

I classici

Torquato Tasso

Testi in dialogo

Morire d'amore



Amore e morte

Il legame fra amore e morte, *eros e thánatos*, è un legame che possiamo definire paradossale, in quanto sembra assurdo e insensato che l'amore, principio vitale, si possa legare profondamente al suo opposto, la morte.

Eppure, i primi esempi di questo legame compaiono già nel mito classico: si pensi a Elena di Troia e agli innumerevoli lutti derivati dalla contesa amorosa intorno alla sua persona; oppure a Didone, regina di Cartagine che, innamoratasi di Enea, poi abbandonata da lui, si uccide per disperazione; e ancora a Tristano, cavaliere della Tavola Rotonda che, es-

sendosi innamorato di Isotta, moglie di suo zio Marco, re di Cornovaglia, viene da questi ucciso. Nel cristianesimo il legame fra amore e morte si rivela fondamentale: l'amore di Cristo per gli uomini è tanto forte che egli affronta la morte per salvarli dal peccato. In questo caso, però, l'amore, abbracciando volontariamente la morte e legandosi indissolubilmente a essa, riesce a vincerla con la resurrezione e a donare una nuova vita all'umanità così riscattata.

Dante: il dramma di Paolo e Francesca

Nella letteratura italiana il primo grande episodio in cui amore e morte mostrano l'indissolubilità del loro legame è quello di Paolo e Francesca, narrato da Dante Alighieri nel canto V dell'*Inferno*. La storia è nota: Francesca, andata in sposa a Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, uomo zoppo e deforme, si innamora di suo cognato Paolo, fratello di Gianciotto. I due si trovano insieme a leggere «per diletto» le storie di Lancillotto del Lago e del suo amore per Ginevra. Un punto della lettura fa nascere in loro – o almeno rende loro manifesto – l'amore reciproco: il bacio tra Lancillotto e Ginevra. Da quel giorno entrambi si abbandonano alla passione ed entrambi moriranno di morte violenta, presumibilmente per mano dello stesso Gianciotto.

Il tragico epilogo della vicenda è mirabilmente sintetizzato da Francesca in un verso essenziale: «Amor condusse noi ad una morte». Dante sottolinea che la morte fu «una», volendo intendere sia che l'amore li fece morire insieme, sia che ci fu contemporaneamente la morte del corpo e quella dell'anima. L'amore colpevole di Paolo e Francesca li priva infatti, nello stesso momento, della vita fisica e di quella spirituale, relegandoli nell'inferno, impedendo loro quindi di accedere alla contemplazione di Dio.

Il legame tra amore e morte è dunque inevitabile e Dante lo sottolinea anche dal punto di vista formale: amore e morte sono la prima e l'ultima parola del



George Frederic Watts, *Paolo e Francesca*, 1872-1884.



verso, e perciò si richiamano reciprocamente. Si aggranda che nella cultura medievale era molto diffusa l'etimologia che faceva derivare "amore" proprio da "morte": *amor* da *a* + *mors*. Si tratta in realtà di una falsa etimologia che tuttavia serviva a giustificare il legame originario tra l'amore e la morte.

Ariosto: l'amicizia e la morte

Tanto la letteratura classica quanto la Bibbia forniscono famosi esempi di un altro tipo di amore, non passionale e fisico, ma che si lega comunque alla morte: l'amicizia. La coppia Patroclo-Achille dell'*Iliade* e quella Niso-Eurialo dell'*Eneide* costituiscono – in particolare la seconda – il modello a cui Ludovico Ariosto si ispira per costruire l'episodio di Cloridano e Medoro dell'*Orlando furioso* (1532). Cloridano e Medoro sono due guerrieri morti, molto amici tra loro e

assai affezionati al loro condottiero Dardinello, morto in battaglia (canto XVIII) e rimasto insepolto all'interno del campo cristiano. Medoro vuole a tutti i costi recuperare il cadavere per dargli onorata sepoltura. Dopo avere invano tentato di dissuaderlo, Cloridano si unisce a lui. I due penetrano di notte nel campo avversario, fanno strage di guerrieri cristiani addormentati e ritrovano finalmente, grazie alla luna che squarcia le nuvole, il corpo di Dardinello. Fuggono con il cadavere sulle spalle, ma vengono sorpresi dal guerriero cristiano Zerbino, che li insegue con un suo drappello. Cloridano lascia allora cadere il cadavere, invitando Medoro a fare altrettanto, e fugge; ma Medoro non vuole abbandonare il corpo di Dardinello e viene circondato dai nemici. Non appena Cloridano si accorge di essere rimasto solo, torna indietro a cercare l'amico.

1 Ludovico Ariosto Cloridano e Medoro

Opera: *Orlando furioso*, canto XIX, ottave 5-15

Metro: ottave

Anno: 1532

5

Così dicendo, ne la torta via
de l'intricata selva si ricaccia¹;
et onde era venuto si ravvia²,
e torna di sua morte in su la traccia³.
Ode i cavalli e i gridi tuttavia⁴,
e la nimica voce che minaccia⁵:
all'ultimo ode il suo Medoro, e vede
che tra molti a cavallo è solo a piede.

6

Cento a cavallo, e gli son tutti intorno:
Zerbin comanda e grida che sia preso.
L'infelice s'aggira com'un torno⁶,
e quanto può si tien da lor difeso⁷,
or dietro quercia, or olmo, or faggio, or orno,
né si discosta mai dal caro peso⁸.
L'ha riposato⁹ al fin su l'erba, quando¹⁰
regger nol puote¹¹, e gli va intorno errando:

Schema metrico: ottave di endecasillabi con schema di rime ABABABCC.

1. ne... ricaccia: ordina: *si ricaccia* (entra di nuovo) *ne la torta* (tortuosa) *via de l'intricata selva* (foresta). Il soggetto è Cloridano, che si è finalmente accorto di essere rimasto separato dall'amico Medoro.

2. onde era venuto si ravvia: ordina: *si ravvia* (si dirige di nuovo) *onde* (verso il luogo

da cui) *era venuto*.

3. e torna... traccia: ordina: *e torna in su la traccia* (sulle orme) *di sua morte*. Cloridano è ben consapevole che, tornando a cercare Medoro, si espone al forte rischio di perdere la vita.

4. tuttavia: in continuazione (va legato a *Ode*).

5. la nimica... minaccia: la voce di Zerbino.

6. s'aggira com'un torno: gira su se stesso come un tornio.

7. e quanto... difeso: ordina: *e si tien difeso* (si difende) *da lor quanto può*.

8. caro peso: il corpo di Dardinello.

9. riposato: posato, riposto.

10. quando: dal momento che.

11. regger nol puote: non lo può sostenere.

7

come orsa, che l'alpestre cacciatore
ne la pietrosa tana assalita abbia¹²,
sta sopra i figli con incerto core¹³,
e freme in suono di pietà e di rabbia¹⁴:
ira la 'nvita e natural furore
a spiegar l'ugne e a insanguinar le labbia¹⁵;
amor¹⁶ la 'ntenerisce, e la ritira
a riguardare¹⁷ ai figli in mezzo l'ira.

8

Cloridan, che non sa come l'aiuti,
e ch'esser vuole a morir seco ancora,
ma non ch'in morte prima il viver muti,
che via non truovi ove più d'un ne mora¹⁸,
mette su l'arco un de' suoi strali acuti¹⁹,
e nascoso con quel sì ben lavora²⁰,
che fora ad uno Scotto²¹ le cervella,
e senza vita il fa cader di sella.

9

Volgonsi tutti gli altri a quella banda²²
ond'era uscito il calamo²³ omicida.
Intanto un altro²⁴ il Saracin²⁵ ne manda,
perché 'l secondo a lato al primo uccida²⁶;
che mentre in fretta a questo e a quel domanda
chi tirato abbia l'arco, e forte grida,
lo strale arriva e gli passa la gola,
e gli taglia pel mezzo la parola²⁷.

10

Or Zerbin, ch'era il capitano loro,
non poté a questo aver più pazienza²⁸.
Con ira e con furor venne a Medoro,
dicendo: – Ne farai tu penitenza²⁹. –
Stese la mano in quella chioma d'oro,
e strascinollo³⁰ a sé con violenza:
ma come gli occhi a quel bel volto mise
gli ne venne pietade, e non l'uccise.

11

Il giovinetto si rivolse a' prieghi³¹,
e disse: – Cavallier, per lo tuo Dio,
non esser sì crudel, che tu mi nieghi³²
ch'io sepelisca il corpo del re mio.
Non vo' ch'altra pietà per me ti pieghi,
né pensi che di vita abbi disio:
ho tanta di mia vita, e non più, cura,
quanta ch'al mio signor dia sepultura³³.

12. che... abbia: ordina: *che l' cacciatore alpestre* (che va a caccia sui monti) *abbia assalita ne la tana pietrosa* (nella grotta che le serve da tana).

13. con incerto core: con cuore dubbioso, perché teme di non riuscire a salvarli.

14. e... rabbia: ed emette ruggiti che esprimono insieme pietà (per i figli) e rabbia.

15. ira... labbia: ordina: *ira e natural furore* (la rabbia del verso precedente) *la 'nvita a spiegar l'ugne* (a sfoderare le unghie, gli artigli) *e a insanguinar le labbia* (le labbra: sineddoche per "muso").

16. amor: è la *pietà* del v. 4.

17. a riguardare: a pensare.

18. Cloridan... mora: ordina: *Cloridan, che non sa come l'aiuti* (come aiutarlo), *e ch' [e] vuole esser seco* (con lui) *ancora a morir* (anche nella morte), *ma non prima ch' [e] muti il viver* (dei nemici) *in morte, [non prima] che non truovi via ove ne mora più d' un* (di avere trovato il modo di farne morire più d' uno).

19. strali acuti: frecce aguzze.

20. e nascoso... lavora: ordina: *e, nascoso* (tenendosi nascosto tra le piante), *lavora si ben con quel* (lancia la sua freccia con tale precisione).

21. Scotto: i soldati di Zerbin provengono dalla Scotia, regione che allora indicava le attuali Scozia e Irlanda.

22. a quella banda: da quella parte.

23. calamo: freccia (dal latino *calamus*, "canna").

24. un altro: un altro *calamo*.

25. il Saracin: Cloridano.

26. perché... uccida: per uccidere un secondo (nemico) accanto (*la lato*) al primo.

27. che mentre... parola: scena di forte evidenza visiva: la freccia interrompe a metà la frase del soldato.

28. non poté... pazienza: non poté sopportare oltre la cosa.

29. Ne... penitenza: ne pagherai tu la pena.

30. strascinollo: lo trascinò, lo trasse.

31. si rivolse a' prieghi: si diede alle preghiere, cioè passò dal combattimento alla preghiera, indotto a ciò dall'atto di pietà di Zerbin, che gli risparmiava la vita.

32. non esser... nieghi: non essere tanto crudele da negarmi.

33. Non vo'... sepultura: ordina: *Non vo' (voglio) ch'altra pietà* (altro motivo di com-

passione) *ti pieghi per me* (ti faccia essere misericordioso nei miei confronti), *né [vo-*



12

E se pur pascer vòì fiere et augelli,
che 'n te il furor sia del teban Creonte,
fa lor convito di miei membri, e quelli
sepelir lascia del figliuol d'Almonte³⁴. –
Così dicea Medor con modi belli,
e con parole atte a voltare³⁵ un monte;
e sì commosso già Zerbino avea,
che d'amor tutto e di pietade ardea³⁶.

13

In questo mezzo³⁷ un cavallier villano,
avendo al suo signor poco rispetto,
ferò con una lancia sopra mano³⁸
al supplicante il delicato petto.
Spiacque a Zerbin l'atto crudele e strano³⁹;
tanto più, che del colpo il giovinetto
vide cader sì sbigottito e smorto⁴⁰,
che 'n tutto giudicò che fosse morto.

14

E se ne sdegnò in guisa e se ne dolse,
che disse: – Invendicato già non fia!⁴¹ –
e pien di mal talento⁴² si rivolse
al cavallier che fe' l'impresa ria⁴³:
ma quel prese vantaggio, e se gli tolse
dinanzi in un momento, e fuggì via.
Cloridan, che Medor vede per terra,
salta del bosco a scoperta⁴⁴ guerra.

15

E getta l'arco, e tutto pien di rabbia
tra gli nimici il ferro intorno gira,
più per morir, che per pensier ch'egli abbia⁴⁵
di far vendetta che pareggi l'ira⁴⁶.
Del proprio sangue rosseggiar la sabbia
fra tante spade, e al fin venir si mira⁴⁷;
e tolto che si sente ogni potere⁴⁸,
si lascia a canto al suo Medor cadere.

L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Arnoldo Mondadori,
Milano 1988.

glio che tu] *pensi che abbi disio di vita* (che io desideri vivere): *ho tanta cura di* [preoccupazione, interesse per la] *mia vita quanta ch'è dia sepultura* (quanto mi basti a dare sepoltura) *al mio signor, e non più* (le niente di più).

34. E se pur... Almonte: ordina: *E se pur vòì* (vuoi) *pascer* (cibare, con il corpo di un uomo, lasciandolo insepolto) *fiere* (bestie selvagge) *et augelli* (uccelli rapaci), *che 'n te sia il furor del teban Creonte* (Creonte, mitico re della città greca di Tebe, aveva ordinato che il corpo di Polinice, il figlio di Edipo che aveva mosso guerra alla patria, rimanesse insepolto), *fa lor convito di miei membri* (dà loro, alle fiere e agli uccelli, le mie membra da mangiare) e *lascia sepelir quelli* (i membri) *del figliuol d'Almonte* (di Dardinello).

35. voltare: mettere sottosopra.

36. e si commosso... ardea: ordina: *e avea già commosso Zerbino sì* (al punto) *che ardea tutto d'amor e di pietade*.

37. In questo mezzo: proprio in questo momento.

38. sopra mano: colpo sferrato tenendo l'arma più alta della spalla; è, evidentemente, il più pericoloso per chi lo riceve.

39. strano: che non rispetta le regole (è si-

nonimo del *villano* del v. 1).

40. tanto più... smorto: ordina: *tanto più che del colpo* (a causa del colpo) *vide il giovinetto cader sì sbigottito e smorto* (turbato e impallidito).

41. E se ne sdegnò... fia!: ordina: *E se ne sdegnò e se ne dolse* (ne provò dolore) *in guisa* (tanto) *che disse: – Già non fia* (resterà) *invendicato!*

42. mal talento: mal volere, collera.

43. ria: malvagia.

44. scoperta: palese, aperta (mentre

prima combatteva stando nascosto tra le piante).

45. che per pensier ch'egli abbia: che perché egli abbia intenzione.

46. che pareggi l'ira: che sia pari alla sua ira.

47. Del proprio... si mira: ordina: [*mira*] *fra tante spade la sabbia rosseggiar del proprio sangue* (diventare rossa la sabbia con il proprio sangue) *e si mira* (si vede) *venir al fin* (della propria vita).

48. potere: forza, possanza.

La vicenda dei due amici, tuttavia, da questo punto in poi si differenzia. Medoro in realtà non è morto, ma solo ferito, sebbene gravemente; e verrà trovato e curato da Angelica, che si innamorerà di lui e lo porterà con sé nelle proprie terre. Cloridano invece è morto. È questo un tipico esempio di amore oblativo (dal latino *oblativus*, “dato, offerto spontaneamente”), cioè di un amore che spinge fino a sacrificare la propria vita per la persona amata senza alcuna contropartita. Naturalmente, l'esempio più alto di amore oblativo è quello di Cristo; ma è fortemente significativo che Ariosto decida di incarnare questo tipo di offerta della propria vita in un eroe pagano, quasi a voler sottolineare che alcuni valori non sono solo una prerogativa del mondo cristiano ma sono universali. È per questo che Ariosto segnala al lettore la consapevolezza di Cloridano: quando egli decide di tornare indietro a cercare Medoro, infatti, sa di non avere alcuna speranza, non si fa illusioni: «torna di sua morte in su la traccia» (ottava 5, v. 4) – dice il poeta –, cioè si avvia volontariamente verso la morte. Bisogna tuttavia sottolineare il paradosso per cui Cloridano si sacrifica per Medoro, ma muore uccidendo. Anche il cristiano Zerbino, pur risparmiando la vita a Medoro, vuole uccidere il soldato che lo ha colpito. Siamo di fronte a una civiltà della guerra, non dell'amore, che non fa distinzioni fra pagani e cristiani.

Tasso: Tancredi e Clorinda

Le stesse leggi di guerra presiedono a un altro celebre episodio della nostra letteratura in cui amore e morte si danno, per così dire, la mano: e cioè il duello fra Tancredi e Clorinda raccontato da Tasso nella *Gerusalemme liberata*.

Nei casi che abbiamo visto finora la morte è un elemento proveniente dall'esterno rispetto alla coppia di amanti, indipendentemente dal tipo di amore che li lega: Patrolo, Eurialo e Niso, Cloridano vengono tutti uccisi da nemici. Nell'episodio di Tancredi e Clorinda, invece, a infliggere la morte all'amata è l'amante stesso. Si ricordi che in questo caso l'amore è nato tra due guerrieri appartenenti a eserciti nemici, ed è unidirezionale. È vero che Tasso si preoccupa di costruire una situazione che renda Tancredi incolpevole, non conoscendo egli l'identità del guerriero che ha di fronte; comunque, resta il dato che la morte viene inflitta proprio da colui che ama. Supremo paradosso, ma anche ulteriore manifestazione del saldo nesso tra amore e morte. E l'episodio rimarrebbe confinato dentro questa logica precristiana, se non ci fossero il perdono e il battesimo di Clorinda in punto di morte:

grazie a essi, Clorinda assicura una nuova vita a se stessa e permette anche a Tancredi di iniziare un nuovo, diverso itinerario esistenziale, del quale, tuttavia, l'eroe non sembra approfittare.

► Torquato Tasso

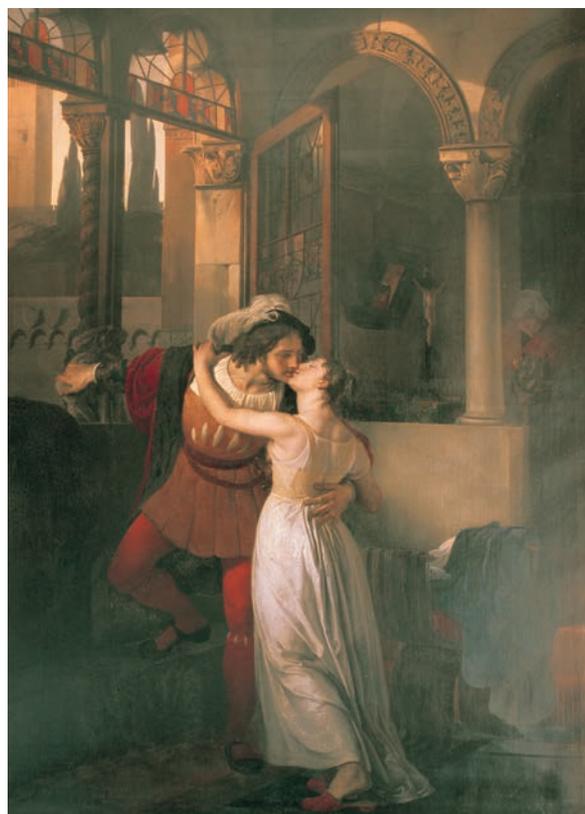
Amore e morte: Tancredi uccide Clorinda

→ [Antologia 4](#)

Il Romanticismo: l'amore impaziente

Il rapporto tra amore e morte è stato ripreso e ulteriormente approfondito nel Romanticismo. L'amore romantico è impetuoso, travolgente, passionale, impaziente di fronte a ogni ostacolo, tende all'assoluto. Proprio per questi motivi, approda spesso a quella che ritiene la soluzione ultima, chiamata a risolvere ogni problema: la morte.

Nel periodo romantico, agli ostacoli esterni, come un rivale in amore, la differenza sociale e culturale, la ragion di stato ecc., si aggiungono quelli interiori. Infatti, le maggiori libertà, consapevolezza e autonomia della donna fanno sì che ella possa decidere di negare la propria collaborazione al progetto amoro-



L'amore travolgente e tragico di Romeo e Giulietta è un soggetto caro a pittori romantici come Francesco Hayez (1823).



so, oppure di accettare una situazione, per poi proporre, o addirittura imporre, i propri obiettivi, mettendo così in crisi la relazione.

L'amore fatale di Jacopo Ortis

Nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1817), romanzo epistolare di Ugo Foscolo, abbiamo la comprensione di due tipi di ostacolo: Jacopo si innamora di Teresa, che lo ricambia; ma i due non possono unirsi perché Teresa è già promessa sposa a Odoardo (ostacolo esterno). Teresa dichiara a Jacopo che ella non potrà mai essere sua e questa decisione è frutto non solo delle costrizioni esteriori, ma anche di una sua libera scelta (ostacolo interno). I motivi che inducono Jacopo al suicidio sono almeno tre: la delusione politica, quella esistenziale e quella amorosa, ma fin dalla prima apparizione di Teresa Jacopo lega l'amore alla vita e alla morte.

Subito dopo aver visto Teresa, così scrive all'amico Lorenzo: «Vedi per me una sorgente di vita: unica, certo, e chi sa! "fatale"» (26 ottobre). L'amore, dunque, ha la funzione di dare nuove ragioni alla vita, ma, allo stesso tempo, racchiude in sé un presentimento di morte, segnalato dal termine «fatale», significativamente posto a fine rigo. E difatti Jacopo, predestinato al suicidio fin dal suo primo apparire nel romanzo, prenderà la decisione definitiva quando, lontano dalla donna amata, verrà a sapere del

matrimonio fra Teresa e Odoardo, come ci rivela l'amico Lorenzo: «Dal frammento seguente, che ha la data della sera stessa, apparisce che Jacopo decretò in quel dì di morire» (5 marzo).

Ermengarda e l'«amor tremendo»

Anche in uno scrittore meno passionale e più misurato come Alessandro Manzoni, il tema canonico del morir d'amore trova almeno una realizzazione di grande intensità. L'opera è *l'Adelchi* (1822) e la protagonista è Ermengarda, figlia del re dei longobardi Desiderio e sorella di Adelchi. Andata sposa a Carlo Magno per ragion di stato, ma poi moglie felice e innamorata, a un certo punto viene ripudiata da Carlo per motivi politici. Torna allora dal padre e dal fratello e si rifugia dalla sorella Ansberga nel monastero di San Salvatore a Brescia. Consumata dal dolore del ripudio, Ermengarda prega la sorella di trovare qualcuno che trasmetta al sempre amato Carlo il suo messaggio estremo: ella lo perdona. E rivela di sperare ancora che Carlo richieda presso di sé almeno il suo corpo: l'amore che la donna prova tuttora per Carlo si manifesta in questo desiderio di contatto dopo la morte, contatto che in vita le è stato negato. Ma Ansberga le rivela che ciò non è possibile, perché Carlo ha celebrato nuove nozze con Ildegarda. A questa notizia, Ermengarda sviene e cade in delirio.

2 Alessandro Manzoni L'amor tremendo di Ermengarda

Opera: *Adelchi*, atto IV, scena I, vv. 133-161

Metro: endecasillabi sciolti

Anno: 1822

ERMENGARDA
(in delirio)

135

Scacciate
quella donna, o scudieri¹! Oh! non vedete
come s'avanza ardimentosa², e tenta
prender la mano al re?

ANSBERGA

Svegliati! Oh Dio
non dir così; ritorna in te; rispingi
questi fantasmi; il nome santo³ invoca.

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

1. o scudieri: in preda al delirio, Ermengarda ordina alle guardie di allontanare Ildegarda, la rivale, qui mai nominata, e mai ben definita, come succede nei sogni in generale.

2. ardimentosa: sfrontata.

3. il nome santo: il nome di Dio.

ERMENGARDA

(in delirio)

- Carlo! non lo soffrir⁴: lancia a costei
 140 quel tuo sguardo severo. Oh! tosto in fuga
 andranne⁵: io stessa, io sposa tua, non rea
 pur d'un pensiero⁶, intraveder nol posso⁷
 senza tutta turbarmi. – Oh ciel! che vedo?
 Tu le sorridi? Ah no! cessa il crudele
 145 scherzo⁸; ei mi strazia⁹, io nol sostengo¹⁰. – O Carlo,
 farmi morire di dolor, tu il puoi¹¹;
 ma che gloria ti fia¹²? Tu stesso un giorno
 dolor ne avresti. – Amor tremendo è il mio¹³.
 Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
 150 non tel mostrai¹⁴: tu eri mio; sicura
 nel mio gaudio io tacea¹⁵; né tutta mai
 questo labbro pudico osato avria
 dirti l'ebbrezza del mio cor segreto¹⁶.
 – Scacciala, per pietà! Vedi; io la temo,
 155 come una serpe: il guardo suo m'uccide.
 – Sola e debol son io: non sei tu il mio
 unico amico? Se fui tua, se alcuna
 di me dolcezza avesti¹⁷... oh! non forzarmi
 a supplicar così dinanzi a questa
 160 turba che mi deride¹⁸... Oh cielo! ei fugge!
 nelle sue braccia!¹⁹... io muoio!²⁰...

4. non lo soffrir: non permettere una cosa del genere.

5. tosto in fuga andranne: fuggirà subito (tosto).

6. non rea pur d'un pensiero: non colpevole (rea), nei tuoi confronti, nemmeno nel pensiero.

7. intraveder nol posso: non posso vedere il tuo sguardo severo.

8. crudele scherzo: Ermengarda vuole credere che Carlo sorrida a Ildegard solo per burlarsi di lei, per farle uno scherzo, di cui però sottolinea anche la crudeltà.

9. ei mi strazia: esso (il crudele scherzo) mi ferisce a morte. È il primo accenno alla morte che coglierà Ermengarda al termine del suo delirio.

10. nol sostengo: non ce la faccio a sopportarlo.

11. farmi morire... puoi: tu puoi farmi morire di dolore.

12. ti fia: ti sarebbe, ne avresti.

13. Amor tremendo è il mio: qui è quella confessione di amore che la pudica Ermengarda non aveva mai fatto prima; quello che lei prova per Carlo è amore, e amore tremendo, cioè che fa tremare, per la sua intensità e profondità.

14. tutto... mostrai: ancora non te lo feci vedere tutto. Il pudore di Ermengarda consiste anche nel manifestare solo a poco a poco il suo amore, affidandone lo svelamento completo al trascorrere del tempo.

15. sicura... tacea: ordina: io tacea, sicura nel mio gaudio (gioia).

16. né... segreto: ordina: né tutta mai questo [mio] labbro pudico avria (avrebbe) osato dirti l'ebbrezza (rivelarti la gioia intensa, l'esaltazione) del mio cor segreto (profondo).

17. Se... avesti: se avesti mai qualche dolcezza da me, se fui cioè qualche volta per te causa di gioia (è sottintesa la convinzione di Ermengarda di essere effettivamente stata un motivo continuo di gioia per Carlo).

18. non... deride: la preghiera di Ermengarda – della regina Ermengarda – non è accolta da Carlo, e quindi ella è ridotta dal ruolo di regina a quello di supplice, di mendicante di fronte a una turba, cioè all'insieme dei cortigiani (che appartengono, ricordiamolo, a un popolo diverso da quello da cui proviene Ermengarda), che ne approfittano per deriderla.

19. ei fugge! nelle sue braccia!: i due punti esclamativi segnalano l'incredibilità, dal punto di vista di Ermengarda, di quello che sta succedendo: il suo amatissimo Carlo non solo fugge da lei, ma addirittura si rifugia nella braccia di un'altra donna.

20. io muoio!: l'amore per Carlo e il dolore per quanto è successo sono eccessivi per le forze di Ermengarda. La battuta finale sigilla il suo destino: la morte arriverà pochi versi dopo e sarà narrata e commentata dal celebre coro dell'atto IV (*Sparsa le trecce morbide...*).

A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di V. Boggione, UTET, Torino 2002.

Amore e morte si intrecciano ancora una volta, ma questa volta all'interno del matrimonio. È questa una novità introdotta dalla cultura romantica, che talvolta nel matrimonio non vede un ostacolo all'amore, bensì il luogo eletto in cui esso può realizzarsi concretamente. La morte si manifesta al di fuori di esso perché nasce da un ripudio ingiusto, dettato dall'ostacolo esterno della ragion di stato, ma interiormente accettato dalla libera, egoistica volontà di Carlo.

Leopardi: amore e morte, una nuova alleanza

Una declinazione del tutto particolare della connessione tra amore e morte è quella che ci fornisce Giacomo Leopardi nella canzone libera che porta il significativo titolo di *Amore e Morte*, composta nel 1832 e pubblicata nel 1835. Si tratta di una meditazione del «pensiero poetante» (A. Prete) dell'autore sul rapporto che intercorre tra queste due forze; una



meditazione che rovescia quello che, al di là degli esempi finora riportati, resta un luogo comune: per Leopardi, l'amore e la morte non sono due potenti entità nemiche tra loro, ma due forze alleate, entrambe positive. La canzone si articola in quattro strofe: nella prima si dichiara l'indissolubile solidarietà, quasi un legame amoroso, tra Amore e Morte; nella seconda il poeta dichiara che quando nel cuore dell'uomo nasce l'amore, assieme a esso prende vita il «desiderio di morir»; nella terza il poeta segue

il parallelo crescere e rafforzarsi, nell'uomo innamorato, tanto della potenza d'amore quanto del fascino della morte; infine, nella quarta il poeta, che già nelle canzoni precedenti a questa aveva narrato la propria esperienza d'amore, invoca la «bella Morte, pietosa che ogni gran male, ogni dolore annulla». Nella prima strofa, che qui proponiamo, Leopardi pone le basi di questa potente meditazione poetica, rinnovando l'antichissimo *topos* letterario del legame tra amore e morte.

3 Giacomo Leopardi Amore e morte, fratelli figli della sorte

Opera: *Canti*, XXVII, vv. 1-26

Metro: endecasillabi e settenari

Anno: 1835

Muor giovane colui ch'al cielo è caro.
Menandro

Schema metrico: endecasillabi e settenari.

1-2. Fratelli... sorte: ordina: *la sorte* (il caso: dall'universo di Leopardi Dio è assente) *ingenerò* (fece nascere) *Amore e Morte fratelli, a un tempo stesso* (contemporaneamente, nello stesso parto). Dunque, Amore e Morte sono addirittura gemelli.

3-4. Cose quaggiù... stelle: né il mondo né le stelle hanno cose altrettanto (si) belle. Domenico De Robertis ha fatto notare la disposizione chiasmica del v. 4 (*il mondo non ha, non han le stelle*) e quella binaria dei vv. 5-6 (*Nasce... nasce*), 8-9 (*ogni... ogni*) e 17-18 (*Né [...] mai... né mai*), che riproduce e manifesta, dal punto di vista formale, la natura paritetica dei due protagonisti.

5. dall'uno: da Amore.

7. mar dell'essere: espressione dantesca (*Paradiso* I, v. 113), che indica la totalità dell'universo.

8-9. l'altra... annulla: ordina: *l'altra* (la Morte) *annulla ogni gran dolore, ogni gran male*. Convinzione leopardiana più volte espressa: la morte è un bene perché permette la cessazione del dolore e dell'infelicità che sono costitutivi della vita dell'uomo.

10-14. Bellissima... sovente: ordina: *Bellissima fanciulla, dolce a veder, non quale (come) la codarda gente* (gli uomini vigliacchi, perché non guardano in faccia il vero) *si dipinge la* (se la raffigura, la Morte) *gode accompagnar sovente* (spesso) *il fanciullo Amore*. Amore e Morte diventano due fanciulli che passeggiano insieme; la raffigurazione di Amore come un bel fanciullo è tradizionale, mentre è inusuale

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
ingenerò la sorte.

Cose quaggiù sì belle
altre il mondo non ha, non han le stelle.

- 5 Nasce dall'uno il bene,
nasce il piacer maggiore
che per lo mar dell'essere si trova;
l'altra ogni gran dolore,
ogni gran male annulla.
- 10 Bellissima fanciulla,
dolce a veder, non quale
la si dipinge la codarda gente,
gode il fanciullo Amore
accompagnar sovente;
- 15 e sorvolano insiem la via mortale,
primi conforti d'ogni saggio core.
Né cor fu mai più saggio
che percosso d'amor, né mai più forte
sprezzò l'inafausta vita,
- 20 né per altro signore
come per questo a perigliar fu pronto:

quella della Morte come una fanciulla, e per di più bellissima.

15. sorvolano: «volano cioè sopra, liberi, e immuni da ogni umana miseria» (D. De Robertis).

16. primi conforti: sostegni e aiuti più importanti, e unici.

17-21. Né cor... pronto: ordina: *Né cor fu*

mai più saggio, che (quando fu) *percosso* (colpito: il verbo si giustifica perché Amore colpisce con le sue frecce) *d'amor, né mai sprezzò* (disprezzò) *più forte* (fortemente, coraggiosamente) *l'inafausta* (infelice e dolorosa) *vita, né fu pronto a perigliar* (ad affrontare pericoli) *per altro signore come per questo* (per Amore).

ch'ove tu porgi aita,
 amor, nasce il coraggio,
 o si ridesta; e sapiente in opre,
 25 non in pensiero invan, siccome suole,
 divien l'umana prole.

G. Leopardi, *Poesie*, a cura di M.A. Rigoni, Arnoldo Mondadori, Milano 1987.

22. ch'ove tu porgi aita: ordina: *ch'* (perché) *ove* (in quei cuori a cui) *tu porgi aita* (aiuto).
23-24. nasce il coraggio... ridesta: il coraggio, se non c'era, nasce; se era addormentato dai casi della vita, si risveglia.

24-26. e sapiente... prole: ordina: *e l'umana prole* (l'intera famiglia umana: *prole* significa "figli") *divien* (diventa) *sapiente in opre* (nei fatti) *non invan* (inutilmente) *in pensiero, siccome suole* (come capita di so-

lito). L'amore, cioè, spinge l'umanità a compiere azioni sagge, non a riflettere su problemi vani, come capita spesso.

Amore e morte nella letteratura postromantica

Nella letteratura del Novecento il nesso amore-morte nella versione del morire d'amore è ancora frequente in autori che potremmo definire postromantici. Per esempio, lo si trova in *Senilità* (1898) di Italo Svevo, in cui la protagonista femminile, Amalia, innamorata senza speranza dell'affascinante scultore Emilio Balli, si dà all'oppio e si lascia morire quando anche il fratello, innamorato dell'ambigua e bellissima Angiolina, comincia a trascurarla indebolendo il loro legame affettivo; e ancora nella *Figlia di Iorio* (1904) di Gabriele D'Annunzio in cui Mila, figlia del mago Iorio, dichiara di essere stata lei a stregare il suo innamorato Aligi, inducendolo a uccidere il padre; e viene quindi giustiziata dalla folla inferocita.

Il Novecento, il secolo dell'impossibilità

Generalmente, nel Novecento il legame tra amore e morte è stato sentito come troppo "romantico", come un tema ormai datato e legato a una concezione "piena", sebbene tormentata, dell'esistenza, che non è più praticabile, anche se ancora desiderata. Emblematica di questo diverso atteggiamento nei confronti di un legame millenario è la poesia *In casa del sopravvissuto*, tratta dai *Colloqui* (1911) di

Guido Gozzano. In essa, il protagonista sostiene che Amore e Morte sono le uniche due cose belle della vita. Pur essendo evidente la citazione tratta dai versi iniziali di *Amore e Morte* di Leopardi (ma anche dai vv. 99-100 del *Consalvo*: «Due cose belle ha il mondo: / Amore e Morte»), la situazione appare molto cambiata: l'uomo del primo Novecento continua a desiderare di compiere l'esperienza fondamentale dell'amore, e, attraverso essa, arrivare a una più profonda comprensione della morte, ma non è più in grado di realizzare questo desiderio. Il disincantato protagonista dei *Colloqui*, che dà voce alla crisi di primo Novecento, non riesce più a stabilire un rapporto diretto e coinvolgente con queste esperienze fondamentali: ha cercato di provarle, ma esse lo hanno respinto, poiché, malgrado le intenzioni, egli è incapace di quel coinvolgimento completo, di quell'adesione irreflessa che l'uomo romantico ancora provava. A conferma di questa impossibilità leggiamo un'ottava tratta da *In casa del sopravvissuto*, nella quale si condensa il mutato rapporto dell'uomo del Novecento con l'amore e con la morte: «Reduce dall'Amore e dalla Morte / gli hanno mentito le due cose belle! / Gli hanno mentito le due cose belle: / Amore non lo volle in sua coorte, / Morte l'illuse fino alle sue porte, / ma ne respinse l'anima ribelle».



PER L'ESAME DI STATO

TRATTAZIONE SINTETICA

**SPAZIO
COMPETENZE**

- Quale complicazione introduce Tasso rispetto alla trattazione fino ad allora codificata del tema di amore e morte? Perché essa può essere definita "manieristica"? Quale ruolo ha la concezione cristiana nella versione tassiana del tema? (massimo 20 righe)