

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

15

Walter Binni

Dante Michelangelo
Monti Carducci
e altri saggi

1941-1983

Il Ponte Editore

I edizione: settembre 2016
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

7	Nota editoriale
	INCONTRI CON DANTE (1955-1983)
11	Premessa
13	1. Il canto III del «Purgatorio»
29	2. Il canto III del «Paradiso»
45	3. Il canto XV del «Paradiso»
67	4. Il canto XXX del «Paradiso»
	MICHELANGELO SCRITTORE (1964-1975)
89	Premessa
91	Introduzione
95	Le lettere
111	Le rime
155	Bibliografia
159	Indice delle rime citate
	MONTI, POETA DEL CONSENSO (1955-1981)
165	Premessa
169	I. Storia della critica montiana
201	II. Il periodo ferrarese
215	III. Il primo periodo romano
249	IV. Dall'«Epistola alla Malaspina» al «Prometeo»
269	V. Dalla traduzione della «Pucelle» a quella dell'«Iliade»
291	VI. L'ultimo periodo e la «Feroniade»

CARDUCCI (1957)

- 313 Premessa a *Carducci e altri saggi*
315 I. Linea e momenti della poesia carducciana
347 II. Tre liriche del Carducci
365 III. Carducci politico

APPENDICE

ALTRI SAGGI (1941-1951)

- 379 IL MANZONI E LA RIVOLUZIONE FRANCESE
387 LA BATTAGLIA ROMANTICA IN ITALIA
399 GASPARA STAMPA
411 GIOVANNI DELLA CASA
425 GIUSEPPE GIUSTI SCRITTORE

437 Indice dei nomi

NOTA EDITORIALE

In questo volume miscelaneo sono raccolti, per nuclei tematici, gli scritti danteschi pubblicati da Binni tra 1955 e 1968 e poi raccolti in W. Binni, *Incontri con Dante*, Ravenna, Longo Editore, 1983, le monografie *Michelangelo scrittore*, «La Rassegna della letteratura italiana», maggio-dicembre 1964 (poi W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Roma, Ateneo, 1965, e Torino, Einaudi, 1975) e *Monti, poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981, e i tre saggi carducciani pubblicati nel 1957, poi raccolti nel volume miscelaneo W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, 1980⁴. In appendice al volume sono ripubblicati cinque saggi (*Il Manzoni e la Rivoluzione francese*, *La battaglia romantica in Italia*, *Gaspara Stampa*, *Giovanni Della Casa*, *Giuseppe Giusti scrittore*) già raccolti in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³. Di ogni testo sono presentate le ultime edizioni riviste da Binni.

Come tutti gli altri volumi di questa edizione delle Opere complete di Walter Binni, il volume è disponibile in edizione a stampa, distribuita dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione “Biblioteca” del sito www.fondowalterbinni.it.

Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)
Marcello Rossi (Il Ponte Editore)

Incontri con Dante (1955-1983)

Binni raccolse nel volume *Incontri con Dante*, Ravenna, Longo Editore, 1983, i suoi scritti danteschi già pubblicati tra 1955 e 1968: *Lettura del terzo canto del Purgatorio*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 59°, serie VII, n. 3-4, luglio-dicembre 1955, poi ripubblicato in *Lecture dantesche – Purgatorio*, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni, 1958; *Il canto XV del «Paradiso»*, «Studi mediolatini e volgari», 1957, e «Cultura e scuola», IV (1965), 13-14; *Il canto XXX del «Paradiso»*, in *Lectura Dantis Scaligera – Paradiso*, a cura di Mario Marazzan, Firenze, Le Monnier, 1968. Nel volume del 1983 (che conteneva in appendice il saggio di Gabriele Muresu, *Gli scritti danteschi di Walter Binni*, qui non riprodotto) veniva inoltre aggiunta la lettura *Il canto III del «Paradiso»*, inedita, tenuta da Binni a Firenze, in Orsanmichele, nella primavera del 1958. Riproduciamo l'edizione del 1983.

PREMESSA

Rari sono stati i miei pubblici incontri con Dante e la sua poesia (tutti fra il 1954 e il 1966, cioè a cavallo del mio volume metodologico *Poetica, critica e storia letteraria*, del 1963, in cui Dante ha un suo posto ben saldo), mentre la frequentazione privata, iniziata nell'adolescenza, e più fuori della scuola, a Perugia – che mi forniva con i suoi paesaggi appoggi convalidanti la suggestione che operava in me quella poesia di esperienza sublimata –, ha seguito, sotterranea e costante, la mia meditazione sulla grande poesia, emergendo appunto in questi rari incontri, in un corso sulle *Rime* tenuto nel 1964 all'Università di Firenze e di cui non conservo più neppure appunti, e in un profilo dantesco composto per un libro scolastico. Due compagni di lavoro, Achille Tartaro e Gabriele Muresu, rileggendo in particolare le pagine dedicate all'analisi di canti della *Commedia*, mi hanno stimolato a raccoglierle in un volumetto e a riproporle ai miei lettori. Seguo quindi questi stimoli, che vengono da amici cari che sono insieme valenti studiosi di Dante, e raccolgo questi scritti senza apportarvi modifica alcuna, sperando che, intorno alla mia nozione di poetica, essi si intreccino con quelli, tanto maggiormente elaborati, che ho dedicato a poeti capitali della mia esperienza vitale e critica. Una migliore spiegazione del significato e del rilievo metodologico di queste letture dantesche (tutte pubblicate a loro tempo, ad eccezione di quella relativa al III canto del *Paradiso*, rimasta inedita) viene affidata allo scritto, posto in Appendice, di Gabriele Muresu.

Roma, 4 febbraio 1983

IL CANTO III DEL «PURGATORIO»

Il canto III del *Purgatorio* è uno dei canti piú coerenti, unitari e complessi del poema, una delle prove piú alte della ricchezza ispirativa e della coscienza costruttiva di Dante, della sua eccezionale capacità di impostare e svolgere organicamente un tema poetico fondamentale graduandolo e approfondendolo in tutte le sue componenti varie ed omogenee, realizzandolo in alcuni momenti piú intensi, la cui suprema vita poetica acquista una risonanza piú profonda e suggestiva nel sicuro raccordo a tutta la tensione espressiva del tema centrale e nella preparazione di quelle parti che solo un'attenzione critica impressionistica e antologistica può degradare a semplice tessuto connettivo e poeticamente inutile.

Non che si voglia con ciò assurdamente dimostrare che tutto il canto è di uguale altezza e appiattare i suoi momenti lirici piú profondi, ma si intende affermare che tutte le sue parti sono intimamente e chiaramente saldate allo sviluppo di un alto e complesso tema centrale affermato sin dalle prime battute e dinamicamente realizzato senza dispersioni e fratture. Tema che investe con il suo afflato generale e alimenta delle sue componenti, dei suoi motivi particolari, delle sue variazioni, anche le parti apparentemente solo dettate da esigenze narrative e allegoriche, e insieme sostiene e organicamente giustifica, con la sua forza lirica e costruttiva, quegli stessi momenti piú alti (l'elegia di Virgilio, il canto idillico delle pecorelle, l'episodio di Manfredi) che sono cosí assolutamente inseparabili dalla generale tensione del canto, dai suoi toni dominati, e dai modi espressivi in cui essa si traduce con singolare coerenza e complessità stilistica. È tanto piú si deve evitare una lettura tutta impostata sul semplice rilievo del grande episodio finale e sul personaggio di Manfredi in un canto che cosí chiaramente realizza la piú chiara tendenza corale della poetica del *Purgatorio*, la sua ricerca di voci e di storie poetiche piú che di personaggi plastici, di toni idillico-elegiaci; di ritmi non bruschi e drammaticamente spezzati, di svolgimenti complessi e fusi, entro i quali le singole storie individuali e gli stessi motivi piú dolorosi, gli echi e le passioni di una realtà violenta e drammatica si adattano ad una intonazione piú mediata e pensosa, vibrano in maniera piú segreta ed intima, in un diapason piú breve e pur ricco di gradazioni e di note nitide ed intense.

Il grande tema del canto è il tema complesso e dialettico della comunione e della esclusione (il canto degli scomunicati redenti dal loro pentimento in punto di morte e vivi nell'esperienza letificante della ritrovata comunione, e nel ricordo dolente dell'esclusione passata) ed esso, mentre realizza una particolare

condizione della costruzione allegorica ed il «contrappasso» di anime, prima sole nella loro «presunzione» e ora unite in una istintiva solidarietà di «mandra», esprime liricamente il sentimento dantesco del valore della comunione e del disvalore dell'esclusione e della solitudine nel peccato rifrangendosi nelle componenti coerenti di motivi contrastanti di turbamento, di incertezza e di sicurezza, di rasserenamento, di malinconia e di dolcezza, di ansia presente o rievocata e di pace conquistata o sperata, di elegia e di idillio, che si articolano con trapassi complessi e mediati, con impeti elegiaci profondi e distensioni idilliche purissime nei tre fondamentali tempi del canto (vv. 1-45, 46-102, 103-145). Nei quali predominano (non senza incontri ed impasti profondi) prima l'elegia, poi l'idillio, poi di nuovo un'elegia riaffiorante in condizioni di rasserenamento e di fiducia, e nei quali il contrasto fondamentale si arricchisce di motivi particolari ed omogenei di vastissimo e profondo significato storico e spirituale senza mai prevalere in aperta espressione didascalica e polemica, senza mai rompere con intrusioni dirette dell'impegno politico e religioso del poeta la salda, concreta continuità narrativo-fantastica, il compatto e sensibile tessuto di rappresentazione per immagini e per vicende poetiche. Sicché alcune delle più alte affermazioni di Dante (la superiorità della fede di fronte ai limiti della ragione umana, l'insufficienza e la nobile tensione della civiltà classica, il contrasto fra la «bontà infinita» di Dio e la incomprendibilità di questo da parte degli ecclesiastici che turba l'ordine mondano e religioso, il paradosso sublime del pentimento che rende uno scomunicato giudice degli autori della sua scomunica) vengono in questo canto a perdere ogni carattere isolatamente polemico e personalistico, divengono motivi lirici e materia poeticamente redenta nella maniera fantastica con cui sono espresse nella particolare vita delle voci che le esprimono come personale esperienza, acquistano un valore tanto più profondo e una vibrazione tanto più intensa in quanto sono inserite nell'intreccio e nello sviluppo di un saldo tema poetico centrale, nel suo contrasto di elegia ed idillio che tutto il canto anima e che si svolge, entro un generale tono sempre più misurato e lento, assorto e disacerbato, con un particolare progresso fra la sua impostazione e la sua finale risoluzione e con una eccezionale ricchezza e coerenza di allusioni, di anticipi e richiami fra i suoi vari momenti e fra i suoi diversi termini dialettici.

Come si può dimostrare più che con uno schema insufficiente a raccogliere e ordinare una realtà poetica così ricca e dinamicamente articolata, con una interpretazione paziente, ed attenta al complesso svolgimento tematico, all'approfondirsi e realizzarsi dei suoi elementi, al fluire e addensarsi dei suoi motivi lirici, all'intreccio dei suoi termini in contrasto, alle condizioni particolari del suo prevalente chiaroscuro.

* * *

Il canto si apre con un movimento drammatico e ansioso che riprende ed intensifica nell'improvvisa angoscia del personaggio Dante, nel suo timore

e nella sua impressione di solitudine, di abbandono da parte della guida, il ritmo di fuga disordinata con cui si era chiuso il canto precedente, dopo che Catone era venuto bruscamente a rompere la distensione idillica e melodica delle anime raccolte intorno a Casella e al suo canto volto ad esprimere il loro sentimento di sollievo e di letizia per la nuova condizione di salvezza, il loro bisogno di novità consolatrici e coerenti al loro animo fiducioso. Quell'idillio e quell'abbandono smemorato alla letizia della salvezza eran troppo facili e inesperti, implicavano un oblio della ulteriore e faticosa conquista della totale liberazione dal peccato, e come essi erano stati impulsivi e irrazionali, così impulsiva e disordinata era la loro fuga e il ritmo tumultuoso e affannoso di questa si ripercuote nell'apertura del nuovo canto e nell'intenso turbamento di Dante e Virgilio, accentuato dal possente e scuro stagliarsi del monte delle pene purgatoriali sulla scena, prima tutta disposta nella vaga prospettiva di una dolcissima spiaggia marina. Gli ansiosi, incalzanti interrogativi della seconda terzina, lo stringersi impaurito di Dante a Virgilio, l'immagine di questo, tormentato dall'«amaro morso» del «picciol fallo», così grave alla sua severa coscienza, la fretta insolita del suo passo che traduce l'intima inquietudine, concorrono in questa prima presentazione del tema dell'incertezza e del turbamento in un forte impulso iniziale che sarebbe grave errore ridurre nei termini di un preambolo puramente narrativo e moralistico in sé isolato, perdendone appunto il valore di drammatica impostazione del tema intrecciato e complesso di tutto il canto, di base a contrasto di un movimento poetico che andrà svolgendosi con intime oscillazioni e gradazioni verso toni di idillio e di elegia più profondi ed intimi, tanto più efficaci perché assicurati dopo questo inizio più aperto e drammatico, e sull'eco di questa inquieta vibrazione che ha superato il più facile idillio e la melodica evasione dell'episodio precedente. Né il movimento iniziale si risolve e si placa rapidamente, ché anche quando una prima distensione corrisponde alla calma riacquistata da Virgilio, e al riaprirsi dell'attenzione di Dante agli oggetti circostanti con un nuovo desiderio di visioni rasserenanti, proprio dalla vista della sua ombra sola (e così la rapida indicazione del monte che «si dislaga» verso il cielo, del sole che «fiammeggiava roggio», introduce elementi che accrescono il senso oppressivo di un paesaggio solitario e paurosamente grandioso, serve come nuova sollecitazione al tema della solitudine e della paura della solitudine) il pellegrino trae motivo di un più intenso moto di angoscia, di un doloroso sospetto di abbandono da parte della «fida compagna», restringendosi alla quale egli aveva dapprima ritrovato una relativa impressione di sicurezza.

Solo a questo punto la concitazione e l'oscillazione più drammatica fra turbamento e speranza, fra paura di solitudine e fiducia di compagnia, perde la sua forza più esterna e acquista una risonanza più intima, svolgendosi in un nuovo e più profondo movimento poetico, in cui altissimi motivi teologici e potenti prospettive di dramma spirituale ed umano si trasfigurano in un limpido e suggestivo chiaroscuro di dolore e di fede, di supreme verità

consolatrici e di nostalgia per un bene eternamente perduto, di salvezza e di condanna, di comunione e di esclusione, nella voce rassicurante e dolente di Virgilio, il portatore di una luce che a lui non ha giovato, l'annunciatore di una verità dalla cui fruizione concreta egli è escluso.

La poesia della comunione e della esclusione trova nel discorso di Virgilio una delle sue espressioni piú alte e complesse, si articola in una spirale e in un intreccio di toni singolarmente delicati ed energici che, muovendo dalla volontà affettuosa del poeta-guida di rassicurare Dante e di convincerlo della sua «fida compagna», sale lentamente e si allarga, con un segreto impeto di liricità irresistibile e con uno sviluppo sempre piú intimo e vasto, a involgere motivi supremi, assolute verità religiose, la cui luce divina è pervasa di profonda malinconia nella condizione di chi la esalta con tanto lucido e turbato entusiasmo e nel dramma doloroso e contenuto di tutta una civiltà, nel «lutto» di un sublime desiderio inappagato che stabilisce – in questa estrema complessità di rapporti e di allusioni al tema centrale – una nobile e dolorosa comunione di spiriti magni e insieme la loro esclusione dalla superiore comunione della rivelazione cristiana. Così come il rimpianto del corpo lontano (la cui sepoltura è qui inutile alla salvezza dell'anima, all'intercessione dei «buoni prieghi») pur si ricollega a quella tematica fondamentale e sensibilmente assicura l'intonazione elegiaca che domina in questa parte del canto, accresce la suggestione di un'atmosfera pensosa entro cui piú arcani e profondi si svolgono i motivi a contrasto delle superiori verità celesti, dei misteri dogmatici, e la proclamazione del valore della fede, la sua superiorità rispetto alla nobile, ma insufficiente tensione della ragione, assume un rilievo piú assoluto e severo.

Questo grande momento poetico, in cui la vita del personaggio di Virgilio viene approfondita al di là di ogni altra sua precedente individuazione e condotta al centro piú intimo della sua suggestione complessa, e del suo significato umano, storico, religioso (che sarà poi piú esplicitamente svolto nell'incontro con Stazio), si apre in un nesso affettuoso che stringe nuovamente i due viaggiatori attraverso il rivolgersi di Virgilio a Dante in una appassionata tensione sentimentale e fisica («tutto rivolto»), attraverso le sue domande addolorate per la «diffidenza» di Dante e fino al nodo intenso di pronomi personali («non credi tu me teco e ch'io ti guidi») che vuole assicurare l'indissolubile unione del maestro e del discepolo. Sulla base di questa intensa intonazione di affetto (il cui calore umano pervade tutto il discorso seguente) si sviluppa il primo movimento elegiaco: nella indicazione del corpo lontano, e quindi della assenza dell'ombra di Virgilio, vibra piú intimamente il compianto della sepoltura terrena e lontana e tutte le determinazioni geografiche e storiche, mentre servono alla spiegazione del fenomeno soprannaturale, in realtà sensibilizzano il motivo poetico della separazione, della lontananza, della nostalgia, e «Vespero» ed «ombra» inducono indirettamente la coerente suggestione di una luce attenuata e malinconica, come le indicazioni sepolcrali, la stessa indicazione del trasferimento del ca-

davere di Virgilio da Brindisi a Napoli, la determinazione vaga e nostalgica della lontananza di quel sepolcro («Vespero è già colà»), la lentezza pensosa del ritmo collaborano ad una musica funebre ed elegiaca, alla creazione di un epicedio affettuoso e dolente che anticipa quello piú scoperto e diretto di Manfredi. E nelle terzine seguenti, sotto l'apparenza di una spiegazione che pur vibra del suo riferimento all'affettuosa volontà di Virgilio di assicurare Dante, questo motivo elegiaco si svolge e si compone con il motivo della trasparenza degli speciali corpi dei trapassati assimilata alla limpida permeabilità dei cieli alla luce, in un progresso di immagini arcane che a poco a poco conducono al centro di una intensa rivelazione di verità superiori, alla enunciazione della imperscrutabile disposizione divina, alla infinita distanza dei misteri dogmatici dalla possibilità della ragione umana. Verità espressa, ben piú che in una sentenza conclusa ed isolata, nel volo arcano e limpido dei versi che riprendono, nell'immagine vasta di un impossibile *itinerarium in Deum* con semplici mezzi razionali, la poesia misteriosa e celeste della luce che fluisce attraverso i cieli, e rilevata nel suo supremo valore proprio dalla voce malinconica e consapevole di Virgilio che esalta una verità da cui è escluso e che, pronunciando la condanna e la «follia» nella speranza di una ascesa a Dio con l'unico ausilio della ragione, pronuncia insieme la condanna propria e quella della civiltà cui appartiene.

Così, ben diversamente da quanto avverrebbe in una diretta intrusione della voce del poeta cristiano, l'esaltazione della fede e della salvezza nella fede vive poeticamente nella concreta testimonianza di Virgilio, nella sua esperienza dolorosa, nella sua nostalgia per un altissimo bene perduto e intensamente desiderato, e il motivo rasserenante della comunione salvatrice nella fede vibra piú intensamente nel suo contrasto con quello della eterna esclusione che – in questa poesia di eccezionale complessità e continuità – esso prepara in forma di piú profonda e dolorosa elegia, dopo che il mistero della trinità e dell'incarnazione redentrice di Dio si è tradotto in una immagine di suprema tenerezza umana, nell'immagine pia e familiare del parto di Maria così congeniale a questo incontro di sensibilità affettuosa e di sensi spirituali altissimi, arcani e pur privi di ogni astrattezza intellettuale, e così riadatta a rievocare sottilmente in questo canto tanto pieno di echi virgiliani – e qui piú precisamente inteso ad approfondire la vita complessa del poeta piú amato da Dante (e si pensi alla eco virgiliana della poesia della sera, della contemplazione celeste, dell'elegia dei sepolcri, dei corpi insepolti e degli eroi sfortunati, del profondo idillio bucolico) – la componente piú intima della *pietas* religiosa e umana del poeta «pre cristiano». E le ultime due terzine del «tempo» (vv. 40-45) realizzano su questa nota elegiaca personale, spirituale e storica (la pena di Virgilio, la pena della saggezza filosofica senza fede, il «lutto» della ragione, la crisi sublime della civiltà antica) questo dolente impeto di desiderio inappagato, questo tormento dell'eterna esclusione (e tutta la prima terzina vibra del contrasto tormentoso fra «disio» e «lutto», fra la tensione della saggezza antica e la sua sconsolata vanità «sanza

frutto»), e lo chiudono lasciandolo echeggiare lungamente nella tripartita indicazione dei grandi spiriti delusi («Io dico d'Aristotele e di Plato e di molt'altri») e nella didascalia, anch'essa tripartita con i legami congiuntivi e indugiati delle «e» (procedimento ripreso poi in direzione idillica nella rappresentazione delle «pecorelle»), che ripercuote il personale significato di quell'«e molt'altri» nell'atto, nel silenzio e nel turbamento di Virgilio.

e disiar vedeste senza frutto
tai che sarebbe lor disio quietato,
ch'eternalmente è dato lor per lutto;
io dico d'Aristotile e di Plato
e di molt'altri; e qui chinò la fronte
e piú non disse, e rimase turbato.

In tutta questa mirabile sequenza di terzine (dal compianto di Virgilio per il corpo lontano al suo turbamento per una verità che lo esalta e lo condanna) la poesia del canto ha realizzato uno dei suoi chiaroscuri piú profondi, con un dominante prevalere di elegia, mentre essa prepara a contrasto e pur nella mediazione di un equilibrio pacato, di una dolente saggezza, il tempo seguente in cui prevale la poesia della ritrovata comunione, la nota di un superiore idillio, di una vita mansueta e corale, contenta del «quia», anche se pronta ancora a turbarsi e stupirsi ad ogni immagine inattesa e discordante dalla sua condizione di «fortunata mandra».

* * *

Dopo il culmine lirico raggiunto nel discorso di Virgilio e sulla profondissima eco delle rassicuranti e malinconiche sue parole e del suo turbamento pensoso e rassegnato (e ammirazione, pietà e affetto vibrano nel silenzio di Dante piú suggestivi di qualsiasi risposta), il nuovo «tempo» (vv. 46-102) si inizia quando i motivi piú tumultuosi della paura di solitudine e di abbandono in Dante e quelli piú intensamente dolorosi del turbamento di Virgilio, si sono risolti nel discorso di quest'ultimo e la nuova momentanea incertezza della guida, il suo interno esame sul modo di iniziare la salita del monte (che riflette i moti intimi della sua momentanea preoccupazione, il senso di difficoltà dell'ascesa in una nuova immagine del paesaggio e nella sua resa visiva e fonica aspra e rupestre) si atteggiano in forme piú pacate. E la domanda che Virgilio si rivolge è senza ansia, e alla calma, con cui egli medita e si ferma per risolvere una difficoltà non piú drammatica e tormentosa come erano state la fuga e il movimento del rimorso iniziale, corrisponde la stessa disposizione del pellegrino Dante a contemplare piú tranquillamente la montagna che gli sovrasta, nella riconquistata sicurezza della compagnia di Virgilio. Ogni residuo del turbamento del primo «tempo» si dissolve poi nella visione di una «gente d'anime», il cui procedere lentissimo agevola e

sottolinea in questa parte iniziale del tempo il superamento di ogni angoscia ed eccitazione, il prevalere di un ritmo costante e distensivo che prepara il nuovo culmine poetico di un altissimo idillio, di una «pastorale» purissima ai cui margini pur vibra, in forme sempre più attenuate di stupore e di trepidazione, l'eco di quel movimento di incertezza che aveva dominato nel primo «tempo», e che qui mai si dissocia completamente dal fondamentale sentimento letificante di concordia e di salvezza in comune delle anime degli scomunicati pentiti e avviati alla loro totale liberazione.

Una nuova fiducia anima la parola di Dante confortato dalla certezza dell'ausilio della moltitudine liberantesi («ecco di qua chi ne darà consiglio»), anima il gesto risoluto e confidente di Virgilio («con libero piglio»), il più libero movimento dei due viaggiatori; e questo si compone, nel suo passo più celere, con l'avanzarsi lentissimo delle anime in un efficacissimo incontro di direzioni e di ritmi, in cui il secondo prevale ripercuotendosi con un nuovo effetto semplice e fantastico (la lentezza dominante opera una singolare unione di realtà e fantasia, la ricomposizione poetica di una superiore realtà fantastica agevole, semplice e musicale) nel movimento stupito e dubitoso, ma soprattutto corale e collettivo, delle anime che arretrano e si addossano al monte con un risultato figurativo di mobile bassorilievo non isolato o semplicemente gustoso ed elegante, ma chiaramente legato allo stupore che in loro desta ogni visione discordante da quell'*animus* di concordia e di serenità che le unifica e rende intimamente poetico il loro muoversi solidale con un rafforzamento della loro unione, della loro anche fisica concordia:

quando si strinser tutti ai duri massi
de l'alta ripa e stetter fermi e stretti...

Il moto di timore e di incertezza, già ingentilito e alleggerito da ogni troppo aperta drammaticità nell'eleganza dei loro gesti (solo un incresparsi lieve della compatta superficie visiva e musicale nel rapido tocco vibrante dei «duri massi» e dei suoni omogenei con cui il poeta precisa lo stringersi e il fermarsi delle anime: «si strinser tutti», «stetter fermi e stretti»), si risolve nella lieve trepidazione di un'attesa già disposta ad accogliere l'assicurazione della voce lenta, benevola e suadente di Virgilio, che, nel suo colloquio con le anime, vince la loro prima esitazione e poi, dopo che il canto dell'idillio ha raggiunto le sue note più pure e profonde, definitivamente fuga l'ultimo movimento del loro stupore e della loro timidezza (replica efficacissima di quello precedente, ma qui attenuato, lieve ed efficacissimo nella costruzione dell'episodio con il suo centro, più intenso fra i due simmetrici momenti di colloquio e l'inerente intreccio dei due movimenti di stupore e della loro distensione rassicurata), con la spiegazione della natura di Dante e con l'esortazione esplicita alla fiducia nella virtù divina che a Dante vivo consente il viaggio oltretomba. Tutto nel discorso di Virgilio e nel suo tono pacato e

nelle sue immagini di agevolezza e di pace (la pace attesa da «tutti», parola su cui la voce non casualmente si appoggia) concorre a persuader le anime a muoversi lentamente e suggerisce, con l'appello alla loro esistenza corale e alla loro condizione di pace, i modi stessi della loro trasfigurazione pastorale, intona in forma piú esterna il ritmo nitido e dolcissimo delle grandi terzine centrali (vv. 79-88), in cui gli elementi idillici diffusi nel canto si addensano e si alimentano di quanto vi era nell'anima dantesca di piú affettuoso ed idillico, superando nella loro sobria energia ogni pericolo di espansione pargoleggiante, di gusto mimetico e realistico, di improvviso e puntuale moto di abbandono oblioso. Perché il quadro e il paragone son bene l'estremo sviluppo del tema centrale della comunione e il profondo senso dantesco della realtà si traduce anche qui in coerente sentimento lirico di simpatia affettuosa per la realtà nei suoi aspetti piú idillici, consolatori, suggestivi di semplicità, di mansuetudine, di intima quiete, di fiducia, di istintiva solidarietà, confortato dagli echi poetici di una complessa tradizione letteraria (la tradizione bucolica colta soprattutto nella *pietas* virgiliana che umanizza immagini, altrove piú ferme, in elementi di sfondo pittoresco e adibite ad una distensione obliosa, ad un'evasione edonistica) e da un chiaro richiamo di echi evangelici (anime-agnelli) e della loro traduzione figurativa medioevale nella scultura e nei bassorilievi paleocristiani, nei mosaici ravennati e romani, negli affreschi della civiltà pittorica romanica. E questi richiami, realizzati in una superiore classica semplicità, in un movimento e in un calore di realtà tanto superiore ad ogni stilizzazione medioevale, ben chiaramente collaborano a sensibilizzare poeticamente la religiosa condizione degli scomunicati pentiti e riaccolti in una comunione di salvezza, in una concordia e mansuetudine opposta alla solitudine, all'esclusione nel peccato (non piú «presunzione», ma mansuetudine, non piú orgoglio e ribellione, ma timidezza e pudore).

Il ritmo soave e pacato delle parole di Virgilio si fa ancor piú lento e misurato, intimamente musicale con le sue soste e riprese, con la sua linea distensiva sottolineata dal grande numero delle congiunzioni, in un impasto di immagini e suoni di estrema dolcezza cui contribuiscono l'affettuosa simpatia dei diminutivi, il morbido nesso dei gerundi, i gesti di timidezza delle anime-pecorelle, la loro fiduciosa rinuncia all'indagine del «perché», l'istintiva adesione ai moti del loro esistere collettivo.

Come le pecorelle escon del chiuso
 a una, a due, a tre, e l'altre stanno
 timidette atterrando l'occhio e 'l muso
 e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
 addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
 semplici e quete e lo 'mperché non sanno;
 sí vid'io muovere a venir la testa
 di quella mandra fortunata allotta,
 pudica in faccia e ne l'andare onesta.

L'assimilazione delle anime e delle pecorelle si conclude perfettamente nella seconda parte del paragone, ma un ritorno del motivo del turbamento, che anima la scena con l'eco di motivi precedenti (il motivo dell'ombra nello sgomento iniziale di Dante e nell'elegia di Virgilio) e media sottilmente perciò la continuità di elementi elegiaci, qui più allusi che fortemente rilevati, verso l'episodio di Manfredi, sviluppa ulteriormente, in una variazione eccellente del paragone centrale, il motivo della solidarietà delle anime-pecorelle che arretrano e si addossano l'une alle altre «non sapendo il perché», il movimento delineato nel paragone, e serve chiaramente, nella simmetria dei due moti d'arretramento e dei due discorsi di Virgilio, a completare tutta la linea dell'episodio nella sua perfetta proporzione, a sciogliere ogni residuo di turbamento, a ribadire, dopo l'ultimo discorso esplicativo ed esortativo di Virgilio, in un colloquio sempre più distensivo e rassicurante, la loro fiduciosa e mansueta vita di comunione definitivamente espressa nella loro risposta corale, nel loro gesto collettivo.

* * *

Sicché la voce che s'alza con un inizio limpidissimo di canto, si stacca lentamente dal coro che prima ha parlato, come la individuazione del personaggio, il suo riconoscimento, bisognoso di spiegazione e di gesti che tanto lo diversificano da certe brusche e prepotenti presentazioni di altri plastici e statuari personaggi infernali, si attua lentamente in uno sviluppo della personalità e della figura di Manfredi dalla condizione generale di mansuetudine e di fiduciosa speranza delle anime della «fortunata mandra», in una rallentata serie di parole e gesti contenuti, senza impeto, e tutti profondamente ispirati ed essenziali (il ritmo di questa parte del canto è sempre pensoso, misurato, anche se a poco a poco si tende e si arricchisce di tante componenti drammatiche ed elegiache, di echi guerreschi e virili, di accenti di dolore e di severa condanna) sullo sfondo coadiuvante del silenzio delle anime, della loro lentissima marcia, a cui Dante e Virgilio accordano il loro passo, e della attenzione meravigliata di Dante che nel canto seguente si precisa nel verso 14: «udendo quello spirto e ammirando».

La voce che, dopo aver evocato la sua storia personale ed esemplare, rientrerà lentamente alla fine del Canto nella sua più chiara condizione di interprete della «fortunata mandra», invita Dante (e «chiunque tu se'» e «se di là mi vedesti unque» sono forme di colloquio che assecondano questa inclinazione soave e mansueta e nobilmente triste-serena, questo senso di comunicazione senza ansia, questo melodico e intimo superamento di ogni urgenza, di ogni avidità di recuperare impetuosamente un rapporto di individuali esistenze) a riconoscerlo, provoca la sua attenzione, il suo umile diniego, la prima presentazione della figura del re svevo, anch'essa svolta in un'aura d'incanto, di melodia e di meraviglia letificante, e pur increspata d'una sommessata malinconia, pausata nella sua disposizione di successive indicazioni, priva di ogni plastica tensione:

Biondo era e bello e di gentile aspetto,
ma l'un de' cigli un colpo avea diviso.

E poiché le prime indicazioni non sono sufficienti ad operare il riconoscimento (ma la ragione più intima e poetica non è il bisogno «verisimile» di dirci che Dante non aveva conosciuto in vita Manfredi, sibbene l'esigenza di svolgere lentamente la individuazione della figura, di fare affiorare lentamente le caratteristiche più necessarie alla sua storia individuale e al suo significato esemplare e poetico, di comporre un'immagine di nobiltà, di bellezza, di sventura), Manfredi aggiungerà ancora un gesto rivelatore e due parole («Or vedi, e mostrommi una piaga a sommo il petto») che implicano un chiaro riferimento alla vicenda miracolosa del Cristo risorto ed apparso ai suoi discepoli ancora attoniti e incapaci di riconoscerlo (v. Luca 24,39; e Giovanni 20,20 e 27) se egli non avesse indicato il segno del suo martirio.

Ché non vi è dubbio circa la volontà del poeta di presentare la figura di Manfredi in un'altissima nobilitazione del suo carattere regale e cavalleresco (e non a caso Dante riprende, nel celebre verso 107, il ritratto dell'eroe nella *Chanson de Roland* sino nella disposizione sintattica, così coerente in tal caso al procedimento caratteristico nei momenti più alti del canto e – come ha ben visto H. Gmelin nel suo recente commento al *Purgatorio* – quello del re David nel I dei Re, 16,12: «Erat autem rufus et pulcher aspectu decoraque facie») e del suo significato di «martire» di una tragica vicenda storica, nella crisi dell'ordine mondano provocato dalla politica della Chiesa, e soprattutto di personale testimone di una suprema e complessa verità (la possibilità della salvezza nel pentimento e nella comunione con Dio anche per chi è escluso provvisoriamente dalla comunione della Chiesa) che Manfredi rivive in tutti i suoi elementi attraverso la rievocazione della sua personale esperienza di peccato e di redenzione, di scomunica, di persecuzione esercitata contro il suo corpo e contro il suo nome, e di comunione riacquistata nell'incontro del suo pentimento e della misericordia divina. E come nella presentazione della figura di Manfredi si compongono insieme echi della cronaca ghibellina e guelfa, concorde almeno nel riconoscere la nobiltà, la bellezza, la cortesia, il valore personale del re svevo (cui solo la pubblicistica curiale e le lettere e i decreti papali negavano ogni elemento di decoro), così in tutta la storia poetica che Dante crea come sensibile incarnazione di un «esempio» delle verità che dominano il canto (in un caso particolarmente bruciante e quasi paradossale di capovolgimento del giudizio di assoluta scomunica degli ecclesiastici che empicamente aveva escluso la possibilità del pentimento e della misericordia di Dio) vengono a fondersi gli elementi della leggenda ghibellina che aveva fantasticato sulla conversione del re in punto di morte, sulla salvezza della sua anima. Solo che nella poesia dantesca tutto è condotto ad un valore più alto, ad un significato meno pratico e meno partigiano, che ammette *ex abundantia* gli «orribili peccati» del re, che non discute il diritto della scomunica ecclesiastica (anche se quella

scomunica da parte del simoniaco Clemente IV poteva essere discussa nel suo motivo politico), e non riporta neppure quella affermazione del *bene-genitus* del *Convivio* ricollegando piuttosto la dignità regale di Manfredi al rapporto meno discutibile con la nonna Costanza e con la figlia «genitrice de l'amor di Cicilia e d'Aragona» (dove pur si sente che Dante sfugge in quest'alta «storia» ogni discussione sul preciso valore dei due re altrove da lui disprezzati) per far risaltare tanto più la storia vera di Manfredi *post mortem*, il contrasto fra l'empio zelo degli ecclesiastici e la «faccia» misericordiosa di Dio, per far vibrare tanto più intimamente il tema supremo del valore della fede, l'intreccio potente della letificante condizione della comunione e della tristezza della esclusione, che Manfredi esprime nella letizia della sua redenzione e nella mestizia della sua solitudine peccaminosa, nella elegia del corpo insepolto e perseguitato, nella condanna sobria e sicura dei limiti della scomunica ecclesiastica, della sua vana pretesa di absolutezza che par quasi ritorcersi sui suoi autori e far di loro i veri scomunicati di quel canto, gli esclusi dalla fruizione e dalla comprensione di una verità consolatrice perduta nel loro gretto legalismo, nel loro spirito feroce e fazioso.

Ben diversamente dalla semplice agiografia ghibellina e da un'aperta polemica su di un caso che aveva tanto appassionato gli uomini dell'ultimo Duecento, la storia dantesca di Manfredi assume un carattere tanto più universale e poetico e vive coerentemente nelle condizioni essenziali del canto, nello svolgimento della sua tematica, nell'aura di mansuetudine e di pacatezza creata dalla rappresentazione delle anime-pecorelle; e Manfredi, regale e cavalleresco, è coerentemente privo di ogni presunzione, di ogni orgoglio individualistico, vede la sua storia dall'alto della sua condizione di redento mercè un atto di umiltà, di partecipante all'*animus* collettivo di fiduciosa letizia e speranza, come la sua voce, pur facendosi più scura, triste e severa nel rievocare la vicenda del suo cadavere, non perde mai quell'intonazione di misura, di interiore compostezza entro cui tanto più segretamente vibrano le note dell'elegia, della miseria dell'esclusione, del suo sensibilissimo compianto funebre. Così la sua nobiltà eroica e regale non contrasta mai con la sua natura di mansueti, così lo stesso sorriso con cui egli inizia il suo discorso (punto di interminabili discussioni su base di psicologica verisimiglianza) è privo di ogni baldanza e nasce – nella stessa disposizione lenta e melodica delle parole – soprattutto dalla pacata letizia di chi afferma nell'apparente paradosso del suo caso una superiore verità umana e divina e dà alla «meraviglia» della sua salvezza quella sommessa sfumatura di discrezione e di mansuetudine che si rivela nel modo con cui egli ristabilisce la versione esatta della sua vicenda ultraterrena («e dichì 'l vero a lei, *s'altro* si dice») ,smorzando ogni asprezza polemica (e tanto più in questo inizio così poco impetuoso e teso da una dominante letizia e dolcezza) nel riferire il motivo della sua rivelazione alla affettuosa sollecitudine paterna di assicurare sulla propria sorte la figlia Costanza, componendo in una dimensione di umana e decorosa gentilezza le indicazioni della sua regalità e dei suoi affetti familiari.

Su questo fondo sicuro la voce rievocante di Manfredi si fa lentamente piú scura e profonda e l'intreccio tematico essenziale si ripresenta nella sua complessità in un replicato moto di ascesa dal suo polo di piú intensa elegia e drammaticità a quello del rasserenamento, dal desolato senso della solitudine del peccato a quello letificante della comunione e della salvezza. Prima passando dal ricordo delle ferite mortali in battaglia a quello del pianto, del pentimento e del suo rivolgersi a Dio, poi – con un ondeggiamento piú intenso fra una vibrazione piú drammatica e concentrata e un'espansione vastissima e uno slancio sublime – salendo dalla dichiarazione piena e doverosa dei peccati all'abbraccio con cui Dio accoglie tutti quelli che a lui si rivolgono: un Dio per il quale Dante – poeta della giustizia, ma anche dell'amore, del Dio padre degli uomini oltre che padrone dell'universo – qui trova le espressioni piú grandiose ed umane della misericordia e del perdono: «quei che volontier perdona», «la bontà infinita».

Poscia ch'io ebbi rotta la persona
di due punte mortali, io mi rendei
piangendo, a quei che volontier perdona.
Orribil furon li peccati miei;
ma la bontà infinita ha sí gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei.

Poi il ricordo di Manfredi passa al centro dolente della sua storia dopo la morte, contrapponendo al pentimento e all'abbraccio divino che lo ha riammesso definitivamente nella comunione della salvezza (e ha stretto peccatore e divinità in una prospettiva grandiosa e serena che ha assorbito e abolito l'ansia della solitudine peccaminosa e lo scuro paesaggio del campo di battaglia) la diversa vicenda del suo cadavere, la sua sorte misera e patetica in un mondo di rapporti ostili e di passioni faziose, dominato dall'incomprensione di falsi pastori senza amore e senza pietà.

Se 'l pastor di Cosenza che alla caccia
di me fu messo per Clemente allora,
avesse in Dio ben letta questa faccia,
l'ossa del corpo mio sarieno ancora
in co del ponte presso a Benevento,
sotto la guardia de la grave mora.
Ora le bagna la pioggia e move il vento
di fuor dal regno, quasi lungo 'l Verde,
dov'è le trasmutò a lume spento.

Torna cosí a dominare nelle terzine centrali (vv. 124-132) il tema della solitudine e dell'elegia in cui persino chiare componenti del tema della comunione, individuate nella pietà dei guerrieri nemici per il cadavere del re vinto ed eroico, sono involte nel tono grave e mesto, in questo rimpianto

del corpo lontano (che richiama, nel giuoco sottile di allusioni e di ricorsi di precedenti omogenei motivi, che è tipico di tutto il canto e del suo svolgimento complesso, il rimpianto virgiliano per il corpo lontano sulla terra), in un ritmo solenne e grave di marcia funebre (prima eroica e guerresca, poi squallida e dissacrata), collaborante con gli elementi del paesaggio triste e cupo a creare una scena vasta e suggestiva, profondamente malinconica: e malinconica, piú che apertamente sdegnata e polemica, anche nel saldo riferimento all'empia incompienza degli ecclesiastici poeticamente risolta in ulteriore elemento di mestizia, di pensosa meditazione sulla grettezza anticristiana dei «pastori» religiosi, che rende questi ancor piú oggetto di commiserazione che di odio rovente nelle parole dello scomunicato redento e mansueto, nella sua voce triste e serena, cosí superiore all'odio selvaggio dei suoi nemici. Tutto si fa rappresentazione ed immagine e la persecuzione del vescovo di Cosenza contro il cadavere del re vinto (persecuzione tanto piú empia e scellerata perché esercitata contro un morto: ed è chiaro che, se Dante si rivolge alla responsabilità del vescovo libero di comprendere la misericordia di Dio malgrado l'ordine del papa, non esclude affatto questo – come vorrebbero certi interpreti interessati – dalla colpa del suo comando) si trasfigura in un intenso movimento di caccia selvaggia e feroce (quasi un ricordo della caccia di Ruggieri nell'episodio di Ugolino), come il rimpianto della perdita della sepoltura guerresca ed eroica che i soldati di Carlo avevano accumulato di pietre come omaggio al re vinto e coraggioso, si realizza nell'immagine scura e possente della tomba sicura e massiccia, nel suono cadenzato e solenne di una marcia funebre per la morte di un eroe, appoggiato alle parole scure, pesanti, sepolcrali («sotto la guardia della grave mora») implicanti quel senso di stabilità, di tutela, di sicurezza in un luogo preciso e sicuro («in co del ponte presso a Benevento») che cosí profondamente traduce, in contrasto col primo movimento e con il dolore appassionato e nostalgico di quella perdita («sarieno ancora»), quell'ansia di salvezza dalla dispersione, dalla solitudine senza nome e senza segni di umana pietà, dalla esclusione da ogni vincolo con la storia e con la pietà degli uomini, con il pretesto sensibile ai loro «buoni prieghi», che in Manfredi riporta la profonda voce del tema del canto.

Mentre la terzina seguente, che espone il risultato della caccia del «pastore» spietato, approfondisce definitivamente la piú forte intonazione elegiaca in un ritmo severamente patetico, in un paesaggio sconsolato, solitario, invernale, intriso di mestizia e di squallore: e qui la pietà e l'elegiaco compianto del re per il suo corpo insepolto si realizzano nell'immagine desolata di quelle ossa dolorosamente sensibili alla miseria del loro abbandono, all'offesa degli elementi naturali, nella vibrazione profonda del verso («or le bagna la pioggia e move il vento») che ancora una volta riprende e potenzia la suggestione piú elegante ed agile di un verso virgiliano per la misera sorte del corpo insepolto di Palinuro («Nunc me fluctus habet volitantque in litore venti»). Di quella desolata dispersione i versi successivi svolgono il senso

piú intimo di dolore per l'esclusione da tutto ciò che legava Manfredi alla sua stessa storia di re e di eroico guerriero («di fuor dal Regno, quasi lungo 'l Verde»), e queste indicazioni geografiche ben assecondano il ritmo del movimento dolente e funebre, accentuano il tormento dell'esilio in un luogo deserto e lontano da quelli della morte e della vita, determinato da forme appunto di esclusione («di fuor dal Regno»), di imprecisione («quasi lungo 'l Verde») cosí opposte a quelle sicure e individuate dalla «grave mora»: «in co del ponte, presso a Benevento». Cosí come la determinazione del trasferimento del cadavere in quella zona squallida e lontana aggiunge un ultimo movimento, in analogia di ritmo e con intimo contrasto con quello con cui si chiudeva la terzina precedente: nuova marcia funebre, ma tetra e squallida, incupita dal particolare dell'accompagnamento degli scomunicati («a lume spento»), dalla sua suggestione di buio notturno che porta al massimo gli elementi lugubri dell'episodio di Manfredi.

Ma l'elegia, che qui è giunta al suo fondo piú intenso nell'evocazione del corpo insepolto e bandito da ogni vincolo di comunione umana e religiosa (estrema immagine della «scomunica» e della implacabile persecuzione degli ecclesiastici), si trasmuta ora in un nuovo slancio di fede e di sicurezza in una verità che Manfredi ha sperimentato e che egli ora – nel paradosso sublime di un condannato che ristabilisce un piano piú alto di giustizia contro i suoi giudici gretti e interessati, e afferma insieme la sua partecipazione a un mondo piú alto e pietoso, mansueto e privo di orgoglio – di nuovo annuncia in forma piú generale e con una intima forza, accresciuta dalla rievocazione di una sofferenza patita a causa della loro «maladizion».

Per lor maladizion sí non si perde,
che non possa tornar, l'eterno amore,
mentre che la speranza ha fior del verde.

La verità consolatrice della possibilità di salvezza nella fede cristiana, affermata da Virgilio, e nel pentimento anche in punto di morte, affermata da Manfredi in forma di personale esperienza, torna ad espandersi in una suprema proclamazione che esalta, di fronte alla limitazione dell'efficacia della scomunica, l'immagine dell'«eterno amore» e della speranza avvivata dalla vitale analogia della verde radice della salvezza, dal caldo contatto fra un amore senza confini e senza tempo e la viva perenne possibilità del pentimento umano prima della cesura inesorabile della morte.

E se in quella «lor maladizion» è concentrato tutto il profondo sdegno di Dante per l'anticristiano odio dei sacerdoti, per la loro empia volontà di ridurre l'«eterno amore» nella loro misura angusta e settaria (ed essi non poterono invece che esercitare la loro sterile ferocia sul misero cadavere del re, perseguitato anche in quelle tremende parole di Clemente IV – «Illius hominis pestilentis cadaver putridum» – che, riprese ancora nell'odio inestinguibile della curia sino alla bolla del 1282 di papa Martino, sembrano

combattute nella figurazione gentile e nobile della poesia dantesca e nella pietà umana e religiosa per le sue misere ossa insepolti), e se in tutta la storia di Manfredi vibra chiaramente il severo giudizio del poeta, impegnato in una lotta politica e ideale priva di ogni opportunistico compromesso, la poesia di questa terzina e di tutto l'episodio è chiaramente volta a superare ogni aperta asprezza combattiva in una dimensione più profonda ed intima cui è essenziale tutta la coerente intonazione del canto e la mediazione di Manfredi, nella cui voce dolente e serena, nobile e mansueta, sdegno e protesta si sublimano in una salda e superiore storia conclusa e perfetta, in un «esempio» fattosi totalmente poesia. La terzina che contrappone l'«eterno amore» e la «lor maladizion» sullo sfondo della speranza fa da conclusione alla parte centrale dell'episodio di Manfredi e in essa la vibrazione più intensa si è perfettamente risolta. Ora la tensione poetica va lentamente distendendosi in un tono più blando, la voce di Manfredi va lentamente rientrando, attraverso la calma fiduciosa e mansueta delle ultime parole, nella voce e nel silenzio concorde della «fortunata mandra», nella sua condizione di umiltà di cui è concreta espressione quel riconoscimento dell'autorità della Santa Chiesa (Santa come istituzione divina e malgrado i cattivi pontefici) che, pur più accettato che non intensamente partecipato (con qualcosa di più legalistico, d'aggiunta concessiva e meno essenziale – «Vero è» –, come meno essenziale di fronte al miracolo della salvezza nel pentimento e nella misericordia divina è lo stesso «divieto» che condanna gli scomunicati a una pena lieve e preliminare di ritardo nell'inizio delle loro pene liberatrici, determinata con un termine preciso di tempo anch'esso coerente a questo aspetto più esterno e giudiziario di una vicenda sublime), ha sempre un suo riferimento al tema centrale del canto, come intreccio di aspirazione ad un'ulteriore comunione anche con la Chiesa militante e di più attutito dolore per una ultima ma provvisoria esclusione dalla «ripa» redentrice, mentre ribadisce lo spirito d'umiltà e di pacatezza di Manfredi e degli scomunicati redenti.

Per l'ultima volta i termini dell'esclusione passata e presente («contumacia», «presunzione», «di questa ripa in fuore»: e quest'ultima indicazione geografico-legale rievoca ancora una volta una condizione stabilita nell'averno virgiliano per le anime i cui corpi son rimasti insepolti, condannati ad errare «centum annos» davanti alle rive dell'Acheronte) risuonano più attutiti in queste terzine finali prima di risolversi interamente nella ulteriore rasserenante prospettiva di un'abbreviazione della stessa pena di esclusione dal Purgatorio vero e proprio in seguito ai «buoni prieghi» dei viventi, all'efficacia di un intervento degli affetti umani a rompere la stessa legale saldezza del «decreto», a ridurre ancor di più il valore della maledizione ecclesiastica. E come l'intreccio sintattico di queste terzine, ricche di incisi e di forme concessive, sottolinea lo smorzarsi della tensione in un tono più espositivo e distaccato, meno sofferto e meno intimamente partecipato dal personaggio, così l'accenno ai «buoni prieghi» sollecita un'ultima vibrazione di fiducia e

di speranza, e nella preghiera di Manfredi a Dante di farlo «lieto», rivelando a Costanza (ora «buona» nel suo aspetto di pietà filiale, prima «bella» nella indicazione gentile e regale della presentazione del re) la sua condizione purgatoriale, insieme si conclude la rappresentazione della figura umana di Manfredi in una luce affettuosa e serena e il tema della comunione si suggella nella enunciazione del potere salvatore e letificante dell'umano e religioso rapporto di vivi e morti, della continuità fra la terra e l'oltretomba:

che qui per quei di là molto s'avanza.

In questo verso lievissimo e limpido, in queste note sommesse e pure di profonda melodia e di sobria suggestione, l'episodio e il canto si chiudono in una misura perfetta; e il tema intrecciato e complesso che si era impostato con una concitazione drammatica e si era svolto in una così eccezionale ricchezza di movimenti di turbamento e di fiducia, di elegia ed idillio, di motivi grandiosi ed intimi, trova qui l'esito estremo di una certezza serena e senza orgoglio, di una letizia sommissa e liberata da ogni elemento turbatore, di una voce corale pacificata e intimamente melodica.

IL CANTO III DEL «PARADISO»

Il canto III del *Paradiso* va anzitutto considerato nella funzione che esso ha nell'inizio della nuova cantica, nel calcolo ispirato di Dante creatore del nuovo mondo paradisiaco, nella sua dimensione poetica impostata già grandiosamente come sinfonia cosmica dal I canto e nel II (le macchie lunari) nei termini di un'espressione di verità superiore entro un superiore paesaggio attinto nelle forme di una esperienza di quel mondo lunare, che non è solo il primo cielo nella costruzione tolemaica e aristotelica del regno celeste, ma il piú vicino e poetico al vagheggiamento degli uomini, al loro affascinato incanto per quella luce tenue e perfetta, aristocratica ed elegantissima, termine di fantasticheria e di visione diretta. Il canto III, infatti, imposta la nuova esperienza paradisiaca nella piú sicura, evidente e affascinante creazione di un mondo e di un paesaggio lunare ed entro questo in una reinterpretazione della nuova dimensione dell'intimo, in forma piú diretta di esperienza interiore confortata da ricordi affettivi, nel contatto con le anime in un preciso gradino dell'intera esperienza paradisiaca. Mentre il raccordo con i canti lunari immediatamente successivi (IV e V) svolge ed amplia il tema della beatitudine comune e della sua graduazione, arricchendo *à rebours* la localizzazione del canto III, la complessità dei tematici termini della pace, del volere, del rapporto fra Empireo e sfere che caricano in forma di dubbi inespresi e irrisolti la tensione di scoperta e di contatto del canto III.

Ma soprattutto giova insistere (nella certezza della forza di unità e delle ragioni dei singoli canti e del loro rapporto non solo concettuale, ma di struttura poetica con il resto del poema e delle singole cantiche) sul fatto che, nella impostazione della esperienza paradisiaca, era essenziale a Dante questa esperienza piú intima dei valori e toni del Paradiso, delle sue reali persone e che, mentre l'umanità aristocratica e affabile delle anime promesse a Dio e mancate ai voti per volontà altrui si presta mirabilmente ad avviare il contatto piú affabilmente, pur come segreto e magico, con le anime del Paradiso in generale (e il mondo lunare era appunto il piú adatto a questo primo incontro con il paesaggio del Paradiso), cosí era necessaria alla poetica paradisiaca una figura concreta che si presentasse a Dante dai suoi ricordi privati come una figura di gentilezza e di femminile forza, era necessario salire da una zona giovanile dell'anima legando l'inizio dell'ascesa paradisiaca ai ricordi piú giovanili, al fervore di un recupero della memoria affettiva. Tale persona era Piccarda, creatura della sua gioventú e della sua esperienza

giovanile e della sua scelta aristocratica di persone e di affetti soprattutto femminili (da cui riporta toni rapiti ed aristocratici della *Vita Nuova* e delle *Rime*, raffinati e rinforzati dalla lirica piú potente del *Paradiso*), una figura da Paradiso in terra, religiosa e bella, obbediente, fragile e nobilitata dalla violenza subita, ricca di allusioni personali, individuali, ma adatta ad un rapporto corale (la sua vita claustrale, il suo santo «conformismo» religioso), come già nel canto XXIV del *Purgatorio* affiorava fra i ricordi aspri e dolci della gioventú e dei rapporti con Forese, richiesta dall'ansia di Dante:

Ma dimmi, se tu sai, dov'è Piccarda [...]

La mia sorella, che tra bella e buona
non so qual fosse piú, triunfa lieta
nell'alto Olimpo già di sua corona.
(vv. 10, 13-15)

Versi che preparano l'episodio paradisiaco e che ne intonano (con la componente di bellezza e di bontà: nell'episodio di bellezza non si parla, ma tutto conduce ad un'immagine di suprema gentilezza e il suo linguaggio e i suoi modi sono linguaggio tipico di una *calocagatia* cristiana e di una eleganza di *essere* cui la bellezza è essenziale) l'accento di *letizia* (parola naturalmente paradisiaca e che diventa perciò simbolo espressivo di questa nuova condizione) proprio e solo nell'accento di Piccarda, sí che essa ben a ragione appare poi come la prima persona conosciuta da Dante nella sua nuova esperienza, cosí come essa ricongiungeva il Paradiso alla zona piú fervida e pura della vita, la giovinezza, e a tutta un'esperienza di gentilezza e aristocrazia spirituale quale è quella della lirica giovanile dantesca. E quindi con la possibilità (tutt'altro che casuale nel grande poeta della *Commedia*, nell'artista e perciò non semplice *letterato* chiuso in un cerchio di esperimenti ed esperienze tecniche e letterarie, come qualcuno ha voluto unilateralmente rivedere la sua vicenda di poesia e la sua personalità di «personaggio» nel poema) di richiamare intorno ad essa tutti i caratteri e toni e stilemi di quella zona. Donde gli echi chiari della *Vita Nuova* in questo canto: i modi adoranti, ma privati della sospirosità piú giovanile, in Dante e nella presentazione di Piccarda. Echi che tornano per Beatrice in varie parti del *Paradiso* (si ricordi nel canto XV il rapporto chiaro fra una frase della *Vita Nuova*, III, 1: «me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine», e i versi «ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / de la mia gloria e del mio paradiso» – vv. 34-36), ma che qui piú sottilmente si assommano intorno a Piccarda a ricrearle, nel nuovo tono, l'atmosfera di adorazione giovanile che ben si conveniva – con un di piú di sobrietà e di suprema misura – a questa esperienza, a questo incontro, che annoda dall'intimo il primo incontro con persone del Paradiso e l'incontro giovanile con una persona vagheggiata per la sua bellezza e purezza in una zona di affetti quasi miracolosi per novità, come sono quelli con cui Dante supera il termine della esperienza infernale e

purgatoriale con una ripresa appunto dell'età piú intatta e sempre d'altronde senza una esplicita e disturbante nota di nostalgia e di rimpianto. Il colore perlaceo della figura femminile che si rievoca nel paragone individuante un'atmosfera e un colore delle persone e del cielo lunare («color di perle ha quasi, in forma quale / convene a donna aver, non for misura» – *Vita Nuova*, XIX, 11, 47-48), gli atteggiamenti adoranti di Dante («levava li occhi miei bagnati in pianti» – *ivi*, XXIII, 25, 57) e di Piccarda («quel ch'ella par quando un poco sorride» – *ivi*, XXI, 4, 12), l'emblema di un'esperienza diretta insostituibile («che dà per li occhi una dolcezza al core / che 'ntender no la può chi no la prova» – *ivi*, XXVI, 5, 10-11).

Tutto è riportato in un fervore piú intenso e misurato, in un nitore trasparente e limpido, a cui si intona il linguaggio composto ed eletto, l'andamento delle parlate e delle introduzioni come onde a spirale con clausole misurate e composte, l'aristocrazia ed altezza dei moduli scolastici e mistici, in cui nulla è di scomposto e di forte, nulla di drammatico e di acerbamente elegiaco: ciò che ci spiegherà poi in parte come l'acme della storia di Piccarda («Iddio si sa qual poi mia vita fusi») vada sottratta a una lettura romantica e drammatica e risentita, e inquadrata in una interpretazione corretta del tono di tutto il canto che vive un'estasi confinante col magico, ma sempre misurata, nitidamente scandita, approfondita e infrenata anche nel rapporto di sollecitazione delle domande piú stimolanti di Dante e delle risposte ardenti-misurate, fervide e caste di Piccarda. A cui corrisponde lo stesso giro indiretto e mediato dei periodi («se non come quella / che vuol simile a sé tutta sua corte»), il giuoco prezioso e composto (profondità di note recuperate nella musica) delle assonanze e rime, di ripetizioni di rime interne («profondi-fondi; cantando-cantando; beati-beato; regno-regno; vòti-voti»), il suggello elegante e perfetto, scandito e limpido delle clausole («ciò ch'ella cria e che natura face»; «del nome tuo e de la vostra sorte»; «generò 'l terzo e l'ultima possanza»), che con la duplicità dei termini assicura come una conclusione di chiarezza e di articolazione senza alone e senza risonanza.

Mentre tutta la perfetta luce e l'armonia del paesaggio si delineano in una coerenza artistica di estrema chiarezza ed eleganza, come il simbolo stilistico della «perla in bianca fronte» e della consistenza lunare e acquatile delle figure. E con uno svolgimento *perfetto* di tempi e movimenti in cui la nitidezza dell'articolazione lineare, tematica e dialogica è pervasa da un intimo fervore e da una quieta tensione spirituale e poetica che ricava la sua forza dall'incontro della nuova esperienza intima delle qualità, condizioni, persone paradisiache, e dei grandi temi coerenti della volontà, della carità, della pace che sono appunto i temi guida del canto e della sua funzione di vera introduzione all'*animus* paradisiaco.

Il primo «tempo» del canto (vv. 1-33), in cui ancora è assente Piccarda, si suddivide in quattro movimenti (vv. 1-9; 10-18; 19-24; 25-33) e costituisce l'introduzione della salda unità poetica del canto.

Il primo movimento raccorda il nuovo canto con il canto II ed è con-

traddistinto da un moto di energico slancio, come sarà il finale; moto di impeto affettivo-spirituale, di riconoscenza per Beatrice che ha rivelato a Dante – mediante un severo procedimento scolastico avvivato dall'ansia di verità che accomuna docente e discente – il dolce aspetto di una bella verità (la ragione delle macchie lunari), di una verità scientifica e letificante nel suo significato di rivelazione di un particolare della costituzione dell'universo: «bella verità», «dolce aspetto», termini chiari di una poetica scientifico-spirituale che ripropone, in forma di bellezza e di dolcezza, il bene supremo di una acquisizione di verità attraverso l'esperienza e il dialogo che sarà anche la forma di acquisizione ulteriore del colloquio con Piccarda e di tutti gli ulteriori colloqui con Beatrice e con gli altri beati. L'entusiasmo per la verità ottenuta attraverso l'esperienza e il dialogo (non manualistica e fredda, ma corrispettivo di una tensione spirituale che ha bisogno di particolari mediatori umani) si associa alla riconoscenza per Beatrice, non fredda ed estranea maestra, ma termine concreto di affetto, di cui si richiama, in quest'eccezionale impianto della spiritualità e tensione affettiva del *Paradiso*, il carattere di donna amata («quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto»); e lo *scaldare* dell'amore rafforza lo slancio affettivo del senso bello e dolce della verità e ad esso corrisponde l'erezione sicura e pur composta («tanto quanto si convenne») – prima spia della misura che regola l'intensità del canto – di Dante disposto ad assicurare l'acquisizione del nuovo grado di verità necessaria al circolo perfetto dell'ispirato didascalismo paradisiaco. Ed è su questo slancio interiore e fisico che si inserisce, in termini ancora coerenti al modulo del movimento, l'apparizione della prima visione paradisiaca. Visione distrae da confessione, e dalla nuova potenza della visione nasce il profondo movimento successivo di assoluta immedesimazione con il termine sin qui solo evocato nella sua potenza simile a quella della mossa di Dante disposto alla confessione e anche stilisticamente assicurato dalla coerenza di un chiaro procedimento di queste prime tre terzine incatenate fra loro dalla forza delle parole-rima in doppia consonante (e con assonanza forte fra le prime due rime raccolte poi sinteticamente al verso 4 e dall'intreccio dei pronomi personali e richiamata nel centro del verso 8: «stretto»), con un giuoco intenso che non deve apparire casuale una volta che si sia compresa l'ascendenza paradisiaca delle «rime» e la natura interna morale-poetica del tecnicismo dantesco: ché queste insistenze che diversamente riappaiono (ma in termini di estasi e di visione) in tutto il canto son qui a ribadire lo slancio e la partecipazione appassionata di Dante alla verità scoperta e alla visione che appare a distrarlo in una nuova e più profonda concentrazione spirituale-fantastica.

Così, annunciata dalla avversativa («*ma* visione apparve») e nei modi più aperti ed energici del primo movimento, la visione, di cui si anticipa il carattere più immediato e didascalico attraverso la parola-tema, richiede una chiara pausa di lettura, una sospensione di conversione dall'energico alla lucida concentrazione visionaria, per affiorare dalla memoria evocatrice più profonda in un ritmo più lento e perfetto, in cui l'immergersi incantato e

limpido del poeta è riprodotto prima nei modi della visione, poi nella sua diretta ma così mediata e fantastica realtà. In tal senso il doppio paragone che apre la visione (e un paragone più letterario sigla la conclusione della sua presentazione in un perfetto circolo di modi stilistici) è ben necessario proprio a intonare i modi della visione, del suo affiorare nitido e lento al cui fondo spicca la realtà della visione: «tali vid'io più facce a parlar pronte».

Quel paragone intona, in realtà, non solo la visione, ma tutto il rarefatto e prezioso ritmo e modulo figurativo-musicale del canto e se non costituisce affatto – come apparirebbe da quella lettura impressionistica e antologica che dobbiamo rifiutare specialmente per una poesia così organica e severa come quella dantesca – una bella immagine a sé stante, una pura zona distaccata di ineffabile, una goccia lirica di suprema purezza, esso, con il suo doppio svolgimento e con il suo coerente riferimento ad una realtà fisica («vetri» e «perla in bianca fronte») di eccezionale luminosità visiva e di estrema purezza da sensazione che confina con la spiritualità, realizza effettivamente di per sé la realtà fantastica della visione, il suo carattere di nitidezza del mezzo da cui traspare (acqua nitida e trasparente, vetri trasparenti e tersi) e la sua debole forza visiva che si fondono effettivamente entro questa prospettiva visiva e musicale (ma in cui campeggiano le «pupille» e le «postille» dei visi, in un loro totale carattere di lucidità e di sommarietà *scolorita*), ché il colore è del tutto assente da questo canto e da questa visione in cui il disegno grafico e musicale prevale sino ai termini estremi di un'arte aristocratica e scorporata di cui non trovo l'uguale nell'arte medievale.

E, come dicevo, il paragone finale (chiaramente ovidiano e con il di più della suggestione incantata di Narciso: «Fons erat inlimis, *nitidis argenteus undis*. [...] Corpus putat esse quod umbra est» – *Metam.*, III, 407, 417-, risviluppato, senza il peso coloristico dell'*argenteus*, nella comunanza delle acque nitide e tranquille con le *nitidae undae*) sigilla perfettamente, con un'allusione mitica di suprema eleganza, questo squisito movimento e crea insieme questa dimensione verisimile-fantastica che inquadra tutto il canto e le sue verità non facili eppur reali nella superiore realtà paradisiaca.

A questo succede il breve movimento dei vv. 19-24, in cui il movimento interno della visione e dei paragoni si ripercuote in Dante con la lieve flessione degli occhi in dietro e in avanti e la muta interrogazione di Beatrice che nell'ultimo movimento (vv. 25-33) ritorna terrena (come era al primo verso del canto) nel colloquio con Dante, ma provvisorio e insufficiente, e rimanda a Piccarda e suggella autorevolmente il carattere di verità della visione e delle persone in essa apparse: «l' vero», «vere sustanze», «credi», «verace luce». Saldissima realtà e introduzione al tema centrale del canto: «*la verace luce che le appaga*».

Ed infatti nel secondo «tempo» (vv. 34-57) si intreccia subito il tema dell'ansia di Dante di verità e di esperienza con quello dell'appagamento della verace luce negli spiriti beati del primo cielo, e Piccarda sarà così coerentemente più diffusa a chiarire questo punto che non la dichiarazione

piú ampia del proprio nome succintamente presentato. Tutto il tempo è impiantato su forte avvio del colloquio fra attesa e gioia, sollecitato dai dubbi, dalla magica visione e dal primo contatto con persone paradisiache che per di piú si sono presentate cosí insolite e cosí diversamente poco corpose rispetto a quelle dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. Colloquio, in quanto tale, teso dal desiderio di Dante *smagato* e quasi annullato dal desiderio nuovo (e in *Donna pietosa* questo forte verbo dantesco era già stato usato in un senso ben classificante: «e furon sí smagati / li spirti miei, che ciascun giva errando» – vv. 37-38) e dal desiderio piú pacato di Piccarda, la piú «vaga» di ragionare (e dunque quella che per le ragioni interne della sua scelta si profila già individuata entro una comune tensione dialogica delle anime, del suo contesto corale: la piú *vaga*) e disposta ad accogliere le richieste di Dante, «pronta e con occhi ridenti», intensi e fermi, simili a quelli di Beatrice, il cui ardore affettivo si commuta chiaramente in quello coerente di Piccarda, minor Beatrice di questo particolare avvio dell'esperienza interna del *Paradiso*.

E il tema corale dell'appagamento celeste e della disposizione della carità delle anime si presenta subito all'inizio della parlata cosí nitida e sillogistica (simile come schema alle parlate successive): carità e unificazione con la volontà di Dio, superamento del nome nella nuova storia cui essa partecipa e che le permette ora di riprendere la sua storia a questo nuovo sublime livello piú che personale di assoluto presente («qui», «questi», «questa»), di immedesimazione con una sorte generale che soprattutto le preme di mettere in rilievo come quella a cui la condusse la sua linea piú vera (da monaca a beata, taciute le ragioni private che sol piú tardi affioreranno) e in cui campeggiano le parole paradisiache: la corte di Dio, la bellezza nuova che accomuna lei agli altri beati mancanti di voti con un piú forte premere affettivo e spirituale e poetico appunto nell'annuncio della paradisiaca condizione della loro *sorte* («Li nostri affetti, che solo infiammati / son nel piacer de lo Spirito Santo, / letizian del suo ordine formati») e si compone equilibratamente nella spiegazione di quella apparente minorità della sorte dovuta al fatto che – come dicono le parole lievi, ferme e storiche – i loro «voti» furono negletti e «vôti» in una certa parte. Nitida precisazione di estrema chiarezza intellettuale che delimita e smorza, senza annullarla, la tensione iniziale piú forte in una sorta di modestia che si unisce alla letizia e alla consapevolzza della vera natura di una situazione ancora presente nel suo aspetto piú sollecitante e problematico-paradossale. Lo stesso giuoco sulla parola («voti», «vôti») ha tale funzione di smorzamento e di modestia, quasi di dissimulazione di una possibile pena.

Nella lenta, limpida scansione del canto, dove il tempo poetico ha perso il suo aspetto piú realistico (tempo come ansia e cura: via la fretta che è tipica dell'*Inferno*, via l'attesa troppo intensa del *Purgatorio*), alla risposta prima di Piccarda segue la nuova domanda di Dante che si articola e si tende con un'articolazione crescente ai moduli delle risposte, in un'ampiezza crescente, con un intreccio sapiente di entusiasmo, di crescere di esperienza e di colloquio, e di prezioso, eletto, aristocratico tono con cui il poeta-personaggio si

avvicina (con un di piú di inquietudine caratteristica del suo esistere mondano) ai modi del linguaggio di Piccarda: «festino», «latino», accanto al piú approssimativo mistico «non so che divino». La domanda si svolge nelle particolari condizioni di un crescere di esperienza, di un chiarirsi concettuale e di un illuminarsi affettivo-mistico che tuttavia esita («Ma dimmi») sul gradino piú alto della risposta: la felicità «qui» e il possibile desiderio di un «piú alto loco», giustificato nell'ipotesi paradisiaca di un desiderio di «piú vedere» (cioè di vedere piú direttamente Dio, la sua accresciuta realtà nella maggiore vicinanza), di «piú farsi amici», cioè di entrare in relazione piú diretta con Dio («che nel capestro a Dio si fero amici» – *Par.*, XII, 132), dove la parola *amici* nel linguaggio piú quotidiano e dell'esperienza mondana suggella questa ascesa paradisiaca di cui si caricano i termini contemplativi-affettivi inerenti all'ardente religiosità dantesca, a cui tuttavia manca ancora la misura di carità e di armonia distributiva in cui il *Paradiso* rivela la sua natura piú ancora che nella stessa rappresentazione diretta e nella spiegazione piú tarda, dato il tipico carattere di introduzione intima, sentimentale che è propria di questo canto e della sua funzione nell'economia della cantica.

Alla domanda di Dante (la successione delle domande e delle risposte si articola in una trama lucidissima quanto complesso e intenso è il tessuto spirituale e poetico del dialogo e dell'atmosfera in cui esso si svolge) la risposta di Piccarda, ancora piú chiaramente corale (e non a caso essa è al centro del canto e lo sostiene tutto con il suo tema fondamentale), è introdotta dalla lieve pausa che raccoglie il consenso di tutte le anime paradisiache nel sorriso concorde da cui Piccarda trae la forza del suo argomentare e l'ardente intima letizia che richiama nel canto la presenza viva del «primo foco», Dio. Ed è intonata dall'espressione caritatevole («Frate») e dalla tematica parola della «virtù di carità» e dall'equilibrio perfetto fra la volontà e il possesso. E desiderio e volontà sono il saldo termine dell'intreccio con carità e pace intorno al perno assoluto costituito dall'amore e dalla consonanza con Dio, in un limpido gorgo teologico-mistico in cui sarà da ricordare l'afflato di concordanza con numerose testimonianze religiose medioevali che salgono dalla risposta agostiniana del *De Civitate Dei*: «Atque id etiam beata illa civitas magnum in se bonum videbit, quod nulli superiores ullus inferior invidet, sicut nunc non invidet archangelis angeli ceteri. [...] Sic itaque habebit donum alius alio minus, ut hoc quoque donum habeat, ne velit amplius» (XXII, 30). Nonché del giovanneo «In domo Patris mei mansiones multae sunt» (XIV, 2).

Sicché le citazioni che ricorderemo confluiscono coerentemente nella tensione di inno composto e misurato che di tanto allontana questa risposta dai caratteri di una fredda lezione teologica. Ché qui la teologia è vissuta come esperienza teologico-mistica e proprio nel pieno di una tradizione che comportava (piú del solido mondo teologico tomistico) una sua possibilità di commutazione poetica.

Si ricordino, intorno al tema della pace, le parole spinte fino al paradosso della beata Angela da Foligno nella sua *Via della salute*: «Lo sommo bene

dell'anima è pace verace e perfetta, senza la quale pace nullo altro bene all'anima ragionevole basta. Dunque tutto lo studio dell'anima de' essere ad acquistare pace verace in se medesima. E questa pace avere non può senza perfetto amore del Creatore; dunque nel perfetto amore di Dio si truova riposo. [...] Ed acciò che possi comprendere la pace di questa anima così disposta, dicoti che se sapesse che a Dio piacesse ch'ella fosse nello 'nferno dannata, non ne avrebbe dolore»; o le parole di Giordano da Pisa nella predica del 20 aprile 1304 alle donne da Faenza (*La pace dell'anima*): «Le volontadi degli uomini sono molte e sono diverse: e tante diversitadi hae tra gli uomini quante sono le volontadi. [...] Quale è dunque la via a venire a questa pace e accordare insieme e fare un volere di tutte queste volontadi? Questo non può fare nulla creatura; ma solo Iddio. Questo si fa quando accosti e unisci la volontà tua e quella di Dio. Una volontà è quella – ciò dicono i savi – la quale è diritta e ch'è sopra tutte reina. Questa è la volontà di Dio, alla quale si dirizzano e possonsi dirizzare tutte le nostre volontadi: e se a questa regola e a questa dirittura non si dirizzano, giammai non possono essere diritte né concordate; e tutte le volontadi che alla volontà di Dio s'accostano e si dirizzano diventano una cosa».

Solo che in Dante più forte è, nella tensione fantastica e costruttiva di una doppia realtà in scala e accordo (mondo e paradiso), il riferimento di queste componenti mistico-teologiche ad un'effettiva situazione paradisiaca; e se pace è la parola tematica della sua aspirazione di giustizia e di ordine mondano («ché senza lei non è in terra pace», dice nel sonetto *Se vedi li occhi miei* – *Rime*, CV, 14; e la Firenze antica è vista starsi «in pace, sobria e pudica» – *Par.*, XV, 99; e Ottaviano Augusto è definito come colui che «puose il mondo in tanta pace, / che fu serrato a Giano il suo delubro» – *Par.*, VI, 80-81), essa è chiaramente la parola suprema del regno della carità paradisiaca, sicché essa anche qui si imposta per la prima volta carica di allusioni e di riferimenti ad altri richiami della terza cantica:

Dentro dal ciel de la divina pace (II, 112);

E da essilio venne a questa pace (X, 129);

Si scalzò prima, e dietro a tanta pace (XI, 80);

E venni dal martiro a questa pace (XV, 148);

Oh vita integra d'amore e di pace (XXVII, 8);

Che solo in lui vedere ha la sua pace (XXX, 102);

Contemplando, gustò di quella pace (XXXI, 111);

Per lo cui caldo ne l'eterna pace (XXXIII, 8).

Sicché, se il linguaggio si intesse di forme latine scolastiche («*necesse*», «*esto beato esse*», come poi «*etsi*»), la parlata di Piccarda supera l'ambito di una crociana poesia della didascalica in forza della componente mistica che di più accende la tensione intima e religiosa (tutto il canto è basato su di una esperienza intima) e le parole essenziali «carità», «disiri» e le varie forme della volontà (volontà, volontade, volere, voglia, invogliare) si snodano saldamente in una ascesa lirica che culmina, dopo l'intreccio del tema semantico e linguistico della volontà (fino all'ingorgo lucido di «che 'n suo voler ne 'nvoglia»), nella terzina finale dove «volontade» e «pace» si compongono in un verso mirabile di superiore letizia, di accensione misurata e luminosa, e nell'immagine grandiosa che riprospetta il grande tema cosmologico del I canto («onde si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere» – vv. 112-113) in una visione più intima e spirituale che pure non sopraffà la precisione della distinzione logica («ciò ch'ella cria o che natura face») entro la volontà divina.

Sicché uno dei punti lirici più alti della poesia dantesca è insieme una delle cime della sua suprema chiarezza intellettuale e riduce ogni sovrabbondanza, ogni pericolo di «smesuranza» mistica: a ben guardare, una chiave per introdurci nella fantasia creativa dantesca, per misurarne le qualità di poetica e di realizzazione di trama e di tessuto, nelle sue complesse direzioni perseguite con coerenza assoluta, per comprendere la poesia del *Paradiso* e le sue gradazioni, di cui questa del canto di Piccarda è particolarmente contraddistinta dalla salda tenuta di prospettive e di ritmo, di linguaggio, di immagini, sulla via di un'eccezionale «misura», sulla forza intima, come corrispettivo della aristocratica umiltà, modestia, autoconsapevolezza dell'equilibrio supremo che vive nelle condizioni stesse del personaggio (e poi del suo esempio rafforzante della figura descritta di Costanza), del personaggio individuato e corale che ci guida a misurare più coerentemente il tono della sua stessa storia personale, lontana da ogni eccesso romantico e drammatico, come diremo più avanti.

Il risultato della risposta di Piccarda è nell'apertura del nuovo «tempo» (vv. 88-120), nel suo primo movimento (vv. 88-96), quando Dante trae la conclusione della nuova esperienza paradisiaca (basilare ad aprire la prospettiva di tutti i personaggi della cantica) dal dialogo con Piccarda, la quale espande il più sottile disegno della sua risposta in un'affermazione di letizia e di speranza sicura con un crescere di chiarezza e persuasione dopo la prima sua immagine che crea meraviglia e dubbi:

Chiaro mi fu allor come ogne dove
in cielo è paradiso, *etsi* la grazia
del sommo ben d'un modo non vi piove.

Poi, con una breve pausa riflessiva segnata dal «ma» e dal più elementare contesto del paragone familiare con il cibo (sigla dell'esperienza sensibile

da cui prende sempre spunto la fantasia dantesca anche nei piú vertiginosi impeti visionari profetici), una nuova domanda riepilogata per non spegnere l'accensione che ormai vibra entro la vita del personaggio di Piccarda e che si intona (e pur con sottile gradazione) ad una nota lirica del contesto e dell'esperienza sensibile nel paragone del voto e della tela incompiuta che porta un nuovo misurato fervore di usuale e tranquilla attività femminile (la quieta opera del tessere), al senso profondo di una vita mondana essa stessa cosí intima, pudica, riservata (Piccarda è pur uno dei personaggi della città, della Firenze antica e ideale travolta dalle vicende della stessa nobiltà presa nelle maligne spire di una società nuova e aborrita, senza «giustizia» e senza «pace»; di cui erano rappresentanti i suoi parenti stessi come l'odiato Corso e a cui aveva in parte ceduto il piú incerto e «purgatoriale» Forese, che ben ne aveva capito l'altezza, senza saperla, nelle proprie condizioni, imitare).

Come tutto nel canto si sviluppa in una progressiva chiarificazione e illuminazione (la visione dei personaggi affiora dalla loro incerta condizione di «specchiati sembianti» per poi reimmergersi in quel crepuscolo di luce incerta e perde contorni e voce in un coro che si allontana e in un lento calare nella nebulosa luce lunare), cosí Piccarda, sollecitata da Dante, presenta brevemente la sua storia personale ed esistenziale, ma nettamente inquadrata fra due personaggi maggiori (il piú grande a creare la prospettiva di umiltà e subordinazione in cui Piccarda si vuol collocare all'insegna di una «norma» superiore) e legata all'essenziale riferimento assicurato sin dall'inizio del «conformismo» alla volontà divina (canto di un religioso e superiore «conformismo» cui il titanico Dante attribuisce il valore superiore della vera pace spirituale) e allo spirito di carità richiamato nel punto piú sensibile della sua storia.

Il riferimento a santa Chiara ha appunto il significato di una voluta proporzione («perfetta vita e alto merto inciela / donna piú su») e in una «norma» precisata nell'abito e nel velo claustrale, norma che è come antitesi del «vostro mondo» (il distacco paradisiaco è assai diverso dalla nostalgia o dall'ansia turbata che il «mondo» provoca nei personaggi del *Purgatorio* e dell'*Inferno*) e che è norma di un «conformarsi», assoluto e senza termine, alla volontà dello sposo divino, che accetta ogni voto conformato dalla carità al suo piacere e cosí anticipa il conformarsi dei personaggi del *Paradiso* alla volontà di Dio. Dove l'assolutezza e la casta immagine dello sponsalizio tolgono, nella sua suprema misura, ogni possibile unzione monacale e ricordano la storia (accennata) di santa Chiara, di Piccarda, di Costanza a quelle di san Francesco, di san Domenico, di san Benedetto, tanto piú esemplari ed espanse.

Tre storie, le prime, accomunate, d'altra parte, dalla femminilità claustrale, umili e modeste, ma investite dalla nobilitazione della prima, perfetta e paradigmatica, e dal tono piano e trionfale della terza, siglato dalla regalità. È la prima detta il modulo della norma, del velo e delle nozze mistiche che sottraggono al disordine passionale del mondo, mentre la terza chiarisce

(più di quanto l'accentuazione romantica del celebre verso 108 – «Iddio si sa qual poi mia vita fusi» – comporterebbe) la fedeltà profonda che rese degne Piccarda e Costanza del Paradiso (Costanza «non fu dal vel del cor già mai disciolta»), e riporta la sua luce modestamente trionfale e regale in tutto il «tempo» che ne è rialzato e raccordato ad una certa grandiosità mondana-celeste: il vento, potenza impetuosa e breve (la forza impetuosa dei due imperatori, Enrico VI e Federico II, di cui Costanza fu moglie e madre), rafforza l'immagine della «gran Costanza» inserita, malgrado le sue forzate nozze, in una storia grandiosa.

Tutto è calcolato e organizzato poeticamente e tutti i particolari concorrono ad un'unica e articolata storia di verità superiore in cui ritornano, dal punto di vista di Piccarda, i termini essenziali della vicenda umana e di quella interiore e paradisiaca che prevale: la perfezione e la dolcezza della vita claustrale femminile, l'assolutezza delle nozze mistiche che impronta di sé la fedeltà sostanziale ai voti promessi, la nostalgia della «dolce chiostra» che fa chiaroscuro con la minore, subita condizione di castità matrimoniale imposta dalla violenza, la presenza appena accennata e velata di uomini «a mal più ch'a bene usi» (così affermata e insieme smussata), la legge mondana della potenza e, su tutto, la protezione suprema del velo e dell'abito delle clarisse che guida il linguaggio e le sue forme più persuase e profonde: «e così le fu tolta / di capo l'ombra de le sacre bende», «nel suo abito mi chiusi», «non fu dal vel del cor già mai disciolta»; forme leggermente impreziosite dal contrasto fra la violenza subita e la fedeltà sostanziale.

Donde quell'impressione di continuità salda del tema claustrale che è sottilmente increspato, ma non veramente lacerato, dal celebre verso 108: «Iddio si sa qual poi mia vita fusi» (in cui la stessa parola-rima, nel suo profondo ed intimo segreto, ha una coerente resa anche fonica disacerbante). Storia che si replica da quella di Piccarda a quella di Costanza (unite dal chiasmo ideale dei due versi 112 e 117 – la comune rottura dello stato claustrale e la sostanziale consistenza del «velo del cor» – che riequilibrano le due storie, il loro piano comune di minore perfezione rispetto a quella di santa Chiara e di saldezza interiore che permette il paradosso di uno stato monacale conservato entro lo stato coniugale; storia scandita temporalmente dai passati remoti e dal succedersi dei «poi» che è il segno del tempo nell'atemporale pace claustrale e provoca un lieve movimento più intenso e pur ricontemplato entro la luce ferma e disacerbante di un presente assoluto che recupera quello del presente, della continuità statica della pace claustrale di questa superiore chiostra lunare e paradisiaca e replica il fervore calmo e l'intimità femminile a cui ben si addice l'oscillazione fra la perfezione di santa Chiara e la passività esterna di Piccarda e Costanza alla violenza maschile, legata a quelle passioni, a quegli interessi politici, a quel vero disvalore che non ha presa nell'intimo dei loro cuori).

A lieve contrasto il ritmo più soave e letificante della terzina che descrive la storia della monacazione e quello della terzina che descrive la violenza

subíta (via «dal mondo», via dalla «dolce chiostra», «fuggi'mi», «mi rapiron»), ma in un contesto comune di alleggerimento musicale e semantico di eccezionale rarefazione e di superiore eleganza perfetta e nel crescere di un tono di malinconia che addensa la nostalgia del «fuor mi rapiron de la dolce chiostra» e che ben regola, in un impasto di tono di eccezionale misura e carità (non invettive, non condanne violente, non rappresentazione plastica e movimentata) che è ben essenziale anche al centrale verso 108 («Iddio si sa qual poi mia vita fusi»), che una tradizione romantica e realistica piú indiscreta e drammatizzante ha troppo isolato e scardinato dalla prospettiva vera in cui va letto e interpretato.

Perché io penso (e la storia dei commenti mi pare adiuvante) alla complessità di quel verso retto dalla testimonianza massima da parte di Dio della vera condizione della sua vita sottratta (con misura pudica e paradisiaca, con carità spirituale particolareggiante: «Iddio sa le mie pene segrete e la reale fedeltà al velo del cuore»). Che non è uno smorzamento impoetico né un compromesso comodo, se risulta così coerente al passaggio successivo, all'assicurazione dell'identità della propria storia con quella di Costanza (di cui si esplicita la fedeltà al «velo del cor»); così coerente a questa vita pacificata, a cui giunge solo il ricordo di pene segrete, non struggente e turbatore (il turbamento del cuore sarebbe una incrinatura impossibile nella superiore calma paradisiaca) e non scompagnato dalla certezza e dalla consapevolezza della fedeltà sostanzialmente mantenuta che sdoppia «velo del cor» e velo fisico e attenua, non distrugge, la sostanza della promessa fatta con la monacazione e le vere nozze mistiche.

Occorre insomma – a mio avviso – privarsi del dubbio acquisto di una profonda risonanza drammatica, come avverrebbe se alla storia di Piccarda si togliesse l'allusione, nota solo a Dio che è il solo testimone di un paradosso apparente (esplicitato nel matrimonio di Costanza sancito dalla nascita di un figlio) e il testimone invocato a render la verità dell'apparente contrasto, a unificare nel suo «si sa» la verità complessa di quella situazione di rinuncia involontaria e di volontaria fedeltà.

Si perderà in rilievo straziante, si guadagnerà piú correttamente in verità poetica entro un contesto così misurato e al massimo lirico-elegiaco, ma non certo lirico-drammatico. Alla retta interpretazione testuale e tonale ci aiuta, come dicevo, la stessa storia dei commentatori, specie di quelli piú antichi. E infatti solo con gli studiosi del periodo romantico e del periodo positivistico-naturalistico (che, con ipotesi del tutto falsate, assimilarono anche l'esilio ideale di Piccarda con l'esilio reale di Dante) l'interpretazione si fa univoca in senso drammatico: «verso pieno di lagrime», dice il Torraca; di «sofferenze nascoste, e di un tempo non breve» parla il Porena. Mentre prima, o appare una interpretazione nettamente antidrammatica, o (appoggiata alla leggenda della rapida morte di Piccarda per la malattia magari invocata come liberazione dalla contaminazione delle nozze) si scrazia in rilievi piú incerti e neutri. Come fa Jacopo della Lana, che segnala solo un

cambiamento esterno di condizione («Fe' altra vita che la predetta vodada»), mentre l'Ottimo e Benvenuto da Imola accolgono la leggenda della malattia e accentuano la brevità della vita di Piccarda per salvarne la castità (Ottimo: «Dice qual poi la sua vita, che fu poca, ed a lei noiosa: ma tosto Cristo lei orante, caduta in languente infermitade, a sé la trasse quello sposo, al quale ella avea professa la sua virginitade»; e Benvenuto: «quia fuit brevis in corpore infirmo in sancto proposito», e così comunque accetta la versione della fedeltà non smentita); ma più decisamente Francesco da Buti prospetta la storia in piena luce di positività: «E per questo vuole dare ad intendere l'Autore che la vita sua fu poi onesta e buona appresso la vita religiosa». E il Landino prosegue e sviluppa: «Non vuole lodarsi, et apertamente dire della sua onesta vita; ma vuole che Dio ne sia testimonio: o veramente, *qual vita*, quasi dica: con quanta molestia vixi et contra mia voglia fuori del monastero»; e spiega per Costanza, con simbologia lunare che deve esser tenuta di conto nella sua complessa accettazione dantesca: «ma nel matrimonio fu costumatissima et piena di tutte le virtù che influisce in noi la luna: et però dice che lei *s'accende* et risplende *di tucto el lume* di quella *spera*».

Più tardi il Vellutello commenta: «Volendo inferire che, s'ella non poté salvar la castità virginale, per esserle stato interrotto il buon proposito ch'avea fatto di servare, che almeno servò la matrimoniale, a la quale per forza era stata condotta»; e il Daniello: «volendo dimostrare che, se ben per forza fu tratta fuori della religione e maritata, non fu mai però (come di sotto di Gostanza parlando dice) disciolta dal vel del cuore». Mentre nel Settecento il Venturi riprende le due possibilità prospettate dal Landino e il Cesari avvia parcamente l'interpretazione che nel Romanticismo viene lentamente affermandosi per consolidarsi, come ho detto, nel periodo positivistico-naturalistico: «Parlar pietoso e naturalissimo di questa giovanetta, che avea nel cuore la castità della sua regola».

Ed ecco (a parte il Tommaseo, che sposta l'attenzione sulla perplessità di Dante circa la ricordata leggenda della malattia: «reticenza [...] ove Dante né afferma né nega la quasi miracolosa malattia che tolse Piccarda alle forzate nozze»), il Biagioli accentua la realtà fisica del dramma di Piccarda e la particolareggiata più impropriamente e psicologicamente («si può credere che le nuove nozze finirono con alienarla dal velo del cuore, e forse a piacerle a segno l'altra vita, che, *potendo ritornare al santo loco*, pur si ritenne in quella») e il Bianchi («Dio solo sa quanto triste e dolorosa fu poi la mia vita. Nel verso, che adombra mestamente tutta una vita, c'è la tristezza di una donna che a forza fu sospinta verso il mondo da cui si era spontaneamente staccata, a forza fu sposata ad un uomo che ella sentì come un violentatore») espande (ripreso sinteticamente dal Fraticelli: «con quanta afflizione io vissi dappoi, trovandomi fuori del monastero, combattuta dalla religione e da' rispetti sociali, Dio lo sa») quella specie di abbozzo di romanzo e di dramma psicologico-naturalistico che condusse alle ricordate accentuazioni drammatiche e lacrimose del Torraca e del Porena.

Insomma, solo nei commentatori romantici e piú positivistici-naturalistici si finí per accentuare sproporzionatamente e indiscretamente l'aspetto delle sofferenze e di una condizione forzosamente peccaminosa, perdendo di vista proprio l'estremo riserbo e la sostanziale fedeltà al «velo del cuore» di cui è solo testimone Dio (e si noti come il verso è aperto e chiuso dalla forma elegantissima e significativa del «si sa» e del «fusi», due forme omogenee riflessive non certo casuali), a cui solo si affida la realtà di quella vita sottratta ai ricami leggendari e al pettegolezzo cronachistico. Sí che, alla fine, ciò che prevale è quel riferimento positivo alla testimonianza di Dio, e il verso si chiude in quel superiore colloquio lontano dalle voci mondane e digrada in forme di supremo riserbo. E del resto la somiglianza fra la condizione umana di Piccarda e quella di Costanza non avrebbe compiutezza senza la comune affermata fedeltà al «velo del cuore» mai dismesso.

Poi la storia di Costanza svolge quel tema, implicito nel verso 108, nella sua esplicitazione intera, entro un crescendo luminoso e sommessamente trionfale e con piú aperto valore del paradosso della leggenda guelfa accertata da Dante (come per Buonconte da Montefeltro e per Manfredi) e con la connessa figura dell'imperatrice beata per la sua fedeltà al velo del cuore che richiama la citazione del *Convivio* (IV, XXVIII, 9-10), in cui anche la citazione dell'Epistola ai Romani di Paolo («circuncisione del cuore») viene ad accrescere la tensione misurata dell'espressione: «E non si puote alcuno escusare per legame di matrimonio che in lunga etade lo tegna; ché non torna a religione per quelli che a santo Benedetto, a santo Augustino, a santo Francesco e a santo Domenico si fa d'abito e di vita simile, ma eziandio a buona e vera religione si può tornare in matrimonio stando, ché Dio non volse religioso di noi se non lo cuore».

L'ultimo breve tempo (vv. 121-130) riprende la situazione iniziale del canto piú visivo ed apertamente affettivo con la presenza di Beatrice, capovolgendone i termini di movimento della visione e riprendendo il paragone dell'acqua che assicura a tutto il canto l'unità visiva e tonale di questa specie di cielo in cui la luce lunare e la mediazione dell'acqua sembrano fondersi in una trasparenza che vela le figure e lo sfondo in una sorta di medievale *Cathédrale engloutie* di eccezionale vibrazione di luminosità e musicalità sommessa e cosí in accordo con la misura casta delle figure e della loro disposizione sentimentale.

La visione era affiorata debole e diafana, e ora scompare a poco a poco assecondata dal canto mariano e dal ritmo che lo spezza e continua mediante l'*enjambement* («Ave / Maria»), la replicazione dei gerundi continuativi («cantando, e cantando vanio»), la lentezza dell'affondare della cosa grave nell'acqua cupa: non note di raffinata antologia frammentistica, ma organici momenti di un insieme unitario, visivo-musicale-ideologico, composto e aristocratico come l'etimo ispiratore del canto.

E il movimento dell'allontanarsi della visione e del canto mariano è prolungato dai movimenti degli occhi di Dante fino alla scomparsa di ogni

traccia percepibile con un procedimento analitico di riduzione al minimo, che provoca poi lo scatto (e la conclusione di un'operazione poetica così perfetta nel suo ritmo, nella sua scansione, nella sua compiutezza fra apertura e chiusura) con cui Dante si rivolge a Beatrice («La vista mia [...] a Beatrice tutta si converse»), colpito dal suo accresciuto sfolgorare che provoca in lui una nuova sopraffazione dei sensi e lo lascia nuovamente, come al principio, quasi smemorato e carico di ulteriori desideri di nuova esperienza e di nuovi acquisti di conoscenza entro la spirale di desideri e di risultati che è la scala stessa del *Paradiso* come regno dell'esperienza sensibile-interiore-intellettuale, della continua «aggiunta», del dialogo come mezzo del lento accrescimento di potenza dei sensi e della mente, a cui il canto III ha offerto il primo grado (con sfondi e personaggi concreti), al di là della grandiosa impostazione cosmologica del primo canto e al di là (e dentro) la prospettiva di acquisizione teologica e scientifica del secondo canto.

IL CANTO XV DEL «PARADISO»

Nel *Paradiso* i fondamentali temi poetici di Dante raggiungono la loro espressione piú alta e profonda, la loro forma superiore ed epica, cosí come la sua arte, la sua parola poetica, le sue capacit  costruttive e sinfoniche vi toccano il vertice delle loro possibilit . In questo regno di una tensione superiore che pur raggiunge la sua espressione compiuta e conclusa (la sua misura, non la smisuranza di Jacopone e il silenzio dei mistici), come i personaggi divengono piuttosto nuclei lirici, voci in cui la forza drammatica-plastica dell'*Inferno* si tramuta in caratterizzazioni piú intime, non bisognose quasi di segni fisici, di rappresentazioni esterne, e vivono intensamente nella evocazione delle loro storie esemplari e assolute, cosí i motivi piú validi dell'animo e degli ideali danteschi raggiungono la loro espressione piú sintetica, definitiva, purificata dai loro aspetti piú contingenti e passionali in una forza di rappresentazione piú intima e piú serena, di fondamentale tono epico: evocazione e rappresentazione, non vaghe larve in un cielo di evasione mistica e ascetica che abolisca ogni aspetto e ricordo della terra o li riporti solo nelle immagini di paragone (secondo la dubbia affermazione desanctisiana e crociana), le quali poi viceversa son sempre intonati a questa dimensione speciale di una realt  superiore in cui quella mondana ritorna sublimata e piú pura con i suoi affetti, le sue aspirazioni fondamentali e con la fede spirituale e poetica di chi, come Dante, vuole una *renovatio*, una riforma del «mondo» e non un suo abbandono sdegnoso o elegiaco.

Cosí avviene particolarmente per il tema civile e cittadino, per il tema della concreta patria terrena, Firenze, che, dopo le frequenti e frammentarie apparizioni nelle altre cantiche e specie nell'*Inferno*, in toni di invettiva, di nostalgia appassionata, in forme a volte di ira partigiana e piú strettamente municipale, ritorna nel *Paradiso* e vi chiarisce definitivamente il suo rapporto con Dante, con la sua missione di poeta-profeta, con il significato del suo esilio, con il suo dolore di esule (su cui tanto giustamente insist  il Momigliano), con la sua fede nella stessa soluzione positiva e trionfale della sua vicenda terrena che egli vede poi nel canto XXV glorificata dalla corona poetica proprio nel «bello ovile» dove egli «dormi agnello», sul «fonte» del suo «battesimo». Nel *Paradiso* questa sua fede si precisa integralmente, il significato della sua vita e della sua opera si completa e si illumina e mentre le parziali, oscure profezie sul suo esilio si spiegano nella parola di Cacciaguida, perdono il loro carattere

minaccioso e acquistano una luce di suprema certezza personale storica e divina, pur nel tormento di una vocazione di martirio inteso, ma ormai chiarito anch'esso nella sua superiore necessità, interamente rappresentato e non più solo ansiosamente sofferto come opprimente incubo, così coerentemente le allusioni inquietanti alla sua missione e al valore del suo viaggio ultraterreno, paragonato dal poeta all'inizio dell'*Inferno* con il viaggio di Enea e Paolo solo per mostrare la propria inadeguatezza alla funzione alta di quelle gloriose e sacre personalità, si cambiano nella nobilitazione e santificazione dei paragoni, espliciti o impliciti (autorizzati dalla voce del beato che vede nella mente di Dio), del poeta con Enea, con Cesare, e persino con Gesù. E ugualmente l'immagine di Firenze, prima tormentosa e passionale, si sdoppia nel contrasto di quella di un presente corrotto, e giudicato più con superiore e severo distacco che con iroso accanimento, e di quella di un passato e di uno sperato futuro di pace, nella cui rappresentazione epica e mitica (e assicurata in una storica realtà dalla testimonianza di uno dei suoi cittadini) le note più segrete dell'animo di Dante, la sua ricca, delicata e virile vita di sentimenti familiari e cittadini, la malinconia dell'esule privo di città e di casa, incerto della sua tomba, vibrano più intimamente e, invece di espandersi in forme di struggente elegia o di idillio vagheggiato senza speranza, si traducono in un quadro poetico di straordinaria perfezione classica. E autobiografia si supera in assoluta poesia mercé l'essenziale mediazione della voce di Cacciaguida, voce-personaggio, vero e intero personaggio di *Paradiso*, tutto costruito su note intime, su coerenti componenti di qualità e di accenti: beato, cittadino della Firenze antica, morto combattendo per la fede, paterno vegliardo, ricco di una tensione di affetto e dotato di una superiore misura, che quella contiene e potenzia fino alla mitizzazione solenne, semplice e commossa della Firenze «sobria e pudica» in cui quella voce fonde più interamente gli elementi epici e sacri, la fermezza testimoniale e la vibrazione appassionata, che si erano venuti sviluppando nella elaborazione lenta e progressiva del personaggio e nella compatta integrale precisazione della scena e del colloquio con Dante.

Quella rappresentazione della Firenze antica è certo il momento più alto, la mèta suprema del canto XV, ma errerebbe chi volesse isolarlo antologicamente come lirica a sé, perché esso vive e si giustifica nella complessa unità dei canti di Cacciaguida e più immediatamente nel suo accordo con tutta la prima parte del canto XV, con il finale epico-storico della vicenda di Cacciaguida e della sua morte in battaglia, e presuppone insieme le particolari condizioni poetiche del *Paradiso* in cui solamente una simile rappresentazione poteva raggiungere la sua limpida potenza, la sua essenzialità e semplicità. Come d'altra parte tutti i tre canti, posti non a caso nel centro della terza cantica, in una lunga sosta dell'ascesa paradisiaca (ma quell'ascesa continua nell'intimo, nel perfezionamento di quel grande tema e degli elementi danteschi che esso implica), non costituiscono, come spesso è stato detto, un

semplice inserimento parentetico di temi mondani e privati nella diversa poesia del *Paradiso*, ma una sublimazione e una sintetica chiarificazione di questi nelle condizioni di quel regno e di quella poesia, la quale poi, dopo questo momento, in cui lo stesso significato dell'opera e della vita di Dante è definitivamente chiarito in termini assoluti, potrà riespandersi con nuovo slancio nella rappresentazione piú diretta dell'ineffabile, dei misteri della fede, delle visioni paradisiache, senza con ciò perdere il centrale riferimento alla missione di Dante e a questo sviluppo di un tema fondamentale della *Commedia*, che qui, rivisto nel suo aspetto piú alto ed intero, si ricollega chiaramente anche alla sua vita nelle altre cantiche.

Valore centrale dei tre canti nel *Paradiso*, valore di potente equilibrio nel suo svolgimento, nell'accordo di uno sviluppo superiore del motivo civile-municipale e di quello della missione di Dante (i canti centrali del *Paradiso* rispondono ai canti centrali dell'*Inferno* dedicati a Firenze, al dialogo di Dante con Brunetto e con i fiorentini che «a ben far poser gl'ingegni», nonché ai canti purgatoriali di Guido del Duca e di Marco Lombardo, dell'esaltazione di un passato di *valore e cortesia*) proprio nel cielo di Marte e nel segno della croce dei combattenti per la fede: quel cielo di Marte di cui Dante nel *Convivio* (II, XIII, 20) sottolineò il significato simbolico di centralità armonica, perché «annumerando [...], cieli mobili esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti», mentre, accennando al suo significato di annunciatore di rivolgimenti politici e all'apparizione, in figura di una croce, di una «grande quantità di vapori dello cielo di Marte in Fiorenza nel principio della sua distruzione», Dante sembra in quel passo alludere ad una relazione presente anche nella genesi sentimentale e fantastica di questi canti, fra la centralità del cielo di Marte, la figura della croce dei combattenti per la fede, il contrasto tra la Firenze decaduta e la Firenze ideale del passato e della sua speranza.

Il canto XV vive cosí in questo complesso nodo di rapporti tematici, vive come introduzione agli altri due canti, a cui fornisce la base necessaria di slancio, il completamento della scena, la elaborazione della voce di Cacciaguida e dell'immagine della Firenze antica, ma vive anzitutto in se stesso, nella sua forte unità particolare (anche se intensificata proprio da una tensione che attende ancora ulteriore sviluppo, folta di temi nascenti) e nel rapporto necessario fra la prima parte e il mito poetico altissimo che ne scaturisce al sommo e ne assorbe e trasvalora l'intensa accensione paradisiaca e affettiva, essenziale ad alimentare la superiore purezza in un passaggio di gradi di approfondimento lirico, in uno svolgersi della poesia piú alta da un impeto spesso piú lirico-eloquente, ma mai privo di congeniali componenti schiettamente poetiche, mai riducibile a puro momento di struttura esternamente narrativa.

Tutto il canto XV vive in una sua unità dinamica e all'interesse narrativo sempre crescente nel continuo segno di una attesa e di uno svolgimento piú alto, allo sviluppo della scena celeste in cui si giustifica il tono altis-

simo del dialogo, corrisponde integralmente un continuo arricchimento di motivi e di toni sentimentali e poetici sempre piú interni e lirici, in una progressione e articolazione di parti tutte ascendenti che conducono sempre piú all'interno, ad una visione-evocazione piú assoluta, piú nitida e mitica: prima fulgore luminoso e immaginoso, poi ardore di affetti, poi intima evocazione, prima grandiosità di spazi infiniti, poi rappresentazione di domestica pace sin nel chiuso delle case fiorentine. E cosí il linguaggio si approfondisce e si svolge coerentemente dai temi piú aperti di solennità sacra dell'inizio a quelli piú affettuosi dell'ardore paterno di Cacciaguida, a quelli mitico-storici della evocazione della Firenze «sobria e pudica» e del grande finale, senza mai perdere l'eco sollecitante e la preparazione dei toni e dei motivi prima acquisiti.

Un'ascesa verso la grande poesia dell'ultima parte, ma in un rapporto di parti inseparabili, nello svolgersi e purificarsi di una generale tensione ispirativa, in cui i piú aperti motivi paradisiaci (luce e musica, progresso del sentimento paradisiaco di Dante, intensificarsi del sorriso di Beatrice, comunicazione dei beati nella mente di Dio) concorrono a costituire la base altissima ed intensa su cui si attua la poesia dell'ultima parte, a elaborare gli elementi di nobilitazione e santificazione della voce di Cacciaguida, il tono epico-religioso e storicamente testimoniale in cui la rappresentazione della Firenze antica può superare le condizioni di un semplice e isolato idillio nostalgico da parte di un *laudator temporis acti*. Come, ripeto, negli ultimi versi la narrazione della vita di Cacciaguida e della sua morte in battaglia al servizio della fede e dell'imperatore, e la stessa intonazione sacra e cavalleresca, marziale e civile, in cui essa è scandita, approfondiscono l'incanto di pace della Firenze sobria e pudica, viva di affetti dolcissimi e ricca di intimità fin nei rapporti piú semplici e naturali, nella poesia della casa, della culla, delle cose semplici e schiette, ma insieme eroica e santa, capace di combattere fino al sacrificio per i propri sublimi ideali, ben lontana cosí da un mediocre quieto vivere, impegnata in un esercizio alto di virtù supreme, nella scelta fra valore e disvalore, fra carità e avidità egoistica e corrotta, fra l'«amor che drittamente spira», e la «cupidità».

Né si trascuri di osservare come proprio questo fondamentale tema di contrasto, che innerva tutto il canto fino alla contrapposizione finale fra il «mondo fallace / lo cui amor molte anime deturpa» e la «pace» celeste, venga assicurato ed evidenziato robustamente all'inizio della prima parte, costituendo una linea tematica che raccoglie e sorregge in una direzione unitaria la caritatevole benevolenza dei beati, la intima disposizione affettuosa di Cacciaguida, di Beatrice, di Dante nel loro colloquio, e dà allo stesso contrasto tra la Firenze «sobria e pudica», concorde, e la Firenze moderna corrotta e divisa il suo valore di esemplificazione concreta di una verità universale e centrale nella poesia del *Paradiso*, e di tutto il poema, conferisce un ulteriore rilievo al mito della Firenze antica, la cui pace nasceva per Dante non solo e non tanto da una situazione sociale, economica, politica (il Co-

mune aristocratico dell'epoca prefredericiana non turbato dall'inurbamento dei villici), quanto e piú dall'adesione dei suoi cittadini all'amore dei beni sostanziali, alla cristiana e civile carità.

* * *

Le prime quattro terzine del canto impostano appunto quel tema in un primo movimento grandioso che assicura intorno ad esso, insieme all'impianto già iniziato nel canto precedente della scena e delle sue dimensioni celesti, con la croce luminosa e improvvisamente silenziosa, la coerente tensione della disposizione affettuosa e fervida dei beati, sottolineata dall'interrogazione espansiva della terza terzina che esalta la gratitudine di Dante e lo spirito di carità dei beati «concordi» a sollecitarne le domande e dalla finale assoluta condanna del poeta («sempre», «eternalmente») per la suprema stoltezza di chi si priva di quest'amore infinito per l'avidità di beni frivoli e caduchi. In una prospettiva alta di paradiso in cui un dogma di fede (l'eternità delle pene infernali) è rivissuto originalmente nella sua radice di scelta inequivoca fra valore e disvalore, di tormento infinito per la perdita di un bene infinito a causa di una frivola e miope valutazione mondana, piuttosto che come principio e compimento di giustizia, ed è d'altra parte in relazione a un altro dogma nettamente consolatore: quello che, come rilevò il Donadoni nella sua profonda lettura di questo canto, «ha in sé tanto conforto, della intercessione dei beati».

Benigna voluntade in che si liqua
sempre l'amor che drittamente spira,
come cupidità fa ne la iniqua,
silenzio puose a quella dolce lira,
e fece quietar le sante corde
che la destra del cielo allenta e tira.
Come saranno a' giusti preghi sorde
quelle sustanze che, per darmi voglia
ch'io le pregassi, a tacer fur concorde?
Bene è che senza termine si doglia
chi, per amor di cosa che non duri
eternalmente, quello amor si spoglia.

Sull'eco di questo primo movimento ascendente, concluso nel fermo suggello dell'ultima esclamazione, che esalta il valore supremo della illimitata carità dei beati, si apre il nuovo movimento, che viene ad accrescere il senso dell'infinito nella scena del canto (spazio infinito e aura celeste notturna che inducono in tutto il canto un senso di pace superiore, di arcana immobilità, e circondano e pervadono la pace evocata della città terrena, la mitica tranquilla giornata delle madri fiorentine) con una apertura di immagine celeste, serena, arcana e notturna e si sviluppa in un lungo, aereo, lumi-

noso paragone che conduce attraverso i suoi termini perfetti, simmetrici e coerenti, in un'unica linea complessa e lucida, fino alla conclusione della discesa di Cacciaguida ai piedi della croce davanti a Dante, e all'incontro affettuoso e nobile, illuminato nel nuovo e breve paragone con l'incontro patetico e solenne di Anchise ed Enea nell'Eliso.

E mentre il primo paragone adempie alla sua centrale funzione lirico-narrativa, esso serve ad arricchire la scena e questa discesa dello spirito di una luce e di un fulgore di «astro» e di «gemma» (luce e fulgore visivo e spirituale, intimo fuoco dell'animo di carità e di paterna letizia) con immagini celesti e visive che riportano nella poesia dantesca echi sollecitanti della poesia classica (Ovidio, Lucano e soprattutto Virgilio), della innografia cristiana e medioevale (dagli inni del *De consolatione* di Boezio al *De gloria Paradisi* di Pier Damiano), del puro, gemmeo splendore dei mosaici. Tutti echi essenziali a quel linguaggio visivo-simbolico, epico-sacro del *Paradiso*, che pur risolve in forme più liriche e intense anche i riferimenti più preziosi (la gemma e il nastro, il fuoco che traspare dietro la diafana e diffusa luminosità dell'alabastro) sciogliendo la loro fastosa e ferma opulenza in una luce più vibrante, in una suggestione spaziale ed intima di eccezionale originalità: l'aggiunta geniale di Dante alla poetica medioevale, e d'altra parte la sua potente assimilazione e utilizzazione originale di suggestioni poetiche, la sua viva sintesi di elementi intimamente scelti dai testi biblico-classico-cristiani richiamati qui come collaborazione diretta all'immagine e come rafforzamento di una dignificazione, di una nobilitazione epico-sacra inerente all'*auctoritas* generale dei testi e al sollecitante riferimento al significato delle stesse immagini usufuite, nonché alla suggestione di un fondamentale sincretismo classico-religioso. Come è qui il caso dell'incontro non casuale (non è semplice memoria automatica di grande lettore, ma memoria attiva, di grande poeta) di immagini della poesia classica: la poesia del cielo stellato, della contemplazione notturna, elemento sereno-mistico della paganità più tarda, al segno superiore del pio Virgilio precristiano, immagini e termini degli inni cristiani medievali, immagini bibliche tanto più attive perché direttamente riportanti a una tematica simbolica di pace e martirio dei giusti (essenziale in proposito il passo della *Sapienza* che parla della pace dei giusti dopo una morte che pare di martirio – *exterminium* – agli stolti e che evoca la loro vita luminosa – «Fulgebunt iusti et tamquam scintillae in arundinetis discurrent» – che pare alla base di tutto il paragone stelle-beati nel canto precedente).

Quale per li sereni tranquilli e puri
discorre ad ora ad or subito foco,
movendo li occhi che stavan sicuri,
e pare stella che tramuti loco,
se non che da la parte ond'è s'accende
nulla sen perde, ed esso dura poco;
tale dal corno che 'n destro si stende

a piè di quella croce corse un astro
de la costellazion che lí respande;
né si partí la gemma dal suo nastro,
ma per la lista radial trascorse,
che parve foco dietro ad alabastro.
Sí pia l'ombra di Anchise si porse,
se fede merta nostra maggior musa,
quando in Eliso del figlio s'accorse.

La discesa di Cacciaguida ha definitivamente schiarito la scena nei suoi termini essenziali (lo sfondo infinito e notturno, la croce silenziosa e luminosa di astri e di gemme delineata fra il braccio «che in destro si stende», la lista radiale e i suoi piedi), e insieme ha determinato (in una integrale rappresentazione lirico-visiva) la situazione intima di Cacciaguida, beato «concorde» con gli altri beati (astro di quella costellazione) che anche nel suo discendere dalla croce non se ne distacca e la percorre lungo i suoi bracci e che, pure nella sua sollecitudine affettuosa paterna (che particolarizza e individua concretamente la «benigna voluntade» di tutti i beati), «corre» verso il suo discendente, acceso di un affetto che lo rende piú luminoso degli altri, pure luminosi di una luce piú diffusa e generale («che parve foco dietro ad alabastro»).

Il rapporto affettuoso si precisa e l'ardore di Cacciaguida, l'onda lirica della sua discesa si risolvono e si precisano, nell'ultima terzina, in un incontro piú concreto di figure, in un gesto intenso, il cui significato (la *pietas* paterna di Cacciaguida per Dante) e la cui inclinazione di atteggiamento («si porse», si offerse, si protese) son tradotti e contenuti in questa poesia potente e ardente, e pur già a suo modo a tratti «sobria e pudica» (come la intonano poi perfettamente le parole tematiche con cui è indicata la Firenze antica), nel paragone con l'incontro di Anchise ed Enea nell'Eliso. E questo paragone richiama in questo canto di alta sintesi degli affetti e degli ideali di Dante, della sua piú intima vita sentimentale, spirituale e poetica, la voce del poeta piú caro, Virgilio («nostra maggior musa»), in una delle sue situazioni piú dolci e solenni, e suggerisce, nel ricordo di quell'incontro, seguito dalla rivelazione di Anchise ad Enea della sua sorte gloriosa, il valore sacro e profetico dell'incontro di Cacciaguida e Dante, anticipando, con quell'arte di preludio e svolgimento di temi e di coerenti variazioni in cui Dante è maestro supremo, la rivelazione della missione del poeta e ponendola implicitamente sul piano stesso di quella di Enea a cui Anchise, come Cacciaguida a Dante, profetizza il destino glorioso («te tua facta docebo») e che egli, come Cacciaguida Dante, aveva atteso prefigurandosene e accelerando nel desiderio l'arrivo del futuro («sic equidem ducebam animo rebarque futurum / tempora dinumerans»).

Di nuovo la forza di questa parte sembra conclusa in questa clausola perfetta. Ma un nuovo impeto e nuovi elementi si aggiungono: l'ardore di Cacciaguida si traduce nella espressione della sua letizia per l'incontro con

Dante, si esalta e insieme si contiene e si nobilita ulteriormente nella invocazione al discendente («O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei sicut tibi cui / bis unquam coeli janua reclusa?») che meglio chiarisce il preciso rapporto dei due personaggi e il valore della eccezionale sorte di Dante, a cui il linguaggio latino e il significativo richiamo di alte espressioni virgiliane («O sanguis meus» dice nel VI dell'*Eneide* Anchise a Cesare) e di forme del latino ecclesiastico-mistico («o superinfusa gratia Dei», «janua coeli») attribuiscono sempre più un senso epico-sacro, che non andrà perduto nell'intonazione anche più dolcemente commossa ed umana di questo canto. E lo stesso latino qui adoperato costituisce una base alta e media, essenziale, non certo per un puro valore di ambientazione storica, di verismo, ma per quella nobilitazione epico-sacra che qui si alimenta nei precisi riferimenti alla «maggior musa», al nobile latino dei testi classici e religiosi, fra il linguaggio esoterico con cui Cacciaguida innalza poi il suo ringraziamento a Dio e quello più comunicativo (ma pur sempre alto: «non moderna favella», più arcaico e perciò più nobilitante) del suo successivo discorso a Dante, che da questo inizio e da quella misteriosa aggiunta manterrà un singolare impulso di nobiltà, di elevatezza, che si ripercuote negli stessi latinismi ed arcaismi più frequenti in questo canto che altrove.

E si noti, d'altra parte, come l'inizio latino si apra naturalmente fra la sollecitazione del paragone di Anchise ed Enea e l'implicito paragone con S. Paolo, che riprende l'alta esitazione di Dante all'ingresso dell'*Inferno* («Io non Enea, io non Paulo sono»), paragone qui taciuto, ma da cui pur ritorna nei versi che indicano la profondità esoterica del discorso di Cacciaguida («giunse lo spirito al suo principio cose / ch'io non lo 'ntesi, sí parlò profondo») lo spunto, non ricordato dai commentatori, del testo paolino (*Ad Corinthios* II, 4-5: «audivit arcana verba quae non licet homini loqui»), come qui nel «gratia Dei» risuona la risposta di Dio a Paolo: «Sufficit tibi gratia mea» (ibid. 9). Giuoco sottile di allusioni e riferimenti tutti coerenti alla volontà dantesca di innalzare il colloquio sul piano delle più alte vicende storiche e religiose e in relazione all'impianto stesso del suo viaggio oltretomba («intese cose che furon cagione / di sua vittoria e del papale ammanto»):

Così quel lume: ond'io m'attesi a lui;
 poscia rivolsi a la mia donna il viso,
 e quinci e quindi stupefatto fui;
 ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso
 tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo
 de la mia gloria e del mio paradiso.

In questo momento di tensione commossa (che ci riporta direttamente a Dante e a Beatrice ed amplia così la base della scena finora tutta concentrata sulla croce e su Cacciaguida, presentando gli altri due personaggi del sacro mistero) Dante è investito dall'ardore dello spirito che si è solo

parzialmente rivelato nel «sanguis meus», e, come sempre fa nel *Paradiso* quando non comprende le profonde impressioni che lo turbano, si rivolge a Beatrice: e questa offre a lui un nuovo motivo di meraviglia e di intima eccitazione. Ché le parole di Cacciaguida hanno operato in lei un ulteriore approfondimento di letizia (il *Paradiso* è il regno della continua aggiunta di ricchezza interiore) ed i suoi occhi risplendono, ardono di un riso, di una luce dell'anima tale che Dante crede di esser giunto al termine stesso del suo viaggio paradisiaco. Alto momento poetico in cui Dante, mentre assicura la tensione cui il canto è giunto (e si valorizzi anche in tal senso il movimento profondo della seconda terzina che lega i tre versi nel doppio *enjambement* come in un limpido gorgo mistico-amoroso), riporta in questo canto, che, come ho detto, raccoglie i motivi più intimi ed essenziali della sua vita di uomo e di poeta, la presenza viva della sua donna e del suo significato per lui, legando persino a questa esperienza paradisiaca i termini del suo amore giovanile, come mostra il chiaro, voluto richiamo negli ultimi due versi di un passo della *Vita Nuova*: «egli mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine». L'ultima terzina prepara la nuova attenzione di Dante al discorso esoterico dello spirito che «giocondo», letificante nel suo splendore e nel suono della voce, aggiunse a ciò che aveva detto in principio «cose» espresse con tanta profondità che rimasero incomprensibili, non per la volontà («elezion») ma per un ermetismo causato da una reale superiorità del suo pensiero alla capacità di comprensione dei mortali.

Indi, a udire e a veder giocondo,
 giunse lo spirto al suo principio cose,
 ch'io non lo 'ntesi, sí parlò profondo;
 né per elezion mi si nascose,
 ma per necessità, ché 'l suo concetto
 al segno d'i mortal si soprapuose.
 E quando l'arco de l'ardente affetto
 fu sí sfogato, che 'l parlar discese
 inver' lo segno del nostro intelletto,
 la prima cosa che per me s'intese,
 «Benedetto sia tu», fu, «trino e uno,
 che nel mio seme se' tanto cortese!».

L'impeto mistico-affettuoso di Cacciaguida si traduce nella impressione di singolare elevatezza ed ardore che ne riproducono poi le parole di Dante, specie nell'immagine dell'«arco de l'ardente affetto» che così bene esprime la tensione estrema dell'ardore di Cacciaguida e sorregge tutto il passo, e introduce il lungo discorso seguente, nelle cui spiegate parole si rinnova l'eco solenne e arcana della parte esoterica che, non compresa razionalmente, ha però portato una nuova aggiunta di misteriosa profondità, di linguaggio sovrumano nel linguaggio e nella voce di Cacciaguida: voce complessa di toni coerenti a cui il nuovo discorso aggiunge, in una disposizione inizialmente

pacata, ma poi alla fine di nuovo intensissima di affetto, nuovi elementi di sicura solennità metafisica e immaginosa (la mente di Dio immaginata come «magno volume / du' non si muta mai bianco né bruno»), di lucida e arcana poesia intellettuale (la poesia del misterioso motivo del fluire del pensiero dei beati nella mente di Dio e del paragone con la sublime e limpida derivazione dei numeri dall'unità). E tutto il discorso, intonato ai moduli alti di un'oratoria sacra e teologica, par contribuire a questa preparazione di mistero divino, è necessario nella sua sicura, solenne articolazione, nella sua spiegazione della situazione poetica di Cacciaguida e nella sua finale richiesta:

E seguí: «Grato e lontano digiuno
tratto leggendo del magno volume
du' non si muta mai bianco né bruno,
solvuto hai, figlio, dentro a questo lume
in ch'io ti parlo, mercé di colei
ch'a l'alto volo ti vestí le piume.
Tu credi che a me tuo pensier mei
da quel ch'è primo, cosí come raia
da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei;
e però ch'io mi sia e perch'io paia
piú gaudioso a te, non mi domandi,
che alcun altro in questa turba gaia.
Tu credi 'l vero; ché i minori e' grandi
di questa vita miran ne lo specchio
in che, prima che pensi, il pensier pandi;
ma perché 'l sacro amore in che io veglio
con perpetua vista e che m'assetta
di dolce disiar, s'adempia meglio,
la voce tua, sicura, balda e lieta
suoni la volontà, suoni 'l disio
a che la mia risposta è già decreta!».

Prima una parte che esprime l'impeto affettuoso di Cacciaguida nella lunga attesa (e «grato e lontano digiuno» prepara in forma piú pacata, nella guida di verbi omogenei mistico-realistici, il sacro amor che «m'assetta di dolce desiar» e poi nella risposta di Dante il «far sazio» conclusivo) e riepiloga e assicura ancora una volta la vicenda umana e soprannaturale di Dante entro la volontà di Dio e la mediazione di Beatrice. Poi i due movimenti simmetrici, aperti dal doppio «tu credi», rafforzativi di verità assolute, dominate dal gaudio affettuoso-sacro di Cacciaguida che s'alza sulla base del gaudio concorde dei beati (tutto concorre sempre verso questa dimensione dinamica di concordia e di aggiunta individuale); infine, dopo questo intreccio lucido e sottile, lo slancio finale che, al di sopra di quella verità, pone la bellezza dell'aggiunta della parola concreta, della espressione personale, della richiesta esplicita del mortale che porta alla comunicazione celeste nel

pensiero di Dio una integrazione di affetto, appaga meglio il sacro amore del beato, come incarnazione, nel colloquio diretto, di quell'amore, giustifica piú sentimentalmente la risposta «già decreta», già stabilita dalla volontà divina: che è poi come una giustificazione della parola poetica nel regno del *Paradiso*, che teologicamente apparirebbe superflua se non permanesse, anche nelle condizioni sovrumane dei beati, il sentimento e il bisogno espressivo degli uomini, la loro vocazione di esplicita comunicazione.

In realtà la richiesta di Dante è soprattutto compiutamente espressa nell'ultima terzina del suo discorso, in cui la ripresa dei termini piú appassionati e piú immaginosi del discorso di Cacciaguida è pienamente adeguata, ché nella prima parte è certamente inferiore all'altezza di quello, di cui è mimesi piú faticosa (anche se viva nell'accentuazione del sentimento di attesa e della trepidazione del poeta nel seguire l'avo nel regno alto di un eloquio solenne e mistico), e sembra inferiore a ciò che ci fa sperare la terzina di passaggio, in cui Dante si rivolge a Beatrice ed essa lo incoraggia a parlare con un nuovo lampeggiare di un sorriso, fulmineo come la sua comprensione in un muto colloquio di intenso entusiasmo lirico.

Io mi volsi a Beatrice, e quella udio
pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno
che fece crescer l'ali al voler mio.
Poi cominciai così: «L'affetto e 'l senno,
come la prima equalità v'apparse,
d'un peso per ciascun di voi si fenno;
però che 'l sol che v'allumò e arse,
col caldo e con la luce è sí iguali,
che tutte simiglianze sono scarse.
Ma voglia e argomento ne' mortali,
per la cagion ch'a voi è manifesta,
diversamente son pennuti in ali;
ond'io, che son mortal, mi sento in questa
disagguaglianza, e però non ringrazio
se non col core a la paterna festa.
Ben supplico io a te, vivo topazio,
che questa gioia preziosa ingemmi,
perché mi facci del tuo nome sazio».

L'ultima terzina riprende anche nei termini lessicali la poesia dell'incontro affettuoso, del desiderio di colloquio, dell'ardore e del fulgore di Cacciaguida: anzi la «gemma» diviene il «vivo topazio», e all'amore che «assetta» Cacciaguida, al suo «grato e lontano digiuno» corrisponde il «far sazio» di Dante: espressioni pregnanti e in simpatia di linee di tensione e di simbolismo immaginoso, di linguaggio mistico-realistico.

Questo ultimo movimento tanto piú lirico ed aperto è la base di slancio della risposta di Cacciaguida, che si apre con una prima terzina

(«O fronda mia, in che io compiacemmi
pur aspettando, io fui la tua radice»,
cotal principio, rispondendo, femmi)

in cui l'espansione paterna-affettuosa si realizza e rafforza con una concentrazione piú sintetica (e che media il passaggio alla parte nuova, alle sue forme piú semplici ed alte) nell'immagine robusta dell'albero a precisare la continuità familiare, il rapporto di sangue fra Dante e Cacciaguída, nei suoi termini estremi rilevati all'inizio e alla fine della breve introduzione. E in mezzo a questi accresce impeto contenuto la vibrazione della lunga attesa e del compiacimento per il discendente che viene a realizzare con la sua opera il disegno di Dio e la speranza del trisavolo, intonata dal chiaro riecheggiamento di versetti evangelici (Matteo, III, 17, Marco I, 11 e Luca III, 22) in cui una voce dal cielo dice di Gesù «Hic est filius meus dilectus in quo mihi complacui», ad un arditissimo riferimento religioso che porta al massimo l'interpretazione e la nobilitazione solenne e sacra della eccezionale destinazione di Dante.

* * *

Con questi versi il canto raggiunge il suo tono piú alto e la voce di Cacciaguída acquista la sua forza piú sicura di calma superiore, di storica testimonianza solenne ed intima, paterna e sacra, nelle rappresentazioni di quell'ideale vita familiare e civile, di quel limpido e potentissimo termine dell'aspirazione dantesca che è la *Firenze antica*, vero Paradiso in terra e terra ideale purificata, e pur viva e resa possibile proprio nella sua rievocazione di realtà sperimentata e vissuta, ricreata viva e intatta dalla voce di Cacciaguída, cittadino di quella città e cittadino della città celeste, unificata negli essenziali elementi di un ordine intimo, di una «benigna voluntade», di una carità concorde che si contrappongono naturalmente al disordine, all'odio, alla cupidità egoistica di un mondo corrotto e diviso.

Così, dopo una rapida indicazione della continuità della famiglia attraverso la perifrasi che individua Alighiero I (padre di Bellincione, padre di Alighiero II, padre di Dante) e che aggiunge il tema della carità e della pietà familiare nella raccomandazione a Dante di abbreviare il soggiorno purgatoriale del «superbo» Alighiero I

(Pocia mi disse: «Quel da cui si dice
tua cognazione e che cent'anni e piúe
girato ha 'l monte in la prima cornice,
mio figlio fu e tuo bisavol fue:
ben si convien che la lunga fatica
tu li raccorci con l'opere tue»),

la voce di Cacciaguída passa dai ricordi genealogici alla rappresentazione della Firenze antica, in cui la poesia di questo canto trova la sua espressione

piú alta, la sua soluzione superiore, tramutando fulgore di visione paradisiaca in forza di limpida, energica evocazione, ardore lirico immaginoso in miti perfetti assoluti e pur vibranti di affetto e d'intima tensione.

Tornano le varie e frequenti espressioni della nostalgia dell'esule per la sua città, le sue acerbe invettive contro il lusso e la corruzione presente, torna l'impeto dell'ardente rimpianto, espresso direttamente o per bocca dei suoi personaggi per un mondo di «valore e cortesia» (Marco Lombardo, Guido del Duca), e riaffiorano i piú teneri movimenti della sua poesia verso le cose semplici e schiette, verso la pace e l'intimità della vita cittadina e familiare. Ma tutto è qui nuovamente fuso in un unico e articolato mito poetico, piú epico-lirico che solamente drammatico o elegiaco-idillico, e nella voce di Cacciaguida nostalgia elegiaca e sdegno polemico perdono le loro punte piú passionali, si trasvalorano in pura evidenza di rappresentazione, in unitaria forza evocativa. Condanna, nostalgia e prepotente aspirazione di Dante ad una terra, ad una *civitas* che appaghi il suo animo e realizzi concretamente i suoi piú alti ideali di pace virile, di eroica e pura e corale convivenza (secondo quel ritmo progressivo di «vicinanze» concordi e caritatevoli: casa, città, impero, proposti nel IV, IV, 2-3-4 del *Convivio*), si fondono in una storia poetica distaccata e serena e pur potente ed attiva.

Ché in questa esaltazione di un passato che Cacciaguida rievoca con la forza di un'esperienza e di una testimonianza personale è ben essenziale l'aspirazione (e la fede) di Dante ad un rinnovamento nel futuro, confortata da questa conferma celeste e dalla persuasione della validità eterna di quei valori che avevano avuto espressione nella Firenze antica, dalla certezza di portare in sé di quelli la viva radice, e quindi la possibilità della loro restaurazione di cui la sua poesia era già, piú che profezia, particolare realizzazione. Che importa se quel passato era in gran parte una creazione della sua fantasia, se esso non si sarebbe mai rinnovato in un futuro tanto diverso, se lo stesso atteggiamento politico di Dante era in qualche modo in contrasto con la storia effettiva del suo tempo, e come papato ed impero si allontanavano sempre piú dalla funzione che egli ad essi assegnava, cosí la vita economica, sociale, politica fiorentina, per il suo stesso dinamismo interno e per le generali condizioni italiane, rendeva assurdo il ritorno a quell'equilibrio cittadino e quindi alla pace «sobria e pudica» che era legata ad una situazione particolarissima del primo comune consolare, rotta da una espansione e da un accrescimento di forze sociali ed economiche che quello stesso comune aveva iniziato?

Ciò che qui interessa è il fatto che Dante credeva fortemente in quel passato, aspirava intensamente con tutte le forze dell'animo, e della fantasia, a quel futuro, a quella *renovatio* (come ben indicò il Croce); e se il rimpianto di un mondo perduto di pace e di concordia cittadina, di «valore e cortesia», di sobrietà e di onestà son comuni a tanti lamenti di esuli di quel tormentato periodo storico (e se ne potrebbe agevolmente raccogliere un'amarissima antologia), la posizione di Dante è ben diversa da quella di questi delusi e

vinti della storia che non riuscivano ad appoggiare il loro mesto e spesso querulo rimpianto ad una fede eroica e rinnovatrice, a quel robusto senso del proprio valore e del proprio mondo ideale che, come permise a Dante di interpretare il suo esilio come un «onore» («l'esilio che mi è dato a onor mi tegno» dice nella canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*) e di considerarlo come la base necessaria della sua missione e della sua opera poetica, così in questo canto contribuisce a saldare i suoi sentimenti e i suoi temi personali e poetici, il suo dolore di esule, la sua suprema aspirazione alla pace, la sua condanna del presente inferiore, entro la forza di una fede umana e poetica che dà a questo mito supremo dell'animo ben altra intonazione da quella che avrebbe la romantica esaltazione di un passato per sempre perduto, l'evasione dal brutto presente in un sogno senza speranza o semplicemente nostalgico.

I valori di quel leggendario ideale passato vivono in Dante, la sua fede diviene certezza storica e poetica nella testimonianza di Cacciaguida che ne inserisce la rievocazione e il contrasto con il presente nella propria storia vissuta e fatta assoluta nel suo esemplare significato, dando così ai sentimenti stessi di Dante una fermezza e un valore superiore a qualunque elegiaco rimpianto dell'esule, a qualunque vagheggiamento puramente idillico di quella vita lontana che solo nella voce di Cacciaguida, testimone e martire, cittadino di quella Firenze e del Paradiso, può essere evocato epicamente e miticamente nella sua pace «sobria e pudica». Che sono le parole tematiche con cui si apre l'episodio e che rappresentano insieme la caratterizzazione di quella vita di pace e di virtù istintiva e spontanea e il modulo stesso severo e intenso, appassionato e sereno e aristocraticamente semplice del linguaggio del passo, la misura contenuta del suo ritmo, della sua costruzione articolata in forme di classica robustezza, di misurata tensione. E chiudono, con un accordo essenziale in questa prima terzina, una immagine di calma forza e di profonda suggestione, senza la minima dispersione di enfasi o di languore, in un moto così intenso di affetto che si traduce in una forma così conclusa, nei versi che designano la Firenze ideale di Dante, nella sua «pace», assicurata dalla indicazione della «cerchia antica» di mura in un sentimento di compattezza e sicurezza, di raccolta intimità, di lunga continuità tradizionale. E fra i due versi terminali della terzina una indicazione («ond'ella toglie ancora e terza e nona») apparentemente esplicativa e invece così necessaria a far vibrare in questa visione serena l'incontro di un sentimento del tempo, della giornata attiva, uguale e pacifica, scandita dal suono delle ore del campanile della chiesa di Badia presso le antiche mura, e del pungente ricordo di quella vita, indotto nella Firenze moderna che ancora inutilmente prendeva da quel campanile antico la misura delle sue così diverse giornate.

Firenze dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.

Quella rievocazione così sintetica, testimoniale e mitica, conteneva in sé gli elementi essenziali di una più particolareggiata rappresentazione della Firenze antica a contrasto con quella moderna, prima di potersi approfondire in maniera più diretta come avviene dal v. 112 in poi.

Non avea catenella, non corona,
non gonne contigiate, non cintura
che fosse a veder più che la persona.
Non faceva, nascendo, ancor paura
la figlia al padre, ché 'l tempo e la dote
non fuggien quinci e quindi la misura.
Non avea case di famiglia vote;
non v'era giunto ancor Sardanapalo
a mostrar ciò che 'n camera si puote.
Non era vinto ancora Montemalo
dal vostro Uccellatoio, che, com'è vinto
nel montar su, così sarà nel calo.

Una serie di negazioni a crescendo (e si noti l'estrema sobrietà ed efficacia di mezzi costruttivi volutamente ripetuti), ma nitidamente scandita con un'energia misurata e persuasa, presenta a contrasto la Firenze di un tempo e la Firenze moderna in quadri sempre più vasti e profondi che vanno dai particolari del vestiario alla diagnosi sicura e severa della corruzione morale e della conseguente decadenza della città.

Prima il quadro del nuovo lusso che sale dai particolari delle collane e dei diademi preziosi, delle gonne fastosamente fregiate e ricamate, a quello – più decisivo e sottolineato nella sua importanza dall'ampio giro che lo descrive – della cintura così ricca da attrarre l'occhio più della stessa persona che lo porta: dove ben s'intende la radice più vera della condanna di Dante che non deriva da gretto moralismo o da ascetica rinuncia e mortificazione, ma da un fervido, positivo amore per valori essenziali, per una umanità antiedonistica perché capace appunto di fruire di valori più schietti e sostanziali, come la bellezza e la dignità della figura umana, non bisognosa di artificio e di ornamenti per esercitare il suo naturale fascino. («Non si può ben manifestare la bellezza di una donna, quando li ornamenti de l'azzimare e de le vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima», *Convivio*, I, X, 12). Poi il quadro della vita familiare in cui i nuovi costumi e l'avidità e corruzione che vi presiedono giustificano la preoccupazione del *paterfamilias* obbligato a dar marito a figlie precocemente irrequiete (e qui appare già un colore più cupo e dalla condanna del lusso si passa ai più delicati motivi morali), a trovar doti eccessive e rovinose per l'economia familiare come per la compattezza familiare rovinose sono quelle nozze troppo precoci.

E qui, nella persistenza del modulo ritmico e costruttivo negativo che unifica e insieme fa vibrare la diversa crescente intensità dei quadri in esso contenuti, il contrasto fra le due diverse Firenze si approfondisce nell'intimo

delle case e la voce si fa piú severa, appoggiandosi all'improvvisa evocazione di un nome (Sardanapalo) che già nella tradizione classica e medievale richiama immagini turbatrici e indissociabili di lusso e di lussuria. Nelle case «di famiglia vote» (troppo vaste a causa del nuovo fasto e della decadenza delle famiglie dei grandi a cui l'aristocratico Dante guardava, ma anche per le nozze precoci e forse per sempre piú frequenti infrazioni alla legge della fecondità di una società che deve temere le doti e il costo di una famiglia numerosa) Sardanapalo giunge – con un improvviso movimento del verso che innalza quel nome al suo termine, con il suo suono barbarico e opulento e le allusioni che vi erano implicite – a mostrare «ciò che in camera si puote». E non mi par dubbio che la stessa progressione sicura (che non perde mai una battuta nel suo crescendo) dai particolari del vestiario a forme sempre piú gravi di una vita «non» sobria e pudica e il suono così scuro e potente della voce (nella intonazione storica e narrativa che ne contiene e conferma l'eco piú intensa), la posizione estrema del «si puote» (che fa pensare nella sua dura semplicità e nella coerenza al *modus dicendi* dantesco, risoluto e schietto, alla definizione di Semiramide che «libito fe' licito» in sua legge) e insieme, ripeto, il significato che Sardanapalo aveva nella tradizione classico-medievale, escludono risolutamente le interpretazioni di camera come «camera del tesoro» o del «si puote» solo come estremo fasto nella ornamentazione e arredamento delle stanze della casa. Ben diversamente ne verrebbe attutita la progressione delle terzine che si chiude, dopo questo quadro estremo della corruzione penetrata (da lusso a lussuria) sin nella camera nuziale sacra all'amore casto e fecondo, all'allevamento dei figli, alle opere pie, domestiche delle matrone, con la visione grandiosa del doppio panorama di Roma e Firenze (vista da Monte Mario la prima, dal Monte Uccellatoio la seconda) nella doppia prospettiva di grandezza e decadenza riassunta nella linea schematica del movimento a ripida parabola («nel montar su, nel calo») che lascia nella fantasia una desolata immagine di rovine.

Su quell'eco di una vicenda storica così cruda e assoluta, si inizia la seconda parte del passo in cui la rappresentazione di Firenze antica si fa piú diretta nella nitida ed energica presentazione di figure e, se non si perde l'essenziale riferimento alla corrotta Firenze moderna (con l'eco corroborante del tema di contrasto su cui il canto si è aperto), questa riappare a tratti e per allusioni meno immediate come in un rapporto capovolto di intensità (prima e in primo piano il passato) e solo dopo la prima presentazione dei cittadini antichi, iniziando la rappresentazione della vita serena e sicura delle antiche donne fiorentine, riaffiora in un breve sospiro («Oh fortunate!») che avvia e tende la doppia e unitaria immagine dell'antica sicurezza e della moderna incertezza della sepoltura e del talamo, per riapparire direttamente solo alla conclusione, quando il contrasto fra quelle due umanità fra loro incompatibili squilla deciso in un movimento audacissimo di contrasto di suono e di immagini nella contrapposizione dei rappresentanti della moderna corruzione e delle alte figure di antichi personaggi della *virtus* romana.

Costruzione possente di cui si noti almeno l'efficacia estrema dei moduli sintattici prima piú decisamente simmetrici nelle impostazioni negative delle terzine precedenti, ora disposti con maggior varietà in questa linea piú mossa e pure esemplarmente chiara ed energica, che traduce un movimento poetico ancora piú intimo e ricco, piú profondamente evocativo e mitico. Due terzine si aprono con la presentazione diretta in un essenziale movimento dei cittadini antichi (con un lieve spostamento di costruzione nel rapporto delle loro figure e del «vidi» testimoniale che le sorregge e potenzia); una si apre nel sospiro «Oh fortunate» e si svolge con un rapido intreccio di affermazioni e negazioni; due, quelle che delineano il quadro della pace domestica, ritornano all'impostazione simmetrica («L'una», «l'altra»), ma la svolgono senza interruzioni di linea in una rappresentazione piú lenta ed assorta di atteggiamenti e di moti intimi che si sciolgono nel canto dolcissimo della nenia e del favoleggiare; l'ultima conclude con un movimento di contrappunto essenziale, con l'andamento quasi di un concitato e severo «scherzo» musicale, e conferma nell'ultimo verso, nella figura di Cincinnato e Corniglia, la saldezza maestosa delle prime terzine.

Bellincion Berti vid'io andar cinto
di cuoio e d'osso e venir da lo specchio
la donna sua sanza 'l viso dipinto;
e vidi quel d'i Nerli e quel del Vecchio
essere contenti a la pelle scoperta
e le sue donne al fuso e al pennechio.

Dallo sfondo desolato della futura rovina di Firenze si leva anzitutto nella voce piú profonda e commossa di Cacciaguida (nella misura la tensione) una piú diretta rappresentazione della Firenze antica nelle figure dei suoi cittadini, figure semplici e grandiose, vive e favolose, aristocratiche e popolari come l'arte suprema che le costruisce, rappresentate dalla gigantesca coppia di Bellincion Berti e della sua donna portata in un primo piano di eccezionale potenza, rilevata in tutta la sua maestosa naturalezza dalla posizione testimoniale e storica del «vid'io» (richiamo non casuale del «vidi» tematico del «nobile castello» del limbo, ma privo del commento «che nel vederli in me stesso m'esalto» che qui è assorbito nel fervore fermo e sobrio di Cacciaguida, compagno contemporaneo di quelle creature grandiose). Mentre la determinazione della cintura di cuoio e d'osso non serve solo a mettere in evidenza questa poesia delle cose semplici ed essenziali, adatte alla loro funzione, non ornamentali, frivole, e superflue, su cui la voce del cantore epico insiste, ma rileva l'erezione del busto virile della potente figura in movimento, cosí come la mossa con cui la «donna» viene sulla scena è suggerita dal piano piú arretrato dello «specchio» da cui essa viene «sanza il viso dipinto», semplice e schietta e pur civile nella cura sobria della propria bellezza, rappresentante di una vita di naturale gentilezza e delle virtù che occupano il cuore di Dante esule («Drittura, larghezza e temperanza»),

come i capostipiti dei Nerli e dei Vecchietti contenti del proprio vestito di pelle sfoderata, come le loro donne paghe del loro lavoro domestico, degli strumenti essenziali con cui filano esse stesse la lana che copre e difende i loro corpi e quelli dei loro figli.

E proprio questo accenno alla vita familiare, ai penetrali della casa dove le donne svolgono la loro giornata placida e attiva, conduce al centro piú intimo e delicato di questa rappresentazione in cui, dopo l'esclamazione commossa che esalta la fortuna di quelle donne, il quadro della pace domestica è realizzato compiutamente nei suoi motivi essenziali e sullo sfondo rapidamente richiamato e allontanato di una realtà presente cosí diversa, nella terzina centrale:

Oh fortunate! ciascuna era certa
de la sua sepultura, e ancor nulla
era per Francia nel letto diserta.

Sicurezza della tomba e dell'amore coniugale, senso consolatore di un destino senza incertezze e pericolose avventure, di una continuità della vita e della morte nella patria e nella casa, nella sacra consuetudine degli affetti e sicurezza senza eccezioni, che rinsalda l'impressione di una società concorde, corale, lieta della sua sorte generale («nulla», «ciascuna»), piena di carità per il destino di ognuno dei suoi componenti.

Il Tommaseo esitava di fronte alla semplicità spregiudicata di quel «letto» coniugale, ma quell'esitazione era la prova del suo moralismo e della sua turbata sensualità perché in questa poesia «sobria e pudica», cosí schietta e intensamente seria, quel letto coniugale (e nell'immagine della donna «nel letto diserta» par risuonare in questa poesia mitica e classica l'eco della Penelope privata del «debito amore» dalla lontananza dell'avventuroso Ulisse) è essenziale termine di sicurezza e di continuità della vita familiare, come la sepoltura e la culla dei versi seguenti. Ed esso risponde alle case di famiglia vote, alla camera dissacrata dalla lussuria di Sardanapalo, si colloca coerentemente nella potente mitizzazione di cose e oggetti essenziali, nella poesia degli affetti istintivi e costitutivi della civiltà che Dante qui cosí profondamente celebra. Ma nelle terzine seguenti anche ogni accenno al presente è scomparso, e il tema della pace patriarcale e domestica si svolge in un mito purissimo, in un quadro di classica-arcaica perfezione, in cui la voce di Cacciaguida mitizza tutto ciò che l'animo di Dante sentiva come piú intimo e poetico nella vita degli affetti familiari e civili. Le donne sono figure mitiche e solenni, pacate e perfette, la filatrice ha la maestà di una parca e la schietta vitalità e la potenza di una figura giottesca, e la nenia sulla culla e le parole sommesse della matrona che fila fra le sue ancelle, favoleggiando delle antiche origini di Firenze e dei miti romani e troiani, si compongono in un unico canto di pace e di intimità sacra ed affabile entro l'atmosfera notturna e domestica, nello svolgersi quieto delle ore in una dimensione di vita tran-

quilla e poetica, che attraverso le parole della leggenda fiorentina mantiene pur sempre il suo riferimento alle proprie condizioni eroiche:

L'una vegghiava a studio de la culla
e, consolando, usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla;
l'altra, traendo a la rocca la chioma,
favoleggiava con la sua famiglia
d'i Troiani, di Fiesole e di Roma.

Un unico movimento di semplice superiore dolcezza e nobiltà si svolge nella rappresentazione delle due figure femminili, distinte nei loro atti e nelle loro pie occupazioni, ma unificate nella stessa atmosfera di mito e di pace, di costante continuità del tempo favoloso ed intimo, sottolineata dall'impiego replicato dell'imperfetto e del gerundio, in questa serena dimensione di un'immobile ora poetica, nella concorrenza e nella finale fusione della loro nenia e del loro favoleggiare, che si prolungano, senza eccesso, in una eco musicale e fantastica avviata dalla stessa disposizione pausata delle parole dell'ultimo verso.

Su quella eco, in quell'atmosfera di quiete e di mitica pace suprema, ritorna ancora, a concludere il passo, il contrasto con il presente, imperniato, con un movimento quasi estroso e dissonante, sull'offerta della parola «maraviglia», che così bene realizza, a doppio effetto, lo stupore (così coerente ad un rapporto di sempre più sostanziale distanza e diversità) di quegli antichi cittadini di fronte al «miracolo» inaspettato di rappresentanti di una umanità frivola, corrotta e cupida di beni inferiori, e lo stupore dei contemporanei di Dante di fronte a quello delle figure della virtù romana nel suo aspetto più patriarcale e cittadino, a cui così quella dei fiorentini antichi viene assimilata, con un ultimo tocco di nobilitazione ben coerente alla stessa materia fantastica di cui si alimenta il classico favoleggiare della matrona:

Saria tenuta allor tal maraviglia
una Cianghella, un Lapo Salterello,
qual ora saria Cincinnato e Corniglia.

* * *

Da questa rievocazione della sua città Cacciaguida ritorna alla propria storia (ben diversa e poeticamente necessaria da una semplice aggiunta di chiarimento anagrafico-araldico), che si svolge in una sequenza di terzine di nuda e virile bellezza, di ritmo sempre più serrato e storico, e completa questa pagina di grande poesia precisando, nella sua vicenda familiare e personale, gli elementi più direttamente eroici e religiosi di quella civiltà dalle cui condizioni derivano spontaneamente (non l'individuo eccezionale, ma l'eroe di una civiltà compatta e corale) appunto gli impegni e gli atti della sua storia, svolta con

una intonazione piú scandita, marziale, che incarna l'epicità e la sacralità di tutto il canto in forme piú esplicitamente cavalleresche e guerresche.

Quella umanità non esauriva infatti la sua forza in una vita civile, concorde, in una vita familiare, nell'attuazione delle sue virtù e della sua carità; ma la impegnava in un superiore esercizio di valori politici e religiosi di carattere universale, nel culto spontaneo e attivo della sua fede, pronta a riconoscere concretamente fino al sacrificio gli ideali che sostenevano la sua pace e legavano la città ai grandi principi medievali e danteschi dell'impero e della religione.

Cacciaguida diviene così sempre meglio l'eroe sobrio e consapevole di un'alta concezione di vita, il testimone-martire della Firenze antica (non solo il rievocatore della sua grandezza), e come la sua vita e la sua morte in battaglia contro gli infedeli sono l'affermazione concreta delle ragioni profonde di quella pace, tanto superiore qui ad ogni sogno nostalgico-idillico, così la narrazione della sua vita e della sua morte è poeticamente il completamento essenziale di questo grande episodio poetico e di tutto il canto.

Prima le qualità piú dolci e consolatrici della antica vita cittadina tornano ancora nella voce affettuosa che le unifica nel desiderio intenso (intensità precisata dalla doppia arcatura, che, nel centro della nuova terzina, sorregge il rilievo replicato dei quattro qualificativi aperti dall'intensificante «così»: e le parole sono essenziali e semplici e insieme ardentemente affettuose a indicare quello che nel *Convivio* è piú volte chiamata «la cittade del bene vivere»), le unifica nel ricordo della sua nascita cristiana, del sacro dolore del parto, anch'esso atteggiato ai modi essenziali di questa poesia energica e severa, e pure superiormente delicata ed intima, a questa santificazione di tutti gli atti fondamentali della vita umana, in questa dimensione sicura di una civiltà spontanea, vitale ed epica:

A così riposato, a così bello
viver di cittadini, a così fida
cittadinanza, a così dolce ostello,
Maria mi diè, chiamata in alte grida;
e ne l'antico vostro Batisteo
insieme fui cristiano e Cacciaguida.

L'impegno del cristiano nel battesimo (e in quell'antico Battistero che è il termine piú caro all'amore fiorentino di Dante) dà un senso solenne alla vocazione del cittadino, alle sue relazioni di sangue, alla sua funzione di capostipite della famiglia di Dante, il quale ben si ricollega con la sua stessa alta missione alla nobiltà di quelle origini civili, eroiche e cristiane, santificate dalla vita e dalla morte di Cacciaguida. Vita e morte che il poeta dispone dopo la rapida, energica declinazione della parentela

(Moronto fu mio frate ed Eliseo:
mia donna venne a me di val di Pado;
e quindi il soprannome tuo si feo)

nella serie finale di tre terzine di forte ritmo epico-storico, sottolineato dalla stessa netta impostazione degli inizi, dalla recisa compiutezza dei tempi storici e dalla fermezza della voce che nel narrare si fa piú assoluta e scandita a mano a mano che l'abbandono del «dolce ostello» precisa il suo alto significato nella investitura di Cacciaguida come cavaliere da parte dell'imperatore a causa della sua virtù di cittadino, nella sua partecipazione alla seconda crociata (come certamente comunque Dante pensava e credeva, nella storia ideale poetica che qui soprattutto ci interessa) e nella sua morte in battaglia contro i musulmani:

Poi seguitai lo 'mperador Currado;
ed el mi cinse de la sua milizia,
tanto per bene ovrar li venni in grado.
Dietro li andai incontro a la nequizia
di quella legge il cui popolo usurpa,
per colpa d'i pastor, vostra giustizia.
Quivi fu' io da quella gente turpa
disviluppato dal mondo fallace,
lo cui amor molt'anime deturpa,
e venni dal martiro a questa pace.

Successione potente di atti fondamentali e solenni, sviluppo di una marcia cavalleresca e sacra, che chiude con tanto vigore tutto l'episodio con un crescendo epico e rasserenato, ribadisce l'accordo sempre piú intero fra la figura di Cacciaguida e il complesso ideale dantesco (a cui non manca l'accenno, tanto piú severo quanto piú rapido e assoluto, alla colpa dei pastori ecclesiastici che all'impresa di Terrasanta preferiscono la lotta con gli imperatori per il potere politico) e conferma, negli ultimi altissimi versi, l'ispirazione eroico-religiosa del canto, il contrasto tematico tra il «mondo fallace» e «questa pace», fra l'«amor che drittamente spira» e l'amore dei falsi beni che «molt'anime deturpa», la necessità del «martiro» che giustifica la pace terrena e acquista la pace celeste.

Le due parole supreme di questa poesia («martiro», «pace») si staccano nella possente rappresentazione di quella estrema liberazione, «disviluppata» da tutto ciò che è disvalore, e si dispongono in una linea di tensione fortissima e ferma nel suo movimento rettilineo, e nudo come un'epigrafe, fino al verso isolato e perentorio in cui la marcia guerresca, che ha condotto Cacciaguida dal dolce ostello e dalla investitura cavalleresca alla battaglia e alla morte in Terrasanta, si conclude nel suo ideale compimento della ascesa in cielo.

E non a caso in questi ultimi versi Dante richiama e ripete parole già adoperate nel decimo del *Paradiso* per definire poeticamente il martirio e l'ascesa in cielo dell'«anima santa» di Severino Boezio (e il «fallace» è tipica parola boeziana):

Per vedere ogne ben dentro vi gode
l'anima santa che 'l *mondo fallace*

fa manifesto a chi di lei ben ode:
lo corpo ond'ella fu cacciata giace
giuso in Cieldauro ed essa da *martiro*
e da essilio *venne a questa pace*.

Che era un modo di assimilare Cacciaguida all'«anima santa» del maestro della consolazione filosofica (così presente alla meditazione di Dante che, fra le altre citazioni, ricorda, nel *Monarchia*, il sospiro di Boezio alla unificazione di città terrena e celeste nello spirito dell'amore e della concordia: «Hanc rationem suspirabat Boetius dicens: o felix hominum genus – si vestros animos amor, – quo celum regitur, regat»), di rinforzare, con quell'eco e con il richiamo del sapiente e del martire di un'alta concezione di vita, l'assolutezza di quelle supreme parole, e insieme di accentuare nel diverso ritmo di quel movimento di liberazione e di ascesa (il primo più sinuoso e lento, ricco di suoni e di pause, il secondo più serrato e staccato) la singolare energia virile e marziale, la sobrietà estrema della storia di Cacciaguida, di confermare il modulo poetico e ritmico di questa poesia nella sua alta conclusione paradisiaca. «Questa pace» è ben la pace del cielo di Marte, la metà e la condizione dell'«amor che drittamente spira», svolto in carità civile e in eroismo, «questa pace» è l'allusione superiore, la nota paradisiaca della pace in cui «si stava» Firenze «sobria e pudica»: questa come quella giustificata e confermata con il «martiro», questa come quella epica e sacra e pure vibrante dell'eco dolcissima, del canto e del favoleggiare delle madri sulla culla, in un cerchio umano-divino, che forse mai come qui Dante chiuse con tanto assoluta perfezione.

IL CANTO XXX DEL «PARADISO»

Questo canto, uno dei piú alti e potentemente organici della *Divina Commedia*, va anzitutto considerato come momento di piú profonda ripresa poetica nello svolgimento dell'ultima parte del *Paradiso*, che va appunto dall'apertura di questo canto all'esito terminale del viaggio spirituale-poetico nella diretta visione di Dio, nel canto XXXIII.

Ben si avverte infatti uno stacco rispetto al canto XXIX, impostato come un lungo ed intero discorso di Beatrice: certo non una sterile lezione didascalica, ma anche (pur ricco com'è di un intreccio vivo ed attivo fra anticipazione di visioni celesti, profonde meditazioni metafisiche e una polemica essenziale nell'economia generale dell'ultima zona del *Paradiso*) meno liricamente premente ed intenso; anche se nel finale, in cui Beatrice richiama piú direttamente Dante alla meditazione ammirativa sulla natura e sul numero indefinito degli angeli, che riflettono e moltiplicano in loro l'unica luce di Dio, la poesia piú intensa ed intera non manca di vibrare e di anticipare la piú grande tensione del canto XXX e della zona intera dell'Empireo.

Ma, anche misurata su questi ultimi versi

(Vedi l'eccelso omai e la larghezza
de l'eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s'ha in che si spezza
uno manendo in sé come davanti),

la distanza fra questo movimento piú alacre e lo slancio profondo con cui si apre il canto XXX è pur notevole, ed essa sottolinea il fatto fondamentale che il nuovo canto nasce da una nuova spinta interiore, da una intensificata meditazione e concentrazione poetica che Dante compie recuperando gli stimoli piú forti dell'esperienza dell'ascesa paradisiaca, e sviluppando, in forme piú unitarie ed intere, lo stesso tema del trionfo degli angeli. E questo viene rievocato nel suo aspetto di grandioso spettacolo celeste e nel suo degradare e scomparire fino a lasciare la scena completamente vuota e neutra a preparazione di piú alte e supreme visioni poetico-spirituali, fino a lasciare il cuore del poeta-protagonista occupato solo dall'amore per Beatrice, donna-teologia, e disponibile, attraverso tale tensione amorosa e spirituale, a un piú alto *vedere*, sempre piú sintetico di prospettive fantastiche e di integrale fruizione intellettuale e spirituale.

Non per nulla il verbo *vedere* sarà parola particolarmente essenziale in tutto il canto, dispiegando la sua capacità piú intera di visività vertiginosa e pur chiara, a suo modo concreta, che corrisponde centralmente ad una progrediente tensione di esperienza e di presa di coscienza del senso interno ed intero delle miracolose cose viste fino alla coincidenza fra bellezza e verità, pienezza estetica e pienezza spirituale e morale, fino all'attuazione di una beatitudine che è il vertice di una attuazione di perfezionamento interiore.

È su questa via che il canto si dispone, e si dispone l'intero ciclo degli ultimi canti. E tale via è preparata sia dalla disposizione del cuore e della fantasia del poeta nel momento in cui la scena visiva è interamente vuota, sia dalla lode di Beatrice, della sua bellezza e del suo significato per tutta la vita del poeta, sia dalla stessa insistenza con cui in questo canto Dante ritorna sulle condizioni della sua poesia, sulla sua relativa insufficienza a dare espressione adeguata ai sentimenti e alle visioni che lo occupano. E perciò egli invoca la stessa divinità a dargli forza nella sua ardua impresa poetica, per assicurare infine se stesso della propria accresciuta capacità di visione: elementi che si raccordano ad una piú intensa prospettiva di poetica, relativa al senso di eccezionale novità e di piú ardua impresa della poesia di questi ultimi canti dell'Empireo, ben individuata dal poeta nel momento in cui egli si accinge, e concretamente si applica, a questo supremo compito poetico.

Infine l'aver voluto riportare nelle ultime parole che Beatrice (prima di ricomparire, nel canto XXXII, con un puro sorriso, entro la mistica rosa, fuori di ogni effettivo dialogo col poeta) gli rivolge, con calmo vigore, con l'assoluta autorevolezza di un sicuro interprete del giudizio divino, l'aver voluto riportare la sua attenzione di poeta-profeta e giudice al seggio di Arrigo VII e al dramma politico del mondo, dovuto soprattutto alla nequizia dei pastori spirituali, l'aver voluto ribadire, proprio nelle estreme parole di Beatrice, la perentoria giustezza dei propri giudizi e dei propri ideali, ben mostra come in questo canto Dante abbia inteso dare una solida base a tutta la sua ultima ascesa, attraverso il richiamo alle condizioni storiche della terra: sí che la sua stessa visione di Dio e della *beatitudo aeternae vitae* fosse preparata dalla riconferma suprema del rapporto ineliminabile con la *beatitudo huius vitae*, e dalla riconferma, per noi, nell'economia della poesia dantesca, dell'importanza ineliminabile dell'elemento etico-politico, senza di cui quella poesia non si sarebbe potuta costruire ed esprimere neppure nelle sue condizioni di poesia della vita celeste e perfetta.

Cosí il canto, al cui centro si espande la trasmutante visione della città celeste, nelle forme mistico-poetiche, simbolico-visive, prima del fiume di luce e poi della mistica rosa, adempie ad una funzione generale nei confronti dell'ultimo gruppo di canti e insieme attua, nella sua particolare autonomia e consistenza, precisi aspetti e modi della poesia dell'ultima zona paradisiaca, con il suo procedimento di formidabile «crescendo» di onde ad un livello sempre piú alto, di forme di una bellezza «sublime»

che tende ad un «piú che estetico» e pure si suggella in una evidenza assoluta e perfetta.

* * *

Tre sono le parti fondamentali in cui si articola il canto: l'apertura e l'esaltazione della nuova bellezza di Beatrice, la lunga parte centrale che presenta la visione del fiume di luce dei beati e della mistica rosa, l'ultima parte con il discorso di Beatrice e la sublimazione di Arrigo VII e la condanna dei pontefici temporalisti e simoniaci.

Tre parti fra di loro intimamente organizzate e complementari, dominate dall'intreccio fra il *vedere* e l'esperienza di Dante e gli interventi chiarificatori e stimolatori di Beatrice: intreccio dinamico di grande potenza poetica, collaborazione delle due voci e dei due personaggi ad una tensione che non si flette mai, in rapporto ad una scena sempre piú piena ed evidente, in un continuo sviluppo in progresso attraverso anelli e gradi di successive e sempre piú possenti possedute visioni.

Il canto si inizia con una altissima apertura (vv. 1-15) realizzando in grandiosa poesia ciò che il canto precedente aveva lasciato inconcluso: cioè il compimento della visione del trionfo degli angeli che a questo punto del poema doveva scomparire per far posto ad altre visioni e ad altri momenti di ascesa. Ma non si tratta di una pura e semplice necessità di completamento narrativo-scenico, sibbene di una potente innovazione poetica che ha tutta la forza e la densità di un movimento riiniziato sul filo piú profondo della visione e dell'esperienza paradisiaca.

Ce lo indica la stessa sfumatura (*forse, quasi*) non di perplessità e di dubbio (che anzi logicamente è assillo di piú precisa approssimazione scientifica), ma di poetica vibrazione, di linea piú densa e folta che accentua il carattere di lontananza fra terra e cielo, poi approfondita nel contrasto fra «noi» e «profondo», fra l'altezza delle stelle e il «nostro fondo», e che prepara così la dimensione tutta celeste e sovrumana del secondo termine di paragone, della visione digradante del trionfo degli angeli. Ce lo indicano l'insistenza iniziale sulle parole numeriche («forse semilia miglia di lontano») che implicano la forza di un'ardua operazione intellettuale-poetica, l'incontro fra il *fervere* dell'ora sesta (che suscita un sentimento di animata, vitale luminosità), la levità misteriosa e pacata con cui si precisa la posizione, rispetto all'orizzonte, del cono d'ombra che proietta il globo terrestre: giuoco profondo ed inventivo di luce e di ombra, di numeri e di operazioni scientifico-intuitive, che prepara la stupenda scena celeste dello scolorarsi delle stelle minori e poi anche della piú bella, a mano a mano che il sole procede, preceduto dall'aurora (la sua «chiarissima ancella»), con un nuovo moto a contrasto, capovolto, di luce crescente e digradante: luce solare crescente, stingersi della luce delle stelle.

Ce lo indica infine il fatto che Dante qui ha voluto riprendere per la settima volta nel *Paradiso* (e portandolo al suo impegno piú arduo e al suo esito piú

poetico) quel procedimento ben suo di aprire alcuni canti con paragoni astronomici e celesti: un procedimento già lontanamente impostato nella prima canzone petrosa e che nel *Paradiso* è un modo di ambientare le scene paradisiache dirette, attraverso un elemento terrestre-celeste, una forma di sottile preparazione umano-celeste a quelle visioni dirette e sovrumane, una forma per vincere la difficoltà dell'esperienza paradisiaca attraverso la mediazione di un'esperienza umana già aperta, attraverso il cielo terrestre, al cielo divino.

Ma mai Dante aveva raggiunto, come qui, una tale fusione organica, svoltata fra l'amplissimo primo termine di paragone (che unisce la precisazione astronomica dell'ora e del fenomeno celeste diretto – lo scolorirsi delle stelle dell'aurora –) e il secondo che, con linguaggio più arduo (si notino le espressioni latinizzanti: il «trionfo che lude», il giuoco epiferico del «parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude») esalta l'effetto profondo della graduata scomparsa del trionfo degli angeli, sempre accordato al «punto» di Dio, che fa miracolosamente insieme da apparente centro e da effettiva circonferenza.

Dove si dovrà ancora notare, dopo quanto abbiamo detto, che questa doppia visione dei due termini di paragone (e tanto meno la sola prima parte del paragone) non può essere in alcun modo astratta dal contesto del canto e degustata a sé come una di quelle «piccole liriche» di cui parlava il Croce e che emergerebbero entro un contesto che può sapere di sforzo (ed è invece genuina tensione) e di romanzo teologico e dottrinale, mentre essa va fatta valere poeticamente in quanto organicamente connessa con tutto il canto di cui è preambolo non puramente narrativo e scenico, ma anticipazione concreta delle sue dimensioni e direttive.

E ben si vede subito come la tensione della visione del cielo e del trionfo degli angeli rifluisca e si commuti nel movimento interno con cui Dante si rivolge a Beatrice, intimamente costretto, necessitato da «nulla vedere» e da «amore»: donde la forza assoluta di quella scena improvvisamente vuota e neutra, che si prepara ad essere occupata da altre più alte e più nuove visioni, e di quello scatto tensivo e concentrato sulla donna amata che costituisce termine di amore, oggetto di nuova poesia e di una poetica presa di coscienza delle ragioni stesse del poema, incentrato sul significato che Beatrice ha avuto per Dante.

Dalla visione all'amore, dall'amore alla visione e «loda» della bellezza perfetta e stimolatrice di Beatrice da cui poi sorgerà, con densa catena di tensioni non mai interrotte, il nuovo centrale sviluppo delle trasmutanti visioni della luce di Dio nel «miro gurge» e nella «mistica rosa», entro l'attinta situazione dell'Empireo.

Intanto tutta la energia poetica si riversa e si costruisce in quella «loda» di Beatrice che si prospetta come una ipotesi che si nega e si concreta di fatto:

Se quanto infino a qui di lei si dice
fosse conchiuso tutto in una loda,
poco sarebbe a fornir questa vice.

La dichiarazione di insufficienza del sintetico riepilogo laudatorio di tutto quanto fu detto finora in lode di Beatrice rispetto all'altezza di tale compito, costituisce in realtà l'impostazione solenne ed entusiastica di questo supremo tentativo di Dante di dar espressione a una estrema «loda» di Beatrice, sintetizzata nella terzina seguente, che affronta direttamente la «bellezza» della donna, la quale supera («trasmoda») le possibilità degli uomini, quelle stesse degli angeli e può essere goduta «tutta» solo dal proprio creatore, Dio.

La bellezza ch'io vidi si trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che solo il suo fattor tutta la goda.

E come più avanti tutta la storia del rapporto Dante-Beatrice sarà sintetizzato nei suoi termini estremi (dalla prima vista di lei sulla terra a questa nuova vista dell'Empireo), così qui la prospettiva centrale, più nuova ed originale della *Vita Nuova* (la poesia e lo stile della «loda», appunto, che implicava il maggiore sforzo della giovanile poesia dantesca, la sua vittoria sulla concezione cavalcantiana e quella guittoniana e cortese nel senso di un amore gratuito e disinteressato, coincidente con la pura lode della donna), viene ripresa al di là delle prospettive di quell'opera e portata (saltando le ambagi di quella lontana vicenda di base, le tentazioni del sentimento doloroso della cesura della morte o le distrazioni della donna gentile) al suo grado terminale e supremo.

Ora solo Dio può comprenderla e goderla, in un'assoluta circolarità (fra creatore e creatura eccezionale, concreta e simbolica) in cui il poeta si distanzia e insieme si immette attraverso la sua comprensione di tale assoluto, superiore rapporto. E la «loda» dovrà così di nuovo risolversi in una complessa dichiarazione, da parte del poeta, dell'insufficienza della sua poesia, che pure, con superbo e delicato intreccio, può richiamare entro questa stessa dichiarazione (atta a riprospettare l'altezza e perfezione di Beatrice) i termini vivi del suo appassionato, entusiastico omaggio e della intensa rievocazione della sua vicenda amorosa: «il rimembrar del dolce riso», la storia del rapporto fra la stessa vicenda e la crescente capacità espressiva della sua poesia di «loda».

Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso
in questa vita, infino a questa vista,
non m'è il seguire al mio cantar preciso;

dove tutta la poesia (dalla *Vita Nuova* a tutta la *Commedia*) è unificata in un unico riferimento a Beatrice, dove tutta la sua stessa vita sentimentale è chiusa fra quel primo momento biografico e questo supremo momento del suo iter poetico-spirituale e dove la insistita dichiarazione di insufficienza e di apparente rinuncia della sua poesia e della sua arte gli permette di sottolineare l'eccezionalità della loda di Beatrice: l'ultimo suo, il limite estremo delle sue forze espressive.

Non erano mancate nel *Paradiso* (e ben coerenti alla poetica di questa cantica) affermazioni che, dichiarando i limiti e l'insufficienza della sua poesia, ne esaltavano effettivamente i termini tensivi estremi e la stimolavano ad un *di piú*, ad un *sublime* sempre piú alto: e si ricordino i versi 79-81 del XIV canto, i vv. 8-12 del XVIII, i vv. 22-24 del XXIII.

Ma qui il valore di tale dichiarazione, mentre sottolinea l'eccezionalità di questo momento (che prepara poi l'allontanarsi di Beatrice nella mistica rosa), è tutto intrecciato con l'effettiva espressione della «loda» e della bellezza di Beatrice, e, mentre afferma il «non plus ultra», i limiti apparentemente toccati dalla propria arte, tanto piú ne attua effettivamente l'altezza, la perfezione artistica estrema. Ché proprio nei versi fino al passaggio al nuovo discorso di Beatrice (come già ha osservato molto acutamente il Sapegno) l'artista chiama a raccolta e mette in azione le risorse piú squisite, delicate ed energiche della sua arte piú matura, della sua alta *ars dictandi*, che si avvale ormai, con superba superiorità, di una riserva di moduli artistici formata attraverso il lungo esercizio poetico e che qui ha l'ultima sua e piú matura espressione.

E si notino in proposito i latinismi preziosi e solenni («preciso», «desista», «tuba», «deduce»), il giuoco squisito dell'allitterazione e della replicazione («vidi», «vista», «vita», «viso»), lo spostamento al fondo del verso di gerundi vasti e riassuntivi («poetando», «terminando»), l'arduo suono e la costruzione inversa del verso 36 («l'ardua sua matera terminando»), la vibrazione eletta e tenera di «lo rimembrar del dolce riso» e dell'immagine-paragone «come sole in viso che piú trema».

Tutto però, si badi bene, non per puro gusto tecnicistico (Dante non è mai «puro tecnico», ma grande poeta e in forza di ciò grande tecnico): ché la tecnica sapientissima e ardua serve a far risaltare con piú sottile energia un sentimento eccezionalmente aristocratico ed entusiastico. Sí che lo stesso entusiasmo per l'arte, qui cosí altamente esercitato, si fonde con l'entusiasmo per quell'oggetto altissimo (centro del cuore stesso del poeta e di tutta la sua esperienza umana e poetica) che solo Dio può interamente godere e che postula quindi un'arte ancora maggiore («maggior lodà») e, ripeto, una fede entusiastica appunto in quell'alto oggetto, possibile promotore di piú alta poesia, e nella stessa poesia, di cui Dante avverte le possibilità ulteriori e progressive inserendo se stesso in una storia non chiusa, in un'apertura di piú alto futuro. Dove fede nell'arte e fede nella poeticità di Beatrice si uniscono a sottolineare quanto Dante avesse alto e fecondo senso della fertilità della sua materia e della forza della sua professione artistica e della sua stessa poesia in generale.

Poi, con robusta impennata, dal v. 36 in poi, proprio dall'interno della dichiarazione che esaltava la eccezionale altezza di Beatrice, la figura di questa, còlta dal poeta nel grado massimo della sua bellezza da lui percepibile, si aderge «con atto e voce di spedito duce», con forza di iniziativa, e interviene nella ripresa narrativo-visiva che dalle sue parole prende inizio e senso di

profonda novità e di piú alto livello poetico, secondo quella legge del «piú», del «crescendo», della «tensione» che anima particolarmente la poetica del *Paradiso* e che qui è portata al suo piú alto equilibrio dinamico.

Le parole di Beatrice annunciano l'uscita dal primo mobile (di cui si sottolinea la qualità di «corpo» di fronte alla condizione di pura luce dell'Empireo) e l'ascesa appunto all'Empireo e realizzano la definizione poetica della condizione di questo cielo immateriale con versi in cui lucidità estrema e vibrazione profonda si uniscono entro un serrato sviluppo a catena ed onda, con un entusiasmo nutrito di un pensiero teologico e mistico che nella forza rivelatrice e sintetica della poesia (non veste di concetti, ma novità integrale e originale piú profonda e radicale) dispiega il suo senso piú nuovo ed intero.

«Noi siamo usciti fore
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:
luce intellettual, piena d'amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogni dolzore.
Qui vederai l'una e l'altra milizia
di paradiso, e l'una in quelli aspetti
che tu vedrai a l'ultima giustizia».

Nella seconda terzina, prima i due primi versi, raccordati al centro dalla qualifica della «pienezza» («luce intellettual *piena* d'amore / amor di vero ben, *pien* di letizia»), approfondita, nel secondo verso, dalla rima interna, anche se imperfetta («ben»-«pien»), con un crescere dell'aggiunta dei nuovi termini sentimentali-spirituali («amore», «letizia»); poi, nell'ultimo verso, il dilagare appunto della «letizia» nel suo trascendere ogni «dolzore»: la parola non casuale designante una dolcezza piú chiusa e mondana (con il suo riferimento provenzaleggiante alla dolcezza dell'amore cortese) superata dalla «letizia» con la sua pienezza interamente manifestata e la solennità di una parola sacra e latina (San Pier Damiano parla di «laetitia summae pacis»). Né si dimentichi il fatto che nel *De vulgari eloquentia* (II, VII, 5) *letitia* è fra le parole del linguaggio «tragico» e che pure «loquentem cum quadam suavitate relinquunt». Così come, nella terzina finale, «milizia» e «giustizia» portano un senso nobilitante e severo che si raccorda ad un sentimento ben dantesco della vita appunto come «milizia» e come oggetto ed esercizio di «giustizia» in terra e in cielo.

Le parole di Beatrice danno l'avvio al formidabile crescendo che si sviluppa a piú riprese dal verso 46 in poi, non interrotto, ma rafforzato, e dotato di maggiore spinta e di maggiore consapevolezza del suo intero significato poetico-spirituale, da parte dei nuovi e rapidi interventi della donna-simbolo (che riportano i fenomeni visivi ai loro centri di verità e realtà sovrumana) e dalle conseguenti prese di coscienza del poeta che commuta continuamente visione in esperienza interiore e così si prepara a nuove e piú eccezionali visioni.

Sicché, lungi da una poesia «visionaria» e mistica, incapace di autocontrollo e di chiarezza costruttiva o svolta solo in forme spettacolari, la poesia dantesca fa coincidere tensione mistica e forza di visione con un processo effettivo e crescente di esperienza e coscienza, che a sua volta giustifica il crescendo della stessa visione e delle sue allusioni mistico-teologiche fino ad una pienezza poetica integrale, ad un supremo equilibrio fantastico, coincidenza assoluta fra visione e significato interno, fra evidenza immaginativa, oggettiva e interna tensione.

In tale procedere della poesia del canto assumono così necessario peso e valore gli interventi di Beatrice e le dichiarazioni di Dante che altrimenti potrebbero apparire rotture del tessuto visivo e poetico, mentre effettivamente ne sono i momenti di controllo dal punto di vista dell'esperienza e coscienza, e gli stimoli e gli incentivi dello stesso crescendo fantastico.

Ciò che è bene evidente nella prima parte della visione dell'Empireo, chiusa fra le parole annunciatrici di Beatrice, le sue nuove «parole brevi» e la inerente dichiarazione del poeta. Infatti le prime parole di Beatrice aprono fulmineamente, attraverso l'intensificazione del paragone-analogia del lampo improvviso e abbagliante, il primo momento della visione, il primo grado visivo-mistico della nuova esperienza (abbacinamento di una luce folgorante che rende Dante privo di ogni vista particolare) appoggiato alla evidente ripresa del racconto di Paolo negli *Atti degli Apostoli*, XXII, 6 (allusione ben volontaria ad una forma di intera esperienza spirituale: «subito de coelo circumfulsit me lux copiosa; cum non viderem prae claritate luminis illius»: «così mi circumfulse luce viva; / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva»). E, dopo, le nuove parole «brevi» della donna rivelano il senso di questo primo manifestarsi della luce divina e dell'Empireo come grazia che Dio infonde nell'anima beata per renderla disposta a contemplarlo, come modo con cui l'Empireo accoglie i suoi visitatori con una luce folgorante per prepararli a sostenere la successiva troppo intensa visione divina.

E le dirette considerazioni di Dante, scaturite dal rapido susseguirsi della folgorazione e delle parole rapide di Beatrice, mostrano come queste ultime siano servite a commutare la prima impressione di smarrimento in una consapevolezza della sua ascesa e della crescita in lui della sua interiore capacità visiva.

E vidi lume in forma di rivera
fluvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive,
e d'ogne parte si mettien ne' fiori,
quasi rubin che oro circunscrive.
Poi, come inebriate da li odori,
riprofondavan sé nel miro gurge;
e s'una intrava, un'altra n'uscìa fori.

La prima visione abbagliante dà luogo all'entusiastico e storico «vidi», con cui Dante dà inizio alla nuova più evidente visione che presenta quella che poi diverrà la mistica rosa (con un processo conoscitivo, mistico e fantastico, che ha bisogno di tali successive rivelazioni per riprospettare poeticamente una tensione che giunge alla piena rivelazione dell'oggetto sovrumano tanto meglio che attraverso una immediata rappresentazione) nelle forme sontuose e splendenti di un fiume, anzi di una fiumana di luce *fluvida* di fulgore (e «fluvido» è lezione certo preferibile a «fulvido», traducendo ciò che sta più a cuore al poeta: la fluidità della luce, lo scorrere impetuoso e denso di una luce *viva*, non statica e fissa). Un fiume, che poi diverrà la mistica rosa, scorre fra due rive cosparse di fiori, «dipinte di mirabil primavera»: e al movimento della fiumana luminosa corrisponde il movimento alacre, incessante, gioioso delle faville vive (gli angeli) che ne escono, s'immergono nei fiori (i beati) incastonandosi nel loro splendore aureo come mistici rubini e poi, come inebriati dell'odore dei fiori (che è l'odore della santità dei beati), tornano a risprofondarsi nel «miro gurge», nel mirabile gorgo della luce divina che sintetizza, in un'espressione di intensa allusività spirituale, di splendore assecondato dal latinismo nobilitante, la simbolica realtà della luce-grazia divina, incessante e infinitamente profonda, evidenziata in una dimensione sinestetica (colore, odore, spazio e movimento) che sigla l'eccezionale visione dinamica.

Tutto è evidente, sensibile, fantastico, denso e fluido, tutto è tradotto in rappresentazione mossa e scorrente (quasi dimensione che supera la plasticità, la pittura, la musica in una sinteticità della parola più creativa) e tutto insieme esprime una condizione di estasi spirituale e di conoscenza poetica che non perde mai l'accordo con l'etimo spirituale di ogni particolare e con la sua base storica di anteriori esperienze poetiche e mistiche.

Sì che l'estrema originalità di questa eccezionale operazione poetica è sostenuta da una folla ben significativa di richiami di tutta una tradizione di espressività simbolica e spirituale, di «auctoritates» poetico-spirituali riassunte in una pressione interna di tradizione attualizzata e fusa nel nuovo atto sintetico.

L'immagine della luce, grazia divina, in forma di fiume, si ricollega chiaramente (come è stato più volte affermato) a centrali immagini-simboli della *Bibbia* (Salmo CXLVIII: Le acque che son sopra i cieli...), dell'*Apocalisse* (XXII, 1: «Et ostendit mihi fluvium aquae vivae, splendidum tanquam cristallum, procedentem de sede Dei et agni»), degli scritti dei padri della Chiesa (S. Ambrogio, *De Sanctis*: «Civitas Dei illa Jerusalem non meatu alicuius fluvii terrestri, sed ex fonte vitae procedens qui est spiritus sanctus»), della mistica venturina (commento di San Bonaventura all'*Apocalisse*: «Fluvium aquae vivae, id est felicitatem beatitudinis aeternae, in qua semper sine defectu vivitur... Unde aeterna gloria dicitur fluvius propter abundantiam, splendidus propter munditiam, tamquam crystallus propter transparentiam... Flumen aeternae gloriae est flumen Dei, plenum congregatione san-

ctorum»). Mentre per la descrizione delle rive dipinte di fiori, per l'incontro di splendore luminoso e di odori inebrianti non si può non ripensare a quel superbo *Rhythmus de gaudio paradisi* di San Pier Damiano che presentava una scena paradisiaca colma di pingui odori e di colori rutilanti e che stimolava insieme la rappresentazione della tensione dell'anima che «gliscit, ambit, eluctatur frui patria». E concorrono gli echi dell'*Ecclesiaste* (XXXII, 7: «gemmula carbunculi in ornamento aureo») e dell'*Eneide* (X, 134: «qualis gemma micat, fulvum quae dividit aurum»).

Ma ciò che piú conta è l'incontro fra questo vasto possesso, nella fervida memoria poetica dantesca, di una cosí coerente pressione di immagini-simboli e il modo superiore di questo possesso da parte di Dante, che supera ogni statica disposizione a intarsio o mosaico di gemmeo splendore (in cui si risolve piú facilmente la contrapposizione medievale fra il transeunte e l'eterno), mentre insieme si diversifica dal successivo procedimento elegante e dotto degli umanisti fatto di inserzioni ed innesti, introducendo un movimento lirico-spirituale che fonde ogni eco e supera ogni squisita eleganza in un'oggettività tensiva, organica e supremamente libera e creativa.

Come il suo pensiero originale ed attivo (assai piú che non il pensiero di un semplice dilettante e di uno scolaro di filosofi) supera, con la sua libertà e complessità e con l'integrazione di intuizione fantastica, ogni semplice aderenza a un preciso ed unico sistema razionale-teologico, e la sua poesia è ben piú che una specie di Tommaso che «canta e non sillogizza», tante sono le punte ardite della sua ripresa averroistica o delle correnti mistiche francescane e di elementi agostiniani e platonici; cosí la sua arte supera di tanto ogni semplice poetica classicistica e ogni semplice adesione alla retorica medievale o alla stessa tematica biblica, apocalittica, mistica con un di piú di originalità, di libertà, di movimento. E lucidità intellettuale, suprema evidenza visiva e tensione mistico-sentimentale si fondono in lui in una intera forza poetica nuovissima e mai riportabile alle semplici forme delle sue «fonti» letterarie e spirituali, pur cosí necessarie alla complessità e storicità della sua operazione poetica.

* * *

A questo punto, dopo le tre terzine ricordate, e secondo il procedimento osservato, la tensione inebriata degli angeli si cambia e traduce e continua nello stesso ardente desiderio del poeta-protagonista di aver notizia di ciò che vede, di commutare visione in conoscenza e coscienza di verità. Moto dialettico essenziale alla costruzione del canto, al ricambio visione-esperienza e coscienza, e modo di riportare ancora una volta la viva presenza di Beatrice nel procedere della esperienza visiva-interna del poeta. Ché, si noti una volta per tutte, il «vedere» poetico di Dante implica sempre tensione al «vedere» stesso e coscienza e volontà e realtà del valore intimo di quel «vedere» come arricchimento interiore spirituale. Donde (sia detto solo fra

parentesi) l'assurdità di certi frivoli tentativi odierni di rilucidare, alla luce dell'«oggi», delle mode odierne, l'immagine della poesia dantesca come poetica dell'oggetto e dello «sguardo» (e magari della pittura materica), laddove l'alta oggettività e lo «sguardo» di Dante son sempre così ricchi di soggettività e di tensione di esperienza e di arricchimento interiore, e insieme di fede nella estrema pregnanza morale, spirituale e storica della parola poetica.

Estremamente chiare in tal direzione, e significative per il bisogno di Dante (così altamente attuato in questo canto) di giungere alla visione più vera ed intera, attraverso un movimento di progresso e di avvicinamento (i cui singoli anelli sono in sé definiti e poetici, ma insieme gradi successivamente intensificati di un intero processo tensivo), appaiono le parole di Beatrice. Parole che interpretano ed evidenziano la intima necessità di Dante di avere cognizione piena e chiara di ciò che vede (desiderio che lo infiamma e *urge* ed è tanto più gradito a Beatrice quanto più *turge*: parole-rima difficili e rare, in coerenza con la *sete* e il *saziarsi*, propri di un linguaggio poetico-mistico, di esperienza interiore) e che lo esortano – le parole di Beatrice sono esse stesse in una disposizione di tensione infiammata come di chi partecipa ad una esperienza così estrema e impegnativa ed è ben al di là di una pura posizione didascalica – a «bere» dell'acqua del fiume (grazia divina), a riempirsi della sua visione, a immergersi nel fiume di luce per poter rafforzare la sua vista interiore e poter comprendere, impadronirsi della vera realtà sovrumana di quella visione che è ancora «umbrifero prefazio» della sua verità.

Dove si può cogliere non astrattamente (ché tutto in questo canto è densità poetica e le cose dette da Beatrice vivono già poeticamente: e si pensi solo alla forza e freschezza luminosa del «rider de l'erbe» a designare i fiori delle rive del fiume) anche una profonda intuizione dantesca della poesia e della poesia della visione paradisiaca: la poesia è «umbrifero prefazio» della sua stessa interna verità, senza la quale la poesia stessa non avrebbe modo di esprimersi o sarebbe frivolo ornamento e giuoco di immagini. Qualcosa di più rispetto all'estetica medievale di base, qualcosa di sempre vero sulla realtà della grande poesia, altissima e originale forma di conoscenza della verità, e insieme una definizione suggestiva e immaginosa del procedimento dantesco di una poesia in sviluppo e progresso verso la sua realtà terminale e alla fine coincidente con la verità in cui il poeta crede e a cui egli aspira con tutta la forza del suo animo.

* * *

Sotto questo nuovo stimolo di Beatrice, la fantasia del poeta compie un altro passo avanti, con uno scatto e con un movimento energico e supremamente libero e disinvolto che prospettano, nella stessa costruzione negativa-comparativa, l'intensità con cui Dante si volge, si china avidamente sull'oggetto della sua visione, che non è puro oggetto di fruizione visiva ed estetica, ma stimolo e forza a un progressivo perfezionamento interiore:

Non è fantin chi sí subito rua
col volto verso il latte, se si svegli
molto tardato da l'usanza sua,
come fec'io, per far migliori spegli
ancor de lí occhi, chinandomi a l'onda
che si deriva perché vi s'immegli...

Né si dica, con opposta e convergente direzione di censura o di valutazione un po' gretta, che il paragone con il lattante è uno di quei riportamenti dell'astrusa materia del *Paradiso* a motivi terreni e familiari e realistici che apparvero spesso come la piú autentica fonte di una poesia altrimenti troppo invischiata nella teologia e nella didascalica e che esso «è immagine d'una singolare immediatezza, ma che in questo momento ci sembra meschina» (come annota il Momigliano, pur con l'attenzione finissima al fatto che «l'immagine è accentrata su quel profilo istintivo: col volto verso il latte»). Ché, a ben vedere, il paragone e l'immagine valgono in funzione dell'avidò, intenso movimento di Dante di cui qui il poeta vuol rilevare la componente di istintività, di naturalità autentica e schietta (e Dante appare grande poeta anche per tale sua superiore disinvoltura e libertà nell'uso di un'immagine solo apparentemente «meschina», per una coerenza interna e non semplicemente di decoro e di convenienza classicistica, troppo spesso, a sua volta, misura ben poco adatta alla poesia dantesca, specie nel *Paradiso*).

Mai mimetismo naturalistico o dispersività sentimentale, ma intima e libera funzione delle immagini che possono essere anche di estrazione contenutistica diversa, eppure si legano senza sforzo e senza stonatura sul filo della organica ispirazione dantesca. Sí che la forza impressa dal paragone col movimento del lattante si può coerentemente svolgere, attraverso l'ardita e preziosa immagine della «gronda» delle palpebre che «bevono» la visione del fiume, nella risultanza di tale intensa vista: la vertiginosa e pur limpida metamorfosi del fiume da lungo a tondo e la visione festante delle due schiere di angeli e di beati.

La stessa violenza con cui affiora la nuova visione, l'«alto trionfo del regno verace», il nuovo piú intenso «vidi», che campeggia ripetuto nelle rime della terzina seguente come parola-chiave di tutto il canto, sollecitano Dante ad un'ultima invocazione che questa volta si rivolge direttamente a quello splendore di Dio, in forza del quale egli ha potuto vedere quanto ha visto e a cui ora chiede la capacità di esprimere piú compiutamente i particolari, la condizione della sua visione.

O isplendor di Dio, per cu' io vidi
l'alto trionfo del regno verace,
dammi virtù a dir com'io il vidi!

Da questa accesa invocazione, che è insieme stimolo del poeta a se stesso, alla propria poesia, risorge ancora una volta la visione diretta che si dispiega

a poco a poco nei suoi particolari e nella sua forma precisa di enorme rosa: immagine ancora una volta sollecitata da un «topos» mistico che già riprendeva ed esaltava in direzione religiosa un simbolo presente nella poesia medievale allegorica e amorosa e che si può appoggiare (secondo l'indicazione del Savj-Lopez) al passo della *Vitis mystica*: «Necessarium habemus rosam passionis rosae charitatis conjungere; ut rosa charitatis in passione rubescat et rosa passionis igne charitatis ardeat...».

Ma alla stessa forma sontuosa e limpida del mistico fiore, che consolida la direzione delle immagini dei fiori e della mirabile primavera del *Paradiso* (qualcosa di vivo, di fresco, di spontaneo, tanto superiore alle immagini ferme delle rappresentazioni della città celeste nelle forme medievali più consuete, più mimetiche e naturalistiche, di una città solo distinta da quelle terrene a causa del suo materiale prezioso ed eterno), Dante giunge a poco a poco: attraverso successive immagini e descrizioni e misurazioni e paragoni che perseguono, in una linea di crescendo e di progressiva rivelazione, la trasformazione degli «umbriferi prefazi» nella loro realtà terminale, e che, nell'apparente successione di periodi staccati, implicano invece uno sviluppo denso, organico, di crescente intensità, pienezza e suprema evidenza, culminante nelle ultime terzine di questa parte centrale del «tempo» in cui si inserisce per l'ultima volta la figura e la voce di Beatrice. Prima, più direttamente collegata alla spinta entusiastica della invocazione allo splendore di Dio, la terzina 100-102

(Lume è là su che visibile face
lo creatore a quella creatura
che solo in lui vedere ha la sua pace)

che esprime una nuova potente circolarità di concetti, di immagini, di pienezza spirituale e poetica: la luce di Dio e il suo stesso splendore, prima invocati, rendono, nell'Empireo, visibile lo stesso creatore a quella creatura «privilegiata» che ha la sua pace nella vista di lui.

E «pace» (una delle parole paradisiache centrali che già era risuonata con piena resa poetico-spirituale nel grande verso del canto di Piccarda «e 'n la sua volontade è nostra pace») si accorda con la parola «vedere» in una tensione che si esalta e si placa in un supremo equilibrio di forze, in una circolarità assoluta di rapporti e di coincidenze: la luce divina fa vedere se stessa, la pace della creatura si realizza nella vista del creatore che le permette quel vedere e quella pace.

Solo dopo questa alta impostazione del modo e della possibilità della visione e del ricavo spirituale che se ne ha, si può svolgere l'ultima visione diretta, più attenta e precisa: prima attraverso una prospettiva misurativa che enuncia la circolarità della figura della visione e la sua ampiezza, poi, attraverso il ribadito suo rapporto e l'origine dal lume divino a cui, verso il basso dei cieli più rivolti alla terra, si collega in forma dinamica il movimento trasmesso agli

altri cieli da quel primo mobile (che a sua volta forma una superficie solida di riflessione di quel lume); poi, con un piú forte passaggio di fantasia, attraverso il paragone fra ciò che si vien rivelando per la rosa, sede dei beati nelle sue mille foglie, e un declivio di colle che si rispecchia nell'acqua che si trova ai suoi piedi, e vi si rispecchia (con un'aggiunta geniale di forte vagheggiamento poetico) «quasi per vedersi adorno», per ammirarsi nella sua bellezza primaverile quando è «opimo», rigoglioso, nella verdura e nei fiori.

E «adorno», «opimo», «verde», «fioretti» portano un di piú di squisito e di vagheggiato che pertiene non ad un arricchimento ornamentale, ma a quel sentimento di pienezza, di letizia, di allegrezza, che si rivela poi come il sentimento superiore della condizione paradisiaca degli angeli e di quei beati che non a caso sono indicati come «quanto di noi là su fatto ha ritorno», indicando fulmineamente, e senza sforzo, la base umana di quella beatitudine celeste, ma sempre centralmente umana.

E' si distende in circular figura,
in tanto che la sua circonferenza
sarebbe al sol troppo larga cintura.
Fassi di raggio tutta sua parvenza
reflesso al sommo del mobile primo,
che prende quindi vivere e potenza.
E come clivo in acqua di suo imo
si specchia, quasi per vedersi adorno,
quando è nel verde e ne' fioretti opimo,
sí, soprastando al lume intorno intorno,
vidi specchiarsi in piú di mille soglie
quanto di noi là su fatto ha ritorno.
E se l'infimo grado in sé raccoglie
sí grande lume, quanta è la larghezza
di questa rosa ne l'estreme foglie!
La vista mia ne l'ampio e ne l'altezza
non si smarriva, ma tutto prendeva
il quanto e 'l quale di quella allegrezza.
Presso e lontano, lí, né pon né leva;
ché dove Dio senza mezzo governa,
la legge natural nulla rileva.

Poi ancora, sulla spinta di un'esclamazione ammirativa, che rinnova e reinventa i modi entusiastici del manifestarsi della visione (consolidata nell'immagine ormai definita ed evidente della rosa), la misurazione della ampiezza di quella luce che già nella sua base era apparsa tanto piú larga del sole. Immagine svasata che si innalza come fiammeggiante e miracolosa, e pur evidente e sensibile. Ché, sia detto una volta per tutte, il linguaggio dantesco nel *Paradiso* si esalta in forme di luce e di musica, ma non si «scorpora», non perde la sua forza di densità sensibile, non si risolve in un puro barbaglio o in una musica rarefatta, ma anzi la plasticità dell'*Inferno*, la sfu-

matura pittorica e musicale del *Purgatorio* vengono come riassorbite in una superiore dimensione di densità, in uno spessore superiore di sensibilità e di evidenza mai astratte e sfocate (ché la poesia del *Paradiso* è sí adeguazione ad una poetica particolare, ma è insieme il risultato finale delle esperienze poetiche delle cantiche precedenti).

Ed anche perciò il poeta, consapevole della sua forza, sente ora il bisogno di affermare la sua piena capacità visiva pur in uno spettacolo di tanta immensità e profondità, la sua possibilità di «prendere», di far sua la quantità, l'estensione e la qualità di quella allegrezza, di quella beatitudine, poiché la sua esperienza è giunta ad un punto in cui le insufficienze umane e i limiti spaziali, le leggi di natura, sono vinte, e coerentemente la sua potenza fantastica si è fatta sintetica e intera.

Infine, al sommo di tutto questo ritmo ascendente, la piú piena e spiritualmente tesa rappresentazione della rosa sempiterna, al cui centro Dante è condotto da Beatrice, che con le sue parole e le sue ardenti sollecitazioni a «mirare» e «vedere» integra e completa (con un intreccio nuovo di movimento, di atti, di parole) la rivelazione della verità della mistica rosa.

Nelle grandi terzine seguenti (124-132) la realtà della rosa, realtà sensibile e simbolica, viene interamente espressa nella sua maggiore pienezza evidente e sensibile: di essa si rivelano la reale consistenza di rosa col suo centro giallo e maturo, la svasatura in gradi salienti verso l'alto, l'olezzo di un odore che insieme si rivela spiritualmente come odor di lode a Dio che sempre «verna». E ben si vede, come sopra dicevo, che le componenti sensibili sono svolte fino al senso quasi sensuale del raffinato «redole», che è poi un raro latinismo virgiliano, e agli ardui e preziosi accordi fonici («dilata ed ingrada e redole / odor di lode»), ed insieme si approfondiscono gli inerenti significati spirituali: un profumo che è profumo di santità e di vita risolta nella lode di Dio, di un Dio che è vita perenne, perenne creazione di vita primaverile.

E ancora insieme si ripresenta la figura di Beatrice, le cui parole son preparate da un silenzio tensivo, pieno di volontà di dire («qual è colui che tace e dicer vole»), sí che poi le sue parole si affacciano cariche di nuova, interna tensione e si allargano in un'esortazione-indicazione commossa che completa la rappresentazione della mistica rosa:

e disse: «Mira
quanto è 'l convento de le bianche stole!
Vedi nostra città quant'ella gira:
vedi li nostri scanni sí ripieni,
che poca gente piú ci si disira.

* * *

È proprio dal sommo di questa tensione e pienezza che si esprimono, sulla bocca di Beatrice e quindi con un suggello di autorevolezza definitiva,

il senso e la verità della città celeste ormai quasi completa di abitanti (rivelati nella loro immedesimazione con le stole bianche della tradizione apocalittica e liturgica: «amicti stolis albis», *Apocalisse*, VII, e la «stola gloriae» dei beati tante volte evocati da San Pier Damiano), e insieme si apre l'ultimo breve «tempo» del canto (vv. 133-148). Tempo che, ad una considerazione gretta di astratta poeticità e astratta coerenza (che è spesso alla base del piú profondo frammentarismo dei metodi di «poesia e non poesia» o della «poesia pura»), potrebbe apparire come una digressione oratoria, passionale, polemica, discordante dai toni supremi attinti nelle terzine precedenti e nello sviluppo del canto sino a questo punto.

Certo si tratta di un passaggio che implicava difficoltà e che perciò tanto piú riprova la grandezza di Dante (come osservò profondamente, con parole tutte memorabili, il Momigliano): «ci voleva (egli disse) una straordinaria sicurezza di pensiero, fermezza di ideali, quadratura di mente e forza poetica perché il trapasso da una visione infinita ad una materia contingente non riuscisse una miserabile stonatura».

Ma, appunto, Dante era un poeta di eccezionale grandezza ed era tale proprio anche per la forza dei suoi ideali, del suo alto sentimento di giustizia e di moralità, e per quel suo impegno etico-politico senza del quale sarebbe male spiegabile tutta la sua stessa esperienza poetica, che ha raccordi almeno con principi di civiltà, persino nella *Vita Nuova*, in cui Beatrice vale per tutta la «città», è principio di ordine e quasi canone di armonia per quella ideale comunità che piú tardi nel XV del *Paradiso* Dante vagheggerà, piú che con nostalgia di un passato irrecuperabile, con ferma fede in un possibile simile futuro. E si pensi almeno (proprio nel passaggio, dopo la *Vita Nuova*, alla nuova tematica dottrinale-morale, al realismo della *Tenzione* con Forese, a quello altissimo delle petrose) a quanto dové contribuire all'allargamento delle sue prospettive umane e poetiche, alla genesi del suo sentimento della realtà, quella stessa diretta partecipazione alla vita politica che offrì poi materiale vivo alla sua esperienza e rafforzò concretamente i suoi ideali di giustizia, i suoi ideali di riforma mondana e religiosa. E nella *Commedia* l'elemento etico-politico (mentre nella *Monarchia* spingeva il suo pensiero alle sue punte piú ardite di autonomia e di iniziativa razionale sull'appoggio dell'averroismo) ben costituí la base di raccordo fra la sua visione poetico-prophetica e la sua dolente esperienza di esule e di uomo appassionato per le sorti del mondo.

Perciò tanto meglio (quanto piú si capisca l'unione indissolubile fra la sua poesia e quell'elemento) si possono giustificare questo ultimo «tempo» del grande canto, la sua necessità in esso e in questa ultima zona del *Paradiso*, il fatto che l'apoteosi di Arrigo VII e la dura, severa e calma condanna del papa Clemente V (e con lui Bonifacio VIII e con essi la tendenza ierocratica e temporalistica della Chiesa) siano poste in bocca a Beatrice teologa, «loda di Dio vera», interprete delle parole di Dio, suprema ragione di vita e di poesia per Dante.

Dante aveva bisogno di chiudere il canto ribadendo, attraverso questo ultimo messaggio di Beatrice, i suoi ideali supremi proprio in cospetto della città santa e dei beati. Così facendo egli dava insieme a quei suoi ideali il suggello di una parola suprema e in una scena suprema, e completava la sua visione della mistica rosa e della vicina pienezza dei tempi con il richiamo alle ragioni stesse che lo avevano anzitutto mosso alla sua impresa poetico-prophetica.

E se questo episodio riprende il lungo dispiegamento, attraverso tutto il poema, di quei suoi ideali, ora egli li raccoglie intorno alla vicenda piú vicina e drammatica, l'impresa dell'«alto Arrigo» e il suo fallimento, attribuito sí alla cupidigia stolta degli italiani, a un errore degli uomini e del tempo non preparati, ma soprattutto allo scellerato comportamento di Clemente V. Quella vicenda, che in altri spiriti avrebbe provocato solo delusione e abbandono o ripiegamento in una pura e semplice posizione religiosa, in Dante aveva coerentemente sollecitato una piú forte fede nella giustezza dei suoi ideali e nel giudizio che Dio avrebbe dato di essi e dei loro avversari.

Né questo episodio può essere giustificato solo per queste ragioni profonde, ma astrattamente e indipendentemente dalla consistenza poetica del testo. Questo ha una sua ferma e pacata grandiosità, un andamento solenne (quasi di voce di organo), scandito con ritmo severo, in cui la voce di Beatrice sembra farsi voce di Dio con la sicurezza dei «futuri» che riprospettano la drammatica vicenda sulla direzione di una prospettiva che, attraverso la condanna all'inferno di Clemente V, pare prolungarsi idealmente in una serie di interventi divini che riequilibreranno sicuramente la sconvolta scena mondana, come già assegnano idealmente premio e condanna ai giusti e agli ingiusti.

E 'n quel gran seggio a che tu li occhi tieni
per la corona che già v'è su posta,
prima che tu a queste nozze ceni
sederà l'alma, che fia giú agosta,
de l'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia
verrà in prima ch'ella sia disposta.
La cieca cupidigia che v'ammalia
simili fatti v'ha al fantolino
che muor per fame e caccia via la balia.
E fia prefetto nel foro divino
allora tal, che palese e coverto
non anderà con lui per un cammino.
Ma poco poi sarà da Dio sofferto
nel santo officio; ch'el sarà detruso
là dove Simon mago è per suo merto,
e farà quel d'Alagna intrar piú giuso.

L'episodio infatti è un alto contrasto poeticamente concretato. Da una parte l'apoteosi di Arrigo VII, che siederà sul seggio, quasi trono, preparato-

gli in Paradiso e già sormontato di una corona imperiale (e tutto è coerente a questi toni solenni di apoteosi: il gran seggio, idealmente superiore o individuato come tale fra gli altri seggi della mistica rosa, «la corona che già v'è su posta», l'alma che fia giù «agosta», l'«alto Arrigo», e persino l'espressione nobile e solenne con cui si indica la morte e la salita in cielo *post mortem* di Dante, destinato al Paradiso: «prima che tu a queste nozze ceni», che richiama l'apocalittico XIX, 9, «ad coenam nuptiarum Agni vocati sunt»). Dall'altra, la condanna di Clemente V, l'apparente momentaneo vincitore, di cui si parla con toni sicuri di dura e calma condanna ad indicare la sproporzione fra il suo agire ambiguo e la sua altissima carica («prefetto nel foro divino», «santo officio»), a sottolineare la forza decisa, e perciò non passionale, con cui Dio lo caccerà e sprofonderà (ma «detruso» è più forte e potentemente risveglia l'idea opposta d'«intruso» nel «santo officio») in quel cerchio di simoniaci che raccoglie i papi corrotti, in un'accezione di simonia che allude non tanto a particolari e singoli peccati di singoli papi, quanto soprattutto al supremo peccato di aver cercato beni temporali alienando così la Chiesa dalla sua missione spirituale. Che è, si ricordi bene, la ferma accusa di Dante alla Chiesa della sua colpa per lui più vera e profonda, verificata qui nel caso di Clemente V, ma realmente presente, per Dante, in tutta la tradizione della Chiesa postcostantiniana. Sicché la stessa forza di questa ultima e precisa condanna richiede poi la giusta comprensione di tutta la prospettiva dantesca che invano qualche recente studioso vorrebbe sfumare in una contingente opposizione a singoli papi, fautori di una *potestas directa*, e in una accettazione di quella dottrina della *potestas indirecta in temporalibus* che a Dante invece sarebbe certo apparsa ancor più ambigua e insopportabile dell'altra.

L'episodio così, capito nella sua forza riepilogativa di un alto centrale motivo dantesco, e nelle ragioni della sua necessità in questo canto, sembra addirittura arricchire, a ritroso, la organicità e la coerenza della grande visione della mistica rosa e della «loda» di Beatrice con il fermo richiamo agli alti ideali promotori della poesia dantesca. Ed esso è proprio il suggello più adatto al canto, chiude la circolarità sintetica dei supremi ideali religiosi, spirituali, umani, politici e poetici di Dante entro un completamento della stessa figura di Beatrice: bellezza e teologia, e insieme voce di giudizio e di giustizia.

La visione si fa profezia, Dante si precisa più fermamente poeta-personaggio e poeta-profeta in questa zona suprema, vivo con tutti i suoi ideali e mai veramente dimentico dei rapporti della sua visione religiosa con la terra e gli uomini e la storia, e cui la sua poesia si rivolge e vuole rivolgersi mai perdendo di vista una missione di riforma e di intervento.

Perché Dante (non lo si dimentichi in questo centenario che vede cadere vecchie interpretazioni troppo alla luce della «poesia pura» e di «poesia e non poesia», ma che può far cadere in una considerazione parziale del «puro tecnico» volto ad una specie di rievocazione del «tempo perduto» e dell'al-

tissimo «letterato») volle essere soprattutto un poeta per gli uomini e per la loro intera «salute», per la realizzazione sí della «beatitudo aeternae vitae», ma insieme della «beatitudo huius vitae» fatta anzitutto di giustizia, né mancò mai al suo ardente e profondo sentimento religioso il saldo sentimento del mondo della storia e della società civile.

E certo, come egli non mancò affatto di una volontà di interpretazione della storia drammatica del suo tempo (dove il deciso accenno, in quest'ultimo episodio, alla sproporzione fra la giustezza dell'impresa dell'alto Arrigo e l'im maturità della situazione italiana del suo tempo), egli volle con la sua poesia dare un'alta risposta ai problemi di quella storia. E se anche ciò potrà sconfinare in una grandiosa utopia, questo non toglie nulla alla sua impostazione di una poesia come missione, come altissimo impegno di collaborazione ideale e storica di riforma e di intervento trasformatore. E ciò si connette con una concezione poetica altamente paradigmatica che collega organicamente (non immiserisce) la forza della sua libera fantasia ad un fine unitario e centrale di messaggio, di rivelazione di una verità pragmatica, ad un'idea di integrale responsabilità del poeta, dai suoi contenuti storici, ideali, morali fino alla loro intera espressione artistica.

Questa possente organicità, questa responsabilità intera della poesia sono proprio motivo essenziale della piú alta lezione che Dante dà al nostro stesso tempo e alle nostre domande sul significato e le ragioni e le prospettive della grande poesia. Il fatto che alla fine di questo grande canto, in cui la forza fantastica di Dante tocca una potenza prodigiosa e vertiginosa, il poeta abbia sentito la necessità di concludere con un simile episodio, ci conferma concretamente il senso di questa sua lezione e di questa sua esemplarità.

Michelangelo scrittore (1964-1975)

Michelangelo scrittore, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 68°, s. VII, n. 2-3, maggio-dicembre 1964, pp. 213-255, testo riveduto della relazione solo parzialmente letta e riassunta il 15 giugno 1964 nella prima giornata del convegno michelangiolesco di Firenze (cfr. W. Binni, *Michelangelo scrittore*, in Aa.Vv., *Atti del Convegno di studi michelangioleschi* (Firenze-Roma, 1964), Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 23-80). Poi W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Roma, Ateneo, 1965, e – con alcune modifiche e aggiornamenti bibliografici – Torino, Einaudi, 1975. Riproduciamo quest'ultima edizione.

PREMESSA

Questo saggio, derivato da una relazione tenuta al Congresso michelangeloesco del giugno 1964, fu pubblicato in volume nel 1965 presso le Edizioni dell'Ateneo di Roma, ma ebbe una diffusione quasi esclusivamente romana. Sicché esso rimase per un pubblico piú vasto pressoché inedito e tanto piú volentieri ho accolto l'offerta dell'editore Einaudi di riproporlo, nella PBE, con alcune modifiche e molte correzioni, in occasione del centenario della nascita di Michelangelo. Ho aggiornato la bibliografia e ho riveduto i passi citati delle lettere sull'edizione critica dell'*Epistolario* della edizione Sansoni, naturalmente fino all'altezza del III volume finora pubblicato, mentre per le lettere successive al 1533 mi son potuto ugualmente servire dello stesso nuovo testo critico, anticipatomi gentilmente da Renzo Ristori che cordialmente ringrazio.

Desidero solo aggiungere che se questo saggio è nato da una già dichiarata occasione, in realtà esso ben corrisponde a una mia antica fortissima attrazione per Michelangelo (non solo scrittore¹) e a una generale mia fondamentale preferenza per la forza, l'energia, la tensione, di cui Michelangelo, anche come scrittore, è altissimo esempio, caso quasi sconcertante nella nostra storia letteraria rispetto alla tradizione di tipo petrarchesco-catartico («perché cantando il duol si disacerba»). Sicché questo saggio si iscrive nella linea piú congeniale della mia personale «poetica»², tanto che non saprei

¹ Dello scrittore mi ero comunque occupato in occasione di una mia recensione in «Leonardo», 1941, al volume di V. Mariani, *Poesia di Michelangelo*, Roma, 1941, recensione che si avvaleva anche del confronto fra le *Rime* di Michelangelo e la traduzione di Rilke, e, d'altra parte, il mio saggio del '65 pur si legava a un mio interesse per la lirica cinquecentesca, al di là della semplice «etichetta» del petrarchismo già applicato in alcuni studi critici su lirici del Cinquecento (Della Casa e Stampa), pubblicati nel volume *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³. Del resto nella mia formazione piú giovanile non mancò di incidere una forte influenza della zona vociana piú alta (non Papini, che pur fu biografo ed editore delle *Rime* di Michelangelo nella prospettiva della «cultura dell'anima»), in cui Michelangelo era stato un essenziale punto di riferimento alla preferenza del «grande» rispetto al «bello» (si veda almeno il canone dei «grandi» in Slataper, *Partage de midi*, in «La Voce», 12 settembre 1912, ora in *Scritti letterari e critici*, Milano 1956, p. 267).

² Per la mia prospettiva metodologica rimando al volume *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, 1975⁷; per l'esito critico piú recente e intero di tale prospettiva rimando al volume *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, 1974²; per elementi di autodefinizione della mia poetica nelle sue ragioni piú personali rimando al mio breve

citare molti versi che mi muovano così nel profondo del mio essere quanto quelli della terzina isolata che qui ripresento quasi ad emblema altissimo della grande personalità eroico-lacerata di Michelangelo, e di ciò che essa dice ad un lettore capace di intenderne, al di là di ogni riferimento religioso, l'appello profondo ad una prospettiva tanto sofferta e consapevole delle «offese» del «mondo», quanto, perciò, virile e strenuamente immedesimata con gli alti valori che la giustificano e la impegnano nella dura storia degli uomini:

Come fiamma piú cresce piú contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto piú splende quant'è piú offesa.

Roma, 4 maggio 1975.

autoritratto in *Ritratti su misura*, a cura di E.F. Accrocca, Venezia 1960, e allo scritto sulla mia città natale – Perugia – , col titolo *Il vento a Porta Sole*, nel volume *Umbria* della collana «Tuttitalia», Sadea-Firenze, Sansoni, 1964.

INTRODUZIONE

Il primo compito di chi voglia affrontare il problema tutt'altro che facile di Michelangelo scrittore e poeta consiste, a mio avviso, nell'intendere le sue prospettive operanti, in rapporto alla sua posizione storico-personale, superando preliminarmente sia la disposizione agiografica e di un automatico passaggio dalla grandezza dell'artista figurativo a quella dello scrittore e del poeta (con molte riserve circa l'assoluta similarità delle forme espressive dell'artista e del poeta in nome di una centrale e unitaria tendenza plastica), sia la dura preclusione in nome di una mancanza di esperienza e possesso di mezzi espressivi in poesia, di un diletterantismo o di un diarismo senza vera necessità espressiva, sia la semplice presentazione viceversa di uno sperimentatore di stile su di una tematica sostanzialmente fissa, statica e astorica.

Mentre si è cercato di storicizzare l'esperienza poetica michelangiotesca attraverso il più deciso rilievo di alcune componenti spirituali e letterarie (un particolare platonismo fuori della via bembesca, un forte dantismo, una linea bernesca¹), un altro punto positivo della recente critica² mi pare appunto anzitutto costituito dalla più decisa, aperta smontatura del diletterantismo michelangiotesco, dall'osservazione dell'impegno stilistico e tecnico di Michelangelo recuperato in una prospettiva di sviluppo e di maturazione e identificato soprattutto nella zona centrale delle rime.

Solo che questa giusta esigenza di storicizzazione e di comprensione delle particolari esigenze di poetica di Michelangelo poeta (cui andrà energicamente accompagnato il rilievo del piano espressivo dello scrittore delle lettere) deve essere portata avanti, precisata in un più minuto e avvicinante esame dello svolgimento dell'esperienza poetica, più energicamente ricollegata a quei nuclei interni del mondo michelangiotesco, della sua *Weltanschauung*, della sua sofferenza drammatica della propria situazione storico-personale, del suo rapporto con le tendenze spirituali e letterarie dell'ultimo Quattrocento in cui egli si è formato, per poter davvero cercare di cogliere non

¹ Sono le indicazioni raccolte nel saggio di L. Baldacci, *La poesia di Michelangelo*, in «Paragone», 72, 1955, pp. 27-45 (che riprende quanto al bernismo – a proposito del quale avremo poi modo di far limitazioni – il saggio di G. Contini in «Rivista Rosminiana», ottobre-dicembre 1937, ora in *Esercizi di lettura*, nuova ed. Torino 1974, pp. 242-58).

² Si vedano in proposito i saggi di E.N. Girardi (al quale si deve l'importante edizione critica delle *Rime*, Bari 1960, di cui ci serviremo per i testi citati) raccolti in *Michelangelo poeta*, Milano 1964, e quello, importante anche per la scansione cronologica dell'attività lirica michelangiotesca, di P.L. De Vecchi, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1963, 429, pp. 30-66, 431, pp. 364-402. Assai notevole è il capitolo di H. Friedrich nel suo volume *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964.

l'ineffabile segreto e la miracolosa condizione della sua poesia e del suo stile, ma le necessità concrete e le forme concrete della sua lunga esperienza poetica e la stessa forma della sua presenza nella storia della nostra letteratura.

Tutto ciò non si risolverà in una rappresentazione senza giudizio di valore, ma permetterà di giungere ad esso per una via piú concreta e meno pregiudiziale, evitando insieme uno scandaglio sulla qualità della poesia di Michelangelo solo per assaggi di campioni indifferenziati nella storia della sua esperienza poetica.

Prospettiva di un recupero di tutti gli elementi atti a chiarirci la realtà della sua esperienza di scrittore, sí che non si temerà di affrontare il rischio del biografismo e dello psicologismo, ben sapendo come proprio una spregiudicata valorizzazione dei nessi vita-poesia e il richiamo di necessità espressiva e di poetica ha pur permesso in tanti casi di rendersi conto della natura di una poesia al di là del puro esame di poesia e non poesia e della semplice verifica stilistica.

Né si temerà di ricadere in forme di critica romantica se si cercherà di intendere le ragioni stesse dell'operazione poetica nel loro rapporto con la posizione storico-personale dello scrittore, sapendo fra l'altro che cosí si contribuirà pure indirettamente ad un migliore chiarimento della stessa origine interna delle piú alte manifestazioni dell'artista figurativo.

Ed anzi si vorrà proprio, non per pura deduzione metodologica, ma per sollecitazione del caso concreto, mettere in primo piano una precisazione di tale posizione (che si servirà poi piú precisamente dell'ausilio formidabile delle lettere come documento non esterno, ma vivo nella forza e nella validità dello scrittore), pur sapendo come sia inevitabile ripetere cose anche scontate, ma non perciò meno giuste e utilizzabili in rapporto ad una ricerca di tensione espressiva da cui risalire a volta a volta agli esiti concreti.

Apparirà anzitutto essenziale ribadire che Michelangelo rappresenta nettamente una forma estrema di coscienza drammatica del tempo in cui visse e che la sua esperienza poetica non può intendersi e seguirsi senza inserirla nel ritmo tormentato della sua esperienza vitale e storica, senza rilevarne la qualità di necessaria espressione di una fondamentale intuizione drammatica (fino a forme metafisiche ed emblematiche del suo contrasto interno che a questa nel suo concreto atteggiarsi van continuamente riportate per sentirne il valore tensivo e concreto) in cui le spinte di superamento, di spiritualizzazione e sublimazione attraverso lo stesso energico e inquieto platonismo e concettismo metaforico trovano scatto in quanto rispondono, fra polemica ed aspirazione positiva, ad un piú profondo sentimento di scacco e di malinconia, di delusione e frustrazione. Sentimento che è certo in rapporto con un sentimento piú generale che va allargandosi entro la civiltà cinquecentesca, dopo l'umanesimo civile e letterario e dopo la cresta non molto ampia del Rinascimento (quando la caducità è compensata dall'idillio e dalla voluttà intensa dell'attimo felice interamente goduto e, poi, da un sentimento di pienezza creativa e realisticamente operante e da una aspirazione a forme di pur diversa «armonia» in tutti i suoi aspetti fino a forme di edonismo che dallo spirito passano ai caratteri del

linguaggio), nella sensazione crescente di una instabilità dei valori, di una erroneità delle forze umane, di una casualità e ostilità della fortuna, appoggiate alla coscienza più o meno chiara delle drammatiche vicende storiche italiane (caduta delle libertà cittadine e regionali, guerre e sterminii, scacco della esigenza di riforma spirituale e religiosa)³.

Michelangelo è al centro e al culmine di questa linea di tensione drammatica confermata dalle sue stesse vicende personali ingigantite dal ricordo a questo motivo interno e generale (le vicende della difficile lotta di affermazione artistica, economica e sociale anche a causa dell'ostilità degli altri artisti, la delusione del cittadino fiorentino nella caduta della Firenze repubblicana, la delusione del savonaroliano e dell'uomo della fallita riforma cattolica di fronte al concreto agire del potere ecclesiastico e dell'affermazione della Controriforma) da cui egli risale pur drammaticamente attraverso l'attività creativa e la spinta platonica e religiosa senza mai effettivamente trovare una vera pacificazione, un vero placamento: ché la stessa spinta platonica e religiosa si colora drammaticamente della lotta con la sua sensualità e con il sentimento del peccato, sí che la stessa prospettiva verso il divino e l'eterno non giunge mai alla sicurezza del possesso e del porto raggiunto.

Grande personalità tragica (e le lettere ne sono rivelazione più immediata e fulminea), Michelangelo poeta trae la sua forza da questo dramma storico-personale che si apre ad un dramma esistenziale e che incoraggia la sua tendenza ad una espressione tormentata, sofferta, la più lontana possibile

³ Si pensi al Bembo e al Castiglione, in cui il platonismo funziona come ascesa letificante e riconducente a una circolarità di vita e di ideali in cui l'elemento spirituale non è rottura, ma completamento di un pieno circolo mondano. Si pensi allo stesso fondamentale, seppur singolare, equilibrio del Machiavelli nel nesso fortuna-virtù che esalta l'operare umano e costruisce distinzioni di autonomia a loro modo armoniche e circolari, e supera il fortissimo pessimismo nella visione operante dell'uomo attivo nella densa concretezza della realtà effettuale. Si pensi all'Ariosto che pure bene avvertiva una crisi storica in atto («il bel vivere allora si sommerse», per la calata di Carlo VIII) e una erroneità e amarezza della condizione umana («in questa assai più oscura che serena / vita mortal, tutta d'invidia piena»), ma da ciò risaliva alla costruzione di un sopramondo rinascimentale mosso e vitale attraverso la poetica pur difficile del «cor sereno». Ma è chiaro che tutta la visione del Rinascimento è sempre più da rivedere, tante sono in esso le spinte contrastanti e tanto insufficiente è una sua intera immagine solo armonica, sferica, olimpica. E proprio per l'Ariosto la mia stessa interpretazione storico-critica si è poi approfondita (rispetto al livello del mio volume *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, D'Anna, 1947, 1970³, che pur conteneva elementi e nuclei – la stessa formula per il *Furioso* di interpretazione del ritmo vitale poeticamente tradotto in ritmo poetico – aperti in contrasto con la interpretazione crociana dell'«armonia»), come può vedersi già nel volumetto *Ludovico Ariosto*, Torino, Eri, 1968, che accentua la forza della coscienza ariostesca della crisi storica e la difficoltà della «risposta» poetica del *Furioso*, e tanto più nel recente saggio *Le lettere e le «Satire» dell'Ariosto* (che compare ora, con qualche differenza quantitativa, nella «Rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1975, e negli «Atti del Convegno ariostesco» dell'Accademia Nazionale dei Lincei), fortemente impostato sul rapporto fra l'Ariosto e la crisi storica che investe gli stessi valori elaborati dal Rinascimento, sí che il grande poeta del *Furioso* vi è presentato come «collaboratore critico» del Rinascimento stesso.

(nei suoi centri piú intensi) dalle vie facili e dall'edonismo e dall'idillio, e inasprita da un forte attrito con la realtà fino al deformato e al grottesco.

Donde anche l'irrequietezza della esperienza poetica, la sua insistenza spesso piú sui centri e gli avvii che non sulla compiutezza, l'incapacità spesso (e spesso la non volontà) di giungere ad una fusione intera e superiore delle sue tensioni.

Donde (nella consonanza con aspetti preminenti della sua formazione letteraria, fra l'altro senza «latini», senza Virgilio, Orazio, Cicerone) il rifiuto dell'armonia e, piú, della melodia, e la ricerca di forme in tensione e in contrasto dinamico. Poesia senza esplicito «canto» e senza appoggio di paesaggio, la cui volontà di essenzialità conduce anche al rischio di un'eccessiva fiducia nella forza del concetto da cui a volte Michelangelo cade nel virtuosismo, difficilmente però privo di implicazioni poetiche.

Donde anche il carattere risentito e deformante, fino al grottesco piú drammatico, della sua linea di esperienza piú realistica, che è forma di per sé espressiva (e mal assimilabile al semplice bernismo) e riserva di inasprita realtà per le linee piú centrali della sua poesia. Donde lo stesso predominio delle antitesi la cui forza vera va però cercata nelle ragioni interne che, di volta in volta, nelle varie fasi la giustificano.

È soprattutto da questa posizione drammatica che deriva il carattere della sua poesia e spesso la sua stessa difficoltà di organizzazione piú intera e «perfetta», anche se, come vedremo, non manca una fase di organizzazione piú sicura e a suo modo equilibrata, ma con il rischio forte del prevalere del concettismo e del virtuosismo.

È soprattutto dall'estremo risentimento di questa posizione che deriva il carattere di singolarità (rafforzato dalle sue coerenti scelte letterarie iniziali) della sua esperienza poetica che può isolarsi letterariamente, in una via piú sua, dalle linee rinascimentali (anche se il quadro del Cinquecento è piú vasto del petrarchismo e dell'antipetrarchismo) toccando anticipi e aperture di manierismo e di prebarocco, ma richiamando, al centro, a una posizione profondamente storica e svolgendosi in una propria storia densa e complessa la cui ricostruzione spiega meglio anche i margini piú deboli, le inadempienze e i risultati della sua poesia meglio che in uno scandaglio globale e in un semplice esame antologico che perderebbe di vista l'eccezionale corrente poetica che circola entro tutta la sua opera di scrittore e, attraverso questa, arricchisce la sua stessa attività figurativa. E si potrà pur sempre avvertire, al livello dei piú conclusivi fatti estetici della sua arte figurativa e al livello della grande poesia cui egli comunque ci avvicina e ci stimola, un limite di totale resa artistica delle sue poesie, quasi un limite di mancanza per eccesso e per drammatica urgenza e confluenza e intrico di tensioni, ma non si potrà facilmente ritornare al puro dissenso classicistico di base, al rifiuto di una qualità e necessità poetica e di una serietà e di un impegno artistico, mentre sarà ben difficile negare il segno del grande scrittore alle sue lettere, alla sua prosa così lontana dai piú comuni moduli rinascimentali, ma così vigorosa e potente ed estremamente significativa per tutta la sua personalità.

LE LETTERE

I.

In una prospettiva storico-critica che cerchi di intendere e di far valere concretamente nel sorgere della poesia tutte le forze della personalità creativa (e senza dunque il disprezzo puristico dei nessi fra vita ed arte) acquistano grande valore le lettere michelangiotesche cui si usa, a volte, accennare con frettolose parole e quasi per dovere di completezza descrittiva, quando non si abbandonano subito, delusi, come di fronte a documenti pratici privi di ogni vero interesse e rafforzanti l'impressione di un artista tutto chiuso nel segreto della sua arte e magari rivelante una umanità gretta e impoetica: il borghese della vita pratica che sarebbe altra cosa dall'eroe dell'arte.

Impressione profondamente sbagliata (come è quella, del resto piuttosto superata, del contrasto fra un «titano» e un uomo debole, chiuso e magari vile, che è cosa assai diversa dalla realtà drammatica e alta della situazione storico-personale di Michelangelo), come è sbagliata la trattazione frettolosa, e quasi per dovere d'ufficio, delle lettere a cui non sempre i critici hanno concretamente reagito con l'energia dovuta, o hanno reagito invece meglio con lo scatto estremistico del Momigliano che finiva per contrapporre troppo decisamente lettere a rime¹, ma che, pur con questo scatto intransigente e tutt'altro che accettabile, portava certo un nuovo e autorevolissimo stimolo all'attenzione verso le lettere come espressione della grande personalità michelangiotesca.

Non si tratta in realtà di contrapporre lettere a rime (anche se le prime hanno una loro forza immediatamente e facilmente più convincente), ma di considerare le prime sia come mezzo di miglior comprensione del fondo spirituale e di esperienza da cui nascono le stesse rime (incoraggiando così a quell'approfondimento del mondo interiore di Michelangelo che è sempre essenziale a

¹ Cfr. A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, 8ª ed., Milano-Messina 1959, p. 231. E anche più chiaramente nel II vol. della sua *Antologia della letteratura italiana* (Milano-Messina, 9ª ed. 1954, p. 182) dove si legge: «Il Michelangelo poeta è, più che quello dei versi, che molti critici si sono affaticati invano a difendere, quello di queste poche rapide lettere, dove la sua personalità forte, travagliata, così triste e così lontana dal sentimentalismo, ha lasciato segni tanto profondi». Recentemente ha condotto una breve ricognizione sulle lettere R. Frattarolo (in *Dal volgare ai moderni*, Roma 1962, pp. 53-57) riprendendo un giudizio, pur positivo, del Papini. La posizione del Momigliano è stata ripresa sostanzialmente da M. Fubini nel suo articolo sulla «Stampa» del 27 febbraio 1964, che è una decisa riconferma delle limitazioni crociane nei riguardi delle liriche.

capire le rime senza con ciò degradarne la lettura su un puro piano biografico e psicologico), sia come riserva di realismo a cui agganciare la linea realistica di molte rime, sia come fatto scrittorio, che, se non ha l'impegno artistico delle rime, è sempre certamente su di un piano intenso ed alto di espressione, ben al di sopra del puro piano veramente pratico di quei «ricordi» che erano come un taccuino di «cose da ricordare» (spese, ricevute, ecc.)².

Non ingannino certe dichiarazioni di Michelangelo come quella della lettera a Domenico Buoninsegni³, che scusa con la fretta qualche possibile costruzione imperfetta del periodo: «Quand'io vi scrivo, se io non scrivessi così rectamente chome si chonviene o se io non ritrovassi qualche volta el verbo principale, abiatemi per iscusato, perché i' ò apichato un sonaglio agli orecchi che non mi lascia pensar cosa ch'io voglia». Perché la stessa fretta invocata (e così efficacemente risolta nella immagine incalzante e viva del sonaglio appiccato agli orecchi) stimola molto spesso in realtà una velocità e fertilità intensa di immagini, di movimenti sintattici, spregiudicati ed efficacissimi, una violenza concentrata di espressioni pregnanti, che è fra gli aspetti più rilevanti di una capacità espressiva sempre desta e alacre, e una tensione all'essenziale che è certo assai diversa dalla sommarietà goffa di un uomo davvero letterariamente incolto e inesperto.

Tensione di scrittore che mira a tradurre sulla pagina (e, vedremo poi, con diversità percepibili nel trascorrere degli anni e delle vicende interne) volontà, decisione, affetti, con forte impegno comunicativo ed impressivo-espressivo abolendo ogni lungaggine ed ogni amplificazione oziosa.

E il linguaggio, la sintassi, il ritmo si costituiscono efficaci e validi sotto la pressione interna dello scrittore che esprime rapidamente ed energicamente una situazione, un moto dell'animo, una decisione e, attraverso questi, tutto il moto impaziente di una forte vita intima sorretta da maturata moralità e cultura, ricca di istinto ma non rozza. Riprova anzi della vocazione espressiva michelangelolesca che si esercita in ogni occasione, anche quando l'argomento trattato può apparire di per sé insignificante e banale.

Anche nelle lettere che parlano di denaro, di impiego vantaggioso di que-

² Li si legge ora in edizione critica: *I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1970. Del resto questi stessi documenti non sono certo trascurabili, sia per l'attenzione dell'uomo agli aspetti economici della sua vita, sia per la cura di amministrazione da parte dell'artista-imprenditore nei confronti dei collaboratori e dei commissionari. E insomma essi servono a confermare il ritratto di un uomo che, capace di raggiungere i più eccezionali esiti artistici, sa ben muoversi con sicurezza sul piano della realtà più pratica e minuta.

³ Maggio 1518 (Michelangelo Buonarroti, *Carteggio*, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze, vol. II, 1967, p. 10; per le lettere fino al gennaio 1533 mi servo dei primi tre volumi di questa importante e definitiva edizione, usciti rispettivamente nel 1965, 1967 e 1973; per le lettere cronologicamente successive do il testo e le datazioni fornitemi da Renzo Ristori, e insieme, per comodità del lettore che voglia risalire alle lettere intere, rimando all'ed. Milanese, Firenze, 1875, per la numerazione delle pagine in cui il brano si trova. Cito il testo Ristori come t. R.).

sto, di poderi e case da acquistare, una espressività personale sintetica e aggressiva segna di sé potentemente la pagina e rivela energicamente motivi interni della situazione sentimentale michelangiolesca.

Sí che (specie nelle lettere relativamente piú giovanili o precedenti comunque l'ultimo periodo romano) le notizie essenziali⁴, gli irruenti avvertimenti e ordini, gli sfoghi appassionati e dolenti ben traducono, nel loro moto pieno ed intenso, il ritmo faticato e strenuo di una vita d'uomo e di artista eroicamente impegnato in immani imprese, e insieme nell'accumulo di una difficile fortuna economica, inteso a rialzare le sorti sociali della famiglia in Firenze, e costretto a lottare contro l'inerzia e l'inavvedutezza del padre e dei fratelli, contro la loro incomprendione. E questa incomprendione lo irrita e lo stimola tanto piú a seguire la dura legge economica e sociale in uno sforzo pratico che si colora chiaramente di una componente di nobiltà spirituale, quasi puritana, di lotta eroica contro le avversità, la fortuna, avvertite nel loro peso e nel loro corrispettivo di delusione. Come la volontà di accumulo di ricchezza per il nome della famiglia decaduta si lega ai miti ideali del «cittadino» fiorentino⁵ che cosí in parte reagisce alla stessa condizione dell'artista protetto ma tutt'altro che lieto di tale condizione: si ricordino in proposito l'amarissima frase tarda riferita dal Vasari⁶ («coloro che cominciano à essere asini de' principi à buonora se gli prepara la soma per sino doppo la morte») e quanto Michelangelo dice in una lettera senile a Leonardo: «... ché io non fu' mai pictore né scultore come chi ne fa boctega. Sempre me ne son guardato per l'onore di mie padre e de' mia frategli, ben io abbi servito tre papi, che è stato forza»⁷.

E come gli stessi motivi «pratici» son dunque intimamente complessi e vivi di componenti non puramente esterne e grette, cosí la loro traduzione energica nelle lettere tanto meglio rivela un fondo personale e drammatico attraverso la sintassi densa e antiornamentale, attraverso il ritmo rapido e concentrato, attraverso il linguaggio parlato-scritto, realistico e popolare con un di piú di vigore e di impressività-espressività.

⁴ Le notizie di avvenimenti si dispongono anch'esse in una dimensione fertile e veloce di scrittura in cui la concisione si commuta in estrema evidenza di immagini. Si pensi, per tutte, alla lettera al fratello Giovan Simone (2 maggio 1507, in *Carteggio*, I, p. 41) da Bologna in tumulto e fervore guerresco per il tentativo di rientro armato dei Bentivoglio: «Sappi come qua s'afoga nelle coraze, e è-ggià con oggi quatro giorni ch-ella terra è istata tuca in arme e in gran romore e pericolo, e massimo per la parte della Chiesa; e questo è stato per chonto de' fuoriusciti, cioè de' Bentivogli, e' quali àno facto pruova di rientrare chon gran moltitudine di gente. Ma-l'animo grande e-lla prudentia della signoria del Legato, col suo gran provvedimento che à facto, chredo che a questa ora abbi liberata da-lloro un'altra volta la terra, perché a venti tre ore, stasera, c'è-nnuove del campo loro, che e' si tornavano adietro con poco loro onore. Non altro».

⁵ Su cui si veda ora la relazione di Giorgio Spini al Convegno michelangiolesco pubblicata nella «Rivista storica italiana», LXXVI (1964).

⁶ *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di K. Frey, vol. I, München 1923, p. 379 (è una lettera a B. Minerbetti del 28 ottobre 1553).

⁷ 2 maggio 1548, *Lettere*, t. R. (ed. Milanese cit., p. 225).

Tutta la persona vi confluisce con la sua passionalità, il suo risentimento, la sua sofferenza, la sua tensione che si eccita nell'attrito con la realtà ostile e si esalta nella coscienza del proprio sforzo eroico, della propria distinzione dalla facilità, dall'inerzia, dalla banalità e mediocrità.

Se le cose che vengono dette possono apparire, per il loro «argomento», mediocri, l'impegno intimo e l'impegno espressivo non son mai mediocri e la lettura dell'intero epistolario risulta davvero essenziale mezzo di conoscenza della personalità michelangiotesca, in forma concreta e diretta attraverso il tono e il timbro della scrittura.

Come dicevo, specie nelle lettere degli anni precedenti l'ultimo lunghissimo periodo romano, più forte si avverte l'aggressività espressiva di Michelangelo (e dietro di essa l'eroica lotta economica-artistica, la lotta per l'affermazione artistica e sociale contro le ostilità di uomini e tempi).

Si rileggano così le lettere in cui Michelangelo dà voce alla esaltata pena delle sue immense disumane fatiche di artista, come quella al fratello Buonarroto, del 10 novembre 1507: «Sappi che io desidero molto più che non fate voi di tornare presto, perché sto qua chon grandissimo disagio e chon fatiche istreme e non actendo a altro che a lavorare el dí e la notte, e ò durata tanta fatica e duro, che se io n'avessi a rifarne un'altra, non chrederrei che la vita mi bastassi, perché è stata una grandissima opera, e se la fussi stata alle mani d'un altro, ci sarebe chapitato male dentro...»⁸.

E ancora (il 17 novembre 1509, al fratello Buonarroto⁹): «Io sto qua in grande affanno e chon grandissima fatica di chorpo, e non ò amici di nessuna sorte, e no' ne voglio: e non ò tanto tempo che io possa mangiare el bisonio mio. Però non mi sia data più noia, che io no' ne potrei sopportare più un'oncia».

Tutto è ridotto all'essenziale (fatica, solitudine, sdegno per cose che lo distraggono dal suo impegno di lavoro); e l'espressione parlata e popolareasca suggella con il suo vigore elementare ed estremo questa tensione di comunicazione impressiva-espressiva.

Come avviene tante volte al termine di un periodo di cui l'espressione più violenta e nuda costituisce la punta gagliarda e appassionata: ad esempio, nella lettera del 19 agosto 1497 al padre, in cui, delineato rapidamente il quadro della sua situazione irta di difficoltà, conclude, preso dall'appassionato sentimento del suo dovere verso il padre e della sua volontà di aiutarlo ad ogni costo: «Pure, quello mi chiederete, io ve lo manderò, s'io dovessi *vendermi per istiavo*»¹⁰.

⁸ *Carteggio*, I, p. 55. Questo tema delle fatiche e della lotta contro le immense difficoltà ritorna spesso nelle lettere come un *Leitmotiv* eroico; vedi le lettere del 24 luglio e 21 agosto 1512, del 30 luglio 1513 o quelle del 18 aprile 1518 e del settembre 1518 in cui lo sforzo di dover «domesticare e' monti e ammaestrare gli uomini» si colora della luce radiosa del grande risultato intravisto e voluto come sicuro: «Basta che, quello che io ò promesso, lo farò a ogni modo, e farò la più bella opera che si sia mai facta in Italia, se Dio me n'aiuta».

⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

Né la violenza concentrata in pochi periodi e in periodi tumultuosi e densi si può dire che porti la prosa delle lettere a mancare di un suo speciale ordine interno, di una sua serrata coerenza e chiarezza energica di discorso che può profilarsi in sequenze sintattiche «irregolari», anacolutiche, ma non veramente aggrovigliate e confuse, sí che va ribadito che quella prosa nasce da un animo risentito e incurante di armoniche disposizioni costruttive, ma non certo da una mancanza di capacità espressiva, volta com'è ad un rilievo per punte e segni estremi, ma non disordinati ed incerti.

Anzi sembra che lo scrittore (che è, d'altra parte, culturalmente fuori di una vera educazione di tipo ciceroniano) voglia questo tipo di articolazione violenta, tratti il materiale linguistico con una specie di padronanza risoluta, piegandolo violentemente a membrature e rilievi possenti, spogliandolo di ogni attrazione al facile e allo scorrevole, ma non certo senza una interna concatenazione conseguente ed esauriente.

«Ò inteso (scrive al padre¹¹) per l'ultima vostra chome el piato va; dami passione assai, perché conosco che chon questi notai bisogna perdere a ogni modo e essere agirato, perché e' sono tucti ladri... Io vi chonforto, non possendo avere ragionevole achordo, che voi vi difendiate quanto potete, e soprattutto quello che voi fate, fatelo senza passione, perché e' non è sí gran faccenda, che, faccendola senza passione, non paia pichola. In questo caso non bisogna guardare alla spesa; e quando e' non ci fia da spendere, Idio ci aiuterà»¹².

Dove spuntano (e le lettere sono gremite, per chi le sappia leggere, di simili motivi che fanno intendere la ricchezza di toni della personalità michelangiolesca nel suo impianto di tensione violenta, di serietà profonda, di inesaurita e complessa spinta morale¹³) importanti motivi di consapevolezza realistica nati

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹² Forza lucida e serrata del discorso che si svolge a volte fino ad esiti di ritratto da moralista che appoggia pur sempre una verità generale ad una sofferta esperienza personale: come nella bella pagina sul «povero ingrato» (26 gennaio 1524 a Piero Gondi, *ibid.*, III, p. 27): «el povero ingrato à questa natura, che se voi lo sovvenite ne' sua bisogni, dice che quel tanto che gli date a voi avanzava, se llo mectete in qualche opera per fargli bene, dice sempre che voi eri forzato, e per non la saper far voi v'avete messo lui; e tucti e' benefiti[i] che e' riceve, dice che è per necessità del benefichatore. E quando e' benefiti[i] ricevuti sono evidenti, che e' non si posson negare, l'ingrato aspecta tanto, che quello da chi egli à ricevuto el bene chaschi in qua[l]che errore publico, che gli sia ochaxione a dirne male che gli sia creduto, per isciorsi dall'obrigo che e' gli pare avere. Chosí è sempre intervenuto chontra di me; e non si impacciò mai nessuno mecho – io dichò d'artigiani –, che io non gli abi facto bene chon tucto el cuore: poi, sopra qualche mia bizzarria o pazzia che e' dichon che io ò, che non nuoce se non a-mme, si son fondati a dir male di me e a vituperarmi, che è el premio di tucti gl'uomini da bene».

¹³ Così la stessa serietà con cui viene inteso il tema economico non toglie poi che Michelangelo ne intenda anche i limiti rispetto ad altri beni che piú valgono («gl'uomini vagliono piú che e' danari», *ibid.*, I, p. 108): «ma per questo non vi sbigoctite, e non ve ne date un'oncia di maninchonia, perché se-ssi perde la roba, non si perde la vita...» (15 settembre 1509, *ibid.*, p. 97). E alla fine ogni ansia per beni materiali è pur sottoposta ad un fondamentale, alto senso di benevolenza divina: «Non vi date passione, perché Dio non

da un'esperienza dura della vita associata, di riferimenti ad una fede che violentemente ridimensiona la limitatezza delle faccende pratiche. Nelle quali però Michelangelo si impegna senza riserve come in una lotta drammatica contro la resistenza ostile delle cose, contro la caparbia irragionevole degli uomini, con un rovello che, mescolato al profondo motivo della passione filiale per il padre vecchio e debole e «reverendo» (uno dei punti più alti nella gradazione di sentimenti di Michelangelo uomo), darà luogo ad una delle sue lettere più intere e formidabili, tesa da una violenza di sdegno biblico e aperta in una dolente ed esaltata ricontemplazione attiva della propria vita faticosa e difficile: quella lettera dell'estate 1509¹⁴ al fratello Giovan Simone, scapestrato e disobbediente, scialacquatore e insensibile all'opera di ricostruzione del prestigio economico-sociale della famiglia in Firenze, che può considerarsi uno dei capolavori dell'epistolario michelangiolesco, una delle prove più probanti dello scrittore su questo piano espressivo più immediato e pur tutt'altro che rozzo e impacciato:

Giovan Simone, e' si dice che chi fa bene al buono, il fa diventare migliore, e al tristo, diventa peggiore. Io ò provato già più anni sono, con buone parole e chon facti, di ridurti al viver bene e im pace con tuo padre e con noi altri, e-ctu peggiori tuctavia. Io non ti dico che tu sia tristo, ma tu-sse' i' modo che tu non mi piaci più, né a me né agli altri. Io ti potrei fare un lungo dischorso intorno a' chasi tua, ma-lle sarebon parole come l'altre che t'ò già facte; io, per abbreviare, ti so dire per chosa cierta che tu non ài nulla al mondo, e-lle spese e-lla tornata di casa ti do io e òcti dato da qualche tempo in qua per l'amor de Dio, credendo che tu fussi mio fratello chome gli altri. Ora io son cierto che tu non se' mio fratello, perché se-ctu fussi, tu non minacceresti mio padre; anzi se' una bestia, e io come bestia ti tracterò. Sappi che chi vede minacciare o dare al padre suo, è-ctenuto a mectervi la vita; e basta. Io ti dichò che tu non ài nulla al mondo; e chom'io sento più u' minimo che de' casi tua, io verrò per le poste insino costà e mosterroti l'error tuo e insegnierocti stratiar la roba tua e fichar fuocho nelle case e ne' poderi che tu [non] à' guadagnati tu. Tu non se' dove tu credi; se io vengo costà, io ti mosterrò cosa che tu ne pian-gierai a chald'ochi e chonoscierai in su quel che tu fondi la tua superbia. Io t'ò a dir questo anchor di nuovo, che se-ctu voi actendere a far bene e a onorare e-rriverir tuo padre, che io t'aiuterò chome gli altri, e farovi infra pocho tempo fare una buona boctega; quando tu non facci chosí, io sarò chostà e achoncierò i chasi tua i' modo che tu chonoscierai ciò che tu se' meglio che tu chonosciessi mai, e-ssaperai ciò che tu ài al mondo, e vedra'lo in ongni luogo dove tu anderai. Non altro. Dov'io mancho di parole, superirò cho' facti.

Michelagnolo in Roma.

Io non posso fare che io non ti schriva ancora dua versi: e questo è che io son ito da dodici anni in qua tapinando per tucta Italia, sopportato ogni vergogna, patito ogni stento, lacerato il corpo mio in ongni faticha, messa la vita propia a mille pericoli solo per aiutar la chasa mia; e ora che io ò cominciato a-rrilevarla un poco, tu solo voglia

ci à creati per abandonarci» (al padre, 5 settembre 1510, *ibid.*, p. 107).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 95-96.

esser quello che schompigli e rrovini in una ora quel che i' ò facto in tanti anni e chon tanta fatica, al chorpo di Cristo, che non sarà vero! ché io sono per ischompiare diecimila tua pari, quando e' bisognerà. Or sia sa[vio], e non tentare chi à altra passione.

Tutto qui trova una singolare misura nella tensione e «terribilità» incalzante: l'urgenza del voler dire senza inutili lungaggini, la perentorietà degli ammonimenti scanditi dalle pause conclusive («io, per abbreviare»... «e basta»... «non altro»...) che non bastano a contenere l'onda dello sdegno che vuole esprimersi fino in fondo, l'uso intenso di una sanzione generale attribuita a un detto e all'immagine più parlata («e' si dice che chi fa bene...», «chi vede minacciare...», «fichar fuoco nelle case...», «ne piangerai a chald'occhi...») e poi, alla fine (con quella potente ripresa *post-scriptum* in cui sgorga dal violento attrito precedente la passione più intera e personale), quella bellissima, ardente e amara ricapitolazione della propria vita, saldata dalla imprecazione e dalla esaltata prefigurazione di una lotta con «diecimila tua pari», prima della chiusa contenuta e minacciosa.

Grande pagina come altre grandi pagine è pur dato ritrovare seguendo lo sgorgo di potenti moti e motivi dell'animo e dell'esperienza michelangiolesca. Fra questi, molto alto ed espresso in bellissime lettere, il motivo dell'affetto per il padre (già apparso nelle forme «terribili» della lettera a Giovan Simone) fra dovere di sangue, adesione ad una indiscussa legge naturale¹⁵ e bisogno di impiego totale del proprio mondo affettivo, fra toni di virile tenerezza protettiva per quel vecchio debole e indifeso, impazienze scontrose che si placano fremendo, fino a profondi moti di umiliazione della propria superiorità, di riconoscimento della propria qualità di peccatore bisognoso di perdono in un rapporto di tipo biblico e patriarcale carico di tutti i complessi e traumi drammatici di questo grande personaggio tragico.

Si rileggano così la lettera dell'8 febbraio 1507 («Io ò charo che vo' mi riprendiate perché io merito d'essere ripreso chome tristo e pechatore quante gli altri e forse più»¹⁶) o quella al fratello Buonarroto, del 23 novembre 1516¹⁷, così piena di trepidazione e di assoluto abbandono affettuoso per la temuta morte del padre, o quella, ancora più in alto, del 1521¹⁸ al padre, in cui lo sdegno perché la sua devozione non è stata compresa da quello si svolge, con la stessa intensità, in una tenerissima e pietosa invocazione di perdono, culminante nel richiamo finale alla sua qualità di figlio:

¹⁵ Legge naturale che Michelangelo assimilerà poi addirittura a quella del desiderio di continuità della propria specie, proprio di ogni animale («ogni animale s'ingegna conservare la suo spetie», al nepote Leonardo, 24 giugno 1552, *Lettere*, t. R. [ed. Milanese cit., p. 282]).

¹⁶ *Carteggio*, I, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 223: «quando ci fussi pericolo, io lo vorrei vedere a ogni modo inanzi che e' morissi, se io dovessi morire secho insieme... delle cose necessarie al chorpo, fate che e' non gli manchi niente: perché io non mi sono afatichato mai se non per lui, per aiutarlo ne' sua bisogni inanzi che lui muoia».

¹⁸ *Ibid.*, II, pp. 274-275.

Charissimo padre, io mi meravigliai molto de' chasi vostri, l'altro dí, quand'io non vi trovai in chasa, e adesso, sentendo che voi vi dolete di me e dite che io v'ò chacciato via, mi meraviglio piú assai, perché io so certo che mai, dal dí che io naqui per insino adesso, fu nell'animo mio di far chosa, né pichola né grande, che fussi chontra di voi, e sempre, tucte le fatiche che io ò soportate, l'ò soportate per vostro amore, e poi che io sono tornato da-rRoma in Firenze, sapete che io l'ò sempre presa per voi, e sapete che io v'ò rafermo ciò che io ò; e non è però molti dí, quande voi avevi male, che io vi dissi e promessi di non vi manchar mai chon tucte le mia forze, i' mentre che io vivo, e chosí vi rafermo. Ora, mi meraviglio che voi abiate sí presto dimentichato ogni cosa. Voi m'avete pure sperimentato già trenta anni, voi e' vostri figl[i]uoli e sapete che io ò sempre pensato e factovi, quand'io ò potucto, del bene. Chome andate voi dicendo che io v'ò chacciato via? Non vedete voi fama che voi mi date, che e' si dica che io v'ò chacciato via? Non mi manca altro, oltra gli afanni che io ò dell'altre cose! e-ctucti gli ò per vostro amore. Voi me ne rendete buon merito! Ora, sia la chosa chome si vuole, io voglio darmi ad intendere d'avervi chacciato e d'avervi facto sempre vergogna e danno; e chosí, chome se io l'avessi facto, io vi chieggo perdonanza. Fate chonto di perdonare a un vostro figl[i]uolo che sia sempre vissuto male e che v'abi facti tucti e' mali che si possono fare in questo mondo. E chosí, di nuovo vi prego che voi mi perdoniate, chome a un tristo che io sono, e non vogliate darmi chostassú questa fama che io v'abbi chacciato via, perché la m'importa piú che voi non credete. Io son pur vostro figl[i]uolo!

O si segua, dentro la dialettica dei sentimenti e dei temi presenti nelle lettere, quel pauroso e drammatico sentimento dei «tempi» ostili, fino all'opprimente incubo di una imminente catastrofe apocalittica e di immani flagelli (come di chi consulti trepidante e crucciato un cielo minaccioso ed intenso, solcato da segni premonitori) e al disperato affidarsi all'ordine di una divinità piú imperscrutabile che pietosa, la quale si abbatte su giusti ed ingiusti e provoca quel ricorrente bisogno di fuga «disordinata» di fronte a cose troppo potenti e superiori alle possibilità degli uomini.

Bisogno di fuga che ha fatto a volte parlare di debolezza e viltà del dubbio «titano», ma che andrebbe soprattutto considerata alla luce di una educazione alla profezia savonaroliana mescolata con un certo colorito magico e superstizioso, e alla luce di una visione del mondo tragica e in crisi in cui i valori dell'*homo faber* non sono piú sufficienti, e alla prospettiva rinascimentale piú armonica (o umanisticamente stoica) succede un senso profondo di insicurezza, un senso della infinita erroneità umana, una impossibilità di razionalizzare il reale (e si pensi al nuovo senso della «fortuna» in un Grazzini, o del nulla amaro della vita in un Doni) in cui fortemente influiscono le vicende storiche con l'incalzare di guerre e rovine che Michelangelo avverte savonarolianamente come punizione di Dio e preambolo di catastrofi piú sconvolgenti e definitive. Sicché all'individuo non resta che la fuga e un drammatico «si salvi chi può» di fronte a vicende irresistibili.

Questo motivo della fuga e del tentativo privato di salvezza ricorre in varie lettere ai familiari in relazione alla vicenda del sacco di Prato, intrecciandosi (non lo si dimentichi) con un severo appello al divino e all'unico bene non

minacciato. «Siate e' pr[i]mi a fugire»¹⁹ è l'ordine perentorio dell'artista ai familiari che d'altra parte ammonisce ad «attendere all'anima»²⁰, a non farsi amici e familiari di nessuno se non di Dio²¹, a viver bene con Cristo e «poveramente», come lui fa e vorrà sempre fare (e qui la lettera si amplia in un nuovo ritratto morale-religioso della propria vita faticosa, piena di sospetti, angosciata e povera, perché consapevole di un'assoluta erroneità umana cui è indispensabile il perdono di Dio²²). E mentre questo motivo religioso e di tono biblico ritorna in una lettera molto importante a Buonarroto (8 settembre 1515²³) – tutta da sottolineare per la cupa, severa espressione di un'angoscia storica e di una scura sicurezza in avvertimenti profetici apocalittici scioccamente irrisi dall'incredulità dei familiari –, esso trova alta traduzione poetica nella celebre lettera da Venezia al Della Palla sulla propria fuga da Firenze nel 1529²⁴, poco prima della caduta della città:

Batis[t]a amico karissimo, io parti' di costà, chom'io credo che voi sappiate, per andare in Francia, e g[i]unto a Vinegia mi sono informato della via, e èmmi decto

¹⁹ A Buonarroto, 5 settembre 1512, *ibid.*, I, p. 135.

²⁰ A Buonarroto, 1 settembre 1512, *ibid.*, p. 176.

²¹ A Buonarroto, 18 settembre 1512, *ibid.*, p. 136.

²² Al padre, ottobre-novembre 1512, *ibid.*, pp. 140-141: «Actendete a vivere; e se voi non potete avere degli onori della terra come gli altri cictadini, bastivi avere del pane e vivete ben chon Cristo e poveramente, chome fo io qua, che vivo meschinamente e non curo né della vita né dello onore, cioè del mondo, e vivo chon grandissime fatiche e chon mille suspecti. E già sono stato così circha di quindici anni, che mai ebbi un'ora di bene, e-ctucto ò facto per aiutarvi, né mai l'avete chonosciuto né creduto. Iddio ci perdoni a-ctucti. Io sono parato di fare anchora il simile i' mentre che io vivo, pur che io possa».

²³ *Ibid.*, p. 177: «Tu mi scrivi in un modo, che par tu creda che io abi piú cura delle cose del mondo che e' non si chonviene; e io n'ò piú cura per voi che per me medesimo, chom'io ò sempre facto. Io non vo drieto a favole e non son però pazzo afacto chome voi credete; e credo che voi gusterete meglio le lectere che io v'ò scricte da quatro anni in qua di qui a qualche tempo, che voi non fate adesso, s'i' non mi inganno; e s'io m'inganno, i' non mi inganno in cose chactive, perché io so che d'ogni tempo è buono aver cura di sé e delle sua cose. Io mi richordo che tu volevi pigliar certo partito circha dic[i]octo mesi fa, o piú o meno non lo so; io ti scrissi che e' non era ancora tempo, che tu lasciassi passare un anno per buon rispetto. In questo tempo, pocho dipoi morì el re di Francia; tu mi rispondesti, overo scrivesti dipoi, che el re era morto e che in Italia non era piú pericolo di cosa nessuna, e che io andavo drieto a frati e a favole, e facediti befe di me. Vedi che 'l re non è però morto; e sare' molto meglio per noi che voi vi fussi governati a mio modo già parecchi anni sono; e basta». Cfr. anche nella lettera a Buonarroto del 22 settembre 1515 (*ibid.*, p. 179): «Vero è che e' non è da farsi beffe di nessuno, e lo star chon timore in questi tempi e provedersi per l'anima e pel corpo non può nuocere niente... Actendete a stare im pace, e quel che non si può fare, non si facci; se' tempi sono chactivi, bisogna avere pazienza». Si ricordi, in proposito delle beffe del fratello che lo accusava di andar «drieto a frati e favole», quanto riferì nel suo scritto, *Vulnera diligentis*, il savonaroliano Benedetto Luschino circa la visione di una stella a tre raggi, annuncio di rovine per l'Italia, Firenze e Roma, che Michelangelo avrebbe visto nel cielo e ritratto a colori in un quadro (cfr. G. Papini, *Vita di Michelangelo*, Milano 1964, pp. 208 ss.).

²⁴ Settembre-ottobre 1529, *Carteggio*, III, pp. 280-281.

che, andando di qua, s'`a a passare per terra tedesca, e che gli è pericoloso e difficile andare. Però ò pensato d'intendere da voi, quando vi piaccia, se-ssiate piú in fantasia d'andare, e pregarvi, e cosí vi prego, me ne diate avviso, e dove voi volete che io v'aspetti: e anderemo di compagnia.

Io partí senza far mocto a nessuno degli amici mia, e molto disordinatamente; e benché io, come sapete, volessi a ogni modo andare in Francia, e che piú volte avessi chiesto licentia, e non avuta, non era però che io non fossi risoluto senza paura nessuna di vedere prima el fine della guerra. Ma martedì mactina, a dí ventuno di sectembre, venn'uno fuora della porta a San Nicholò, dov'io ero a' bastioni, e nell'orechio mi disse che e' non era da star piú, a voler campar la vita; e venne meco a chasa e quivi desinò, e chondussemi chavalature, e non mi lasciò mai che e' mi cavò di Firenze, mostrandomi che ciò fossi el mio bene. O Dio o 'l diavolo, quello che si sia stato io non lo so.

Pregovi mi rispondiate al di sopra della lectera, e piú presto potete, perché mi consumo d'andare. E se non siate piú in fantasia d'andare, ancora vi prego me n'avisiate, acciò pigli partito d'andare el meglio potrò da-mme.

Vostro Michelagnio[lo] Buonarroti.

La lettera si apre su di un motivo preciso: la richiesta all'amico di raggiungerlo e di andare con lui in Francia. E già in questa prima parte vibra l'ansia febbrile dell'uomo perseguitato e ossessionato da un comando superiore e in quel momento invincibile. Poi segue la narrazione (e la giustificazione singolare) della sua improvvisa e disordinata fuga da Firenze: e qui ogni particolare diventa essenziale per ciò che dice della situazione dell'animo e per la forza dello scrittore che, senza commento, realizza sulla pagina il succedere alla risoluzione virile («senza paura») del fatto misterioso e miracoloso che ha costretto alla fuga chi era disposto ad essere senza paura di fronte agli uomini, ma non di fronte a oscuri, tremendi flagelli di origine superiore²⁵.

La precisione delle date e dei luoghi rinforza la narrazione reale-misteriosa; e cosí fa, nel periodare paratattico incalzante come voce e ordine di vicenda necessaria, irrazionale, non suscettibile di ragionamento e di ipotesi, il carattere anonimo e misterioso di quell'«uno», messaggero di piú alto

²⁵ Non credo che si possa risolvere tutta la lettera e la vicenda in una semplice finta di Michelangelo per coprire un'evasione di capitali, come vorrebbe A. Parronchi nella sua comunicazione al congresso, piú volte ricordato, in rapporto a quanto narra il Figiovanni nella cronaca ritrovata dal dottor Gino Corti: «Michelangelo e' s'era absentato per servar fuggendo da pericolo el suo tesoro minacciato dal populo nel bisogno della guerra». Ma Michelangelo con la sua fuga rischiava di essere bandito (e chi gli assicurava in partenza il perdono che poi ebbe?) e con ciò di perdere tutti gli immobili che aveva in Firenze e di mettere a grave rischio i suoi. Sembra molto piú ragionevole pensare che nell'urgere della fuga sollecitata anche dal sospetto e dalle voci di tradimento (su tutta la vicenda dell'assedio in rapporto alla biografia storica e artistica di Michelangelo si vedano le pagine di B. Zevi, *Le fortificazioni fiorentine*, in *Michelangelo architetto*, a cura di B. Zevi e P. Portoghesi, Torino 1964) Michelangelo abbia portato con sé il «liquido». Non mi pare comunque che sulla base del racconto del Figiovanni si possa davvero ricostruire un disegno cosí complicato di espatrio, evasione fiscale, rientro preventivamente assicurato.

ordine, che gli parla all'orecchio, lo segue a casa, gli porta i cavalli, e non lo lascia mai piú finché l'ha condotto fuori della città.

Poi l'esitazione (non senza punte di rimorso) sul carattere divino o diabolico di quel messaggio, la cui ineluttabilità è comunque fuori discussione, sicché nella fine della lettera è ripreso l'impaziente bisogno di «andare», di allontanarsi disperatamente il piú possibile da luoghi destinati allo sfogo di collere e di flagelli che gli uomini non possono contrastare.

Questi motivi che siamo venuti enucleando dalle lettere, indicandone insieme la forza di traduzione espressiva, si alzano entro un piú generale contesto mai banale e puramente pratico, in un linguaggio denso ed energico, incisivo, impressivo-espressivo, che si avvale coerentemente di detti e motti ed espressioni parlate e popolari, che assecondano i moti violenti, gli sdegni, i giudizi risoluti, i sarcasmi²⁶, la malinconia²⁷, le impazienze dello scrittore.

Detti e modi ed epiteti popolareggianti e parlati di cui si potrebbe fare un'ampia raccolta: «choteste cichale», «merda secha», «duolmi ti sia portato... sí pidochiosamente», «chostoro mi dondolano», «serve puttane e porche», «non vi lasciate levare a chavallo», «mal fagnione», «col calzar del piombo», «l'amore del tarlo», «schalzo e gnudo», «guardatevi da llui chome dal fuocho», «l'unguento» di «Pier Fantini»; o le battute appoggiate a detti popolari come «io, per non combactere con chi dà le mosse a' venti, mi son tirato a dietro, perché, sendo uomo leggieri, non vorrei esser traporato in qualche machia», o «chome nelle cipolle, per mutar cibo, fa cholui ch'è infastidito da' chaponi». Forme che si possono ricavare da tutto l'epistolario, ma che piú spesseggiano nella parte piú giovanile e matura che in quella senile.

II.

Le lettere riflettono infatti anche le forme di svolgimento della esperienza personale e storica di Michelangelo e, senza volere operare fratture brusche e troppo assolute, mi pare che nel lunghissimo ultimo periodo, successivo alle vicende dell'assedio fiorentino così importante nella vita dell'artista (scacco,

²⁶ Per certe efficaci espressioni di sarcasmo, con varia gradazione, si ricordino almeno la veloce battuta sul nuovo garzone che gli si offre insistentemente (1514, forse a Niccolò Della Buca, *Carteggio*, I, p. 150): «e lui non la intese, ma rrispose che se io lo vedessi, che non che in chasa, io me lo chaccerei nel lecto. Io vi dico che rinuntio a questa chonsolatione e non la voglio torre a llui», o il rapido, realistico consiglio al fratello Buonarroto (10 gennaio 1512, *ibid.*, p. 123): «guarda di non essere ingannato, perché e' non si trova chi voglia meglio a altri che a ssé. Tu mmi di' che questo tale ti vorrebbe dare una sua figl[i]uola per moglie, e io ti dico che tucte l'oferte che e' ti fa ti mancheranno, dalla moglie in fuora, quando e' te l'arà apichata adosso; e quella arai piú che tu non vorrai».

²⁷ Molti gli accenni ad un gusto di solitudine e molto preciso quello al suo consueto stato malinconico o «pazzo» (a Sebastiano del Piombo, maggio 1525, *ibid.*, III, p. 156): «usci' um pocho del mio malinchonicho, o vero del mio pazzo».

delusione, rimorso forse, ripiegamento delle aspirazioni etico-politiche in una zona intima gelosa e difesa dalla prudenza²⁸, ma non loro effettivo abbandono ed anzi in qualche modo compressa loro accentuazione in un tono piú risentito di frustrazione pratica e di ideale rivincita²⁹), le lettere assumono un tono meno apertamente aggressivo (gli sdegni e la violenza piú «parlata» si confinano semmai nel filone delle lettere a Leonardo, che seguitano ad esprimere i temi dell'economicità familiare, dell'ingratitude dei propri parenti, del sospetto di poco amore o di amore interessato – «l'amore del tarlo» – del nepote), e si arricchiscono del colore severo di una saggezza «antica» ed esperta, sentenziosa³⁰, avversa alle pompe e alla vita di corte – che fa le donne «puttane» –, e completano il quadro di un ideale di vita a suo modo puritano circa il valore del denaro sudato e dell'onore delle famiglie «cittadine» (accresciuto da qualche elemento di compiacimento di un'alta origine aristocratica di tipo piú controriformistico e manieristico). Prevalgono toni e ritmi ora piú calcolati e dignificati da procedimenti simili (ma piú sobri) a quelli delle rime contemporanee (le lettere al Cavaliere, alla Colonna, al re di Francia³¹), ora piú malinconici e fra tetri e pacati-frementi, legati al senso

²⁸ Si pensi alla lettera al nepote Leonardo circa la sua vicinanza ai fuorusciti fiorentini (che costituiva di fatto uno dei cerchi piú stretti della sua socievolezza) smentita assurdamente, soprattutto in relazione al danno che poteva derivare alla famiglia e alla fortuna economica costruita in Firenze (22 ottobre 1547, *Lettere*, t. R., ed. Milanese cit., p. 221) in seguito al bando del duca Cosimo contro i ribelli, i cospiratori e i loro discendenti.

²⁹ I versi sulla *Notte* da non prendersi alla leggera («mentre che 'l danno e la vergogna dura»), la fattura del busto di Bruto e il madrigale 249 (ed. delle *Rime*, a cura di E.N. Girardi cit.) a dialogo tra i fuorusciti fiorentini e Firenze (i «desir santi» dei fuorusciti e la loro «misera di speranza piena», contrapposti al tiranno che «sol s'appropria quel ch'è dato a tanti» e che «col gran timor non gode il gran peccato» e in cui «l gran desir gran copia affrena»), l'offerta al re di Francia di fargli in piazza della Signoria una statua equestre, a proprie spese, se quegli avesse riportato la libertà in Firenze (secondo la lettera del Del Riccio del 21 luglio 1544 da Lione in E. Steinmann, *Michelangelo e Luigi Del Riccio*, Firenze 1932, p. 39), le vibranti affermazioni antitiranniche riportate nei *Dialoghi* del Giannotti e, in quelli, l'accenno al fatto che l'argomento dei tempi «malvagi» era per Michelangelo argomento favorito (D. Giannotti, *Dialoghi*, Firenze, ed. De Campos, 1939, p. 40), son tutti vivi spiragli su di una disposizione che, se non esclude certa tortuosità complicata (lo strano ragionamento, a due piani, nei *Dialoghi*, circa il merito di Bruto e la condanna che ne fa Dante nell'*Inferno*), è una dichiarazione esplicita di scarso interesse per la precisa politica degli «stati» (5 novembre 1547, a Leonardo, *Lettere*, t. R., ed. Milanese cit., p. 210) e conduce pur Michelangelo a risentire con sofferenza drammatica la condizione dei tempi: donde la severa scontentezza di fronte alle feste fatte dal nepote Leonardo per la nascita di un figlio «perché l'uomo non de' ridere, quando 'l mondo tucto piange» (aprile 1554, al Vasari, *Lettere*, t. R., ed. Milanese cit., p. 593): e il 1554 era pur l'anno dell'assedio spagnolo di Siena alleata della Francia e dei fuorusciti fiorentini capeggiati dallo Strozzi.

³⁰ «I danari non si truovon per le strade» (29 aprile 1547, *Lettere*, t. R., ed. Milanese cit., p. 191); «E se tenete danari in casa, l'una mana non si fidi de l'altra, perché è grandissimo pericolo» (11 febbraio 1547, *ibid.*, p. 200).

³¹ Vedi la lettera al Cavaliere, degli ultimi giorni del 1532, con il suo tono volto al nobile, al sublime per adeguare la dignità dell'oggetto, con una tensione inarcata e quasi ampollosa, con metafore alte e uso di clausole solenni: «e se io non arò l'arte del navigare

della vecchiaia crescente e della sua esperienza insostituibile («Io son vecchio, et la morte m'ha tolti i pensieri della giovinezza; et chi non sa che cosa è la vecch[i]ezza, habbia tanta pazienza che v'arrivi, ché prima nol può sapere»³²), al valore personale dell'esperienza artistica («arte per allungare la vita»³³), al desiderio di una pace che par trovarsi solo nei boschi, lontano dalla vita associata³⁴, all'intreccio fra coscienza della peccaminosità della condizione umana e il valore supremo della grazia e della fede (i grandi temi di una formazione savonaroliana precisati storicamente dai contatti con la Colonna e con il suo circolo di riforma cattolica), con l'inerente scarto delle opere di beneficenza attraverso i preti³⁵, con la prevalenza data alla contrizione individuale sulle pratiche religiose³⁶, al valore più delle orazioni che delle medicine³⁷, alle elemosine segrete³⁸, alla missione dell'artista cristiano³⁹ che fa coincidere preoccupazioni estetiche con preoccupazioni morali⁴⁰.

per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, né si sdegnierà del mio disaguagliarsigli, né desidererà da mme quello che in me non è: perché chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni» (*Carteggio*, III, p. 443). La lettera ha altre due redazioni scritte in forma più concisa e sobria, ma sempre con singolare tensione concettosa e spirituale (*Lettere*, ed. Milanesi, pp. 463-464), quasi sul modulo di certi sonetti o madrigali della stessa epoca. E si veda, come in un arco più sfocato di tensione e con un uso più sobrio e funzionale delle antitesi, la lettera al re di Francia (26 aprile 1546, *Lettere*, t. R., ed. Milanesi cit., p. 519), che culmina coerentemente in un'espressione concettosa, ma come essenziale e capace di far passare direttamente nella pagina il sentimento malinconico e religioso dell'artista, con una certa somiglianza con il procedimento delle rime più tarde: «E se la morte interrompe questo mio desiderio, e che si possa sculpire o dipigniere nell'altra vita, non mancherò di là, dove più non s'invecchia».

³² A Luca Martini, fine di marzo o primi di aprile 1547 (*Lettere*, t. R., ed. Milanesi cit., p. 524).

³³ «Io sono un povero huomo et di poco valore, che mi vo afaticando in quell'arte che Dio m'ha data, per alungare la vita mia il più ch'io posso» (a Niccolò Martelli, 20 gennaio 1542, *ibid.*, p. 473).

³⁴ «Perché veramente e' non si trova pace se non ne' boschi» (18 dicembre 1556, al Vasari, *ibid.*, p. 541).

³⁵ «... perché portar danari a' preti, Dio sa quel che ne fanno» (7 aprile 1548, a Leonardo, *ibid.*, p. 222).

³⁶ «Della morte (di Giovansimone), mi scrivi, che, se bene non à avuto tucte le cose ordinate dalla Chiesa, che pure à avuto buona contritione: e questa per la salute basta, se così è» (4 febbraio 1548, a Leonardo, *ibid.*, p. 219).

³⁷ «Ma più credo agli orationi che alle medicine» (25 aprile 1549, a Leonardo, *ibid.*, p. 248).

³⁸ Vedi le lettere a Leonardo, 15 marzo 1549, 23 marzo 1549, 28 febbraio 1551 (in cui, in altra direzione, è da notare che l'elemosina è destinata da Michelangelo ad aiutare qualche famiglia fiorentina nobile e decaduta, come era stata la sua, agli inizi del suo lavoro).

³⁹ Vedi la lettera sul progetto di San Pietro (a Bartolommeo Ferratino, fine 1546 o primi del 1547, *ibid.*, p. 535) in cui, criticando il progetto del Sangallo, nota che il nuovo progetto «toglie tucti i lumi alla pianta di Bramante» e insieme è fatto di «tanti nascondigli fra di sopra e di socto, scuri, che fanno comodità grande a 'nfinite ribalderie, come tener segretamente sbanditi, far monete false, impregniar monache e altre ribalderie...».

⁴⁰ E per l'impegno dell'artista cristiano nel costruire San Pietro si veda la lettera dell'11

E soprattutto, piú in alto, si legano alla presenza crescente, nella sua lunghissima vecchiaia, del pensiero assiduo della morte, la cui voce profonda di liberazione e di conferma della caducità umana risuona in molte lettere come *Leitmotiv* alto ed ossessivo fino a riempire di sé la grande lettera per la morte del fedele Urbino, specie di lirica in prosa che ancora una volta prova le grandi qualità dello scrittore delle lettere, a parte il fatto che in essa ritorna la ripresa di un verso delle terzine per la morte del padre e può indicare interni rapporti fra lettere e rime:

Messer Giorgio mio caro, io posso male scrivere, ma pur, per risposta della vostra, dirò qualche cosa. Voi sapete come Urbino è morto, di che m'è stato grandissima gratia di Dio, ma con grave mie danno e infinito dolore. La gratia è stata che dove in vita mi teneva vivo, morendo m'ha insegnato morire non con dispiacere, ma con disidero della mo[r]te. Io l'ò tenuto venti sei anni, e òllo trovato reallissimo e fedele; e ora che io l'avevo facto ricco e che io l'aspectavo bastone e riposo della mia vechiezza, m'è sparito: né m'è rimasto altra speranza che rivederlo im paradiso. E di questo n'ha mostro segnio Idio per la felicissima morte che gli à facto: e piú assai che 'l morire gli è incresciuto e' lasci[a]rmi vivo in questo mondo traditore, con tanti affanni: benché la maggior parte di me n'è ita seco, né mi rimane altro c[h]'una infinita miseria.

A voi mi rachomando e pregovi, se non v'è noia, che facciate mie scusa con messer Benvenuto del non rispondere alla sua, perché m'abonda tanta passione in simil pensieri, ch'io non posso scrivere; e rachomandatemi a llui, e io a vo' mi rachomando.⁴¹

«Mondo traditore» e Urbino «reallissimo e fedele», «infinita miseria» e «disidero della morte» e «speranza di rivederlo im paradiso» e «tanta passione»: espressioni alte e dolenti di un animo grande, tragico e tormentato da contrasti essenziali tradotti anche nella necessità (qui tanto piú necessità che compiacimento) di certe antitesi («gratia» e «infinito dolore», «in vita mi teneva vivo» e «morendo m'ha insegnato morire») che richiamano pure modi essenziali delle rime e della matura espressività michelangiotesca, ma con un tanto piú aperto valore funzionale rispetto a ciò che sollecitano e da cui sono sollecitati, senza giungere a quell'«eccesso» di una poetica del difficile e del raro e del complicato che comparirà a volte nelle zone centrali delle rime.

E quindi ancora un rimando, nella vicinanza cronologica, alle ultime rime che hanno pure un riassorbimento piú intenso di certi procedimenti ingegnosi e concettistici⁴². Mentre dall'insieme delle lettere il passaggio alle rime è in relazione ad un piano di impegno tecnico-stilistico piú deciso e

maggio 1555 al Vasari (ibid., p. 537) in cui, parlando di un suo possibile ritorno a Firenze, afferma che vuol però partire da Roma «con buona fama e onore e senza pechato».

⁴¹ 23 febbraio 1556 (*Lettere*, ibid., p. 539).

⁴² Si veda il rapporto fra i componimenti frammentari 283-284 e le lettere citate al re di Francia e a Luca Martini.

cosciente e il raccordo sarà da ritrovare insieme nella comune necessità piú interna e nel rifiuto di una facilità e comunalità di espressione ritrovata nelle lettere con la concisione urgente e il vigore parlato e popolaresco (e con un realismo che in gran parte spiega poi, prima di componenti di gusto e di tradizione, il fondo realistico del linguaggio delle stesse rime) e attinta nelle rime attraverso lo svolgimento vario di una tensione piú ardua e ambiziosa, nonché in una maggiore utilizzazione di tradizione letteraria, ma «necessaria» e non certo scolastica ed esercitatoria sui margini oziosi e dilettantistici di attività impegnative e insomma né un semplice diario senza forza poetica né un «hobby» inesperto o viceversa prezioso e snobistico.

LE RIME

I.

L'esercizio delle rime ha inizio, per quanto possiamo sapere dai documenti da noi posseduti e dalle notizie del Condivi¹, piuttosto tardi, intorno al 1502-1503, anche se già prima in Bologna, nel 1494, egli aveva dato prova della sua dimestichezza con i grandi autori del Trecento ed «altri poeti toscani» leggendoli al suo protettore ed ospite, l'Aldrovandi²: dimestichezza che certo risale agli anni del soggiorno nel palazzo di Lorenzo e che poi poté accrescersi negli anni successivi, specie nel nuovo periodo fiorentino appunto negli anni 1501-1506, quando incontriamo i primi frammenti e i primi componimenti poetici: nati i frammenti come trascrizione di versi danteschi e petrarcheschi fra uso di sentenza («la morte è il fin d'una prigione oscura»), e sollecitazione di proprie fantasie, o modificati lievemente e sintomaticamente come nel caso del frammento 13³ (in cui la prima quartina del sonetto petrarchesco 271 è modificata al secondo verso con la sostituzione di «ardendo» a «interi»: «contando anni ventuno ardendo preso», come intensificazione dell'iniziale «l'ardente»), per risalire poi a più personali avvisi fra sentenze intense («La voglia invoglia e ella ha poi la doglia», frammento 2), assimilazioni eroiche con i soggetti del proprio operare artistico («Davitte colla fromba e io coll'arco», frammento 3), e tentativi di inizi di poesie fra echi di poesia spirituale

(Laudate parvoli
el Signore nostro,
laudate sempre. – frammento 15)

o inclinazioni di poesia amorosa su sfondo idillico (il frammento 5:

¹ Il Condivi (cito dalla edizione recente nel volume *Michelangelo*, a cura di P. D'Ancona, A. Pinna, I. Cardellini, Milano 1964, p. 170) narra che a Firenze subito prima della morte di Alessandro VI (1503) «se ne stette alquanto tempo quasi senza far niuna cosa in tal arte, essendosi dato alla lezione de' poeti ed oratori volgari, ed a far sonetti per suo diletto».

² Cfr. G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1962, vol. I, p. 15.

³ Le rime di Michelangelo vengono di seguito citate secondo la numerazione che hanno nell'edizione critica curata da E.N. Girardi cit. In essa i frammenti qui menzionati seguono in numero di 41 nell'*Appendice*, pp. 142-150.

Al dolce mormorar d'un fiumicello
c'aduggia di verd'ombra un chiaro fonte
c'a star il cor...)

poi risolutamente scartate.

Spunti che già ci rimandano a una incipiente volontà di espressione poetica fra riprese e spunti personali (quasi che l'espressione artistica predominante e in specie quella scultorea, sentita particolarmente allora come la sua arte professionale⁴, non bastassero alla sua necessità espressiva, in concomitanza con un periodo di approfondimento che è alla base della sua stessa attività figurativa piú matura⁵) e insieme a quella preparazione di lettore e di partecipe di una civiltà letteraria tardo-quattrocentesca, che rimane sostanzialmente (con le sue premesse dantesche e petrarchesche) la base letteraria piú importante della poetica michelangiotesca, piuttosto chiusa all'eco degli sviluppi cinquecenteschi e a questi piuttosto parallela e, viceversa, anche piú avanzata, ma per una via piú particolare, segnata all'inizio da questa origine tardo-quattrocentesca.

Ché, a parte le rime, e specie le rime spirituali, della Colonna, e minori prodotti del piccolo cerchio di amici letterati (Del Riccio, Giannotti, ecc.), non mi sembra che Michelangelo abbia prestato grande attenzione (neppure esplicitamente polemica) alla lirica e alla poesia seguente all'incidenza del Bembo, e per lo stesso Berni si trattò piú di un incontro su vie sostanzialmente assai diverse, che non di una collaborazione e di una profonda attenzione da parte di Michelangelo.

Sí che certe consonanze generali non vanno al di là di un diverso sviluppo di certi elementi comuni di base, come lo stesso platonismo e certo gusto metaforico e concettoso⁶ vanno soprattutto intesi e fatti valere alla luce della particolare situazione michelangiotesca, anche se con un generale orientamento fra base prebembesca e sviluppi premanieristici, che non è certo solo di Michelangelo nel panorama complesso della lirica cinquecentesca, alla fine mal rappresentabile solo nel segno comune del platonismo e del rapporto con il Petrarca e con il Bembo (petrarchismo e antipetrarchismo) o con un compatto filone di bernismo.

⁴ Si noti, una volta per tutte, come la difesa di tale sua professione contrasti con l'effettivo largo e impegnato esercizio sulla pittura, architettura e poesia e non possa in realtà seriamente invocarsi come squalifica di queste altre attività come marginali e dilettantesche.

⁵ Cfr. C. de Tolnay, *Michelangiolo*, Firenze 1951, p. 30.

⁶ Su questa via (che è certo caratteristica dello svolgimento, spesso centrale, di Michelangelo) si può troppo facilmente giungere ad un conglobamento manieristico troppo ricavato solo dalla presenza o prevalenza di moduli concettosi piú che dalle loro diverse ragioni e usi (cfr. il saggio dello Skommodau, *Die Dichtungen Michelangiolos*, in «Romanische Forschungen», 56, 1942; e quello del Weise, *Manierismo e letteratura*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 1-2, 1960). Piú corretto e fecondo mi sembra il quadro dello Scrivano nel suo *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959 (cap. IV), dove la posizione di Michelangelo poeta è qualificata come «premanieristica».

Certo è comunque che la base letteraria di Michelangelo è nettamente precedente alla fase bembistica e allo sviluppo del petrarchismo a quella più legato, oltre che allo sviluppo stesso del Berni e del bernismo. Ché, si noti, la stessa situazione di generazione stacca decisamente indietro i punti di partenza michelangioteschi da quelli dei più giovani rappresentanti della lirica cinquecentesca, tutti nati circa un ventennio dopo, e spesso più, rispetto alla nascita del Buonarroti, il quale comincia la sua attività di rimatore in anni in cui ancora lo stesso Bembo era più legato a moduli cortigiani e tardo-quattrocenteschi (e d'altra parte il Berni era ancora un bambino quando Michelangelo scriveva il sonetto caudato sulla pittura della Sistina).

La cultura letteraria di Michelangelo ha come antecedenti più lontani la *Commedia*, usufruita nel congeniale sforzo morale-poetico e nella creatività del linguaggio fra realismo e tensione spirituale, e un Petrarca ripreso alla luce del più dinamizzato contrasto interiore e del suo sviluppo in antitesi di termini concettistici e sulla linea dell'asprezza e della potenza dantesca⁷, e, nella zona storica più contemporanea ai suoi anni formativi, Lorenzo dei Medici, Savonarola e savonaroliani, echi del Pulci e dei burleschi (a lor volta risentiti spesso attraverso Lorenzo), prosa platonica di Landino, Ficino, Pico, e di nuovo Savonarola, e soprattutto Girolamo Benivieni con la sua fusione di platonismo e di cristianesimo savonaroliano, di echi petrarcheschi e danteschi: oltre a quella diffusa attività madrigalesca-musicale che Michelangelo poté pur conoscere attraverso l'opera di musicisti come Heinrich Isaac, il Tromboncino, il Corteccia (con utilizzazioni di testi madrigalistici e ballatistici petrarcheschi e contemporanei fino a quelli dei lirici cortigiani). Molto meno potrà parlarsi di Poliziano, la cui eco può avvertirsi in parte

⁷ Mi pare che, malgrado i numerosi riferimenti di singole liriche michelangiotesche a poesie petrarchesche, si sia finito per sfuggire una definizione del rapporto Michelangelo-Petrarca, tanto spesso risolta o in una generica indicazione di petrarchismo speciale e singolare, o in un'assenza che scambia petrarchismo bembistico con forme precedenti di considerazione e utilizzazione della lezione petrarchesca. In realtà la lettura delle *Rime* da parte di Michelangelo fu forte e fondamentale ma entro la stretta della situazione segnata dalla lezione di testi più contemporanei, di ultimo Quattrocento e primo Cinquecento non bembistico, e nella convergenza con più forti esigenze spirituali, morali, espressive, formali e storiche (il platonismo, il realismo, la ricerca di un'originalità di tema e di linguaggio risentito e aspro) che trovarono più facile rispondenza nell'interpretazione petrarchesca di tipo benivieniano o nella linea di un Petrarca petroso e dantesco o più fortemente risentito. Sicché la lettura e il rilievo delle *Rime* paiono sempre sottoposti in antitesi ad altri sforzi ingegnosi e spirituali, ad altre direzioni che prevalgono nella poetica michelangiotesca e portano complessivamente lontano non solo dal petrarchismo bembistico, ma anche dal tono medio del testo originario, da cui estraggono gli aspetti più aspri, i giuochi espressivi più tormentati, spesso gli elementi più vicini al Dante petroso (dove la coincidenza di espressioni michelangiotesche con una doppia lettura convergente di Petrarca e Dante, ad esempio nel 263 o nel 50, ma radicalmente su una più generale suggestione dantesca rinfrescata da certi modi del Benivieni). Interessanti in proposito sono i riscontri distintivi operati da H. Friedrich nel commento dei testi michelangioteschi riportati alla fine del suo notevole capitolo sul Buonarroti nel suo volume già citato.

nelle ottave del componimento sulla vita campestre che però poi si svolge, lontano dal possibile modello di avvio, verso toni e temi diversissimi.

Già in Lorenzo Michelangelo trovava (anche se intriso di una sensibilità più morbida e di un gusto elegiaco-idillico con bisogno di sfondi paesistici ed eleganti richiami mitologici) precisi avvii dello svolgimento della tematica amorosa in forme di antitesi fra termini emblematici e riassuntivi di opposte condizioni della vita dell'animo preso dall'amore⁸, che accentuavano in questa direzione ingegnosa le stesse offerte petrarchesche. Mentre nella direzione di una poesia realistica incontrava l'esempio della *Nencia* (allargato con echi del fare burchiellesco e della deformazione più risentita del Pulci) e in quella della poesia spirituale (fra platonismo e religione: la seconda subordinata al primo) poteva apprendere già un primo modo di fondere amore platonico e tensione religiosa. E se sulla direzione del gusto e della decisività della metafora e del concettismo ingegnoso non dovette mancare suggestioni del madrigalismo di tipo cortigiano usufruito nel madrigalismo musicale fiorentino in Firenze, sulla direzione di un uso delle antitesi concettuali-verbali (tanto importanti nella concezione della poesia e nella sua attuazione da parte di Michelangelo, e così diffuse nella zona lirica prebembesca), in funzione di una tensione platonica e platonico-cristiana, essenziale mi sembra l'incontro con le poesie di Girolamo Benivieni: uno scrittore che realizzava una singolare e impegnata fusione platonico-savonaroliana al culmine di una attività che aveva prima attinto direttamente al platonismo e alla illustrazione poetica del suo *iter* ascensivo con la celebre *Canzone d'amore* commentata dal Pico e poi si era rivolta a canti più aper-

⁸ Nelle rime di Lorenzo dei Medici (cfr. l'ed. di A. Simioni delle *Opere*, I, Bari 1913) il tema dell'«ardore» è estremamente insistente («e sono in loco dove sempre io ardo», II, «ch'io sento arder la face a mezzo il core», III, «caduto sono, ove arder mi conviene», V, «Né fiamma arse giamai sí come quella / ch'arde e consuma il fortunato core», Canz. VI, vv. 19-20, «che mi togliessi il voler arder sempre», Canz. I, v. 48); la formula del contrasto fra vita e morte amorosa, fra desiderio di pace e impossibilità di trovarla, fra legame amato e libertà odiata, è frequentissima (VI, VII, XV, sestina I, Canz. I), specie in clausola sentenziosa («cosí spesso si perde ove s'acquista», XII, «Cosí del mio mal godo e del ben dolgo, / e quel ch'io cerco io stesso poi mi tolgo...», Canz. I, vv. 63-64). E frequenti sono gli eccessi aumentati di certa enigmaticità (XIII: «E se tal via a morte ne conduce, / meraviglia non è, che la mia strage / veder non posso, perché il ver m'è chiuso»). Mentre nelle rime spirituali (cfr. ed. cit., II, Bari 1914, pp. 140-141) gli stessi moduli (sole, ombra, luce, tenebre, vita, morte) ritornano portati sino all'estremo:

beata vita onde la morte viene,
cerchi; e vita, ove vita non fu mai...
Muoia in me questa mia misera vita,
acciò che viva, o vera vita, in te;
la morte in moltitudine infinita,
in te sol vita sia, che vita se';
muoio, quando te lascio e guardo me;
converso a te, io non morirò giamai.

tamente «piagnoni» savonaroliani (che Michelangelo del resto poté risentire anche nella forma piú diretta del Savonarola⁹).

Nelle poesie del Benivieni Michelangelo trovava intense concentrazioni antitetiche ricavate dal pieno di un impegno espressivo piú teso all'essenziale, scabro e spregiudicato, recuperante su questa direzione molte forme e stimoli danteschi che potevano incoraggiare Michelangelo a un piú diretto contatto con il poeta piú amato e sentito, almeno come aspirazione, congeniale¹⁰.

⁹ Si noti come l'«oilmè, oilmè, oilmè» del 7 sia un inserimento nel contesto amoroso-morale michelangiolesco di un'eco del componimento presente nel *corpus* savonaroliano *O anima accecata* (M. Martelli, nella sua ed. delle *Poesie* del Savonarola, Roma 1968, pp. 85-96, la attribuisce a Feo Belcari) e che incoraggiamenti al giuoco concettistico-verbale venivano a Michelangelo anche da questo tipo di poesia religiosa («Fami d'amor morire / e por me stesso al mondo in tanto oblio, / che, morto, in me tu viva, Gesù pio», Savonarola, *Poesie* cit., p. 20; «se tu non fussi, il ciel sarebbe inferno; / quel che non vive teco, sempre more»: versi del *corpus* savonaroliano che anch'essi risalgono al Belcari: cfr. l'ed. cit., pp. 62-68).

¹⁰ Si ricordi cosí (riscorrendo il volume di *Opere*, Venezia 1522) l'affermazione del dovere del poeta di rilevare il concetto nella sua particolare difficoltà e in «quel che di lui ascoso hor porta» (il *cuor*), carta 41v. E si colgano qua e là l'accentuazione del legame fisicamente evidenziato che stringe amante e amato («quinc'el primo disio che 'n noi si giacque / per lui di nuova canape s'allaccia», c. 42r) e platonicamente e fisicamente si trasporta nel vagheggiamento di un abbraccio in cielo («Onde goderne in cielo / ben credo alhor che con benigno volto / ridendo accoglierammi e già pensando / esser mi par nelle sua braccia accòlto», c. 100v), le intensificazioni per ripetizioni e sinonimi del termine essenziale dell'«ardore» amoroso («quell'ardor quell'incendio e quella fiamma», c. 42v; «innato disio che quell'accende», c. 42v; «infiammato cor», c. 42v; «l'ingordo e cieco cor», c. 165v, ecc.), la insistenza sulle antitesi «ombra, sole», «tenebre, luce», «ardore, ghiaccio»

(Dal miser cor che se le luce alquanto
l'interne luce sue convertir vuole
da l'ombr'al sol di quel ch'amato hai tanto,
vedrai ben come morte acerba suole
per tropp'invidia suscitar sovente
d'un ombra a suo mal grado un chiaro sole, c. 117v),

l'impegno nel rilievo concettistico e drammatico della parola «morte»

(Morte m'ha morto, e sol può 'l mio tormento
morte finir, d'ogni mio mal cagione
è morte, e morte far mi può contento, c. 100v),

la mediazione dantesca petrosa

(Dunque che debbio far? Amor mi sferza
amor mi sprona dietro a quelle luce
che son fatte per me scudiscio e sferza, c. 101r)

chiaramente risentita da Michelangelo all'inizio del 263; l'accentuazione del dramma della volontà del peccatore

(Dimmi, Anima mia, che fai che cerchi et pensi?
Penso ch'io vorrei far quel ch'io non posso, c. 168v),

Da questa lezione (c'è chi ricorda il Benivieni come il preciso maestro di poesie di Michelangelo) derivava uno spirito che spiega preliminarmente i forti avvii di inarcamento «ingegnoso».

Naturalmente questa base di esperienza letteraria (con quello che comporta di elementi culturali e spirituali avviati già dal Benivieni in una tensione espressiva) non è di per sé bastante a spiegare la necessità e le forme dell'espressione poetica michelangiotesca, che nascono da una reinterpretazione di istanze della sua formazione entro un violento accento personale che quelle estremizza ed esalta (con un che di più arcaico e di più avanzato insieme) entro una via fortemente personale e pur non astorica, e con esiti e direzioni che creano nuove aperture storiche (verso il manierismo e il barocco a vario livello) e si alimentano della ricca e drammatica vita interiore di Michelangelo nel suo lungo percorso. Nel quale (pur ammettendo la forza di persistenza di certi *moduli* e *topoi* divenuti personali ed essenziali) si assiste però ad un muoversi e svolgersi dei nuclei poetici e delle loro maniere espressive, dalle prime prove più varie, impetuose e disordinate, agli ultimi sonetti della vecchiaia, con svolte e passaggi che la recente sistemazione cronologica del Girardi ci permette di utilmente seguire ed individuare, anche se con limiti di approssimatività, avvicinandosi così alla ricca potenzialità poetica di Michelangelo meglio che in un assaggio e scandaglio per campioni indifferenziati nel tempo.

lo stimolo delle rime più apertamente intonate alla tematica religiosa della grazia divina (sulla via soprattutto delle ultime rime michelangiotesche):

Perdona al servo tuo ch'a te si dona, c. 136v.

El cor che sol pensando in lui vien meno, c. 136v.

L'infelice mio cor ch'in terra giace
tutto contrito ad te Signor, s'estende
da questo mondo miser e fallace, c. 136v.

Tu per me 'n croce per amor confitto
col proprio sangue n'hai ricomperato
l'error mio, le mie colpe e 'l mio delitto, c. 135r.

Si noti ancora che vari passi citati derivano dalla *Canzone d'amore* commentata dal Pico. E proprio in Pico e Benivieni si prosegue quella linea «di drammatico petrarchismo platonico-religioso e dantesco che muovendo dal *Comento* laurenziano e passando attraverso le poesie dello stesso Pico e soprattutto di quelle dell'amico suo fraterno Girolamo Benivieni (nonché di altri minori poeti dell'età laurenziana e savonaroliana) culminerà nelle *Rime* di Michelangelo», linea su cui incide fortemente il commento dantesco del Landino (come dice – rifacendosi agli spunti di questo mio saggio nell'edizione del '65 – Roberto Cardini nel suo *Cristoforo Landino e l'umanesimo volgare*, Firenze 1973, pp. 229-230). Per quanto riguarda il forte influsso del commento landiniano su Michelangelo si veda A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1961, pp. 125-128. Da tempo auspico una edizione critica delle opere del Benivieni e un nuovo studio monografico su questo importante scrittore.

II.

Se gli agganci piú scoperti con forme petrarchesche possono ritrovarsi nei frammenti già citati (ma già insieme ad altri elementi di suggestione dantesca, savonaroliana e laurenziana), il vero inizio dell'attività poetica verso il 1503-1506 fin verso il '20 (con dietro un proseguimento fino alla zona Cavalieri e l'inizio dell'ultimo periodo romano) si caratterizza per una aperta immissione di forza personale che finisce per trasformar ogni eco altrui con una violenza di accenti che possono rilevarsi in ognuna delle varie vie tentate in una disposizione esplosiva piú disordinata, in una irrequietezza e in una volontà e necessità espressiva impetuosa e scoperta, legata anche alla forza di un periodo inquieto, ma piú fiducioso e volitivo. E dunque in modi che mal potrebbero dirsi puramente scolastici, pur notando spesso basi dirette: ad esempio quella laurenziana della *Nencia* per le ottave del 20, quella dei canti savonaroliani per il 21 o esempi petrarcheschi e danteschi per il 10 o echi benivieniani e laurenziani per i moduli di antitesi ardore-ombra, piacere-dolore (2), ardore-ghiaccio (19), catene-libertà (7), legno «verde e arso» o magari precise immagini del platonismo ficiniano (l'immagine del pesce e dell'amo che il De Vecchi raccorda a una frase del *De amore* del Ficino¹¹).

Ma tutto viene estremizzato e le varie vie di ricerca espressiva, legate a temi spesso di ardente e scoperta occasionalità autobiografica (e in un irraggiarsi piú vasto della semplice tematica amorosa), già mettono a nudo l'eccezionale tensione drammatica storico-personale che Michelangelo immette nella poesia puntando in genere sulla concentrazione (dove le forme spesso metricamente non organizzate secondo schemi tradizionali), sul rilievo dei momenti essenziali, con un certo disprezzo per la compiutezza e la finitezza convenzionale, per l'articolazione intera e le amplificazioni e le connessioni piú elaborate.

Sia che egli tenda ad esprimere il piacere intenso e sensuale di un immaginato possesso amoroso trasferito nella identificazione con i particolari dell'abbigliamento di una donna desiderata (il noto sonetto 4 che ha pure parti faticose e quasi grezze, ma ben deciso e sicuro nell'espressione della tensione amorosa che anzi si avvale di una minore scorrevolezza, di un attrito del linguaggio con la realtà che vuole esprimere¹²), sia che voglia dar

¹¹ P.L. De Vecchi, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 429-431 (1963), p. 371.

¹² Quanto si gode, lieta e ben contesta
di fior sopra 'crin d'or d'una, grillanda
che l'altro inanzi l'uno all'altro manda,
come ch'il primo sia a baciare la testa!
Contenta è tutto il giorno quella vesta
che serra 'l petto e poi par che si spanda,
e quel c'oro filato si domanda
le guanci' e 'l collo di toccar non resta.
Ma piú lieto quel nastro par che goda,

voce al suo corrucio per la benevolenza sbagliata di Giulio II verso i nemici dell'artista (6), sia che si autoritragga nell'originale tono sarcastico-drammatico del sonetto sulla pittura della Sistina

(I' ho già fatto un gozzo in questo stento
come fa l'acqua a' gatti in Lombardia
o ver d'altro paese che si sia,
c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.

La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.

E' lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrapeso groppa,
e' passi senza gli occhi muovo invano.

Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
e per piegarsi adietro si ragroppa,
e tendomi com'arco soriano.

Però fallace e strano
surge il iudizio che la mente porta,
ché mal si tra' per cerbottana torta.

La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore. – 5),

dove la base della poesia burlesca quattrocentesca è superata dal maggiore sforzo creativo del risentimento (via ogni facile effetto di comicità) e dall'uso estremo delle immagini realistiche («e fo del cul per contrapeso groppa») in una via antiedonistica e antidescrittiva, violentemente espressiva. O sia che nel 10 condensi e trasformi echi di letture e di invettive dantesche e del Petrarca polemico contro l'avara Babilonia¹³ in una nuovissima forma di linguaggio immaginoso-realistico con forme popolaristiche e da prediche savonaroliane («ché n'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle», «e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle», «poscia c'a Roma gli vendon la pelle») che si avvale (non soffre) di crudeltà di costruzione e di asprezza di suoni, di attrito con la realtà:

Qua si fa elmi di calici e spade
e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle,

dorato in punta, con sí fatte tempre
che preme e tocca il petto ch'egli allaccia.

E la schietta cintura che s'annoda
mi par dir seco: qui vo' stringer sempre.

Or che farebbon dunche le mie braccia? (4).

¹³ Ma piú vicine, come tono, sono le invettive dantesche di san Pietro e gli echi delle prediche savonaroliane.

e croce e spine son lance e rotelle,
e pur da Cristo pazienza cade.

Ma non ci arrivi piú 'n queste contrade,
ché n'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
poscia c'a Roma gli vendon la pelle,
e ècci d'ogni ben chiuso le strade.

S'i' ebbi ma' voglia a perder tesauo,
per ciò che qua opra da me è partita,
può quel nel manto che Medusa in Mauro;
ma se alto in cielo è povertà gradita,
qual fia di nostro stato il gran restauro,
s'un altro segno ammorza l'altra vita?

Una poesia di alto rovello morale ed espressivo che rifiuta ogni imitazione seguíta e ogni via di scorrevolezza e di eufonia e di decoro, in un assoluto bisogno di novità e di eccezionalità linguistica spregiudicatissima fino ad un ingorgo finale per troppa convergenza di elementi.

Sia infine che evochi, voce cupa e dolente, in un discorso lento e concentrato, scuro, con un che di arcaico e di grezzo, il motivo della sottomissione delle cose umane alla fortuna e alla morte

(Molti anni fassi qual felice, in una
brevissima ora si lamenta e dole;
o per famosa o per antica prole
altri s'inlustra, e 'n un momento imbruna.

Cosa mobil non è che sotto el sole
non vinca morte e cangi la fortuna. – 1),

o, riprendendo piú direttamente (21) le forme dei canti savonaroliani, evochi con ardire inventivo ed espressivo la voce dei morti che assicura i mortali del loro nascere per la morte, salendo da una sequenza nuda e lenta alla ferma e paurosa immagine conclusiva degli occhi:

Già fur gli occhi nostri interi
con la luce in ogni speco;
or son voti, orrendi e neri...¹⁴.

¹⁴ Chiunche nasce a morte arriva
nel fuggir del tempo; e 'l sole
niuna cosa lascia viva.
Manca il dolce e quel che dole
e gl'ingegni e le parole:
e le nostre antiche prole
al sole ombre, al vento un fummo.
Comme voi uomini fummo,
lieti e tristi, come siete;
e or siàn, come vedete,

La facoltà fantastica si sviluppa per intenso attrito con una base realistica sofferta (fra esperienza interiore e linguaggio) e i temi vengon come reinventati, riscoperti insieme alla loro direzione formale, in una zona di scoperta delle proprie qualità poetiche che può apparire insieme ancora scolastica, ma di cui invece bisogna soprattutto mettere in rilievo la novità e necessità di disposizione inventiva e di linguaggio sottratte in vari modi alle consonanze scolastiche più facili. Così nel 20:

Tu ha' 'l viso piú dolce che la sapa,
e passato vi par sú la lumaca,
tanto ben lustra, e piú bel c'una rapa;
e' denti bianchi come pastinaca,
in modo tal che invaghiresti 'l papa;
e gli occhi del color dell'utriaca;
e' cape' bianchi e biondi piú che porri:
ond'io morirò, se tu non mi soccorri.

La tua bellezza par molto piú bella
che uomo che dipinto in chiesa sia:
la bocca tua mi par una scarsella
di fagiuo' piena, sí com'è la mia;
le ciglia paion tinte alla padella
e torte piú c'un arco di Soría;
le gote ha' rosse e bianche, quando stacci,
come fra cacio fresco e' rosolacci.

Quand'io ti veggo, in su ciascuna poppa
mi paion duo cocomer in un sacco,
ond'io m'accendo tutto come stoppa,
bench'io sia dalla zappa rotto e stracco.
Pensa: s'avessi ancor la bella coppa,
ti seguirrei fra l'altre me' c'un braccio:
di che s'i massi (?) aver fussi possibile,
io fare' oggi qui cose incredibile.

In queste ottave, che riprendono almeno qualche rima della *Nencia* e a questa sono piú vicine (dove il rilievo della base laurenziana anche sulla via piú apertamente realistica e burlesca, e vi ricorrono immagini della *Nencia* prese di peso: «me' ch'un braccio»), l'asprezza dei versi («bench'io sia dalla zappa rotto e stracco»), l'estremizzazione di immagini insolite («e gli occhi del color dell'utriaca») danno luogo a una forma di risentimento inventivo-espressivo che non ha nulla del divertimento e della satira rusti-

terra al sol, di vita priva.
Ogni cosa a morte arriva.
Già fur gli occhi nostri interi
con la luce in ogni speco;
or sono voti, orrendi e neri,
e ciò porta il tempo seco.

cale, nell'ardente intreccio platonico-antiplatonico di uno scandaglio e di una presa di coscienza della doppia dimensione della realtà: mai imitata, descritta o goduta edonisticamente (dove l'assenza di ogni vero sfondo di paesaggio), ma interpretata e risentita in rapporto a violenti moti interni dell'animo, a un drammatico risentimento irrequieto che la violenta e la deforma servendosi del suo attrito più che della sua evidenza rappresentabile e oggettiva, degustabile e illustrabile.

Come coerentemente il linguaggio è violentemente espressivo, non mimetico, è materiale in tensione, non materia fredda e convenzionale. Così anche nella più diretta tematica amorosa questa è risentita in tutta la sua ricchezza interna e nelle sue radici in più drammatiche disposizioni di risentimento esistenziale, e il modulo di contrasto, ripreso dalla zona tardo quattrocentesca come fondamentale mezzo di forte rilievo poetico, è riattinto nelle sue scaturigini interne di conflitto interiore ed esistenziale ed è proposto in una delle prime rime (2) in tutto il suo nudo vigore, nella sua radice di tormento drammatico essenziale ad un sentimento della vita e dell'amore, senza idillio e senza edonismo:

Sol io ardendo all'ombra mi rimango
quand'el sol de' suoi razi el mondo spoglia:
ogni altro per piacere, e io per doglia,
prostrato in terra, mi lamento e piango.

E se il madrigale 12

(Com'arò dunque ardire
senza vo' ma', mio ben, tenermi 'n vita,
s'io non posso al partir chiedervi aita?
Que' singulti e que' pianti e que' sospiri
che 'l miser core voi accompagnorno,
madonna, duramente dimostrorno
la mia propinqua morte e' miei martiri.
Ma se ver è che per assenza mai
mia fedel servitù vadia in oblio,
il cor lasso con voi, che non è mio)

sembra accennare (come in una maggiore attrazione melodica iniziale di poesia per musica) ad un modulo più armonico e con esito quasi cantato («il cor lasso con voi, che non è mio»), nei madrigali e sonetti amorosi di questa prima fase (7, 8, 11, 15, 17, 19) prevale nettamente (con espliciti richiami religiosi e inserimenti di tipiche espressioni da poesia spirituale come è il ritornello «oilme, oilme, oilme» del 7¹⁵) un più scoperto riferimento all'ori-

¹⁵ Chi è quel che per forza a te mi mena,
oilme, oilme, oilme,

gine intera e drammatica del conflitto provocato dall'amore nell'animo, che oscilla fra il bisogno di un sicuro possesso di sé e una concessione forzata all'amore crudele che lo possiede contro sua voglia, turbandolo con la contraddizione fra la leggiadria dell'oggetto amato e l'esito di male che ne deriva

(D'un oggetto leggiadro e pellegrino,
d'un fonte di pietà nasce 'l mie male. – 16),

con la sua essenziale peccaminosità

(Crudele, acerbo e dispietato core,
vestito di dolcezza e d'amar pieno,
tuo fede al tempo nasce, e dura meno
c'al dolce verno non fa ciascun fiore.
Muovesi 'l tempo, e compartisce l'ore
al viver nostr'un pessimo veneno;
lu' come falce e no' siàn come fieno,

[...]

La fede è corta e la beltà non dura,
ma di par seco par che si consumi,
come 'l peccato tuo vuol de' mie danni.

[...]

sempre fra noi fare' con tutti gli anni. – 17),

con il suo contrastante effetto di ardore e ghiaccio

legato e stretto, e son libero e sciolto?
Se tu incateni altrui senza catena,
e senza mane o braccia m'hai raccolto,
chi mi difenderà dal tuo bel volto? (7).

Si vedano anche i madrigali:

8

Come può esser ch'io non sia piú mio?
O Dio, o Dio, o Dio,
chi m'ha tolto a me stesso,
c'a me fusse piú presso
o piú di me potessi che poss'io?
O Dio, o Dio, o Dio,
come mi passa el core
chi non par che mi tocchi?
Che cosa è questo, Amore,
c'al core entra per gli occhi,
per poco spazio dentro par che cresca?
E s'avvien che trabocchi?

(Natura ogni valore
di donna o di donzella
fatto ha per imparare, insino a quella
c'oggi in un punto m'arde e ghiaccia el core.
Dunche nel mie dolore
non fu tristo uom piú mai;
l'angoscia e 'l pianto e 'guai,
a piú forte cagion maggiore effetto.
Cosí po' nel diletto
non fu né fie di me nessun piú lieto. – 19).

Finché, recuperando il senso profondo della caducità che esplose ancor piú direttamente nel frammento in prosa 13 per le tombe medicee («La fama tiene gli epitaffi a giacere: non va né innanzi né indietro, perché son morti, e el loro operare è fermo», contro cui invano l'altro frammento 14 cerca una piú enfatica e malsicura «vendetta» della virtù umana sul «dí» e «la notte» come tempo edace privato anch'esso di luce), la canzone 22 (del 1524) raccoglie in uno svolgimento piú comprensivo e complesso tutti gli elementi dell'esperienza amorosa ed esistenziale in direzione di un aperto dramma spirituale e religioso (il pericolo supremo di una morte nel peccato e il senso dell'amore come alienazione di sé: «che de' miei anni un'ora non m'è tocca»):

11

Quanto sare' men doglia il morir presto
che provar mille morte ad ora ad ora,
da ch'in cambio d'amarla, vuol ch'io mora!
Ahi, che doglia 'nfnita
sente 'l mio cor, quando li torna a mente
che quella ch'io tant'amo amor non sente!
Come resterò 'n vita?
Anzi mi dice, per piú doglia darmi,
che se stessa non ama: e vero parmi.
Come posso sperar di me le dolga,
se se stessa non ama? Ahi trista sorte!
Che fia pur ver, ch'io ne trarrò la morte?

15

Di te me veggo e di lontan mi chiamo
per appressarm'al ciel dond'io derivo,
e per le spezie all'esca a te arrivo,
come pesce per fil tirato all'amo.
E perc' un cor fra dua fa picciol segno
di vita, a te s'è dato ambo le parti;
ond'io resto, tu 'l sai, quant'io son, poco.
E perc'un'alma infra duo va 'l piú degno,
m'è forza, s'í voglio esser, sempre amarti;
ch'í son sol legno, e tu se' legno e foco.

Che fie di me? che vo' tu far di nuovo
d'un arso legno e d'un affitto core?
Dimmelo un poco, Amore,
acciò che io sappi in che stato io mi truovo.

Gli anni del corso mio al segno sono,
come saetta c'al berzaglio è giunta,
onde si de' quetar l'ardente foco.
E' mie passati danni a te perdono,
cagion che 'l cor l'arme tu' spezza e spunta,
c'amor per pruova in me non ha piú loco;
e s'e' tuo colpi fussin nuovo gioco
agli occhi mei, al cor timido e molle,
vorria quel che già volle?
Ond'or ti vince e sprezza, e tu tel sai,
sol per aver men forza oggi che mai.

Tu sperì forse per nuova beltate
tornarmi 'ndietro al periglioso impaccio,
ove 'l piú saggio assai men si difende:
piú corto è 'l mal nella piú lunga etate,
ond'io sarò come nel foco el ghiaccio,
che si distrugge e parte e non s'accende.
La morte in questa età sol ne difende
dal fiero braccio e da' pungenti strali,
cagion di tanti mali,
che non perdona a condizion nessuna,
né a loco, né tempo, né fortuna.

L'anima mia, che con la morte parla,
e seco di se stessa si consiglia,
e di nuovi sospetti ognor s'attrista,
el corpo di dí in dí spera lasciarla:
onde l'immaginato cammin piglia,
di speranza e timor confusa e mista.
Ahi, Amor, come se' pronto in vista,
temerario, audace, armato e forte!
che e' pensier della morte
nel tempo suo di me discacci forì,
per trar d'un arbor secco fronde e fiori.

Che poss'io piú? che debb'io? Nel tuo regno
non ha' tu tutto el tempo mio passato,
che de' mia anni un'ora non m'è tocca?
Qual inganno, qual forza o qual ingegno
tornar mi puote a te, signore ingrato,
c'al cuor la morte e pietà porti in bocca?
Ben sare' ingrata e sciocca
l'alma risuscitata, e senza stima,
tornare a quel che gli diè morte prima.

Ogni nato la terra in breve aspetta;
d'ora in or manca ogni mortal bellezza:

chi ama, il vedo, e' non si può po' sciorre.
Col gran peccato la crudel vendetta
insieme vanno; e quel che men s'apprezza,
colui è sol c'a piú suo mal piú corre.
A che mi vuo' tu porre,
che 'l dí ultimo buon, che mi bisogna,
sie quel del danno e quel della vergogna?

Nel 31-32 poi si concentra il nucleo piú denso di un «tormento» che porta «vita e morte intera» e che, su di una prospettiva esistenziale desolata («qua dove non è mai bene»), si rivela come una sorte non rinunciabile in una specie di crociata voluttà del dolore («vo cercando il dolor con maggior pene») e pur richiama alla dimensione superiore e religiosa dell'amore come peccato personale di chi si priva della grazia divina:

Amor non già, ma gli occhi mei son quegli
che ne' tuo soli e begli
e vita e morte intera trovato hanno.
Tante meno m'offende e preme 'l danno,
piú mi distrugge e cuoce;
dall'altra ancor mi nuoce
tante amor piú quante piú grazia truovo.
Mentre ch'io penso e pruovo
il male, el ben mi cresce in un momento.
O nuovo e stran tormento!
Però non mi sgomento:
s'aver miseria e stento
è dolce qua dove non è ma' bene,
vo cercando 'l dolor con maggior pene (31).

Vivo al peccato, a me morendo vivo;
vita già mia non son, ma del peccato:
mie ben dal ciel, mie mal da me m'è dato,
dal mie sciolto voler, di ch'io son privo.
Serva mia libertà, mortal mie divo
a me s'è fatto. O infelice stato!
a che miseria, a che viver son nato! (32).

Come si vede, il centro motore della poesia michelangiotesca è un contrasto drammatico che impegna tutta la personalità dell'artista, sicché è certamente errato risolvere l'attività delle rime in un furore di esercizio e di sperimentazione di linguaggio senza intenderne e rilevarne (sino al rischio dello psicologismo alla fine, a suo modo, salutare di fronte a soluzioni solamente stilistiche) la necessità e l'intrecciato sgorgo interiore: né l'intreccio e le apparenti contraddizioni possono giustificare un piano di considerazioni che recida i legami fra situazioni interne e singoli componimenti e porti a ricercare una pura dialettica di antitesi metaforiche fisse e variate solo per

esigenze di effetti di stile senza storia. E tanto piú ciò in questa prima zona in cui l'impegno interiore è tanto piú evidente e l'irrequietezza interna e la tensione espressiva si congiungono con una novità piú esplosiva e tentante fino al rischio di maggiore incompiutezza (non tanto per inesperienza quanto per spregiudicatezza e bisogno di segnare i punti essenziali e centrali), di certo abbandono di componimenti interrotti.

Né volubilità dilettesca, né incertezza di un semplice apprendista, né disposizione di uno stilista sperimentatore su temi fissi ed astorici, ma invece profonda ricchezza e complessità di questi e delle loro implicazioni personali e storiche, in un movimento continuo e crescente che arricchisce enormemente la profondità interna delle stesse soluzioni figurative fra la Sistina, le tombe medicee, il Giudizio Universale.

Sensualità ardente e senso del peccato, spinta platonica e sua accezione drammatica complicata dal sentimento di una vita scissa e in crisi, di una caducità che cerca faticosamente valori divini riflessi nella vita e ne scopre alla fine la falsità di fronte alla pura dimensione del divino e dell'assoluto, e infine scontentezza o incapacità a vivere solo in questa e doloroso riimmersi nell'attrito della vita e della realtà: e tutto animato da questa potente molla del contrasto espresso dall'interno di una eccezionale densità di sensibilità e fisicità, non semplicemente astratto in una conoscenza ferma delle «coppie metaforiche» del mondo¹⁶, che abolirebbe o cristallizzerebbe il dramma e svuoterebbe la ragione interna suscitatrice di energia espressiva, di tensione inesausta. Anzi questa tensione, questo involgersi nella volontà di una soluzione assoluta, mai attinta se non in forza degli atti estetici creativi, questo «di piú» sempre come meta sfuggente, son pure essenziali a capire le stesse rime, piú che come variazioni di un tema fisso, come ripresa e svolgimento ossessivo, ma effettivo di una vita interna in continuo divenire drammatico. Ed è la tensione a un piú che estetico, a un piú che bello, che (mentre rafforza il rifiuto dell'idillio, del facile, dell'edonistico, del facilmente compiuto e armonizzato ed eufonico) motiva le ragioni di una poetica del difficile, dell'arduo, e la stessa forza delle antitesi e dei procedimenti concettistici-metaforici all'estremo del loro impiego piú «virtuosistico» mai privo del tutto di una base generale, magari piú indiretta e rarefatta, ma mai del tutto assente.

Ma se, come ho detto, nella zona centrale delle rime (quando le esigenze tecniche saranno piú sicure e raggiungeranno forme di organizzazione dei componimenti piú stabili e fortemente concettistiche) la stessa maggiore unitarietà della tecnica e della poetica condurrà ad un esercizio poetico piú stretto intorno alle punte estreme e divenute piú emblematiche della fusio-

¹⁶ È sostanzialmente una posizione del saggio citato del Contini, cosí importante nella rivendicazione dell'impegno stilistico di Michelangelo, ma non accettabile, dal mio punto di vista, nella risoluzione dell'elemento drammatico e dinamico in elementi di conoscenza e in disposizione fissa e senza storia. Si veda quanto dice in proposito, anche se in maniera piuttosto enfatica, il Girardi nella sua relazione al Convegno michelangioloesco.

ne fra termini essenziali del dramma interno e loro mezzi espressivi concettistici e antitetici, in questa lunga zona iniziale tutto è piú scoperto e insieme ci insegna a guardar meglio sotto l'arduo giuoco stilistico e persino ai suoi aspetti e momenti piú virtuosistici per riscoprirvi le ragioni interne e il nesso di consolidamento di questo piú irrequieto, scoperto e insieme scandibile esprimersi di tensioni interne in forte movimento non prive certo di legami con occasioni e vicende, e il loro corrispettivo di esperienza sofferta, di meditazione, di nuova tensione.

Cosí, le vicende dell'assedio fiorentino sembrano suscitare anzitutto la formidabile rivincita morale del frammento 48 (certo fra i versi piú alti che Michelangelo abbia mai scritto e quasi alto emblema della sua strenua volontà eroica di offeso, di frustrato nei propri ideali e nella sua stessa aspirazione dantesca¹⁷:

Come fiamma piú cresce piú contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto piú splende quant'è piú offesa,

dove tensione morale e tensione espressiva e fantastica fanno tutt'uno in un singolare equilibrio tensivo di immagini e di tema poetico) e, magari, quel singolare tentativo di apparente idillio campestre e rusticale (le ottave del 67 con il loro inizio di vaga consonanza polizianesca¹⁸ subito arricchito con echi della *Nencia*¹⁹ e con un maggiore attrito realistico) che si svolge poi in figurazioni sdegnate dei vizi specie della «corte» e delle sue «opre orrende» (i dubbi, le ambagi di una falsa scienza di comportamento diplomatico, la falsità e ipocrisia «ch'a iusti sol fa guerra», l'adulazione) in contrasto con il rifugio della verità e della fede fra la «gente umil». Ma esse provocano, soprattutto, un piú intenso, acceso ripiegamento del poeta in se stesso e nello scandaglio doloroso del senso della propria vita (cosí forte, nel 51, il senso del «tempo perso»: «Oilmè, oilmè, pur riterando / vo' il mio passato tempo e non ritruovo / in tutto un giorno che sie stato mio!»; cosí forte, nel 70²⁰, la

¹⁷ Cfr. per i versi del 48, la terzina 85-87 del XXVI del *Paradiso*:

Come la fronda che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtù che la sublima.

¹⁸ Nuovo piacere e di maggiore stima
veder l'ardite capre sopr'un sasso
montar, pascendo or questa or quella cima,
e 'l mastro lor, con aspre note, al basso,
sfogare el cor colla suo rozza rima... (vv. 1-5).

¹⁹ e la suo vaga, che ha 'l cor di ferro,
star co' porci, in contegno, sott'un cerro (vv. 7-8).

²⁰ Qui non mi regge e non mi spinge il cielo,
ma potenti e terrestri e duri venti (vv. 13-14).

coscienza della situazione drammatica della propria volontà dominata dalle passioni e che lo fa un «nemico di me stesso»; così forte, nel 66, il senso della lontananza da Dio, «sí presso a morte e sí lontan da Dio», quel Dio a cui si rivolge, sul solito piano assoluto, l'affermazione «Tu sol se' buon»), e una piú accesa tensione di amore platonico come compenso in alte vicende di amicizia e di amore (i due termini continuamente si confondono nell'intenso affetto per le persone eccezionali per bellezza e virtù colorandosi di accenti passionali).

Tensione accentuata anche dalla vicenda sofferta della morte dell'amatissimo fratello Buonarroto nel '28 (si vedano in proposito le terzine del 45 e il noto sonetto 46). In un mondo così povero di virtù e così battuto dagli eventi storici, Michelangelo tanto piú sente il valore di un compenso nell'unione con «spiriti ben nati», nell'amore spirituale, unica via «mondana» verso il divino. Si vedano in proposito i sonetti, di poco precedenti, 37, 38, 39, 41, 42²¹ (chiarissimi nella giustificazione morale e mondana-religiosa dell'amore spirituale) e poi, dopo il rinforzo piú sensuale e fisico della forza

21

37

In me la morte, in te la vita mia;
tu distingui e concedi e parti el tempo;
quante vuo', breve e lungo è 'l viver mio.

Felice son nella tuo cortesia.
Beata l'alma, ove non corre tempo,
per te s'è fatta a contemplare Dio.

38

Quanta dolcezza al cor per gli occhi porta
quel che 'n un punto el tempo e morte fura!
Che è questo però che mi conforta
e negli affanni cresce e sempre dura.

Amor, come virtù viva e accorta,
desta gli spirti ed è piú degna cura.
Risponde a me: – Come persona morta
mena suo vita chi è da me sicura. –

Amore è un concetto di bellezza
immaginata o vista dentro al core,
amica di virtute e gentilezza.

39

Del fiero colpo e del pungente strale
la medicina era passarmi 'l core;
ma questo è propio sol del mie signore,
crescer la vita dove cresce 'l male.

E se 'l primo suo colpo fu mortale,
seco un messo di par venne d'Amore
che mi disse: – Ama, anz'ardi; ché chi muore
non ha da gire al ciel nel mondo altr'ale.

I' son colui che ne' prim'anni tuoi
gli occhi tuo infermi volsi alla beltate
che dalla terra al ciel vivo conduce. –

d'amore nelle ottave del 54 (con il nuovo impiego di una forma fortemente realistica a rinforzare il linguaggio e l'espressione contro certo pericolo di astrattezza platonica²²), i piú sicuri sonetti per il Cavalieri.

È questa certo la zona in cui il platonismo amoroso è piú direttamente

41

Spirto ben nato, in cu' si specchia e vede
nelle tuo belle membra oneste e care
quante natura e 'l ciel tra no' può fare,
quand'a null'altra suo bell'opra cede:

spirto leggiadro, in cu' si spera e crede
dentro, come di fuor nel viso appare,
amor, pietà, mercè, cose sí rare,
che ma' furn'in beltà con tanta fede:

l'amor mi prende e la beltà mi lega;
la pietà, la mercè con dolci sguardi
ferma speranz' al cor par che ne doni.

Qual uso o qual governo al mondo niega,
qual crudeltà per tempo o qual piú tardi,
c'a sí bell'opra morte non perdoni?

42

Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei
veggono 'l ver della beltà c'aspiro,
o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,
veggio scolpito el viso di costei.

Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei
a torm'ogni mie pace, ond'io m'adiro;
né vorrè manco un minimo sospiro,
né men ardente foco chiederèi.

– La beltà che tu vedi è ben da quella,
ma cresce poi c'a miglior loco sale,
se per gli occhi mortali all'alma corre.

Quivi si fa divina, onesta e bella,
com'a sé simil vuol cosa immortale:
questa e non quella agli occhi tuo precorre. –

²² Tu m'entrasti per gli occhi, ond'io mi spargo,
come grappol d'agresto in un'ampolla,
che doppo 'l collo cresce ov'è piú largo;
cosí l'immagin tua, che fuor m'immolla,
dentro per gli occhi cresce, ond'io m'allargo
come pelle ove gonfia la midolla;
entrando in me per sí stretto viaggio,
che tu mai n'esca ardir creder non aggio.

Come quand'entra in una palla il vento,
che col medesmo fiato l'animella,
come l'apre di fuor, la serra drento,
cosí l'immagin del tuo volto bella
per gli occhi dentro all'alma venir sento;
e come gli apre, poi si serra in quella;
e come palla pugno al primo balzo,
percosso da' tu' occhi al ciel po' m'alzo (vv. 73-88).

usufruito come motivo centrale della poesia michelangelolesca ed esso permette una maggiore costanza anche nella direzione dell'impegno tecnico-stilistico, che in questa fase (come è stato giustamente osservato) assume una maggiore consapevolezza di poetica, una maggiore continuità e uniformità, e tanto più allontana l'immagine di un Michelangelo dilettante sprovveduto e inesperto, e oscillante perciò fra rozzezza e artificio.

E quell'impegno comporta ora una più precisa ricerca di singolare misura compositiva, realizzata nel metro del sonetto, poi in quello più libero e articolabile del madrigale. In questa fase il sonetto offre una possibilità di maggiore delimitazione compositiva entro cui si muovono le varie situazioni interne, espresse al solito senza ricorso a sfondo e ad appoggio di paesaggio (rifiuto ben significativo di una poesia che si vieta ogni alleggerimento descrittivo e ogni espansione esterna, tutta tesa com'è a sottolineare energicamente colloqui, meditazioni, prese di coscienza interiori), e comporta insieme come una maggior fiducia nel valore del profilarsi della poesia come svolgimento sostanziale di un concetto: donde la forma prevalente delle aperture ipotetiche²³ e delle chiuse conclusive e affermative di una verità raggiunta nell'*iter* del sonetto; fino alla costruzione intera sorretta dai «se» che guida all'affermazione conclusiva, nel 59:

S'un casto amor, s'una pietà superna,
s'una fortuna infra due amanti equale,
s'un'aspra sorte all'un dell'altro cale,
s'un spirto, s'un voler due cor governa;
s'un'anima in duo corpi è fatta eterna,
ambo levando al ciel e con pari ale;
s'Amor d'un colpo e d'un dorato strale
le viscer di duo petti arda e discerna;
s'amar l'un l'altro e nessun se medesmo,
d'un gusto e d'un diletto, a tal mercede
c'a un fin voglia l'uno e l'altro porre:
se mille e mille, non sarien centesmo
a tal nodo d'amore, a tanta fede;
e sol l'isdegno il può rompere e sciorre.

Profilo e plasticità concettistica di una situazione dell'animo indagata ed evidenziata che non annulla però (malgrado questa fuga dalle «occasioni» più precisabili biograficamente²⁴ e questa indagine assoluta di un'essenzia-

²³ Gli inizi del 57, 58, 61, 64, 72, 77.

²⁴ Se si escludono il capitolo al Berni, 85, e l'interrotto componimento in terzine del 1534 per la morte del padre (186) che è importante e intenso specie nella parte finale, dove il senso della miseria umana, l'invidia per il padre morto e il suo insegnamento a morire («Nel tuo morire el mie morire imparo», che sarà ripreso nella grande lettera sulla morte di Urbino e mostra certi ritorni di motivi delle rime nelle lettere sul piano più vicino della meditazione derivata dall'esperienza; cfr. p. 108), l'avvertimento di una dimensione sottratta a

le vita dell'animo, nei confronti dell'amore, tanto meno romanzabile della storia esemplare del Petrarca e dei petrarchisti ad essa piú legati) il fatto fondamentale che anche la prospettiva platonica tesa a risultati spirituali positivi (unione dell'amante all'amato come via mondana a Dio) e rafforzante una forma piú emblematica-concettistica legata al rilievo del concetto e dei suoi termini fondamentali (morte-vita, ardore-ghiaccio, luce-tenebre, foco-cenere ecc.) è effettivamente immersa pur sempre in una dialettica interiore ed espressiva di tipo drammatico, si esercita in un attrito con una piú densa realtà interiore, ben lontana dalla possibilità di soluzione e di armonia rinascimentale del Bembo e del Castiglione. Ed è controbilanciata e insieme tesa dal sentimento contrastante di una unione che svuota di autopossesso l'amante, e dà un senso di sfiducia nelle effettive possibilità positive, rivelando a tratti il segno peccaminoso dell'amore mondano, spiritualizzato, ma intriso di quella sensibilità passionale che è d'altra parte l'inevitabile segno di un impegno amoroso di tutta la persona, che gode del suo stesso tormento come prova di un'adesione amorosa non superficiale e volgare.

Donde quegli ardenti squarci nel tessuto dell'amore platonico con il diretto rivolgersi a Dio e il prospettargli il dramma della propria contrastante volontà: come il grande sonetto 87 in cui gli emblemi del contrasto amoroso vengono adibiti al contrasto dell'animo in rapporto alla sua vocazione religiosa e la tecnica delle antitesi viene esaltata alla sua funzione piú drammatica e pregnante:

Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio:
tra 'l foco e 'l cor di ghiaccia un vel s'asconde
che 'l foco ammorza, onde non corrisponde
la penna all'opre, e fa bugiardo 'l foglio.

I' t'amo con la lingua, e poi mi doglio
c'amor non giunge al cor; né so ben onde
apra l'uscio alla grazia che s'infonde
nel cor, che scacci ogni spietato orgoglio.

Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro
che con la sua durezza ne ritarda
il sol della tuo luce, al mondo spenta!

Manda 'l preditto lume a noi venturo,
alla tua bella sposa, acciò ch'io arda
il cor senz'alcun dubbio, e te sol senta.

Sí che gli stessi esiti positivi dell'amor platonico attingono la loro maggiore forza e misura in tensione quando piú fortemente risalgono da queste interne alternanze drammatiche e vincono cosí il pericolo di una disposizione

«fortuna e tempo» si dispongono in una voce angosciata e ferma che fa pensare alle ultime rime e documenta il persistere di un piano di malinconia esistenziale che è fondamentale nella personalità ed esperienza michelangiotesca.

di estasi facile e di una certa astrattezza piú filosofica e contemplativa, con un piú denso e calcolato impiego dei termini antitetici che lasciano sempre un margine di «di piú» ed un ideale aggancio ad altre espressioni. Come si può constatare nell'83 piú disteso e sicuro,

Veggio nel tuo bel viso, signor mio,
quel che narrar mal puossi in questa vita:
l'anima, della carne ancor vestita,
con esso è già piú volte ascesa a Dio.

E se 'l vulgo malvagio, isciocco e rio,
di quel che sente, altrui segna e addita,
non è l'intensa voglia men gradita,
l'amor, la fede e l'onesto desio.

A quel pietoso fonte, onde siàn tutti,
s'assembra ogni beltà che qua si vede
piú c'altra cosa alle persone accorte;

né altro saggio abbiàn né altri frutti
del cielo in terra; e chi v'ama con fede
trascende a Dio e fa dolce la morte;

e nell'89 piú complicato e piú intenso,

Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume
che co' mie ciechi già veder non posso;
porto co' vostri piedi un pondo addosso,
che de' mie zoppi non è già costume.

Volo con le vostr'ale senza piume;
col vostro ingegno al ciel sempre son mosso;
dal vostro arbitrio son pallido e rosso,
freddo al sol, caldo alle piú fredde brume.

Nel voler vostro è sol la voglia mia,
i miei pensier nel vostro cor si fanno,
nel vostro fiato son le mie parole.

Come luna da sé sol par ch'io sia,
ché gli occhi nostri in ciel veder non sanno
se non quel tanto che n'accende il sole;

e ancora nel 90:

I' mi son caro assai piú ch'i' non soglio;
poi ch'i' t'ebbi nel cor piú di me vaglio,
come pietra c'aggiuntovi l'intaglio
è di piú pregio che 'l suo primo scoglio.

O come scritta o pinta carta o foglio
piú si riguarda d'ogni straccio o taglio,
tal di me fo, da po' ch'i' fu' berzaglio
segnato dal tuo viso, e non mi doglio.

Sicur con tale stampa in ogni loco
vo, come quel c'ha incanti o arme seco,
c'ogni periglio gli fan venir meno.
I' vaglio contr'a l'acqua e contr'al foco,
col segno tuo rallumino ogni cieco,
e col mie sputo sano ogni veleno.

Questi termini emblematici piú riassuntivi e compendiosi (notte-sole, ad esempio) valgono poeticamente non come segni estremi riduttivi di una fissa e monotona situazione senza movimento, ma in quanto si caricano di diverse disposizioni tensive interne e insieme suscitano, provocano l'erompere di sentimenti e meditazioni poetiche a livello piú profondo. Cosí come l'arduo giuoco concettistico, che può giungere a limiti di piú aperto virtuosismo e di eccessiva fiducia nella poetica del mirabile, dell'inatteso, dell'ingegnoso (fino ad anticipi di manierismo e di prebarocco²⁵ proprio nel senso di piú lambiccate e autonome trovate), raramente però resta isolato e slegato da ragioni e possibilità piú poetiche. Sicché, proprio verso il termine di questa fase, nelle piú concettistiche poesie per Febo da Poggio, il giuoco su sole e notte provoca quattro sonetti su questo tema, che, legati inizialmente e alla fine ricongiunti al nome dell'amato, insistono con compiacimento ingegnoso sul valore e disvalore della notte, sull'errore e sulla giustezza di chi la loda.

L'origine della serie è chiaramente ingegnosa (e segna un pericoloso avvio di una piú scoperta e autonomizzabile poetica del difficile, del mirabile e sottile), ma al centro ne emerge il sonetto 102, «O notte, o dolce tempo, benché nero», che non può in alcun modo venire svalutato da tale origine, carico com'è (e insieme proprio meno lucido e compiuto di certi componimenti veramente virtuosistici) di un sentimento poetico che si traduce nel ritmo stanco e rotto, malinconico e ricco di conflati di esperienza dolorosa della vita e di aspirazioni ad una dimensione senza pene ed affanni:

O notte, o dolce tempo, benché nero,
con pace ogn'opra sempr'al fin assalta;
ben vede e ben intende chi t'esalta,
e chi t'onor'ha l'intelletto intero.

Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero
che l'umid'ombra e ogni quiet'appalta,

²⁵ Si pensi al finale del sonetto 98 che giuoca sul nome del Cavaliere:

Se vint' e preso i' debb'esser beato,
maraviglia non è se nudo e solo
resto prigion d'un cavalier armato;

e al giuoco sul nome di Febo da Poggio (99):

Le penne mi furn'ale e 'l poggio scale,
Febo lucerna a' piè...

e dall'infima parte alla piú alta
in sogno spesso porti, ov'ire spero.
O ombra del morir, per cui si ferma
ogni miseria a l'alma, al cor nemica,
ultimo delli afflitti e buon rimedio;
tu rendi sana nostra carn'inferma,
rasciughi i pianti e posi ogni fatica,
e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio.

L'impegno della dimostrazione e dell'elogio ingegnoso è in realtà interna-
sio) sopraffatto da un immedesimarsi del poeta con una forte situazione soffer-
ta e poeticamente valida, e a sua volta il giuoco concettistico se ne arricchisce
anche nel suo seguito (le notti «sante» del 103, la congenialità nativa del poeta
col «tempo bruno» nel 104), mostrando la sua singolare fertilità e, se si vuole,
fertile ambiguità, sí che difficilmente può risolversi totalmente in giuoco e ar-
tificio, pur indicando indubbiamente un pericolo della lirica michelangelolesca
proprio nelle zone piú mature e artisticamente impegnative e una specie di pe-
ricolo di deviazione della poesia dalla maggiore pienezza e decisività della atti-
vità figurativa (in cui alcune velleità piú bizzarre come quella dell'immaginato
campanile di San Lorenzo rimasero appunto allo stato di velleità e piuttosto
di parodia delle singolari richieste del papa Clemente VII²⁶).

III.

La poetica del difficile, del concettoso, del singolare, trova poi un suo piú
impegnativo sviluppo nella fase centrale dell'attività poetica michelango-
lesca dopo il '34 circa e fin verso il '43-44: date approssimative ma certo
orientative per un periodo che biograficamente vede l'intreccio dell'amo-
re-amicizia per il Cavaliere, gli inizi della amicizia per la Colonna e la mag-
gior apertura di Michelangelo a un cerchio di amici, fiorentini e romani,
con maggiori rapporti con musicisti come l'Arcadelt. Un periodo che vede
lentamente riprendere (e le rime in parte ne risentiranno) una rinnovata
tensione platonica-religiosa, fortemente complicata da riaccensioni di amo-
re passionale e «crudele», certamente contraddistinta da un'operosità poeti-
ca assai continua e unificata da elementi di poetica, con i suoi corrispettivi
di tecnica e persino di metrica, in cui prevale nettamente la scelta del ma-

²⁶ Lettera a Giovan Francesco Fattucci del dicembre 1525 (*Carteggio*, III, pp. 190-191),
in cui immaginando un colosso di quaranta braccia (desiderato da Clemente VII), con una
bottega di barbiere sotto e con «un chorno di dovità in mano» (per farne uscire il fumo
della bottega), Michelangelo pensò «un'altra fantasia»: «e questa è che 'l chapo suo servissi
pel champanile di San Lorenzo, che n'è un gran bisogno; e chacciandovi dentro le cham-
pane, e uscendo el suono per bocha, parrebbe che decto cholosso gridassi miserichordia...».

drigale in una sua forma assai libera e varia di articolazione e lunghezza, mal configurabile in un'adesione a un preciso strumento convenzionale, in una specie di incontro di libertà inventiva e di misura piú costante coerente (e qui valgono molte delle osservazioni del Girardi e del De Vecchi che su questo argomento hanno portato notevole illuminazione) a un bisogno interno di complessità articolata e delimitata, in cui il dramma di base si esplica e si contiene nelle sue tensioni e nella novità delle sue impostazioni e variazioni.

Sí che certo questa fase può indicarsi come la piú artisticamente e consapevolmente elaborata, senza con ciò attribuire ad essa una totale maggiore validità poetica e una assoluta esemplarità del fare poetico michelangiolesco, in realtà piú vario e piú ricco di atteggiamenti e di vie espressive.

Al solito la ricerca poetica di Michelangelo scarta risolutamente le attrazioni dell'edonismo idillico-elegiaco, del colorismo paesaggistico, del pieno sfocio musicale della parola, l'impasto piú solito e per lo piú edonistico, nel petrarchismo, di gravità-piacevolezza. E il madrigale (di cui egli ben sa la ideale destinazione alla utilizzazione cantabile) è pur sempre da lui concepito come strumento espressivo di un dramma interiore, vietandosi insieme quella lieve sfumatura melodrammatica e sorridente che corona il piú aperto impiego di concettismo in molti prodotti madrigalistici rinascimentali (si pensi all'Ariosto e al suo madrigale su amore e morte:

Fingon costor che parlan de la morte
un'effigie ad udirla troppo ria,
ed io che so che di summa bellezza,
per mia felice sorte,
a poco a poco nascerà la mia,
colma d'ogni dolcezza,
sí bella me la formo nel disio,
che 'l pregio d'ogni vita è il morir mio).

Ma certo, tutto sommato, è pur in questa zona madrigalistica che il gusto del contrappunto e dell'intreccio concettistico si fa piú evidente e piú chiaro è l'impegno dell'«artista», consapevole della sua capacità inventiva e creativa²⁷, in una resa piú sicura e sicuramente articolata del concetto poetico fino a forme di maggiore equilibrio compositivo.

Si veda il 107 (apertura di questa fase che comprende piú di sessanta madrigali intervallati da non piú di quattro sonetti), esemplare per questa maggiore ricerca di misura e articolazione, di corrispondenza fra inizio ed esito dell'intreccio interno:

²⁷ Come si può vedere dal 111 in cui l'invito alla donna a disegnare dentro di lui l'immagine della sua divinità si appoggia all'analogia con il suo operare artistico:

com'io fo in pietra od in candido foglio,
che nulla ha dentro, e évvi ciò ch'io voglio.

Gli occhi mie vaghi delle cose belle
e l'alma insieme della suo salute
non hanno altra virtute
c'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.
Dalle piú alte stelle
discende uno splendore
che 'l desir tira a quelle,
e qui si chiama amore.
Né altro ha il gentil core
che l'innamori e arda, e che 'l consigli,
c'un volto che negli occhi lor somigli.

O si veda il 112 in cui l'intreccio di amore e crudeltà, del desiderio di morte e dell'immagine della donna che la impedisce, è condotto fino all'esito finale con abilità, chiarezza di articolazione e sicurezza di elaborazione:

Il mio refugio e 'l mio ultimo scampo
qual piú sicuro è, che non sia men forte
che 'l pianger e 'l pregar? e non m'aita.
Amore e crudeltà m'han posto il campo:
l'un s'arma di pietà, l'altro di morte;
questa n'ancide, e l'altra tien in vita.
Cosí l'alma impedita
del mio morir, che sol poria giovarne,
piú volte per andarne
s'è mossa là dov'esser sempre spera,
dov'è beltà sol fuor di donna altiera;
ma l'immagine vera,
della qual vivo, allor risorge al core,
perché da morte non sia vinto amore.

L'artista si avvale – sulla base essenziale dello svolgimento del concetto – del giuoco delle rime e delle assonanze («cede» – «gode» – «vede» – «ode» nel 109), dell'intensificazione di parole-rima ripetute all'interno di un verso («s'io l'amo e bramo e chiamo a tutte l'ore», 117) o ossessivamente addensate nel finale

(Altro refugio o via
mie vita non iscampa
dal suo morir, c'un aspra e crudel morte;
né contr'a morte è forte
altro che morte, sí c'ogn'altra aita
è doppia morte a chi per morte ha vita. – 118),

della simmetria di costruzioni negative («Come non puoi non esser cosa bella / esser non puoi che pietosa non sia; / sendo po' tutta mia / non

puo' poter non mi distrugga e stempri», 121), della centralità dell'antitesi verbale-concettuale («dolce pietà, con dispietato core», 119), mentre nella serialità dei componimenti l'avvio di un nuovo componimento è offerto per ripresa (127-128) o per antitesi dal concetto del componimento precedente (130-131).

E si avverte che l'artista ha questa volta cercato una espressione variata, ma il più possibile completa del suo dramma amoroso, scandagliandone ed evidenziandone tutte le possibili situazioni entro una poetica del singolare, dell'ingegnoso e del difficile di cui non può dimenticarsi l'origine più intensa di necessaria eccezionalità spirituale ed espressiva, ma che certo più conduce al limite di una eccezionale abilità e di un eccesso concettistico di sapore addirittura prebarocco. Il quale non si allenta ma si alimenta più internamente e poeticamente quando alla base amorosa (che pur ha una sua tensione, nemica del «mezzo» e meglio espressa quanto più il concettismo si avvale di un linguaggio aspro, risentito, di ascendenza petrosa)²⁸ si riconnette la più profonda drammaticità della crisi esistenziale ed etico-religiosa di Michelangelo, che riaffiora, sollecitata anche dagli inizi della vicinanza della Colonna (tanto più chiara poi in una zona successiva), anche entro il madrigalismo, tanto più limitandone certa attrazione ad un finito più lucido e a quell'eccesso di virtuosismo che tende spesso a superare più autonomamente le proprie ragioni interne.

Come avviene (con un ingorgo forte di elementi di amore crudele, di sentimento della vecchiaia, del peso della carne vecchia e stanca e della vicinanza della morte, della invidia dei morti, dell'invocazione alla gratuita misericordia divina²⁹) in componimenti come il 161:

²⁸ Si rilegga in proposito il 172 dalla bellissima apertura e con chiare riprese dantesche (il *concio* della «montanina», come la «mordace lima» del 161 richiama la «dispietata lima che sordamente la mia vita scemi» di «Così nel mio parlar voglio esser aspro», e tutta la direzione dell'amore crudele risente chiaramente delle petrose e della loro tensione aspra ed eccezionale, fisico-metafisica), anche se si possa reinserire in questa linea la lettura dello stesso Petrarca «petroso»:

Costei pur si delibra,
indomit'e selvaggia,
ch'i' arda, mora e caggia
a quel c'a peso non sie pure un'oncia;
e 'l sangue a libra a libra
mi svena, e sfibra e 'l corpo all'alma sconcia.
La si gode e racconta
nel suo fidato specchio,
ove sé vede equale al paradiso;
po', volta a me, mi concia
sí, c'oltr'all'esser vecchio,
in quel col mie fa più bello il suo viso,
ond'io vie più deciso
son d'esser brutto; e pur m'è gran ventura,
s'i'vinco, a farla bella, la natura.

²⁹ Intorno a cui cominciano a raccogliersi veri e propri temi della discussione sulla gra-

Per qual mordace lima
 discesce e manca ognor tuo stanca spoglia,
 anima inferma? or quando fie ti scioglia
 da quella il tempo, e torni ov'eri, in cielo,
 candida e lieta prima,
 deposto il periglioso e mortal velo?
 C'ancor ch'i' cangi 'l pelo
 per gli ultim'anni e corti,
 cangiar non posso il vecchio mie antico uso,
 che con piú giorni piú mi sforza e preme.
 Amore, a te nol celo,
 ch'i' porto invidia a' morti,
 sbigottito e confuso,
 sí di sé meco l'alma trema e teme.
 Signor, nell'ore streme,
 stendi ver' me le tuo pietose braccia,
 tomm'a me stesso e famm'un che ti piaccia.

zia, sul valore dell'«umile peccato»

(Ora in sul destro, ora in sul manco piede
 variando, cerco della mie salute.
 Fra 'l vizio e la virtute
 il cor confuso mi travaglia e stanca,
 come chi 'l ciel non vede,
 che per ogni sentier si perde e manca.
 Porgo la carta bianca
 a' vostri sacri inchiostri,
 c'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva:
 che l'alma, da sé franca,
 non pieghi agli error nostri
 mie breve resto, e che men cieco viva.
 Chieggo a voi, alta e diva
 donna, saper se 'n ciel men grado tiene
 l'umil peccato che 'l superchio bene. – 162),

sulla vanità di sperare salvezza senza grazia

(Per fido esempio alla mia vocazione
 nel parto mi fu data la bellezza,
 che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
 S'altro si pensa, è falsa opinione.
 Questo sol l'occhio porta a quella altezza
 c'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
 S'e' giudizi temerari e sciocchi
 al senso tiran la beltà, che muove
 e porta al cielo ogni intelletto sano,
 dal mortale al divin non vanno gli occhi
 infermi, e fermi sempre pur là d'ove
 ascender senza grazia è pensier vano. – 164).

IV.

È degli anni 1543-1544 un gruppo di componimenti (177-228) che più fortemente autorizza a rilevare, dopo la lunga zona centrale, una fase estremamente pericolosa (e pur non priva di fascino e di poesia), di virtuosismo concettistico e metaforico più legato in superficie a doveri di convenienza e di rapporti amichevoli (richieste di componimenti poetici per un'occasione luttuosa e persino incoraggianti alla loro produzione con doni mangerecci sul cui incontro con le rime Michelangelo intesse battute ironiche che formano come un macabro-burlesco scherzo intorno all'occasione funebre³⁰) e a una specie di gara di abilità e di fecondità inesauribile di variazioni nuove e singolari su di un tema costante: aspetto esterno ed estremo di un bisogno di vera originalità che è invece fondamentale nella poesia michelangiotesca.

La fase si apre con una quartina (la forma poi adottata, con due sole eccezioni, nella lunga serie relativa alla morte di Cecchino Bracci) e un sonetto (178) che ricavano dalla morte della signora Fausta Mancini un epitaffio e la scusa di non poter dipingerne o scolpirne l'immagine. L'epitaffio, aperto da due versi assai belli («In noi vive e qui giace la divina / beltà da morte anz' il suo tempo offesa»), si inarca in una trovata giuocata sul cognome della donna:

Se con la dritta man face' difesa
campava. Onde nol fe'? Ch'era mancina.

Dove si tocca veramente il malgusto e la freddura che poi ritornano nella parentesi della prima quartina del sonetto

(suo nome dal sinistro braccio tiello
il vulgo, cieco a non adorar lei)

³⁰ Inviando al Del Riccio (che raccoglieva rime anche di altri per la celebrazione del diletto nipote) i componimenti a mano a mano che li aveva composti e in rapporto ai doni con cui l'amico lo compensava della sua fatica di verseggiatore, Michelangelo aggiunge agli epitaffi note come queste: «Quande voi non ne volete, non mi mandate più niente», «Jo non velo volevo mandare, perché è cosa molto goffa; ma le trote e' tartufi sforzerebbono il cielo», «Per i funghi insalati, po' che non volete altro», «Questo goffo decto mille volte pe' finocchi», «Questo dicono le trote e non io; però s'e' versi non vi piacciono, non le marinate più senza pepe», «Per la tortola; pe' pesci farà Urbino che se gli à pappati», «Pel pane inficato» ecc. ecc. Ma non manca la coscienza ambigua di cose «goffe», e al 186 segue una nota che chiarisce quel tanto di più impegnativo che pure non manca al fondo di questa sconcertante serie. Chiarito il concetto dell'epigramma, Michelangelo aggiunge: «E questo è el contrario del concetto che mi dicesti ieri; e l'uno è favola, e l'altro è verità» (cfr. *Rime*, ed. Girardi cit., pp. 369 ss.). È troppo semplice e sbagliato insorgere contro la crudeltà o frivolezza di questo giuoco ambiguo e meglio è capirne la prospettiva e ritrovarne insieme i pericoli e gli elementi di fascino e di poesia.

che sciupa irrimediabilmente il contesto di apertura che sembra promettere tutt'altro:

La nuova alta beltà che 'n ciel terrei
unica, non c'al mondo iniquo e fello...

Il virtuosismo prende la mano a Michelangelo e l'alta trama concettistica supera ogni vera funzione poetica, indicando il punto estremo e il pericolo insito nella esasperata ricerca tecnico-artistica di una poetica del difficile e del complesso portata qui al suo esito miracolistico e prebarocco (e si intende del barocco più a gara di abilità, non di quello grave di tensione a cui Michelangelo sembra portare avvii in zone più dense e sostanziose).

Su questa apertura si intona la lunga serie degli epigrammi per la morte di Cecchino Bracci, il giovanissimo nipote del Del Riccio, a cui lo stesso Michelangelo era affettuosamente legato.

E basterà coglierne qualche punta estrema di giuoco nominalistico

(Qui son de' Bracci, deboli a l'impresa
contr'a la morte mia per non morire;
meglio era esser de' piedi per fuggire
che de' Bracci e non far da lei difesa. – 184)

o di giuoco sulla parola in rima

(Gran ventura qui morto esser mi veggio:
tal dota ebbi dal cielo, anzi che veglio;
ché, non possendo, al mondo darmi meglio,
ogni altro che la morte era il mie peggio. – 196)

o di contrasto su apparenza e realtà della condizione di morto attraverso il concetto, preso come vero, delle mille anime di amanti che Cecchino aveva raccolto in sé:

Qui son morto creduto; e per conforto
del mondo vissi, e con mille alme in seno
di veri amanti; adunche a venir meno,
per tormen' una sola non son morto (190).

Eppure, a rileggere tutta la serie e a rilevarne altri componimenti per singoli versi o per l'insieme, si avverte come, anche in questa disposizione ambigua e «virtuosistica» per eccesso di uso di moduli antitetici e concettistici, una pressione poetica più interna non manchi e come lo stesso arduo attrito concettistico faccia affiorare i suoi elementi di base non assenti neppure nelle forme più giuocate e lambiccate, con il loro esito irritante, ma mai banale:

c' uom morto non risurge a primavera (199);

po' c'allor nacqui ove la morte muore (201);

morte l'ancise senza spada o ferro
c'un fior di verno picciol vento il fura (218);

Per sempre a morte, e prima a voi fu' dato
sol per un'ora; e con diletto tanto
porta' bellezza, e po' lasciai tal pianto
che 'l me' sarebbe non esser ma' nato (207);

La carne terra, e qui l'ossa mie, prive
de' lor begli occhi e del leggiadro aspetto,
fan fede a quel ch' i' fu' grazia e diletto
in che carcer quaggiú l'anima vive (197).

Sentimento della caducità, ossessione del pensiero della morte, tensione al superamento in una dimensione di vita senza morte, elementi di una meditazione esistenziale sempre assidua³¹, si sviluppano in questa singolare serie e una aura funeraria increspata di ambigui elementi di turbato platonismo viene pure a costituirsi dalla lettura continua e consapevole di questa dimensione complicata, difficile, spia di una complessità e ambiguità pur sempre originale.

Ma certo questa era una esperienza estrema da superare per recuperare un terreno piú sostanzioso. Ed anzi si può dire che questo sforzo di concettismo e virtuosismo, nella sua prospettiva di inesauribilità e di moltiplicazione *ad libitum*, servì a Michelangelo per rafforzare *a contrario* la ricerca di una maggiore centralità e di una maggiore funzionalità espressiva dei mezzi stilistici così strenuamente e quasi assurdamente sperimentati. Ed è proprio nelle zone successive che potrà cogliersi una progressiva svolta di poetica e di poesia.

³¹ Il pensiero della morte come mezzo di possesso di se stessi e difesa dalle passioni è l'oggetto di una precisa dichiarazione attribuita a Michelangelo nei *Dialoghi* del Giannotti (ed. De Campos cit., pp. 67-69). La dichiarazione si apre con il rifiuto dell'artista ad andare a pranzo con gli amici perché così facendo si rallegrerebbe troppo «et io non mi voglio tanto rallegrare». E all'elogio umanistico della distrazione e della «honestà dilettaione» da parte del Giannotti, Michelangelo contrappone prima la sua tensione alle persone che lo porta fuori di se stesso, e poi, piú in profondo, l'elogio del pensiero della morte: «Et vi ricordo che a voler ritrovare et godere sé medesimo, non è mestiere pigliare tante dilettaioni et tante allegrezze, ma bisogna pensare alla morte. Questo pensiero è solo quello che ci fa riconoscere noi medesimi, che ci mantiene in noi uniti, senza lassarci rubare a' parenti, agli amici, a' gran maestri, all'ambitione, all'avaritia, et agli altri vicij et peccati che l'huomo all'huomo rubano et lo tengono disperso et dissipato, senza mai lassarlo ritrovarsi et riunirsi. Et è meraviglioso l'effetto di questo pensiero della morte, il quale – distruggendo ella per natura sua tutte le cose – conserva et mantiene coloro che a lei pensano et da tutte l'humane passioni li difende». E cita, in proposito, il «madrialetto» («Non pur la Morte, ma 'l pensier di quella») che svolge questa meditazione e così offre un esempio di come il giuoco concettistico michelangiolesco abbia pur sempre alla base una meditazione e uno sforzo di indagine sulla esperienza sentimentale e vitale.

V.

Nella lata zona cronologica vicina alla serie per Cecchino Bracci e fino alla morte della Colonna si situa una nuova complessa produzione di rime (sonetti e madrigali) in cui si affaccia piú vigorosamente il tema della vecchiaia che dovrebbe terminare le pene amorose e in cui viceversa queste divengono piú amare e cocenti. Esse dovrebbero ormai cedere al pentimento dei propri peccati, mentre, entro questo sofferto limite incalzante del tempo, che intensifica l'espressione tormentata e ansiosa dell'animo in contrasto, il platonismo fa le sue ultime e supreme prove assicurando il poeta della altezza e nobiltà del suo amore, della letizia e beatitudine del perdersi della individualità dell'amante nella tensione alla persona amata³², a cui corrisponde una piú esplicita coscienza aristocratica della rarità dei veri «amici», delle persone nobili ed esemplari. Siano esse il Cavaliere, la Colonna o lo stesso Dante che assume (in coincidenza con le meditazioni e i ragionamenti danteschi dei *Dialoghi* del Giannotti) un chiaro aspetto di poeta-uomo, guida ed esempio poetico e morale di impareggiabile altezza³³.

E certamente in questa zona gli echi danteschi si moltiplicano o in forma diretta o quasi diretta e in stimoli di linguaggio ben visibili: dalla citazione di un verso del *Paradiso* XXIX 91, «Non vi si pensa quanto sangue costa», scritto sul troncone della croce di una Pietà fatta per Vittoria Colonna e oggi perduta, alla ripresa nel verso 4 del 231³⁴, «che 'l tempo perso, a chi men n'ha, piú duole», del verso dantesco «che 'l perder tempo a chi piú sa piú spiace», a quello «un spirto in carne involto» (264), che richiama il dantesco dell'XI del *Paradiso*, «chi nel diletto della carne involto», o il «sott'un candido velo» e il «mal si rimborsa il cielo» (265); o il

³² Si ricordino, come appoggio di queste rime, le battute dei *Dialoghi* del Giannotti in cui Michelangelo parla della sua tensione alle persone che abbiano qualche virtù, che lo costringe a innamorarsi di loro e a darsi a loro «in maniera in preda, che io non sono piú mio, ma tutto suo» (*Dialoghi* cit., p. 68).

³³ Alla fine dei *Dialoghi* del Giannotti, prima di recitare il sonetto 248, Michelangelo sdegnosamente afferma anche di fronte ai cari amici che il loro orecchio non è degno di ascoltare le lodi di simile uomo. E il 250 termina con queste parole: «simil uom né maggior non nacque mai».

³⁴ Non è piú tempo, Amor, che 'l cor m'infiammi,
né che beltà mortal piú goda o tema:
giunta è già l'ora strema
che 'l tempo perso, a chi men n'ha, piú duole.
Quante 'l tuo braccio dammi,
morte i gran colpi scema,
e' sua accresce piú che far non suole.
Gl'ingegni e le parole,
da te di foco a mio mal pro passati,
in acqua son conversi;
e Die 'l voglia c'or versi
con essa insieme tutti e' mie peccati.

finale del 259, «che per cangiar di scorza o d'ora strema / non manca, e qui caparra il paradiso», fino alle frequenti riprese dal Dante petroso: il giuoco sulla parola petra e l'inizio del madrigale 263, «La nuova beltà d'una / mi sprona, sfrena e sferza; / né sol passata è terza, / ma nona e vespro...», e il giuoco di rime rare «erto o arto-comparto-parto» del 258, sulla via già altamente esercitata nel 172 di poco precedente. E Dante diviene, ripeto, non solo termine alto e ardentemente vagheggiato di una assimilazione eroica di se stesso nel contrasto col mondo e coi tempi (non per caso il 248 e il 250³⁵ dedicati a Dante, che puntano sull'ingratitude del mondo e della fortuna di fronte ai «piú perfetti» del popolo fiorentino «che solo a' iusti manca di salute», sono vicini alla quartina sulla notte «mentre che 'l danno e la vergogna dura»³⁶, che cosí acquista tanto maggiore significato storico-personale, e al madrigale 249³⁷), ma esempio di una poesia di

³⁵ Dal ciel discese, e col mortal suo, poi
che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio,
ritornò vivo a contemplare Dio,
per dar di tutto il vero lume a noi.

Lucente stella, che co' raggi suoi
fe' chiaro a torto el nido ove nacqu'io,
né sare' 'l premio tutto 'l mondo rio;
tu sol, che la creasti, esser quel puoi.

Di Dante dico, che mal conosciute
fur l'opre suo da quel popolo ingrato
che solo a' iusti manca di salute.

Fuss'io pur lui! c'a tal fortuna nato,
per l'aspro esilio suo, co' la virtute,
dare' del mondo il piú felice stato. (248)

Quante dirne si de' non si può dire,
ché troppo agli orbi il suo splendor s'accese;
biasmar si può piú 'l popol che l'offese,
c'al suo men pregio ogni maggior salire.

Questo discese a' meriti del fallire
per l'util nostro, e poi a Dio ascese;
e le porte, che 'l ciel non gli contese,
la patria chiuse al suo giusto desir.

Ingrata, dico, e della suo fortuna
a suo danno nutrice; ond'è ben segno
c'a' piú perfetti abonda di piú guai.

Fra mille altre ragion sol ha quest'una:
se par non ebbe il suo exilio indegno,
simil uom né maggior non nacque mai. (250)

³⁶ Il Giannotti nei *Dialoghi* sottolinea (da fuoruscito fiorentino e da storico della perdita libertà) la verità di quella quartina (*Dialoghi* cit., p. 45).

³⁷ – Per molti, donna, anzi per mille amanti
creata fusti, e d'angelica forma;
or par che 'n ciel si dorma,
s'un sol s'appropria quel ch'è dato a tanti.
Ritorna a' nostri pianti

verità che tanto più chiaramente tende all'energico, al deciso, al volitivo, che si riflettono nella maggior perentorietà e sicurezza delle dimostrazioni poetiche del significato dell'amore spirituale

(c'amor vuol sol gli amici, onde son rari,
di fortuna e virtù simili e pari. – 252)

L'un tira al cielo, e l'altro in terra tira;
nell'alma l'un, l'altr'abita ne' sensi,
e l'arco tira a cose basse e vile. – 260

le voglie inique e prave
mi vieta, e là mi tira,
già stanco e vil, fra' rari e semidei. – 254),

nella forza del giudizio negativo del mondo e del tempo

(Se po' 'l tempo ingiurioso, aspro e villano
la rompe o storce o del tutto dismembra, – 237),

nelle indicazioni stesse del valore alto dell'arte che resiste al tempo (240), nello stesso sviluppo ed esito dei contrasti che tormentano il vecchio poeta, divenuto già chiaro, e chiaramente ed energicamente rilevato:

Né per questo mi lassa
Amor viver un'ora
fra duo perigli, ond'io mi dormo e veglio:
la speme umile e bassa
nell'un forte m'accora
e l'altro parte m'arde, stanco e veglio. (232)

L'isdegno ogni mercè vincere impara,
e s'i son ben del vero amico accorto,
mille piacer non vaglion un tormento. (251)

ché chi non può non esser arso e preso
nell'età verde, c'or c'è lume e specchio,
men foco assai 'l distrugge stanco e vecchio. (253)

il sol degli occhi tuo, che par che schivi
chi del suo dono in tal miseria è nato.
– Deh, non turbate i vostri desir santi,
ché chi di me par che vi spogli e privi,
col gran timor non gode il gran peccato;
ché degli amanti è men felice stato
quello, ove 'l gran desir gran copia affrena,
c'una miseria di speranza piena.

La notte è l'intervallo, e il dí la luce:
l'uno m'agghiaccia 'l cor, l'altra l'infiamma
d'amor, di fede e d'un celeste foco. (257)

Ma po' che del gran foco lo splendore
che m'ardeva e nutriva, il ciel m'invola,
un carbon resto acceso e ricoperto.
E s'altre legne non mi porge amore
che lievin fiamma, una favilla sola
non fie di me, sí 'n cener mi converto (266).

Il linguaggio si fa insieme piú aspro e piú deciso e chiaro, e meno enigmatico è il senso generale dei componimenti, con qualche possibile stimolo delle rime spirituali della Colonna che certamente operano (come le discussioni con lei, le letture e il commento delle lettere di san Paolo³⁸, contribu-

³⁸ Come si apprende dai *Dialoghi* di Francesco d'Olanda (Roma 1953, p. 52). E si ricordi quanto la Colonna dice in una lettera a Michelangelo circa i discorsi di lui su Cristo («del quale con tanto ardente et humil core mi parlaste al mio partir da Roma», V. Colonna, *Carteggio*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, Torino 1892, p. 268). Né sarà da trascurare come coincidenza di indirizzo spirituale quel brano della lettera della Colonna sull'adultera del Vangelo con il doppio ritratto di un Cristo pietoso e del Cristo giustiziere, risoluto e implacabile come quello del Giudizio Universale che Michelangelo dipingeva in quegli anni (*Carteggio*, p. 241): «Tutto armato... mostrerà la sua giustizia, la maestà, la grandezza, l'infinita potestà, né sarà tempo di misericordia, né loco di grazia». Michelangelo, che ben conobbe i sonetti della Colonna, e dovè leggerli con un interesse tanto maggiore di quello con cui poté guardare ad altri lirici (Bembo, Sannazzaro, Caro) cui accenna (insieme alla Colonna) il Condivi (ma che Michelangelo non sentiva e seguiva), poté pure risentirne certa rinnovata spinta ad espressioni piú aperte e squadrate

(Signor, che 'n quella inaccessibil luce,
quasi in alta caligine t'ascondi
ma chiara grazia e chiari rai diffondi
dall'alto specchio ond'ogni ben traluca...

Ovunque giro gli occhi o fermo il core
in questa oscura luce a viver morto...
Vorrei che 'l vero sol, cui sempre invoco,
mandasse un lampo eterno entro la mente...

Con la croce a gran passi ir vorrei dietro
al Signor per l'angusto erto sentiero...),

ma soprattutto ne ricevè uno stimolo al tema dell'unione con Cristo e della sua grazia superiore alle nostre opere su di una via di meditazione che porta non una «conversione», ma una piú intensa sicurezza in alcuni temi fondamentali che affiorano piú scopertamente nelle ultime rime. Le quali nascono cosí da un profondo attrito di esperienza e di cultura e mal possono assimilarsi all'esito religioso di tanti canzonieri di imitazione petrarchesca. Penso cosí che se lo Spini, nella sua relazione ricordata, ha ragione nel cercare una continuità di atteggiamenti religiosi di origine savonaroliana, e aperti quindi all'incontro con la Colonna, il Pole, il Carnesecchi, il Valdés, non si possa tuttavia negare, d'accordo con il

ivano a definir meglio le istanze religiose di Michelangelo) nel senso di una maggior esplicitezza dei temi e delle forme con la loro innegabile (e certo piú accentuabile di fronte ai comuni giudizi di frigidità) forza di accensione spirituale, con la loro maggiore costruttività monumentale, con la loro intima unione di interiorità e di espressività, di marcatura concettistica piú funzionale e legata a un linguaggio mistico piú intenso che viene piú chiaramente immettendosi nelle stesse poesie michelangioliche d'amore.

Come può avvertirsi in quel bel madrigale 263

(La nuova beltà d'una
mi sprona, sfrena e sferza;
né sol passato è terza,
ma nona e vespro, e prossim'è la sera.
Mie parto e mie fortuna,
l'un co' la morte scherza,
né l'altra dar mi può qui pace intera.
l' c' accordato m'era
col capo bianco e co' molt'anni insieme,
già l'arra in man tene' dell'altra vita,
qual ne promette un ben contrito core.
Piú perde chi men teme
nell'ultima partita,
fidando sé nel suo proprio valore
contr'a l'usato ardore:
s'a la memoria sol resta l'orecchio,
non giova, senza grazia, l'esser vecchio)

in cui il tema dell'amore crudele e sensuale si colora di una piú forte tensione religiosa e spirituale che ormai serpeggia ovunque, rinforzando insieme il sentimento del peccato e della grazia, della svalutazione delle semplici forze umane, dell'incalzare verificatore della vecchiaia e della morte, o direttamente si spiega (amore spirituale come via diretta ad amore divino) nel 264, composto durante la malattia mortale della Colonna ed esaltante l'immagine della donna in senso di salvezza spirituale:

Come portato ho già piú tempo in seno
l'immagin, donna, del tuo volto impressa,
or che morte s'appressa,
con privilegio Amor ne stampi l'alma,
che del carcer terreno
felice sie 'l dipor suo grieve salma.
Per procella o per calma

Tolnay, che su quella linea di preparazione l'incidenza dei nuovi incontri (specie nel periodo in cui avvengono e dopo la grave delusione dell'assedio fiorentino) sia molto rilevante e si traduca in una spinta interiore sempre piú forte e in una piú precisata tematica religiosa.

con tal segno sicura,
sie come croce contro a' suo avversari;
e donde in ciel ti rubò la natura,
ritorni, norma agli angeli alti e chiari,
c'a rinnovar s'impari
là sú pel mondo un spirto in carne involto,
che dopo te gli resti il tuo bel volto.

In questa zona di una forza piú sostanziosa ed esplicita lo stesso ultimo ritorno al piano della espressione piú direttamente realistico-autobiografica nelle terzine del 267 (superato tanto piú ogni margine di ragionevole consonanza con un capitolismo di tipo bernesco) assume un tono tanto piú sostanzioso e denso di acre risentimento, di violenza sarcastica nella rappresentazione deformante della propria misera situazione, in vista di temi ben precisi e sottesi da un risoluto sdegno contro il corpo vecchio, da un sentimento di aspra e ossessiva malinconia (esaltato fino al termine di una singolare «allegrezza»), da una squalifica della stessa arte che l'ha condotto a tanta miseria³⁹.

³⁹ I' sto rinchiuso come la midolla
da la sua scorza, qua pover e solo,
come spirto legato in un'ampolla:
e la mia scura tomba è picciol volo,
dov'è Aragn' e mill'opre e lavoranti,
e fan di lor filando fusaiuolo.
D'intorn'a l'uscio ho mete di giganti,
ché chi mangi' uva o ha presa medicina
non vanno altrove a cacar tutti quanti.
I' ho 'mparato a conoscer l'orina
e la cannella ond'esce, per quei fessi
che 'nanzi dí mi chiamon la mattina.
Gatti, carogne, canterelli o cessi,
chi n'ha per masserizi' o men viaggio
non vien a mutarmi mai senz'essi.
L'anima mia dal corpo ha tal vantaggio,
che se stasar' allentasse l'odore,
seco non la terre' l'pan e 'l formaggio.
La toss' e 'l freddo il tien sol che non more;
se la non esce per l'uscio di sotto,
per bocca il fiato a pen' uscir può fore.
Dilombato, crepato, infranto e rotto
son già per le fatiche, e l'osteria
è morte, dov'io viv' e mangio a scotto.
La mia allegrezza' è la maninconia,
e 'l mio riposo son questi disagi:
che chi cerca il malanno, Dio gliel dia.
Chi mi vedess' a la festa de' Magi
sarebbe buono; e piú, se la mia casa
vedessi qua fra sí ricchi palagi.
Fiamma d'amor nel cor non m'è rimasa;

Pessimismo estremo che, mentre drammaticamente e grottescamente approfondisce intensamente una via essenziale di ricarica realistico delle rime piú «illustri» (piú che semplice mezzo di distacco dal petrarchismo⁴⁰) ed estremizza un mezzo poetico di indagine sulla realtà per eccesso, ben apre la via all'ultima fase delle rime, tutte volte al dramma religioso e all'inquieta contemplazione della morte, mosse da un concentrato insistere sui dati dell'esperienza interiore, esaltati qui da una prospettiva ultra-realistica-fantastica deformante e grottesca fino al drammatico. Nella tensione realistico fantastica eccezionale spregiudicatezza, estrema diagnosi di una miseria e di un tramonto che chiedono ormai una poetica spirituale tanto piú diretta e centrale, senza ambiguità ed artifici benché alti e poeticamente funzionanti.

Ché, dopo questa prova potente che condensa in grottesca drammaticità la forza piú fonda del realismo e della fantasia michelangiolesca, e dall'attrito piú aspro di realtà e di linguaggio realistico fa scaturire le immagini piú fantastiche e allucinanti

(Dilombato, crepato, infranto e rotto
son già per le fatiche, e l'osteria

se 'l maggior caccia sempre il minor duolo,
di penne l'alma ho ben tarpata e rasa.

Io tengo un calabron in un orciuolo,
in un sacco di cuoio ossa e capresti,
tre pilole di pece in un bocciuolo.

Gli occhi di biffa macinati e pesti,
i denti come tasti di stornamento
c'al moto lor la voce suoni e resti.

La faccia mia ha forma di spavento;
i panni da cacciar, senz'altro telo,
dal seme senza pioggia i corbi al vento.

Mi cova in un orecchio un ragnatelo,
ne l'altro canta un grillo tutta notte;
né dormo e russ' al catarroso anelo.

Amor, le muse e le fiorite grotte,
mie scombiccheri, a' cembali, a' cartocci,
agli osti, a' cessi, a' chiassi son condotte.

Che giova voler far tanti bambocci,
se m'han condotto al fin, come colui
che passò 'l mar e poi affogò ne' mocchi?

L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinion, mi rec'a questo,
povero, vecchio e servo in forz'altrui,

ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto.

⁴⁰ Semmai un gusto di «antipetrarchismo» puntuale si potrà trovare nel verso isolato (frammento 16) «Febbre, fianchi, dolor, morbi, occhi e denti» che riprende, a contrasto, un famoso verso petrarchesco, esempio di tanti esercizi petrarchistici di gravità e di armonica asprezza: «Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi» (CCCIII, v. 5). Ma il verso non ebbe continuazione: era una via troppo facile e banale per Michelangelo.

è morte, dov'io viv'e mangio a scotto.
 La mia allegrezza' è la malinconia...
 [...]

Io tengo un calabron in un orciuolo,
 in un sacco di cuoio ossa e capresti,
 tre pillole di pece in un bocciuolo.
 Gli occhi di biffa macinati e pesti,
 i denti come tasti di stormento
 c'al moto lor la voce suoni e resti.
 La faccia mia ha forma di spavento...),

si apre l'ultima fase della sua poesia, guidata da una poetica che spesso troppo corrivamente si è voluta risolvere in un semplice bisogno di sfogo spirituale e di rifiuto dell'arte per la forma piú nuda e diretta della confessione e della contrizione devota, del placamento finale in Dio, facendone un capitolo fuori della letteratura e fuori della storia piú vera delle rime, magari ritrovando in essa insieme un piú convenzionale ricorso a echi petrarcheschi e un piú stanco ricadere nell'organismo del sonetto come forma piú convenzionale rispetto all'ardua e piú inventiva misura del madrigale⁴¹ e sottolineando alcune dichiarazioni dello stesso Michelangelo sul carattere documentario-spirituale delle rime tarde, sulla loro debolezza senile⁴².

VI.

In realtà le cose sono assai diverse e mentre già il Foscolo accortamente osservava che queste rime tarde non mancano di poesia o di cura artistica⁴³ (e l'apparato del Girardi mostra del resto che esse nascono per lo piú attraverso stesure e riprese assai studiate), si dovrà notare che le dichiarazioni michelangelo-sche non superano certe scuse sulla sua inesperienza poetica fatte già in altri tempi (ed anzi al tempo del suo piú impegnativo «trobar») e che la scelta

⁴¹ È soprattutto la tesi recente che chiude il saggio di De Vecchi, *Studi sulla poesia di Michelangelo* cit.

⁴² «Voi direte ben ch'io sie vecchio e pazzo a voler fare sonetti: ma perché molti dicono ch'io son rimbambito, ò voluto far l'ufficio mio» (*Lettere*, t. R., ediz. Milanese, 19 settembre 1554, p. 534); «Messer Giorgio, io vi mando dua sonetti; e benché sieno cosa sciocca, il fo perché veggiate dove io tengo i mie pensieri» (in *Rime*, ed. Girardi cit., p. 455).

⁴³ Cfr. U. Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, in *Opere*, ed. naz., vol. X, a cura di C. Foligno, Firenze 1953, pp. 506-507, dove dice: «A ottant'anni e anche piú oltre, il sacro fuoco della poesia non era ancora estinto nel suo petto, ma vi ardeva sempre di fiamma lucentissima e bellissima. Vorremmo dar qui uno dei suoi sonetti scritti in quel tempo, nel quale non mancano né la grazia del dire, né la melodia del verso, né l'usato vigore, né la novità dell'invenzione...». Dovrebbe esser chiaro ormai che i giudizi foscoliani (uno del 1822, l'altro del 1826) van letti in tutta la loro intera articolazione e successione, senza fermarsi solo alla prima formulazione generale (cfr. in proposito quanto dice il Girardi sulla storia della critica michelangelo-sche nella sua relazione al Congresso piú volte nominato, poi in «Aevum», XL, 1966, 3-4).

del sonetto, accettata risolutamente dopo due ultimi madrigali (il 268 e il 269: il primo interrotto, il secondo portato a una netta prevalenza degli endecasillabi), non può configurarsi tanto come una fiacca concessione al sonettismo del tempo e ad un'unica scelta di organismo più convenzionale e meno ritmicamente suscettibile di novità personali, quanto come il rivolgersi a un organismo più compatto e massiccio per un'esperienza poetica più a blocco e a situazione intera e chiara, meno intrecciata e complicata: e che, d'altra parte, questo stesso organismo, a suo modo più classico, è poi rivissuto con quella forza di rimembratura interna e di sconvolgimento e di apertura di ordini chiusi che è carattere anche dell'arte e specie dell'architettura michelangiolesca⁴⁴. Mentre, del resto, molti sonetti sono lasciati frammentari o ridotti a quartine sole o a terzine sole, sentite come qualcosa di in sé compiuto e non bisognoso di totale adesione a tutto l'esemplare *iter* sonettistico.

In realtà queste ultime rime mirano ad una espressione che asseconda, più che un procedimento analitico razionale, povero fantasticamente e spogliato di ogni mezzo espressivo, un discorso interiore più saldo e più chiaro e posseduto (sulla via della poesia già aperta nella fase precedente) e non perciò prosastico, come non sono certo prosastiche (anzi fra le cose sue più alte) le ultime *Pietà* fino alla scheletrica ed essenziale *Pietà* Rondanini.

Assai vari i temi che si dispongono in queste ultime rime: il senso ora consapevole ora oscuro e assillante del peccato magari sconosciuto e conosciuto solo a Dio

(L'alma inquieta e confusa in sé non truova
 altra cagion c'alcun grave peccato
 mal conosciuto, onde non è celato
 all'immensa pietà c'a' miser giova.

I' parlo a te, Signor, c'ogni mie pruova
 fuor del tuo sangue non fa l'uom beato:
 miserere di me, da ch'io son nato
 a la tuo legge; e non fie cosa nuova. – 280),

l'oscillazione ancora tra la versione platonica-spirituale dell'amore che conduce a Dio

(La forza d'un bel viso a che mi sprona?
 C'altro non è c'al mondo mi diletta:
 ascender vivo fra gli spirti eletti
 per grazia tal, c'ogni altra par men buona.

Se ben col fattor l'opra suo consuona,
 che colpa vuol giustizia ch'io n'aspetti,
 s'i' amo, anz'ardo, e per divin concetti
 onoro e stimo ogni gentil persona? – 279),

⁴⁴ P. Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana, in Michelangelo architetto*, a cura di B. Zevi e P. Portoghesi cit., specie alle pp. 237-239.

e quella dell'amore-passione che distrae e contamina, l'insoddisfazione dell'arte che non basta piú a quietare l'anima (285), il senso della grazia e della fede, e della limitatezza del proprio valore religioso

(Ben sarien dolce le preghiere mie,
se virtú mi prestassi da pregarte:
nel mio fragil terren non è già parte
da frutto buon, che da sé nato sie.
Tu sol se' seme d'opre caste e pie,
che là germuglian, dove ne fa' parte;
nessun propio valor può seguitarte,
se non gli mostri le tuo sante vie. – 292),

il contrasto col mondo cieco e col falso che trionfa (295), la certezza che Dio si adora solo nella miseria

(S'avvien che spesso il gran desir prometta
a' mie tant'anni di molt'anni ancora,
non fa che morte non s'appressi ognora,
e là dove men duol manco s'affretta.
A che piú vita per gioir s'aspetta,
se sol nella miseria Iddio s'adora?
Lieta fortuna, e con lunga dimora,
tanto piú nuoce quante piú diletta.
E se talor, tuo grazia, il cor m'assale,
Signor mie caro, quell'ardente zelo
che l'anima conforta e rassicura,
da che 'l propio valor nulla mi vale,
subito allor sarie da girne al cielo:
ché con piú tempo il buon voler men dura. – 296),

il turbamento e il desiderio della morte che si avvicina, liberando dal corpo, ma insieme fermando il processo di purificazione e forse colpendoci proprio nello stato peccaminoso, l'ardore per il senso fisico e metafisico del sangue e dei segni del martirio di Cristo e la distinzione fra il Dio pietoso e quello giustiziere

(Scarco d'un'importuna e greve salma,
Signor mie caro, e dal mondo disciolto,
qual fragil legno a te stanco rivolto
da l'orribil procella in dolce calma.
Le spine e' chiodi e l'una e l'altra palma
col tuo benigno umil pietoso volto
prometton grazia di pentirsi molto,
e speme di salute a la trist'alma.
Non mirin co' iustizia i tuo sant'occhi

il mie passato, e 'l gastigato orecchio;
non tenda a quello il tuo braccio severo.
Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi,
e piú abondi, quant'ì son piú vecchio,
di pronta aita e di perdono intero. – 290).

Alimentato da questi temi grandi e ansiosi⁴⁵, il nodo dinamico del contrasto e della feconda inquietudine drammatica viene riportato piú direttamente ai suoi centri motori e perciò esclude le sue ramificazioni piú esterne. Ma non perciò cede la molla interna della poesia michelangiolesca e da questa sorge una voce, piú stanca e fonda, quasi d'organo, severa e tormentata, ricca di cadenze dolenti, gravi, risentite e tenere, cariche di tensioni che trovano spazi piú interi in un attrito meno insistito, e sempre reale ed insolito.

Calata è la piú caratteristica tensione ingegnosa e l'alacrità di invenzioni di intreccio drammatico, riassorbite in forme piú sobrie e severe. E si potranno avvertire costruzioni piú fiacche e discorsive (300) e pronti abbandoni di inarcati profili piú risentiti sulle antiche antitesi (281: «Arder sole' nel freddo ghiaccio il foco; / or m'è l'ardente foco un freddo ghiaccio»), ma ciò permette pure un nuovo discorso poetico di non «facile» continuità e di piú pronta e intensa espressività, di piú intera traduzione di interi lembi di vita interiore, che sfuggono pur sempre la «facile» sdegnata armonia e si svolgono pur sempre sulla via inamena ed aspra della poetica michelangiolesca la quale ricompone gli spazi, il ritmo, l'articolazione sempre secondo una direzione di forzatura e di apertura. Si pensi al 285 col suo finale che apre e «smisura» l'endecasillabo:

Giunto è già 'l corso della vita mia,
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca

⁴⁵ Si può citare in proposito anche il sonetto 298 con la grandiosa visione dello sconvolgimento della terra al momento della morte di Cristo:

Non fur men lieti che turbati e tristi
che tu patissi, e non già lor, la morte,
gli spirti eletti, ondè le chiuse porte
del ciel, di terra a l'uom col sangue apristi.

Lieti, poichè, creato, il redemisti
dal primo error di suo misera sorte;
tristi, a sentir c'a la pena aspra e forte,
servo de' servi in croce divenisti.

Ondè e chi fusti, il ciel ne diè tal segno
che scurò gli occhi suoi, la terra aperse,
tremorno i monti e torbide fur l'acque.

Tolse i gran Padri al tenebroso regno,
gli angeli brutti in piú doglia sommerse;
godé sol l'uom, c'al battesimo rinacque.

conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettüosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca
conosco or ben com'era d'error carca
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a duo morte m'avvicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pingere né scolpire fie piú che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

Si pensi al 295 inquieto anche ritmicamente, così ricco di riiniziate spine, così diverso da un'imitazione petrarchistica tesa all'armonico e al fluido:

Di morte certo, ma non già dell'ora,
la vita è breve e poco me n'avanza;
diletta al senso, è non però la stanza
a l'alma, che mi prega pur ch'ì' mora.

Il mondo è cieco e 'l tristo esemplo ancora
vince e sommerge ogni perfetta usanza;
spent'è la luce e seco ogni baldanza,
trionfa il falso e 'l ver non surge fora.

Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi ti crede? c'ogni troppo indugio
tronca la speme e l'alma fa mortale.

Che val che tanto lume altrui prometta,
s'anzi vien morte, e senza alcun refugio
ferma per sempre in che stato altri assale?

Quest'ultimo Michelangelo, sempre piú alto per il suo enorme prestigio di artista e insieme sempre piú effettivamente solo e stretto al suo dramma, tormentato piú che placato dai suoi problemi religiosi e dall'ansia di un assoluto rapporto con Dio cui osta la ricchezza inesausta delle «infinite colpe e moti umani» (forse il suo ultimo verso), riconosciuto ufficialmente, ma effettivamente sospettato di eresia, luteranesimo e viceversa paganesimo (e l'«imbraghetamento» dei nudi del *Giudizio* ha luogo l'anno stesso della sua morte e ben segna il vero atteggiamento della Controriforma cattolica di fronte a lui), conclude con questi alti e profondi sonetti la sua «necessaria» attività poetica che segna insieme la sua singolare e profonda storicità, lo sviluppo di una lirica religiosa di cui il Cinquecento italiano dette pochi altri segni attraverso le sue massime personalità liriche (l'ultimo Della Casa⁴⁶

⁴⁶ Sul Della Casa e specie sull'ultima altissima sua produzione lirica rinvio al mio saggio in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³.

e Celio Magno) e che raccorda la posizione drammatica di Michelangelo non agli svolgimenti controriformistici veri e propri (non ci si fermi troppo sull'offerta del disegno, «per pura devozione», della Chiesa del Gesù), ma ai motivi piú profondi e praticamente sconfitti (ma ben vivi e operanti nel sottofondo di una religiosità piú intima che poté solo in parte essere assorbita anche dalla Controriforma) di quella tensione ad una vera riforma cattolica che animeranno ancora la storia del Sarpi e che si collegano (in una storia di sconfitte religiose e civili) al sentimento tragico del crollo dei valori rinascimentali e della difficoltà di costituire e affermare nuovi valori umani e religiosi.

Donde l'angoscia e il tormento che un buon lettore, munito di sensibilità e di senso storico, avverte anche nelle ultime liriche come nelle ultime Pietà, la profonda risonanza storica di una voce poetica che ha sempre il suo centro nel dramma e nell'esaltazione drammatica di un valore battuto e conteso per infinite vie e pur disperatamente perseguito:

Come fiamma piú cresce piú contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto piú splende quant'è piú offesa.

Versi supremi della totale drammatica tensione michelangiotesca, suprema espressione del suo animo e della sua esperienza storico-esistenziale. Per simili versi e per tutta la tensione espressiva nelle lettere e nelle rime (lievito poi essenziale della sua arte figurativa) Michelangelo appartiene alla storia della nostra poesia entro la quale porta valori e aperture di singolare importanza⁴⁷.

⁴⁷ In una prospettiva europea è poi anche piú facile intendere la poetica michelangiotesca in rapporto a posizioni della lirica di fine Cinquecento e primo Seicento, anche se tutto ciò richiederebbe particolari discorsi: si vedano gli accenni a Michelangelo in rapporto alla lirica inglese in M. Praz (*Machiavelli in Inghilterra*, Roma 1942, pp. 235-237), in S. Rosati (John Donne, *Poesie scelte*, Napoli 1958, *passim*) e in G. Melchiori (*Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano 1964, pp. 25-26 e 29).

BIBLIOGRAFIA

Opere bibliografiche

E. Steinmann e R. Wittkower, *M. Bibliographie*, 1510-1926, Leipzig, Klinkhardt e Biermann, 1927; E. Steinmann, *Michelangelo in Spiegel seiner Zeit*, Leipzig 1930 (prosegue la bibliografia michelangelolesca dal 1927 al 1930); *Michelangelo Buonarroti nel IV Centenario del «Giudizio Universale»*, Firenze 1946 (prosegue la bibliografia dal 1931 al 1943); Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1863 (contiene una bibliografia di traduzioni straniere di rime di Michelangelo).

Edizioni.

a) Rime.

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Firenze, Giunti, 1623 (1^a ed. delle *Rime* a cura di Michelangelo Buonarroti il Giovine); *Rime*, Firenze, Manni, 1726 (riproduce l'ed. 1623); R. Duppa, *The Life and Literary Works of Michel Angelo Buonarroti*, London, Murray, 1806 (secondo la stampa del 1623); *Le Rime* di Michelangelo Buonarroti, Il Frullone della Crusca, 1817 (ed. curata da A. Maggiori, che riproduce quella del 1623, ponendo in nota i testi del ms Vat. Lat. 3211); *Rime* di Michelangelo Buonarroti il Vecchio, a cura di G. Biagioli, presso l'editore, Parigi 1821 (riproduce l'ed. 1623); *Rime e lettere* precedute dalla vita dell'autore scritta da A. Condivi, Barbera, Firenze, 1860; *Rime*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1863 (è il primo tentativo di ed. critica condotta sui mss); *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischen Apparate versehen von Dr. K. Frey, Grote, Berlin, 1897; riproducono l'ed. Frey: *Poesie*, a cura di G. Amendola, Lanciano, Carabba, 1911; *Rime*, a cura di A. Foratti, Caddeo, Milano, 1921; *Rime*, a cura di F. Rizzi con prefazione di L. Bistolfi, scelta e commento, Milano, Treves, 1924; *Rime*, a cura di G. Papini, Firenze, Rinascimento del libro, 1928; *Rime*, a cura di V. Piccoli, Torino, Utet, 1930; *Rime spirituali*, a cura di D. Giuliotti, Firenze, Libreria Fiorentina, 1948; *Rime*, a cura di G. Ceriello, Milano, Rizzoli, 1954. La nuova edizione critica delle *Rime* è curata da E.N. Girardi, Bari, Laterza, 1960; cfr. anche l'edizione economica e annotata dello stesso Girardi, Bari, Laterza, 1967, e ora la recente edizione economica con introduzione di Giovanni Testori, Milano, Rizzoli, 1975.

Per i problemi testuali relativi alle *Rime*, cfr. M. Barbi, *Come si pubblicano i nostri classici*, in «Pegaso», 1931, pp. 603 ss.; E.N. Girardi, *Per l'edizione delle Rime di Michelangelo*, in «Rinascimento», VI (1955), I, pp. 75-115 (rifuso nella Nota filologica dell'ed. Laterza delle *Rime* cit.).

b) Lettere.

Michelangelo Buonarroti, *Lettere*, a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1875; *Lettere*, a cura di G. Papini, Lanciano, Carabba, 1910 (dispone in ordine cronologico i testi dell'edizione Milanese); *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di K. Frey, München, Müller, 1923-1940 (comprende parecchie lettere di Michelangelo al Vasari); *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960, p. 82 (riproduce la lettera al Varchi sul tema della «maggioranza delle arti»). Cfr. ora l'edizione critica (per le lettere fino all'inizio del 1533): *Il carteggio*, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze, Sansoni, vol. I, 1965; vol. II, 1967; vol. III, 1973. *I ricordi*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1970.

Opere complessive sulla vita e sulle opere.

G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, 1^a ed., Firenze, Torrentino, 1550; 2^a ed., Firenze, Giunti, 1568 (cfr. il testo delle due redazioni nell'ed. a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962); A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, Roma, A. Blado, 1553 (ristampata, a cura di A.F. Gori, Firenze, Albizzini, 1746; Pisa, Capurro, 1823; Firenze, Barbera, 1887). Cfr. anche: *Le vite di Michelangelo Buonarroti* scritte da G. Vasari e da A. Condivi, a cura di K. Frey, Berlino 1887, e A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di P. D'Ancona, Milano 1928.

H. Grimm, *Leben Michelangelo's*, Hannover 1860-1963 (1901¹⁰; trad. it., Milano 1939); A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, Gazzetta d'Italia, 1875 (in 2 volumi); J.A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, London 1892 (in 2 volumi.); R. Rolland, *La vie de Michelangelo*, Paris, Hachette, 1906 (trad. it., Firenze, Le Monnier, 1921); E. Ollivier, *Michelangelo*, Paris s.d. (trad. it., Milano 1927); C. de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton 1948 (in 5 volumi), e *Michelangelo*, Firenze 1951; G. Papini, *Vita di Michelangelo*, Firenze, Vallecchi, 1949; B. Zevi e P. Portoghesi, *Michelangelo architetto*, Torino, Einaudi, 1964; *Michelangelo*, a cura di P. D'Ancona, A. Pinna, I. Cardellini, Milano 1964.

Critica su Michelangelo scrittore.

F. Berni, *Poesie e prose*, a cura di E. Chiorboli, Genève-Firenze, Olschki, 1934, pp. 167-168; B. Varchi, *Due lezioni*, Firenze, Torrentino, 1549 (la prima lezione è sul sonetto 151, «Non ha l'ottimo artista alcun concetto»); Michelangelo Buonarroti il Giovine, «Annotazioni alle copie delle Rime di

Michelangelo» (si trovano nei codici XV e XVI dell'Archivio Buonarroti di Firenze); U. Foscolo, *Michel Angelo e Poems of Michel Angelo*, in *Opere*, ed. naz., vol. X, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 447 ss. e pp. 469 ss. (sono i giudizi pubblicati nel «New Monthly Magazine», 1822 e nella «Retrospective Review» del 1826); W. Pater, *The poetry of Michelangelo*, in «Fortnightly Review», ottobre 1871 (poi in *Studies in the History of the Renaissance*, London, 1873; trad. it., *Il Rinascimento*, Napoli 1912); J. Klaczko, *Causeries florentines*, Paris 1880 (trad. it., Bari, Laterza, 1925); K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante*, München 1908; H. Thode, *Michelangelo und das Ende des Renaissance*, Berlin, 1902-1913 (in 3 volumi); A. Farinelli, *Michelangelo poeta*, in «Raccolta di studi critici dedicata a A. D'Ancona», Firenze, Barbera, 1901 (poi in *Michelangelo e Dante*, Torino, Bocca, 1918); A. Oberdorfer, *Saggio su Michelangelo*, Palermo, Sandron, 1913; T. Parodi, *Michelangelo Buonarroti*, in *Poesia e Letteratura*, Bari, Laterza, 1916, pp. 182 ss.; G. Saviotti, *La vita e le rime di Michelangelo*, Livorno 1916; E.G. Parodi, *Poeti antichi e moderni*, Firenze, Sansoni, 1923, pp. 185-191; F. Rizzi, *Michelangelo poeta*, nell'ed. delle *Rime* cit.; F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, s.d., pp. 201-203; G. Toffanin, *Il Cinquecento*, ivi, 1954⁵ (1927), pp. 362 ss.; G. Bertoni, *La prosa di Michelangelo*, in «Lingua e pensiero», Firenze 1932; E. Gasparini, *La poesia di Michelangelo*, in «Cultura», luglio 1931, pp. 521-541; E. Steinmann, *Michelangelo e Luigi del Riccio*, Firenze 1932; B. Croce, *La lirica cinquecentesca*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, pp. 391-400; G.G. Ferrero, *Il petrarchismo del Bembo e le rime di Michelangelo*, Torino, ed. de «L'Erma», 1935; A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina, Principato, 1959⁸, p. 231; G. Contini, *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, in «Rivista rosminiana», 1937-1938, pp. 286 ss. (poi in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 323-346; nuova ed., Torino, Einaudi, 1974, pp. 242-258, col titolo *Una lettura su Michelangelo*); B.H. Sumner, *Michelangelo and Dante*, in «Italian Studies», 1938, I, 4, pp. 153-169; N. Façon, *Michelangelo poet*, Bucaresti, Tiparul Universitar, 1939; F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1959¹¹, vol. II, parte I, pp. 500-511; V. Mariani, *Poesia di Michelangelo*, Roma, Palombi, 1941; H. Skommodau, *Die Dichtungen Michelangiolos*, in «Romanische Forschungen», 56, 1942; G. Galassi, *Plasticità di Michelangelo poeta*, in *Michelangelo Buonarroti nel IV Centenario del Giudizio Universale* cit., pp. 146 ss.; R. Buscaroli, *Il concetto dell'arte nelle parole di Michelangelo*, Padova, Cedam, 1945; M. Marazzan, *Romanticismo critico e coscienza storica*, Firenze, Marzocco, 1948; C. Altucci, *La poesia di Michelangelo*, in «Annali dell'Istituto Superiore di Scienze e Lettere di Santa Chiara», 1950, pp. 53-84; M.L. Perer, *L'ambiente intorno a Michelangelo*, in «Acme», 1950, III, pp. 89-149; T. Mann, *La concezione dell'amore nella poesia di Michelangelo*, in «Letterature moderne», I, 1950, pp. 427-534; H.W. Frey, *Michelangelo und die Komposition seiner Madrigale*, in «Acta Musicologica», XXIV, 1952; B. Nardini, *Poesia di Michelangelo*, in

«Dialoghi», I (1953), 2, pp. 23-32; L. Baldacci, *Lineamenti della poesia di Michelangelo*, in «Paragone», 72 (1955), pp. 27-45; G. Di Pino, *Le rime di Michelangelo*, in *Umanità e stile*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 157 ss.; R. Scrivano, *Premanierismo di Michelangelo*, in *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959, pp. 85-88; G. Weise, *Manierismo e letteratura*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 1960, 1-2, pp. 5-52; R. Frattarolo, *Le lettere di Michelangelo*, in *Dal volgare ai moderni*, Roma, Ateneo, 1962, pp. 53-57; E.N. Girardi, *Michelangelo Buonarroti*, in *Letteratura italiana, I minori*, Milano, Marzorati, 1961, vol. I, pp. 841-871; Id., *Studi sulle rime di Michelangelo*, Milano, L'Eroica, 1964; P.L. De Vecchi, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 429, 1963, pp. 30-66, e 431, pp. 364-401; H. Friedrich, *Epochen der Italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964, pp. 329-412 (cfr. *Le epoche della lirica italiana*, trad. it., Milano, Mursia, 1974); G. Spini, *Politicità di Michelangelo*, in «Rivista storica italiana», LXXVI (1964), 3, pp. 557-600; R.J. Clements, *Michelangelo. I, Le idee sull'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1964 (1^a ed. ingl., 1961); *Michelangelo scultore*, Roma, Curcio, 1964 (contiene tra altri un saggio di R.J. Clements su *Idee artistiche e temi figurativi* e un'ampia Nota bibliografica); S. Alexander, *Umanità di Michelangelo*, in «Il Ponte», XX (1964), 3, pp. 327-336; S. Bottari, *Michelangelo anticlassico*, in «Il Verri», 17 (1964), pp. 16-31; R. Spongano, *Chiarimenti sulla poesia di Michelangelo*, in «Il Verri», 17 (1964), pp. 3-15; L. Magnani, *Michelangelo poeta*, in «Terzo programma», 1965, I, pp. 182-224; R.J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York University Press, 1965 (New York 1966), *Prayer and Confession in Michelangelo's Poetry*, in «Studies in Philology», LXII (1965), pp. 101-110; E.N. Girardi, *Le lettere e le rime*, in *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, Novara 1965, vol. II, pp. 543-568, *La critica letteraria su Michelangelo*, in «Aevum», XL (1966), 3-4, pp. 254-280 (questi e altri saggi del Girardi sono raccolti nel volume recente *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974); G. Nencioni, *La lingua di Michelangelo*, in *Michelangelo artista, pensatore, scrittore* cit., tomo II, pp. 569-576; N. Sapegno, *Appunti sul Michelangelo delle «Rime»*, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, Roma, Ateneo, 1965, pp. 999-1005; G. Zamboni, *Michelangelo als Dichter*, Basel-Stuttgart 1965; G. Di Pino, *Vocazione e vita di Michelangelo*, Torino, Eri, s.d.; L. Puppi, *Una lettera sconosciuta di Michelangelo: qualche appunto su società e cultura nella problematica del Buonarroti*, in «Trimestre», I (1967), pp. 35-55; U. Bosco, *Michelangelo poeta*, in *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 52-76, «Non ha l'ottimo artista», ivi, pp. 77-82, *Michelangelo Buonarroti*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. I, Torino, Utet, 1973, pp. 432-436; J.H. Whitfield, *The Poetry of Michelangelo*, in *Collected Essays on Italian Language and Literature presented to K. Speight*, Manchester University Press, 1971, pp. 102-121; C. Mutini, *Le ultime rime di Michelangelo*, in *L'autore e l'opera*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 57-86.

INDICE DELLE RIME CITATE
(I numeri fra parentesi si riferiscono alle rime
nell'ed. Girardi, gli altri alle pagine)

- A che piú debb'i' ormai l'intensa voglia (98) 133n.
Al dolce mormorar d'un fiumicello (framm. 5) 112.
Amor non già, ma gli occhi mei son quegli (31) 125.
Arder sole' nel freddo ghiaccio il foco (281) 152.
- Ben doverrieno al sospirar mie tanto (45) 128.
Ben mi dove' con sí felice sorte, (99) 133n.
Ben può talor col mie 'rdente desio (259) 143.
Ben sarien dolce le preghiere mie, (292) 151.
- Che fie di me? che vo' tu far di nuovo (22) 123, 124, 125.
Che fie doppo molt'anni di costei, (50) 113n.
Chi è quel che per forza a te mi mena, (7) 121 e n, 122n.
Chi qui morto mi piange indarno spera, (199) 141.
Chiunche nasce a morte arriva (21) 119 e n, 120n.
Col sol de' Bracci il sol della natura, (218) 141.
Colui che fece, e non di cosa alcuna, (104) 134.
Com'arò dunche ardire (12) 121.
Come fiamma piú cresce piú contesa (48) 127, 154.
Come non puoi non esser cosa bella, (121) 136, 137.
Come portato ho già piú tempo in seno (264) 142, 146, 147.
Come può esser ch'io non sia piú mio? (8) 121, 122n.
Com'io ebbi la vostra, signor mio, (85) 130n.
Costei pur si delibera, (172) 137n, 143.
Crudele, acerbo e dispietato core, (17) 121, 122.
Crudele stella, anzi crudele arbitrio (70) 127.
- Dal ciel discese, e col mortal suo, poi (248) 142n, 143 e n.
Dal primo pianto all'ultimo sospiro, (119) 137.
Davitte colla fromba e io coll'arco (framm. 3) 111.
Del fiero colpo e del pungente strale (39) 128 e n.
Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei (42) 128, 128n.
Di morte certo, ma non già dell'ora, (295) 151, 153.
Di te me veggio e di lontan mi chiamo (15) 121, 123n.
Donn', a me vecchio e grave, (254) 144.
D'un oggetto leggiadro e pellegrino, (16) 122.

El Dí e la Notte parlano, e dicono: (14) 123.

Febbre, fianchi, dolor, morbi, occhi e denti (framm. 16) 148n.
Forse perché d'altrui pietà mi vegna, (66) 128.

Giunto è già 'l corso della vita mia, (285) 151, 152, 153.
Gli occhi mie vaghi delle cose belle (107) 135, 136.
Gran ventura qui morto esser mi veggio: (196) 140.

I' ho già fatto un gozzo in questo stento, (5) 118.
Il mio refugio e 'l mio ultimo scampo (112) 136.
I' mi son caro assai piú ch'i non soglio; (90) 132, 133.
In me la morte, in te la vita mia; (37) 128 e n.
Io crederrei, se tu fussi di sasso, (54) 129.
I' sto rinchiuso come la midolla (267) 147 e n, 148n.
I' temo piú, fuor degli anni e dell'ore, (201) 141.

La carne terra e qui l'ossa mie, prive (197) 141.
La fama tiene gli epitaffi a giacere; (13) 123.
La forza d'un bel viso a che mi sprona? (279) 150.
L'alma inquieta e confusa in sé non truova (280) 150.
La nuova alta beltà che 'n ciel terrei (178) 139, 140.
La nuova beltà d'una (263) 133n, 143, 146.
L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora, (framm. 13) 111.
Laudate parvoli (framm. 15) 111.
La voglia invoglia e ella ha poi la doglia (framm. 2) 111.

Molti anni fassi qual felice, in una (1) 119.
Molto diletta al gusto intero e sano (237) 144.

Natura ogni valore (19) 121, 123.
Nel dolce d'una immensa cortesia, (251) 144.
Non altrimenti contro a sé cammina (232) 144.
Non è piú tempo, Amor, che 'l cor m'infiammi, (231) 142 e n.
Non è sempre di colpa aspra e mortale (260) 144.
Non è senza periglio (130) 137.
Non fur men lieti che turbati e tristi (298) 152n.
Non può per morte già chi qui mi serra (186) 130n, 139n.
Non pur la morte, ma 'l timor di quella (127) 137.
Non sempre a tutti è sí pregiato e caro (109) 136.
Nuovo piacere e di maggiore stima (67) 127 e n.

Ogni van chiuso, ogni coperto loco, (103) 134.
Oilmè, oilmè, ch'i' son tradito (51) 127.

O notte, o dolce tempo, benché nero, (102) 133, 134.
Ora in sul destro, ora in sul manco piede (162) 138n.
Or d'un fier ghiaccio, or d'un ardente foco (269) 150.

Perché l'età ne 'nvola (268) 150.
Perché sí tardi e perché non piú spesso (257) 145.
Perch'è troppo molesta, (252) 144.
Per croce e grazia e per diverse pene (300) 152.
Per fido esempio alla mia vocazione (164) 138n.
Per molti, donna, anzi per mille amanti (249) 143 e n, 144n.
Per non s'aver a ripigliar da tanti (265) 142.
Per qual mordace lima (161) 137 e n, 138.
Per sempre a morte, e prima a voi fu' dato (207) 141.

Qual meraviglia è, se prossim'al foco (266) 145.
Quanta dolcezza al cor per gli occhi porta (38) 128 e n.
Quante dirne si de' non si può dire, (250) 142n, 143 e n.
Quanto sare' men doglia il morir presto (2) 121, 123n.
Quanto si gode, lieta e ben contesta (4) 117 e n, 118n.
Quantunche sie che la beltà divina (258) 143.
Qua si fa elmi di calici e spade, (10) 118, 119.
Qui son de' Bracci, deboli a l'impresa (184) 140.
Qui son morto creduto; e per conforto (190) 140.

S'avvien che spesso il gran desir prometta (296) 151.
Scarco d'un'importuna e greve salma, (290) 151, 152.
S'egli è che 'l buon desio (117) 136.
S'egli è, donna, che puoi (111) 135n.
Se 'l foco fusse alla bellezza eguale (77) 130n.
Se 'l foco il sasso rompe e 'l ferro squaglia, (64) 130n.
Se l'immortal desio, c'alza e corregge (58) 130n.
Se 'l mie rozzo martello i duri sassi (46) 128.
Se 'l timor della morte (128) 137.
Se nel volto per gli occhi il cor si vede, (72) 130n.
S'i' avessi creduto al primo sguardo (61) 130n.
S'i' fossi stato ne' prim'anni accorto (253) 144.
Signor, se vero è alcun proverbio antico, (6) 118.
S'i' vivo piú di chi piú m'arde e cuoce, (57) 130n.
Sol d'una pietra viva (240) 144.
Sol io ardendo all'ombra mi rimango (2) 121.
Sotto duo belle ciglia (131) 137.
Spirto ben nato, in cu' si specchia e vede (41) 128, 129n.
S'un casto amor, s'una pietà superna (59) 130.

Tu ha' 'l viso piú dolce che la sapa (20) 120.

Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume (89) 132.
Veggio nel tuo bel viso, signor mio (83) 132.
Vivo al peccato, a me morendo vivo (32) 125.
Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio (87) 131.

Monti, poeta del consenso (1955-1981)

Monti, poeta del consenso, Firenze, Sansoni, 1981. Il volume, qui riprodotto, deriva dalle dispense genovesi dell'anno accademico 1955-1956 (W. Binni, *Vincenzo Monti*, Genova, Bozzi, 1956); il primo capitolo, dedicato alla storia della critica montiana, è stato aggiornato fino al 1981.

PREMESSA

Sollecitato da alcuni amici e compagni di lavoro che anche recentemente si sono occupati del Monti, che hanno letto il presente saggio pubblicato in forma di dispense dall'editore Bozzi in relazione ad un mio corso tenuto all'Università di Genova nell'anno accademico 1955-1956 e che lo hanno anche pubblicamente considerato, secondo le parole di uno di loro, Gennaro Barbarisi (nel suo saggio del '69), «l'opera complessiva piú moderna sulla figura del Monti e sulla sua cultura nella quale sono trattati tutti i problemi che siamo venuti accennando»¹, mi sono risolto a pubblicarlo in forma di libro solo completando il primo capitolo sul problema critico montiano portato fino ad oggi, e rimandando una ripresa ed estensione approfondita di questa mia interpretazione montiana ad una progettata opera complessiva sul periodo dall'Alfieri al Leopardi.

Come nacque, entro la mia attività, cosí fortemente (anche se non solamente) rivolta al Settecento e Ottocento, quel corso e quel libro "rimasto nel cassetto"? Monti non era certo stato assente dalla mia prospettiva e attività di studio e, se già nel 1946 ne avevo commentato vari componimenti poetici (e specie la *Feroniade* su cui fin da allora puntavo come su una delle opere piú significative del neoclassicismo italiano) nell'antologia *Scrittori d'Italia*² (Ottocento e Novecento), la sua presenza, piú che in *Preromanticismo italiano*, del 1947, prendeva spicco particolare nella mia prolusione genovese del '48, *La poetica neoclassica in Italia*³, e poi in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*⁴, mentre egli avrebbe avuto pur posto (come tramite originale di temi e moduli poetici italiani e stranieri) nel mio saggio del '62 su *Leopardi e la poesia del Settecento*⁵ e (come vicino e antagonista fortunato

¹ G. Barbarisi, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1969, VII, p. 93. E si veda l'accenno di B.M. Frabotta in una scheda alla rassegna montiana di D. Consoli, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1981. Cita quelle dispense anche N. Mineo nel suo capitolo montiano, nella *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1977.

² *Scrittori d'Italia*, a cura di N. Sapegno, G. Trombatore, W. Binni, III vol. a cura di W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1946.

³ In «Belfagor», 1950, e poi in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1976³.

⁴ Op. cit.

⁵ In «La Rassegna della letteratura italiana», 1963, poi in *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, 1980⁴.

del Foscolo) nei miei saggi foscoliani ora raccolti nel volume *L'intervento di Foscolo*⁶ nonché (per la sua prima poetica) nel *Settecento letterario* del '68⁷.

Ma è nel 1955, in relazione a studi promossi dal bicentenario della nascita del Monti (1954), che provai l'esigenza di chiarirmi più direttamente la posizione di questo pur alto, seppure a me non congeniale, scrittore, fino allora soprattutto da me considerato in rapporto ai più grandi, e a me ben diversamente congeniali, Foscolo e Leopardi.

Nacquero così il corso genovese e questo saggio che ora intitolo *Monti poeta del consenso*, sia perché tale è il suo vero significato storico-politico e poetico (il consenso è anche l'adesione entusiastica e a suo modo autentica della fantasia e della sensazione al colore delle immagini affascinanti della storia e della poesia passata e contemporanea), sia perché a me preme, senza nulla detrarre al suo significato, sottolineare (specie di fronte a possibili esaltazioni del Monti come intellettuale-poeta organico al potere e alla classe egemone) appunto questa sua posizione, così diversa dall'intervento storico-personale del Foscolo e dalla protesta del grandissimo Leopardi, con chiare implicazioni di poetica e di poesia. Mentre, d'altra parte, adopero la parola (pur così contestata) di "poeta" perché sono convinto che per Monti non solo della posizione di un intellettuale e di un artista professionale si tratta, ma di una disposizione genuina all'accensione poetica, anche se incapace (per esilità di problematica e forza commutatrice) di organicamente realizzarsi in grande poesia.

Certo questo saggio appartiene ad una fase del mio lavoro critico meno adeguata all'espansione e alla messa in azione di tutte le indicazioni che, anni dopo, si diramarono come istanze necessarie della mia nozione operativa di poetica (in *Poetica, critica e storia letteraria*⁸) e che mi sembrano più concretamente esplicitate nei miei saggi più recenti⁹. Sicché, entro la stretta economia del corso (da cui deriva il saggio) che soprattutto sull'opera in versi puntava (né anche adesso, ripeto, in una più ampia prospettiva sull'"intellettuale-poeta" appiattirei il poeta sul semplice "intellettuale"), devo chiaramente rilevare la mancanza di trattazione di alcune parti e problemi dell'attività montiana (la sua produzione di prosa programmatico-critica: le lezioni pavesi, il grosso capitolo del linguista e polemista della *Proposta*; nonché, in sede di attività poetica, il traduttore di Persio), mentre è comunque (seppure per la ricordata economia del corso) risultata troppo rattratta quella fase finale della sua poesia che ora ben diversamente esaminerei.

⁶ Di prossima pubblicazione presso Einaudi.

⁷ In *Storia della letteratura italiana*, VI, Milano, Garzanti, 1968.

⁸ Bari, Laterza, 1963, 1980⁹.

⁹ Penso, dopo *La protesta di Leopardi*, soprattutto al volume *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978, al saggio foscoliano del '78 (in «La Rassegna della letteratura italiana», 1979, e ora in *L'intervento di Foscolo* in corso di pubblicazione presso Einaudi), al saggio *La poesia di Leopardi negli anni napoletani*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1980.

Malgrado queste aperte indicazioni dei suoi limiti, ritengo opportuno il parere di quanti mi hanno fortemente stimolato a pubblicare questo saggio così com'era, riservandomi, ripeto, di tornare sul problema del Monti anche in relazione al grosso lavoro che viene proprio adesso impiantato, di un'edizione nazionale delle sue opere¹⁰, rimaste (a parte l'epistolario edito dal Bertoldi) a vecchie edizioni ottocentesche o ancora inedite.

Roma, 18 gennaio 1981

¹⁰ Sarà intrapresa, con l'editore Le Monnier, da un Comitato Nazionale che si affianca a quello delle opere foscoliane, ambedue da me presieduti.

I.

STORIA DELLA CRITICA MONTIANA

Se nella lunga carriera poetica del Monti non mancarono attacchi anche violenti di avversari e rivali (Gianni, Lattanzi, ecc.) allo scrittore e all'uomo e critiche ad alcune delle sue opere, si può ben dire che, specie nel periodo della sua maturità, si venne formando una fervida atmosfera di generale ammirazione, di caldo, entusiastico consenso che unì i classicisti, i romantici italiani e le stesse maggiori personalità della letteratura europea del primo Ottocento. Il Monti fu riconosciuto senz'altro come grande poeta, ammirato quasi come la stessa personificazione della grande poesia, più accettata con affascinato stupore che giudicata criticamente¹. Tanto che le testimonianze numerose di tale ammirazione, accresciuta e spesso sostanzialmente motivata dal fascino della presenza viva del Monti, dalla sua declamazione abilissima e suggestiva, dalla sua stessa figura imponente, gentile e maestosa, sono più da ascrivere ad una sorta di aneddotta agiografica che ad una vera e propria storia della critica. Il ricordo stendhaliano del Byron che, alla recita da parte del Monti (a un pranzo in casa del Di Breme) del primo canto della *Mascheroniana*, si commuove e mormora al suo vicino: «He Knows not how he is a poet»², la rievocazione che il Constant fa, in alcune sue pagine, dell'ingresso e declamazione del Monti in salotti milanesi («Arrivée de Monti. Superbe figure douce et fière, pourtant le caractère d'un poète..., Superbe déclamation de Monti... Pris congé de Monti. C'est un véritable poète, fougueux, emporté, faible, timide et mobile. Le pendant de Chénier en Italien, quoiqu'il vaille mieux que Chénier»³), le parole con cui la Staël

¹ Per una bibliografia della critica montiana e per altre notizie e valutazioni del problema critico montiano, v. il profilo di storia della critica montiana di L. Fontana nel II vol. dei *Classici italiani nella storia della critica*, da me diretti, Firenze, La Nuova Italia, 1955 ss. Per il periodo 1950-1980, v. il saggio di D. Consoli, *Orientamenti e problemi della critica montiana nell'ultimo trentennio*, in «Cultura e scuola», 74, 1980. Una generale bibliografia delle opere montiane e della critica relativa fino al 1928 è quella di G. Bustico, *Bibliografia di V. Monti*, Firenze 1928. Altre indicazioni bibliografiche si trovano nel *Repertorio bibliografico della letteratura italiana*, di G. Prezzolini, 4 voll., Roma-New York 1932, 1942.

² Stendhal, lettera del 24 settembre 1824 a Louise S.W. Belloc, in *Correspondance*, Paris, Pléiade, 1967, II, p. 43. Per Stendhal, pur in mezzo a contrastanti giudizi, il Monti è comunque il primo poeta italiano anche rispetto a Foscolo («Foscolo, le premier poète d'Italie, après Monti», 31 dicembre 1816), come dice in *Voyages en Italie*, Paris, Pléiade, 1955, p. 20.

³ B. Constant, *Journaux intimes*, in *Oeuvres*, Paris, Pléiade, 1957, 19 ottobre, 21 ottobre,

(così severa nei suoi giudizi su Parini o Alfieri) riconosceva con termini romantici la geniale natura poetica del Monti («l'orage est dans votre sein, les couleurs dans votre imagination; vous regarder, vous écouter, c'est goûter tout l'intérêt de la vie animée») e paragonava persino l'esuberanza immaginosa montiana al Vesuvio («je n'ai eu que quatre plaisirs vifs en Italie: vous entendre, voir S. Pierre, la mer et le Vésuve; encore le Vésuve et vous, cela pourrait bien ne compter que pour un»⁴), si fondono insieme ad altre esaltate espressioni di ammirazione incontrollata di stranieri e italiani in un unico coro di elogi, poco turbato da alcune aspre, ma solitarie dissonanze. E queste potevano attribuirsi al livore di mediocri rivali o ad una antipatia troppo immediatamente etico-politica e comunque incapace di svolgersi in un atteggiamento critico che potesse reagire davvero ad un consenso così generale e disposto a ritrovare nella stessa mobilità e mutabilità delle opinioni del Monti un segno ulteriore della sua totale vocazione fantastica, della sua natura irrazionale, della sua pronta, irresistibile disposizione a risentire gli avvenimenti non nel loro valore morale e politico, ma come materia indiscriminata per il suo canto immaginoso.

Come avviene per la severa stroncatura di Nicorio (il Monti) nel *Platone in Italia* del Cuoco: «Quando saran mute le altre memorie de' tempi passati, se mai i versi di Nicorio giungeranno alla posterità, gli uomini sapranno dai medesimi, chi era sotto il tale o tal altro pretore il potente della città; il potente, perché di savi non vi ha memoria che ne abbia lodato un solo... Le parole che Nicorio adopera sono armoniose perché non son sue, e coloro che gliel' hanno prestate l'avean addotte a cantar cose degne di Febo; poche e meschine sono le idee perché sue»⁵.

Più importanti semmai le pagine della *Littérature du midi de l'Europe* (1813) del Sismondi in cui all'immagine alta del «più grande dei poeti viventi» che l'Italia riconosce «d'une voix unanime» nel Monti (immagine che lo scrittore ginevrino riprende dai contemporanei svolgendola in un ritratto elogiativo, ma più critico-letterario: «Mobile à l'excès, irritable, passionné, le sentiment présent le domine toujours; il sent avec fureur tout ce qu'il sent, tout ce qu'il croit; il voit les objets auxquels il pense; il sont tout entiers devant lui, et un langage souple et harmonieux est toujours à ses ordres pour les peindre avec le plus riche coloris. Persuadé que la poésie n'est qu'une seconde espèce de peinture, il fait consister tout l'art du poète à rendre sensibles aux yeux de tous, les tableaux que son imagination crée pour lui... et il marche de tableau en tableau avec une grandeur et une dignité qui n'appartient qu'à lui») si aggiunge però un dubbio assai significativo sulla vali-

16 novembre 1805, p. 520 e p. 522.

⁴ De Staël, lettera del 23 febbraio 1805 al Monti in *Lettere del Foscolo, del Giordani e della Signora di Staël a V. Monti*, Livorno 1876, p. 267.

⁵ Questo passo fu stampato solo in tre esemplari della prima edizione (1804) e venne poi soppresso per preghiera di comuni amici.

dità assoluta di una poesia mancante di una profonda coerenza di principi nell'uomo: «Il est étrange qu'avec quelque chose de si fier dans la manière et dans le style, un homme si passionné ne tienne pas par le coeur à des principes plus constants». Dubbio significativo come la scusa («Supposons, pour son excuse, qu'il compose comme un improvisateur, qu'il s'échauffe sur un thème donné, et qu'il en saisit avec avidité l'idée politique, quelque étrangère qu'elle soit à ses sentiments individuels»), come la conclusione in cui, ribadita la valutazione alta dell'uomo di genio, capace di arricchire la letteratura italiana di capolavori degni dei più grandi poeti, un'ultima precisazione chiarisce il carattere più guardingo e critico della valutazione sismondiana: «surtout si, ne consultant jamais qu'une vraie inspiration, il ne sacrifie plus aux intérêts du moment, une reputation faite pour durer des siècles»⁶.

Più tardi il De Sanctis nel suo giudizio negativo sul Monti dirà: «se si fosse ritratto nella verità della sua natura, potea da lui uscire un poeta».

Nel Sismondi c'è solo un dubbio e una speranza (egli scriveva nel 1813 quando il Monti era ancora nel pieno della sua attività), ma essi sono molto significativi come primo segno di una posizione più critica, di una insoddisfazione che non nasce da una violenta antipatia morale, come era nel caso del Cuoco, ma da una impressione spontanea e maturata entro un atteggiamento di sostanziale ammirazione per «le plus grand des poètes italiens vivants».

Insoddisfazione che pur si avverte nel complesso atteggiamento del Foscolo, mosso da una forte ammirazione per le qualità artistiche del Monti, ma insieme turbato da quella sua instabilità e debolezza morale che egli tende a spiegare, più che con una originaria tendenza del suo animo, con una giustificazione ambientale che, dopo la generosa difesa del 1798 contro le accuse degli interessati nemici del Monti, affida dolorosamente in una lettera del 24 novembre 1806 alla Teotochi Albrizzi («Oh s'egli avesse anima più alta, e forse l'aveva, quanto il Parini e l'Alfieri, ma la corte di Roma l'ha guasto»⁷), per acquistare un tono più definitivo e severo nelle pagine satiriche dell'*Hypercalipsis* («Educatu est Montiu in aula romana»⁸) e riproporsi in un tono più pacato fra limitazione e scusa in quel *Saggio sullo stato attuale della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo decimonono* (steso in inglese dallo Hobhouse, ma certamente attribuibile al Foscolo) che presenta il giudizio foscoliano più completo e meditato, superiore, per distacco critico, ai personali momenti di amicizia che avevano caratterizzato la relazione personale dei due scrittori.

In quelle pagine, che ribadiscono il giudizio e la spiegazione della lonta-

⁶ C. Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, Paris 1813, III, pp. 86-87 e p. 92.

⁷ U. Foscolo, *Epistolario*, Firenze, ed. naz. II, 1952 (e ancora: «Avrà grande fama e non santa»).

⁸ U. Foscolo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, in *Opere*, Firenze, ed. naz. VIII, 1937, p. 111 (tutto il paragrafo dedicato al Monti nella *Hypercolipseos clavis* condensa il disprezzo foscoliano per il poeta "Voltagabbana").

nanza del Monti dall'ideale foscoliano del poeta, esemplare per coscienza etica e politica (il Monti era stato educato, alla corte cattolica di Roma, ad una concezione del letterato cortigiano e privo di responsabilità morale, disposto a piegare la sua arte al servizio di tutti i potenti), si articola un esame che assicura al Monti una "prerogativa" originale «consistente nella piacevole combinazione del delicato e del forte» (definizione importante ad intendere l'angolo delle disposizioni poetiche montiane se non a costituire un saldo nucleo poetico personale) e giudicando il valore delle varie opere (nettamente inferiori le tragedie, discontinuo e solo notevole per alcuni «squarci ammirabili e degni di essere portati ad esempio nell'arte della perfetta poesia» il *Bardo della selva nera*, superiori la *Bassvilliana*, il *Prometeo*, la *Feroniade*, la versione dell'*Iliade*) giustificava anche le imitazioni e i plagi montiani dai classici per «la maniera nuova e tutta sua, con la quale egli ha riprodotto le bellezze dell'antica e classica letteratura, rendendole in tal modo familiarissime ad ogni lettore » (prima giustificazione di un valore letterario del Monti quale mediatore della grande poesia del passato che verrà ripresa in alcune interpretazioni critiche più recenti⁹).

Nettamente negativo è invece il giudizio del Leopardi, il più severo e risoluto del primo Ottocento perché non riguarda tanto le manchevolezze dell'uomo, la mutevolezza dei suoi atteggiamenti politici, ma proprio la natura poetica del Monti¹⁰. Ed è giudizio tanto più significativo in quanto esso si matura e si precisa entro un progressivo distacco dalla prima ammirazione (quando il Leopardi aveva sentito l'influsso montiano e aveva guardato al Monti come grande maestro di stile) coerente alla stessa presa di coscienza leopardiana della propria poesia e della stessa nozione di poesia come lirica, come espressione profondamente originale e personale distinta dall'abilità tecnica della maestria letteraria. Nello *Zibaldone*, dopo un primo paragone delle *Cantiche montiane* con la *Commedia*¹¹, nel quale si riconoscevano al Monti qualità originali di disinvolture, di eleganza, di grazia delicata non ritrovabili in Dante, si giunge ben presto, già nel 1818, ad un nuovo giudizio che, pur confermando quelle qualità «pregiabilissime e si può dire originali e sue proprie» di «volubilità armonia mollezza cedevolezza eleganza dignità graziosa o dignitosa grazia del verso» e di «scelta felice, evidenza, scolpitezza» nelle immagini, limita la poesia montiana proprio nella assoluta mancanza di «tutto quello che spetta all'anima, al fuoco all'affetto all'impeto vero e profondo, sia sublime, sia massimamente tenero». Monti è «un poeta vera-

⁹ U. Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, XI, parte II delle *Opere*, Firenze, ed. naz., 1958, pp. 526-538.

¹⁰ Per i rapporti del Leopardi con il Monti nello svolgimento della propria poetica e poesia, v. il mio saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* in *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973.

¹¹ *Zibaldone*, in *Opere*, a cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, II, pp. 9-10.

mente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo»¹². E se qui compare comunque la parola "poeta" (che poté indurre, come vedremo, il Croce a forzare il testo leopardiano verso il riconoscimento di una particolare poesia, ma pur sempre "poesia"), il vero senso di questo giudizio è poi chiarito dalle pagine del 1821: quelle che tracciando una breve e rigorosa storia della poesia italiana negano il nome di poeti al Parini e al Monti «piuttosto letterati di finissimo giudizio, che poeti»¹³; assegnano al Monti il solo pregio di «un poco di immaginazione»¹⁴, e, indagando sulle capacità poetiche degli scrittori italiani contemporanei, chiusi alla vera poesia "affettuosa" e volti a quella "immaginosa" raggiunta solamente «coll'imitare e tener dietro agli antichi come un fanciullo alla mamma», precisano che il Monti «non è poeta, ma uno squisitissimo traduttore, se ruba ai latini o greci; se agl'italiani, come a Dante, un avvedutissimo e finissimo rimodernatore del vecchio stile e della vecchia lingua»¹⁵. Poi, sempre nello *Zibaldone*, nel 1823, paragonando Byron e Monti, si conclude che le poesie del primo sono impoetiche per lo sforzo incompiuto della sua fantasia naturale, mentre il secondo addirittura non è poeta, ma solo imitatore e spesso "copista" dei classici, e la sua vena «nel sentimento» è del tutto «secca»¹⁶.

Ed il dissenso leopardiano è ormai così assoluto e definitivo che il 1° febbraio 1829, al termine di un bellissimo pensiero sulla «vera poesia contemporanea» (di cui può dirsi «quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire, e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta»), il Leopardi sentì il bisogno di aggiungere dopo che già aveva scritto la data: «Nessuno del Monti è tale»¹⁷.

Ma i giudizi leopardiani, che poi vennero tanto calcolati da alcuni critici novecenteschi, non ebbero alcuna influenza sulla critica ottocentesca (lo *Zibaldone* venne pubblicato solo nel 1898) ed anzi il Carducci poté annoverare il Leopardi – sulla base delle lettere giovanili rivolte dal poeta al Monti – fra i sostenitori e apprezzatori della poesia montiana.

Cosicché, dopo i dubbi del Sismondi e certi spunti limitativi del Foscolo, la fortuna del Monti subì la sua prima flessione solo ad opera di alcuni romantici più risolutamente fedeli ad una nuova nozione della poesia come opera di una personalità anche moralmente compatta e decisa, frutto di un impegno intero nella vita etico-politica del proprio tempo. Non furono i primi romantici del «Conciliatore», ancora presi dal fascino generale della figura montiana e disposti a riconoscere nel Monti un poeta vicino, per certi

¹² *Ibid.*, pp. 25-26.

¹³ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁵ *Ibid.*, p. 222.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 867-869.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1208.

aspetti, alle loro esigenze di poesia popolare e moderna, attenta agli avvenimenti storici contemporanei e dotata di una libertà e varietà che poteva equivocamente confondersi con alcuni canoni della loro poetica: così Ermes Visconti chiamava la *Bassvilliana* vero poema romantico per la sostituzione della mitologia classica con quella cristiana e per la sua illustrazione poetica di avvenimenti contemporanei¹⁸; così il Di Breme in una lettera al Monti (dell'aprile 1818¹⁹), lo invitava a riconoscersi romantico e ad accettare la poetica da lui elaborata come interpretazione teorica delle proprie poesie; così il Berchet, riferendosi alla *Bassvilliana* e alla *Mascheroniana*, lodava il Monti come poeta civile, interprete di «una giusta indignazione contro la corruttela e la perversità» contemporanea e di «un lodevole amore dell'ordine pubblico»²⁰. Per non parlare dello stesso Manzoni che, alla morte del Monti, dettò il noto epigramma:

Salve o divino, a cui largí natura
di Dante il core e del suo Duca il canto;
questo fia il grido dell'età futura,
ma l'età che fu tua tel dice in pianto,

in cui si traduce e si esalta ancora una volta quel generale elogio del Monti da parte dell'età «sua» e che univa classicisti e romantici, i quali oltre tutto tanti elementi fruttuosi e stimolanti avevano pur trovato in certe opere montiane proprio per la loro formazione letteraria nella stessa direzione di una poesia popolare e moderna: e si pensi, come meglio diremo poi nell'esame diretto dell'attività montiana, a certi aspetti di novella e dramma romantico (nelle tragedie o negli stessi poemi), a certe forme, fra metrica, linguaggio e impostazione di canto e di rapide immagini insaporite di particolari realistici (nelle canzonette-odi, negl'inni repubblicani), a certe pagine narrative-epiche della *Bassvilliana* che poterono suggerire molto al Manzoni e al Berchet.

Dopo la morte del Monti, l'ammirazione dei contemporanei trovava ancora prosecuzione nel commosso elogio funebre del Giordani che puntando sulla naturale bontà del Monti, sulla sua ingenuità, sulla sua timidezza e impressionabilità quasi muliebre, mentre ne scusava così i mutamenti politici (incolpandone soprattutto i potenti che avevano costretto a quella mutevolezza il poeta che in quanto tale – poeta «puer» e tutto abbandonato alla sua irresponsabile ispirazione di celebratore e di cultore della bella forma – non poteva avere «costanza e gravità di “filosofo”»), finiva però, quasi inconsapevolmente, per limitarne la potenza originale e creativa, distinguendo dalla

¹⁸ E. Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, Bari 1975, I, p. 458.

¹⁹ V. Monti, *Epistolario*, a cura di A. Bertoldi, Firenze 1930, V, p. 39.

²⁰ G. Berchet, *Opere*, a cura di E. Bellorini, Bari 1912, II, p. 100.

«fantasia sovrana» di altri grandi poeti la prepotente «passiva immaginazione» del Monti, cedevole sempre alle impressioni dell'immediato presente²¹.

Ma certamente, dopo la morte del poeta e nel declinare della scuola neoclassica di fronte all'affermarsi vitale delle correnti romantiche con le loro esigenze di un «contenuto» civile e morale della poesia, con il loro disprezzo della «bella forma» decorativa e della morta mitologia classica, la poesia montiana viene assoggettata a limitazioni crescenti (anche se non prive di concessioni e di riconoscimenti) senza che, d'altra parte, si possa precisare una vera e feconda polemica a fondo etico-politico quale fu quella interessantissima che chiaramente si può stabilire nel caso del Foscolo fra mazziniani e cattolici²².

Se si può infatti distinguere negli anni subito successivi alla morte del Monti la posizione severa e storica del Mazzini (ricca pure di elementi di parziale riconoscimento dell'importanza del Monti) da quella del Tommaseo che è di sostanziale difesa ed esaltazione, più difficile e in parte arbitrario sarebbe precisare due linee nettamente antitetiche di mazziniani laici e progressisti da una parte e di conservatori e cattolici dall'altra, ché oltretutto, come si vedrà nel caso del Carducci, gli stessi contenuti repubblicani e massonici di certa parte della produzione montiana contribuivano a confondere le valutazioni di origine ideologica e politica, così come certi aspetti « preromantici » dell'opera montiana attenuavano quella che poteva essere un'assoluta condanna dei romantici, con l'aggiunta poi dell'autorevole ammirazione del Manzoni (secondo il quale il Monti avrebbe avuto nientemeno « il cuor di Dante e del suo duca il canto ») che tanto influì sui romantici-manzoniani: sí che fu certo esagerato il giudizio del Carducci che vide il povero Monti assalito e stroncato dal «terrore bianco» dei romantici.

Per quel che riguarda il Mazzini, significativo è il paragone (nel necrologio del Monti apparso nell'«Indicatore genovese» del 1828²³) fra la morte del Monti, salutata dall'omaggio dei contemporanei, e quella del Foscolo, esule e abbandonato; ma, accanto al rilievo della incostanza e debolezza morale del Monti, permane in questo scritto il senso alto di un poeta collocato ancora fra i grandi poeti, e grande importanza vien data all'autore della *Proposta* che «dié l'ultimo crollo alla tirannide in fatto di lingua»²⁴, mentre nel saggio *D'una letteratura europea*, pure del 1829, si stabilisce addirittura

²¹ P. Giordani, *Ritratto di V. Monti*, «Antologia», febbraio 1830 (poi in *Scritti editi e postumi*, a c. di A. Gussalli, IV, Milano 1857, pp. 231-233).

²² V. in proposito il mio profilo di storia della critica foscoliana, nel secondo volume dei *Classici italiani nella storia della critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1955, e il volume *Foscolo e la critica*, Firenze 1957.

²³ Ora in G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, Imola 1906-1943, I, pp. 107-109.

²⁴ Anche il Pellico in una lettera al fratello sottolineava il carattere positivo della *Proposta*, ché la rottura della tirannide anche solo in campo linguistico importava per lui un risveglio del senso critico che porterebbe poi a combattere ogni altra forma di costrizione e di tirannia.

una triade Goethe, Byron, Monti, come triade della nuova poesia ispirata dal senso dell'«armonia universale»²⁵.

È qui però che tale elogio alto del Monti già conduce il Mazzini ad una prima interessante limitazione, ché al Monti si riconosce più l'aspirazione che la profonda vocazione alla grande poesia e si osserva una pericolosa distinzione fra la vivacità delle immagini e la debolezza dell'animo e delle idee accresciuta dalla concezione cortigiana dell'arte. Così, nel successivo saggio *Moto letterario in Italia* del 1837²⁶, il Mazzini tributerà elogi allo stile, alla lingua poetica, ma non alla poesia del Monti e, se pure manterrà il rilievo positivo al carattere liberatore della *Proposta* (la lotta contro il purismo accademico e antinazionale) e concederà credito alla potenzialità poetica del Monti e al suo iniziale avviamento sulla strada della nuova poesia (tutte indicazioni assai interessanti per chi non accetti la collocazione del Monti entro i puri limiti di una letteratura settecentesca priva di ogni legame con il futuro), egli, discutendo proprio i celebri versi del Manzoni già ricordati sul «cuor di Dante», faceva vigorosamente risaltare quanto il Monti fosse lontano dal grande poeta, eroe e profeta, portatore agli uomini di nuovi ideali, quale esemplarmente era stato appunto Dante, e lontano dunque ormai da quella nuova concezione poetica (che era poi la concezione romantica accentuata in senso di missione religiosa e sociale secondo i tipici ideali del Mazzini) che a Dante si richiamava e considerava l'arte «mezzo, non fine», mentre per il Monti essa era stata sostanzialmente «non mezzo, ma fine». Sicché il Monti, «servo più di sensazioni che di vera sensibilità, potente d'immaginazione più che di scienza del core, d'indole fiacca e indecisa, diseredata egualmente di profondi concetti nell'intelletto e di pura e santa fede nell'anima, afferrò un lato solo della vita, quello obbiettivo; abbandonò l'arte ai sensi e alla fantasia, e la ridusse a specchio nel quale vennero l'un dopo l'altro a riflettersi, rivestiti di splendide tinte, ma senza vincolo d'unione o affinità, gli oggetti che le circostanze gli ponevano innanzi». E, salvati nella sua vasta opera «poche ispirazioni di lirica spontaneità nel concetto, alcuni frammenti splendidi per finitezza di forma», rimarrà al Monti fra i posterì solo «la fama di un trovatore brillante».

Conclusione ben diversa da quella del Tommaseo che in un articolo necrologico del 1828 sulla «Antologia» (ripreso poi nel *Dizionario estetico*²⁷) dava singolare prova della sua abilità e mostrava certi aspetti del suo gusto diviso fra esigenza dei contenuti morali e ideali (la cui mancanza aveva tanto criticato nel Foscolo!) e il suo forte «formalismo», il suo amore a volte assai dubbio per lo «stile», per la bella parola. Queste son poi le ragioni più forti (a parte il fatto che Monti era avversario e rivale del Foscolo, da lui tanto odiato, e che certo nella poesia montiana il suo gusto di esteta e di stilista

²⁵ G. Mazzini, *Scritti editi e inediti* cit., I, pp. 177-222 (in particolare p. 216).

²⁶ G. Mazzini, *Scritti editi e inediti* cit., VIII, pp. 347-391 (in particolare pp. 350-354).

²⁷ N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, Firenze 1840 (voce «Monti»).

non incontrava l'ostacolo dell'avversione ideologica così attiva nei suoi confronti di romantico cattolico con i «materialisti» e «atei» Foscolo e Leopardi: Monti non presentava alcun «pensiero» originale e coerente) del suo impetuoso amore per il Monti, per lo stilista superbo, per l'inesauribile creatore di immagini e di musicali sequenze.

E sono queste anche le ragioni (contrariamente a quanto pensa il Muscetta) dell'attenzione del Carducci a questo articolo tommaseano.

Articolo sottile e contorto nella giustificazione dell'uomo Monti che egli sente indubbiamente lontano dall'ideale romantico e che accusa nelle sue incoerenze politiche, riprendendo argomenti usati da altri, ma temperandone il rigore, moderandoli con attenuanti (in parte sulla stessa via di certe giustificazioni del Giordani), scusando il Monti con i difetti del suo tempo. E così anche per Tommaseo (come per Mazzini) la posizione del Monti nella letteratura appare come contraddittoria o fermata a mezza strada: aveva iniziato una via romantica, aveva impugnato la bandiera della libertà letteraria, ma si era poi arrestato e, pur essendo, secondo il Tommaseo, un romantico per natura, aveva ceduto di fronte al neoclassicismo e si era trovato a capo della resistenza classicista. Né Tommaseo apprezza, da buon romantico, l'uso sovrabbondante della mitologia, in molte opere più neoclassiche del Monti, sentite pur sempre come «emulazione», non «imitazione» di opere classiche.

Tuttavia al Tommaseo bastava aver salvato, se non la forza dell'uomo, la sua schietta ingenuità, la sua vita tutta rivolta alla poesia e qui, con un trapasso totale da quello che poteva essere un elogio di stilista a quello di un poeta senz'altro, il critico si abbandonava all'esame che più lo interessava: quello appunto delle opere poetiche montiane nella loro lingua poetica, nel loro stile originale. Ed è naturalmente la parte che può essere tuttora interessante per singole indicazioni e spunti sulla tecnica del verso del Monti, sulla sua ricchissima varietà metrica, in cui egli appare rinnovatore e creatore, nel linguaggio abbondante, splendido e pur chiaro e a suo modo familiare e moderno (quasi superamento dello stile peregrino ed eletto del Parini e di quello stentato e forte dell'Alfieri), anche se, naturalmente, conviene ripetere che nel Tommaseo quell'esame si traduce senz'altro in pacifico giudizio di valore estetico e il rilievo della sapienza tecnica del Monti diviene sempre (e con manifesta indistinzione entro la stessa opera montiana: si pensi all'esaltazione delle tragedie come vera poesia) affermazione di sicura poesia e magari, per accentuare il carattere di originalità del Monti, si finisce per dar minore importanza proprio a quella versione dell'*Iliade* che pur tanto bene si sarebbe prestata ad un esame delle qualità stilistiche (e in certo modo delle più vere disposizioni poetiche) dell'autore studiato.

La valutazione elogiativa del Tommaseo, piuttosto cauta per quanto riguarda l'uomo e i suoi atteggiamenti morali e politici, non ha una diretta prosecuzione immediata e non costituisce la base di una sicura linea pro-Monti che, ripeto, è difficile precisare (come è difficile far senz'altro del Monti il poeta della «restaurazione») entro una zona piuttosto intrecciata di giudizi né

totalmente favorevoli né totalmente polemici, neppure nel caso del Carcano, manzoniano e risorgimentale moderato, nella cui introduzione ad una edizione di *Prose e poesie* del Monti²⁸, si può più ragionevolmente avvertire un'intenzione se non di polemica aperta, di difesa del Monti dai giudizi più restrittivi del Mazzini e di altri, di reinserire più chiaramente la figura del Monti nella storia viva della letteratura nuova (almeno come «anello di congiunzione» fra l'antica e la nuova letteratura), e di ottenere la sua riammissione sicura in quel pantheon risorgimentale dei grandi italiani a cui il Carcano lo raccomandava con una goffa e querula perorazione in chiave sentimentale romantica (perché il Monti era stato tra i figli d'Italia più infelici e più infelici perché grandi), e con una volenterosa distinzione fra poeti dell'«intelletto» (mossi da un forte contenuto morale e ideale, come il Foscolo) e poeti della «fantasia», come il Monti, ugualmente, come i primi, atti a contribuire al progresso dell'«idea eterna rinnovatrice di civiltà», anche se non impegnati nella realtà storica.

Per il resto, come dicevo, condizioni di gusto e atteggiamenti etico-politici si mescolano nelle valutazioni montiane di metà Ottocento senza dar luogo a vere linee ben definibili e ad uno sviluppo di vero interesse per noi. Così, mentre un lettore sensibile come il Carrer rivela in una sua paginetta rapida sul Monti un'adesione basata sull'aspetto più formalistico del suo gusto, fino ad un esplicito riconoscimento della sua ricerca di pura forma nel Monti, scartando ogni considerazione del «contenuto» o «sostanza», come lui dice (e addirittura afferma che la «sostanza» è come il «verme che sta nel mezzo sí della rosa, ma per farne cadere le foglie», con una reazione estrema al gusto «contenutistico» delle prevalenti vere correnti romantiche²⁹), negli altri critici, più legati al romanticismo, ammissioni favorevoli e limitazioni si incontrano, in un clima medio un po' incerto e perplesso, ma in generale più incline alla riduzione di un vero valore poetico del Monti, anche se non risolta in termini di risoluto rifiuto e complicata dalle incertezze, ancora esistenti in epoca romantica, fra poesia ed eloquenza³⁰. Così il Gioberti³¹ cede ad un riconoscimento generico del poeta «grande» ed eloquente (e del resto in quel caso interveniva anche la propensione personale del Gioberti per l'eloquenza), ma poi in preciso giudica la poesia montiana come priva di suggestione profonda, «misteriosa maestria dello stile in cui più siano i sentimenti che le parole», così forte in Dante, cui Monti era stato tradizionalmente paragonato come «Dante nobilitato» o «ingentilito». E il Cantù nella sua *Storia della letteratura italiana* (1865), riprendendo idee di una sua *Vita del Monti* del 1861, dedica sí al Monti trenta pagine contro le cinque concesse al Foscolo, ma riprende le accuse più forti contro l'uomo incostante e il poeta cortigiano, giustificato semmai come una donna, sincera nell'amare,

²⁸ *Sulla vita e sulle opere di Vincenzo Monti*, Firenze 1847, I.

²⁹ L. Carrer, *Scritti critici*, a cura di G. Gambarin, Bari 1969, p. 296.

³⁰ Il Guerrazzi, ad esempio, dirà che la poesia è «un'eloquenza più colorita».

³¹ In un breve saggio, ora in *Scritti scelti*, a cura di A. Guzzo, Torino 1954, pp. 370-371.

ma sempre pronta a cambiare gli oggetti del suo amore e, dopo molte lodi a varie opere del Monti (ma piú la *Bassvilliana* e la *Mascheroniana*, poemi «moderni» – e fra l'altro antifrancesi e antirivoluzionari e anche, perciò, piú graditi al Cantú – che non la *Feroniade*, i cui versi gli sembrano squisitamente classici, ma fra i piú poveri d'originalità), conclude che il Monti «ultimo poeta del passato», si accontenta di riempire le orecchie con torrenti d'armonia, che dipinge, ma non pensa, «mancandogli quella riflessione che è coscienza dell'ispirazione»³². Mentre l'Emiliani-Giudici foscoliano e laicissimo, nella sua *Storia della letteratura italiana*³³ distingue l'uomo pubblico («pernicioso», «strumento di pervertimento della pubblica opinione») da quello privato pieno di tutte le virtù e nella poesia il debole «contenuto» della «forma» elogiata specie nella *Bassvilliana* e nella *Mascheroniana*, non certo lodate da lui per i loro motivi antirivoluzionari, ma appunto per lo stile «forbito, facilissimo, vigoroso, pieno di cose».

In verità, si tratta di giudizi confusi, poco storicizzabili in linee precise di gusto e di atteggiamenti politici, e ben poco stimolanti quanto ad offerta di spunti direttamente interessanti la nostra lettura del Monti.

Interessanti invece da tale ultimo punto di vista sono le pagine del Settembrini nelle sue *Lezioni di storia della letteratura italiana* (Napoli 1866-1872), in cui una forte simpatia per il Monti non porta solo ad una ennesima giustificazione della incostanza montiana come ingenuità fanciullesca legata ad una nativa bontà dell'uomo, ma, attraverso l'immagine del poeta fanciullo, ad una valorizzazione della sua poesia di eterna giovinezza, di florida spontaneità, e ad una spiegazione della grandezza della versione dell'*Iliade* perché il poeta fanciullo trovava in Omero un mondo poetico maturo e pur congeniale alla sua disposizione di appassionamento e di incontro poetico, e questo vi esercitava con sicurezza costante, sulla base di una simpatia naturale fra la giovinezza d'animo del Monti e quella del mondo omerico. Né si trattava di una disposizione valevole per ogni mondo poetico (la versione montiana delle satire di Persio è giudicata brutta) e così il Settembrini (che pure insisteva per il primo sulla poesia delle ultime poesie familiari in cui il Monti avrebbe messo i suoi accenti piú sinceri, negati ai nuovi padroni austriaci a cui gettò gli sterili omaggi di componimenti senz'anima) operava – a parte il modo un po' confuso con cui veniva realizzato – un tentativo interessante di giustificare il capolavoro montiano per una via piú intima e originale³⁴.

Non si tratta però che di spunti interessanti, non di una interpretazione risoluta e criticamente e storicamente meditata quale fu invece quella contemporanea del De Sanctis.

³² C. Cantú, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1855, pp. 577-606.

³³ P. Emiliani-Giudici, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, 1857², II, pp. 414-426.

³⁴ L. Settembrini, *Lezioni di storia della letteratura italiana*, Firenze 1964, pp. 998-1006.

Già nelle lezioni giovanili del '42-43 sui generi letterari (raccolte su appunti di scolari dal Croce³⁵) il De Sanctis si era impegnato in una interpretazione della personalità montiana nella storia della letteratura italiana cercando di attribuire un preciso posto e significato: quello di espressione di un passaggio fra una scuola «superstiziosamente devota al passato» e la nuova scuola «generosa amica del progresso». Ma il tentativo in effetti si complica con l'attribuzione al Monti di un altro elemento rappresentativo di transizione dalla poesia pubblica (Alfieri) a quella privata (Pindemonte) e da questo intersecarsi poco chiaro di caratterizzazioni storiche scaturisce solo un elemento più preciso di giudizio sul Monti: «l'ondeggiare perpetuo» e questo carattere di poeta di transizione toglie al Monti «l'esser grande in alcun genere», gli impedì di essere «un poeta armonico, cioè informato da un'unica idea». «Egli non ha fisionomia sua propria, è un Proteo, un'Eco, sebbene meravigliosa, di tutti i generi di poesia. Tutti i sentimenti si trovano riuniti nelle sue poesie, tutte le idee confuse insieme», e le sue poesie «belle quanto alla forma» si vanno dimenticando «perché prive di un concetto nobile ed eterno». Verificata la mancanza di veri sentimenti profondi alla base dei vari tipi di poesia trattati, il giovane critico rimaneva però come sospeso nel formulare una condanna recisa, esitando di fronte alla «meritata fama del Monti». E postosi la domanda: «Come spiegare dunque la meritata fama del Monti, se in lui non è unità e verità di sentimento?», egli cercò di risalire dalle costatazioni negative al recupero di una «unità e verità» della poesia montiana, ritrovate nella sua «potentissima fantasia senza ombra alcuna di sentimento». «L'unità di fantasia, ecco ciò che non gli si può negare, né gli si può negare unità di forma, perché, cangiando l'uomo situazioni e opinioni, può ben rinunciare alle idee, ma non allo stile, che è l'uomo stesso». E si applicava a riconoscere le qualità di quella fantasia e forma: «una straordinaria chiarezza e nitidezza», «la conoscenza perfettissima della lingua e l'armonia meravigliosa del verso, portata talvolta a tal segno che il verso ne diviene un po' rimbombante: il che anche procede da eccesso di fantasia».

Ma poi nel saggio sul *Sermone sulla mitologia*³⁶ (1855), queste ammirate qualità formali, considerate poetiche nelle lezioni giovanili (contraddistinte appunto da un movimento di condanna dal punto di vista del «sentimento» e da uno di rivalutazione dal punto di vista della «fantasia e forma»), divengono, nell'atteggiamento più severo e unitario del De Sanctis, puri «belletti di cadavere», così come nel saggio del '71 sul Foscolo, in cui a questo si attribuiva la ricostituzione in Italia dell'unità di coscienza e di fantasia, si trovano giudizi sempre più aspri sul Monti³⁷.

E nelle poche pagine montiane della *Storia della letteratura italiana* (1870-1871) la posizione desanctisiana si fa definitivamente recisa nei confronti di

³⁵ Cfr. *Teoria e storia della letteratura*, Bari 1926, I, pp. 163-166.

³⁶ F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1952, I, pp. 181-186.

³⁷ *Ibid.*, pp. 76-112.

uno scrittore che veniva qui misurato sul metro di una distinzione sempre piú esigente fra «artista» e «poeta» e valutato in una diagnosi non solo estetica, ma etico-politica della letteratura italiana come espressione della storia del popolo italiano³⁸.

Il Monti diveniva cosí l'espressione non ipocrita (ed anzi il De Sanctis giustifica a suo modo, con un tono di indulgenza che ribadisce l'impressione di scarsa serietà e profondità dell'uomo studiato, il Monti cortigiano piú per bisogno e per fiacchezza di animo che per malignità o perversità d'indole: «buon uomo, che avrebbe voluto conciliare insieme idee vecchie e nuove, tutte le opinioni, e dovendo pur scegliere, si teneva stretto alla maggioranza, e non gli piaceva di fare il martire») di una tumultuosa epoca di transizione, e piú degli aspetti negativi che in quella resistevano (e si facevano piú evidenti in confronto con la nuova umanità e con il nuovo tipo del letterato) del popolo italiano, della sua decadenza morale e civile. Monti diviene non solo «il segretario dell'opinione dominante, il poeta del buon successo», ma addirittura la personificazione «di un popolo fiacco e immaginoso, che aveva grandi le idee e piccolo il carattere», il cantore di un «falso eroico» che raffredda invece di riscaldare l'animo del lettore.

Certo (e qui è la maggior concessione fatta dal De Sanctis al Monti) «se si fosse ritratto nella verità della sua natura, potea da lui uscire un poeta», e a lui non mancavano certo le piú alte qualità dell'artista («forza, grazia, affetto, armonia», facilità e brio di produzione e «la piú consumata abilità tecnica, un'assoluta padronanza della lingua e dell'elocuzione poetica»), ma alla fine queste erano «forze vuote, macchine potenti prive di impulso», perché nel Monti «mancava la serietà di un contenuto profondamente meditato e sentito, mancava il carattere che è l'impulso morale».

Pure i suoi lavori, massime l'*Iliade*, «saranno sempre utili a studiarvi i misteri dell'arte e le finzze dell'elocuzione». Ma la conclusione dello studio sarà, che «non basta l'artista quando manchi il poeta».

Nettamente positiva e animata da una forte polemica antiromantica è invece la valutazione montiana del Carducci. Questi, che va ricordato anche per l'importante opera di editore delle opere poetiche montiane, riconobbe sempre nel Monti uno dei propri maestri di stile e in assoluto un grande poeta, ed è alla luce degli ideali classicistici «pagani» antiromantici del Carducci (e quanto di montiano è nel Carducci e nella sua eloquenza poetica!) che si deve comprendere un giudizio cosí pieno e appassionato.

Sin dalle *Rime di San Miniato*, nelle giovanili liriche *A Vincenzo Monti* e *Per il busto di Vincenzo Monti ovvero della poesia classica* il Carducci, «scudiero dei classici», aveva esaltato il Monti come ultimo poeta che aveva saputo mirare «in manifesta luce le sante deità», e si era sdegnato contro i «bordellier Catoni» che osavano attaccare la moralità del diletto

³⁸ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari 1949, II, pp. 393-394.

poeta, scusato per i suoi cambiamenti politici in nome di una scarsa forza intellettuale che non sempre gli aveva permesso di ben pesare «il bene e il male», mentre al bene e al bello tendevano naturalmente il suo animo puro e ingenuo, la sua fervida fantasia.

Giudizi elogiativi che ritornano più spiegati e difesi nella prefazione del '58 all'edizione delle *Poesie liriche di Vincenzo Monti*³⁹, in cui il Carducci abbozza un'interessante linea di svolgimento della poesia montiana (fase ferrarese, fase romana e contatto con il neoclassicismo, fase del neoclassicismo repubblicano che particolarmente suscitava l'entusiasmo del giovane repubblicano e massonico-progressista, periodo napoleonico, periodo senile, caratterizzato da un ritorno a certa squisitezza della prima e seconda maniera temperata da una maestà greca e latina derivata dalla traduzione dell'*Iliade* e da un più alto senso della lingua italiana rafforzato negli studi per la *Proposta*, con risultato alto nella *Feroniade* «la più vivace fronda che mano italiana cogliesse dal sempre fiorente Omero»), e nella prefazione del '69 all'edizione delle *Versioni poetiche*⁴⁰, in cui il Carducci si scaglia violentemente contro i detrattori ottocenteschi del Monti presentato come vittima del «furore bianco» della reazione romantica, «paolotta», spiritualistica, contraria sia al classicismo montiano sia alla idee repubblicane e laiche che il Carducci (e c'è dunque nella storia della critica ottocentesca favorevole al Monti una componente massonico-laica non considerata da quanti si occuparono di questo problema, come il Muscetta che identifica la fortuna ottocentesca del Monti solo con posizioni conservatrici-restauratrici⁴¹) finiva per isolare come più spontanee e partecipate dell'animo del suo poeta. Importante in quest'ultima prefazione la valutazione della versione della *Pucelle d'Orléans* (opera considerata viva non come semplice traduzione, ma per la presenza di una vena comica e satirica originale ritrovabile anche nelle prose polemiche della *Proposta*): una di quelle indicazioni notevoli e utili che si possono rilevare entro l'eccesso agiografico e polemico degli scritti montiani del Carducci. Come utile e stimolante (anche se purtroppo interrotto e parziale) appare un breve saggio del 1884 sul *Monti principiante*⁴², che poteva essere l'inizio di quella ricostruzione dello svolgimento artistico montiano, promesso già nel '62 (prefazione all'edizione dei *Canti e poemi*⁴³), appoggiato al primo schema del '58 e poi non attuato, e che – tenendo conto delle qualità critiche del Carducci particolarmente aperto alla valutazione della lingua e della tecnica poetica, ai rapporti fra singoli poeti, tradizione e correnti

³⁹ Firenze 1858, pp. III-XIV.

⁴⁰ Firenze 1869, pp. V-XVI.

⁴¹ Carducci era allora ardente repubblicano non ancora convertito a posizioni monarchiche conservatrici (cfr. il mio saggio *Carducci politico* in *Carducci e altri saggi*, Torino 1960-1980⁴).

⁴² In *Opere*, Bologna, ed. naz. XVIII, 1944, pp. 125-146 (in cui son rifuse in parte le prefazioni alle edizioni montiane).

⁴³ Firenze 1862, I, pp. IV-VIII.

del gusto – sarebbe stato certamente di grande interesse, anche se si può immaginare che il Carducci avrebbe incontrato particolari difficoltà nell'accordare la sua ammirazione per l'artista e per l'uomo (di cui egli nel secondo Ottocento fu assiduo difensore, stimolando e incoraggiando persino le più insulse e provinciali «difese» di romagnoli e discendenti del Monti, come il Corazzini e Achille Monti) con le inevitabili esitazioni di fronte ai «contenuti» non repubblicani e non laici di certe opere montiane. Come si può vedere in quelle pagine del *Rinnovamento letterario d'Italia*⁴⁴ del '74, in cui (forse risentendo anche del giudizio desanctisiano e costretto dall'intonazione etico-politica del saggio) il Carducci appare imbarazzato nell'esame della posizione montiana nel periodo romano-papale e parla del Monti come del Metastasio del suo tempo, della *Bassvilliana* come poema della controrivoluzione italiana, di quell'«ombra di Rinascimento cattolico insieme e pagano che sul finire della lunga pace del secolo mentiva la Roma di Leone X nella Roma di Pio VI»: poema sentito, sincero, storico (dietro ad esso il Carducci sentiva addirittura lo «scricchiar dei coltelli» dei sanfedisti italiani), ma che appunto per la sua sincerità e storicità rendeva difficile la difesa della coerenza etico-politica del Monti grande poeta. Ma sostanzialmente anche questa verifica della mutevolezza del Monti si risolveva dal punto di vista artistico nell'impressione carducciana della grande disponibilità ispirativa del suo poeta, del suo ingegno eclettico (il «più grande poeta ecletticamente artistico che l'Italia avesse da gran tempo avuto»), affermato decisamente anche in quel saggio e sin negli scritti più tardi, come nel saggio del 1901 sullo svolgimento dell'ode in Italia («ardente e molteplice ingegno»⁴⁵).

Scarso è il contributo critico del periodo positivistico (che pure offre un ingente e spesso utilissimo materiale di ricerche biografiche, di studi delle «fonti» – o «plagi» – così particolarmente stimolati da una poesia tanto ricca di richiami, di rielaborazioni di opere altrui) e poco di nuovo dicono quegli *Studi sulle poesie del Monti* di Bonaventura Zumbini⁴⁶, che oscillano fra la limitazione dell'«artista» (secondo la distinzione desanctisiana) e la valutazione carducciana del «grande poeta ecletticamente artistico» e pure offrono, con scarsa incisività personale, indicazioni non inutili sul gusto umanistico del Monti, sui suoi rapporti con la tradizione.

Scarsi anche i giudizi del primo Novecento, fra i quali, più che la ripresa scolastica della negazione desanctisiana nel volumetto monografico dello Steiner⁴⁷, possono interessarci alcuni spunti del Donadoni⁴⁸ sulle ultime

⁴⁴ *Opere cit.*, VII, pp. 400-402.

⁴⁵ *Opere cit.*, XV, pp. 78-79.

⁴⁶ Firenze 1894.

⁴⁷ C. Steiner, *Vincenzo Monti*, Roma 1915.

⁴⁸ E. Donadoni, *Sommario della storia della letteratura italiana*, Milano 1923, pp. 245-251.

poesie del Monti (che già avevano commosso il Settembrini), come quella per l'onomastico della moglie («più poeta ritornò il Monti nelle liriche composte negli ultimi anni, quando egli poté ascoltare il suo cuore di uomo e di padre»), sulla prosa della *Proposta* di particolare vivacità ed efficacia, e sulla *Iliade*, sul cui valore in sé e per sé e come momento essenziale dell'irrobustimento del gusto montiano più tardo sempre più chiaramente andrà fermandosi l'attenzione di molti critici contemporanei.

Ma solo con il saggio del Croce, *Vincenzo Monti*⁴⁹, si apre la fase contemporanea della critica montiana e si impianta la base di una discussione che, pur senza l'intenso sviluppo che hanno avuto altri problemi critici proprio per merito della forza e complessità degli autori e della loro viva presenza nel gusto e negli interessi del nostro tempo, ha avuto una sua vitalità e appare tuttora suscettibile di riprese e sistemazioni malgrado l'innegabile decrescere dell'interesse per il Monti dopo un periodo più vivace, aperto appunto dal saggio crociano e sollecitato dagli anni del primo centenario della morte dello scrittore (1928).

Il Croce scarta anzitutto lo schema desanctisiano secondo cui il Monti era il superstita rappresentante della decadenza italiana e della vecchia poesia⁵⁰, e, mentre rileva la presenza nell'Ottocento di una scuola montiana (fra Carducci e Rapisardi), vede nel Monti il rappresentante di un «tipo poetico» di ogni tempo, del poeta umanista, del «poeta della poesia».

Eliminata la discussione sul Monti uomo con l'osservazione che «i diversi avvenimenti e le contrastanti dottrine gli accendevano a volta a volta il fuoco dell'immaginazione ed egli rimaneva sempre fedele allo stesso partito, a quello della bella letteratura», il critico partiva nella sua interpretazione dall'accertamento di un innegabile «piacere», da una impressione di «voluttà» provata nel leggere i versi montiani. «E per queste impressioni che ogni lettore del Monti prova al pari di me, non sembra adeguato il giudizio di lui come non-poeta, ma retore letterato e tecnico, uomo di immaginazione, privo di sentimento e di fantasia... Gli mancava veramente ogni sorta di sentimento e di fantasia? Era totalmente non-poeta? ... Non era poeta, in quanto per poeta s'intende nel linguaggio comune, appunto colui nel quale la fantasia brucia al suo fuoco e idealizza le passioni del mondo reale. Ma nel mondo c'è poi un cantuccio che si chiama "letteratura" e che è a suo modo reale, e desta sentimenti d'affetto anch'essi reali, e può dar luogo perciò a un particolare idoleggiamento, a una particolare fantasia e poesia, la poesia del letterato. E qui il Monti era sincero e commosso e di qui proviene l'attrattiva che pur esercitano i suoi versi»⁵¹.

In tal modo il Croce giustificava la propria impressione di lettore del

⁴⁹ Nella «Critica» del 1921 e poi in *Poesia e non poesia*, Bari 1923.

⁵⁰ Schema ancora combattuto dal Croce a proposito del Monti anche in *La poesia*, Bari 1936, p. 139.

⁵¹ B. Croce, *Poesia e non poesia* cit., p. 22-23.

Monti con una formula molto ingegnosa e che mirava a graduare la speciale qualità di una personalità a cui si riconosceva senz'altro il carattere di poeta (ed anzi il Croce finiva, in questa sua opera di recupero del Monti al regno della poesia, per forzare il celebre giudizio leopardiano sul «poeta dell'orecchio e dell'immaginazione» notando, in maniera piuttosto sofisticata, che comunque il Leopardi asserì che il Monti «poeta pur fu»), ma che appariva poi limitato rispetto ai grandi poeti della stessa qualifica che pur lo riscattava dai giudizi di non-poesia. Perché «questa sorta di sentimento che è il sentimento letterario o artistico, è tra le più modeste e povere, perché si riduce all'affetto per le forme estrinseche, per immagini, movenze, cadenze, vocaboli e giri di parole vuotate della vita che già sintetizzarono e chiusero, simili ad ampolle e fiale che contennero profumi e ne serbano qualche odorosa traccia...»⁵².

Quella formula (poeta della bella letteratura, poeta della poesia) celava indubbiamente una incertezza, conciliava una netta distinzione fra il Monti e i «grandi e veri poeti» e un insopprimibile moto di simpatia e di ammirazione, e certo si prestava e si presta a discussioni anche dal punto di vista metodologico crociano. Ma comunque essa indica per noi la difficoltà di separare nettamente il regno della «poesia» da quello della «non poesia» e della «letteratura» (e Monti è il tipico esempio di una personalità che, pur non raggiungendo la grande poesia, a questa tende e si presenta ricca, se non di un intero e profondo nucleo poetico, di «disposizioni» poetiche che spiegano poi gli stessi risultati alti del Monti traduttore, come diremo in seguito) e storicamente costituisce la base della discussione della critica contemporanea sul Monti. Né, d'altra parte, si può dire che quella valutazione positiva del Monti (indubbiamente tanto più singolare in mezzo ai saggi di *Poesia e non poesia*, in cui il Croce stronca risolutamente come non poeti tante vecchie glorie ottocentesche e si dimostra così severo nella rigida distinzione di poesia e non poesia sin con un Hölderlin e, in gran parte, con un Leopardi) fosse frutto di un semplice momento impulsivo, ché il Croce anche più tardi, e proprio nel libro *La poesia* (1936) in cui precisava la nuova distinzione fra «poesia» e «letteratura», confermava il suo giudizio sulla poesia del Monti, come poesia sulla poesia e chiamava la versione dell'*Iliade* «un capolavoro»⁵³.

Se la formula crociana suscitò obiezioni da parte di uno degli stessi scolari del Croce, il Citanna, che nel suo saggio montiano del '26 sulla «Critica»⁵⁴ trovava assai grave che fra ciò intorno a cui si discute sia il titolo di poeta da attribuirsi o meno al Monti e riprendeva persino la validità dell'«artista»

⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁵³ B. Croce, *La poesia* cit., p. 103.

⁵⁴ Poi ripubblicato nel volume *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*, Bari, 1935.

perché secondo lui privo di ogni vero sentimento poetico, sicché il Monti gli appariva null'altro che «un decoratore poetico» (anche se poi salvava l'*Iliade* nel cui confronto con il testo omerico il saggio del Citanna ha le sue pagine più fini e felici), negli anni del centenario della morte del Monti l'influenza del giudizio crociano si incontrò con una certa generale simpatia di letterati contemporanei favorita dal particolare «neoclassicismo» di origine rondistica e da un certo formalismo ostile alla poesia «impegnata» (è l'epoca di minore accettazione dei *Sepolcri* foscoliani) e propenso a riconoscere persino nella mutevolezza etico-politica del Monti il segno di una vocazione di poeta puro, di poeta tutto assorto nelle sue belle immagini, nella musica gratuita dei suoi versi⁵⁵. Mentre la pubblicazione dell'epistolario montiano da parte del Bertoldi contribuiva ad arricchire sia il fascino della personalità montiana con la sua cordiale vitalità, con la sua instancabile serietà di artista innamorato della sua arte, sia la valutazione positiva del prosatore non puramente accademico, ricco di brio, di moti impulsivi, di malinconiche e schiette cadenze specie nelle lettere della senilità.

Di questa «aura» montiana sono chiari documenti certi articoli del centenario (caratteristico il numero dedicato al Monti dalla «Fiera letteraria» con un brillante ritratto del Cajumi che esalta l'«artista puro», l'«Ingres della poesia», e con un polemico saggio del Flora, *Io difendo Vincenzo Monti*, e con altri scritti concorrenti nell'immagine di un vero e grande poeta) e, ancor più tardi, quel *Fiore della lirica italiana* di Falqui e Capasso (Lanciano 1933, antologia della poesia italiana alla luce del canone della «poesia pura» e del frammentismo) che includeva decisamente un brano montiano dai *Pensieri d'amore* rimpiangendo di non poter, per ragioni di spazio, riportare brani della versione dell'*Iliade*. Ma da un punto di vista critico, più di questi documenti di una fortuna di gusto, interessano naturalmente alcuni saggi criticamente impegnativi usciti in quegli anni. E non tanto le monografie, fra divulgative e scolastiche, del Bevilacqua⁵⁶, del Reichenbach⁵⁷, del Pompeati⁵⁸ (certo la migliore e non priva di qualche spunto critico, come l'accentuazione, seppure poco sviluppata, del particolare neoclassicismo familiare e quasi narrativo dell'ultimo Monti e particolarmente della *Feroniade*), quanto i due saggi di Francesco Flora e di Luigi Russo (notevole anche l'introduzione del Valgimigli alla sua edizione dell'*Iliade*, Firenze 1927, in cui il Monti è definito grande poeta letterato e si precisano utilmente in puntuali riscontri con il testo omerico alcune caratteristiche dell'arte montiana).

Nel suo saggio del 1927, *La poesia di Vincenzo Monti*⁵⁹, il Flora tende

⁵⁵ Più discutibile è invece la diretta incidenza su questo favore goduto dal Monti delle direttive del «regime» nella glorificazione del poeta «romagnolo», esaltatore di Roma e di Napoleone.

⁵⁶ E. Bevilacqua, *Vincenzo Monti*, Firenze 1928.

⁵⁷ G. Reichenbach, *Vincenzo Monti*, Roma 1929.

⁵⁸ A. Pompeati, *Vincenzo Monti*, Bologna 1928.

⁵⁹ Introduzione ad una antologia montiana (Firenze 1927) rifiuta poi nel capitolo sul

a superare la formula crociana attribuendo al Monti non solo l'amore per la poesia, il sentimento poetico della bella letteratura, ma un preciso nucleo originale e personale con cui quel poeta rappresenterebbe addirittura la premessa della nuova poesia italiana dell'Ottocento. Riconfermato, in accordo al Croce e col Russo, ma con una maggiore esaltazione di tale posizione di «poeta puro», il carattere apollineo del Monti superiore agli avvenimenti cantati, fedele a se stesso e alla sua fede poetica («Volubile? Verrebbe voglia di dire che non c'è carattere di poeta più fermo e inesorabile del suo sempre relegato nel mondo dei miti... Pareva che Monti adulasse principi e re, e tutti costoro gli servivano per adulare l'unica divinità in cui credesse, l'immagine poetica»), e ribadito che «non le passioni hanno il potere di toccare il Monti, ma le loro forme», l'appassionato interprete aggiungeva (e questo è il motivo più suo e più interessante pur nella sua discutibilissima accentuazione come unico e potente nucleo lirico del «grande poeta» Monti) che sotto quell'amore per i miti, per le forme, per la lingua poetica («la mitologia è sostanza e lingua della poesia... la lingua delle Muse non muta e la poesia è per il Monti l'apprendimento di quella lingua») c'è nel Monti un sentimento universale e la mitologia, «essenza della sua capacità emotiva», esprime un «senso cosmico», un amore della sensibile meraviglia cosmica, ciò che la natura ispirava di attonito e d'estatico. E le belle forme della letteratura erano amate anche «nel senso del meraviglioso che c'è nelle immagini e nei suoni»⁶⁰.

Così il Monti del Flora, chiuso alle passioni degli uomini (dove il fallimento delle tragedie, opere di puro mestiere), attento alle «cose fuori dell'uomo», all'incanto dell'universo «primigenio», trova la sua misura migliore nei poemetti mitologici, nell'impeto immaginoso delle visioni celesti, e soprattutto in quella giovanile *Bellezza dell'universo* che il Flora considera un capolavoro, «un canto rovente d'ispirazione», e nella cui rapita interpretazione il critico espande la sua ammirazione entusiastica e quasi incontrollata, traducendo in una forzatura evidente di caratteri della poesia montiana certi aspetti della propria sensibilità fra dannunziana e barocca, la sua nozione della poesia come mito della parola, come musica raffinata e sontuosa: «canto che trabocca di una sonorità solare...», poesia in cui «ogni figura è una sequela di aspetti cosmici, che all'autore erano presenti in rapidissime sintesi e perciò riempiono la parola di un multiforme significato», capolavoro che «resiste alla più severa critica per lo splendore dell'eloquio, per l'altezza delle immagini, per quella potenza incredibile di dar forma e luce ad un pensiero quasi astratto quale è la creazione del mondo. Gli è che questo era il vero sentimento montiano, il senso della cosmica visione, il senso stesso della creazione»⁶¹. E di fronte a quel capolavoro finivano in fon-

Monti nella *Storia della letteratura italiana*, III, Milano 1940.

⁶⁰ F. Flora, *Storia della letteratura italiana* cit., III, pp. 11-12.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 23-26.

do per apparire meno fortemente «montiane» la stessa versione dell'*Iliade*, o la *Feroniade*, piú pura, ma meno intensa e impetuosa.

Indubbiamente un'interpretazione suggestiva, quella del Flora, cosí decisa e impegnata, e certo tutt'altro che priva di indicazioni importanti e stimolanti, ma da utilizzare e riprendere comunque con un animo critico piú guardingo, meno appassionato, piú attento alla realt  di una poesia tanto meno realizzata e tanto meno profondamente originale di quanto appaia in quella immagine entusiastica, frutto di una consonanza del critico con un atteggiamento del gusto contemporaneo nelle sue forme meno sottili ed esigenti.

Piú cauto e vicino alla formula crociana   invece il saggio del Russo, *Vincenzo Monti e la letteratura contemporanea* (1928)⁶², che parte, secondo il tipico storicismo del critico, da una caratterizzazione del Monti in rapporto alla tendenza dominante nella letteratura italiana tra la fine del Settecento e il primo Ottocento: mentre questa tendenza   un crescente senso della realt , il Monti tende ad evadere nel regno delle visioni e a mitologizzare la vita presente, «a dar valore a questa vita solo se essa pu  avere qualche riscontro e affinit  e un'eco nelle espressioni liriche che altri poeti, o antichi o moderni, hanno elaborato»⁶³. Cos  l'epopea del Monti era l'epopea non di un mondo storico-politico, ma di un mondo di miti letterari che stava per concludersi, e la stessa mitologia era un freddo ricordo, quanto l'umanit  stessa del poeta «il suo modo di vedere l'universo, eterno e contingente»⁶⁴.

E la sua poesia era unitaria nella sua natura di «poesia della poesia», di poeta «di affetti estetici e non di affetti umani», «poeta canoro della bellezza, musico dei miti dell'immaginazione, e come tale esso ha una sua rapita singolare fisionomia nella storia della nostra letteratura»⁶⁵.

Poeta fanciullo e quindi «irresponsabile», poeta delle «care itale note» e dei bei miti, fuori dalla realt  contemporanea e tuttavia non privo (ed   il punto con cui il Russo cerca di costituire un rapporto non solo antitetico del Monti con il tempo nuovo) di un interesse storico «per quel nuovo desiderio, sia pure tutto letterario ed estetico esso stesso, di partecipare alla vita del mondo» (come negli scritti linguistici della *Proposta* si poteva trovare un'«Italia del sogno», ma gi  unita, nazionale, non pi  municipale⁶⁶).

⁶² Poi in *Ritratti e disegni storici* II, Bari 1946.

⁶³ *Ibid.*, p. 190.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 209. Pi  tardi, in un saggio del 1951 su «Belfagor», il Russo riprendeva la sua interpretazione montiana e tendeva ancora a giustificare «storicamente» la natura del Monti (*Perch  Vincenzo Monti fu quel poeta che fu*) legandola alla educazione di tipo gesuitico e cattolico-postridentino (secondo una direzione aperta dal Foscolo). Si veda in proposito, la mia osservazione in *Poetica critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, 1980, p. 32, che riteneva troppo deterministica l'interpretazione montiana di quel saggio. Svolse poi tale tesi uno scolaro del Russo, G.C. Ferretti, in un saggio del 1955 in «Belfagor», *Vincenzo Monti di fronte alla realt  quotidiana e storica*, che tenta un pi  esplicito affiatamento storico del Monti con la vita e le vicende morali e politiche del suo tempo, e una giustificazione della

Dopo questo periodo di maggiore attenzione e simpatia per il Monti, la critica sembra tornare ad atteggiamenti piú distintivi e guardinghi, con un progressivo distacco dall'immagine piena che soprattutto il Flora aveva presentato. Si può anzi dire che lo stesso gusto poetico contemporaneo nei suoi rappresentanti piú esigenti (piú leopardiani e foscoliani che montiani) era portato a reagire ad una poesia che, nell'apparente vicinanza ai grandi modelli della tradizione lirica ottocentesca (Foscolo e Leopardi) e nell'ambigua rispondenza a immagini del «poeta puro» contemporaneo, faceva avvertire però ad un orecchio fine un timbro tanto meno puro ed essenziale, piú sonorità che vera musica, piú immaginosità che fantasia e un cosí forte margine di eloquenza e di letterarietà, mentre a chi teneva fede al desanctisiano rapporto fra poesia e coscienza le giustificazioni del Croce e dei crociani non apparivano del tutto persuasive.

Proprio in quest'ultimo caso Attilio Momigliano, cosí lontano dalle mode e dagli entusiasmi del proprio tempo, tornava decisamente, nelle pagine della sua *Storia della letteratura italiana*, ad una posizione di limitazione centrale: «Il Monti è uno degli esempi piú chiari del fatto che la poesia ha le sue radici vitali nella coscienza, e che non ci può essere grande arte dove non c'è uno spirito originale. Non c'è periodo della sua lunga attività in cui si possa riconoscere alla sua poesia un motivo vitale, né si può dire che essa abbia un vero svolgimento, come succede nei poeti che cercano faticosamente di riconoscere le proprie attitudini»⁶⁷.

Ma il Momigliano (che aveva già espresso limitazioni sul Monti nel commento a poesie montiane nella sua *Antologia della letteratura italiana*, dove però non mancano rilievi e riconoscimenti di vera e persino grande poesia per parti dell'*Ode al signore di Montgolfier* e della *Feroniade*) non si ferma a questo giudizio di limitazione centrale e conduce una ricerca spregiudicata delle tendenze dominanti dell'arte montiana. E mentre accerta la presenza di una «vena di non mentita malinconia»⁶⁸ dai *Pensieri d'amore* alla poesia per l'onomastico della moglie che sarebbe il capolavoro di questa tendenza, e di una tendenza al «decoro», indica il carattere piú montiano in una «tendenza al barocco temperato da un'educazione neoclassica»⁶⁹. Sicché se pure il Monti «sapeva disegnare qualche volta con purezza», «il temperamento nativo lo portava verso gli spettacoli grandiosi, tumultuosi, teatrali. E qualche volta anche da questi seppe ricavare una nota di vera poesia»⁷⁰, anche se

sua preziosa eleganza stilistica in base al suo stesso desiderio di quiete e tranquilla operosità letteraria la quale lo distolse da ogni effettiva partecipazione ai problemi della realtà sociale e politica contemporanea e lo portò ad un «conformismo indifferente e spontaneo» rispetto alle esigenze ideologiche dei diversi regimi succedutisi nel corso della sua vita, rifugiandosi invece nelle sue «incantate visioni».

⁶⁷ A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Messina 1936, p. 397.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 398.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 398.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 398-399.

all'ambizione di grandi costruzioni non corrisponde una adeguata capacità, ed anzi proprio l'organicità delle opere è più rara nel Monti, se si escludono il *Caio Gracco* (a cui il Momigliano finì per concedere eccessivo credito), e le due traduzioni (*Pucelle e Iliade*), i suoi veri capolavori.

L'idea centrale della tendenza barocca temperata dal neoclassicismo (certo la più interessante dell'interpretazione momiglianesca e la più suscettibile di utile discussione in vista di una collocazione del Monti nella storia del gusto dell'epoca neoclassica, anche se molto approssimativa appare la qualifica «barocca») fu ripresa poi dal Momigliano in un importante saggio del 1941, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*⁷¹, che, con maggior precisione e con un tentativo di svolgimento di fasi del gusto montiano, caratterizzava il Monti come il poeta che aveva reso scenografico e «barocco» il classicismo rococò del Savioli e aveva dato vita (in accordo con tendenze del suo tempo documentabili sin nei balli coreografici del Viganò nella Milano napoleonica) ad un «neoclassicismo ibrido, intessuto di reminiscenze classiche e di fastose e talvolta truculente prosopopee e coreografie»⁷², con una tendenza alla «pompa» che a volte si trova anche nella versione dell'*Iliade*. Ma proprio nel periodo in cui il Monti attendeva a quella versione, il Momigliano rilevava come il poeta venisse a «mescolare al suo solito stile un altro più robustamente dignitoso e più fine»⁷³, una tendenza più veramente neoclassica sui cui risultati poetici il Momigliano non si pronuncia in quel saggio, ma che (ripensando ai giudizi della *Storia della letteratura* e al commento dell'*Antologia*) dovrebbero ritrovarsi sia nella poesia per la moglie, sia e soprattutto nella *Feroniade*.

Accanto alla posizione del Momigliano, severa, ma equilibrata e con concessioni di vera poesia, e molto attenta al significato del Monti nella storia del gusto poetico, appaiono più direttamente polemiche con le posizioni della corrente crociana le valutazioni di Cesare Angelini e Giuseppe De Robertis, in cui si precisa quel moto di nuovo distacco (nell'Angelini più perplesso in fondo e, per certi lati del suo gusto umanistico ed estetizzante fra Serra e Pascoli, controbilanciato da forti ammissioni della bellezza finemente degustata di passi montiani) di cui parlavo sopra e che certo corrisponde ad una naturale separazione del Monti dai suoi vicini grandi, Foscolo⁷⁴ e Leopardi, a cui tanto guardavano nello stesso periodo i letterati italiani.

L'Angelini, nell'introduzione a un'antologia assai giudiziosa dell'opera

⁷¹ In «Leonardo», con lo pseudonimo di Giorgio Flores, poi in *Cinque saggi*, Firenze 1945.

⁷² *Ibid.*, p. 33.

⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴ In fondo molto del favore goduto dal Monti fra i letterati italiani intorno al 1930 era anche legato alla vicinanza apparente di alcune sue opere alle *Grazie* foscoliane, valutate come poesia viva e musicale, evasione in un regno alto di puri miti. Ma poi, dopo un approfondimento maggiore della complessità, essenzialità e umanità delle *Grazie*, tanto più si rilevava la diversa intimità tra quel Foscolo e il Monti, e nella stessa direzione della musicalità e del visivo risaltava il carattere più esteriore dei mezzi stilistici del Monti.

montiana⁷⁵, faceva proprio un consuntivo malinconico della fortuna attuale del Monti, dopo la breve euforia del centenario: «La verità è che il Monti non parla più al nostro cuore. Monti è una poetica più che un poeta. È una *vena* più che una *voce*... Monti è senza intimità e senza rispetto per essa... Il fatto stesso di essere sempre un poeta d'occasione non lo impegna sul serio... Non è un mondo poetico, è una forma letteraria...»⁷⁶. Più istinto che coscienza letteraria, privo di tormento e di profondo svolgimento, lontano dal nostro cuore e dalle nostre letture (e addirittura «tempio disabitato dalla divinità»), il Monti non manca però di esercitare anche un fascino sul lettore paziente e «quando si tratta di tirare le somme, sentiamo di dovergli fare un posto onorato», non ci sentiamo di farlo cadere «nel limbo dei minori e dei puri tecnici»⁷⁷. Lo difende il suo amore per la lingua, «che fu la sua grande avventura; la sua strenua passione di letteratura»⁷⁸ e più (oltre a tanti passi della *Feroniade* e del *Prometeo* che l'Angelini gusta e ammira persino con forme di rapimento edonistico eccessivo) lo difende la versione dell'*Iliade*, («genialissima, spiritualissima, poeticissima»⁷⁹ e pur fedelissima; «ricreazione d'arte e quasi cosa nuovamente trovata»), in cui il Monti realizzerebbe il suo vero destino di poeta-traduttore.

Poeta-traduttore era per l'Angelini sí una limitazione rispetto ai grandi poeti originali, ma implicava ancora (in un'accezione molto più benevola di quella già usata dal Leopardi: traduttore come imitatore senz'anima sua) il riconoscimento di una radice di poesia. Mentre invece proprio in quella vocazione dominante di traduttore il De Robertis⁸⁰ concludeva in maniera impaziente con una condanna del Monti traduttore, non poeta, contrapposto a Foscolo poeta anche quand'era traduttore: «Foscolo, anche quando traduceva, inventava... Monti anche quando inventava, traduceva. Dunque traduttore sempre»⁸¹. E se ammetteva che la versione dell'*Iliade* rimane il capolavoro del Monti e rappresenta insieme alla *Bellezza dell'Universo* e alla *Feroniade* il risultato più saldo e significativo dello scrittore («son certo le tre cose più salde e significative opere del Monti e puoi a traverso queste seguir il corso della sua ispirazione. Prima tutti impeti e una continua scoperta – scoperta di letture, s'intende –, di qui il suo ritmo rotto, la sua vibrazione intensa. Poi, eguale, piena, ricca, complessa, col forte appoggio su un testo e su un mondo poetico. Finalmente con una arte più fina, più consapevole, un poco smorzata, ma, direi, sempre sulla

⁷⁵ Milano 1940; poi ripresa in *Notizie di poeti*, Firenze 1942, e successivamente ampliata in *Carriera poetica di Vincenzo Monti*, Milano 1960, da cui ora cito.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁰ G. De Robertis, *Giudizi sul Monti* (in discussione con l'Angelini e col Flora), 1940, poi in *Studi*, Firenze 1944.

⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

scia del gran libro, sempre respirando aria omerica»⁸²), risolveva anche quel «corso» in un progresso di mestiere, non in uno sviluppo profondo di poesia, ch  di questa manca l'accento pi  intimo e la stessa malinconia, la commozione dei versi senili appaiono effetto di «un casuale ripiegamento» o di una «casuale e fortuita rinuncia», «non hanno forza, non hanno risonanza, non restano»⁸³.

E i letterati e i critici contemporanei sembrano sostanzialmente concordare con il giudizio del Leopardi («poeta dell'orecchio e dell'immaginazione») liberato dall'interpretazione benevola che ne aveva dato il Croce, come   avvenuto in anni recenti (di fronte ad interpretazioni monografiche come quelle di Lorenzo Fontana⁸⁴, che esaminano tutta l'opera montiana con un criterio di distinzione, e alla ricerca della parte positiva e veramente poetica di quell'opera, o come quella di Febo Allevi⁸⁵, che tenta una salvazione antologica di brani poetici) sia nelle pagine del *Compendio di storia della letteratura italiana* del Sapegno⁸⁶, che, sintetizzando in un'armonica esposizione idee della critica novecentesca, punta essenzialmente sul traduttore ed artista, privo di una vera originalit , sia nella introduzione di Carlo Muscetta ad una antologia montiana⁸⁷ (antologia poco felice perch  di fronte all'intera versione dell'*Iliade* offre una scarsa scelta di poesie e prose di Monti) in cui, accanto ad un forte rilievo di motivi pi  spregiudicati e brillanti ritrovati in componimenti galanti, nelle lettere e nella versione della *Pucelle*, si profila una sostanziale stroncatura del Monti uomo e poeta e una risoluta critica della formula crociana del poeta della letteratura. Letterato, ma non poeta, ingegno di fine letterato umanistico e di classicista «neo-barocco» (non senza rispondenza e recepimento delle immagini spettacolari della Roma barocca⁸⁸) ampolloso e legato ad una nozione e pratica di vecchia letteratura cortigiana, il Monti appare privo di vera poesia anche nella versione dell'*Iliade* (e su questo punto il Muscetta polemizz , in un articolo su «Societ »⁸⁹, con il Valgimigli⁹⁰, il cui commento era stato incluso nella citata antologia, osservando come anche in quella versione si tratti soprattutto di abilit  letteraria e di una sapientissima utilizzazione persino di precedenti traduzioni

⁸² *Ibid.*, p. 110.

⁸³ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁴ L. Fontana, *Monti prosatore e retore*, Milano-Roma, 1943, e *Vincenzo Monti verseggiatore e poeta*, Milano-Roma, 1948.

⁸⁵ F. Allevi, *Vincenzo Monti*, Firenze 1954.

⁸⁶ III vol., Firenze 1947.

⁸⁷ V. Monti, *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli 1953.

⁸⁸ A Roma, ma soprattutto al neoclassicismo romano e alla cultura figurativa neoclassica, riportava il Monti e il suo «fondamentale eclettismo» F. Ulivi in un fine saggio, *Gusto e poesia di Vincenzo Monti*, in «Letteratura», 1954, poi in *Settecento neoclassico*, Pisa 1957.

⁸⁹ *A proposito del Monti traduttore*, in «Societ », 1954, poi in *Ritratti e letture*, Milano 1957. Pi  tardi il Muscetta riprese e arricch  la sua introduzione in *Orientamenti culturali, letteratura italiana, i maggiori*, Milano, 1956, II.

⁹⁰ M. Valgimigli, *La traduzione dell'Iliade*, in V. Monti, *Opere cit.*

settecentesche), mentre per Mario Fubini, in un articolo commemorativo del secondo centenario della nascita del poeta⁹¹, la personalità del Monti si risolve nel suo grande significato di immagine apollinea della poesia per i suoi contemporanei, di mediatore della tradizione poetica ai letterati di fine Settecento e di primo Ottocento, di grande letterato, ma non poeta, di «grande rielaboratore del linguaggio»⁹², di amoroso e vigoroso cultore e difensore della lingua letteraria italiana.

Né può sfuggire il chiaro confronto fra il centenario del 1828 pieno di valutazioni positive, di appassionati omaggi, di contributi biografici, e il centenario del 1954, in cui l'unica vera diretta commemorazione, quella del Fubini, concludeva per una riduzione così drastica del valore originale e poetico della personalità montiana, di cui pur così giustamente si metteva in rilievo un aspetto del suo significato storico nella vita letteraria e poetica del suo tempo.

Ma può soddisfare interamente tale soluzione del problema montiano anche dal punto di vista di ciò che il Monti significò per i suoi contemporanei? Può soddisfare interamente una totale relegazione del Monti nel campo della «letteratura» senz'altro? In realtà la distinzione fra letteratura e poesia non è sempre facile e soddisfacente e proprio per il Monti par necessaria una valutazione che, abbandonando certo l'assurda qualifica per lui di grande poesia, recuperi pure, nel lungo corso della sua attività, la realtà delle sue disposizioni poetiche e delle loro realizzazioni entro una tensione espressiva che sembra a volte sfiorare, senza raggiungerla, persino la grande poesia, e che, comunque, tanto significò nella storia complessa della poetica neoclassica, tanti stimoli offrì ai poeti del primo Ottocento. E che presenta un suo svolgimento tanto più interessante quanto più lo si collochi entro quelle condizioni del gusto e della poetica contemporanea a cui soprattutto il Momigliano guardò con fecondo interesse.

Dopo la pur così scarsa ripresa del problema critico montiano in occasione del bicentenario della nascita, in cui si inserisce il presente volume del '55-56, nella sua forma di dispense, con la sua proposta di interpretazione storico-critica monografica, l'attenzione della critica all'opera e al valore del Monti si frammenta (fino al saggio monografico del Barbarisi del '69) in studi più particolari, volti a proseguire l'indagine, sempre più da vicino, di modi del suo far poesia soprattutto come traduttore, di momenti della sua attività, mentre modesto, anche sul piano biografico su cui si colloca, risulta il volume complessivo della Chiomenti Vassalli⁹³.

Al traduttore dell'*Iliade*, di cui già si erano occupati il Valgimigli e il

⁹¹ M. Fubini, *Vincenzo Monti*, in «Nuova antologia», 1954, poi in *Romanticismo italiano*, Bari 1960.

⁹² *Ibid.*, p. 69.

⁹³ D. Chiomenti Vassalli, *Vincenzo Monti nel dramma dei suoi tempi*, Milano 1968.

Muscetta, in direzione opposta (il Valgimigli accreditava, con fine lettura, l'assoluta originalità e poesia della versione omerica, il Muscetta viceversa la vedeva – in contrapposizione con la versione «vera» della *Pucelle*, da lui giustamente assai apprezzata – come prosecuzione della tendenza montiana immaginosa, retorica e amplificante, agevolata da alcune delle traduzioni precedenti, fra cui soprattutto quella del Cunich), si son particolarmente rivolti il Vischi⁹⁴, il quale soprattutto mira a identificare i vari numerosi testi di cui si era servito il Monti nel preparare e costruire la sua versione, il Chiodaroli⁹⁵ che da quelle identificazioni era risalito a verificare le specifiche modalità letterarie e stilistiche della versione montiana, in cui egli ravvisava il capolavoro del poeta che è tale «in quanto è traduttore, perché il testo offre a lui l'unica cosa ch'egli non possiede, la passione di trasfigurare in bellezza»⁹⁶, il De Luca sia nella breve e fine presentazione dell'edizione del Turri⁹⁷, sia nella pubblicazione dell'autografo dell'*Iliade* montiana insieme alle osservazioni del Mustoxidi e di E.Q. Visconti preziose per il lavoro del Monti e per il generale gusto neoclassico⁹⁸, e più ampiamente la Balbi, con un saggio⁹⁹ in cui esamina (sulla base degli studi già ricordati circa le traduzioni omeriche adoperate dal Monti) la teorica montiana del tradurre, più attenta alla struttura di idee e concetti che alle forme linguistiche e originali del testo e scarsamente dotata di filologia (con la conclusione che tale mancanza e la scarsa conoscenza del greco non ostacolarono e addirittura favorirono la poesia del traduttore), mentre poi in apposito volume¹⁰⁰ si volge a lumeggiare la sensibilità del Monti di fronte alla poesia omerica e, a tale scopo, indaga minutamente le particolarità lessicali e stilistiche della versione montiana, precisa nuovamente l'uso dei «mediatori» in italiano e latino (soprattutto la versione letterale del Cesarotti), l'aiuto dei dotti consiglieri, analizza puntualmente le varianti esistenti tra le due principali edizioni (del '10 e del '12) e conclude con un giudizio sulla celebre versione caratterizzata dal «falso» e dalla «sonorità» propri del poeta e dunque ben lontani da quell'«omerica semplicità», la cui conquista i contemporanei attribuivano al Monti traduttore di Omero.

Mentre (per quel che riguarda scandagli su momenti particolari dell'at-

⁹⁴ L. Vischi, *La genesi dell'Iliade montiana*, in «Convivium», 1956.

⁹⁵ G.F. Chiodaroli, *Metodo e letteratura dell'Iliade di Vincenzo Monti*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 1956. Del Chiodaroli si deve ricordare anche l'introduzione e il commento, pregevoli, ad un'edizione dell'*Iliade* montiana, Firenze 1958 (con una nuova edizione postuma a cura di G. Barbarisi, Torino 1963).

⁹⁶ Introduzione all'edizione dell'*Iliade* cit., p. XII.

⁹⁷ *Iliade di Vincenzo Monti*, a cura di V. Turri, presentata da I. De Luca, Firenze, 1961.

⁹⁸ *Osservazioni sull'Iliade del Monti di E.Q. Visconti e di A. Mustoxidi*, a cura di I. De Luca, Firenze 1961.

⁹⁹ A. Balbi, *Vincenzo Monti e la sua teorica del tradurre*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1956.

¹⁰⁰ A. Balbi, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Roma 1968.

tività montiana negli anni successivi al bicentenario) un volumetto del Colicchia¹⁰¹ si occupa del primo periodo montiano soprattutto in rapporto all'importantissimo *Saggio di poesie* del 1779 rivelante (come avviene anche in lettere e altri scritti di quel periodo) una poetica poco organicamente esplicitata, ma sostanzialmente raccordata alla preferenza del Monti per la poesia di «grande entusiasmo» a sua volta radicata in «una posizione emozionalistica che lo portava a staccarsi dalla poesia intellettualistica propria del Settecento e gli permetteva di interpretare presso di noi le esigenze della nuova sentimentalità europea»¹⁰². Indicazioni interessanti, ma da approfondire in un miglior uso delle nuove indagini storiche dell'ambiente pontificio¹⁰³ e della storia settecentesca, specie letteraria, nel suo periodo terminale e da collegare a tutto il dinamico svolgimento del Monti entro la storia del suo tempo.

A questa esigenza storica e dinamica risponde, nel '69, l'ottimo profilo monografico del Barbarisi, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*¹⁰⁴, che apre una nuova fase della critica montiana, anche in rapporto con le istanze e il disegno del presente volume, cui il Barbarisi esplicitamente si riferisce.

Mentre negli stessi anni si pronuncia – in forme variamente nuove o collegate a proposte già avanzate dalla critica (specie da Russo e Flora all'altezza del centenario del '28) – la tendenza a tratteggiare un ritratto del Monti e della sua poesia partendo da una configurazione della sua personalità meno in chiave di «opportunistica» e «voltagabbana» in campo politico, come avviene, in forme più nuove e interessanti, nel saggio del '69, del Bezzola¹⁰⁵, che riporta l'incoerenza ideologica e politica del Monti a sue disposizioni temperamentali («la rapidissima emotività mista ad un'estrema fragilità psicologica»¹⁰⁶) e ne spiega la mancanza di esiti altamente poetici non per il suo presunto calcolato cinismo, ma per l'occasionalità e la conseguente mancanza di tensione spirituale che viceversa permise il dispiegarsi del suo «genio formale», la sua «straordinaria versatilità», mediante le quali egli poté assecondare e promuovere le spinte del gusto e della problematica, prevalentemente in accezione stilistica, della sua epoca, o – in forma di più arretrata ripresa di vecchie istanze apologetiche – nel volume della Carosella Corvisiero¹⁰⁷, del '70, che rifiutando il criterio dell'«impego» postula la

¹⁰¹ c. Colicchia, *Il «Saggio di poesie» del 1779 e la prima poetica montiana*, Firenze 1961.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 59-60.

¹⁰³ Si ricordi a proposito della presenza montiana a Roma e nello stato pontificio, l'aiuto che può venire dal volume (che usufruisce proprio di lettere montiane) di L. Dal Pane, *Lo stato pontificio e il movimento riformatore*, Milano 1959 (che riproduce il poco diffuso saggio *Spunti per la storia sociale settecentesca nell'epistolario di un letterato romagnolo*, in «Studi romagnoli», 1952).

¹⁰⁴ In *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1969, VII.

¹⁰⁵ È l'introduzione a Vincenzo Monti, *Poesie* a cura di G. Bezzola, Torino 1969.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁷ Cfr. G. Carosella Corvisiero, *Mitologia e fantasia in Vincenzo Monti*, Napoli 1970.

necessità di abbandonare ogni confusione fra biografia e arte e tenta, con debole impostazione e scarsi esiti, di ripercorrere l'attività del Monti e di comprendere l'«intrinseca natura» della sua poesia alla luce del rapporto tra fantasia e mitologia nell'«atto concreto» del «farsi» della poesia¹⁰⁸.

Il saggio del Barbarisi non tenta riabilitazioni alte della poesia del Monti e, «rifiutando l'idealistico criterio di sceverare dalle scorie la poesia pura», persegue, con misura ed equilibrio, la via dell'impostazione e della delimitazione dell'intellettuale-scrittore in tutta la sua opera (non solo quella in versi) puntando sulle sue grandi doti di animatore e organizzatore della cultura e interpretando così la sua poesia in funzione della importanza culturale che essa ebbe nella sua epoca e nei suoi ben scanditi momenti, in risposta alle richieste che la società rivolgeva al Monti e in collaborazione con i problemi in discussione in Italia e nel passaggio attraverso l'epoca riformatrice, rivoluzionaria, napoleonica e della Restaurazione con interessanti rilievi politici-letterari pur suscettibili di discussione più ravvicinata (l'importanza della versione di Persio in rapporto con la «bile» polemica del periodo più acceso contro il protettorato francese) e con costante raccordo fra la sua opera poetica e quella del polemista, del linguista, dello scrittore di lettere.

Certo potrebbe apparire spesso troppo lineare e giustificativo il rapporto con i destinatari, con il pubblico preciso cui Monti si rivolge, risponde e corrisponde e potrebbe al limite cogliersi la radice di un rischio di diversa ipervalutazione della funzione e della personalità montiana, anche in contrasto con quella, viceversa tanto più profonda e autentica (e proprio nella sua irrequietezza di coscienza critica del proprio tempo) del Foscolo. Ma, mentre tale rischio non si esplicita nella misurata consistenza del saggio, esso stesso promuoverebbe una nuova discussione tutt'altro che inutile sulla storica e personale *envergure* del Monti, sottratta, ad ogni modo, alle istanze idealistiche della «poesia pura» e a quelle risorgimentali duramente preclusive ad ogni giusta considerazione di uno scrittore così centrale nella formazione del particolare neoclassicismo (ricco poi di esperienza preromantica) che prevale nella letteratura italiana nella feconda crisi di primo Ottocento.

Così come può avvertirsi qualche rischio, ma ben sollecitante per una nuova e storica configurazione del Monti e della sua epoca, in saggi che si muovono in consonanza con le istanze caratteristiche del saggio del Barbarisi: sia, nel capitolo monografico del Mineo, nel '75¹⁰⁹, piuttosto eclettico anche come impianto metodologico, e che mira a delineare la presenza del Monti nel flusso degli avvenimenti contemporanei, di cui fu interprete nella sua qualità di intellettuale¹¹⁰ «conformista in buona coscienza» e di letterato «utile al potere» e capace di far vivere in poesia anche aspirazioni e ideali

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 5-6, 12.

¹⁰⁹ N. Mineo, *La carriera di Vincenzo Monti*, in *Letteratura Italiana*, Bari, Laterza, 1977, VII.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

della classe borghese e di assortire alla poesia prevalente dell'immaginazione anche quella del «cuore»¹¹¹, riuscendo così a mediare e propagare la nuova sensibilità aperta al romanticismo, sia, e più, nelle dense pagine del Cardini, *La «riforma» di Vincenzo Monti*¹¹², che, entro una stimolante e nuova ricostruzione del neoclassicismo italiano dell'età napoleonica in chiave non solo letteraria, ma anche politica, illustra – forse con qualche rischio di levitazione dell'importanza del Monti specie nei confronti del Foscolo – il significato delle proposte fatte dal Monti per un rinnovamento della cultura nazionale in direzione ideologico-polemica con il «protettorato» francese specie nelle *Lezioni pavesi* («esaltazione appassionata della grande poesia civile, alimentata da una fondamentale vocazione morale e politica, soprattutto nella lezione dedicata a Dante»¹¹³) e poi negli scritti sulla «questione della lingua», in cui il ritorno ai classici proposto dal Monti è prospettato come nettamente diversificato (in accordo con la tesi più avanti ricordata del Timpanaro) da quelle del Cesari e dei compilatori del «vocabolario della Crusca» e precisato come un ritorno non solo lessicale, ma anche ideologico ad una tradizione nazionale anticospolitica e antifrancesa con chiare valenze politiche nel momento storico del protettorato francese.

Proprio all'aspetto meno considerato nella critica precedente (e con rapporti al tema emergente dell'intellettuale e non solo poeta) del linguista della *Proposta*, dopo il lucido intervento di Vitale¹¹⁴ (che, nel contesto della precisa «questione della lingua», sottolinea l'apertura del Monti «alle moderne esigenze del sapere» e la sensibilità «al valore di tutta la tradizione italiana presa nel suo complesso e nella sua molteplice storia» fatta riconvergere nella proposta di una teoria dell'«italiano comune», ma insieme precisando come la posizione del Monti, sebbene più avanzata di quella di un Cesari, possa assimilarsi a quella dei puristi perché «appoggiata su un piano ancora culturale e letterario e ugualmente ispirata al culto della forma eletta e leggiadra»), si svolse un vivace dibattito fra il Timpanaro (che, nel '65, nel suo importante volume su classicismo e illuminismo¹¹⁵, aveva sostenuto la fecondità della teoria montiana per la sua esigenza di un *volgare illustre* adeguato alla cultura non solo letteraria, ma scientifica e filosofica di una nazione e quindi il suo legame con le teorie linguistiche del Cattaneo e dell'Ascoli) e la Corti¹¹⁶ (che, in polemica, negava tale continuità a causa delle contraddizioni montiane che emergono nel contrasto fra il proclama della lingua comune e la realtà della sua vera attenzione alla lingua lette-

¹¹¹ *Ibid.*, p. 172.

¹¹² R. Cardini, *Ideologie letterarie dell'età napoleonica*, Roma 1973, 1975, I (1800-1803).

¹¹³ *Ibid.*, p. XCVI.

¹¹⁴ M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo 1960, nuova ed. ampliata e arricchita, Palermo 1980, pp. 506-510.

¹¹⁵ S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1965.

¹¹⁶ M. Corti, *Il problema della lingua nel romanticismo italiano*, in *Metodi e fantasmi*, Milano 1969.

riaria), cui Timpanaro replicò rafforzando la sua tesi e la linea affermata di continuità chiarendo ulteriormente come essa consista non al livello di una anacronistica «ingenuità» popolare, ma a quello della cultura nazionale, non solo letteraria, ma anche scientifica¹¹⁷. E, più recentemente, entro gli interessi dunque più vivi suscitati ora dall'opera montiana, il problema del linguista e polemista della *Proposta* è stato ancora affrontato dallo studio più espositivo dell'Anzini¹¹⁸, da quello del LA Gesi¹¹⁹, secondo il quale, cercando di superare il dibattito Timpanaro-Corti, si rileva come nel Monti si intrecciano una linea illuministica più moderna e sensibile alla necessità di uno sviluppo linguistico corrispondente al processo storico, e una linea retorico-cinquecentesca più ancorata alla lingua scritta e colta, anche se non municipale, ma largamente italiana, con la conclusione del prevalere di «arte» su «natura» con un certo permanere di vicinanza al Cesari e alla stessa Crusca, e solo più filologicamente scaltrita. Mentre diversamente la Balbi, in un recentissimo studio¹²⁰, valuta il progresso montiano rispetto al Cesari e alla Crusca e alla loro prevalente «preoccupazione della forma», poiché il Monti, a suo avviso, «avvertiva in quella posizione (e con lui lo stesso Manzoni e il Leopardi) una intollerabile restrizione espressiva, un accademismo intransigente e un pericoloso tentativo di far regredire di secoli il linguaggio, privando l'età moderna di un adeguato mezzo espressivo».

Scarsi sono stati i segni di una più forte ripresa della critica montiana sulla possibile sollecitazione del centocinquantesimo della nascita, ricordato solo da un piccolo convegno ad Alfonsine¹²¹ e da un brevissimo seppur interessante saggio del Maier che punta soprattutto sulla formula della «professionalità» letteraria¹²² del Monti partendo dalla risolutività del suo impegno stilistico (di fronte a cui meno conterebbero le sue debolezze umane e politiche), sul suo «mestiere di scrivere» in cui si esprimerebbe totalmente il suo «mestiere di vivere», mentre il carattere professionale del Monti emerge anche dal saggio del Ciani¹²³ che studia filologicamente le ragioni delle pri-

¹¹⁷ Nella prefazione alla 2ª ed. dell'opera citata, Pisa 1969, pp. XXIV-XXX.

¹¹⁸ M. Anzini, *Teoria e prassi linguistica in Vincenzo Monti*, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, Verona 1976.

¹¹⁹ S. Gesi, *Teoria e prassi linguistica in Vincenzo Monti*, in «Studi e saggi linguistici», Pisa 1976.

¹²⁰ A. Balbi Facchini, *Per una rilettura della «Proposta» montiana*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna 1980.

¹²¹ Si tratta di un convegno montiano tenuto ad Alfonsine nell'ottobre 1978 e cui parteciparono, fra gli altri, G. Barbarisi, G. Bezzola, I. De Luca, N. Tanda, ma i cui *Atti* devono essere ancora pubblicati. (Il saggio del Tanda, *Il Teatro di idee del Monti*, è stato pubblicato a parte in un volumetto omonimo, Sassari 1979, che raccoglie anche un saggio del '74, *Classicismo e illuminismo nell'opera del Monti*).

¹²² B. Maier, *Vincenzo Monti o della professionalità letteraria*, in «Ausonia», 1979.

¹²³ I. Ciani, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, in «Studi di filologia italiana», XXXVII, 1979. Mentre correggo le bozze del mio volume, vedo sugli «Studi di filologia italiana», XXXVIII (1980), un nuovo saggio filologico del Ciani, *Per la «Feroniade» di Vin-*

me raccolte poetiche montiane. E certo, ancora, al di là delle basi di ripresa di una piú centrale critica monografica e di una collocazione storico-estetica del Monti offerte da alcuni saggi monografici (come soprattutto quello del Barbarisi) e dagli spunti che da questi derivano, come da contributi particolari sull'intellettuale e uomo di cultura, sul linguista, sul traduttore, sul carattere professionale dell'artista, è ben augurabile intravedere una posizione piú sintetica e organica, che potrà poi avvalersi dello studio capillare della vasta opera montiana rimasta ad edizioni ottocentesche tutte da rivedere e integrare che certo verrà nei prossimi anni condotto in relazione all'impresa ora impostata di un'edizione critica nazionale.

Spero che intanto anche la pubblicazione del presente libro (finora rimasto nella sua forma di dispense) possa contribuire ad una ripresa di discussione sul tema ineludibile della realtà poetica montiana, che non può essere solo risolta in aspetti pure importanti della personalità del Monti, che devono invece essere organizzati in relazione alla centralità della sua poetica e della sua poesia.

II.

IL PERIODO FERRARESE

Il Monti entrava nel 1766, a dodici anni, nel seminario di Faenza, dopo aver compiuto i primi studi a Fusignano sotto la guida di alcuni sacerdoti e aver ricevuto in casa, nel seno di una grossa famiglia patriarcale di possidenti di terre, un'educazione nettamente devota e ispirata al riconoscimento dell'autorità in ogni sua forma, e del dovere per ogni membro della famiglia di contribuire con un lavoro ben redditizio all'accrescimento della forza economica comune. Già in quel primo cerchio di relazioni familiari (in cui d'altra parte il fanciullo poteva esercitare anche certe qualità di bontà e generosità che pur gli erano naturali¹), il Monti veniva facilmente rafforzando una tendenza poco combattiva e quasi ingenuamente utilitaristica e conformista che trovava sostanziale incoraggiamento (prima che nell'ambiente papalino ferrarese e nell'«aula romana» di cui tanto parlò il Foscolo) nel chiuso e retrico clima del Seminario di Faenza in cui dominava una stanca e attardata cultura umanistico-retorica di tipo gesuitico, incentrata naturalmente nello studio del latino (si ricordino le accuse del Foscolo e del Gioberti contro i gesuiti fautori di una educazione formalistica e retorica per allontanare i giovani dall'interesse vivo della realtà presente e la satira, già all'inizio del Settecento, del Gigli contro l'educazione latina, nel *Collegio petroniano delle balie latine*), con tale predominio di quella lingua che lo Strocchi, un condiscipolo del Monti, narra nelle sue *Memorie* come a Faenza non si studiasse che latino e che Dante non vi era conosciuto neppure di nome, sostituito semmai dal Frugoni (e Lorenzo da Ponte, il famoso librettista di Mozart, nelle sue celebri *Memorie*, ricorda che, negli stessi anni, nel seminario di Ceneda i seminaristi erano in grado di scrivere un'elegia in latino, ma non una decente lettera in italiano).

E nello stesso latino la preferenza era naturalmente per Cicerone, in una tendenza allo sviluppo dell'eloquenza che (a suo modo confortata anche dallo studio di Virgilio nei suoi aspetti più eloquenti: e il Monti lo imparò tutto a memoria facendone sin d'allora una riserva essenziale di modi stilistici e di immagini che frutteranno sin nel periodo tardo della *Feroniade*) appare assai significativo nell'educazione del Monti, a cui d'altra parte quell'educa-

¹ Uno scolaro del Monti classicista e conservatore, lo Zajotti, poté, dal suo punto di vista, vedere in quella prima educazione familiare solo un'idilliaca e pia scuola di affetti umani e religiosi, di fedeltà alla tradizione non solo letteraria.

cazione scolastica non forniva alcuna idea della nuova cultura illuministica con i suoi essenziali elementi di coscienza civile, di spirito razionalistico e innovatore.

Molto Cicerone e Virgilio e molto Frugoni specie nella sua maniera grandiosa e falsamente storica, appoggiata ad una lettura della *Bibbia* come miniera di immagini «sublimi» ed essa stessa mediata nel gusto frugoniano degli insegnanti, come l'abate Contoli, che apparteneva al cospicuo gruppo dei frugoniani romagnoli, capeggiati dal Fusconi, i cui esempi poetici furono appunto molto ammirati e imitati dal Monti seminarista nelle sue prime esercitazioni in versi italiani.

Quelle esercitazioni lette nelle «accademie» annuali del Seminario (in cui su di un tema religioso, cristiano o biblico i migliori scolari recitavano componimenti in latino e in italiano con traduzioni latine degli stessi componimenti italiani) ci mostrano un Monti principiante all'insegna dell'eclettismo frugoniano nelle sue maniere di poesia grandiosa e religiosa e quindi con una particolare abbondanza di impeti immaginosi, in cui una tendenza nativa del Monti si combinava con lo stimolo di quella scuola non controbilanciata in lui da quegli esempi di concisione e *perspicuitas* che altrove (specie negli ambienti classicistici di Modena e Reggio) dominavano nel culto di Orazio e nell'incontro di classicismo e di illuminismo.

Già in una parafrasi delle parole di *Giacobbe morente* (che il Carducci studiò nel suo articolo sul *Monti principiante*²) e meglio in una cantica *Betulia liberata* (che era il pezzo centrale dell'«accademia» del 1770, per cui il Monti scrisse ben sette dei venticinque componimenti recitati), si possono ben cogliere i caratteri tipici di un incontro fra certe tendenze naturali del Monti e i modi frugoniani, con chiari presentimenti della maniera delle *Visioni*: gusto scenografico e spettacolare (e sin d'ora si stia attenti a precisare come, piú che di tendenza «barocca» senz'altro, si debba parlare di una tendenza maturata nella educazione frugoniana, nella particolare linea «grandiosa» settecentesca che si svolse anche nel periodo arcadico e postarcadico), gusto dell'immagine efficace (che qui giunge al ridicolo, come nel verso: «al grande colpo³ istupidí natura»), espansione di movimenti abbondanti e mal contenuti in misure brevi (donde il particolare impaccio di questo primo Monti nei sonetti) con la netta tendenza ad amplificare i modelli, come avviene anche nel componimento in esametri latini che proponeva il tema dell'accademia e in cui i versi della protasi dell'*Eneide* sono ripresi e svolti in una sequenza lunghissima e con una pienezza eloquente di tipo ciceroniano.

Cosa c'era oltre questa precoce abilità di versificazione eloquente, di que-

² In *Opere*, Bologna, ed. naz. XVIII, 1944. Questi primi documenti dell'attività montiana si trovano raccolti nello scritto di L. Cambini, *Primi saggi poetici di Vincenzo Monti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1909, alcuni anche in *Poesie liriche di Vincenzo Monti*, a cura di G. Carducci, Firenze 1858.

³ Di Giuditta.

sta sincera tensione all'immagine del giovanissimo Monti? Una confusa irrequietezza che lo spinse in un primo tempo, sui sedici anni, a prospettarsi una vocazione monastica e che poi all'improvviso lo fece decidere invece ad abbandonare ogni vocazione religiosa, a lasciare il seminario e a passare a Ferrara a studiarvi prima legge, poi medicina, per darsi in fine decisamente ai soli studi letterari, inizialmente coltivati contro il volere del padre e dei fratelli maggiori e conciliati, alla meno peggio, con la preparazione a professioni piú lucrose.

Si tratta inizialmente di un'attività dilettesca e al massimo artigianale senza precisa partecipazione sentimentale e con la consapevolezza spavalda di un'abilità buona a soddisfare le piú diverse richieste dei committenti.

Parte un confessore di monache e il Monti scrive all'amico Ferri che a lui «è toccato di piangere in un sonetto la sua partenza a nome delle monache»⁴, e all'abate Bertoldi, che gli aveva chiesto un sonetto per la festa di S. Nicolò, ne invia due a scelta, diversamente atteggiati, pur affermando di non conoscere nulla della vita di quel santo⁵.

E sempre in una lettera del '74 scrive: «Servirò e canterò per chi mi comanda»⁶, mettendo tutta la sua preoccupazione nell'acquisizione di una tecnica metrica e di un lessico e di una sintassi sicuri, pronto a riscrivere i suoi sonetti e a sottoporli alle revisioni formali dei suoi antichi maestri faentini e dei nuovi amici ferraresi o forestieri in un cerchio di amicizie letterarie che il giovane letterato, attento ad aggiornare la sua esperienza e insieme a farsi conoscere e a procurarsi utili relazioni, amplia continuamente, prima nella zona emiliana, poi in tutto lo Stato pontificio e a Roma, da cui nel 1775 gli giunge la lettera di nomina a pastore arcade (con lo pseudonimo di Saturniano Autonide) da parte del custode generale, l'abate Pizzi. Riconoscimento, quest'ultimo, della rinomanza poetica raggiunta con la sua prima attività di scrittore di sonetti d'occasione, specie di genere devoto ed encomiastico, nella maniera frugoniano-biblica in cui il Monti si era prima formato a Faenza e che rimaneva quella per lui piú facile, malgrado i tentativi che intorno al '75 aveva iniziato per farsi la mano anche ad altre maniere del tempo, specie in relazione ai suoi nuovi contatti con ambienti letterari diversi.

Ed ecco appunto il tentativo di svolgere un'esperienza di poesia galante e briosa (piú adatta, fra l'altro, a quei salotti di dame che il giovane frequentava a Ferrara alternandoli con le sacrestie e le sale degli alti prelati, a cui dedicava le sue poesie di intonazione seria e devota) sul modello anzitutto dei celebri *Amori* del Savioli, in cui esemplarmente si univano agli occhi

⁴ Vincenzo Monti, *Epistolario*, a cura di A. Bertoldi, Firenze 1927-1930, I, p. 13.

⁵ *Epistolario* cit., I, p. 19.

⁶ *Epistolario* cit., I, p. 20. E in una lettera al padre, che lo accusava di perdere il suo tempo con la poesia, il giovane Monti opponeva trionfalmente l'estrema facilità con cui produceva sonetti, tanto che in un solo giorno ne aveva scritti ben dieci (e ben remunerati) per l'elezione di un signore al consiglio dei savi di Ferrara (*Epistolario* cit., I, p. 8).

dei contemporanei una ispirazione galante e raffinatamente edonistica e un gusto di rappresentazione miniaturistica e visivamente perspicua, al segno di una imitazione sapiente della concisione oraziana e in una gara con il disegno prezioso di derivazione ercolanense e pompeiana.

Ma era un tentativo particolarmente difficile per il giovane Monti, la cui tendenza iniziale lo portava, entro la stessa zona del classicismo emiliano (la zona così bene studiata per la prima volta dal Carducci), più verso il classicismo venato di frugonanesimo di Parma (in cui altri vedeva il pericolo di un risorgente barocco per opera del Mazza e del Rezzonico) che non verso il classicismo più sobrio e miniaturistico, oraziano e conciso della Bologna savioliana o della piccola scuola estense del Cerretti e del Cassoli⁷.

E proprio in alcune poesie di intonazione scherzosa e galante del '76-77 si può osservare la particolare difficoltà e i modi particolari con cui il Monti si muoveva su questa strada, la difficoltà dei suoi primi contatti con il gusto neoclassico, specie nei suoi aspetti meno grandiosi, nella prevalenza del disegno sul colore, dell'immagine nitida, elegante e concisa sull'onda immaginosa e sonora a cui naturalmente, e per la sua prima educazione, il Monti era più portato.

Si prenda una poesia, *Per una solenne mascherata* del carnevale 1776⁸, e si vedrà subito come pure nella direzione scherzosa prevalga il ricorso – anche se per utilizzazione ironica – al «fare grande», tra echi del Frugoni e del Guidi, alle immagini tese e sonanti («Quando coi lauri su la fronte invitta / la bellicosa gioventù di Roma / traeva d'Asia e d'Africa sconfitta / l'alta superbia incatenata e doma; / correa ad annunciar trombe guerriere, / il terror delle genti e la ruina, / e cariche di lance e di bandiere / gemean le rote su la via latina»), e come invece, quando si passa alla diretta cronaca poetica della festa contemporanea nei suoi aspetti più galanti, il testo si faccia più impacciato e incerto, mancando del tutto ai suoi scopi di risultato di eleganza e sorriso.

Su questo terreno il Monti, che pure più tardi svilupperà indubbie disposizioni di brio comico e piacevole (che si realizzeranno superbamente specie a contatto con il testo della *Pucelle* volterriana), ma che realmente è lontano in genere dalle forme più sottili dell'eleganza settecentesca, con un senso di comicità e di umorismo semmai più marcato ed aperto, non privo di punte quasi grossolane⁹, si muoveva con difficoltà, specialmente proprio

⁷ Significativo, per ciò che ci dice della tendenza del gusto del Monti, è l'elogio che egli rivolse appunto al Mazza in una lettera del 1777 (*Epistolario* cit., I, p. 38): «Tutti i vostri componimenti si distinguono da quelli degli altri e per forza di fantasia, e per immagini, e assai più per quel vivo colorito, che anima le cose ancor più minute, e caratterizza il poeta che crea ed ingrandisce gli oggetti».

⁸ In *Poesie liriche*, a cura del Carducci cit., pp. 8-10.

⁹ Con quel piglio energico (e un po' romagnolo-romanesco) che si ritrova anche in aneddoti della vita del Monti o in certe sue improvvisazioni impetuose ed efficaci. Come quella, in un salotto milanese, con cui ruppe gli indugi dell'improvvisatore Sgricci che, sul

in rapporto con il preciso testo savioliano a cui pure – proprio perché rappresentava la forma piú esemplare di quel gusto – egli voleva avvicinarsi. In realtà, in queste prime esercitazioni non gli riuscí che di imitare e quasi riprender di peso in un'ode *Alla fanciulla inferma* (la rifiutò piú tardi come vero e proprio furto) un'ode del Savioli, la XVIII degli *Amori*, pur rivelando chiaramente, appena si discostava dal modello nelle sue forme precise, o l'impaccio di una riproduzione autonoma di moduli tipici della concisione savioliana (cosí, per dire medicine disgustose, il Monti dirà: «le nauseate polveri»), cercando di imitare l'aggettivazione sensisticamente compendiosa e classicheggiante del Savioli) o la significativa riluttanza a chiudere nelle strette misure, nel ritmo breve e monotono delle strofette savioliane la sua tendenza ad una sonorità piú abbondante e colorita; come il suo gusto di immagini complesse e a crescendo mal si accordava con le strofette concluse ad unica immagine (scenetta-strofetta) dominanti nella poesia del Savioli.

Sicché, nella linea di una poesia galante, che si accompagna (nella ricerca montiana di ampliare la sua disponibilità poetica, il raggio della sua abilità espressiva), in questi anni ferraresi, alla linea delle poesie grandiose delle *Visioni* (piú congeniali all'educazione e alla tendenza piú istintiva del Monti), il Monti ripiega presto dal tentativo di precisa fedeltà al modello savioliano su piú facili e adatti compromessi fra odicine di tipo savioliano e canzonette o poemetti di ascendenza frugoniana-chiabreresca, in cui gli riesce piú agevole dar vita alla sua immaginosità piú ricca e meno nitida e concisa, al gusto del suo orecchio piú disposto (si potrebbe dire indicando anche quanto di nuovo si può avvertire sin d'ora in certe disposizioni del Monti) ad un esercizio di pianoforte, con uso intenso del pedale e con la ricerca di una musica colorita e mossa, piú che alla musica secca ed elegantemente nitida da clavicembalo settecentesco. Caratteristico in tal senso il *Poemetto anacreontico*, che segue all'odicina di pura imitazione savioliana e che in forme prolisse, seppur con una certa ricerca di concisione entro le singole immagini, sviluppa temi galanti e piacevoli non verso una conclusa rappresentazione quanto verso una trama di immagini e di scene, di colloqui e di descrizioni, piú libera e divagante, con parti piacevolmente discorsive e narrative. E anche quando in alcune canzonette-odicine per la contessa Cicognari (una delle sue protettrici ferraresi, prima della marchesa Trotti-Bevilacqua) il Monti ritorna alla strofetta savioliana, modificherà in quella il rapporto dei versi (in quella savioliana un verso sdrucchiolo era seguito da uno piano che ne fermava cosí il ritmo piú rapido, e il Monti invece allinea allo sdrucchiolo uno tronco, ottenendo un piú forte colorito sonoro), romperà spesso la separazione fra strofe e strofe in un discorso poetico piú ampio e diluito e adatto a certe possibilità vagamente narrative piú realisti-

tema dei begli occhi di una bella dama, ripeteva «Vorrei cantar quegli occhi» senza riuscire a proseguire. E il Monti completò fra sdegnato e ridente: «E canta anche i ginocchi, / le labbra, il seno e il resto, / pur che ti sbrighi presto».

che e familiari rispetto al tono aristocratico delle brevi narrazioni-rappresentazioni savioliane, tutte nobilitate dalle immaginette mitologiche e dal riferimento a un mondo di superiore eleganza.

Possibilità narrative che particolarmente colpiscono in un componimento del 1778, il *Nuovo amore* (per il quale, in una lettera al Vannetti, il Monti parlava di una «potentissima passione», aggiungendo però: «alla quale almeno una volta all'anno è soggetto il mio temperamento»), componimento leggero e piacevole e, rispetto all'elegia classicistica settecentesca, tanto più aperto e affabile.

Come si può vedere dalla lettura di qualche passo (l'introduzione di Amore nel monastero e poi l'incontro del poeta con la donna amata, un'educanda) che, pure tra forme più sciatte e approssimative, ha una sua sciolta disinvoltura, un'efficacia narrativa e scherzosa notevole su questa strada in cui il Monti riesce più all'efficacia, appunto, al piacevole e al narrativo, che non alla eleganza e alla conclusa forma classicistica.

Là 've d'acque onusto e grosso
il Lamon col corno incalza
il bel ponte che sul dosso
le due torri al cielo innalza,
 entro un chiostro di ciarliere
solitarie monachelle,
ch'ognor stan su l'uscio a bere
del bel mondo le novelle,
 cheto cheto Amor celosse
meditando un tradimento:
né stupir che ardito ei fosse
d'appiattarsi colà drento.

Anche in mezzo a sacre mura
ei di freccia a trar si pone,
né si piglia più paura
di salteri e di corone.

Veli e bende spesso assetta
alle vergini romite,
ché non son moda e toletta
or dai chiostrì piú sbandite,
 Sta lontan dalle vegliarde
che lo guardano in cagnesco;
ma nel fianco investe ed arde
quelle poi ch'han volto fresco.

Ad ognuna egli provvede
qualche amabile profano:
mette lor, se l'uopo il chiede,
penna e carta nella mano.

Di piacer con lor favella,
di dilette e vanità
invocando invan la bella

già perduta libertà.

Fra li salmi e le novene
temerario il naso ficca,
ed a tutte su le schiene
la tristezza e il tedio appicca.

Va con esse, al letto, e dorme
dolci sonni lusinghieri,
poi scompiglia in varie forme
i pudichi lor pensieri,
che languenti e smorti in faccia
fuggon via, quai calabroni
che il villan col foco scaccia
dagli antichi covaccioni...

E ancor piú libero in una sua intonazione di scherzo discorsivo e narrativo, di comicità piú efficace che sottile (e il Monti è un po' sempre lontano dalla grazia edonistica piú elegante di certa poesia settecentesca come dal disegno musicale nitido e preciso di un Metastasio), egli si mostra naturalmente, in questi primi anni, in quel "genere" di "capitoli" di origine bernesca, che, del resto, nell'ambiente ferrarese, era stato autorevolmente coltivato dallo stesso Minzoni, il celebre oratore sacro e autore di sonetti grandiosi con riprese bibliche e dantesche, che ebbe notevole influenza, insieme all'altro poeta ferrarese, il Varano, sul giovane Monti.

Questi, come piú liberamente nei *Capitoli* (ad esempio, quello sul prender moglie, che in parte plagia un capitolo del Minzoni, e, meglio, quello assai piacevole alla Bevilacqua sul proprio noioso soggiorno estivo a Fusignano¹⁰) esprime una sua tendenza discorsivo-narrativa scherzosa e comica, che trovava maggiore difficoltà (e comunque esiti caratteristici in forme piú mosse, piú colorite ed efficaci, anche se meno eleganti) entro gli schemi dei modelli della poesia erotica ed edonistica di tipo savioliano e classicistico, rococò, cosí, tanto piú coerentemente ad una spinta fondamentale della sua immaginazione e alle condizioni della sua prima educazione (base frugoniana ora rafforzata dalle maniere spettacolari, falsamente plastiche e drammatiche del Minzoni e da quella «visionaria» del Varano), si svolge sulla linea della poesia religiosa e «sublime».

¹⁰ Cosí piacevolmente descrive la sua solitudine nel brutto paese e in seno alla famiglia bigotta: «Le donne poi, ché fede io posso farne, / han le sembianze sí bizzarre e brutte / e cosí rancia e ruvida la carne; / che non v'è rischio che giammai corrotte / sien le caste mie voglie e ch'io le tocchi, / se fossi peggio ancor di Ferrautte. / Passo i giorni illibati; e come giglio / la coscienza ho bianca; e se il volessi, / non saprei come porla in iscompiglio. / Lunghe le oration, devoti e spessi / i digiuni: e cosí fo che s'emende / ogni grave peccato ch'io commessi. / Sto sempre in casa; e intanto, o che s'imprende / a dir dei salmi o che della Madonna / la coroncina dalle man mi pende... / Le Muse al mio pregar avverse e sorde / van lungi, ché malarsi hanno paura / su queste sponde pestilenti e lorde».

Su questa direzione, che a suo modo culminerà nella *Bassvilliana* e che indubbiamente rappresenta insieme una tendenza e una tentazione della immaginazione montiana (legata com'è al suo istintivo bisogno di immagine espansa ed efficace che facilmente decade in un gusto scenografico e spettacolare dell'immaginoso e del sonoro, privi di una vera giustificazione poetica), il giovane Monti poteva utilizzare più coerentemente il frutto delle sue primissime esperienze faentine rinforzandole anzitutto con l'acquisto della maniera eloquentemente plastica e profetica del Minzoni (esaltato nientemeno al suo tempo – in quell'epoca ricca di autoinganni e di esaltazioni che tendevano a soddisfare la sete ambigua di grande poesia – come rinnovatore di Dante e di Michelangelo, magari con l'aggiunta della fantasia dell'Ariosto!), del suo modo di costruire falsamente muscoloso, del suo linguaggio poco curante di purezza e di eleganza e piuttosto volto all'effetto drammatico e scenografico (con quel che di sciatto e approssimativo che tanto si risente nel Monti principiante e che a volte in lui riaffiora – tra difficoltà di compiti espressivi troppo rischiosi e un certo istinto più di efficacia che di eleganza – anche in opere della maturità, specie dove meno operi in lui l'essenziale correzione del più sicuro neoclassicismo).

D'altra parte, accanto a quella scuola di manierismo pseudomichelangiolesco, scuola di gesti e atteggiamenti muscolosi e spettacolari, le tendenze al grandioso del giovane Monti venivano stimulate proprio nel loro carattere di abbondanza e di sontuosità immaginosa e sonora dalla scuola del visionarismo del Varano (e il Monti più tardi riconobbe la sua formazione più importante appunto nella lettura delle *Visioni sacre e morali* del solitario aristocratico conservatore e devoto), che offriva al giovane apprendista modelli di costruzioni aperte, prolisse, adatte allo scatenamento di una immaginazione esuberante, appoggiate a sequenze di scene grandiose e turbate, nel gusto di un'eccitazione visivo-fantastica. Questa, pur nel disordine e nella farragine di una ispirazione retorica e disorganica, corrispondeva nel Varano ad una strana irrequietezza fra spirituale e sensuale che dà a certi passi delle *Visioni* (e proprio delle più truci e sconvolte, come quelle della peste di Messina e del terremoto di Lisbona) un certo interesse di equivoco anticipo preromantico (rafforzato dalle posizioni varaniane antiilluministiche, antimitologiche, anticlassicistiche), ma nel giovane Monti, che veniva formandosi soprattutto un'abilità, una tecnica poetica, non agivano tanto questi elementi (come nel caso del Minzoni l'indubbia serietà religiosa che indusse quel prelado a rifiutare ogni sottomissione ai governanti francesi a Ferrara), quanto precisi stimoli letterari e formali, moduli di immagine, e quella poetica del «vedere» e «far vedere» che in lui prese uno spicco tanto maggiore in relazione ad un più forte impeto di emozione e di esaltazione nella creazione di scene spettacolari, di cieli turbati o solenni, con una componente più genuina di intimo stupore che si svilupperà attraverso i momenti più alti della poesia montiana fino a certe scene efficacissime della versione omerica o della *Feroniade* dove quell'emozione sarà poi più pacata e fortemente controllata, divenuta più pensosa ed assorta.

Ciò che nel Varano era piú inquieto, il gusto del macabro e dell'orrido, legato poi ad una pietà religiosa quasi morbosa e fanatica, non agisce effettivamente sul Monti che è volto piú istintivamente al gusto grandioso in sé e per sé, e che nello schema delle «visioni» (che poi lo conduceva a Dante e all'equivoca gara con la *Divina Commedia* nella *Bassvilliana*) vede la possibilità di sfrenare il suo impeto immaginoso e sonoro, di superare i limiti impostigli dalla misura del sonetto anche se minzonianamente atteggiato al grandioso, di spaziare col suo fervore descrittivo-visionario in superfici illimitate e pronte a riempirsi delle volute ampie, delle figure colorite, dei gesti enfatici, delle prestigiose apparizioni spettrali a cui la sua immaginazione tendeva, in accordo piú o meno esplicito con alcune equivoche condizioni dell'ultimo Settecento aspirante alla grande poesia dopo il gusto illuministico classicistico (vòlto al chiaro, al sensibile, all'elegante), e preso fra la spinta preromantica vera e propria e certe forme dello stesso neoclassicismo (Mazza, Rezzonico) scontento del miniaturismo e teso a quel «fare grande» che del resto, attraverso il Frugoni, riprendeva le velleità piú laterali dello stesso periodo arcadico (Guidi, Filicaia ecc.).

Con la maniera delle visioni (meglio che con quella dei capitoli o delle canzonette e dei poemetti galanti, in cui pure egli mostrava certe sue tendenze: il Monti piú che un nucleo saldo e unitario presenta, sin dai suoi inizi, un raggio di «disposizioni» poetiche e una generale disponibilità d'immaginazione e d'orecchio, pronta e del resto desiderosa di mostrarsi «bonne à tout faire») il giovane scrittore, riprendendo l'eredità locale piú illustre e, a suo modo, piú originale, la arricchiva delle proprie qualità di decoro e di abbondanza di colore e di suono. Era un incontro fra una sua tendenza istintiva e le forme di una poesia che corrispondeva (ma nel Varano così sfocate eran le tinte e le figure, così confuso e spesso prosastico il timbro ed il ritmo) ad un desiderio di poesia «grande» a suo modo «moderna», perché non basata sulla mitologia pagana, e a questa sostituite figure e vicende delle leggende cattoliche, e quindi anche, oltre tutto, gradita specie nei centri culturali dello Stato pontificio, a Roma, a cui il giovane letterato guardava come alla scena vasta su cui avrebbe potuto mostrare le sue eccezionali doti personali. Perché non va dimenticato, disegnando brevemente la storia della formazione montiana, come il cammino dell'apprendista poeta si intrecci con quello del giovane sprovvisto di mezzi di fortuna (padre e fratelli non facevano che minacciarlo di tagliargli i viveri e magari di diseredarlo se avesse continuato a dissipare il suo tempo nella poesia) e avido perciò di procurarsi con i suoi versi doni generosi e protezioni potenti: sicché la sua attività poetica, mentre è legata ad una acquisizione rapida di tecnica e di tecniche e ad un ampliarsi di esperienze letterarie (fra il desiderio di eccellere in tutte le «maniere» contemporanee e quello di avere una propria maniera personale), si accompagna ad un diplomatico ampliarsi e arricchirsi del cerchio delle conoscenze di letterati (da Ferrara agli altri centri emiliani, a Roma) e di personaggi illustri, possibili mecenati e introduttori presso altri

potenti piú alti: e di questa storia fra gustosa e penosa, a volte, sono un documento interessante le lettere di quegli anni, interessanti anche per una prima formazione della prosa montiana tra forme di ossequio convenzionale ed espressioni piú immediate e rivelatrici di un temperamento tutt'altro che privo di umori e di vitalità¹¹.

Le *Visioni* (quella di Ezechiello, quella al cardinale Calcagnini del '76, quella al barone di Erthal del '77, quella al Thunn, vescovo di Trento, del '78¹²) costituiscono un'esperienza indubbiamente importante nella formazione del Monti e precisano una delle sue tendenze fondamentali, ben rilevate proprio nella prima visione, in cui la poetica dell'entusiasmo del vedere e del far vedere scene grandiose e inattese (quindi con bruschi cambiamenti di scena, con paesaggi in movimento e in tensione e con la risoluzione di ogni elemento sentimentale in immagine colorita e articolata, in gesto eloquente e sonoro) si presenta nella sua piú vistosa immediatezza, resa esplicita persino nel ricorrere frequente del «vidi» tematico ad apertura delle grandiose e terribili scene evocate. Ché – senza l'inquietudine del Varano (Monti, come ho detto, svolge i temi e i moduli varaniani in forme piú fluenti, in linee ricche di immagini visive e sonore, risolvendo in un linguaggio piú sontuoso e succolento quello piú slegato e smorto del modello) – prevalgono nella prima visione, piú vicina al modello, scene lugubri e grandiose, come quella del riprender carne da parte di un gruppo di scheletri, in cui – a parte certe goffaggini piú che evidenti – colpisce già l'abilità prestigiosa del Monti nel muovere la sua scena, nell'adeguare la rapidità di un occhio fervido e instancabile in un vedere fantastico e spettacolare

(Tacque: e tosto un bisbiglio, un brulichio
ed un cozzar di crani e di mascelle
e di logore tibie allor s'udio.

Già tu le vedi frettolose e snelle
ricercarsi a vicenda, e insiem legarne
le congiunture, e vincolarsi in quelle.

Vedi su l'ossa risalir la carne,
intumidirsi il ventre, e il corpo tutto
di liscia pelle ricoperto andarne...),

l'indimenticabile piglio con cui si succedono scene e figure e si aprono enfatiche e sonanti visioni di orrore o di estasi accomunate dalla monumentalità

¹¹ Anzi alcune lettere ferraresi e poi molte del periodo romano, in relazioni piú libere dall'ossequio ai potenti, sono la prima base di quella prosa montiana della *Proposta* e degli scritti piú tardi, cosí ricchi di movimenti polemico, di ironia, di efficacia, di franca schiettezza personale. In genere si può dire che la conquista di una prosa fu nel Monti un'esigenza piú matura e tardiva rispetto all'istinto e alla ricerca della esperienza in versi.

¹² Si trovano tutte nel primo volume dei *Canti e poemi*, a cura del Carducci, Firenze 1862.

spettacolare e dall'entusiasmo dell'effetto, sulla via che condurrà fra pochi anni alla splendente fantasmagoria della creazione – pur così discutibile quanto a vera e organica poesia –, nella *Bellezza dell'Universo*:

Io timido mi stava e stupefatto
all'oggetto feral: quando spiccossi
un lampo, e corse per l'immenso tratto.

Tremò del ciel la porta, e spalancossi:
s'incurvâr rispettosì i firmamenti:
e dalle sfere un cherubin calossi.

Volò su le robuste ale de' venti.
Carche di foco e fumo avea le spalle
e un cerchio in fronte di carboni ardenti.

Venia rotando per l'etereo calle
di baleni una pioggia; e ritto alfine
fermossi in mezzo alla tremenda valle...

Nel Monti, rispetto al Varano, si nota poi quel nativo gusto di alternare (anche senza ragioni profonde) quadri oscuri e quadri luminosi (e lo stesso «scuro» ha in lui una sua lucentezza, una patina smagliante), impeti energici e distensioni rapite (in certo senso la tendenza alla piacevole mescolanza del forte e del delicato, di cui parlò il Foscolo), ed anzi, nelle visioni successive, i quadri tetri, l'orrore, divengono sempre più una pura base di contrasto di colore e (specie nella terza e quarta – la seconda visione è del resto di gran lunga la più insignificante e divagata) la funzione moralistica e religiosa che avevano nel Varano va del tutto perduta entro una ricerca di spettacoli immaginosi a cui le occasioni (l'elogio del committente, del protettore) danno spunto senza apportare (come avverrà invece per le occasioni storiche dei poemi legati ad avvenimenti contemporanei) particolari condizioni di tema e di sviluppo.

Prevale il gusto del «vedere» e «far vedere», un impegno di decorazione pittorica e musicale abbondante e varia; e, sul filo della visione, si collegano tentativi di quadri di diversa intonazione¹³, esperienze di colori e di figure,

¹³ Scene idilliche e colori tenui legati a sentimenti di poetica evasione, come all'inizio della visione per il D'Erthal: «Io d'Elicona abitator tranquillo, / solo del rezzo d'un allòr contento / e d'un fonte che dolce abbia il zampillo, / non mi rattristo se per me non sento / muggir mille giovenche e la campagna / rotta non va da cento aratri e cento. / Non mi cal che di Francia o di Bretagna / sul lido american prevaglia il fato / e che tutta di guerre arda Lamagna. / Cerco sol che non sia meco sdegnato / Apollo, e tempri colle rosee dita / la non vil cetra che mi pende a lato; / né questa mi contenda ombra romita / né questa erbetta dal corrente umore / e dall'aura d'april scossa e nudrita...». Questo moto di evasione nella poesia tornerà poi più volte nel Monti a contatto con avvenimenti che lo impauriscono e con la delusione dei «piani» dei suoi poemi sconvolti da una piega non preveduta delle vicende belliche – ma esso qui vale – entro un ambito di esperienze letterarie più che veramente sentimentali – soprattutto in funzione di una maniera e di un tema letterario da sperimentare.

mentre si aggiunge la lenta acquisizione di una nuova maniera e di una nuova tematica, di cui il primo affiorare si avverte già nell'inizio della visione per il Calcagnini, dove s'invoca «la fantasia patetica, che gode / recarsi in parti taciturne e sole», nelle quali poi si incontra «il romito silenzio, onde su l'alma / la pace malinconica scendea».

Il giovane letterato veniva ora a conoscenza della maniera preromantica e tendeva ad impadronirsene risolvendola nelle proprie fondamentali direzioni immaginose e sonore, innestando alla poetica dell'entusiasmo del «vedere» e del «far vedere» quella dell'entusiasmo del «sentire» e del «far sentire». Non si tratta di una brusca irruzione sentimentale, di una scoperta turbatrice di un senso nuovo della natura e della realtà interiore (e del resto il preromanticismo italiano di quegli anni – mancava ancora la presenza innovatrice dell'Alfieri maturo e del Foscolo ortisiano – offriva già indizi di soluzioni di compromesso fra nuovi sentimenti e gusto tradizionale), ché oltre tutto, solo piú tardi, in pieno periodo romano, il Monti farà una piú diretta esperienza preromantica (cercando persino di sorreggerne l'espressione poetica con una vicenda biografica alla *Werther*) ed ora invece si tratta di un echeggiamento piú facile ed esterno, anche se interessante per l'estrema abilità con cui il Monti mostra di risolverlo in forme piú fluenti e immaginose, nelle tre elegie e nell'*Entusiasmo malinconico* del '78, l'ultimo anno del soggiorno ferrarese.

Si prenda l'inizio della prima *Elegia*¹⁴

(Or son pur solo; e in queste selve amiche
non v'è chi ascolti i miei lugubri accenti
altro che i tronchi delle piante antiche.

Flebile fra le tetre ombre dolenti
regna il silenzio, e a lagrimar m'invaglia
rotto dal cupo mormorio de' venti.

Qui dunque posso piangere a mia voglia,
qui posso lamentarmi e alla fedele
foresta confidar l'alta mia doglia),

o l'inizio di quell'*Entusiasmo malinconico*, il cui stesso titolo è cosí significativo per questa poetica dell'entusiasmo¹⁵ (entusiasmo della visione, entusiasmo della malinconia):

Dolce de' mali oblio, dolce dell'alma
conforto, se le cure egre talvolta
van de' pensieri a intorbidar la calma,

¹⁴ In *Poesie liriche* cit., p. 131.

¹⁵ Si ricordi che in quegli anni, fra illuminismo e preromanticismo, la nozione di "entusiasmo" era diffusissima e il Bettinelli (v. capitolo relativo nel mio *Preromanticismo italiano*, Napoli 1947, Bari 1974³) vi basava il suo esame della poesia e delle «belle arti».

o cara Solitudine, una volta
a sollevar deh! vieni i miei tormenti
tutta nel velo della notte avvolta,
te chiamano le amiche ombre dolenti
di questa selva, e i placidi sospiri
tra fronda e fronda de' nascosti venti.

Sei tu forse che intorno a me t'aggiri,
e simile alle fiocche aure del bosco
il tuo furor patetico m'ispiri.

Sí, tu sei dessa. Il tuo sembiante fosco
risvegliator di lagrimosi carmi,
io mi veggo su gli occhi, io lo conosco.

Piú che la capacità di approfondire, di far vibrare poeticamente un sentimento, c'è qui la particolare capacità di costruire una scena «malinconica» affascinante e sicura, di adornarla di coerenti immagini e figure, piacevolmente languide, di adattarle una cadenza armoniosamente patetica. E tutto, rispetto ai testi preromantici piú sofferti, appare qui risolto in un fare piú chiaro, evidente, efficace, ricco di suoni e di immagini, soprattutto disinvolto e agevole (disinvoltura che testimonia, oltre ad una tendenza montiana di spontaneità anche troppo facile, poco profonda, un indubbio possesso accresciuto di mezzi espressivi: e se il giovane veniva provando varie «maniere», queste varie esperienze implicavano, oltre ad un acquisto di abilità nelle singole direzioni, una generale maturazione di sicurezza tecnica, di prontezza e scioltezza del discorso poetico), tanto sicuro e fluido che l'attenzione del lettore non si ferma sulla novità dei temi e toni preromantici (per lo piú temi ossianeschi, amalgamati del resto abilmente con echi dell'elegia classica latina e con riflessi di linguaggio melodrammatico metastasiano), attratto da quell'onda sonora e immaginosa piacevolmente patetica, in cui la malinconia è non la forma di una sofferenza interiore, ma soprattutto l'oggetto di un «entusiasmo» che reagisce ad ogni tema con il suo fervore di colori, di suoni, di immagini ricche ed efficaci, vòlte ad amplificare (non approfondire), in questo caso, anche i sentimenti del dolore e della malinconia, piuttosto accettati da una moda, che non profondamente assimilati da un sentimento del proprio tempo.

III.

IL PRIMO PERIODO ROMANO

Certo già con quel fervore e con quella abilità sperimentata in maniere diverse, ma piú congenialmente nella maniera grandiosa, in un'epoca e in un ambiente che a questo soprattutto guardava (fra una piú genuina spinta del gusto generale che in vari modi reagiva al semplice miniaturismo e all'eleganza razionalistica e sensistica, e una ripresa romana di elementi del «fare grande» già variamente vivi nella prima Arcadia e nella fase frugoniana), il Monti arrivando a Roma nella primavera del '78 (vi giunse precisamente il 26 maggio) poteva giustamente sperare di imporsi nel vistoso e povero Parnaso romano e sulla scena vasta della capitale cattolica, frequentata da illustri italiani e stranieri, piena di personaggi potenti che potevano offrire al giovane assetato di gloria e di affermazione personale «occasioni» di canti ben piú «degne» di quelle offertegli dalle dame e dai prelati di Ferrara, e protezioni tali da sottrarlo per sempre alle preoccupazioni economiche.

Questo aspetto della sua attività (certo meno ripugnante quando lo si spieghi nella sua educazione da poeta cortigiano chiuso alla nuova concezione del letterato che stava solo allora affermandosi con l'Alfieri¹) è particolarmente vistoso nei primi tempi del nuovo soggiorno romano, quando il Monti scrive (e spesso nella fretta adatta poesie già composte a Ferrara o addirittura a Faenza) per ottenere la benevolenza di personaggi che lo potessero prendere al loro servizio, o almeno ricompensarlo generosamente. Ed eccolo impegnato in una corte spietata al governatore di Roma, monsignor Spinelli, non solo con sonetti di elogio diretto, ma persino con una canzone petrarchesca *Ad amore* che finisce, senza nessun legame ragionevole, con una sperticata lode dello Spinelli, e magari utilizzando una lettera con cui veniva dedicata al Metastasio una cantata scenica (la *Giunone placata*, per le nozze di un principe Caetani: quanti obbiettivi còlti contemporaneamente!) e nella quale si invitava il vecchio, piú che ottantenne, poeta cesareo a lasciare Vienna, a fare un viaggio a Roma, soprattutto per vedere quanto la città fosse divenuta bella sotto il governatorato di monsignor Spinelli².

¹ Solo piú tardi il Monti ebbe barlumi di rimpianto per la sua posizione di letterato al servizio sempre di qualche potente (come si può vedere in una lettera senile che citerò poi) e invidiò appunto l'Alfieri, perché, gran signore qual era, aveva potuto far a meno di protettori.

² Ebbe poi dallo Spinelli un anello prezioso in ricompensa del sonetto e il Monti scriveva giubilando al Vannetti (*Epistolario* cit., I, p. 60): «Che bel mestiere che sarebbe quello del

Ma la sua vita non si riduceva certo a questi maneggi pratici e, anche mentre frequentava i salotti romani³ (quello della Boccapadule o quello della Pizzelli Cuccovilla, i due piú celebri salotti del periodo dell'ultimo Settecento romano) per procurarsi amicizie fruttuose, la sua attenzione si apriva a tutto ciò che nella società letteraria romana vi era di interessante, specie dal punto di vista dell'erudizione, dell'archeologia, della cultura figurativa (Roma era stato il centro dell'attività di Winckelmann, ed era tuttora il centro del neoclassicismo internazionale). Ché poi l'ambiente romano era per ovvie ragioni assai chiuso e provinciale, quanto a circolazione di idee filosofiche e politiche, e rari erano gli uomini aperti alle idee avanzate della cultura illuministica, come quel principe Chigi da cui il Monti poté forse essere avviato ai suoi primi contatti massonici, ma che dopo qualche anno fu costretto ad abbandonare Roma piú per le sue idee che per uno scandalo privato che di quella espulsione fu il pretesto.

E se nel suo desiderio di gloria entrava fortemente il desiderio di servirsi della gloria letteraria per ottenere una sistemazione sicura (sicché la pubblicazione del *Saggio di poesie* del '79 fu concepita anche «per aprirsi una strada»), indubbiamente c'era nel giovane Monti un sincero fervore letterario, una generosa ansia di lavoro serio, di assidua preparazione sui classici, di elaborazione sempre piú sicura dei suoi mezzi stilistici (anche se si può appunto notare che in lui prevalgono l'urgenza di una preparazione tecnica piú che il tormento di interessi estetico-spirituale, di motivi personali). Per questo impegno serio nella letteratura, il Monti sacrifica il riposo della notte (e magari riduce la cena a qualche fetta di pane inzuppato nell'acqua!, come narra al fratello in una lettera del '78⁴), e quando gli si presenta l'occasione di andare fuori d'Italia, come segretario ben retribuito di un cardinale legato, rifiuta per non abbandonare gli studi classici («Non cederei il piacere della compagnia dei morti e della contemplazione della mente per cento zecchini al giorno»⁵).

Fu assai facile al Monti battere rapidamente i principali rappresentanti dell'Arcadia romana (ormai residuo sterile dell'Accademia che tanto aveva significato nella cultura del primo Settecento, anche se accettavano ancora la investitura pastorale uomini come Alfieri e Goethe), i frugoniani abati Golt e Godard, con le sue sonanti, ispirate declamazioni⁶ dei propri versi

poeta, se i versi fossero tutti e da tutti così remunerati!».

³ Per questo periodo romano del Monti utile è la lettura dei volumi di D. Silvagni, *La Corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma, 1883, 1885 (ora Roma 1971); D. Angeli, *Storia romana di trent'anni (1770-1800)*, Milano 1931; e i volumi di L. Vicchi, *Vincenzo Monti. Le lettere e la politica in Italia* (I, 1778-1780; II, 1781-1790; III, 1791-1793; IV, 1794-1799), Faenza-Fusignano-Roma 1879-1887.

⁴ *Epistolario* cit., I, p. 50.

⁵ *Al fratello Cesare*, 20 giugno 1779, *Epistolario* cit., I, p. 71.

⁶ Il Monti fu declamatore eccezionale e una parte del suo successo fra i contemporanei è da attribuirsi alla speciale suggestione delle sue letture dei propri versi: versi, occorre aggiungere, già concepiti anche in vista di un loro sviluppo nella declamazione.

ferraresi (specie le *Visioni*) al Bosco Parrasio, alla Accademia del disegno, nei salotti.

Ma ben presto, assicurandosi, malgrado le congiure e gli epigrammi satirici dei poveri rivali romani (Golt e Godard erano già su di un piano più dignitoso di fronte ai vari Berardi e Galfo, miserrimi verseggiatori che si vedevano annullati dallo splendore eloquente del Monti), un primato indiscusso in Roma, il Monti volle imporsi all'attenzione dei letterati italiani pubblicando una raccolta delle sue poesie (uscì nel 1779 a Livorno perché la censura romana trovava un po' azzardate alcune delle poesie galanti) col titolo *Saggio di poesie*: titolo ben corrispondente alla sua posizione dichiarata di «nuovo» poeta che presenta un saggio delle sue diverse poesie, dei diversi «generi» sperimentati e della bravura e delle doti particolari in quelli dimostrate, nonché del «suo» genere preferito e congeniale.

Le varie sezioni del volume sono introdotte da lettere dedicatorie aventi lo scopo di procacciarsi protezioni di personaggi influenti e la benevolenza di letterati illustri e specialisti dei vari «generi», ma fondamentale per la precisazione della situazione letteraria del Monti in quegli anni è il *Discorso preliminare* a Ennio Quirino Visconti, il famoso archeologo e grecista romano, cultore e fautore del gusto neoclassico.

In questo *Discorso* si riflettono esigenze chiarite anche più direttamente in lettere dello stesso anno a Clementino Vannetti, il consigliere e confidente del Monti di questo periodo; si veda, ad esempio, la lettera del 26 gennaio⁷ in cui il Monti afferma di continuare «a secondare il suo genio» recitando in Arcadia «componimenti di ogni stile e d'ogni genere», e di mirare soprattutto «ad assodarsi l'immaginazione»; o la lettera del 7 agosto⁸ in cui, mentre proclama orgogliosamente di «non essere nel mio stile imitator schiavo di nessuno» e di aver procurato di farsi «un impasto che sia tutto di mia giurisdizione», si compiace particolarmente di avere evitato la monotonia con il «variare stile e colore al variar del soggetto» e di avere nella sua cetra più di una corda, al contrario di quanto avviene agli altri poeti in un tempo che egli reputa poeticamente povero o corrotto da un frugoniansesimo eccessivo e persino da ritorni di concettismo barocco.

Il *Discorso* esprime (se pure in maniera più spavalda che sicura, e ben diversamente da quella profonda proposta di una poetica personale che si può trovare, ad esempio, nel *Commento alla Chioma di Berenice* del Foscolo⁹,

⁷ *Epistolario* cit., I, p. 59.

⁸ *Epistolario* cit., I, pp. 79-80.

⁹ Nel Foscolo del *Commento* c'è una scelta sicura e precisa, una posizione polemica coerente contro tendenze letterarie precedenti e contemporanee, una dichiarazione matura della sua poetica «del mirabile e del passionato», spina dorsale della complessa ricerca poetica successiva verso i *Sepolcri* e le *Grazie*. Il Monti non ebbe mai, e proprio all'opposto del suo vicino grande (al cui paragone è condotto dalla contemporaneità e da certe vicinanze parziali e deludenti), una sicura poetica, una forte consapevolezza del suo cammino poe-

venticinquenne come l'autore del *Discorso* – ma anche il tempo, l'età sono alla fine una misura personale –) un duplice atteggiamento del Monti in questo momento di ripensamento sulla sua attività, sulle sue qualità e sui suoi programmi. Da una parte egli vuole affermare una sua scelta, una sua tendenza o scuola poetica, dall'altra vuol mostrare la sua apertura ad ogni forma di bella poesia e conseguentemente la sua disponibilità originalmente eclettica. A parte il fatto che in questo *Discorso* egli vuol mostrare anche la vasta ampiezza delle sue conoscenze, delle sue letture di poeti di ogni tempo e di ogni nazione, con tale abbondanza (e a volte con così scarsa incisività di definizione) che rivela anche quanto di orecchiato, di appena scorso doveva esserci nel caso di molti degli autori citati.

La scelta e le indicazioni delle preferenze del Monti vanno naturalmente alla poesia energica e grandiosa i cui stessi difetti sono per lui segno di robustezza e di grandezza, come quelli dei poeti delicati e gentili sono invece riprova della loro sostanziale povertà: «Chiabrera, Guidi, Frugoni [si badi bene agli esempi settecenteschi così significativi per la stessa formazione del Monti] peccavano di soverchio entusiasmo: sono caricati qualche volta e giganteschi. Segno che la lor fantasia era grande e robusta: i loro difetti stessi ne formano l'elogio. Una immaginazione delicata e gentile diverrà viziosa per troppa sottigliezza e raffinamento: all'incontro una immaginazione calda e profonda eccederà nella grandezza e nel disordine delle idee. Somiglio la prima ad un piccolo rivolo che mormora languidamente, ed ha il margine sí gremito di fiori, che non dà varco ad accostarvisi senza calpestarne ed opprimerne molti coi piedi. Somiglio la seconda ad un fiume reale, che torbide sí qualche volta ma sonanti e maestose porta al mare le sue onde, e regge sul dorso le navi, laddove quel ruscelletto appena tragge seco le povere foglie che i fanciulli vi gittano per giuoco. Zappi, Rolli e cento francesi sono del primo carattere. Dante, Ariosto, Milton sono del secondo. Io non disprezzo le delicate fantasie smorfiose; ma io vorrei essere Omero piuttosto che Anacreonte, e rinuncerei di buon grado a cento leggiadre cose di questo per aver dieci sole bellezze di quello benché da molti difetti accompagnate»¹⁰.

Ma questa netta preferenza per il «fare grande» e il disprezzo per la poesia miniaturistica degli anacreontici italiani e francesi (nell'apparente distinzione di due tipi di poesia, chiaro è il contrasto in funzione di una scelta), per cui – segno chiaro di un mutamento del gusto di fine Settecento¹¹ – si preferisce (e sembra un'audacia estrema) Omero (con i suoi difetti!) ad Anacreonte (l'idolo del primo Settecento che vedeva in quel poeta il culmine del suo ideale di eleganza e brio; «galant et poli», come lo diceva la Dacier), non

tico.

¹⁰ In *Opere*, a c. di G. Maggi, Milano 1842, VI, p. 461.

¹¹ E naturalmente questo *Discorso* va considerato anche come interessante documento di preferenze e mode di quegli anni ricchi e confusi di velleità e di fermenti, fra preromanticismo e neoclassicismo.

conducono subito il Monti ad una risoluta individuazione di poeti-guida, di poeti-modello (né ad una immediata precisazione dei suoi ideali programmatici). Perché, pur riconoscendo in altre due dedicatorie del libro (quella alla Bevilacqua e quella allo stesso Minzoni) i suoi debiti e la sua alta ammirazione per i suoi maestri ferraresi, il Minzoni, paragonato a Michelangelo e all'Ariosto¹², e il Varano, il grande Odinto alla lettura delle cui *Visioni* si accese il «grande entusiasmo» animatore dei versi montiani¹³, il Monti si preoccupa, nel giuoco complesso anche se un po' goffo di questo *Discorso* – che vuol mostrare tutta la sua cultura letteraria, vasta e moderna, classica e ben “aggiornata”, la sua disponibilità eclettica pur con una preferenza polemica – di non chiudersi in un'unica direzione, di non limitare le possibilità della sua sensibilità. E così, in pagine spavalde e un po' esibizionistiche (con chiare riprese di indicazioni e giudizi, per quel che riguarda la letteratura tedesca, dal libro del Bertola, *Idea della poesia alemanna*, pubblicato pochi mesi prima, e con errori assai significativi a dimostrare il carattere approssimativo e di seconda mano di parte di quelle letture), egli sembra cancellare la più recisa scelta prima avviata affermando che egli non è «devoto più per un poeta che per un altro», che egli legge «con trasporto tutti i buoni maestri; e le bellezze di questo non mi impediscono di sentire e di ammirare le bellezze di quello. Petrarca mi tocca l'anima, Frugoni mi sorprende, Klopstock mi trasporta con violenza nel suo sentimento e mi mette in iscompiglio la fantasia, Gessner, Lessing, Kleist m'innamorano colla loro semplicità e mi rendono voglioso di farmi pastore»¹⁴ e così via, concludendo che «o italiana o transalpina o cinese o araba che ella sia, fosse pur anche groenlandica, la poesia mi piace tutta, purché la trovi buona». Avidità di poesia (e caratterizzata da una nozione di poesia poco esigente – reazione al predominio di criteri di purezza ed eleganza per un desiderio confuso di efficacia e di impeto – : «né io getto al foco un libro che abbondante sia di difetti, quando non manca di bellezze che li compensano») che vuol preparare il lettore alla montiana varietà di generi e stili offerta dal libro¹⁵ e che pur non toglie un successivo ritorno alla scelta di una preferenza e addirittura di un modello esemplare, anche se mediato, non senza abilità, con la scherzosa ammissione di una volubilità, come nuova indicazione di ricchezza e di spregiudicatezza di uomo superiore alla pedantesca fedeltà dei petrarchisti o dei frugoniani o di appartenenti ad altre «sette forestiere»¹⁶. E il modello è David, la «bandiera del suo partito» è la poesia degli Ebrei, una poesia cioè ancor più

¹² *Opere cit.*, VI, p. 476.

¹³ *Ibid.*, p. 456.

¹⁴ *Ibid.*, p. 462.

¹⁵ E la stessa prosa del *Discorso* punta su di una varietà di intonazioni e di disposizioni, da quella solenne a quella patetica, a quella briosa.

¹⁶ «Il capriccio, la galanteria, l'amore (giacché il mal d'amore è la grande epidemia dei poeti) mi hanno fatto spesso dimenticare di David e di Isaia in grazia di Tibullo e di Anacreonte. Ma queste sono infedeltà che non costituiscono il mio carattere». *Opere cit.*, VI, p. 463.

grandiosa e maestosa di quella di Omero (e di Virgilio e di Pindaro) e appunto nel lungo e immaginoso confronto (in cui singole immagini-parafraresi di scene bibliche stanno fra le *Visioni* ferraresi e certo impeto piú sicuro ed evidente della *Bellezza dell'universo*, sicché in questa parte il *Discorso* offre in prosa chiara esercizi e prove di uno sviluppo montiano nella direzione dell'immaginazione grandiosa, dell'affresco scenografico¹⁷) fra lo spirito di Omero e di David (fatto «confrontando tra loro alcune *immagini* dell'uno e dell'altro») si risolve la parte piú appassionata del *Discorso*, che rivela piú chiaramente la tendenza piú forte nel giovane Monti. Eclettismo, disponibilità a vari «generi» di poesia, effettive disposizioni irraggiate piú che unificate entro un nucleo sicuro; ma certo il suo gusto tendeva soprattutto alle «immagini ricche e maestose», alle scene «sublimi» anche se poco ordinate ed eleganti come in quei moderni prosecutori dell'«entusiasmo» davidico, Milton e Klopstock, che il Monti difende (furono certo testi efficaci su di lui e concorrenti sulla linea d'influenza, Bibbia, Frugoni, Minzoni e Varano con l'utilizzazione crescente di Dante) contro le condanne del «buon gusto» italiano¹⁸, di fronte al quale egli pare assumere un atteggiamento di spregiudicatezza sempre maggiore in questa ultima parte del *Discorso*.

Vero è che poi in altre dedicatorie del libro egli preparava cautamente una difesa contro possibili accuse di simpatie per l'abborrito barocco e per le sue iperboli, contro cui l'*Arcadia* e tutto il Settecento avevano combattuto, e perciò – a distinguersi da ricadute nel cattivo gusto secentesco – si scaglia violentemente (nella dedica al Minzoni) contro quei poeti che «rifruggono i bisticci dell'*Adone* per gettar polvere negli occhi degl'ignoranti, che appiccicano le penne di pavone alla coda di un passero», «che vanno sempre in caccia della metafora, che idolatri di uno stile costantemente figurato, disprezzano i semplici e parlanti colori della natura»¹⁹ e vede (con una curiosa esagerazione, legata in parte alle sue polemiche con alcuni poetucoli romani come il Galfo e il Berardi, e in parte per una chiara volontà di separare nettamente il nuovo «grandioso» di origine biblica da quello falso dell'«imbellettato Seicento») addirittura la poesia italiana «incamminarsi a gran passi» verso il barocco e «le lucciole del Marino», come dice nella dedica al Vannetti²⁰. E d'altra parte, pur elogiando il Frugoni, si preoccupa (spia questa anche di un declino ormai della fama di quel poeta) di non comparire come un frugoniano²¹, accusando i suoi rivali Golt e Godard di persistere nel vecchio «lusso frugoniano».

Comunque è ben chiaro come il Monti, pur nella difesa della sua vasta

¹⁷ V. a p. 463 e, specialmente, pp. 465-466, dove c'è come un primo accenno di abbozzo della rappresentazione della creazione nella *Bellezza dell'universo*.

¹⁸ Il Monti cita e difende proprio alcune delle immagini «iperboliche» piú criticate e satireggiate, nel Klopstock, da critici italiani come il Bettinelli che pure era fautore di una poesia dell'entusiasmo «geniale» e non mancava di intuizioni di carattere preromantico.

¹⁹ *Opere* cit., VI, p. 479.

²⁰ *Ibid.*, p. 472.

²¹ V. la lettera del 20 maggio 1780 al Vannetti (*Epistolario* cit., I, p. 117).

disponibilità di gusto e di produzione e nella energica distinzione del suo grandioso dai pericoli del barocco e del puro frugonanesimo, presentasse la sua maggior novità nella preferenza per la poesia grande e maestosa, ricca di immagini elevate ed energiche, disprezzando le forme troppo tenui e piane, la leggiadria elegante piú amata dall'Arcadia e dal classicismo rococò.

E infatti, mentre nella dedica della sezione delle canzonette galanti del *Saggio*, al Ferry (un curioso italiano francesizzato – era Giovanni Ferri di Fano –, libertino e letterato da salotto), egli ammette delicatezza, eleganza e semplicità richieste dal «genere» erotico, invece di grandezza, magnificenza ed energia necessarie nella lirica alta, aggiunge però un tratto caratteristico alla sua definizione: al posto dell'elevazione ci sarà la “smorfia”, e in tal modo egli indica anche nella stessa direzione galante e canzonettistica un suo impasto di dolcezza e delicatezza, ma anche di una certa energia di brio caricato verso il comico, di maggior colorito di ritmo e di immagini²². Come si può riscontrare sulla via già accennata delle prime odicine e canzonette giovanili, in alcuni componimenti dei primi anni romani, come *A Fille (Il Consiglio)*, in cui il Monti dà indubbiamente una sua versione del gusto erotico settecentesco in direzione piú spavalda e comica, con forme piú libere e rilevate, meno sottilmente eleganti, con mosse ammiccanti, con interruzioni e riprese piú movimentate, con un linguaggio spesso un po' meno preciso e nitido, ma piú efficace e capace di tradurre movimenti narrativi²³. Mentre il gusto immaginoso, grandioso e colorito si esprime anche nelle stesse poesie galanti, magari in paragoni che finiscono per esorbitare dalla loro funzione piú solita in quel tipo di poesia, denunciando quella che è una spinta piú istintiva e centrale del gusto montiano²⁴ e che ben si manifesta, come allontanamento dalle forme settecentesche piú esemplari, anche in quella cantata melodrammatica del '79, *Giunone placata*, in cui il modello metastasiano è risentito con un tipico spostamento verso una musicalità piú sonora e piena, verso linee melodiche piú floride e meno pure, verso immagini piú mosse nella gaiezza e nel sorriso²⁵.

²² La stessa prosa della dedica al Ferry è piacevole e caratteristica per il suo particolare brio spigliato e spregiudicato, specie nella gustosa vivace distinzione dell'amore all'italiana, appassionato, e quello alla francese, libertino e intellettualistico, che ha fatto pensare al Muscetta (in una nota dell'antologia montiana, ed. Ricciardi, 1953, p. 1011) ad una influenza di questo brano sullo Stendhal di *De l'amour*.

²³ V., ad esempio, in *A Fille* questa sequenza scherzosa: «Vuoi che d'Egle e d'Amarille / il semblante a me dispiaccia? / Che mi caschin le pupille / se piú mai le guardo in faccia. / Alla madre tua degg'io / finger vezzi e farle il vago? / Chiedi assai, bell'idol mio; / ma sarai contento e pago. / Vuoi ch'io parta allor che a lato / il rival ti troverò? / Il comando è dispietato; / ma fedel l'eseguirò».

²⁴ V., ad esempio, nel *Ritratto* il lungo paragone della capigliatura della donna amata con il piacevole finale: il crine «scherza errante e lieve / su la fronte di neve; / come striscia leggera / di vapore, che a sera / va serpeggiando, e splende / davanti al sol cadente / o su la faccia pende / della luna sorgente».

²⁵ V., ad esempio, la parlata di Giove (*Tragedie, drammi e cantate*, a cura del Carducci,

Questa tendenza piú forte è ben presente anche in quella ode-canzone-ta *La prosopopea di Pericle*, scritta nell'estate del 1779 (fu declamata il 20 agosto in Arcadia), in cui il Monti tentava un accostamento della propria poesia al gusto neoclassico con un risultato che particolarmente giustifica la formula del Momigliano circa l'«ibrido» neoclassicismo del Monti.

Come ho detto piú volte, il Monti proveniva da una formazione diversa da quella neoclassica e nelle stesse dediche e nel *Discorso del Saggio* del '79 colpisce sia l'assenza di ogni citazione del Parini, l'artista del classicismo illuministico ormai avviato sempre piú decisamente ad uno sviluppo nettamente neoclassico, sia la stessa caratterizzazione di Omero non nel senso neoclassico della «greca felicità», della limpida poesia greca, ma in quella semmai preromantica del poeta grandioso da avvicinare alla superiore poesia della Bibbia.

Perciò, quando con la *Prosopopea* egli volle decisamente affrontare un tema neoclassico (e un tema particolarmente adatto all'ambiente romano archeologico: la riscoperta nella campagna di Tivoli di un busto greco di Pericle), non poté non sentirlo e svolgerlo nei modi tipici della sua formazione letteraria, del suo gusto prevalente, pur piú contenuti, frenati dall'adesione a fondamentali canoni del gusto neoclassico. Doveva nascere un compromesso e del resto si può anche dire che lo stesso ambiente letterario romano, saturo di neoclassicismo archeologico e figurativo (fra i dotti come il Visconti, gli scolari italiani e tedeschi del Winckelmann e di Mengs, Thorvaldsen, la Kauffmann, ecc.), era però assai lontano dal gusto neoclassico piú puro e ispirato alla ricerca della «nobile calma e tranquilla grandezza» (la celebre formula di Winckelmann) tanto piú viva nella «scuola lombarda», nel neoclassicismo settentrionale, e risentiva fortemente – nella generale mediocrità dei suoi rappresentanti – del forte frugonanesimo che lo stesso Monti considerava eccessivo e pedantesco, di un certo manierismo eclettico che in qualche modo confortava la tendenza giovanile del Monti piú alla grandiosità efficace e vistosa che alla pura eleganza, piú al colore che al disegno. E la conquista da parte del Monti di uno stile neoclassico piú fine e puro, la assimilazione personale dei principî neoclassici piú centrali (e anche allora sempre in una versione piuttosto particolare) avverranno molto tardi, dopo una lunga serie di avvicinamenti, di deviazioni, di compromessi.

Sicché ci volle tutta la buona volontà del Carducci, nei suoi entusiasmi per il classicista Monti, per definire la *Prosopopea* poesia «mirabile di parchezza virile», là dove essa è interessante, dal punto di vista letterario, proprio come un prodotto di efficace compromesso fra una volontà di adesione al neoclassicismo e un gusto istintivamente piú florido, colorito, immaginoso di quello neoclassico teso al lineare, al conciso, al disegnato (e spesso persino a scialbi toni gessosi e a suoni monotoni per eccesso di purezza, di serenità, di nobile semplicità).

Firenze 1865, pp. 18-19) florida e immaginosa, anche nell'arietta finale caricata di colori e di rapidi sfondi celesti: «Oggi non voglio respirar / che allegrezza...».

Tutto vi è sostanzialmente sonante (a cominciare dal titolo), disposto alla declamazione (si pensi all'inizio e alla ripetizione dell'«io» in quel piglio eloquente ed efficace, appoggiato a forme piene, sonore e coerenti a una ricerca di effetto: «splendore e meraviglia»²⁶), anche se l'abbondanza è qui più contenuta e sorretta entro un ritmo (la strofa chiusa del Savioli ripresa – e parve una novità fra le molte che colpirono gli ascoltatori di questa poesia²⁷ – per adattarvi un contenuto alto e solenne, al posto di quello erotico del modello) che importava una certa cadenza rapida, e regolare, un certo limite all'espansione che le immagini avevano nella serie aperta e legata delle terzine delle *Visioni*, e – più di quanto avvenisse nelle poesie galanti precedenti dove lo scherzo e il brio agevolavano una maniera più spregiudicata e libera – impegnava il Monti in una ricerca di linguaggio più conciso ed eletto in direzione classicheggiante.

Del resto anche la genesi occasionale di questo componimento, se non limita l'interesse della sua particolare natura dal punto di vista di una ricostruzione dello sviluppo della poetica montiana (c'è indubbiamente un volontario tentativo di avvicinamento al gusto neoclassico, anche se spiegato dalla natura del soggetto trattato), può servire anche a meglio spiegare le particolari condizioni di una poesia in cui lo stesso soggetto trattato è in realtà orientato, più che ad una semplice esaltazione della civiltà greca nella sua perfezione umana e artistica (con quel tono di rimpianto per una perfetta età perduta che spesso vena romanticamente molti componimenti neoclassici e che qui è invece del tutto assente), ad un paragone di quell'età con quella di Pio VI che la rinnova e la supera. Sicché il puro elogio della bellezza antica, l'entusiasmo per un'età lontana di assoluta perfezione non diviene in realtà centro animatore del componimento, né, tanto meno, nasce da una profonda meditazione lirica.

Il componimento è costruito invece su di un generico entusiasmo encomiastico entro cui rientra (con il fascino del tema neoclassico-archeologico

²⁶ «Io de' forti Cecropidi / nell'inclita famiglia / d'Atene un dí non ultimo / splendore e meraviglia, / a riveder io Pericle / ritorno il ciel latino, / trionfator de' barbari, / del tempo e del destino». Spie della costruzione eloquente e declamatoria sono anche i numerosi «dunque» e «vedi» e le numerose ripetizioni agli inizi delle strofe.

²⁷ La poesia fu recitata il 20 agosto 1779 ed ebbe uno strepitoso successo (un cardinale propose di farla incidere in caratteri dorati sull'erma di Pericle in Vaticano), così strepitoso che lo stesso Monti ne rimase un po' sorpreso (v. la lettera al Vannetti del 24 agosto): era una ode-canzonetta composta, egli dice, in due giorni, in occasione della festa del papa (ed egli la chiama sempre la «canzonetta per il papa»). Il successo fu dovuto a ragioni di gusto, ma anche a ragioni pratiche: quella poesia interpretava certe velleità di Pio VI, nel suo ardore di rinnovamento del secolo di Leone X, di un nuovo rinascimento classico sotto il mecenatismo papale. Velleità in parte realizzate: il Museo Pio-Clementino; in parte – come il prosciugamento delle paludi Pontine – bloccate dalla mancanza di mezzi, dalle condizioni deplorabili di arretratezza economica e sociale dello Stato pontificio (ben chiare ad un Alfieri o a un Goethe, ma non al Monti, privo della salutare cultura illuministica e chiuso, allora, ad ogni problema non letterario).

così vivo in Roma) l'entusiasmo per il quadro dell'età di Pericle, con tutte le sue possibilità di scene e di pezzi di bravura descrittivi-evocativi, secondo il gusto montiano del «vedere» e «far vedere» in modo rilevato, pieno e colorito (si notino, ad esempio, le strofe 13-16 che alla insegna del «vedi» rappresentano il riaffiorare di statue di antichi personaggi greci e che arieggiavano in forma compendiosa certi tipici movimenti di quadri di bravura nella descrizione-visione della nascita degli animali nella *Bellezza dell'universo*). E fortissimo si accompagna all'entusiasmo del «vedere» e «far vedere» proprio il compiacimento stesso della propria prestigiosa abilità che par ben confondersi in un solo ritmo di trionfo e di sorriso, di baldanza e di lieta meraviglia, più efficace che veramente poetico.

In complesso ne risulta un ritmo animato e sostenuto (ma con qualcosa di pedantesco e come di saccente e scolastico insieme, in questa classicità un po' di accatto) nel cui svolgersi la bravura del giovane Monti si arricchisce di maggiori possibilità di immagini meglio delineate e più plastiche, di linguaggio più sensibile e cesellato, pur nei limiti tipici delle sue tendenze e non senza qualche sciattezza e approssimatività, corrispettivo però anche di certi ardimenti più realistici e più moderni che tanto interessarono poi i romantici.

Così indubbiamente notevoli per una nuova capacità (l'incontro col neoclassicismo portava dunque alcuni frutti, malgrado la difficoltà d'assimilazione profonda e la tendenza a soluzioni ibride²⁸, di immagine più conclusa e sensibilmente plastica, di linguaggio più attento, eletto, misurato e sottilmente evidente) sono certe strofe specie nella rappresentazione delle arti in Atene:

Per me nitenti e morbidi
sotto la man de' fabri
volto e vigor prendevano
i massi informi e scabri:
ubbidiente e docile
il bronzo ricevea
i capei crespi e tremoli
di qualche ninfa o dea.

Ma ecco nella stessa sequenza di strofe, seppure più contenuta e con una sua rapida e coerente efficacia (su di una via di brevità che nell'*Ode al Signor di Montgolfier* e poi in quella per la battaglia di Marengo porterà a risultati così persuasivi sulla spinta di un entusiasmo più genuino ed intimo), la più istintiva tendenza al grandioso, al gesto spettacolare e scenografico, si ripresenta

²⁸ Naturalmente non esiste un archetipo neoclassico, un gusto neoclassico in assoluto; esistono, intorno a generali principi di un gusto e di una poetica, particolari e personali poetiche e soluzioni artistiche. Ma il Monti appare particolarmente lontano, ai suoi inizi, dalla linea media e centrale del gusto neoclassico, ispirato soprattutto a note formule winkelmänniane.

(Al cenno mio le parie
montagne i fianchi apriro,
e dalle rotte viscere
le gran colonne usciro)

proprio al culmine del quadro, come soluzione piú chiaramente sentita dallo scrittore come sua e di sicuro effetto. Cosí come a volte la concisione e l'eleganza (mèta ardua e poco congeniale per il giovane Monti) cedono a forme approssimative e sciatte: non molte nella redazione definitiva (che è del 1783, per l'edizione senese dei *Versi*), ma veramente molte in quella originaria del 1779 che tanto piú mostra le iniziali difficoltà del Monti in questa sua prova di poesia neoclassica²⁹.

Del resto l'esperimento neoclassico della *Prosopopea*, per quanto coronato dal plauso dei letterati romani ed effettivamente notevole per una forza di generale piglio ed evidenza, per una sua linea costruttiva certo piú chiara e robusta rispetto a tutta la produzione precedente del Monti, non fu proseguito se non vari anni dopo, ed anzi (pur non volendo dare allo svolgimento dell'attività montiana, specie in queste prime fasi, un carattere interno e una consapevolezza profonda che esso non ebbe) il giovane poeta si volse piuttosto di nuovo ad un arricchimento della sua cultura poetica in direzione "sublime", sulla linea Milton-Klopstock, e, quando nell'estate dell'81 – dopo un periodo di scarsissima produzione di versi – ritornò alla poesia, ciò avvenne con la *Bellezza dell'universo*, che è ben lontana dalle forme (se non da certi temi) della poetica neoclassica e che libera pienamente – se pur con l'acquisto di una maggior sicurezza ed evidenza espressiva – l'esuberanza immaginosa piú contenuta e qualche volta sacrificata nelle misure piú rigide della *Prosopopea*.

A questa libertà piú sicura lo conduceva anche la stessa rinnovata e precisata conoscenza degli autori stranieri, citati in qualche caso un po' a caccaccio nel *Discorso* del '79 ed ora letti piú attentamente e divenuti oggetto principale di una lunga discussione epistolare con Clementino Vannetti, un letterato roveretano, anticipatore del purismo (il Cesari ne fu l'ideale continuatore e perfezionatore) e ostinato, gretto difensore della tradizione latino-italiana, ammiratore entusiasta di Orazio (che diceva «stringato e conciso, ma anche piano ed aperto»: il *non plus ultra* del suo ideale formale) e avversario altrettanto feroce della moda preromantica, della «corruzione» portata in Italia dai testi preromantici stranieri.

²⁹ La prima redazione è piena di forme piú direttamente frugoniane e arcadiche, in direzione languida e facile, oltreché di vere e proprie sciatterie. In genere la revisione asseconda la intonazione piú eletta, classicheggiante, solenne (a «biondo Tevere» si sostituisce «sacro Tevere», «la campagna tiburtina» diviene «in grembo al suol di Catilo», «spirto profano e lurido» si cambia in «spirto profano, dell'Erebo» ecc.), e tende a rafforzare la costruzione energica e rapida, eliminando le sbavature piú languide e scialbe per un impasto cromatico piú splendente e smaltato.

Il Monti, che, fra il '78 e il '79, aveva accettato una specie di amichevole tutela letteraria da parte del Vannetti (utile a lui anche per le sue conoscenze di letterati autorevoli e quindi come suo introduttore nella piú vasta società letteraria italiana), apprezzandone, almeno a parole, i consigli, specie per quanto riguardava il buon uso dei classici latini e la purezza della lingua, ora tendeva a discutere e a reagire ai giudizi dell'amico che sempre piú sentiva troppo limitato e conservatore, mentre egli, come già si è visto nel *Discorso*, smaniava di apparire un novatore, di dominare con la versatilità e l'originalità spregiudicata del suo ingegno poetico la scena letteraria italiana (e così, scrivendo il 5 novembre del '79 al Bertola, cui doveva l'introduzione alla conoscenza della letteratura tedesca, espone la sua scontentezza sull'attuale poesia italiana, il suo desiderio di rinnovarla, concludendo però con una curiosa proposta di «congiura» fra lui e il suo corrispondente per riscattare la «avvilta» poesia in Italia³⁰).

E mentre in un primo tempo ammetteva, secondo i consigli del Vannetti, nemico non solo del «sentimentalismo» nordico, ma anche del «filosofismo» di origine francese, l'esclusione di ogni lettura filosofica come estranea ai suoi interessi di poeta in formazione³¹, ora insieme sostiene – con crescente insofferenza e con un compiacimento piuttosto ingenuo della sua posizione libera, di «ribelle di Parnaso» – la utilità di un arricchimento filosofico e scientifico della sua immaginazione³² (non era tanto o solo un effetto di letture illuministiche, quanto di quella stanca «Arcadia della scienza» che aveva anche in Roma qualche prosecuzione), la necessità di aprire il proprio gusto alla comprensione della poesia «settentrionale» (soprattutto Milton e Klopstock, la cui *Messiade* egli da tempo voleva tradurre in versi italiani senza però studiare il tedesco!, lingua «aquilonare» la cui orrenda pronuncia gli avrebbe guastato l'orecchio e fugato i pensieri poetici³³), di quella piú solenne, grandiosa «sublime e metafisica», che egli legava alla poesia «orientale», profetica della Bibbia, a Dante e alla propria fortunata esperienza delle *Visioni*, da cui (proprio partendo dalla critica delle *Visioni*, pubblicate nel *Saggio* del '79) il Vannetti voleva allontanarlo in nome del buon senso e della chiarezza e del buon gusto poetico e linguistico latino-italiano.

La difesa montiana degli «oltremontani e, ripeto, proprio degli autori dell'entusiasmo sublime», oltre che del «patetico» (posto un po' in sottordine), si fa sempre piú decisa (si veda ad esempio la lettera del 3 giugno 1780³⁴) e si precisa in una difesa, acre e un po' sprezzante, della poesia elevata e «ingegnosa» difesa e sviluppata in appositi scritti inviati al Vannetti³⁵.

³⁰ *Epistolario* cit., I, pp. 92-93.

³¹ V. lettera del 26 gennaio '79, *Epistolario* cit., I, p. 61.

³² V. lettera del 25 dicembre '79, *Epistolario* cit., I, pp. 100-101.

³³ V. lettera dell'8 luglio '78, *Epistolario* cit., I, p. 51.

³⁴ *Epistolario* cit., I, p. 121.

³⁵ Questa polemica di lettere e scritti particolari (*Riflessioni sulla poesia lirica* del Monti, *Postille* del Vannetti, *Riflessioni in risposta alle Postille* del Monti ecc., riprodotte nel saggio

Certo la parola “ingegno” non deve far pensare ad un esplicito ritorno barocco, ch  il Monti stesso vuol chiarirne le differenze, ed   piuttosto coerente alla tendenza montiana verso una poesia rilevata, immaginosa ed efficace (con un evidente margine di scambio fra poesia ed eloquenza), qual   sostanzialmente quella che il Monti spieg  con un’opulenta ricchezza nel canto *La bellezza dell’universo*, di cui il Vannetti rimase naturalmente scontento per l’eccesso di immagini che egli chiamava «settentrionali», mentre il suo corrispondente³⁶ le affermava «italiane», «perch  cavate dagli oggetti della natura, la quale parla istessamente agli occhi di Londra e di Parigi che a quelli di Roma», e chiudeva la lunga discussione con la constatazione della inconciliabilit  di due gusti ormai troppo diversi.

Egli era ormai sicuro di s  e della sua “nuova” poesia (o che tale a lui e a molti suoi contemporanei appariva) sviluppatasi soprattutto sulla linea delle *Visioni* e divenuta cos  smagliante, sontuosa e pur pi  evidente e costruita nella prima vera prova alta dell’immaginazione montiana, appunto la *Bellezza dell’universo*, in cui (senza giungere alla valutazione di vera e grande poesia incentrata in un potente sentimento poetico della creazione e della armonia cosmica, secondo il giudizio eccessivo del Flora) indubbiamente meglio si realizzano certe naturali disposizioni poetiche e oratorie del Monti: come appunto l’entusiasmo del «vedere» e «far vedere» scene grandiose e in movimento e la meraviglia e l’efficacia che ne derivano, con una particolare innegabile propensione agli spettacoli celesti e della natura nei suoi aspetti «sublimi», sereni o terribili secondo un gusto di chiaroscuro e di alternanza dell’energico e del delicato (come diceva il Foscolo), anche se – in questa fase – sempre su di un piano di grandiosit , e in toni di colore fortemente trapassanti dal tenebroso al luminoso, e di sentimenti dal pauroso all’estatico.

Evidentemente questa posizione dell’entusiasmo (che corrisponde a certi aspetti tipici della poetica dell’ultimo Settecento fra preromanticismo e neoclassicismo pindarico) comporta un elemento oratorio, una tensione all’efficacia e al «far entusiasmare» i lettori, a trasfondere in loro (sempre con l’integrazione ideale, ma largamente attuata dal Monti, specie in questo periodo, quando ogni suo componimento nuovo veniva reso pubblico attraverso una declamazione prima che nella stampa) l’entusiasmo del poeta, a far vedere ci  ch’egli vede, a suscitare la loro meraviglia, pi  che ad una pura trasfigurazione lirica, ad un intimo equilibrio lirico, che non richiede, come necessario e immediato, un pubblico.

di F. Pasini, *Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia*, Trento 1910) ha un notevole interesse per la storia del gusto di fine Settecento e meriterebbe una precisa ricostruzione. (Per la posizione del Vannetti, v. il mio saggio *Lo sviluppo del neoclassicismo nelle discussioni sul «gusto presente»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1953, ora in *Classicismo e neoclassicismo*, Firenze 1963, 1976³).

³⁶ 29 dicembre 1781, in *Epistolario* cit., I, pp. 166-167.

Ed anche nel caso della *Bellezza* non si tratta di una profonda scoperta di un tema lirico, anche se – molto meglio che nella *Prosopopea*, tanto più accademica ed esterna – al tema della creazione e della bellezza dell'universo, che il Monti riprendeva, nella sua articolazione fondamentale, da un discorso accademico tenuto a Roma il 25 maggio 1750 da Francesco Maria Zanotti³⁷, egli era portato da una particolare disposizione già affiorata nelle *Visioni* e che poteva ben combinarsi con il piacere di trattare un tema così adatto insieme alle sue tendenze più vive e alla sua versatilità, alla sua eclettica disponibilità, alla sua perizia di gran virtuoso della parola nei suoi effetti fonici e immaginosi.

Ed una scelta indicativa comunque – se non di una scoperta e profonda elaborazione interiore – del tema centrale del canto (scelta legata ad una congenialità e disposizione, fra disposizione ai temi grandiosi e movimentati a sfondo cosmico e celeste e disposizione a temi ricchi di possibilità di variazioni numerose e diverse, o di esercizi di alta abilità tecnica) il Monti fece appunto, quando, in occasione delle nozze del principe Braschi³⁸, nepote del papa, e della contessa Falconieri, egli impiantò il suo componimento su quel tema particolare, mentre i numerosi versaioli che si presentarono pure alla grande recita in Arcadia (19 agosto 1781) per il ricevimento dei due sposi non si scostarono dalle solite canzonette epitalamiche condite di amorini e personaggi mitologici o dai sonetti encomiastici che finivano per lodare più che gli sposi il papa eternantesi nei figli dei suoi nepoti (sonetto del padre Erba) o per variamente immaginare le gesta gloriose dei discendenti magari rappresentati – dato il carattere vaticanesco di quelle nozze – come eroi occupati in alti impegni di «fondar eremi e chiostrì» (sonetto del conte Gamba Ghiselli).

Il Monti ridusse lo svolgimento dell'argomento d'occasione (che invece nella *Prosopopea* si fondeva col tema trattato) al minimo indispensabile e nell'edizione senese dell'83 (in cui la *Bellezza* ha subito pochissime correzioni: il canto era riuscito di piena soddisfazione dell'autore³⁹) tolse ancora tre versi

³⁷ La "fonte" fu individuata da A. Scrocca (in «Giornale storico letterario della Liguria», 1903): l'orazione dello Zanotti si può leggere in *Opere scelte* di F.M. Zanotti, Milano 1821, p. 408 ss. – Il Monti vi riprese lo stesso suo titolo e le precise suddivisioni del Canto nella parte della creazione. Naturalmente moltissimi poi sono gli echi da altri poeti nei singoli passi (*Bibbia*, specie *Genesi*, Milton, Klopstock, Varano, Dante, Ariosto, Tasso – e per alcune parti morali-filosofiche il *Saggio sull'uomo*, poema di Pope). Il tema della bellezza e armonia dell'universo è poi diffusissimo nell'ultimo Settecento platonizzante e neoclassico. Può esser significativo il fatto che il Monti abbia più sentito quel tema nella direzione della "bellezza", di un entusiasmo per la varietà, abbondanza, colorita fioridezza delle forme vitali della grandiosa spettacolarità dell'universo che non nella direzione più sottile dell'armonia segreta della vita e della bellezza a cui più tendono i neoclassici più ortodossi.

³⁸ La *Bellezza dell'universo* fruttò al Monti il posto di segretario del giovane principe. E così ebbero termine per molto tempo le preoccupazioni pratiche del letterato in cerca di padroni, soddisfattissimo di poter dire al fratello di indirizzargli d'allora in poi la posta all'«abate Vincenzo Monti, segretario del principe Braschi nipote di Nostro Signore».

³⁹ Un deciso miglioramento nell'edizione dell'83 si ha al v. 43 che era «trascorrendo del ciel gli aperti campi» e divenne «del ciel volando pei deserti campi». Per il resto non c'è occasione,

finali, in lode dei due sposi, che deturpavano la conclusione così ben realizzata nella figura mobile ed elegante della *Bellezza* che fuggendo dal mondo in rovina ferma «l'eburneo piede» sui cieli eterni e che invece nella prima redazione era presentata intenta a scrivere sui cieli i nomi di Luigi e di Costanza.

In sostanza, se questo componimento non viene posto sull'assurdo piano della grande poesia (come fece il Flora che addirittura affermò che esso regge tutto al più severo esame critico, mentre, come dirò, è oltre tutto evidente il pericolo di scadimento delle parti più intense in puro esercizio di abilità, il pericolo della prolissità e della compiutezza oratoria), esso appare indubbiamente, nel cammino del Monti, la sua prima vera prova di maggior respiro, e se anche il tema non nasce da una «invenzione» lirica profonda e personale ha pure certo una sua congenialità con le tendenze che il Monti aveva maturato nel periodo precedente e di cui restano più durature – pur in un affinamento e irrobustimento stilistico e in una disposizione più intenta e pacata nel periodo più tardo e veramente neoclassico – le qualità di entusiasmo e di meraviglia nella creazione di spettacoli grandiosi, di vasti scenari celesti, l'impeto immaginoso (di immagine sin troppo evidente nei suoi elementi di visività colorita e di sonorità, e troppo spesso priva del suo centro di «pathos») e la tendenza a costruzioni ampie (e con il pericolo sempre di prolissità e di sovrabbondanza) con l'alternarsi di quadri e toni più cupi e più estatici sull'unico fondo della ricerca del grandioso.

Ciò che più colpisce è proprio il movimento di entusiasmo, un fervore immaginoso e ritmico che (nella sua natura ibrida poetico-oratoria) sorregge tutto il componimento con punte più sicure e ispirate, con momenti più apertamente oratori e scolasticamente descrittivi in cui prevale sul «vedere» il «far vedere» più direttamente oratorio e declamatorio, sull'«entusiasmo» e sulla «meraviglia» più personali, la volontà del fare entusiasmare e meravigliare il lettore e il compiacimento della propria bravura.

E quel fervore immaginoso si avvale, più compiutamente e maturamente di quanto avvenisse precedentemente, di una grande ricchezza di toni e di sfumature (pur nel sostanziale prevalere dei due toni del grandioso tempestoso e catastrofico e di quello luminoso ed estatico) preparati nelle varie maniere sperimentate e qui utilizzate con mano agile, disinvolta e sicura (e la stessa esperienza di forme neoclassiche non vi appare senza frutto quanto ad una maggior possibilità di disegno là dove occorra: si pensi ancora alla figura finale), e di una selva di suggerimenti e sin di veri e propri «prestiti» altrui⁴⁰ in una spregiudicata utilizzazione delle vaste e diverse letture poetiche risentite nell'appoggio a singoli toni e sfumature, ma in generale riprese con una tipica forma montiana di espansione e di amplificazione delle immagini⁴¹, coerente

nelle rare correzioni, per rilievi di qualsiasi interesse: sono correzioni minute, di poco conto.

⁴⁰ Così di peso son ripresi versi dell'Ariosto (come il v. 171 dal *Furioso*, III, 1, 4, e il v. 264 dal *Furioso*, XXXIII, 2, 8).

⁴¹ Si guardi, ad esempio, nell'episodio della creazione della fauna marina, la ripresa

alla dominante tendenza montiana a creare un'onda immaginosa e sonora in cui il poeta sembra immergersi con una sua particolare voluttà.

Come avviene già all'inizio del componimento (vv. 1-9), così significativo per il susseguirsi ricco degli epiteti sonanti e immaginosi, per l'esito rilevato e trionfale della interruzione, per il movimento più intenso e fra pensoso e drammatico dei versi centrali, in cui il richiamo all'uomo apre l'immagine grandiosa e malinconica-sublime su cui la voce varia della musicalità montiana pare approfondirsi in una voce maestosa d'organo, anche se manca una vibrazione profonda e l'impeto par più un'allusione alla grande poesia che una realtà di grande poesia, più una tensione ibrida al «sublime» che una mèta solenne raggiunta:

Della mente di Dio candida figlia
prima d'Amor germana, e di Natura
amabile compagna e meraviglia,
madre de' dolci affetti, e dolce cura
dell'uom che varca pellegrino errante
questa valle d'esilio e di sciagura,
vuoi tu, diva Bellezza, un risonante
udir inno di lode, e nel mio petto
un raggio tramandar del tuo sembiante?

E, nel brano dal v. 16 al v. 54, l'impeto dell'entusiasmo immaginoso, sulla pedana di slancio delle interrogazioni che precedono, mostra tutta la sua maggiore forza e ricchezza, le sue risorse indubbiamente splendide e pure prive del segno della vera e grande poesia a cui questo passo più che ogni altro della *Bellezza* pare più avvicinarsi; specie nel movimento dei vv. 25-39 che, preparato da un'introduzione solenne (entro il cui svolgimento lento e maestoso si slancia, in un'immagine cupa e «sublime», un anticipo breve del tema di dramma cosmico che poi predomina: «stavasi ancora la terrestre mole / del caos sepolta nell'abisso informe / e sepolti con lei la luna e il sole»), raggiunge il culmine di un crescendo tempestoso in cui concorrono efficacemente il gesto largo e solenne delle figure della Divinità, della Sapienza e della Bellezza, il susseguirsi dei movimenti della lotta degli elementi e dell'assalto pauroso del caos contro le estreme, fantastiche mura del mondo ordinato da Dio:

Teco scorrea per l'infinito; e, quando
dalle cupe del nulla ombre ritose
l'onnipotente creator comando

dall'Ariosto (nel VI, p. 36 ss. del *Furioso*). Ma tutto è veramente espanso e amplificato (oltreché troppo esplicito è il gusto della bravura prestigiosa rispetto al sorriso poetico ariostesco intrinseco a quel movimento vitale, gioioso e serenamente grottesco) in forme più spettacolari, vistose, accentuate nelle misure dell'immagine e nell'opulenza del suo svolgersi: «e mezzo il mar copriro / col vastissimo ventre orche e balene».

uscir fe' tutte le mondane cose,
 e al guerreggiar degli elementi infesti
 silenzio e calma inaspettata impose,
 tu con essa alla grande opra scendesti,
 e con possente man del furibondo
 Caos le tenebre indietro respingesti
 che con muggito orribile e profondo
 là del creato su le rive estreme
 s'odon le mura flagellar del mondo;
 simili a un mar che per burrasca freme,
 e sdegnando il confine, le bollenti
 onde solleva, e il lido assorbe e preme.

Ma si guardi subito all'ultima terzina tanto inferiore a quelle tese e posenti che la precedono e che dà una sconcertante impressione di intimo cedimento, di scadimento in un paragone esterno, richiesto solo dall'onda di immagini e suoni, da una compiutezza retorica, bisognosa di un'ultima clausola eloquente, e si capirà come – e tante volte occorre costatarlo proprio nei momenti in cui la tensione montiana sembra salire verso una poesia effettivamente grandiosa e sublime – nel Monti vi sia sostanzialmente sempre il pericolo di una caduta puramente retorica, una mancanza di autentica misura, del prevalere isolato della componente eloquente, il pericolo di uno strafare che guasta i momenti più promettenti e ne denuncia l'intima incompiutezza, la scarsa profondità nucleare.

Così come spesso nella *Bellezza* si alternano espressioni davvero nuove e suggestive («dalle cupe del nulla ombre ritrose») con altre prosastiche, facili, addirittura banali (come ai vv. 274-275 si ricorrerà ad un'espressione da vero e proprio luogo comune: «per te all'occhio divien viva e parlante, / la tela e il masso...»), e per la mancanza di una vera capacità di elaborazione poetica profonda e originale si scivola in espansioni di voce facili, di un lirismo cantabile e orecchiabile senza vibrazione intima (vv. 224-225: «ancora / sei bello e grande nella tua rovina!»⁴²).

Ma nella parte iniziale il fervore entusiastico riprende ancora vigore nello svolgimento (pur certamente meno convincente) del tema cosmico nel suo aspetto non più terribile, ma estatico, radioso di immagini colorite e suggestive (vv. 40-54):

Poi ministra di luce e di portenti,
 del ciel volando pei deserti campi,
 seminasti di stelle i firmamenti.
 Tu coronasti di sereni lampi
 al sol la fronte; e per te avvien che il crine

⁴² Si pensi a certe potenti espressioni foscoliane sulla miseria e grandezza dell'uomo e si avvertirà come nel Monti certi temi grandi della spiritualità neoclassico-romantica sono privati di una sofferenza personale, di una personale meditazione intellettuale-lirica.

delle comete rubiconde avvampi;
 che agli occhi di quaggiù, spogliate alfine
 del reo presagio di feral fortuna,
 invian fiamme innocenti e porporine.
 Di tante faci alla silente e bruna
 notte trapunse la tua mano il lembo,
 e un don le festi della bianca luna;
 e di rose all'Aurora empiesti il grembo,
 che poi sovra i sopiti egri mortali
 piovon di perle rugiadoso un nembo.

Brano che, mentre conferma una caratteristica del gusto montiano (l'alternarsi efficace di toni cupi e forti e di toni rapiti ed estatici), indica assai bene – e in un momento indubbiamente felice – il carattere prevalentemente cromatico del linguaggio poetico montiano, il prevalere del colore (che solo in certi momenti più maturi si farà luce, come solo in certi momenti d'eccezione la sonorità si farà musicalità e canto) con chiari pericoli di eccesso, di sovrabbondanza, denunciati anche qui da quell'aggettivo «rubiconde» (così poco intimo, così convenzionale), che il Monti si porterà dietro, come segno della sua tendenza al colore vistoso, fino in certe opere più mature e più temperate da una più sicura assimilazione del gusto neoclassico. Per non dir poi di certe cadute nel lezioso che danno un tono più facile ed esteriore alla ripresa qui di certi chiari motivi di madrigali del Tasso.

Il resto del lungo componimento, sul cui esame non credo utile indugiare, conferma le osservazioni già fatte sui modi di questa poesia da gran «virtuoso» (si pensa a volte a sonate lisztiane), cromatica e coloritamente chiaroscurale, abilissima nel presentare quadri energici ed estatici, nel descrivere immaginosamente e musicalmente scene in movimento, prestigiose apparizioni di nuove forme di vita con un procedimento (e con il piacere di «vedere» e «far vedere», del meravigliarsi e del far meravigliare) che spesso scade in pura bravura: come specialmente il brano sulla creazione degli animali (con quel balzare delle varie figure rapidamente e riccamente caratterizzate che tanto dovè colpire i contemporanei e che è così lontano dal nascere profondo delle figure in una fantasia veramente e interamente poetica: si pensi all'immagine del leone – vv. 85-87 – in cui la definizione della belva come il «biondo imperator della foresta» è un puro e semplice luogo comune, una definizione facile e banale) o come nella compiaciuta presentazione delle varie parti del corpo umano e delle loro mirabili capacità funzionali (occhio, bocca, mano, piede) o come nei quadri abili ed efficaci – ma disposti in forma di alta esercitazione più che di commossa rappresentazione – delle meraviglie della scienza⁴³.

⁴³ E si noti come la *Bellezza*, con i diversi temi in cui si articola, offrì al Monti la possibilità di mostrare la sua eccezionale capacità di trattare in maniera più splendente ed evidente gli argomenti più diversi e molti “generi” della poesia del tempo: la poesia scien-

Solo alla fine una ripresa sapiente del tema iniziale, il cosmo grandioso, esasperato in una visione fragorosa della fine del mondo, ci riporta alla maggiore tensione di quella prima parte e suggella con un ultimo e forte chiaroscuro (il crollo del mondo e il volo della bellezza nei cieli dove essa fermerà stabile l'«eburneo piede») questo componimento in cui l'accesa – ma non profonda e ibridamente poetico-retorica – immaginazione del Monti ha dato la prova più impegnativa delle sue capacità in questa fase esuberante e giovanile.

Dopo la *Bellezza*, ben poco interessano certi componimenti commissionati come le due cantate drammatiche *Per la nascita del delfino di Francia* (1782), veri prodotti di decoroso artigianato lavorati a puro scopo di guadagno, né presenta un risultato notevole nel suo insieme quel poemetto *Il pellegrino apostolico* che può mostrare, se ce ne fosse bisogno, la scarsa penetrazione storica del Monti e la sua tendenza a cogliere negli avvenimenti storici gli aspetti più esterni, vistosi, quasi più popolari. L'avvenimento – il viaggio di Pio VI a Vienna nel 1782 per tentar di distogliere l'imperatore Giuseppe II dalla sua politica anticlericale – aveva un suo spicco effettivamente drammatico e drammatica, a suo modo, era l'umiliazione subita dal papa accolto a Vienna con grande freddezza e sostanzialmente costretto a ripartire senza nessuna concessione da parte dell'imperatore (come avevano preveduto i cardinali più acuti). Ma il Monti riprese la versione più ingenua e cortigiana: insisteva sulla partenza del «pellegrino apostolico» all'alba fra il popolo piangente, immaginava, nella solita forma della visione, l'arrivo del papa a Vienna fra la commozione dei cittadini e l'incontro fra il papa e l'imperatore in tono di idillio politico, di «tenera amicizia», fra lacrime e rossore di commozione.

In questo scadentissimo poemetto si potrà solo osservare, in mezzo alle fastidiose e inutili pagine di visione con ombre e angeli, un certo anticipo, nel brano dell'arrivo di Pio VI a Vienna, di quel gusto narrativo e descrittivo di azioni, di movimenti di masse, che si svolgerà (con interesse particolare per i romantici come Berchet e Manzoni) in certe pagine più vive della *Bassvilliana*. Si guardi, ad esempio, ai seguenti versi del canto II:

E le madri di gioia palpitanti
t'insegneran col dito ai pargoletti
con mille baci confondendo i pianti:
ed essi delle madri al fianco stretti
ti cercheran col guardo, e si dorranno
che veloce trapassi e non aspetti,
ed il picciolo mento allungheranno,

tifica, la poesia dell'idillio naturale e preromantico, la poesia "sublime", la poesia morale e spiritualistica (l'uomo e le sue qualità). Epitome brillante di tanti aspetti del gusto del tempo, privati delle loro ragioni più profonde, amalgamati nella smagliante immaginosità montiana, nel suo entusiasmo poetico-retorico.

onde sul folto della calca alzarse
con avid'occhio e fanciullesco affanno.

Ma, a parte l'interesse di qualche spunto in questa direzione, il poemetto, ripeto, è opera poverissima e convenzionale. Potrà solo ancora osservarsi che, in quella curiosa presentazione dell'incontro immaginato cordialissimo fra papa e imperatore, circola – si può capire con quale effetto stonato in tal caso – un'aura patetica e languida da scenetta da romanzo preromantico, da incontro di *âmes sensibles*: un'aura del resto che cresce d'intensità nelle lettere di questo periodo e investe un po' tutte le relazioni e gli aspetti della vita del Monti quale appunto in queste lettere ci si presenta. Non solo per la presunta nuova intesa fra papa e imperatore vi si parla di «tenera amicizia», e nei rapporti con varie persone si accentua il tono della confidenza sentimentale e della sfumatura malinconica, ma persino in una lettera diretta al fratello, poco disposto probabilmente a ricevere queste effusioni preromantiche, il Monti sentiva il bisogno di dichiarare il proprio amore esclusivo per la «malinconica solitudine».

La moda, il costume sentimentale e letterario preromantico dominante vengono assimilati dal Monti che già nel '78 aveva fatto versi d'intonazione preromantica ed aveva arricchito le sue possibilità espressive di nuovi toni e cadenze patetiche e malinconiche. Ora il contatto con le correnti preromantiche si fa più forte e si traduce addirittura nei modi sentimentali con cui il Monti vive e colora una vicenda amorosa, reale, ma tutta impostata e quasi costruita su di uno schema wertheriano, la cui presenza è reperibile nella doppia espressione di quella vicenda, in prosa e in versi, in un gruppo di lettere (dirette, si badi bene, non alla fanciulla amata, Carlotta Stewart, fiorentina, ma alla intermediaria compiacente, la nota improvvisatrice Fortunata Sulgher Fantastici, nella cui casa di Firenze nell'autunno dell'82 i due giovani si erano conosciuti: donde la possibilità di riprendere lo schema wertheriano della narrazione epistolare ad una sensibile confidente), scritte fra l'ottobre dell'82 e l'agosto dell'83, e nei componimenti poetici: gli sciolti al Chigi e i *Pensieri d'amore*.

Biografia e letteratura si mescolano, come avverrà per il Foscolo dell'*Ortis* (di cui questo gruppo di lettere e queste poesie possono sembrare un pallido preludio), ma con l'evidente differenza di un fondo di passione tanto diversamente superficiale e di una mèta artistica tanto meno complessa ed autentica.

Nel caso del Monti ci si presenta un curioso romanzetto sentimentale a cui non occorre negare una fondamentale sincerità psicologica, anche se certamente quell'amore per la «giovane fiorentina» ha piuttosto l'aria di una infatuazione giovanile nata da un rapidissimo incontro (tanto rapido che a breve distanza da esso già il Monti si mostrava incerto sulle precise sembianze del volto amato e ne domandava cautamente notizie al marito della Fantastici), sollecitata già nel suo nascere da tipiche condizioni di costume

letterario-sentimentale (l'incontro era avvenuto nel clima propizio di una casa di letterati, fra letterati imbevuti di sentimentalismo preromantico, e per di più la fanciulla si chiamava provvidenzialmente Carlotta come la celebre protagonista del *Werther*), e presto, nella fantasticheria, confortata dalla lontananza e dalle prime difficoltà, irrobustita e precisata dalla possibile analogia con la vicenda wertheriana (son gli anni della diffusione del wertherismo in Italia – il *Werther* era stato tradotto dal Grassi proprio nel 1781 –, gli anni della moda wertheriana⁴⁴).

E sarà bene notare che, mentre all'inizio la confessione epistolare alla Fantastici appare già intonata preromanticamente, ma in forme più generiche e quasi con una qualche incertezza, essa acquista di forza e di continuità quando una lettura più attenta del *Werther* (e frasi del romanzo goethiano vengono a precisare già nelle lettere, prima che nelle poesie, la vaga tensione sentimentale del giovane innamorato) dette un significato e una intonazione più sicuri alla vicenda amorosa, che dal suo fondo più comune e borghesuccio (il Monti voleva anche accasarsi, concludere un matrimonio non svantaggioso, e gli aspetti pratici della faccenda non gli sfuggirono mai del tutto e tanto più prevalsero quando la tensione sentimentale-letteraria trovò il suo risultato nelle poesie e la passione sbollì cedendo facilmente di fronte alla ostilità dei fratelli e alle sue convenienze di fedele cortigiano⁴⁵) sale a toni più enfaticamente drammatici e appassionati proprio colorandosi, mercé la suggestione wertheriana, di tinte fosche e tenere, di cupe immagini di morte e di disperazione, e addirittura di significati cosmici e pessimistici, fatali: il dolore universale, la natura sofferente e chiamata a partecipare alle sofferenze dell'amante. Si vedano in proposito le lettere del 18 gennaio, dell'8 febbraio e specialmente quella del 15 febbraio 1783⁴⁶, in cui l'accento erotico-pessimistico giunge al suo massimo, utilizzando precisi passi e temi goethiani che passano poi negli *Sciolti* al Chigi e nei *Pensieri d'amore* («Una terribile idea si è insinuata nell'anima mia; un'idea che mi perseguita e mi presenta dinanzi agli occhi un avvenire tenebroso e funesto. Mia dolce amica, sarebbe egli mai decretato nel Cielo che Carlotta non dovesse esser mia? Questo amore così ardente, così puro, che io sento per una così amabile creatura, sarà egli mai fortunato e felice? Io non domando al Cielo che questo solo bene, io non sono sensibile che a questo pensiero, io non mi

⁴⁴ Accanto ai numerosi suicidi wertheriani si possono ricordare quelle strane cerimonie – veri e propri giuochi di società – in cui signore e giovani cavalieri vestiti alla Werther si recavano nei cimiteri a leggere e rappresentare i brani più lacrimosi del romanzo. E il Vanetti sdegnosamente notava che le dame in quegli anni si incipriavano abbondantemente e dimagrivano per assumere un aspetto sofferente e scolorito.

⁴⁵ Con aspetti singolarmente curiosi, come quando nella sua passione il Monti tira in ballo l'opportunità di non dispiacere al suo "padrone" o pensa di confidarsi addirittura col papa perché lo aiuti a farsi uno stato economico più sicuro e necessario per la sua sistemazione matrimoniale.

⁴⁶ *Epistolario* cit., I, p. 217 (lettera cui appartengono anche gli altri brani citati).

occupa che di questa larva seducente e soave. Soave finché non sottentra un timore crudele che la dissipa e dilegua l'incanto delle mie speranze... Non so donde abbiano origine i presentimenti che mi serrano il cuore. So che tutte le mattine mi sveglio bagnato di lagrime. Non trovo altro sollievo che a lasciarle correre in gran copia dagli occhi, altro conforto che a gemere e singhiozzare e stendere le mani verso del Cielo... Lontano da tutti, non ho altri in mia compagnia che la dolce immagine di Carlotta. Questa mi sta davanti nella veglia e nel sonno. L'ho dentro gli occhi allorquando mi addormento, la ritrovo negli occhi allorquando mi sveglio, con essa io parlo, con essa mi perdo in teneri colloqui, e sento che il cuore si allarga e raddoppia i suoi palpiti, e non mi cape nel petto...») e saldandoli – ma sono certo queste le parti che, nell'enfasi sentimentale del costume e della prosa preromantica, spiccano per forme più esagerate e quasi goffe per eccesso – con particolari attestazioni della sua vita cambiata, solitaria e infelice («Cerco sempre il silenzio e la solitudine. Aborrisco la società e non conto nel numero de' miei amici altro che i poveri e gli afflitti. Mi porto qualche volta al teatro, ma solamente allorquando si recitano delle tragedie. Mi nascondo da me solo nel fondo di un palco, e là mi abbandono intieramente all'orrore patetico della rappresentazione: mi immergo nel pianto e nella compassione delle altrui sventure; ed ogni sentimento ed ogni espressione mi piomba nel cuore») e con replicate assicurazioni della eccezionale forza della sua passione: «Oh Dio! mia dolce amica, oh Dio! non è possibile che io vi esprima i trasporti dell'animo mio, né che voi possiate immaginarveli. No, non è possibile. Una sola scintilla dell'amore che porto a Carlotta... una sola scintilla sarebbe bastante ad infiammare il cuore più freddo e duro che si trovi nella natura. Ma che dico un cuor solo? Dovevo dire mille cuori». Dove appare in forma sino ridicola la componente retorica dell'entusiasmo montiano: convincere «gli altri della propria passione ineguagliabile».

Tutto ciò fa ben capire come questo romanzetto d'intonazione preromantica (che, come dicevo, finì poi piuttosto miseramente – esaurita appunto la sua funzione più vera, di sostegno di un'espressione poetica – fra il prevalere di preoccupazioni pratiche e l'evidente sazietà di una infatuazione poco legata al suo preciso oggetto⁴⁷), e non privo di un suo interesse documentario anche per la prosa preromantica⁴⁸, dovesse avere il suo vero risultato in una espressione letteraria più congeniale della prosa al gusto montiano di una forma melodica e fortemente immaginosa.

Nacquero così anzitutto nell'83 quegli sciolti *A Don Sigismondo Chi-*

⁴⁷ In seguito il Monti non fece più alcun accenno a quella vicenda che evidentemente non aveva lasciato tracce profonde nel suo animo.

⁴⁸ L'uso abbondante dei puntini sospensivi a indicare la piena soverchiante dei sentimenti, il periodare fratto e un po' a singhiozzo, l'abbondanza delle invocazioni e delle esclamazioni, l'aggettivazione graduata fra il tenero fino al languido e il malinconico fino all'orrore, sono in parte caratteri che si ritroveranno anche nell'*Ortis*, specie nella sua prima redazione.

*gi*⁴⁹, in cui, sulla base della tenue vicenda autobiografica e di una vena malinconica non insincera, ma non profonda, e sollecitata, quasi attratta soprattutto da una sentimentalità diffusa nel tempo e precisata dall'esempio del Werther, si svolge, con risultati francamente piacevoli e letterariamente pregevoli (con la prevalenza di parti più suggestive, ma non senza altre più semplicemente abili, e con il pericolo spesso della immaginazione oziosa e della prolissità⁵⁰), un'elegia con poli idillici e drammatici, che non raggiunge mai punti di intensa, profonda liricità, e risolve in un'onda patetica e melodiosa a volte veramente incantevole i motivi preromantici già presenti nelle lettere alla Fantastici e ripresi soprattutto dal testo goethiano. Questo costituisce la base essenziale del componimento montiano che in certo modo è come un rifacimento originale, un armonioso commento, un'amplificazione in forme più melodiche e morbidamente sentimentali⁵¹, in aria da novella preromantica (e fino a limiti di una vera e propria oleografia sentimentale), di alcuni passi wertheriani abilmente collegati in una linea ampia di confessione patetica che, come dicevo, ha due parti e due poli fondamentali, fra cui tutto il componimento si svolge con un sapiente trapasso chiaroscurale.

Nella *Bellezza* il chiaroscuro era costituito dal tono grandioso solenne e catastrofico e da quello pure grandioso, ma estatico, dolce e rapito; qui sul fondo di un patetismo elegiaco si passa da una prima parte più idillica (il ricordo e il rimpianto della dolce serenità perduta a causa della passione amorosa) ad una di tono più lugubre e fosco, di tormento, di disperazione, di desiderio di morte. Comuni a tutte e due, e al momento di passaggio, una dolce enfasi sentimentale, una pienezza di immagini compiute ed ampie, una ricchezza di luci e colori, una cadenza ad onda senza mai brusche interruzioni che danno una specie di rotondità melodica, una cantabilità suggestiva anche a quei movimenti di tormento e di disperazione che

⁴⁹ Il Chigi, amico e protettore del Monti, fa qui la parte dell'amico cui Werther indirizzò le sue lettere, ed è presentato dal poeta come «consolator, che non torcesti mai / dalle pene d'altrui lungi lo sguardo».

⁵⁰ Così nei versi 55-94 la ripresa di un celebre passo goethiano (nella lettera del 10 maggio), dopo aver dato vita ad un efficacissimo quadro idillico-elegiaco di contemplazione della natura (vv. 55-66), di rapimento estatico che nel *Werther* ha un chiaro fondo di religiosità panteistica, diluisce il breve accenno del *Werther* alla osservazione del piccolo mondo degli insetti che si muove fra le erbe su cui il giovane innamorato è disteso, in una lunghissima minuta descrizione dei vari animaletti, delle loro varie occupazioni (vv. 74-94): descrizione che finisce per allontanarsi del tutto dal motivo che la giustificava, per costituire un puro pezzo di bravura complicato da poco opportuni paragoni fra la vita degli uomini e quella degli insetti.

⁵¹ Per confronti precisi e per un commento di tutto il componimento rimando alla mia antologia dell'Ottocento (Sapegno, Trombatore, Binni, *Scrittori d'Italia*, Firenze 1946, III) nella quale si trovano commenti anche della *Bellezza dell'universo*, dell'*Ode al signore di Montgolfier*, dell'ode *Per la liberazione dell'Italia*, della poesia *Per l'onomastico di Teresa Pikler*, di passi della *Feroniade*.

qui hanno perduto il carattere di profonda drammaticità dell'originale e di quelle riprese dell'*Ossian* (gli interrogativi cosmici, il tema del paesaggio doloroso, dell'amara rimembranza) che con tanta abilità il Monti fonde alle riprese wertheriane portando la mediazione già così efficace della versione cesarottiana (mediazione di nuovi temi poetici preromantici in modi più italiani e tradizionali) ad una dosatura di sentimentale e di melodico, di patetico e di immaginoso a suo modo nuova ed efficace. Sicché più che di una commozione profonda si può parlare di un vagheggiamento melodico e immaginoso di temi sentimentali che toglie ogni asprezza, anche quando, ad esempio, nel finale appare il tema del suicidio e della tomba nella cui patetica contemplazione – in un quadretto incantevole e concluso – si immagina la figura pietosa dell'amico fedele:

Allorché d'un bel giorno in su la sera
l'erta del monte ascenderai soletto,
di me ti risovvenga, e su quel sasso,
che lagrimando del mio nome incisi,
su quel sasso fedel siedi e sospira.
Volgi il guardo di là verso la valle,
e ti ferma a veder come da lunge
su la mia tomba in via l'ultimo raggio
il sol pietoso, e dolcemente il vento
fa l'erba tremolar che la ricopre.

I *Pensieri d'amore* (anche essi dell'83) vivono pure nel riferimento alla tenue vicenda autobiografica e al testo wertheriano, ma si distinguono dagli sciolti al Chigi per un'abilissima e suggestiva variazione di costruzione: gli sciolti eran disposti in un compatto fluire di sentimento, in una meditazione elegiaco-idilliaca con punte drammatiche, ma sostanzialmente risolta tutta in un'onda continua patetica e melodiosa; i *Pensieri d'amore* si presentano come pensieri frammentari, come frammenti lirici in cui l'animo del poeta innamorato si esprime per improvvise accensioni e abbandoni. Ciò che colpì qualche romantico come prova di immediatezza (e il Tommaseo parlò di «sospiri sfuggiti nell'impeto della passione») e poté agevolare la simpatia dei moderni cultori del frammento e della poesia pura (e Falqui e Capasso scelsero, per la loro sintomatica – per il gusto frammentistico e puristico degli anni Trenta – antologia *Il fiore della lirica italiana*, appunto uno di questi *Pensieri*). In realtà si tratta di una meditata costruzione e le stesse pause e interruzioni, brusche riprese e ripensamenti hanno tutta l'aria di essere stati calcolati con grande sapienza ed efficacia compositiva per una sorta di continuità singolare e di grande effetto, attuata con forme di improvviso contrasto, di ripresa e sviluppo, di morbide distensioni dopo accensioni violente: come, ad esempio, nella calcolata vicinanza del III, che inizia con forza e finisce con l'immagine patetica della fanciulla che inclina, nel pensiero del poeta, il capo sulla spalla dell'innamorato, del IV con la sua

violenta esplosione sentimentale, del V nuovamente e interamente languido e come spossato nel suo vagheggiamento di un ipotetico idillio amoroso.

Ne risulta, nel complesso, la creazione di un'atmosfera suggestiva in cui il colore sentimentale si accende e si smorza in una linea abilissima e nuova a cui molto contribuiscono appunto le pause, gli intervalli, i rapporti fra "pensiero" e "pensiero". Non che anche qui salga una voce profonda dell'animo, ma la disposizione elegiaca (che troverà un alimento indubbiamente piú personale in alcune poesie dell'ultimo periodo e in certi brani della *Feroniade*) è ora singolarmente condotta (tanto meglio di quanto avveniva nelle prime elegie del '78) a colorire di sé le immagini e le cadenze fra languide ed eccitate, che il Monti riprendeva dalla poesia preromantica privandole del loro significato piú intenso e svolgendole con la sua voce pastosa e sonora. E toccando i risultati piú efficaci quando la sentimentalità preromantica piú si presta al suo istintivo gusto di una visione (piú che di una meditazione lirica) di stati d'animo tradotti in quadri vasti, immaginosi e musicali: come il pensiero VIII⁵² in cui – con un'efficacia visiva e sonora che poté rendere questo testo presente all'attenzione del Leopardi insieme ai testi piú densi e stimolanti dell'*Ossian* o del *Werther* da cui derivano qui i temi della notte silenziosa, delle domande cosmiche, delle rimembranze – i temi appunto piú significativi del preromanticismo vengono mediati e svolti in una forma tanto piú floridamente melodiosa e visiva, in un linguaggio sapiente ed eloquente (un'eloquenza patetica ed elegiaca fusa e morbida che sfrutta le risorse della lingua poetica della tradizione italiana), mentre se ne perdono i rilievi ed i sensi piú ansiosi, pessimistici, drammatici.

Questa intonazione patetica ed elegiaca sollecitata dal contatto con i testi e il costume sentimentale e letterario del preromanticismo (e ad alcuni, come il Tommaseo, parve questa, insieme alle forme del cantore di fatti contemporanei, senza mitologia classica – *Bassvilliana*, *Mascheroniana* –, la vera strada del Monti, non quella neoclassica) trovò in questi anni piú diretta prosecuzione nelle tragedie e lasciò le sue tracce anche in componimenti di altra occasione e di diversa tematica. Come (per non dire di segni piú esterni come nel caso

⁵² Alta è la notte, ed in profonda calma / dorme il mondo sepolto, e in un con esso / par la procella del mio cor sopita. / Io balzo fuori delle piume, e guardo; / e traverso alle nubi, che del vento / squarcia e sospinge l'iracondo soffio, / veggo del ciel per gl'interrotti campi / qua e là deserte scintillar le stelle. / Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque, / e verrà tempo che da voi l'Eterno / ritiri il guardo e tanti soli estingua? / E tu pur anche coll'infranto carro / rovesciato cadrai, tardo Boote, / tu degli artici lumi il piú gentile? / Deh, perché mai la fronte or mi discopri, / e la beata notte mi rimembri / che al casto fianco dell'amica assiso / a' suoi begli occhi t'insegnai col dito! / Al chiaror di tue rote ella ridenti / volgea le luci; ed io per gioia intanto / a' suoi ginocchi mi tenea prostrato, / piú vago oggetto a contemplar rivolto, / che d'un tenero cor meglio i sospiri, / meglio i trasporti meritar sapea. / Oh rimembranze! oh dolci istanti! io dunque, / dunque io per sempre v'ho perduti, e vivo? / E questa è calma di pensier? son questi / gli addormentati affetti? Ahi, mi deluse / della notte il silenzio, e della muta / mesta natura il tenebroso aspetto! / Già di nuovo a suonar l'aura comincia / de' miei sospiri, ed in piú larga vena / già mi ritorna su le ciglia il pianto».

di un componimento *Per nozze illustri*⁵³ l'atteggiarsi del Monti a «vate malinconico» dalla «dolente cetera») in alcune poesie di argomento galante, in cui la nota patetica elegiaca porta lievi sfumature di arricchimento gradevole all'intonazione edonistica (si veda nelle odcina *All'amica*⁵⁴ il refrain «l'aprile del piacer / passa e non torna»), e l'attenzione al colorito sentimentale frutta una capacità notevole di trapassi psicologici, di soluzioni sensibili di affetti in immagini, di cadenze patetiche, che, nelle strofette settecentesche, fan pensare ad un certo svolgimento dal Vittorelli al Berchet del *Trovatore* (si veda, ad esempio, *Amor vergognoso*, e specie la rappresentazione della timida fanciulla innamorata⁵⁵), impressione che si appoggia anche sulla capacità montiana di un lieve realismo già osservato in alcuni versi del *Pellegrino apostolico*.

Piú isolata rispetto alle esperienze e all'intonazione prevalente nella produzione montiana di questi anni è l'*Ode al Signore di Montgolfier* del 1784, che riprendeva forme metriche già sperimentate nella *Prosopopea di Pericle* e con esse una linea piú neoclassica, abbandonata negli anni della maniera preromantica, insieme ad un impeto di entusiasmo lieto e vitale che in quelle forme scattanti ed agili (pur sempre orientate ad un esito di grandiosità immaginosa) meglio poteva esprimersi.

Si tratta, si badi bene, di esperienze, di atteggiamenti che non si potrebbero collegare senza evidente sforzo in uno svolgimento dinamico profondo come avviene esemplarmente nel periodo giovanile del Foscolo, in cui dallo sfogo elegiaco-idilliaco del primo *Ortis* alla lieta vitalità elegante dell'ode alla Pallavicini e poi al piú intenso movimento drammatico del secondo *Ortis* e dei sonetti ortisiani fino alla superiore serenità dei grandi sonetti e dell'*Ode* milanese (in cui la drammaticità, piú che elusa come nella prima, è rivista da un punto piú alto, superato in una condizione piú sicura) c'è tutto un processo di esperienze spirituali e stilistiche, saldamente legate come in una spirale ad un unitario e dinamico sviluppo dell'animo foscoliano.

Il Monti invece procede a sbalzi e piú in relazione ad occasioni, con una necessità tanto meno intima ed unitaria. Ma certo questa nuova prova di poetica rappresenta un momento piú maturo nella elaborazione della sua difficile esperienza neoclassica e offre un risultato molto notevole dell'incontro fra alcune sue disposizioni e tendenze fondamentali in una condizione felice e l'accettazione di una misura maggiore, di un gusto piú attento e rigoroso. E certamente un risultato di ben diverso valore rispetto alla *Prosopopea di Pericle* da cui esteriormente la nuova ode-canzonetta prende le mosse quanto a metro e moduli neoclassici. Qui quelle forme vengono riempite – diversamente da quanto avviene nella «canzonetta per il papa», in cui il neoclassicismo è esteriore e mal corrisponde all'intimo bisogno di

⁵³ *Poesie liriche* cit., pp. 315-318.

⁵⁴ *Poesie liriche* cit., pp. 328-330.

⁵⁵ *Poesie liriche* cit., pp. 287-292.

espansione grandiosa – da un entusiasmo tanto piú schietto e vivo, «occasionale», ma sincero, nella corrispondenza propizia (il Monti è poeta del sí, non del no, dell'adesione, non della protesta), e fra un entusiasmo generale del tempo e quello personale dello scrittore.

L'occasione dell'ode è appunto l'entusiasmo suscitato in tutta Europa dalle ascensioni dei palloni aerostatici: una conquista della scienza che ebbe echi anche nella poesia, sebbene con giudizi e posizioni assai diversi. Così l'Alfieri nel sonetto 97° della prima parte delle *Rime*⁵⁶ fu colpito dall'ascensione nel suo significato romantico di evasione (o di tentativo di evasione) dell'uomo dal suo «carcere», dai limiti che la natura gli ha imposto (e che tanto fortemente vengono ribaditi dal poeta nella tensione stessa con cui si tende a superarli), mentre il Parini nel sonetto *Per un pallone areostatico*⁵⁷ mostra tutte le sue preoccupazioni di illuminista pensoso per il bene degli uomini e chiede alla natura che favorisca la nuova scoperta se potrà render piú felice il genere umano e che invece la faccia fallire se può nuocergli.

Il Monti naturalmente aderisce all'entusiasmo piú facile e generale a cui la «pacifica filosofia sicura» appariva ormai superba trionfatrice di ogni ostacolo e, nelle sue applicazioni pratiche e tecniche, raccoglieva l'adesione anche di quegli ambienti, come quello romano, che favorivano una versione edulcorata e tecnologica dell'illuminismo mentre combattevano le forme filosofiche coerenti e rivoluzionarie (sicché poi la «pacifica filosofia sicura» esaltata qui dal Monti poeta della corte romana diverrà nella *Bassvilliana* l'idra della filosofia enciclopedistica madre della rivoluzione e del Terrore).

Anzi lo spunto immediato venne al Monti da un annuncio del 14 febbraio 1784 del volo di Charles e Robert nel «Giornale delle belle arti» di Roma, in cui si trova anche l'avvicinamento fra il mito antico degli Argonauti «che solcarono il mare a conquistarsi l'immortalità» e l'impresa contemporanea dei volatori francesi; avvicinamento che fu come la scintilla d'avvio della poesia montiana, recitata al solito in Arcadia il 4 marzo 1784 e vera interpretazione di un largo entusiasmo generale.

Nell'onda di entusiasmo che qui investe tutto il componimento sono però da distinguere delle componenti e gradazioni di vario valore e intensità: ci sono elementi piú facili di entusiasmo e compiaciuta meraviglia e adatti ad una espressione efficace, ma generica ed eloquente (specie sul tema finale del progresso con un ottimismo conviviale e un po' grossolano), ma c'è anche una gradazione piú genuina ed intima di quegli elementi fondamentali: la meraviglia si fa poetico stupore di fronte allo spettacolo mitico dell'impresa degli Argonauti e al mito moderno del globo areostatico. E certo i momenti piú vivi e persuasivi dell'ode sono appunto l'inizio (il mito degli Argonauti), la rappresentazione dell'ascensione del Robert e della stupita emozione degli spettatori e insieme il singolare effetto di stupore che i

⁵⁶ Edizione Maggini, Firenze 1955, p. 86.

⁵⁷ *Poesie*, edizione Bellorini, Bari 1929, II, p. 268.

volatori provano guardando dall'alto la terra. Fuori di queste parti l'ode vive del generale afflato entusiastico, ma nelle sue gradazioni piú eloquenti e di compiacimento di bravura espressiva.

Particolarmente notevole l'inizio (il Momigliano parlò addirittura per i primi venti versi del «piú lungo brano di grande poesia che il Monti abbia scritto») in cui le qualità caratteristiche di tutta l'ode sono presenti nella loro piú ispirata giustificazione: il moto rapido e lieto che corre per tutta l'ode (e che con la sua rapidità brucia in certo senso ogni eccesso di abbondanza dell'immagine ed evita cosí il pericolo piú comune nel Monti, la prolissità e lo svolgimento in un'immaginosità oziosa) qui trova il suo ritmo poetico nella luminosa successione dei quadri mitici dell'impresa degli Argonauti, rapidi e come raccorciati pur nell'intima tensione dell'immagine e del suono che si è fatto piú brillante e limpido, coerente ad una linea gesto maestoso e solenne, alla figura florida ed ampia:

su l'alta poppa intrepido
col fior del sangue Acheo
vide la Grecia ascendere
il giovinetto Orfeo.

E la meraviglia, il «vedere» vengono piú intimamente risolti (senza la piú forte presenza del far meravigliare, del «far vedere», che anche nella *Bellezza* si rendeva esplicita persino con tipiche esortazioni introduttive e retoricamente replicate: «vedi», «vedi», «ecco», «ecco») nello stupore implicito nella scena rappresentata, nella sua visività sicura, nel movimento, nell'atteggiamento dell'immagine («vide la Grecia» ecc.), cosí come il colore, elemento cosí essenziale per il Monti (ma spesso eccessivo e persino quasi sfacciato), sale alle sue piú luminose e trasparenti gradazioni ed è insieme piú suggestivo e piú puntuale, piú appropriato: come quella luce di avorio nelle «dita eburnee» del cantore Orfeo che ne illumina la lira melodiosa e magica, o l'algoso colore dei «verdi alipedi», dei cavalli alati di Nettuno.

Un piú genuino incanto fresco e giovanile spira da queste prime strofe e, ripeto, l'elemento della meraviglia qui si trasvalora in un'aura di stupore mitico che emana dai gesti e dalle figure⁵⁸ con continua coerenza di suggestione e, seppure sempre con una certa accentuazione di rilievo, di brio e di floridezza, e lo stesso «mirabile» dei testi classici qui utilizzati (soprattutto il pometto LVIII di Catullo) è sentito in maniera piú congeniale. Poi, mentre le strofe seguenti, che efficacemente conducono dal mito antico alla rappresentazione dell'impresa mirabile dei nuovi Argonauti del cielo, seguono il filo piú esterno dell'entusiasmo montiano, al centro dell'ode torna a dominare il motivo piú intimo dell'incanto e dello stupore, la gradazione piú

⁵⁸ «E al tracio suon chetavasi / de' venti il fischio e l'ira. / Meravigliando accorsero / di Doride le figlie, / Nettuno ai verdi alipedi / lasciò cader le briglie».

valida dell'entusiasmo poetico, e si precisa una nuova zona valida, in cui il mito moderno viene a corrispondere al mito antico (anche con un efficace risultato di equilibrio nella costruzione) e usufruendo della stessa suggestione ottenuta nella prima parte eleva in un'aura tra leggendaria e fiabesca lo spettacolo dell'ascensione rivissuto nell'assorta contemplazione, nella partecipazione intensa degli spettatori e, in un impasto di elementi mitici e di elementi realistici⁵⁹, veramente efficace e superiore ad ogni risultato raggiunto in questa direzione dal classicismo savioliano, mitizza l'avvenimento contemporaneo senza fargli perdere la sua freschezza e quasi il suo accento popolaresco:

Tace la terra, e suonano
del ciel le vie deserte:
stan mille volti pallidi
e mille bocche aperte.
Sorge il diletto e l'estasi
in mezzo allo spavento,
e i piè mal fermi agognano
ir dietro al guardo attento.

Ma la misura eccellente qui raggiunta è pur di breve durata e nella seconda parte dell'ode solo un ritorno al motivo più vivo anima veramente la breve rappresentazione della contemplazione della terra vista – spettacolo del tutto nuovo per gli uomini – dall'alto, dalla navicella del pallone aerostatico, dai volatori, in cui ancora una volta affiora l'incanto dello stupore che si traduce nell'immagine sfocata e favolosa della terra che si allontana:

Fosco di là profundasi
il suol fuggente ai lumi,
e come larve appaiono
città, foreste e fiumi.

Più ad effetto, anche se indubbiamente brillante e animato, il finale, in cui predomina la componente più facile dell'entusiasmo, l'ottimismo volgare, la fiducia (così poco meditata e maturata) nel progresso della scienza: un finale veramente da declamatore che cerca l'effetto vistoso e lo trova nell'immagine iperbolica degli uomini che giungeranno a «infrangere anche alla morte il telo» e a «libare il nettare della vita» in cielo con Giove.

⁵⁹ Anche nel linguaggio (e il linguaggio montiano offre spesso risultati che potevano ben colpire e interessare i romantici) si noti questo riuscito impasto di forme letterarie e di forme quasi prosastiche: persino le «mille bocche aperte» qui non stonano, coerenti come sono a questo tono di mito moderno animato dallo stupore che accomuna gli spettatori moderni e le creature mitiche meravigliate al passaggio della nave Argo.

L'esperienza di questa ode rimane a lungo inutilizzata (essa è una tappa singolare del cammino del Monti verso il neoclassicismo, la strada in certo senso più difficile, ma più fruttuosa per le sue espressioni più mature) e il Monti, che in quella aveva indubbiamente raggiunto uno dei suoi risultati più interessanti, e notevoli anche nella storia del gusto dell'ultimo Settecento (un incontro singolare di neoclassicismo e di impeto immaginoso e sonoro, già più contenuto e temperato appunto da moduli neoclassici), si volse invece, per la spinta del suo eclettismo, per il bisogno più esterno di affermazione in ogni genere letterario ed anche sotto l'impulso delle sue letture e di motivi della sentimentalità preromantica non del tutto esaurita negli sciolti al Chigi e nei *Pensieri d'amore*, alla creazione di tragedie.

La tragedia era una vecchia aspirazione del Monti fin dal suo arrivo in Roma e già in una lettera del 3 dicembre 1779 al Bertola egli aveva scritto enfaticamente: «Io mi sento in petto una fame di scriver tragedie che propriamente mi uccide. Questa è la mia smania e sono disperato perché ho paura di morire prima di poter comporre una tragedia»⁶⁰. In realtà più che di una necessità intima (anzi nella vasta gamma di disposizioni montiane non c'è una vera disposizione alla costruzione tragica, alla vita di personaggi, e vedremo che semmai si potrà parlare di voci, di parlate da melodramma nuovo, a parte una relativa abilità teatrale) si trattava di una velleità legata all'alta considerazione di tutto il secolo per il «genere perfettissimo», considerazione rinnovata particolarmente nell'ultimo Settecento dalla generale tendenza alla poesia sublime e dal recente esempio alfieriano stimolante e sconcertante per i letterati italiani divisi fra un'ansia di novità (sollecitata anche in certi ambienti più avanzati dalla recente diffusione del teatro shakespeariano) e la seduzione delle vecchie soluzioni arcadiche alla Maffei e del melodramma metastasiano.

E proprio la presenza dell'Alfieri in Roma fra l'81 e l'83, le rappresentazioni e letture dell'*Antigone*, della *Virginia*, del *Saul*, furono particolare incentivo alla realizzazione dell'antica aspirazione del Monti, che, mentre sentì e ammirò la novità dell'Alfieri⁶¹, avvertì anche la sua difficile accettabilità da parte del gusto contemporaneo (pronunciatosi per lo più negativamente nei giudizi dati sulle prime tragedie alfieriane pubblicate nell'83 a Siena) e poté sperare di rappresentare come il superamento di ciò che i contemporanei accusavano nell'Alfieri (soprattutto durezza di verso e asprezza di linguaggio) riprendendone con la sua forma fluida e sonante la forza drammatica e realizzando una specie di terza

⁶⁰ *Epistolario* cit., I, p. 100.

⁶¹ Indubbia è l'ammirazione del Monti per l'Alfieri e il sonetto violento con cui egli nell'83 rispose al sonetto alfieriano contro lo stato papale è solo il gesto del poeta ufficiale della corte romana (anche se con quell'eccesso di zelo, di cui poi, come in tante altre occasioni simili, il Monti doveva pentirsi). Più grave semmai fu il giudizio che nel 1810 il Monti dava dell'Alfieri («val più un'arietta del Metastasio che tutte le tragedie dell'Alfieri») e che il Foscolo acerbamente criticò come servile adesione alla moda cortigiana napoleonica antialfieriana per motivi politici.

via fra Metastasio ed Alfieri: e infatti, quando venne rappresentato l'*Aristodemo*, molti videro in quel lavoro fallito nientemeno che la vera perfetta tragedia con cui l'Italia vinceva la sua gara tradizionale con il teatro francese.

La prima tragedia montiana, l'*Aristodemo*, scritta e rappresentata nell'86, ebbe uno strepitoso successo a causa della presenza eclettica in quell'epoca di elementi del gusto e delle idealità del tempo senza che nessuno di essi sia condotto ad una risoluta prevalenza (la fortuna facile dei compromessi che accontentano un po' tutti e non urtano nessuno, mentre le opere veramente nuove e rivoluzionarie turbano e inizialmente suscitano più dissenso che consenso⁶²). Ci sono puntate anticortigiane e antitiranniche riprese dall'Alfieri, ma ci sono anche elogi dei re buoni, tirate contro la superstizione, ma anche esaltazioni untuose della religione avita; il soggetto e l'ambiente sono greci, cari così al gusto neoclassico, ma l'intonazione è patetica, lacrimosa, preromantica (e a taluni lo stesso protagonista parve un travestimento classico del giovane Werther), ci sono elementi tradizionali (la stessa ripresa del soggetto dalla ben diversamente poetica tragedia secentesca del Dottori) ed elementi wertheriani ed ossianeschi fino al gusto sepolcrale reso qui vistoso e quasi grottesco (tutta l'azione si svolge intorno alla tomba di Dirce, uccisa dal padre Aristodemo), fino all'uso di spettri e ombre ripreso dalle tragedie shakespeariane e, mentre nella situazione dei personaggi la forza drammatica è intenerita da una sensibilità languida e facilmente commovente («far piangere» è qui l'impegno più evidente del Monti), nello stile e nel linguaggio le asprezze alfieriane (a volte riprese sino nelle caratteristiche spezzature di un verso in più battute) vengono mescolate con cadenze elegiache e idilliche di preromanticismo patetico, con melodie metastasiane, e risolte in un impasto sontuoso e immaginoso, sonante, secondo il più generale gusto montiano.

Naturalmente, questo compromesso, questa mescolanza, quest'onda facile e colorita che celavano una sostanza tragica fiacchissima, un'azione contorta e senza scatto (tutta la tragedia è una lunga preparazione al suicidio di Aristodemo, preparazione e suicidio senza profonde ragioni e senza nodi drammatici, in una linea estenuante e monotona, malgrado le molte complicazioni artificiose), se furono ragione di successo fra i contemporanei, sono per noi la riprova di un sostanziale fallimento tragico e ci fanno considerare l'*Aristodemo* come un'opera apprezzabile soprattutto quale documento di gusto incerto ed eclettico in cui reperire aspirazioni diverse di un momento di crisi della letteratura tragica di fine Settecento, incapace di riconoscere nell'Alfieri il vero creatore di una nuova tragedia.

Un'opera in cui semmai, per il Monti, val meglio sottolineare una certa

⁶² Eppure non va dimenticato, in questo come in altri casi, come il Monti con i suoi compromessi rendesse accettabili ai contemporanei a volte anche idee nuove e motivi nuovi di gusto, esercitando così una sua cauta, ma efficace funzione di mediatore in strati più lenti e resistenti di un pubblico che si arretrava spaventato di fronte alle forme più decise e rivoluzionarie.

capacità, piú che di azione, di parlate, che paion preludere a intonazioni e impostazioni da melodramma romantico (e a volte da romanza e da novella romantica in versi). Certi duetti fra Aristodemo e Cesira (la seconda figlia perduta da bambina e ora tornata a Messene sotto le spoglie di una prigioniera spartana), l'addio di Cesira al padre morente, fan pensare (in una storia interessante delle offerte del Monti alla letteratura di primo Ottocento, della sua complessa funzione di passaggio fra Settecento e Ottocento) a forme di stile non piú settecentesche, a cadenze piú espansive ed apertamente sentimentali⁶³, con un linguaggio piú ricco anche psicologicamente.

Come molto meglio (ché nell'*Aristodemo* tutto è piú elegante e decoroso) si può osservare nella seconda tragedia, il *Galeotto Manfredi*, scritto nel 1788, dopo che il Monti aveva avvertito la debolezza dell'azione e dei personaggi della prima tragedia (che invano cercò di rafforzare nelle correzioni numerose ed incerte) e aveva denunciato la sua scontentezza in un lungo *Parere*, pure dell'88 (scontentezza mescolata alla soddisfazione quanto allo stile e ad una difesa piuttosto contraddittoria da alcuni giudizi altrui del resto di scarso interesse), in cui egli accentuava, con un fare violento (ma piú baldanzoso che profondamente sicuro), un preromantico contrasto fra cuore e intelletto, fra giudizio popolare (espresso col «consenso delle lagrime» da parte della «femminetta del *parterre*») e giudizio dei dotti ai quali opponeva enfaticamente: «Qual è il libro da cui meglio s'impara? Il cuore. Quali sono le circostanze in cui questo libro si apre e fa sentire la sua voce? Quando si soffre... Il cuore... è il mio Aristotele; il vostro lo leggerò quando avrò finito di scrivere»⁶⁴.

Egli avvertiva – seppure in modo confuso e approssimativo malgrado la sicurezza apparente – la possibilità di un teatro piú popolare e romantico e tentava di realizzarla direttamente appunto con la seconda tragedia, in cui il patetismo lacrimoso dell'*Aristodemo* (involto in forme generalmente piú eleganti e coerenti dovute anche al soggetto classico) veniva rafforzato in impostazioni di personaggi (se tali si possono chiamare, ché anche qui essi sono piuttosto voci di personaggi) piú appassionate e impetuose, in un'azione piú energica, semplice ed evidente, con un linguaggio piú vigoroso. Perciò scelse anche un soggetto «nazionale» (e se ne vantò nel motto oraziano di apertura: «*vestigia graeca / ausus deserere, et celebrare domestica facta*»), non classico, non greco: era la torbida vicenda, in una corte rinascimentale, Faenza, del complotto e dell'uccisione del signorotto, Galeotto Manfredi, ordinata dalla moglie Matilde per incerte ragioni. Tra queste il Monti scelse la gelosia e su quel motivo sentimen-

⁶³ Il sentimentalismo è certo prevalente nell'*Aristodemo* e ad esso corrisponde una languida enfasi struggente (vedasi, ad esempio, il discorso-romanza con cui Aristodemo ricorda il momento in cui affida ad altri la figlioletta poi perduta: «Tre volte io stetti / per consegnarla, ed altrettante al petto / me la ripresi e la coprii di baci, / ultimi baci; e piansemi in segreto / il cor, presago della rea sventura», III, sc. III).

⁶⁴ *Tragedie, drammi e cantate*, a cura del Carducci cit. p. 208.

tale, adatto ad un effetto teatrale popolare, impiantò la sua tragedia aggiungendovi un secondario motivo, la perfida ambizione del cortigiano Zambrino, contrapposto, con un giuoco di contrasto senza sfumature – anch'esso coerente ad un'impostazione teatrale che voleva essere energica, passionale e «popolare» –, al cortigiano buono, fedele e generoso, Ubaldo⁶⁵.

Sul tema della gelosia la tragedia ottiene anche una certa efficacia generale nei primi tre atti, più coerenti all'iniziale impostazione semplice e impetuosa, mentre poi, dalla fine del terzo atto, la volontà di una soluzione più complicata e macchinosa (e d'altra parte con la ricerca di procedimenti troppo sottili e superiori alle capacità montiane di scavo nel torbido mondo di affetti divisi e contrastanti, come nella ripresa goffa del tormento dell'alfieriana Clitennestra fra la coscienza e la soggezione alle sollecitazioni di Egisto) per condurre Matilde al delitto, entro una trama di incertezze, di resistenze e di abbandoni ai perfidi strattagemmi di Zambrino, porta l'opera a rilevare di nuovo la sostanziale debolezza tragica montiana.

Ma i primi tre atti, come dicevo, sono caratteristici per una certa efficacia già da teatro popolare romantico⁶⁶, di melodramma violento e facile, a forti e facili effetti⁶⁷, con la rinuncia a forme più raffinate e aristocratiche, e soprattutto, nei duetti⁶⁸, nelle parlate, per una espressione di voci che sembrano accompagnate da un gestire, da una declamazione ormai diversa da quella più tipicamente settecentesca. Parlata impostata con piglio energico ed aperto, forti irruzioni di voci che declamano una passione, nella trama semplice e poco elaborata dei duetti, e un linguaggio non privo di sciatterie nella sua ricerca di efficacia più che di eleganza.

⁶⁵ In una lettera al Cerretti del gennaio 1788 (*Epistolario* cit., I, p. 314), il Monti insisteva (oltreché sull'audacia di avere scelto un soggetto nazionale) sulla sua volontà di reagire alla monotonia dei personaggi dell'*Aristodemo* con personaggi più distinti fra loro. Quanto a Zambrino ed Ubaldo il Monti volle anche (e lo disse più volte) dipingervi il contrasto fra se stesso, cortigiano fedele, e i nemici che gli insidiavano il posto presso i Braschi. Così nella tragedia vi è anche il riflesso delle sue irose e misere polemiche di quegli anni, culminate in un attacco di molti piccoli letterati (motivato dalle dicerie su di una sua relazione con Costanza Braschi e da un suo sonetto per il parto di questa) e nella furibonda replica del Monti con il sonetto caudato *A Quirino*, assai volgare e troppo piaciuto al Carducci. Solo più tardi, nella *Proposta*, l'istinto polemico del Monti troverà una sua vera forza brillante e comica.

⁶⁶ Non si pensi però – in relazione al soggetto storico-nazionale – che il Monti operi una caratterizzazione di colore storico in senso romantico. La caratterizzazione storica non vi è neppure iniziata, non va al di là del titolo e dell'argomento.

⁶⁷ Effetti cercati anche spettacolarmente in tutta la tragedia: il delitto nel finale si compie mentre infuria una tempesta, nel fragore dei tuoni e della pioggia.

⁶⁸ Come esempio di questi duetti a piena voce e con impostazione di enfasi aperta e quasi da dramma e melodramma romantico, si veda quello (sul motivo politico) di Zambrino e Ubaldo (Atto I, sc. II) e quello, sul motivo dominante della gelosia, fra Manfredi e Matilde, quando questa ha sorpreso il marito in colloquio con la rivale ed esplose con impeto melodrammatico: «Non seguir, spergiuo; / ché t'ascolta la moglie. / Il guardo a terra, / anime ree non abbassate; in fronte / alzatelo a Matilde, e su la guancia / dissipate il pallor che vi coperse...» (Atto II, sc. IV).

Era certo una via su cui il Monti – anche se certamente senza risultati tragico-poetici – veniva ad offrire un esempio di novità (e comunque vi guardarono il Niccolini ed altri scrittori di teatro dell'epoca romantica), equivoco nel suo fondo, ma interessante nella complessa storia del passaggio fra ultimo Settecento e Ottocento.

Il Monti però – dopo aver abbozzato la terza tragedia, il *Caio Gracco*, ripensata e scritta solo nel 1800 a Parigi – abbandonò i tentativi tragici, anche se dell'atteggiamento drammatico può esservi una certa traccia in alcuni componimenti che precedono un nuovo periodo dell'attività montiana, aperto dall'*Epistola alla marchesa Malaspina*, come i tre sonetti amorosi (forse per Costanza Braschi⁶⁹) dell'88, che hanno una impostazione e un'intonazione chiaramente drammatica, sulla base di un sentimentalismo più risoluto e violento e con soluzioni di contrasto che fan pensare a movimenti di sonetti foscoliani (con riflessi di quelli alfieriani), naturalmente su di un piano più esterno e con quel cedere di impeti nel giro di uno stesso periodo che denuncia il carattere velleitario, ingannevole (promette molto, mantiene poco) di tanta produzione montiana. O come – in maniera tanto vistosa quanto intimamente debole – i celebri sonetti sulla morte di Giuda, pure dell'88, pezzo d'obbligo delle antologie scolastiche del secolo scorso e accettati stranamente anche da un critico, il Citanna, che è così severo con il Monti. Accettazione da non sottoscrivere, ché quei sonetti – interessanti per una ripresa del vecchio gusto del sonetto di tipo minzoniano seguito dal giovanissimo Monti in una maturità tanto maggiore di mezzi stilistici e con l'appoggio di una tendenza drammatica oratoriamente efficace – appaiono opera veramente retorica, di abilità, e la loro stessa efficacia è incrinata da vere e proprie zeppe (il v. 2 del sonetto II: «e si fé gran tremuoto in quel momento»), mentre quei quadri spettacolari mancano di ogni ispirazione religiosa, così come di ogni senso romantico del tormento e dell'esaltazione del reietto Giuda (come vorrebbe l'Allevi, nel suo volumetto montiano citato, parlando del mito byroniano del ribelle e dell'angelo caduto). E certi passi isolatamente più suggestivi (ad esempio, sempre nel sonetto II, la visione degli angeli che, vedendo di Giuda «la salma in alto strangolata e nera», «partendo a volo taciturno e lento» per lo spavento e l'orrore «si fèr dell'ala agli occhi una visiera»), non sono più che la prova di una capacità d'immagine che non trova un centro potente d'ispirazione e che avrà largo impiego soprattutto nella *Bassvilliana*, a cui simili versi fan pensare, ma che troverà in alcune sue pagine una ben diversa continuità in scene d'orrore e di commosso stupore più schietti.

⁶⁹ Specie il primo di cui notevoli, per quanto si dice sotto, le terzine: «Né sdegno vale né ragion, che morta / più non risponde, né cangiar d'obbietto, / né soccorso di pianto e di sospiro. / Dunque a snidarti, Amor, da questo petto / che mi riman? Nol so: ma mi conforta / che immortale non sono, e che deliro».

IV.

DALL'«EPISTOLA ALLA MALASPINA» AL «PROMETEO»

I sonetti sulla morte di Giuda sono una ripresa, con accentuazione drammatica e con mano stilistica, malgrado tutto, piú matura, dell'intonazione grandiosa-visionaria della gioventú. Ma questa maniera si intreccia, ora, oltre che con la vera e propria maniera tragica, con le altre maniere di cui il Monti si compiace a riprova della sua prediletta versatilità, sentita da lui come larga e ricca disponibilità poetica, secondo quanto egli dice in una lettera del 12 aprile 1788 al Torti presentandogli una canzonetta anacreontica¹.

Eclettico ed effettivamente ricco piú di disposizioni che di un potente nucleo unitario², egli si mostra scarsamente sicuro anche nella direzione della sua poetica, nell'orientamento centrale della sua attività poetica.

Cosí, dopo le *Tragedie* e l'esperienza preromantica (con l'intermezzo isolato dell'*Ode al Signore di Montgolfier*), egli sembra avviarsi decisamente con l'*Epistola alla Malaspina* (e poi con la *Musogonia* e con le altre poesie minori) ad una correzione della sua poesia in forme piú sobrie e neoclassiche e in qualche modo a quella poesia sulla poesia, a quella poesia ispirata dall'amore per la bella letteratura di cui il Croce ha fatto il motivo fondamentale della

¹ *Epistolario* cit., I, p. 328.

² Anche nelle lettere (documento cosí interessante non solo per la conoscenza delle relazioni letterarie del Monti, delle sue reazioni agli avvenimenti, ma per quella dell'uomo, fragile, mutevole, poco profondo e pur vivo e diverso da un semplice letterato pedantesco e libresco) si può notare come in questi anni, accanto agli atteggiamenti patetici e alla prosa enfatica e languida di tipo preromantico, si precisino atteggiamenti vivaci e spregiudicati e una prosa spigliata e fresca, insaporita – pur nella sua attentissima cura letteraria – da elementi realistici, dalla presenza di cose e di elementi di paesaggio piú immediata e tradotta da un'originale capacità espressiva e in una forma piú moderna. Si vedano in proposito alcune lettere dell'85 a Clementina Ferretti, amica del Monti, notevoli per quanto ho detto e per certi atteggiamenti spregiudicati e "libertini" del Monti, poeta ufficiale del Vaticano, ma non bigotto, e già in questi anni (la stessa amicizia col Chigi, *âme sensible*, ma anche e piú *esprit fort*, aperto alle idee illuministiche, poté influire in tal senso) pronto ad orecchiare seppur cautamente le nuove idee anticattoliche. Particolarmente citabile la lettera dell'85 (*Epistolario* cit., I, p. 264): «Mi alzo in questo punto, e sono le dodici. Ho messo il capo fuori della finestra ed ho salutato il sole che scappa dal Colosseo, e va scacciando la nebbia che gli manda incontro quest'orto, come un incenso. E sembra veramente tale, perché è tutta impregnata dell'odore di prezzemolo, di salvia e d'insalatina, che sono la ricchezza di quest'orto; confusi con una gran moltitudine di broccoli e di carciofi che crescono colla benedizione del sole e di S. Francesco, e sono il primo fondamento della enorme vegetazione di questi frati [il Monti faceva gli esercizi spirituali di Pasqua insieme al Braschi].

poesia montiana: l'amore poetico dei bei carmi e dei bei miti, il superamento delle occasioni e delle tentazioni dell'esaltazione di avvenimenti contemporanei in un regno di puri affetti estetici.

Ma, come vedremo, quella scelta non è definitiva e, proprio mentre scriverà la *Musogonia*, la tentazione di farsi cantore di grandi avvenimenti, di essere il poeta di un entusiasmo collettivo lo porterà a scrivere la *Bassvilliana*.

La tendenza ad evadere dalla realtà presente nel regno intatto e sicuro della bella poesia, l'amore di questa (divenuto ora un «entusiasmo» più fine e sicuro, più disinteressato di quella enfatica voracità di «tutta la buona poesia» di cui il Monti parlava nel *Discorso* al Visconti del '79 e che si realizza soprattutto in una utilizzazione poco scrupolosa della poesia altrui per i propri componimenti) trovano una manifestazione di particolare pregio e interesse appunto nell'epistola in endecasillabi sciolti rivolta nell'89 alla marchesa Anna Malaspina in nome del grande tipografo neoclassico G.B. Bodoni come dedica di una splendida edizione dell'*Aminta* del Tasso edita in occasione delle nozze della figlia della marchesa.

Poesia *commissionata* dunque, ma in questo caso la commissione e l'occasione non pesano negativamente, ed anzi lo stesso riferimento alla Malaspina, che era stata in Parma protettrice del Frugoni e di altri poeti, in un ambiente sempre più aperto al gusto neoclassico, e la cui famiglia aveva come massima gloria la leggendaria protezione e ospitalità offerta da Morcello Malaspina a Dante, ben si accordava con l'ispirazione di questo componimento che canta l'elogio dei «bei carmi divini», della poesia consolatrice, della purezza gentile dell'*Aminta*, di quell'«idillio soave e delicato» che il Parini (ed è la prima volta che nella poesia montiana si avverte un'eco della poesia del Parini delle odi neoclassiche) aveva indicato nelle sue lezioni di Brera come un esempio altissimo di poesia italo-greca.

L'epistola nacque così in una lenta meditazione poetica, in un vagheggiamento (confortato da letture propizie³) della bella poesia italiana, della vita

Il divertimento più bello però è un'orchestra di allegri uccelletti (essi godono la protezione dei zoccolanti), i quali rispondono di qua e di là con una dissonanza gratissima. Questo solo piacere merita bene il fastidio di quattro giorni di ritiro. Veniteci anche voi, e staremo allegramente, e impareremo delle belle cose da questi uccelletti. Odo che il padrone s'alza ancor esso in questo momento. Mi dà una spruzzata di polvere sul capo, mi mette le scarpe, e vo a dargli il ben levato. Dopo si scende a far del bene (non so ancora in che modo) e a meditar sull'inferno, che Dio ne scampi tutti, specialmente me, e voi, e i nostri amici, ecc., ecc. P.S. Dite a vostra moglie, cioè a vostro marito che tenga preparato l'istrumento da lavativi, perché appena entrato qui mi si sono svegliate le emorroidi». E anche questa mossa umoristica e volgarmente efficace fa pensare ad una disposizione al comico che poi si preciserà soprattutto nella versione della *Pucelle* e in certe parti polemiche-umoristiche della *Proposta*. V. anche le lettere alla Ferretti e al marito pure dell'85 nel I vol. dell'*Epistolario*, pp. 265-273.

³ Come risulta dalle lettere dell'88 (19-23 aprile) al Bodoni, il Monti leggeva Tasso, Dante, la biografia tassessa del Serassi («la vita del povero Tasso»), e la lettura di questa chiamava il suo «conforto» (*Epistolario* cit., I, p. 331), indicando come l'elogio della bella poesia

di poeti come Tasso e Dante, infelici e pur consolati dalla luce della poesia e dalla comprensione gentile di protettori generosi e sensibili.

E a questa ispirazione delicata, e vibrante di note elegiache misurate e contenute, corrispondeva un'elaborazione attenta e amorosa, volta a ottenere una poesia che «per stare a fronte all'*Aminta* vuol essere semplice, naturale e piú delicata che sia possibile», come dice il Monti nella lettera del 23 aprile 1788, al Bodoni, a cui poi, inviando il 3 maggio una prima redazione del «poemetto», assicurerà, con una specie di trepidazione e di modestia meno solita in lui: «Mi sono studiato di far una poesia di sapor greco», e gli accompagnerà l'invio di una seconda redazione con la spiegazione dei suoi scrupoli nel limare e rivedere una poesia cosí «delicata» a cui non si stancava di fare «alcune carezze di parole qua e là», di «castigarne» il piú possibile lo stile.

Ed era un'esperienza che, seppur precisata in relazione ad un «soggetto», certamente permetteva al Monti di manifestare disposizioni che ritroveremo nella sua poesia piú tarda (e specie nella *Feroniade*) al culmine del suo cammino, cosí poco rettilineo, in quella direzione piú neoclassica su cui per ora il Monti solo saltuariamente tornava.

Il risultato di quell'atteggiamento e di quella cura fu tra i piú persuasivi del periodo romano e davvero indicativo per una capacità montiana di un'energia piú pacata e sicura, di una voce sommessa e sobria, di una fantasia che, pur non rinunciando al colore e all'immagine ben rilevata, volge il colore verso la luce e rende l'immagine piú trasparente ed ariosa. E la costruzione piú misurata si risolve in un gentile e sensibile discorso poetico che trova svolgimento ed evidenza di temi e di passaggi, di quadri e di figure, senza ricorrere all'effetto e allo spettacolo piú vistoso, come il linguaggio raggiunge una sonorità piú delicata, una rotondità e floridezza piú assottigliate e alleggerite, una libertà senza sciatteria, un decoro affabile ed elegante, un'eloquenza poetica piú nitida e fine.

Nella trama sottile e continua, parti piú vive e ispirate sono l'elogio iniziale dei «bei carmi divini», la rievocazione «energica e delicata» (per dirla col Foscolo) dell'esilio e del rifugio di Dante presso i Malaspina⁴, tutta la

si associasse nella genesi dell'epistola ad una sentimentale partecipazione alla vita dei poeti, alle loro vicende infelici. Elemento elegiaco che cosí delicatamente vibra nell'intonazione di idillio e di gentile entusiasmo dell'*Epistola*.

⁴ Che è anche (secondo un modulo di «poesia letteraria» che sarà ripreso con varia altezza dal Foscolo, specie nel secondo inno delle *Grazie*, pieno di rievocazioni di poeti – e già nei *Sepolcri*: Parini, Alfieri ecc. –) una forma di rievocazione di modi della poesia dantesca, entro un'atmosfera neoclassica e con vibrazioni elegiache preromantiche: «del gran padre Alighier ti risovvenga, / quando, ramingo dalla patria e caldo / d'ira e di bile ghibellina il petto, / per l'itale vagò guaste contrade / fuggendo il vincitor guelfo crudele, / simile ad uom che va di porta in porta / accattando la vita. Il fato avverso / stette contra il gran vate, e contra il fato / Morello Malaspina. Egli all'illustre / esul fu scudo: liberal l'accolse / l'amistà sulle soglie; e il venerando / ghibellino pareo Giove nascoso / nella casa di Pelope. Venute / le fanciulle di Pindo eran con esso, / l'itala poesia bambina ancora / seco traendo, che gigante e diva / si fé di tanto precettore al fianco; / poiché un nume gli avea fra le tempeste

parte finale in cui, dopo l'esaltazione dell'opera della Malaspina protettrice della poesia in Parma (con la condanna del frugonanesimo degenerare), in una ripresa pacata ed efficace del modulo delle visioni, sollevato in un'aura di coerente commozione poetica e di tenue elegia, si introduce l'ombra del Paciaudi (il celebre dotto e letterato della corte di Parma) a salutare negli Elisi l'ombra del Tasso e ad annunciargli la stampa bodoniana del suo *Aminta* e la felice epoca di mecenatismo disinteressato e generoso instaurato dalla Malaspina⁵: sequenza di versi, tenue discorso poetico davvero intonato (anche se quasi con una rinuncia eccessiva a impeti immaginosi che pur son parte istintiva della natura montiana) a quell'ideale di poesia delicata e gentile, a quell'entusiasmo meditato e sensibile per la bella letteratura, per la religione dei bei carmi e dei bei miti che sono il motivo animatore di questo componimento, e il centro di una tendenza che, meglio affermata nella piú tarda attività montiana (quando essa avrà vinto decisamente sulle tendenze piú enfatiche e grandiosamente eloquenti della poesia delle occasioni contemporanee, dello spettacolare scenografico e visionario, e avrà raccolto in sé le disposizioni piú depurate e mature della natura e dell'esperienza montiana), sembra già in questo periodo confortare il Monti ad una poetica piú neoclassica e sobria. Quale è quella che par dominare gli atteggiamenti del Monti in questi anni quando egli parla dell'*Iliade* (alla cui traduzione cominciò a pensare nell'88 tentandone un primo esperimento incerto nel metro cosí disadatto dell'ottava) come nel «vangelo di Apollo», o quando anche in sonetti di occasione, che, in anni precedenti, si sarebbero prestati a forme frugoniane e minzoniane e a ricerche di forti effetti di immagine "ingegnosa", punta invece prevalentemente su immagini piú lievi e delicate, composte, su di un discorso poetico piú misurato, sommesso e continuo, su di una sonorità soave e temperata, su clausole piú lente e pacate (si vedano i

/ fatto quest'ozio. Risonò il castello / dei cantici divini, e il nome ancora / del sublime cantor serba la torre. / Fama è ch'ivi talor melodioso / errar s'oda uno spirto, ed empia tutto / di riverenza e d'orror sacro il loco. / Del vate è quella la magnanim'ombra, / che tratta dal desio del nido antico, / viene i silenzi a visitarne; e grata / dell'ospite pietoso alla memoria, / de' nipoti nel cor dolce e segreto / l'amor tramanda delle sante Muse» (vv. 26-55).

⁵ «Ombra diletta / che sei sovente di mie notti il sogno, / e pietosa a posarti in su la sponda / vieni del letto ov'io sospiro, e vedi / di che lacrime amare io pianga ancora / la tua partita; se laggiú ne' campi / del pacifico Eliso, ove tranquillo / godi il piacer della seconda vita, / se colà giunge il mio pregar, né troppo / s'alza su l'ali il buon desio, Torquato / per me saluta, e digli il lungo amore / con che sculsi per lui questa novella / di tipi leggiadria; digli in che scelte / forme piú care al cupid'occhio offerti / i lai del suo pastor fan dolce invito; / digli il bel nome che gli adorna, e cresce / alle carte splendor. Certo di gioia / a quel divino rideran le luci, / ed Anna Malaspina andrà per l'ombre / ripetendo d'Eliso, e fia che dica: / – perché non l'ebbe il secol mio! memoria / non sonerebbe sí dolente al mondo / di mie tante sventure. E, se domato / non avessi il livor (ché tal nemico / mai non si doma, né Maron lo vinse / né il Meonio cantor), non tutti almeno / chiusi a pietade avrei trovato i petti. / Stata ella fóra tutelar mio nume / la parmense eroina; e di mia vita, / ch'ebbe dall'opre del felice ingegno / sí lieta aurora e splendido meriggio, / non forse avrebbe la crudel fortuna / né Amor tiranno in negre ombre r avvolto / l'inonorato e torbido tramonto» (vv. 97-130).

sonetti del '90 e del '91 *In morte di Teresa Venier* e *Per monaca*), sullo svolgimento di temi di tipo pariniano (pudore e saggezza, come nel primo sonetto dell'89 *Per le nozze Paolucci-Mazza*), e ricorre a quel vocabolario neoclassico di parole che, per significato e suono, si riferiscono a ideali di tranquilla e semplice nobiltà, di casta e modesta bellezza; o quando nelle sue saffiche del '93-94 (*Invito di un solitario a un cittadino*, *Ad Amarilli Etrusca*) esprime l'ideale di una vita serena nella fruizione di beni naturali e nella religione della poesia, la concezione del poeta al di sopra delle vicende e delle lotte («Ai dolci canti / delle fanciulle ascee l'aspre tenzoni / mal di Bellona si confanno e i tuoni / de' bronzi fulminanti»).

Ma proprio in queste saffiche questa tendenza all'evasione dalla realtà si incontra (e il risultato ne è quanto mai contraddittorio ed impacciato anche nello stile) con l'altra tendenza del Monti a mescolarsi alle vicende, a cogliere le grandi «occasioni» della storia, ed «abbellire» i fatti grandiosi, a farsi cantore di entusiasmi contemporanei, a dimostrarsi «vate non imbelles», a interpretare addirittura la «vendetta» divina contro i violatori della pace e dell'ordine costituito.

E con questa tendenza riaffiora prepotente la tendenza alla maniera grandiosa, vaticinante e visionaria, con tutti i procedimenti e l'armamentario delle «visioni» giovanili.

Così, proprio nel '93, mentre il Monti con la *Musogonia* sviluppava (seppure con una maniera stilistica che risente di una formazione eclettica e che è lontana dalle forme più pure della *Feroniade*) la linea neoclassica e la poetica dell'illustrazione dei «bei miti» e della religione dei «bei carmi», egli non resisté alla tentazione di afferrare la grande occasione della lotta fra il Vaticano e le potenze «legittime» da una parte e la rivoluzione francese dall'altra e si dette alla costruzione della *Bassvilliana*. Ché in realtà la scelta della via neoclassica, della poesia dei «bei miti» e dei «bei carmi», non era definitiva e profonda, corrispondeva ad una tendenza, non ad una posizione intima esclusiva e il Monti era qualcosa di più e di meno del «poeta della letteratura», aveva velleità confuse, ma difficilmente domabili, di una poesia grandiosa e «contemporanea» a cui credeva inadeguata quella stessa forma neoclassica che meglio corrispondeva (pur con le particolari caratteristiche di cui l'arricchiva e intorbida il suo gusto più istintivo) allo svolgimento e alla ricreazione goduta di miti lontani, vagheggiati nel fascino mal separabile della loro suggestione favolosa (e con la possibilità, in realtà più vaga per il Monti, di un significato civile ed umano, di un'utilità didascalica in senso graviniano) e di quella della poesia in cui si erano tradotti nella storia della letteratura antica e moderna.

Quest'ultima era la via della *Musogonia* (scritta fra il '92 e l'inizio del '93), i cui intenti neoclassici vennero indicati dal Monti nell'«avvertimento» dell'edizione veneziana del '97 che – nella vicinanza al *Prometeo* e ai suoi più ambiziosi impegni – accentuava molto quell'intento didascalico-civile

(la storia delle Muse in Grecia e in Italia fino al loro vittorioso canto del «risorgimento» in Italia della libertà e del trionfo della ragione) che rimase del resto piuttosto intenzione, dovendo venir attuata in un secondo canto che fu solo iniziato e poi abbandonato⁶.

Piú interessante e coerente all'origine del «tenue poemetto» (come è chiamato in quell'«avvertimento») è la dichiarazione di fedeltà agli antichi mitografi, alla loro definizione dei miti, «consacrata da tanto tempo in Parnaso», e quella di un'aspirazione «all'attico gusto» sentito necessario ad «allettare... la studiosa gioventú nostra all'amore de' Greci e de' Latini, veri e soli maestri dell'ottima poesia»⁷.

Il Monti, che nel *Discorso* al Visconti del '79 aveva esaltato tutti i modelli della «buona poesia» e semmai si era scelto come piú suoi i poeti della *Bibbia*, qui aderisce chiaramente alle indicazioni neoclassiche dei soli modelli greci e latini, della mèta unica dell'«attico gusto», anche se egli – e forse non solo per convenzionale modestia – non si ritiene del tutto maturo nel possesso di quel gusto (come non solo per modestia, ma con una certa caratterizzazione della natura di questa sua opera, la chiama «tenue poemetto»).

Piú che di un saldo possesso dell'«attico gusto», la *Musogonia* è documento di un avvicinamento sulla strada che avrà il suo sviluppo piú sicuro dopo la grande esperienza della versione dell'*Iliade* ed è prova di un neoclassicismo che potremmo dire un po' «illeggiadrito», mescolanza di un gusto piú latino e umanistico che «attico» (e veramente può stupire che il Foscolo abbia sentito nella *Musogonia* «greca fragranza»⁸) e di chiari residui piú settecenteschi e rococò, nel tentativo montiano di semplicità briosa, di superamento – non tutto riuscito – delle sue tendenze piú sonanti e grandiosamente spettacolari.

Gli stessi veri modelli, piú che Omero (a cui pure si intona la protasi) ed Esiodo (da cui il Monti prendeva il racconto mitico della nascita delle Muse), son qui il Virgilio piú raffinato e idillico, i poeti della decadenza latina, gli umanisti e soprattutto un Poliziano risentito molto secondo l'amore

⁶ Era stato iniziato nel '93 con un disegno che può far pensare al disegno del primo inno delle *Grazie* foscoliane, ma fu interrotto a causa della *Bassvilliana* e il Monti rifiutò nelle edizioni successive quel primo brano. Quanto al finale «rivoluzionario» accennato nell'*Avvertimento*, va ricordato che nell'edizione veneziana del '97 il Monti pose, alla fine del primo canto, un elogio di Napoleone liberatore d'Italia, mentre nell'edizione romana del '93 c'era un elogio dell'imperatore d'Austria difensore dell'Italia contro i francesi. Poi nel 1826 il Monti tolse tutti e due i passi legati a vicende del tempo e li sostituì con pochi versi di elogio della poesia. Il Carducci accolse nella sua edizione il passo «napoleonico», ma piú giusto sarebbe accettare la volontà ultima del poeta, piú coerente del resto alla concezione piú spontanea del poemetto sulla nascita delle Muse.

⁷ *Canti e poemi* cit., I, p. 264.

⁸ La predilezione del Foscolo per questo poemetto può essere spiegata (come in altri casi della poesia montiana) dalla suggestione esercitata su di lui da certi brani e toni che piú esternamente fan pensare a certi atteggiamenti e moduli delle *Grazie*, nel loro margine piú «grazioso» e di gustazione classicista, di figuratività piú colorita.

settecentesco per le sue «leggiadrissime ed elegantissime» *Stanze* (e non direi perciò, come è stato detto, che la *Musogonia* sia un poemetto neoclassico in ottave ariostesche, ché molto chiara mi pare l'attenzione del Monti più a forme polizianesche che ariostesche), con in più la simpatia del Monti – in questa sua ricerca di neoclassicismo aggraziato, elegante e pure affabile e brioso – per la venatura sorridente dei miti polizianeschi, per il linguaggio aulico e popolare, classico e moderno del Poliziano⁹.

In realtà questo piacevole poemetto mitico è soprattutto un'esercitazione significativa sì per una posizione di evasione dalla realtà nel puro mondo dei bei miti e per una generale volontà di avviamento neoclassico, ma caratterizzata, più che in un impegno di creazione di miti (come avverrà nel *Prometeo*), in una degustazione briosa e leggiadra dei miti antichi, specie nel loro aspetto idillico (la parte dedicata all'innamoramento di Giove per Mnemosine madre delle Muse occupa nell'economia del poemetto una parte preponderante), nel loro tono di grazia più che di solennità, e di una grazia affabile e sorridente che risolve in forme quasi fiabesche anche le parti più solenni¹⁰ e contenutisticamente drammatiche, come la lotta fra i titani e il cielo, e che cerca nello stesso metro scelto, l'ottava (insolito nei poemetti neoclassici che prediligono l'endecasillabo sciolto, sentito più vicino all'esametro greco e latino e scelto poi anche dal Monti nei suoi poemi neoclassici successivi), uno strumento adatto per una poesia che, pur rifiutando i metri troppo brevi e brillanti delle canzonette, vorrebbe congiungere compattezza narrativa (l'ottava, il metro della poesia narrativa ed epica della tradizione italiana) ad agilità e movimento, giuoco di rime, colore musicale.

Ne risultò una facile armonia aggraziata e agevole, coerente ad una ricerca di classicismo poco intenso, a un tono medio fine e brioso, a una versione meno impegnativa della «nobile semplicità e della tranquilla grandezza» in cui, d'altra parte, il gusto immaginoso e sonoro tipico della prima formazione montiana si tempera senza perdersi del tutto, piuttosto alleggerendosi in un gusto di forme floride, ma più sottili e sorridenti, in una degustazione di bei nomi e di definizioni classiche¹¹, di paragoni più raffinati e più lucidi, più

⁹ Richiami evidenti delle *Stanze* sono frequentissimi nella *Musogonia*: impostazioni di figure (Mnemosine è lodata dall'innamorato Giove come Simonetta da Julo), note di paesaggio e ritorni di parole.

¹⁰ Si guardi, ad esempio, l'ottava 33^a, in cui la descrizione della zona alta del cielo abitata dagli dèi e circondata da turbini e tempeste (ma anche da «zefiri che l'ali han di farfalle») si risolve in note chiaramente fiabesche: «ivi i palagi del tonante sono, / ivi le ròcche tutte d'oro e il trono». E certe scene di sbigottimento cosmico (una delle note certo più tipiche del Monti) hanno perduto il loro tono più energico e vistoso, mentre più spesso le figurazioni di paesaggio fiorito e primaverile puntano su note di grazia quasi leziosa e chiaramente sorridente: come dove si descrive il loto e il narciso: «ed uno di Morfeo le tempie adombra, / l'altro il crin bianco delle Parche ingombra» (6^a), quando addirittura il tono non si volge ad un'aperta sottolineatura comica, come quando Plutone si fa «smarrito e tremebondo» al rumore della lotta fra cielo e titani «ché le volte di bronzo e i ferrei muri / all'impeto stimò poco sicuri».

¹¹ «Ma come in pria v'invocherò? Tespiadi / dovrò forse nomarvi o Aganippe? / O titolo

disegnati¹². Né d'altra parte si dimentichi come, in questo impasto di neoclassicismo con forme piú aggraziate e colorite, a volte si avverta, piú che la fusione, la mescolanza e la giustapposizione, come, ad esempio, nel caso del discorso di Mnemosine in cui tipiche forme del linguaggio neoclassico ispirate agli ideali di purezza, pudore, intima misura, come l'aggettivo tematico «verecondo», si incontrano con forme troppo colorite come «rubicondo»¹³.

La *Musogonia* implicava comunque un'adesione sempre maggiore ai motivi e ai temi generali del neoclassicismo e una posizione di evasione nel regno se non della creazione, della illustrazione e degustazione dei bei miti perfetti e lontani dalla realtà contemporanea, da quella realtà difficile, pericolosa e pure affascinante che in quegli anni imponeva impegni in decisioni estreme e senza equivoci.

Le idee della «pacifica filosofia sicura» si erano trasformate in rivoluzione e in guerra ed era difficile ora andar d'accordo con tutti, congiungere religione e filosofia, ossequi ai re e omaggi alla scienza progressiva. D'altra parte occorre dire che nel '93 in Italia (e specialmente a Roma, dove la classe dominante e i ceti popolari piú bassi concordavano in un sostanziale misoneismo), fra l'orrore suscitato dal «Terrore» e dal «regicidio» e il sussulto di vago nazionalismo al primo affacciarsi delle armate francesi alle Alpi, si produsse indubbiamente un atteggiamento dominante antifrancese che accomunò (a parte alcuni gruppi piú decisamente «democratici» che andran poi aumentando fortemente quando i francesi scesero effettivamente in Italia nel '96, e in Francia al posto della Convenzione governava il Direttorio) i veri e propri reazionari per ragioni ideologiche e sociali e uomini che inizialmente avevano accolto con entusiasmo la rivoluzione francese finché essa era apparsa legalitaria e orientata verso le forme di una monarchia all'inglese, e che poi, per complessi motivi, avevano reagito spesso violentemente contro il Terrore e la guerra rivoluzionaria, magari in nome della libertà tradita come nel caso dell'Alfieri.

Da questa ondata di sdegno fu investito a un certo punto il Monti (molto incerto e cauto agli inizi della rivoluzione) ed egli abbandonava di colpo la *Musogonia* e la posizione del poeta distaccato nel regno dei bei miti, e sentiva in quella lotta grandiosa (e in quel momento vittoriosa! solo piú tardi vennero le sconfitte e quindi l'interruzione della *Bassvilliana*) della

di caste Elioconiadi / piú vi diletta o di donzelle Ascree? / So che ninfe Castalie e Citeriadi / chiamarvi anco vi piace e Pegasee, / e vostro su le rive di Ippocrene / di Pieridi è il nome di Camene...» (2^a), o la strofa 26^a («Calliopea che sol co' forti vive, / ed or ne canta la pietade or l'ira, / Euterpe amante delle doppie pive, / e Polinnia del gesto e della lira; Tersicore che salta e Clio che scrive, / Erato che d'amor dolce sospira; / ed Urania che gode le carole / temprar degli astri ed abitar nel sole»).

¹² Ad esempio, questo quadretto-paragone: «in quella guisa / che d'autunno balen squarcia repente / la fosca nube, e con veloce riga / di lucido meandro i nemi irriga» (13^a).

¹³ Certe tracce del primo gusto montiano non scomparvero del resto mai del tutto.

coalizione idealmente guidata dal Vaticano contro la rivoluzione francese, in quell'entusiasmo e in quello sdegno, uno stimolo irresistibile e un'occasione senza pari per la sua aspirazione a divenire vate di avvenimenti grandiosi e «vate non imbelle» come diceva nella saffica alla Bandettini.

Piú tardi, nel '97, in una celebre lettera al Salfi, per scusarsi di quel poema che tanto lo ostacolava nella sua nuova carriera di poeta della repubblica cisalpina, il Monti chiamerà la *Bassvilliana* «miserabile rapsodia» scritta per paura e per sottrarsi alle persecuzioni che potevano essergli causate dalla sua amicizia per il Bassville (è la stessa tesi sostenuta nel pometto del '97, *La superstizione*): scuse misere e certo lontane sostanzialmente dalla verità. Perché la *Bassvilliana* non fu un'opera comandata e composta a freddo, nacque su di una base di entusiasmo, anche se particolarmente torbido, complicato dall'ambizione montiana a farsi vate di un avvenimento così grandioso e quanto mai disposto ad un'efficacia oratoria, ad una concitazione immaginosa, eloquente, che solo in alcune pagine si risolve in quadri veramente intensi, mentre nell'insieme del poema è possibile trovare versi, terzine, immagini isolatamente suggestivi, ma per lo piú in mezzo a contesti farraginosi e roboanti, in una continua e torbida tensione ad un sublime tutto spettacolare e fragoroso.

Era un ritorno, anche se con altra maturità, ai modi piú enfatici e grandiosi delle visioni giovanili, e il Monti con un brusco scatto abbandonava miti greci e moduli della poesia neoclassica per ritornare alle personificazioni, alle ombre, agli angeli, ai miti cattolici delle visioni, alla loro scenografia piú baroccheggianti, e quindi anche ai vecchi modelli della *Bibbia*, del Varano, di Klopstock e Milton, con un piú intenso ricorso alla *Divina Commedia*, dalla quale il Monti riprendeva il disegno di un viaggio oltretomba, molteplici procedimenti strutturali e, a larghe mani, atteggiamenti di figure, impostazioni di parlate, paragoni e particolari di linguaggio. Donde derivò l'equivoco del nuovo Dante e del «Dante ringentilito» (definizione del Torti divenuta subito famosa e accettata, tutto sommato, dallo stesso Monti) che fu uno dei motivi dello strepitoso successo del poema, nel nuovo interesse per Dante, a cui indubbiamente la *Bassvilliana* contribuì fortemente, avviando (ed è uno dei tanti contributi ed avviamenti, seppure equivoci e confusi, del Monti rispetto all'Ottocento) quello che diverrà, con ben diverse ragioni spirituali e critiche, il culto di Dante, nel Foscolo e nei romantici.

Quella poesia eloquente e fortemente colorita, piena di immagini grandiose e di echi danteschi e biblici, era ben fatta per colpire e scuotere la fantasia dei contemporanei assetati di «sublime» e pervasi dai sentimenti di sdegno, di orrore, di entusiasmo che in quel poema erano espressi con tanta sontuosa abbondanza, con un impeto in cui essi non distinguevano, nel calore stesso della loro passione¹⁴, quanto vi era di pratico, di retorico,

¹⁴ I quattro canti uscirono di seguito fra il marzo e l'agosto, attesi con impazienza, e subito ristampati piú volte da diversi editori in varie parti di Italia (in poco tempo ne furon

di corrispondente solo a un moto di passione collettiva, di “emozionante” nello stesso soggetto trattato e così adatto a commuovere l’opinione anti-francese¹⁵.

Ben diversa evidentemente la situazione di un lettore ormai del tutto distaccato da quelle condizioni storiche e dal gusto equivoco del sublime e del grandioso dell’ultimo Settecento e di fronte al quale quell’entusiasmo rivela le sue prevalenti componenti pratiche e oratorie; e che può fermarsi invece con maggiore interesse su particolari effetti dell’abilità artistica montiana, isolando magari (secondo la lettura frammentistica dell’Angelini, ad esempio) «punti incantati», visioni celesti, soffuse di un magico alone lunare, voli di angeli mesti e turbati, immagini di paesaggio notturno.

Ma in realtà, come ho già accennato, si possono trovare – entro un poema che nel suo insieme è una delle opere più caduche e legate ad una situazione di sentimento e di passioni contingenti, che ci urta con il suo eccesso di eloquenza e di spettacolarità – intere zone più convincenti, zone in cui l’entusiasmo si svolge nella sua componente più intensa e salda, la ricerca di visione spettacolare si cambia in una rappresentazione organica e commossa, l’orrore tante volte fastidiosamente eccitato con espedienti retorici e macchinosi vive realmente in una gradazione più intima, scaturisce dalla stessa rappresentazione attenta ed intensa, sviluppata in un ritmo crescente di interesse poetico-narrativo. È il caso soprattutto, nel secondo canto (del resto in genere il migliore del poema), della rappresentazione dell’esecuzione di Luigi XVI. Già all’inizio del canto, intorno alle figure del Bassville e dell’angelo che lo guida (nel primo canto lo aveva condotto da Roma alla Francia al di sopra del Tirreno, della Liguria e del Piemonte, e il Monti aveva avuto modo di esaltare la prima resistenza contro i francesi di città italiane con definizioni epiche che poterono colpire il Carducci: «ed Oneglia che ancor combatte e fuma»¹⁶) si vien creando un’atmosfera

fatte quattordici edizioni). Ben si adattava alla *Bassvilliana* quanto l’Alfieri avrebbe detto in una conversazione delle poesie montiane: «son come i bocconotti romani» (delle paste fritte) «che piacciono molto quando son caldi, e disgustano quando si sono raffreddati».

¹⁵ Come dice il titolo originario, *In morte di Ugo Bassville*, la cantica prendeva spunto da un avvenimento della cronaca di quei mesi: l’uccisione di Nicola Giuseppe Hugou detto Bassville, emissario francese a Roma, avvenuta a furor di popolo a Roma il 12 gennaio 1793, quando egli aveva sfidato l’ira popolare attraversando il Corso con la coccarda del tricolore repubblicano. Ad accrescere la suggestività dell’avvenimento si aggiunsero la (presunta?) richiesta dei sacramenti da parte del morente e le esequie solenni tributategli dal papa. Sicché il rivoluzionario appariva pentito e convertito e si avviava così la sua purificazione e ascesa in cielo a cui il Monti poneva come condizione la visione degli orrori del Terrore e del regicidio.

¹⁶ Si capisce qui come il Carducci guardasse al Monti con un interesse personale: quante volte leggendo il Monti sentiamo analogie con modi del Carducci cantore della storia nei suoi aspetti più eloquenti. Si pensi a *Piemonte* (non certo il migliore Carducci), alle sue definizioni epico-storiche delle città piemontesi e, d’altra parte, a quel gusto di visione delle

di presentimenti angosciosi nella cupa attesa della visione di orrore che li attende e che par comunicarsi a paesaggi che attraversano: «Non stormiva una fronda alla foresta; / e sol s'udia tra' sassi il rio lagnarsi, / siccome all'appressar della tempesta». Poi, dopo un brano in cui prevale il gusto fastidioso di personificazioni delle scellerate passioni che dominano in Parigi, si apre la parte centrale e piú vigorosa del canto: la rappresentazione delle vie deserte e silenziose della città nel mattino del regicidio.

Muto de' bronzi il sacro squillo, e mute
l'opre del giorno, e muto lo stridore
dell'aspre incudi e delle seghe argute.

Su questa impressione di «orrendo silenzio» eccezionale, ottenuta con la ripetizione dell'aggettivo «muto» e la presenza insieme rievocata e negata di rumori della vita cittadina, si svolge poi, con una intensa efficacia, con un crescendo graduato e continuo di suoni, di movimento, di figure¹⁷, la rappresentazione nelle vie di Parigi quando le donne inorridite tentano di ostacolare l'uscita dei mariti che voglion partecipare alla esecuzione del re:

Sol per tutto un bisbiglio ed un terrore,
un domandare, un soggiardar sospetto,
una mestizia che ti piomba al core;
e cupe voci di confuso affetto,
voci di madri pie che gl'innocenti
figli si serran trepidando al petto,
voci di spose che ai mariti ardenti
contrastano l'uscita e su le soglie
fan di lagrime intoppo e di lamenti.

E si noti il risultato vivo e intero del linguaggio che traduce coerentemente con forme piú immediate, quasi narrative, gesti e movimenti realisticamente colti, su di una direzione che giustamente interesserà per la loro poesia e per la loro prosa i romantici come Berchet e lo stesso Manzoni, che risentì l'efficacia di questa rappresentazione in una pagina della descrizione dei moti di Milano.

Poi il movimento si espande e si intensifica in una scena di scatenata furia, di truce e sanguinaria violenza eccitata da orrendi fantasmi, i Druidi, da una forza demoniaca e disumana: scena in cui compaiono precedentemente

anime dei morti del Risorgimento intorno a Carlo Alberto.

¹⁷ Qui veramente il Monti realizzava quel suo desiderio di una rappresentazione intensamente e progressivamente "interessante", al cui scopo egli diceva (nelle note alla *Bassviliana*) di aver adottato le terzine perché in quelle, «concatenandosi le idee al pari dei versi ed incalzandosi senza riposo l'una coll'altra, piú si fa strada, piú la mente si trova sollevata riscaldata e rapita» (*Canti e poemi* cit., I, pp. 169-170).

piú ad effetto, ma con un risultato ancora fortemente suggestivo e legato a quella commozione, a quell'orrore che in queste pagine ha trovato i suoi toni piú veri meno retorici ed esteriori.

Le ombre degli antichi sacerdoti Druidi, ancora assetati di sacrifici umani, corrono di porta in porta e con tizzoni e con flagelli di serpi «percotean le schiene / e le fronti mortali e fean toccando / con gli arsi tizzi, ribollir le vene». E da questo affaccendamento nefando, nella cui rappresentazione l'immaginazione montiana si immerge intensamente colorandola di tinte fosche di orrore («erano in veste d'uman sangue rossa; / sangue e tabe grondava ogni capello, / e ne cadea una pioggia ad ogni scossa»), nasce l'ultimo quadro movimentato della folla che accorre verso la piazza della ghigliottina:

 Allora dalle case infuriando
 uscita la gente, e si fuggia smarrita
 da tutti i petti la pietade in bando.
 Allor trema la terra oppressa e trita
 da cavalli da rote e da pedoni,
 e ne mormora l'aria sbigottita.

Piú esteriormente grandiosa è invece la diretta rappresentazione della morte di Luigi XVI, appesantita dalla prolissa descrizione delle ombre dei regicidi che presiedono all'esecuzione.

Non mancano anche negli altri canti (comunque piú nel IV che nel III, che troppo indugia nella polemica contro gli illuministi e i giansenisti, padri della rivoluzione) passi piú intensi ed efficaci, ma certo il passo su cui ci siamo fermati può meglio di ogni altro indicare come, nel generale e torbido entusiasmo che anima il poema, potesse pure svilupparsi un componimento piú vivo che, pur non traducendosi in vera e grande poesia, ha risultati di grande interesse e giustifica l'attenzione, piú che dei contemporanei, dei romantici, e dimostra l'importanza che il Monti ha, anche con questo aspetto della sua opera, nella storia della letteratura, nel passaggio fra Settecento e Ottocento.

Il Monti pensava, in relazione alla piega presa dalle vicende belliche nella primavera del '93, di continuare la sua cantica con la rappresentazione della vittoria dell'Europa antirivoluzionaria sulle armate francesi e con la definitiva ascesa in cielo di Bassville redento. Ma le cose poi andarono altrimenti, e, crollata la base di entusiasmo su cui era nata la *Bassvilliana*, il poeta del successo non ebbe piú la forza di proseguire nella sua opera. Per un po' di tempo pensò (lo dice in una lettera al Torti del 12 febbraio '94¹⁸) di «conciliare tutto, purché si volesse permettere il libero linguaggio della verità e della religione, non della religione dei nostri preti, ma di Isaia e di Ezechiele,

¹⁸ *Epistolario* cit., I, p. 402.

i quali peroravano la causa di Dio predicando sempre flagelli e castighi e tribolazioni; a chi? al popolo circonciso», di cantar cioè gli avvenimenti ora avversi ai coalizzati e al papato come dovuti alle colpe e agli errori di questi. Ma si trattava di una escogitazione artificiosa e di fatto egli tacque per un lunghissimo periodo, durante il quale può interessarci solo accennare (sulla scorta delle lettere) alla maniera fra abile e ingenua con cui il Monti venne a poco a poco «convertendosi» alle idee che aveva così impetuosamente combattuto, aprendosi insieme la strada ad una nuova sistemazione pratica e ad un nuovo «entusiasmo».

Prima cercò di rifugiarsi nella concezione del poeta non responsabile di ciò che canta¹⁹, ma solo di come canta (in una lettera del 23 novembre '93²⁰ al Gargallo diceva che, se i versi sono buoni, «la posterità li vedrà, qualunque sia il partito del poeta», e che «nessuno sicuramente si porrà a studiare l'Ariosto per divenire repubblicano, né Omero per farsi cattolico»), ma poi, pur salendo di quando in quando ad un sentimento più consono alla sua tendenza di poeta dei bei miti e dei bei carmi, ad una aspirazione alla pace in cui i poeti non devono contaminarsi con l'esaltazione del sangue e della strage (v. la lettera del 26 marzo 1796²¹ al Galeani Napione: «fuori della battaglia di Achille e di Enea, tutte le altre a me vicine mi cagionano sdegno e malinconia»), egli operò una lenta conversione verso il fascino nuovo della rivoluzione vittoriosa, passando dagli sdegni contro gli «assassini di Francia» ad una specie di equilibrata condotta, con uguale giudizio, «degli assassini di Francia» e dei «fanatici dei sette colli» (v. lettera del 2 agosto 1794²² al fratello Cesare) e poi ad una preferenza dei francesi (non più «assassini») rispetto ai «fanatici» sanfedisti (v. lettera del 14 maggio 1796²³ al fratello Francesco Antonio).

Motivi pratici di opportunismo («la situazione del papa e di tutto lo stato è sommamente critica ed è pazzo chi non cerca di salvarsi», «la prudenza è la prima virtù», scrive ai fratelli nella primavera del '96) si mescolano ad una progressiva ammirazione (non insincera se si pensa al fondo piuttosto fanciullesco dell'animo montiano, alla sua scarsa sicurezza ideale, alla sua confusa e incerta base di idee) per gli ideali di libertà e di progresso, per l'eroismo dei soldati francesi e del loro giovane condottiero in Italia, di fronte ai quali ben poco fascino potevano ispirare le ridicole truppe papaline battute ingloriosamente ai primi scontri.

¹⁹ Il Monti non si rese mai conto perfettamente di quell'impegno del poeta in ciò che canta, del nesso fra posizione letteraria e impegno etico-politico, che era la nuova esigenza di un Alfieri o di un Foscolo, e solo rimpiange da vecchio di aver perduto troppo tempo in opere più occasionali, meno seguendo il suo amore più puro per le Muse e i bei miti. Ma anche allora nella poesia per l'onomastico della moglie poneva fra i suoi titoli di gloria la *Bassvilliana*.

²⁰ *Epistolario* cit., I, p. 392.

²¹ *Epistolario* cit., I, p. 426.

²² *Epistolario* cit., I, p. 408.

²³ *Epistolario* cit., I, p. 432.

A poco a poco la tavola dei valori si capovolge rispetto alla *Bassvilliana*: Babilonia non sarà piú Parigi, ma la corrotta e incapace Roma papale, le Madonne piangenti e sospiranti, esaltate nel poema, vengono ora derise come strattagemma dei governanti romani per commuovere ed eccitare il popolino superstizioso (v. la lettera del 23 luglio 1796²⁴ al Torti).

E a un certo punto, tra il fascino delle nuove idee e il rischio non del tutto immaginario di essere esposto ai risentimenti popolari a causa della sua sempre maggiore familiarità con gli ufficiali francesi in missione a Roma, il Monti si decise, e il 3 marzo 1797 fuggì da Roma nella carrozza del generale Marmont verso le regioni italiane già direttamente presidiate dalle truppe francesi.

Con l'arrivo nell'Italia settentrionale il Monti riprese l'attività letteraria, praticamente interrotta dopo la *Musogonia* e la *Bassvilliana*.

Di scarsissimo interesse letterario sono i due poemetti (*Il fanatismo*, *La superstizione*) che il Monti stesso chiamò «riparatori» e che vennero infatti concepiti per «riparare», per espiare gli errori della *Bassvilliana*²⁵, esaltando le nuove idee e polemizzando contro fanatismo e superstizione, naturalmente personificati allo stesso modo con cui aveva personificato la licenza e l'irreligiosità nel poema ora incriminato.

Misere composizioni (la seconda è poi complicata da un romanzetto in forma di visione in cui il Monti fa intervenire l'ombra del Bassville, presentato come suo amico strettissimo, a scongiurarlo di sfuggire all'ira sacerdotale che lo avrebbe perseguitato: e poiché il Monti non poteva fuggire se non lasciando moglie e figlia esposte a pericoli, dovè adattarsi a scrivere la *Bassvilliana*!), come del tutto esteriore e scritto sol come «captatio benevolentiae» l'altro poemetto del '97, *Il pericolo*, che narra il pericolo rappresentato dalle turbolenze parigine del settembre per la libertà e la forza francese per la quale in Italia così gloriosamente combatte Napoleone.

Piú interessanti e vivaci quegli «inni» repubblicani (a parte l'esagerato elogio del Carducci, tratto in inganno da motivi contenutistici), scritti fra il 1797 e il 1798, che possono rappresentare l'espressione piú fresca del nuovo entusiasmo montiano, il quale, dopo la «riparazione» dei poemetti, sgorga nuovamente in forme francamente piacevoli e facili, con andamento di coro festoso e squillante, veloce, in cui ancora una volta – sebbene in maniera piú superficiale di quanto avvenne nell'*Ode al signore di Montgolfier* e di quanto avverrà nell'ode per la liberazione dell'Italia – l'immaginazione montiana è come contenuta e fatta scattare con moti piú incisivi e brillanti,

²⁴ *Epistolario* cit., I, p. 440.

²⁵ Malgrado questi e la buona accoglienza fatta alle scuse del Monti da parte del Salfi, potente esponente della massoneria cisalpina, la *Bassvilliana* ostacolò a lungo il cammino del Monti «repubblicano»: nel '98 copie della *Bassvilliana* vennero bruciate in piazza e malgrado la difesa di generosi amici, come il giovane Foscolo, il Monti soffrì numerosi attacchi provocati da alcuni suoi nemici e rivali, come il Gianni e il Lattanzi.

appunto dalla velocità e agilità del ritmo fervido e festoso. Come avviene nell'inno per «la rassegna di sessanta ussari cisalpini» o in quello per la pace di Campoformio²⁶, in cui certi quadretti rapidi e pur suggestivi, con brevi ed efficaci moti psicologici tradotti in azioni evidenti e nitide, fanno ancora una volta pensare ad offerte del Monti al gusto di certa poesia romantica:

Delle madri dolorose
sono i palpiti sospesi,
tace il pianto delle spose,
spunta il riso lusinghier:
e sul petto al salvo figlio
cerca il padre la ferita,
e superbo altrui l'addita
lagrimando di piacer..
E il villano al foco assiso
mentre il vento intorno stride,
su le stragi che già vide
fa gli amici impallidir.

Esperienze facili e felici specie nei metri adatti, veloci e brevi (più discutibile mi pare il risultato della contemporanea canzone *Per il congresso di Udine* con la sua esperienza petrarchesca di un'eloquenza più compassata e solenne), che tendono al vero e proprio inno cantato, quale quello per il 21 gennaio 1799, anniversario della morte di Luigi XVI, che, disgustoso da un punto di vista morale (il re «innocente» e paragonato al Cristo nella *Bassvilliana* è divenuto il tiranno, il «vile Capeto»), ha una sua fresca forza di coro esultante ed energico, espressione di un entusiasmo collettivo a cui lo scrittore dà voce con il suo piglio facile e impetuoso, con la sua colorita vivacità (e ancora una volta, nella identità del metro, un presentimento formale di celebri versi romantici: «Cittadini che all'armi volate, / in quel sangue le spade bagnate: / la vittoria ne' bellici affanni / sta sul brando che i regi ferì»).

Certo ben maggiore è l'impegno del poema incompiuto del '97, il *Prometeo*, in cui, in certo modo, sembrerebbero congiungersi la tendenza del mitografo neoclassico e quella del cantore degli avvenimenti contemporanei, sulla ripresa più impegnativa del piano non realizzato nella *Musogonia*: mito simbolico della storia della civiltà umana, ora volto in significato «repubblicano» di storia della libertà e del progresso. Il Monti tenta di fondere mito antico e significati contemporanei, di cantare il suo nuovo entusiasmo per la libertà, per la vittoria dello spirito libero sulla tirannide, sulla superstizione, sul fanatismo, e addirittura per il «liberatore» Napoleone (nello stesso tem-

²⁶ Al solito il Monti accoglie la interpretazione più superficiale e «ufficiale» di quella pace che invece provocava in spiriti pensosi moti di sdegno e di delusione profonda per l'abbandono di Venezia all'Austria e per la spregiudicatezza politica del Bonaparte. E si pensa ovviamente al Foscolo e al suo *Ortis*.

po il giovanissimo Foscolo scriveva l'*Ode a Napoleone Bonaparte liberatore*), mediante il mito simbolico di Prometeo liberatore degli uomini dalla tirannia di Giove e promotore di civiltà.

Si trattava, (a parte gli elementi piú pratici e di nuova «cortigianeria» repubblicana²⁷ che del resto si confondono in maniera mal dissociabile con elementi di sincero entusiasmo per idee a cui il Monti aveva ormai aderito pienamente) di un impegno ambizioso e superiore alle effettive possibilità del poeta, che non aveva la potenza intellettuale-fantastica necessaria alla creazione di un mito simbolico che avrebbe dovuto esprimere una centrale, unitaria intuizione della vita (e si pensi al *Prometeo* di uno Shelley, alla grande mitografia simbolica dei romantici) che al Monti mancava. Donde a un certo punto (a parte le difficoltà pratiche che occuparono il Monti nel '98-99 e lo distolsero dal lavoro piú impegnativo) una svogliatezza che provocò l'interruzione del poema – che doveva essere di otto canti – all'inizio del quarto²⁸, nella sensazione di una crescente difficoltà nello sviluppo del suo disegno.

Tuttavia, anche se al Monti manca la potenza creativa di nuovi miti che hanno un Foscolo o uno Shelley, questa sua aspirazione nel *Prometeo* ad una via piú ardua di quella della *Musogonia*, ad una poesia neoclassica²⁹ piú impegnativa, o piú seria ed ambiziosa (non la degustazione dei miti classici, ma l'entusiastica interpretazione di un loro significato grandioso, umano e civile), costituisce un elemento di tensione, ibrida e insufficiente a realizzarsi in vera e grande poesia, incapace di raggiungere le alte mètte cui è diretta (come un gesto possente che ricade, una voce che s'alza piena e poi s'incrina e si sfa in accenti piú deboli e vaghi) e pure non priva di un suo fascino, di una suggestione che tanto poté colpire il Foscolo, stimolarne la ben diversa forza realizzatrice. Sicché questo singolare poema, in cui il Monti fece uno dei suoi tentativi piú impegnativi di una propria poesia neoclassica «sublime»³⁰, prima di trovare i suoi risultati piú coerenti nella traduzione-ricreazione dell'*Iliade* e nel neoclassicismo piú temperato, narrativo e somnesso della *Feroniade*, ci appare come una serie di impeti non conclusi, di aperture

²⁷ Il *Prometeo*, «tutta repubblica» doveva mostrare definitivamente il Monti come poeta «libero» (v. lettera al Costabili Containi del 24 marzo 1797) e repubblicano. Si ricordi poi che il neoclassicismo divenne la maniera ufficiale delle repubbliche e dei regni napoleonici.

²⁸ Il frammento del canto IV fu pubblicato solo nell'edizione postuma del 1832. Dopo il '97 il Monti rivide e corresse il *Prometeo*, ma senza aggiungervi nulla. Nel 1827 vi tolse alcune parti piú esuberanti e certi paragoni oziosi, secondo una piú chiara ricerca di stile neoclassico, e tolse, al solito, le allusioni piú scoperte ad avvenimenti politici del '97.

²⁹ Il programma neoclassico è ribadito nella «prefazione non inutile», e con parole piú sicure che nell'«avvertimento» della *Musogonia*: fra i due intenti (il secondo è quello «di meritar bene d'una patria libera, finalmente da uomo libero») il primo è «promuovere (se l'espressione non è troppo superba) l'amore dei Latini e dei Greci, dai quali è molto tempo che ci discostiamo con detrimento sommo della nostra poesia» (*Canti e poemi cit.*, I, p. 386), dove c'è addirittura il rifiuto piú esplicito dei precedenti amori «preromantici».

³⁰ «Sublime» e grandiosa senza il ricorso dell'armamentario tipico delle visioni.

grandiose non sviluppate, di toni alti e manchevoli, e vi circola un fervore piú promettente che realizzato, vi affiora quasi l'ombra di una grande poesia mancata, lo spunto di qualcosa a cui il Monti tendeva, ma che non poteva compiere. E che, in una storia piú di poetica che di poesia, sembra poi chiedere la forza di un'ispirazione autentica di grande poeta, quale fu quella del Foscolo³¹, sembra avviare un discorso poetico alto da affidare ad altri, collaborare alla nascita di impostazioni poetiche sviluppate da altri.

Da tale punto di vista anche una inevitabile lettura antologica del *Prometeo* pare piú giusta nella direzione delle aperture, degli avvii piú impetuosi e intensi (là dove il Monti sembra tendere a qualcosa di superiore, di piú alto e grande), che non in quella dei particolari raffinati, dei versi perfetti e incantati, anche se una parte cospicua e interessante del poema è poi costituita su di un'altra linea, di brevi figurazioni mitiche intonate all'aspirazione neoclassica alla nobile semplicità, ad un senso edonistico e luminoso di affascinanti movimenti di grazia serena in cui, rispetto alla *Musogonia*, il Monti ha raggiunto una mano ancor piú sicura e nitida, ha ridotto sempre piú i residui rococò e leziosi, in una direzione di affinamento stilistico, che avrà uno svolgimento ulteriore e piú continuo nel periodo della definitiva, esclusiva accettazione del gusto neoclassico (dal 1807 in poi³²).

Ma, ripeto, la linea piú caratteristica e dominante nel *Prometeo* è quella della tensione ad una solennità sublime, ad un grandioso neoclassico, al mito simbolico incentrato nei gesti, nelle parlate liriche di Prometeo, il personaggio in cui il Monti si impegnò con una particolare aspirazione di complessità: il titano dolente ed eroico, animato dall'odio per la divinità che lo limita, ansioso di una civiltà umana libera e potente e insieme venato di pessimismo e di un senso compassionevole per la misera sorte degli uomini carichi di passioni impure, di istinti fraticidi che ostacolano il loro progresso. Un abbozzo vigoroso piú che una figura compiuta, cosí come abbozzi e spunti di una poesia superiore sono le rappresentazioni delle sue azioni e le sue parlate profetiche, svolte in sequenze di endecasillabi sciolti, atteggiate

³¹ Il Foscolo effettivamente guardò molto al *Prometeo* e molto spesso nella lettura di questo poema si ha l'impressione di presentimenti foscoliani dei *Sepolcri* e delle *Grazie*. C'è anche una singolare storia dei rapporti Monti-Foscolo: il primo sembra agevolare, offrire stimoli al secondo, finché questi non ha raggiunto la sua piena maturità. Poi, a un certo punto, il rapporto si inverte. E non è raro il caso, nella *Feroniade* e altrove, di echi foscoliani nel Monti.

³² V., ad esempio, la rappresentazione di Mercurio nel canto I (vv. 110-115): «Disse: e Mercurio i bei talari aperse, / caro dono d'Apollo, onde volando / le preste superava ali de' venti; / e, della verga da Pluton temuta / agitando le serpi, in un baleno / fra le nubi si spinse, e sparve agli occhi»; o la descrizione dell'isola di Delo errante per il mare (canto III, vv. 399-403 e 412-416): «Navigava per l'onda la divina / cuna d'Apollo. Al suo passar festose / sporgean dall'onde il capo a mano a mano / le sorelle isolette, e salutarla / parean d'intorno ed onorarla a gara... Mentre una dolce melodia da lunge / s'udia, che l'onde e l'aure innamorava; / e del beato Inòpo eran le figlie / che cantando soave e carolando / ivan pel gaudio de' promessi onori...».

in forme complesse e ascendenti, mosse da un'ansia di sublimità eroica e dolente, efficace e suggestiva, anche se sempre ibrida fra poesia ed eloquenza. Si legga nella parte iniziale del primo canto (vv. 32-50) la figurazione del titano incatenato sulle rupi del Caucaso:

E già sull'erto Caucaso mi chiama
de' liberi miei carmi desioso
il solitario Prometéo, che, seco
le rie vicende nel pensier volgendo
di sua stirpe infelice, e l'ire ancora
del superbo oppressor temendo accese
(ché nel cor dei potenti a lunga prova
ratto nasce lo sdegno e tardo muore),
su quell'orride balze sconosciuti
tragge misero eroe giorni dolenti:
se non che, quando sotto il sacro velo
delle tranquille tenebre notturne
tace del biondo Ipperion la luce,
ei, sopra il sommo della rupe assiso,
delle stelle che son lingua del fato
alle armoniche danze il guardo intende;
e, con lor ragionando, i vaghi errori
co' numeri ne frena e le fatiche,
primo degli astri assalitor felice.

O si legga nel vaticinio della sorte degli uomini, sempre nel canto primo (vv. 520-545), l'invettiva di Prometeo contro la guerra:

Oh Marte! oh guerra! orribil mostro, nato
(chi 'l crederia?) nel cielo; ove d'Olimpo
i cardini scuotesti, e colla tua
sanguigna face violasti il puro
delle vergini stelle almo candore
e le prime saette in man ponesti
contro Saturno di Saturno al figlio;
oh guerra! o delle Furie la piú ria,
la piú ria delle Furie e la piú antica!
Al tremendo tuo nome il ciel si turba
per la memoria della prisca offesa,
e sbigottita palpita natura.
D'amor di caritate i santi nodi
tu rompesti primiera, e contro i padri
i figli armasti ambiziosi e crudi,
e i fratelli azzuffasti co' fratelli.
Le sitibonde glebe a ber sol use
le lagrime dell'alba tu con altre
stille disseti, e con allegro piede

squarciate membra calpestando e bocche
spiranti e petti palpitanti ancora
in tiepida di sangue atra laguna,
con fiera gioia a quell'orror sorridi,
crudele! e l'inno di vittoria intuoni;
mentre sulla tua gota a calde gocce
gronda sangue l'allòr che ti corona.

O si pensi ad altri brani in cui ricorrono temi e persino versi ripresi dal Foscolo: e la scelta dal Foscolo nelle sue riprese è assai indicativa delle parti del *Prometeo* che piú offrivano, nella tensione al grandioso neoclassicismo, efficaci spunti, motivi di quella singolare collaborazione del Monti ad una poesia che, salendo da ragioni generali del gusto e della spiritualità dell'epoca neoclassica, trovavano nel Monti un avvio piú incerto e retorico, nel Foscolo un'originale personale espressione. Così certe parlate alle stelle, nel canto secondo, così, nel canto terzo, il vaticinio della guerra di Troia (vv. 156-177) che tanto dovè sollecitare la fantasia foscoliana offrendole spunti di temi e di scene, di cadenze:

Nudo allora e deserto era quel lido
e inonorato: ma di forti eroi,
che di sangue bagnâr l'iliaca terra,
gli dièr le tombe sempiterna fama,
quando di Grecia il fior quando de' numi
gl'incliti figli in riva al mar coperse
polvere poca ed una rozza pietra.
Quindi grido suonò, che maestose
or sul dorso de' turbini e dell'onde
or sulle penne di notturne aurette
lungheo il mar vagando e trasvolando
van quell'ombre divine e dei passati
illustri affanni ragionando insieme:
l'ombre, io dico, d'Aiace e di Pelide
e dell'amico di Pelide, e quella
di Palamede che dell'empia frode
d'Ulisse ancora si lamenta e freme.
Ma romito in disparte e sospirando
va d'Ettore lo spettro insanguinato,
che il cener freddo delle patrie mura
colle mani pur tenta e de' suoi baci
e del suo pianto lo riscalda ancora.

Sono evidenti in questi stessi brani e in altri simili – che fanno spicco (insieme a figure e quadri mitici piú pacati, nitidi ed agili cui abbiamo accennato, e che indicano una linea meno vistosa e tesa, piú vicina alla descrizione dei bei miti della *Musogonia* e corrispondono a un disegno piú attento

e gustato, piú fine, importante nello sviluppo neoclassico del Monti piú tardo: e la stessa diversità di queste due linee dimostra sempre la scarsa unità del Monti) in mezzo a zone piú grigie ed opache che rendono faticosa una lettura continuata del *Prometeo* – quelle cadute piú approssimative e generiche (a volte vere e proprie zeppe) che son prova di un gusto non perfetto, di una fusione stilistica non pienamente raggiunta (e sempre con pericoli di colore eccessivo, di immaginazione turgida e imprecisa) e, piú in profondo, di un'ispirazione torbida, radicalmente ibrida nel suo volgere all'eloquenza. Ed è chiaro che non di grande poesia si può parlare, ma solo di una singolare tensione poetico-oratoria che nel *Prometeo* compie un particolare sforzo, tenta temi e toni alti, si impegna in una creazione di miti simbolici complessi e "sublimi" nella direzione di un neoclassicismo grandioso ed eroico. Tentativo inevitabilmente fallito e tuttavia interessante nella storia della poetica neoclassica e nella storia delle esperienze montiane, e come estrema precisazione di una tendenza che troverà la sua vera realizzazione quando il Monti potrà svilupparla sull'appoggio sostanzioso e sicuro del testo veramente epico dell'*Iliade* omerica.

V.

DALLA TRADUZIONE DELLA «PUCELLE»
A QUELLA DELL'«ILIAD»

Malgrado gli attacchi dei suoi avversari e rivali, il Monti era divenuto praticamente il poeta ufficiale della Cisalpina e ricopriva la carica di segretario del Direttorio di quella repubblica. Così, quando scesero in Italia, nel 1799, le armate austro-russe, egli seguì il Direttorio in esilio, prima in Savoia e poi a Parigi. Periodo, specie all'inizio, assai duro (e il Monti esaltò poi molto il «puro esilio» e le sofferenze e le privazioni dei mesi passati a Chambéry) e incrudito dalla ripresa degli attacchi dei soliti Gianni e Lattanzi che gli attribuirono falsamente persino un sonetto in onore del Suvoroff (il generale russo che era venuto in Italia nel 1799). Donde in lui un crescere di «bile» che troverà sfogo nella *Mascheroniana* e in parte nella polemica antidemagogica del *Caio Gracco* (la prima iniziata, la seconda interamente scritta a Parigi), mentre egli trovava un effettivo conforto in quell'alta opera di «ri-creazione» (più che semplice traduzione) della *Pucelle d'Orléans* del Voltaire. Opera che, scritta nel 1800 a Parigi (con l'intenzione di pubblicarla, come poi il Monti non fece per ragioni di opportunità), fu a lungo limata e riveduta fin negli ultimi anni del poeta, finché questi, negli scrupoli del suo ritorno alla religione cattolica, pensò di bruciarla¹.

La cura con cui il Monti (a parte il proposito tardivo di bruciarla) rivide e corresse a lungo questa sua opera è ben indice di una consapevolezza del suo valore e del suo carattere originale e personale.

Va subito detto, infatti, che (come vide giustamente il Carducci quando disse che il Monti teneva dalla sua natura «del sale samosatense»²) questa traduzione è in realtà una traduzione «ri-creazione», nata sulla base di una

¹ Andrea Maffei salvò il manoscritto che ora si trova nella biblioteca comunale di Bergamo. Da una copia, fortemente rimaneggiata dal Maffei, di questo, il Toci nel 1878 pubblicò la *Pulcella* (la ripubblicò con correzioni nel 1880), suscitando una polemica «puritana». Ma già nel 1869 il Carducci (che aveva pubblicato solo alcuni frammenti già noti nel volume *Versioni poetiche*) aveva giustamente detto: «l'arte è morale di per sé e nobilita tutto che ella irraggi». Un'edizione più recente è quella di G. Natali nei *Classici del ridere* del Formiggini, Roma 1925.

² Gran parte della critica ha finito per trascurare questa traduzione (l'Angelini, ad esempio, non ne parla e non ne riporta nulla nella sua vasta antologia montiana). Bene ha fatto invece il Muscetta a darle notevole spazio nella sua antologia così eccessivamente severa per tante altre opere montiane.

disposizione naturale del Monti (e questi non era un traduttore adatto per ogni testo, come si può vedere nel caso della versione delle *Satire* di Persio così poco riuscita nella scarsa congenialità del tradurre con quel testo moralistico e severo), disposizione già riscontrata in certe poesie giovanili che dal sorriso elegante e leggero dei modelli settecenteschi tendono a forme più apertamente comiche, e, soprattutto, nelle lettere ricordate alla Ferretti (e in altre di vari periodi) in cui certi movimenti sinceri di spregiudicata esperienza, di *humour* energico e schietto (con qualche punta di una certa vivace volgarità), si eran già tradotti in un linguaggio saporoso e comicamente colorito. Mentre, d'altra parte, a quest'opera di traduzione-ricreazione il Monti era preparato eccellentemente dalla sua sicura conoscenza della tradizione comica italiana (la novellistica, la poesia eroicomica del Pulci, i poemi burleschi del Lippi e di altri scrittori del Seicento e del primo Settecento, come il Forteguerri con il suo *Ricciardetto*, la vera e propria commedia dal Cinquecento al teatro comico del Settecento) da cui ritornano nella *Pulcella* tante forme linguistiche e tanti spunti che confortano il nuovo tono più comico-realistico, più evidente e corposo, che il Monti realizza in maniera eccellente – e con un piglio energico, disinvolto, con un ritmo agile, elastico, continuo a cui fu di stimolo la lettura dell'Ariosto e dei poemi romanzeschi italiani – sviluppando coerentemente in una sua nuova e personale misura le offerte del testo voltairiano.

La *Pucelle d'Orléans* è un'opera comico-satirica con chiare finalità polemiche (la lotta degli ideali voltairiani di tolleranza, libertà, spirito critico contro la superstizione, il fanatismo, la tradizione dogmatica) e, d'altra parte, costruita (sulla ripresa del modello ariostesco risentito come testo «libertino» e burlesco³), in forme di ironia sottilmente intellettuale, adattamento ad una tematica scherzosa e satirica di uno stile pur sempre elegante, lucido, razionalistico-classicistico, con effetti di riso pungente, ma sempre elegantemente contenuto e del resto molto efficace nel prevalente tono di parodia. E nel ritmo narrativo vi prevale sempre una fondamentale linearità, un andamento pausato e più discorsivo e riflessivo, accentuato dalla stessa versificazione in alessandrini rimati a coppia⁴ con l'effetto di una certa monotonia.

Il Monti, coerentemente ad una sua ricostruzione dall'interno del racconto voltairiano, secondo una propria originale disposizione ad una comicità più aperta, evidente, immaginosa e colorita, secondo un suo gusto più mosso e vivace (e, ripeto, nella stessa ripresa di tutta una tradizione della poesia

³ È l'*Orlando* del primo giudizio voltairiano. Ché in seguito (v. in proposito la mia *Storia della critica ariostesca*, Lucca 1951) il Voltaire nel *Dictionnaire philosophique* dette un giudizio ben più complesso del poema ariostesco, non solo «plaisant», ma anche «sublime».

⁴ A volte Voltaire ricorre anche ad altre combinazioni di rima, ma per lo più dominano le serie di versi baciati (metro per il quale il Baretto parlava di una processione di monaci precedenti a due a due). Per Voltaire si cita da *Oeuvres complètes, La Pucelle. Petits poèmes, premiers contes en vers*, Paris 1877. Per Monti si cita dall'edizione della *Pulcella*, a c. di G. Natali, Roma 1925.

burlesca italiana piú realistica e scopertamente comica), modificò intimamente (pur nella fedeltà sostanziale alla linea e ai particolari dell'originale⁵) la realtà integrale del testo spostandone la direzione di tono, la misura del ritmo, l'orientamento del linguaggio.

Ché anzitutto, va precisato ancora, il Monti sentiva molto piú l'aspetto poetico-comico che non i precisi motivi ideologici e polemici del poemetto voltairiano. E, infatti, tanto piú esterna (anche se sempre stilisticamente accuratissima) è la traduzione di certe parti piú direttamente impegnate nella satira filosofica (come le controversie dottrinarie fra giansenisti e antigiansenisti), di cui il Monti coglie piú efficacemente solo ciò che può tradursi in scena comica e libertina, in figure, in gesti, in battute⁶.

E, su questa diversa impostazione e ispirazione, tutte le caratteristiche di tono del testo vengono sostanzialmente modificate: il ritmo (e il Monti scelse come metro l'ottava dei poemi romanzeschi e burleschi) diviene rapido, vario, pieno di slancio brillante, e in esso, con ben diverso scatto e fluidità, si snodano le scene comiche tutte piú energicamente evidenti e colorite, con un taglio musicale e visivo piú netto e legamenti fra loro piú elastici e saldamente annodati, e nelle scene il maggior movimento delle figure, il maggior rilievo delle battute, corrispondono ad un linguaggio piú aperto e deciso, piú vario e piú denso (e così fortemente alimentato dalla ricca tradizione di lingua comica ed eroicomica italiana i cui esempi il Monti ama citare nelle note con qualche primo spunto della polemica contro il purismo cruscante che sarà sviluppata poi nella *Proposta*).

Fra le moltissime osservazioni che vengono sollecitate da un'opera così interessante e viva (uno dei due capolavori del tradurre-creare montiano) nel confronto con il testo voltairiano (confronto⁷ che sempre mostra come ogni puntuale modificazione sia legata nel testo montiano alla coerente ispirazione con cui il poeta ha rivissuto le offerte dell'originale), si presentano subito, per quanto riguarda il linguaggio, l'osservazione di una costante sostituzione di nomi propri a nomi comuni, dove la scena chieda personaggi piú correnti⁸, di parole piú realistiche e particolareggianti per significato e suo-

⁵ Solo in rarissimi casi il Monti inserisce qualche breve battuta personale contro i suoi famosi nemici (Gianni e Lattanzi, che fa apparire in una sfilata di galeotti) e non opera mai veri cambiamenti di struttura, né fa tagli o aggiunte di racconto.

⁶ Si noti poi che il Monti non tradusse le note che Voltaire aveva aggiunte al poemetto per svilupparvi anche piú i motivi della polemica religiosa e ideologica. E vi sostituì alcune sue note di carattere linguistico in relazione al proprio testo.

⁷ Il confronto va inteso naturalmente non come paragone di valore dei due testi, ma come distinzione del loro tono e quindi come prova delle qualità nuove, coerenti del testo montiano, della sua qualità di traduzione-creazione.

⁸ Così le «beautés», le «bellezze», con cui Voltaire indica senz'altro spesso le giovani protagoniste del suo poemetto, prendono sempre nome e determinazioni precise (e, se parla di Dorotea a Milano e delle belle fanciulle che essa vi incontra, queste da «beautés» divengono le «agili tosette milanesi»), e, nell'iniziale presentazione di Giovanna coraggiosa come Orlando, la «beauté douce comme un mouton», che Voltaire preferirebbe per comodi amori

no⁹, l'inserimento abbondantissimo di espressioni e modi di dire di gusto popolare secondo la tradizione dei poemi burleschi o della novellistica¹⁰.

Tutto viene nella traduzione amplificato, rafforzato, accentuato, ma con coerenza estrema e in interna relazione con una centrale direzione di tono e, veramente, con l'impressione spesso di un potenziamento effettivo, di una realizzazione piena di una trama prima piú disegnata, sfumata, elegante, ma monotona, di una voce in sordina, portata a tono di canto spiegato, di una penombra trasformata in piena luce.

Anche il paesaggio in cui si svolgono le comiche avventure di Giovanna, di re Carlo e degli altri personaggi della vicenda «irreligiosa e libertina», acquista nelle ottave del Monti (ed è qui che piú si avverte la presenza della scuola ariostesca¹¹) una pienezza florida e ariosa, musicale, del tutto assente nel testo tanto piú opaco del Voltaire¹².

Né qui si possono dare molti esempi particolari della bellissima elasticità del ritmo, del dinamico sviluppo delle narrazioni con cui il Monti riannoda e rianima a suo modo il filo piú regolare ed elegante del poemetto voltairiano, con un nuovo vigore poetico-narrativo, vivo in tutta la traduzione, ma singolarmente intenso (naturalmente sulle possibilità già offerte dal racconto o – come avrebbe detto Monti nel linguaggio della tradizione critica di origine cinquecentesca – dalla «sentenza» voltairiana) nei canti IX-X-XI, che narrano le peripezie di Agnese, la bella infedele «malgrè lui», e di Rosamora e Dorotea, con un seguito di scene a cui il Monti ha dato una freschezza di

invece della leonina Giovanna, diviene una Rosetta e il nome da novella e commedia evoca come un ambiente piú preciso e concreto, in questa parte della estrosa protasi del poema. E val la pena di riportare come esempio dello sviluppo montiano in direzione di comicità, di vivacità, di movimento i due brevi passi: «J'aimerais mieux, le soir, pour mon usage, / une beauté douce comme un mouton; / mais Jeanne d'Arc eut un coeur de lion: / vous le verrez, si lisez, cet ouvrage». «Per mio spasso vorrei la sera in letto / una Rosetta dolce come agnella; / Giovanna d'Arco no; le dié natura / cuor di lion e mi faría paura»; canto I, strofa II).

⁹ Così, ad esempio, nella scenetta di una merenda il cane che nel testo di Voltaire «est occupé / a se saisir des restes du soupé», nel Monti è rappresentato con evidenza ben diversa: «intento è tutto / a sgranocchiarsi un osso di prosciutto» (e in una nota il Monti stesso insiste sul valore fonico e di evidenza gustosa di quel verbo).

¹⁰ Quando un messaggero annuncia al re Carlo che la sua amata Agnese lo ha tradito, chiuderà l'annuncio con un «È fatto il becco all'oca», e se Voltaire parla di guerrieri che vincono, il Monti traduce che «danno la paga» agli avversari.

¹¹ Sembra quasi a volte una specie di ritorno a toni ariosteschi piú sicuri di un testo (quello del Voltaire) in cui l'esempio ariostesco fosse stato come diluito in forme piú discorsive di gusto illuministico-classicistico.

¹² Si veda, ad esempio, nel canto XIV, la descrizione del paesaggio della Loira in Voltaire e Monti: «Le roi des Francs avec sa garde bleue, / Agnès en tête, un confesseur en queue, / a remonté, l'espace d'une lieue, / les bords fleuris où la Loire s'étend / d'un cours tranquille et d'un flot inconstant». «Dalla sua torma Carlo accompagnato, / Agnese in testa, Bonifazio in coda, / già d'un tratto di lega ha rimontato / la fiorita del fiume amena proda. / Qui la Loira in letto delicato / con rumor piú tranquillo avvien che s'oda / volgere l'onda, e l'onda in sé smarrita / bacia la riva che a restar l'invita» (str. XI).

ritmo e di evidenza davvero eccellente, un pieno sviluppo comico rispetto al testo voltairiano. Come, ad esempio, si può controllare rileggendo, con il testo voltairiano a fronte, la scenetta delle due giovani alle prese con un corsaro che le ha catturate e che impone a loro la scelta di chi accetterà di fargli compagnia la notte. Dorotea si dispera, ma l'inglese Rosamora accetta con l'intenzione, poi attuata, di rinnovare le gesta della Giuditta biblica. Il corsaro alla sua accettazione «d'un gros baiser la barbouille et lui dit: / «j'aimai toujours les filles d'Angleterre.» / Il la rebase, et puis vide un grand verre, / en vide un autre, et mange, et boit, et rit, / et chante, et jure; et sa main effrontée / sans nul égard, se porte impudemment / sur Rosamore et puis sur Dorothee. / Celle-ci pleure; et l'autre fièrement, / sans s'émouvoir, sans changer de visage, / laisse tout faire au rude personnage. / Enfin de table il sort en bégayant, / le pied mal sûr, mais l'oeil étincelant, / avertissant, d'un geste de corsaire, / qu'on soit fidèle aux marchés convenus; / et, rayonnant des présents de Bacchus, / il se prépare aux combats de Cythère».

La traduzione dà a tutta la scena un più forte sapore picaresco e comico, con un rafforzamento delle azioni grossolane e comiche del corsaro ubriaco mediante verbi più intensi e coloriti (quello «sparnazza» che così gustosamente intensifica l'azione del «barbouille» voltairiano già tradotto in parte dall'«imbratta»; o quella serie di verbi tanto più energici e comicamente realistici di quelli più vaghi e generici di Voltaire nella descrizione del corsaro che mangia, beve, ride, canta e bestemmia) o gesti che mancano nel testo e accrescono, con una volgarità efficace, il gusto di scena comica. E tutto diventa più movimentato (con forme più improvvise di battute entro la scena che è procedimento costante del Monti di fronte alla linearità maggiore del Voltaire), più concretamente particolareggiato e rilevato:

A questo dire il bravo Martinguerra
 d'un gran bacio l'imbratta e la sparnazza.
 – Viva, ei grida, le donne d'Inghilterra! –
 poi la ribacia e vòta una gran tazza,
 ne vòta un'altra, e incanna, e beve, e sferra
 canzonacce e bestemmie, e poi sghignazza,
 e villano, con man lubrica e rea,
 Rosamora tasteggia e Dorotea.

Piange questa, ma l'altra né sembante
 cangia né loco e lasciagli far tutto,
 finché, già tartagliando e barcollante,
 s'alza, gli occhi di sangue e di vin brutto;
 e con un gesto da corsar galante,
 – State ai patti, – le dice, e caccia un rutto.
 Così con lo splendor di Bacco in testa
 alla pugna di Venere s'appresta¹³.

¹³ Canto IX, str. XII e XIII.

La disposizione montiana al burlesco¹⁴ aveva trovato in questa traduzione la sua piena affermazione risolvendo in un tono proprio (e così sapientemente sorretto dall'esperienza della tradizione comica e burlesca della letteratura italiana) la suggestione del racconto voltairiano.

Fu questo l'impegno maggiore del periodo francese, durante il quale il Monti scrisse anche la celebre ode-canzonetta *Dopo la battaglia di Marengo* e la tragedia *Caio Gracco*.

La canzonetta, scritta dopo la vittoria di Marengo che riportava le armi napoleoniche in Italia e permetteva il ritorno degli esuli cisalpini in patria, è l'espressione piacevolissima e fresca di uno schietto entusiasmo del Monti eccitato dal piacere del proprio ritorno in Italia (e tutte le lettere francesi son piene di un nostalgico desiderio della patria) e dalla vicenda militare vittoriosa e fulminea. Entusiasmo personale e collettivo la cui fervida traduzione ritmica è particolarmente coerente alle stesse vicende, esaltate appunto per la loro mirabile rapidità: il passaggio inaspettato delle Alpi e la battaglia di Marengo che di un colpo decideva le sorti di tutta la nuova campagna italiana. All'immagine affascinante di quella impresa «meravigliosa» per rapidità di svolgimento e di successo, si accompagna la letizia della fine del proprio esilio, e un ritmo lieto e fervido, veloce e ricco di quadri conclusi e suggestivi, ancor più veloce di quanto non fosse nell'*Ode al signore di Montgolfier* (che ha però momenti più alti, specie nel mito iniziale), adegua quelle emozioni impetuose e la sua rapidità riduce, brucia ciò che poteva esservi di eccessivo nella tendenza al meraviglioso, e rende questo più legato a quella componente di commozione e stupore che è la gradazione più schietta e genuina dell'«entusiasmo» montiano.

Tutta l'ode-canzonetta e inno¹⁵ è animata da un sincero fervore, ma si possono ben indicare le parti in cui l'entusiasmo e la meraviglia hanno la loro espressione più schietta, in cui, nella velocità festosa e commossa, si librano scene più compatte e poetiche (anche se al solito prive della profonda serietà umana e poetica che al Monti mancava): la rappresentazione del passaggio delle Alpi da parte dell'armata napoleonica¹⁶

¹⁴ Dopo questa versione il gusto caricaturale e comico del Monti si fa sempre più sicuro e quante volte nelle sue lettere (e poi nella polemica anticruscante della *Proposta*) veniamo colpiti da improvvise figure caricaturali (come quella del Gianni che nel periodo di maggiore infatuazione francofila e demagogica attraversa le vie di Milano con una coccarda tricolore «più grande dello scudo di Achille») o da bozzetti comici vivacissimi (come quello degli amori cinedici dell'improvvisatore Sgricci).

¹⁵ Il «cantabile» così evidente, e persino troppo accentuato nell'inizio famoso, si collega bene in generale ad una volontà e ad un andamento di inno. In tal senso, come ho altre volte detto, il Monti apre la strada all'innografia romantica patriottica e civile. E queste offerte spiegano in parte l'amore di un Manzoni o di un Berchet per il Monti.

¹⁶ Questo passaggio delle Alpi ritorna più volte nelle opere montiane di questo periodo: come nella *Mascheroniana*, e nell'azione drammatica del 1804, *Teseo*.

(Tremâr l'Alpi, e stupefatte
suoni umani replicar!
E l'eterne nevi intatte
d'armi e armati fiammeggiar

dove la meraviglia si fa stupore calato nelle cose descritte, nell'immagine così nitida e suggestiva con qualcosa di ridotto, di raccorciato e perciò tanto più efficace e lontana dalle amplificazioni eccessive e ridondanti); l'esaltazione del Desaix vincitore effettivo della battaglia in cui morì¹⁷ e la rappresentazione commossa e favolosa della sua tomba sulle Alpi, intatta malgrado il passare del tempo e le tempeste («L'ali il tempo riverenti / al tuo piede abbasserà: / fremeran procelle e venti, / e la tomba tua starà», dove la tensione grandiosa, spettacolare è contenuta e compressa con il risultato di una vibrazione più intensa, e con il contrappeso solenne e nitido dell'immobilità della tomba).

Costruzione fresca ed agile, ben equilibrata dai due centri del passaggio delle Alpi e della tomba di Desaix (con un movimento gradevole fra la gioia iniziale – che torna a *refrain* cantabile e a rinforzo di lieto fervore nel corpo della canzonetta –, l'impressione meravigliata dell'impresa napoleonica, la commozione dell'epicedio desaixiano), anche se all'ultimo la ricerca del finale ad effetto porta a forme più apertamente enfatiche, «ingegnose», iperboliche come il cortigianesco paragone fra Napoleone e il sole.

L'altra opera del periodo francese è il *Caio Gracco*, pure del 1800, una tragedia cui il Monti aveva già pensato a Roma nel 1788, ma che ora viene attuata in relazione soprattutto ad un atteggiamento politico assunto dallo scrittore che, fra riflessi della sua personale situazione (i suoi nemici appartenevano alle correnti più demagogiche ed estremistiche), naturali aspirazioni del suo spirito moderato, amante d'un ordine stabile, e più vaste tendenze della borghesia affermatasi con la rivoluzione e timorosa di sviluppi sociali eccessivi, si fa difensore di una libertà regolata, di una distinzione fra libertà e licenza, di una contrapposizione fra «leggi e sangue» (che era poi il motivo politico – leggi, non sangue – di un dramma di Joseph Chénier, il fratello del poeta vittima del Terrore, dramma molto riecheggiato nella tragedia montiana), di una concezione moderata e antigiacobina, e insieme di un crescente sentimento nazionale italiano, che, entro il quadro politico della protezione francese napoleonica, incomincia a reagire all'eccessiva invaden-

¹⁷ L'elogio commosso del Desaix ritorna nel *Teseo*, nella *Mascheroniana* e in una breve azione drammatica del 1801 *Omaggio funebre di due madri italiane alla tomba di Desaix*, che, pur nella sua natura di alto artigianato, ha un inizio squisito e fragilmente gentile e delicato: «Questo fiore, / che il dolore / sulla tomba tua gittò, / nacque in seno / a quel terreno / che il suo sangue consacrò. / Oh di Francia dolente / cara estinta speranza, / immortale Desaix, questo gradisci / a tua virtù dovuto / della nostra pietà mesto tributo». Fa pensare a una maniera che meglio si affermerà nell'ultimo periodo (in *Tragedie, drammi e cantate* cit., p. 443).

za francese nel governo della repubblica cisalpina, postula la necessità di uno sviluppo autonomo di leggi ed armi proprie e persino di una unità italiana.

Sicché quest'opera, come la *Mascheroniana* (in cui, in accordo con motivi e situazioni di quegli anni, interpretati con tanto maggiore impegno personale dal Foscolo dell'*Ortis* milanese e dell'*Orazione a Bonaparte*, l'accento antifrancese, ma non antinapoleonico¹⁸, si fa più energico insieme alla più violenta polemica contro la demagogia e il disordine della repubblica «cisalpina» e poi «italiana»), è anzitutto interessante documento di sentimenti e motivi di quegli anni, sentimenti e motivi di cui il Monti è divulgatore efficace e brillante¹⁹ (non senza una sua viva partecipazione), piuttosto che interprete personale profondo, contribuendo comunque, a suo modo (ed è elemento da non dimenticare nella storia dell'epoca se non nella storia della poesia), con la sua parola eloquente, con la sua forma splendente, con i suoi entusiasmi efficaci anche se poco duraturi, a diffondere idealità ed esigenze che altri riprenderanno e affermeranno con altro vigore di persuasione e di fedeltà.

Ma il *Caio Gracco*, così ricco di questi elementi politici e sentimentali dell'epoca prerisorgimentale²⁰, non supera certo il piano di un'efficacia oratoria e di una certa efficacia teatrale che, sulla strada iniziata dal *Galeotto Manfredi*, si arricchisce, appunto in direzione teatrale-popolare, di un movimento scenico di masse²¹, di un intervento di veri e propri cori, con il risultato di un generale effetto di svolgimento spigliato ed energico, di azione interessante ed abilmente condotta (e in forme decise e chiare, con un linguaggio sicuro, aperto e risoluto, di apparenza quasi più popolare, pur nel decoro letterario, come già nel *Manfredi*), che poté sembrare al Momigliano vera e propria organicità e ha indotto recentemente il Muscetta a riportare nella sua scarna antologia tutta questa tragedia. In realtà se indubbiamente questa tragedia, più delle altre, ha una sua costruzione ben chiara, un'azione

¹⁸ Napoleone è sempre (come avviene nelle dittature) al disopra delle accuse montiane, che si rivolgono piuttosto agli esecutori dei suoi ordini e ai governanti locali.

¹⁹ Donde, nella storia della fortuna dell'opera del Monti, anche quel prestarsi di questa a diverse simpatie e preferenze ideologiche e politiche: i canti repubblicani e progressisti che commossero i laici (e massoni) Carducci e Zumbini, la *Bassvilliana* cattolica e antiilluministica che divenne testo prediletto delle scuole salesiane nel secondo Ottocento.

²⁰ Le parlate di Gracco sulla fortuna di essere nato in Italia di cui si auspica l'unità e la potenza, sulla grandezza di Roma e del suo immortale «primato», fondato sulla potenza e più sul diritto, e d'altra parte la polemica – tanto più schietta nel Foscolo dell'*Ortis* – contro i romani sopraffattori violenti delle altrui libertà ecc. (v. atto III, sc. III, pp. 391-392, dell'edizione *Tragedie* del Carducci; atto II, sc. V, pp. 367-368). E d'altra parte, per motivi politici dell'epoca le tirate contro gli aristocratici, ma insieme contro la demagogia e la violenza illegale (v. atto II, sc. IV, pp. 361-362; atto I, sc. III, pp. 345-346 ecc.).

²¹ Il Monti si preoccupò molto della preparazione dello «spettacolo» chiedendo all'imprendario gran numero di comparse e di coristi («Più saranno, più lo spettacolo farà colpo», scriveva da Parigi al Bernardoni, il 26 settembre 1800; *Epistolario* cit., II, p. 213). Questo gusto dello spettacolare mediante la partecipazione di masse di coristi e comparse era stato già molto diffuso nella tragedia da Giovanni Pindemonte.

che raggiunge il suo esito finale con maggiore efficacia e continuità (e, ripeto, una forza spettacolare maggiore), non si può parlare di vera organicità che presuppone un nucleo centrale ben saldo e articolato dall'interno in situazioni e personaggi, mentre qui lo stesso Caio Gracco è personaggio che, sotto la baldanza di voce e di gesto, mal nasconde la sua natura composita di velleità senza centro vigoroso, fra la prevalente megalomania di eroe repubblicano senza macchia e senza paura, molto compiaciuto del suo eroismo e della sua virtù, e un vittimismo, un atteggiamento rinunciatario, generoso, ma fiacco che, sul modello dell'*Agide* alfieriano, non ha poi di quello certi toni elegiaci e affettuosi più sofferti ed intimi.

Opera tecnicamente assai abile ed efficace, essa dovè il suo successo contemporaneo soprattutto a motivi contingenti di costume sentimentale²², di gusto (il neoclassicismo di temi austeri, repubblicani, alla David), di aspirazioni politiche e patriottiche espresse nella tragedia con tanta eloquenza.

Che sono in parte le ragioni del nuovo grande successo della *Mascheroniana*, iniziata a Parigi e terminata a Milano nel 1801²³ sotto lo stimolo di uno sfogo di «bile» contro i «birbanti» che «laceravano» la Cisalpina con la loro interessata demagogia, con la «baratteria» in accordo con disonesti funzionari e ufficiali francesi: una bile e uno sdegno che, un po' troppo eccitati da motivi personalistici (le solite beghe con il Gianni, il Lattanzi e i loro protettori che avevano fatto inghiottire molte umiliazioni al Monti specie nel periodo 1798-1799), hanno anche elementi di sincera reazione (e così diffusa fra i migliori «patrioti» della Cisalpina) contro abusi vergognosi e una realtà così diversa da quella sperata dall'azione liberatrice della Francia e da una ripresa nazionale italiana, ma nella loro violenza (che dall'esterno anticipa o accompagna quella del Foscolo ortisiano e di altri patrioti delusi e sdegnati), nella loro audacia (sempre contrassicurata dagli elogi a Napoleone), essi hanno tanto più una soluzione retorica non corrispondendo a vere intime disposizioni della natura montiana, rappresentando un «atteggiamento» sproporzionato all'animo montiano e veramente un atteggiamento piuttosto fastidioso e antipatico con il suo arcigno tono censorio, con l'austera e moralistica risolutezza (dove la scelta sbagliata delle *Satire*

²² Le stesse contraddizioni di Gracco finivano poi per essere motivo di suggestione per un tempo che tendeva insieme all'eroico, al virtuoso, al sentimentale e al tenero.

²³ Il Monti rientrò in Italia nel marzo 1801. Era stato nominato nel luglio 1800 professore di «eloquenza e poesia» all'Università di Pavia, ma non iniziò le lezioni che nel marzo 1802. Anche in queste lezioni (dal 1802 al 1804) – che possono interessare soprattutto non solo per motivi critici veri e propri quanto come documento della raffinata esperienza retorico-stilistica del Monti – sono frequenti le tirate “italiane” e antifrancesi, contrappesate da elogi a Napoleone. Come si può vedere nella prolusione del 1803, in cui il Monti si scaglia violentemente contro gli stranieri che «cominciarono ad essere uomini, quando divennero nostri schiavi», ma, puntando sull'origine italiana di Napoleone, insieme esalta questo e rinforza il mito di orgoglio nazionale: «Noi compatriotti di Scipione, Cesare e Bonaparte».

di Persio per una traduzione senza grande valore che forse finisce per accrescere il tono pedantesco, accademico dell'originale) di un incorruttibile «frangar non flectar» così poco montiano. Questo spirito pervade i cinque canti del poema *In morte di Lorenzo Mascheroni*, in cui il motivo del compianto del celebre scienziato e poeta didascalico è essenzialmente pretesto allo sfogo della «generosa bile»²⁴, come lo è la comparsa in forma di visione (ma una visione meno macchinosa e complicatamente spettacolare come nella *Bassvilliana*) dei grandi spiriti lombardi: Verri, Beccaria, Parini, che accolgono il Mascheroni e insieme inveiscono contro lo stato presente della Lombardia, contro il tradimento delle speranze illuministiche in una libertà non illusoria e non in mano degli stranieri e dei demagoghi, in un regime fondato sulle leggi e non sugli arbitrii e le violenze.

Tutto ciò era fatto per piacere ai contemporanei (e agli uomini del Risorgimento poi), ma in effetti è di scarso valore poetico. E se di fronte alla *Bassvilliana*, a cui è stata tradizionalmente sempre avvicinata, la *Mascheroniana* rivela un gusto più sobrio e con particolari esiti di finezza accademica magistrale (come l'inizio che piacque al Byron e, meglio, la descrizione delle virtù presso il cadavere dello scienziato²⁵ che piacque al Croce), con la rinuncia ai procedimenti più spettacolari, con un disegno generale e particolare più attento, d'altra parte essa manca delle possibilità di intense scene narrative quali ha la *Bassvilliana*. E riesce difficile, a parte descrizioni e paragoni particolari raffinati e morbidi (con qualcosa che comincia a far pensare ad un'alta accademia neoclassica e che certo indica un'esperienza sulla via che conduce al periodo più nettamente neoclassico del Monti), indicare zone compatte che non si risolvano in chiarissimi pezzi di bravura come quello della inondazione del Ferrarese (alte esercitazioni in margine ad uno sfogo prevalentemente oratorio).

Si può pensare semmai al passo della celebrazione del falso sepolcro in onore del Parini nella villa Marliani, in cui (mentre – coerentemente allo scopo centrale del poema – il Monti collabora in altre parti alla creazione del mito risorgimentale del Parini, fremente di spiriti nazionali oltreché di sdegno morale per la libertà tradita e contaminata con la violenza; e si noti che il poema precede cronologicamente le pagine foscoliane dell'incontro Iacopo-Parini nell'*Ortis* milanese) si esprime, in un'aria di tenue idillio ele-

²⁴ Come è detto nella premessa «al lettore» (*Canti e poemi* cit., II, p. 5) che conclude con questa perorazione significativa per l'epoca ortisiana e per il tono della *Mascheroniana*: «Guai a colui, che a' dí nostri ha occhi per vedere e non ha cuore per fremere e lagrimare! Lettore, se altamente ami la patria e sei verace italiano, leggi: ma getta il libro, se per tua e nostra disavventura tu non sei che un pazzo demagogo o uno scaltro mercante di libertà».

²⁵ « – Ecco il cor, dicea l'una, in che sí santo / sí fervido del giusto arse il desiro; – / e la man pose al core, e ruppe in pianto. / – Ecco la dotta fronte onde s'apriro / sí profondi pensieri; – un'altra disse; / e la fronte toccò con un sospiro. / – Ecco la destra, ohimé!, che li descrisse, – venia sclamando un'altra; e baci ardenti / su la man fredda singhiozzando affisse» (canto I, vv. 46-54).

giaco, l'ammirazione per il Parini poeta, rievocato anche in certi echi della sua poesia in una disposizione simile a quella della rievocazione dei poeti nell'*Epistola* alla Malaspina. Certo una pagina minore e in qualche punto leziosa, ma nel complesso piú affabile e gradevole di tante pagine di bile e di sdegno ad ogni costo²⁶.

Sdegno e bile che vennero poi a cessare del tutto quando la fase repubblicana della Cisalpina e della Italiana fu chiusa per volontà di Napoleone, divenuto nel 1804 imperatore di Francia e nel 1805 re del regno italico.

Il Monti si adeguò presto (dopo una superficiale irrequietezza documentata dalle lettere) al nuovo ordine che del resto aveva, per lui, il vantaggio di escludere la «pazza demagogia» e il disordine di una libertà piú apparente che reale.

Nominato «storiografo del regno italico», fu di fatto il poeta cesareo di Napoleone, ché le uniche storie che egli poteva scrivere erano poemi e azioni drammatiche ad illustrazione poetica degli avvenimenti contemporanei, delle campagne di Napoleone.

Ne risultò una produzione molto scadente e priva di vero significato sia come risultati sia come documenti di un'evoluzione del gusto montiano, che si riscontra invece in alcune poesie di occasione cortigiana, ma libere dalle forme costruite di azione drammatica o di poema cui lo impegnava il suo ufficio di «storiografo», e tutte posteriori al 1806, l'anno con cui si conclude la fase dei poemi encomiastici e grandiosi con la maggiore prova, fallita, del *Bardo della selva nera*.

Che è comunque l'unico di questi componimenti che meriti una certa attenzione: non la meritano assolutamente i poemetti in forma di visione, il *Beneficio* del 1805 – in cui Dante appare a tuonare contro gl'italiani degeneri e a raccomandare loro fiducia in Napoleone –, *La spada di Federico II* del 1806 – in cui l'ombra del re prussiano appare a consegnare la sua spada a Napoleone vincitore in Germania –, né, piú tardi nel 1809, la confusissima *Palingenesi politica*, in onore di Giuseppe Bonaparte re di Spagna –, né le

²⁶ Canto IV, vv. 202-234: «I placidi cercai poggi felici / che con dolce pendio cingon le liete / dell'Eupili lagune irrigatrici; / e nel vederli mi sclamai: "Salvete, / piagge dilette al Ciel, che al mio Parini / foste cortesi di vostr'ombre quete, / quando ei fabbro di numeri divini, / l'acre bile fé dolce e la vestia / di tebanî concetti e venosini". / Parea de' carmi tuoi la melodia / per quell'aure ancor viva, e l'aure e l'onde / e le selve eran tutte un'armonia. / Parean d'intorno i fior, l'erbe, le fronde / animarsi e iterarmi in suon pietoso: / il cantor nostro ov'è? chi lo nasconde? / Ed ecco in mezzo di ricinto ombroso / sculto un sasso funèbre che dicea: / Ai sacri Mani di Parin riposo. / E donna di beltà che dolce ardea / (tese l'orecchio, e fiammeggiando il vate / alzò l'arco del ciglio e sorridea) / colle dita venia bianco-rosate / spargendolo di fiori e di mortella, / di rispetto atteggiato e di pietate. / Bella la guancia in suo pudor; piú bella / su la fronte splendea l'alma serena, / come in limpido rio raggio di stella. / Poscia che dati i mirti ebbe a man piena, / di lauro, che pareo lieto fiorisse / tra le sue man, fé al sasso una catena: / e un sospir trasse affettuoso, e disse: / Pace eterna all'Amico; e te chiamando / i lumi al cielo sí pietosi affisse».

misere azioni drammatiche (scritte per rappresentazioni ufficiali) come *La supplica di Melpomene e di Talia a Napoleone* (il teatro italiano spera salvezza in Napoleone nuovo re d'Italia) o come *L'asilo della verità* del 1806, scritto per una festa massonica in onore di Eugenio viceré d'Italia e capo della massoneria del regno italico, curiosissimo elogio degli «oscuri illuminati» e lambiccata esaltazione dei simboli massonici.

Con il *Bardo della selva nera* il Monti fa la massima prova di storiografo poetico (anzi egli avrebbe dovuto seguire l'armata napoleonica nella campagna di Germania per meglio poi dipingere poeticamente i successi) e l'ultimo tentativo della direzione di una poesia che celebri e «abbellisca» i fatti contemporanei.

Il Monti escogitò una «macchina» di cui molto si compiaceva, per sorreggere i fastosi quadri celebrativi di tutte le imprese napoleoniche: disegno in realtà piuttosto goffo e complicato, mescolante elementi contemporanei e miti questa volta ripresi dai «canti barditi» del Klopstock e dall'*Ossian* in relazione al soggetto «germanico» (la campagna del 1805 di Napoleone in Germania con la battaglia di Ulm sono il centro del poema), nonché alla predilezione di Napoleone per l'*Ossian*, ed anche in relazione alle conversazioni e alla corrispondenza del 1805-1806 del Monti con la Staël fautrice del romanticismo e della poesia nordica. Un bardo, ultimo rappresentante dei leggendari cantori epici gaelici e germanici, Ullino, da un'altura nella Foresta Nera segue lo svolgimento della battaglia di Ulm e, sceso poi nel campo di battaglia, soccorre un guerriero francese, Terigi (figlio di madre italiana: un modo di celebrare l'amicizia italo-francese), di cui la sua figlia Malvina si innamora. Donde la possibilità di un idillio patetico e, nel lunghissimo racconto che Terigi fa della propria vita di soldato napoleonico, la possibilità di rievocare in più canti (il poema consta di sette canti più un frammento dell'ottavo incompiuto) le varie campagne napoleoniche, da quella dell'Italia del 1796 in poi, con la versificazione sonante dei celebri bollettini del condottiero, con la nobilitazione epica di altrettanti celebri aneddoti della vita militare del Bonaparte (come quello della sentinella – naturalmente lo stesso Terigi – che, addormentatasi per la stanchezza, vede, svegliandosi, al proprio posto lo stesso Napoleone).

Alla «macchina», che il Foscolo giudicò subito disorganica, fredda, impoetica, corrisponde una interminabile serie di quadri descrittivi, di grandi affreschi napoleonici vistosi e sonanti, puramente illustrativi. E, in verità, ciò che il Foscolo ammetteva, la presenza cioè nel poema fallito di ammirabili squarci di perfetta poesia (a parte la qualifica di perfetta poesia che non si addice mai alla poesia montiana), va comunque ridotta, anche nella direzione di un'efficacia poetico-retorica di grandi scene movimentate e «mirabili», ad un passo che descrive la sera dopo la battaglia di Albeck, al termine del primo canto. Un passo di cui il Foscolo sentì l'efficacia e che lo stimolò poco dopo scrivendo i *Sepolcri* (la battaglia di Maratona) e in cui si ritrova, in un singolare isolamento rispetto a tante battaglie descritte in questo lungo poe-

ma, la tensione all'energico, alla poesia grande, presente con tanto maggiore impegno nel *Prometeo*:

Pallido intanto su l'abnobie rupi
il sol cadendo, raccogliea d'intorno
dalle cose i colori, e alla pietosa
notte del mondo concedea la cura.
Ed ella, del regal suo velo eterno
spiegando il lembo, raccendea negli astri
la morta luce, e la spegneva sul volto
degli stanchi mortali. Era il tuon queto
de' fulmini guerrieri, e ne vagava
sol per la valle il fumo atro, confuso
colle nebbie de' boschi e de' torrenti:
eran quete le selve, eran dell'aure
queti i sospiri; ma lugubri e cupi
s'udían gemiti e grida in lontananza
di languenti trafitti, e un calpestio
di cavalli e di fanti, e sotto il grave
peso de' bronzi un cigolio di rote,
che mestizia e terror mettea nel core.

Il *Bardo* è veramente l'ultimo sforzo macchinoso verso una poesia grandiosa, celebratrice di vicende contemporanee. Il Monti non tenterà più questa strada e mentre la tensione all'epico, al grandioso troverà risoluzione nella traduzione omerica (dove, nell'appoggio e nel freno del testo, raggiungerà una sua misura e coerenza), in varie poesie posteriori al *Bardo* si precisa una maniera stilistica più decisamente neoclassica e di un neoclassicismo più fine, elegante, con un disegno più nitido, come dimostra chiaramente quell'ode del 1807, *In occasione del parto della viceregina d'Italia e del decreto del 14 marzo 1807 sui Licei-convitti*, che parve al Foscolo²⁷ «cosa perfetta in ogni suo aspetto», e che il Momigliano indicò come avvio del nuovo orientamento del gusto montiano, come punto di passaggio da forme più scenografiche a forme più fini e composte, decisamente neoclassiche.

E, in effetti, in quest'ode (come anche in quella a *Venere Urania* del 1809, nella *Jerogamia di Creta* del 1810, nelle *Api panacridi in Alvisopoli* del 1811) c'è un'assunzione decisa e costante di quei principii e moduli neoclassici cui il Monti si era avvicinato più volte con diverso impegno e con tipici compromessi dovuti al gusto in cui si era formato tra Frugoni, Minzoni e Varano, e in cui vivevano elementi nativi, tendenze spontanee all'enfasi e alla grandiosità spettacolare. Ora l'adesione agli ideali neoclassici di nobile semplicità e tranquilla grandezza e ai canoni stilistici che ne derivano è più convinta e tenace (e risoluto ormai l'abbandono della scenografia macchi-

²⁷ In quest'ode c'è anche una certa eco di forme delle odi pariniane e foscoliane.

nosa delle visioni e di ogni mito non classico) e un vagheggiamento di valori etico-estetici tipici dell'epoca neoclassica (verecondia, pudore, casta bellezza, saggia e serena maestà, calma potenza), bene sviluppabile sulla tematica propizia di questi componimenti per nascite e nozze regali o per istituzioni di cultura o per occasioni connesse con il culto dell'arte e della bellezza, si esprime coerentemente in costruzioni, in cui il disegno prevale in articolazioni piú equilibrate ed armoniche, in immagini pacate, in una musicalità piú lene e soave pur senza perdere del tutto la lucentezza e la floridezza tipiche del Monti, lo slancio di un entusiasmo, fatto ora piú attento e pauroso di espansioni immaginose eccessive e iperboliche. Si spezzi a qualsiasi punto la prima ode («Da questa cuna, ov'auspice / fecondità s'asside / e alla pensosa e trepida / donna regal sorride, / primo de' fior porgendole / la bruna che spuntò nunzia d'april...») o la seconda a Venere Urania («Vieni dunque, o gran diva! / E qual d'Ilisso in riva / di Fidia un giorno ad animar scendesti / lo scalpello e il pensier, scendi cortese / su la regale Olona; e qui di Egira / e di Elide gli altari oblierai») e si avvertirà chiaramente la presenza di un gusto piú finemente neoclassico.

Questa piú decisa, e non piú abbandonata, adesione al neoclassicismo aveva avviato (e insieme ne aveva poi ricevuto un appoggio fondamentale) il Monti a quella traduzione dell'*Iliade* cui egli aveva pensato già nel 1788, quando parlava dei poemi omerici come del Vangelo d'Apollo in coincidenza con un momento (*Epistola alla Malaspina, Musogonia*) di maggiore orientamento neoclassico e di amore per la bella poesia della tradizione greco-latino-italiana, per i «bei carmi» e i «bei miti». Quel primo tentativo fu però presto abbandonato per il prevalere di altri interessi e tendenze e del resto lo stesso metro scelto, l'ottava, era particolarmente disadatto per una versione dell'*Iliade* che non volesse perdere del tutto la solennità e la semplicità dell'originale e che non volesse distaccarsi dal modo con cui il neoclassicismo risentiva l'ordine e il suono della poesia antica (anche se – come avvenne nella *Musogonia* – quella scelta indicava appunto l'incertezza del neoclassicismo montiano in quel periodo e l'istinto di compromesso, di spostamento della poesia omerica su di un piano piú mosso, ricco e colorito almeno musicalmente, quale lo poteva offrire l'ottava).

L'ottava, adattissima per la versione della *Pucelle* (ed anzi prima felice scelta del Monti per la nuova animazione narrativo-comica portata nel testo voltairiano), non lo era affatto per quella dell'*Iliade* e difatti il Monti si svolse decisamente all'endecasillabo sciolto²⁸, quando nel 1807 scrisse e

²⁸ Il Monti riprese l'ottava nel 1824 in un esperimento-esercizio di nuova versione omerica (fatto forse piú come riprova della bontà dell'endecasillabo che per una precisa volontà di riprendere e attuare il tentativo piú giovanile), presto interrotto con la conclusione da parte dell'autore dell'assoluta inconciliabilità fra poesia omerica e ottava e in genere con la poesia rimata, perché la rima «assoggetta troppo la sentenza». Si guardi, ad esempio, l'effetto piú dispersivo che prende il celebre passo della discesa di Apollo irato, costretta e aggiustata nel giro di un'ottava: «Sí pregava. L'udí Febo e fremendo / d'ira dal ciel spiccosi

pubblicò (insieme all'«esperimento» di traduzione del primo dell'*Iliade* del Foscolo²⁹) un *Saggio di traduzione del I dell'«Iliade»*, accompagnato da un discorso *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'«Iliade»*, assai interessante perché chiarisce il metodo del tradurre poetico del Monti e conferma la maturità del suo gusto, la grande esperienza letteraria e linguistica ormai in suo possesso, pronta ad essere impiegata in questa grande prova (la vera grande «occasione» del poeta delle occasioni contemporanee).

Quanto al tradurre, il Monti si preoccupava sì della fedeltà al testo, ma lo sdoppiava secondo vecchie distinzioni retoriche in «sentenza» e «locuzione» (più tardi si dirà contenuto e forma) e tenendo alla fedeltà alla «sentenza» portava la sua attenzione di ricreatore alla «locuzione», alla nuova forma in cui la «sentenza» doveva nuovamente realizzarsi, entro le particolari esigenze della lingua poetica del traduttore e della sua traduzione. E quanto alla nuova locuzione (indifferente in sostanza alle condizioni di «locuzione» del testo e quindi disposta a trasformarne liberamente disposizione di parole, ritmo, preciso colorito linguistico e fonico³⁰) il Monti cercava una propria armonia, una propria efficacia e mirava, mantenendo i nuclei poetici e narrativi del testo, a svilupparli in una nuova misura dell'immagine, in un nuovo ritmo originale, in una nuova melodia («immaginazione ed orecchio») di cui soprattutto si preoccupava per «schiudere (come egli dice in questo discorso) le porte del santuario dell'anima senza farne stridere i cardini»³¹.

Sicché si può subito notare come nella stessa sintassi la versione montiana si diversificò da quella omerica sostituendo in generale la subordinazione, l'ipotassi, alla coordinazione, alla paratassi, per la ricerca di un effetto di costruzione più mossa, più complessa, più continua e dinamica, secondo

e scese al basso / col sonante alle spalle arco tremendo / e il chiuso d'ogni parte aureo turchese. / Mettean, sul tergo all'adirato, orrendo / clangor le frecce al muovere del passo. / Già calandosi a notte atra simile / piantossi a fronte dell'acheo navile – » (*Versioni poetiche* a cura di G. Carducci, Firenze 1869, p. 302).

²⁹ Lo stimolo immediato fu proprio la gara con il Foscolo, ma da tempo il Monti tornava col pensiero all'antica aspirazione di tradurre Omero ed ora era maturo per questa grande prova, e propizio era il tempo pienamente neoclassico che considerava come impegno massimo della poesia italiana avere finalmente una propria versione del maggiore poeta della Grecia, modello ritenuto insuperabile di ogni perfezione.

³⁰ Tale era in generale la tendenza dell'epoca neoclassica e diversa la tendenza più moderna che cerca il più possibile (dove il prevalente uso di prosa poetica nella traduzione di testi in versi) di riprodurre l'intera suggestione del testo tradotto conservandone il più possibile il ritmo, la disposizione, la misura delle immagini.

³¹ Si capisce così come al Monti poco importasse leggere il testo che voleva tradurre, nella sua lingua originale, come egli si basasse nella versione dell'*Iliade* su traduzioni latine e italiane precedenti (risentendone a volte particolari deviazioni dal testo omerico), anche se, specie nella rielaborazione del suo lavoro per l'edizione del 1812 (la prima è del 1810-1811, la terza è del 1820, la quarta e definitiva del 1825), egli cercò l'ausilio di grecisti come il Lamberti, il Mustoxidi, E.Q. Visconti per meglio intendere sempre la «sentenza» del testo greco. Ma varie sviste anche per la «sentenza» rimasero sempre nella versione montiana.

la propria tendenza ad un discorso poetico piú eloquente, chiaroscurale, ad onda musicale e immaginosa piú slanciata e movimentata.

Tendenza che si può verificare anche nel confronto della incompiuta versione foscoliana, sostanzialmente piú fedele e impegnata a riprodurre (pur con sviluppi e «innesti» di immagini, specie di paesaggio, dove il testo omerico offre solo nomi di località, per svolgere la suggestione di luoghi che ai greci era suscitata dalla semplice evocazione del nome geografico e che sarebbe stata muta per i moderni³²) piú da vicino la «divina semplicità» di Omero, il sapore greco dell'originale. La traduzione foscoliana scava sempre piú in profondo, ma è piú discontinua, di intensità piú saltuaria fra parti in cui c'è già l'avvio a modi delle *Grazie* e l'alto esercizio di versione media la serenità omerica nel verso foscoliano e ha parti meno vive, mentre la versione montiana ha una continuità maggiore, un ritmo piú costante, una forte coerenza nello sviluppo nuovo della «sentenza» omerica, anche se portata ad un tono piú florido ed eloquente, ad una pienezza meno «divinamente semplice», piú neoclassica che classica e cosí chiaramente montiana.

Cosí, pur raggiungendo una misura tanto maggiore di quella di altre sue opere «originali» nell'appoggio e nel freno della potente ed essenziale fantasia omerica, il Monti colmava spesso pause e fratture del testo omerico con una lingua poetica piú costantemente immaginosa e sonora.

Né d'altra parte ne risulta una monotona enfasi, ché il Monti segue bene le direzioni fondamentali dei vari temi e motivi omerici e pur investendo tutto il poema con un tono generale piú colorito, con un piglio piú aperto di gesti e di suoni, con una amplificazione e accentuazione piú sonante e florida, sa distinguere e realizzare intonazioni diverse in cui (ed è ciò che piú bisogna chiarire) aderisce alle essenziali indicazioni omeriche sulla base di proprie disposizioni poetiche precisatesi già nella sua attività precedente.

Nell'entusiasmo per il grande mondo poetico di Omero, nel fervore di ricrearlo, di inserirlo nella tradizione poetica italiana e di farlo entro le direzioni del proprio gusto e delle proprie tendenze, vivono poi effettive disposizioni montiane a temi e toni diversi, disposizioni che nella sua opera originale non erano riuscite a realizzarsi in vera e grande poesia, non si erano articolate in opere complesse ed unitarie, ma che ora trovavano un impiego e uno sviluppo sicuro nella particolare situazione di una nuova vita, appoggio di nuclei poetici autentici offerti dal testo omerico.

Cosí la stessa tensione montiana all'epico, al sublime eroico, che non si era attuata in una vera, compiuta poesia personale (e si pensi al *Prometeo* o al brano citato del *Bardo della selva nera*), trova ora sviluppo e risultato efficacissimo nella ricreazione del «sublime» e dell'eroico omerico.

Osserviamo, ad esempio, la rappresentazione di Apollo che scende irato

³² In realtà quegli innesti servivano al Foscolo per una mediazione del tono omerico («contravveleno», come egli diceva, al suo pericolo di eccesso drammatico) nel proprio verso. E in tal senso le versioni omeriche sono essenziale preparazione alla poesia delle *Grazie*.

dall'Olimpo a far strage del campo greco (figura che già gli antichi consideravano uno degli esempi piú alti del «sublime» e che tanto affascinava i neoclassici con la sua energia contenuta, con il suo movimento possente e pure statuario, fermato in gesti essenziali). Il testo greco (reso qui alla lettera) offre una rappresentazione piú semplice, in una successione meno preoccupata di un dinamismo e di un legame evidente, con un rilievo piú sobrio, con elementi d'immagine meno svolti e interamente completati. «Cosí disse pregando, lo udí Febo Apollo. Venne dalle cime dell'Olimpo irato in cuore, avendo sulle spalle l'arco e la faretra chiusa; risuonavano le frecce sulle spalle di lui irato, mentre camminava; egli veniva simile alla notte». Il Monti traduce sviluppando nella ricreazione di quella figura la sua tensione al grandioso e al sublime e ottenendo una rappresentazione piú movimentata, piú colorita, piú sonante e pure, nella sua nuova misura, indubbiamente intensa e suggestiva:

Sí disse orando. L'udí Febo, e scese
dalle cime d'Olimpo in gran disdegno
coll'arco sulle spalle, e la faretra
tutta chiusa. Mettean le frecce orrendo
su gli omeri all'irato un tintinnío,
al mutar de' gran passi; ed ei simile
a fosca notte giú venía.

Constatato il risultato, notiamo le caratteristiche della diversa misura montiana cosí coerente alla propria tendenza e insieme lontana dai pericoli di eccesso, di caduta prosastica che abbiamo tante volte notato nelle poesie montiane di questa intonazione.

Si noti anzitutto il legame piú saldo e organico del periodo, rinforzato dai numerosi *enjambements*, il fluire piú abbondante delle immagini e dei suoni, l'accentuazione dei gesti e del movimento (sottolineato, con efficace soluzione di tutto il quadro, nel «giú venía» in coerenza con la precisione di direzione del verbo «scese» invece del semplice «venne»), il completamento e lo sviluppo delle immagini grandiose (specie lo sviluppo immaginoso e sonoro del «risuonavano le frecce» in «mettean le frecce orrendo... un tintinnio», in cui l'«orrendo tintinnio» foriero di morte si accompagna all'aperta indicazione del movimento grandioso e possente del dio «al mutar dei gran passi» e fonde con estrema efficacia immagine e suoni in un'unica direzione di orrore sublime) e, nel finale, la realizzazione piú piena dell'essenziale paragone di Omero «veniva simile a notte» nel giro sonoro immaginoso (ricco di accenti che movimentano e riecheggiano il tintinnio delle frecce, colorito cupamente secondo la tendenza montiana a maggior colore) dell'ultima parte: «ed ei simile / a fosca notte giú venía». Dove si può misurare insieme la modificazione rispetto alla «divina semplicità» di Omero, ma anche la misura, coerenza, efficacia (con un'esperienza di lingua poetica e di procedimenti artistici raffinatissimi) della ricreazione montiana.

Oppure – sulla linea di quel sublime celeste, di quel commosso stupore di fronte a spettacoli di grandiosità cosmica (che è certo una delle disposizioni piú genuine del Monti se non, come vuole il Flora e piú moderatamente il Russo, la centrale e profonda ispirazione montiana capace di una vera e grande poesia personale) – osserviamo il risultato di eccellente coerenza visiva e musicale che ci offre nel canto VIII la traduzione del finale paragone fra l'accampamento greco con i suoi innumerevoli fuochi e il cielo sereno pieno di stelle splendenti intorno alla luna (un paragone che ebbe un'altissima ripresa poetica nel Leopardi, tanto diversamente profonda).

Il testo greco dice (VIII, vv. 555-559): «come quando nel cielo le stelle, intorno alla luna splendente, appaiono lucenti, allora l'aria è senza vento, appaiono tutte le torri e le cime alte dei monti e le selve, e dal cielo si spande l'azzurro immenso; si vedono tutte le stelle, e il pastore gode nel cuore». E il Monti ha tradotto³³ (VIII, vv. 762-770):

Siccome quando in ciel tersa è la Luna,
e tremole e vezzose a lei dintorno
sfavillano le stelle, allor che l'aria
è senza vento, ed allo sguardo tutte
si scuoprono le torri e le foreste
e le cime de' monti; immenso e puro
l'etra si spande, gli astri tutti il volto
rivelano ridenti, e in cor ne gode
l'attonito pastor.

Al solito le profonde ed essenziali immagini omeriche sono svolte in tutti i loro elementi di suggestione e questa viene portata in un'aura piú estatica, di stupore (e la vera chiave montiana del passo è quell'«attonito» che espande e caratterizza in un senso di meraviglia rapita il godimento piú sobrio e pacato del pastore omerico³⁴), mediante un'amplificazione ed accentuazione di mirabile coerenza di tutte le parti del paragone. Si noti l'insistenza montiana sulla pienezza e totalità dello spettacolo: *tutte* le torri, *tutto* il volto, si noti la duplicazione degli aggettivi: *immenso e puro* l'etra che in Omero era solo *immenso*; e le stelle *lucenti* che divengono *tremole e vezzose* (e gli astri divengono *ridenti* con una nota di sorriso, di letizia, che mancava del tutto in Omero), con una vibrazione piú aggraziata e delicata che certo è lontana dalla «divina semplicità» omerica e richiama nel complesso impasto lingu-

³³ Il testo montiano è sempre assai piú lungo di quello omerico. Solo in un caso il Monti tradusse con lo stesso numero di versi.

³⁴ C'è anche il gusto montiano di una clausola piena a cui l'aggettivo è essenziale, ma questa volta la clausola contiene il vero *Leitmotiv* del passo e, di fronte a tante forme eccessive e vistose con cui il Monti esprime lo stupore, la meraviglia in altre poesie, questa è tanto piú intima e intensa e richiama semmai quelle espressioni di piú genuino stupore poetico che notammo soprattutto nell'ode al Montgolfier.

stico montiano tracce piú settecentesche, ma che non stona nella nuova intonazione creata dal Monti, e coerentemente richiama poi il *ridenti* finale con un equilibrio interno veramente perfetto.

Anche nella direzione del comico gli episodi di intonazione fra comica e grottesca (certi incontri di Giunone con Vulcano, i ritratti del vanitoso Pandaro, l'episodio di Tersite) vengono nella traduzione ad accentuare il loro rilievo apertamente comico secondo una disposizione originale di cui il Monti già aveva dato alta prova nella versione della *Pucelle*: e Tersite uomo «pessimo» diviene «brutto ceffo», il suo «mordere» i grandi si cambia nella sua «frega di dar morso», il «minacciare» in «vomitare ingiurie» (come il corsaro voltairiano che «chante et jure», nel Monti «sferra canzonacce e bestemmie»), il sangue causato dalle percosse di Ulisse si precisa nella visione comica della «schiena rubiconda» di Tersite. E tutto ciò avviene secondo una linea coerente di maggior colore comico, di piú accentuata evidenza efficace, confortata, nel lavoro complesso della traduzione poetica, da echi e riprese della lingua poetica italiana nelle sue varie tradizioni³⁵: vera «italianizzazione» in cui il Monti, sullo stimolo delle sue disposizioni originali, risviluppa i motivi omerici secondo un suo tono e colorandoli insieme di echi infiniti di poeti italiani (e latini: la vera tradizione letteraria di cui il Monti aveva vastissimo possesso è appunto quella latino-italiana), a volte utilizzati proprio nella stessa precedente ripresa di passi e versi omerici da parte di precisi poeti italiani e latini.

Ad esempio, traducendo l'episodio di Ulisse e Diomede, che attraversano di notte il campo nemico, il Monti utilizza, con estrema sapienza per il suo preciso fine di un tono piú complesso, vario e colorito (non quindi in un coacervo eclettico di reminiscenze, ma secondo una scelta ben sua), l'episodio virgiliano di Eurialo e Niso e quello ariostesco di Cloridano e Medoro arricchendo la narrazione omerica (che di quegli episodi era stata spunto letterario) dei toni piú teneri e delicati di Virgilio e di quelli piú nobilmente vivaci ed ariosi dell'Ariosto.

Ed ugualmente nella linea dell'alto patetico omerico, sviluppando le proprie venature malinconiche e sentimentali (e insieme utilizzando certi moduli sentimentali preromantici in cui quella sua disposizione si era esercitata nelle poesie dell'amore wertheriano e nelle prime due tragedie), il Monti accentua, colorisce, espande verso una maggiore evidenza sentimentale, verso immagini e cadenze piú apertamente patetiche ed elegiache, il testo originale, dal cui tono piú sobrio tanto piú in questo caso potevano contribuire ad allontanarlo, avviandolo a un sentimentalismo piú deciso, quelle traduzioni di ultimo Settecento come quelle del Cesarotti (che persino nel titolo accentuava il suo carattere preromantico: *La morte di Ettore*) attraverso le quali egli – poco esperto, se non del tutto ignorante di greco – avvicinava, insieme

³⁵ La «schiena rubiconda» è proprio una precisa espressione ariostesca (nell'episodio di Marganorre).

a traduzioni di primo Settecento e a traduzioni latine, il testo originale (il «traduttor dei traduttor d'Omero» dell'epigramma foscoliano, e tuttavia traduttore poetico e capace di mediare il mondo omerico al proprio tempo, di far rivivere la poesia omerica in una ricreazione suggestiva e coerente).

Se si legge il grande episodio nel libro sesto dell'incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee si nota facilmente l'amplificazione piú apertamente patetica che coerentemente sviluppa la poesia omerica in toni piú trepidi, teneri, sentimentali e con una maggiore espansione e pienezza nelle figure, nei gesti, nelle parlate (con qualcosa di melodrammatico, ma di un melodrammatico decoroso e neoclassico, piú pieno di quello settecentesco). Al culmine dell'episodio³⁶ l'eroe diventa l'«intenerito» eroe e il gesto di Ettore che, baciato il figlio «con immenso affetto» (espressione mancante nel testo greco) «e dolcemente tra le mani alquanto / palleggiato l'infante, alzollo al cielo, / e supplice sclamò: Giove pietoso...», è tutto piú svolto ed ampliato, reso drammatico e patetico, fra recitazione e movimento su di una ideale scena: il «dolcemente» mancava, l'atto del «palleggiare» era meno indugiante – «palleggiò tra le mani» –, mancava l'«alzollo al cielo» che dà al gesto il suo completamento visivo e teatrale e prepara nella sua espansione l'espansione della voce di invocazione agli Dei, che sale in quell'impeto, in un legame evidente di gesto e parola che mancava in Omero. E nei grandi versi in cui Omero rappresenta Andromaca che raccoglie Astianatte al seno odoroso «sorridente fra le lacrime», questa espressione cosí sintetica viene svolta e disposta in una diversa relazione con il gesto di cui il Monti accentua, in posizione di clausola, l'evidenza sensibile, con un effetto piú apertamente musicale e visivo, con un rilievo complessivo di colore sentimentale e di colore di visione e suono, piú moderno e tale che bene spiega il fascino che poté esercitare ad esempio sul Pascoli: «ed ella / con un misto di pianti almo sorriso / lo si raccolse all'odoroso seno».

E quante volte il Monti in questa direzione svolge in toni preromantici (e nella sua versione di un preromanticismo ad onda immaginosa e sonora) certe sobrie note patetiche di Omero (cosí – nel canto XXIII, v. 125 della versione –, nell'episodio di Achille che parla all'ombra di Patroclo, l'omerico «gusteremo il triste lamento» diviene «gustiam la trista voluttà del pianto»), mentre nelle stesse immagini della morte di guerrieri l'immagine luttuosa si fa piú evidente, particolareggiata, quasi realistica³⁷, secondo tutta una tendenza generale della traduzione che punta, nelle varie direzioni tematiche,

³⁶ Ma tutto l'episodio meriterebbe un esame minuto del costante rilievo patetico-drammatico di tutti i particolari, con caratteristiche aggiunte di colore – a volte anche eccessive. V. il v. 595 che manca in Omero e che presenta ad Andromaca l'immagine paurosa e ripugnante del greco che la trarrà in servitù «del sangue ancor de' tuoi lordo l'usbergo».

³⁷ Ad esempio nel canto XVI il Monti cosí descrive la morte di Sarpedonte: «In questo dire / le narici affilò, travolse i lumi / e la morte il coprì». Il testo greco dice letteralmente: «la fine della morte avvolse lui, che aveva cosí parlato, gli occhi e le narici» (Monti, vv. 712-713; Omero, vv. 502-503).

su di una generale forma di evidenziamento, di arricchimento, di sviluppo del testo in immagini piú aperte, compiute, svolte in tutti gli elementi di suggestione sentimentale, visiva e musicale.

Operazione, dunque, non frammentaria, ma corrispondente ad un'intonazione generale unitaria e varia, ad un afflato di entusiasmo poetico precisato dalla realtà poetica del grande testo omerico, realizzato in una traduzione-ricreazione che è il vero capolavoro del Monti, il risultato piú alto della sua tensione alla grande poesia, del suo «entusiasmo», delle sue disposizioni autentiche (anche se prive di un potente centro unitario), della sua complessa esperienza della tradizione poetica, del suo lunghissimo esercizio artistico.

Ed operazione condotta in uno stato di entusiasmo costante e resistente, in un lavoro complesso e ispirato, in un periodo di pienezza e di maturità artistica e vitale. Pienezza che par tradursi anche nelle parole trionfali e cordiali con cui egli invitava un'amica ad un pranzo di intimi a celebrare il compimento della traduzione: «Omero è finito... Sono lietissimo, il cuore mi brilla, e ho bisogno di spandere la mia gioia nei cuori che mi son cari»³⁸.

³⁸ *Alla contessa Grimaldi*, 24 gennaio 1811 (*Epistolario* cit., p. 404).

VI.

L'ULTIMO PERIODO E LA «FERONIADE»

Già nella lettera citata alla fine del precedente capitolo si può notare un affettuoso moto dell'animo del Monti verso persone «care», così schietto che fa sentire come lo sviluppo di una sua maggiore attenzione e intensità negli affetti privati, nell'amore per la famiglia e gli amici; e questi divengono anche nelle lettere (prima troppo invase dagli ossequi ai potenti, dai calcoli ambiziosi, dagli sfoghi egoistici del giovane assetato di gloria, dell'uomo maturo inebriato della gloria raggiunta) i termini di una tensione affettiva costante, dolce e venata dalla malinconia della vecchiaia e della sventura.

E insieme si avverte anche un'attenzione più forte e quasi esclusiva alla vita artistica, allo studio dei classici di quella lingua italiana la cui difesa in questi anni senili diviene una delle preoccupazioni più costanti del Monti. È tutto ciò in corrispondenza con un orientamento ormai decisivo del suo gusto in senso neoclassico (come abbiamo visto già parlando delle poesie dal 1807 al 1809), con il definitivo abbandono della poesia dell'entusiasmo contemporaneo, delle macchine «visionistiche», della mitologia cristiana o nordica. Svolgimento definitivo del suo gusto e raccoglimento (se non approfondimento intenso in un animo per sua natura non profondo) in un senso più pensoso e affettuoso della vita e della poesia, già ben percepibili nel periodo intorno all'*Iliade* e più decisamente in quello degli anni del crollo napoleonico, del ritorno austriaco a Milano (dove il Monti visse dal 1801 fino alla morte nel 1828); avvenimenti turbatori e anticipi delle sventure che colpirono il poeta negli ultimi anni (malattia, disagio economico, morte dell'amatissimo genero, il Peticari, calunnie contro la figlia Costanza).

Il crollo della potenza napoleonica e del regno italico aprì un momento di particolare preoccupazione per il Monti, ma caratterizzato più dalla tristezza che da quella irrequietezza che, nel burrascoso passaggio da poeta della corte pontificia a poeta repubblicano, aveva indotto il Monti a prender posizione di vate (prima nella *Bassvilliana*, poi nei poemetti repubblicani) abbandonando la strada della poesia dei «bei carmi» e dei «bei miti», malgrado alcuni accenni ad una professione di fede poetica nella santità della pace e dei pacifici studi poetici (si ricordi la lettera al Galeani Napione di quel periodo).

Ora la tentazione degli avvenimenti contemporanei è del tutto scomparsa (a parte il fatto che il ritorno degli austriaci in Lombardia non aveva certo gli elementi suggestivi e affascinanti che poterono colpire sincera-

mente il Monti all'ingresso delle armate francesi in Italia, alla diffusione degli ideali repubblicani) e del resto già nel *Bardo della selva nera*, rispetto alla *Bassvilliana*, ben si sente l'assenza di un vero entusiasmo per gli avvenimenti celebrati. Ormai il Monti viveva davvero in un cerchio di affetti familiari ed estetici, nell'amore, nel culto della poesia e della lingua poetica italiana; e nelle lettere, sempre più tristi e pensose, del periodo dei cambiamenti politici a Milano e in Europa, rari sono anche gli scatti di velleità di impegni non letterari. Quando apparve prossima la caduta del regno italico, il 13 novembre 1813 il Monti scriveva alla contessa Malvezzi: «il mio partito è già preso contro gli interessi del cuore, del cuore che mi richiama a Bologna, verso il tetto paterno, mentre il dovere e l'onore m'incalzano verso le Alpi...»¹. Era, cioè, disposto ad andare in Francia in un nuovo esilio, ma (a parte poi la caduta della stessa Francia) si trattava di un brevissimo moto velleitario non seguito da nessun gesto concreto². E tanto più vere e corrispondenti al suo animo ormai disinteressato alle vicende e disposto solo ad accomodamenti per necessità sono le espressioni con cui il Monti esalta la beatitudine (interrotta quanto a vita familiare dalle più tarde vicende della morte di Giulio Perticari e dalle sventure della vedova) di una vita fra studi e affetti familiari: «Io mi vivo qui beatissimo in braccio a' miei figli e circondato di buoni libri»³, il rifugio dei «buoni studi, unico asilo, a chi gli coltiva, nelle burrasche della calva Divinità che siede sopra la ruota. A questo placido porto io pure mi sono riparato il meglio che ho potuto, e qui sepolto fra' libri mi sto attendendo con animo preparato e sereno la mia sentenza»⁴.

La «sentenza» riguardava la sorte che sarebbe toccata alla sua «pensione» di storiografo del regno italico sotto il nuovo governo austriaco, e per limitarne il più possibile la forte riduzione il Monti accettò di servire il nuovo governo occupandosi della rivista letteraria classicistica protetta dall'Austria, la «Biblioteca italiana», e scrivendo in diversi anni tre cantate drammatiche in occasione dell'arrivo del viceré e di visite a Milano dell'imperatore d'Austria (*Il mistico omaggio*, del 1815; *Il ritorno di Astrea*, del 1816; *L'invito a Pallade*, del 1819).

Componimenti scritti davvero senza alcun entusiasmo, per pura necessità pratica, anzi con fastidio, come il Monti dice chiaramente in una lettera del 21 maggio 1819⁵ al Perticari annunciando con ironia e disprezzo: «Un superiore comando al quale non ho potuto sottrarmi, né il dovea, mi ha

¹ *Epistolario* cit., IV, p. 143.

² Una volta di più in questa lettera par di avvertire l'accento risoluto di un animo più profondo e virile: «l'onore mio e la mia coscienza mi vietano», celebri parole nella lettera con cui il Foscolo nel 1815 annunciò la sua partenza per l'esilio alla famiglia. Ma anche qui Foscolo realizzava ciò cui Monti solo aspirava.

³ *Al Marchese Trivulzio*, Pesaro, 20 luglio 1813, *Epistolario* cit., IV, p. 129.

⁴ *Al Marescalchi*, 13 luglio 1814, *Epistolario* cit., IV, p. 164.

⁵ *Epistolario* cit., V, p. 182.

sbalzato improvvisamente in Parnaso per gracidarvi una Cantata, un Inno (e che mostro ne debba uscire nol so neppure io)...». Non ne uscirono mostri (e specie la cantata del 1819 denuncia la mano sicura del letterato squisito), ma certo componimenti freddissimi, per i quali non si potrebbe davvero ricostruire un nuovo entusiasmo «austriaco» del Monti. Né veramente par giusto parlare di un Monti «austriaco»⁶, dopo il Monti papalino repubblicano e napoleonico, ché in quest'epoca ormai egli era davvero, come scriveva in una triste lettera del 30 marzo 1821⁷, del tutto «straniero al mondo politico» e «vivo tutto a se stesso nel letterario».

In questa situazione di maggiore raccoglimento, di sviluppo di affetti privati, di rinuncia (che è anche una interna perdita del calore piú impetuoso della sua lunghissima gioventú) all'epico grandioso e contemporaneo, in questa accettazione del gusto neoclassico che non subisce piú deviazioni e oscillazioni, la poesia montiana si svolge in una forma piú diretta di confessione, di colloquio autobiografico, su temi di occasioni private, e nel piú impegnativo lavoro della *Feroniade* in cui la poesia dei bei miti trova la sua piú intera espressione mediando anche, in forma piú indiretta, i sentimenti e gli affetti dell'ultimo Monti, realizzando in una zona media di neoclassicismo affabile ed eletto, gentile e decoroso, in un tono medio di discorso poetico volto al delicato piú che all'energico, la nuova disposizione ad una immaginosità e ad una sonorità piú sottili e piú pacate.

Nelle poesie di occasione autobiografica si svolge una tenue ispirazione fra idillio pensoso ed aperta elegia, con effetti di una maggiore finezza sentimentale adeguata da un gusto piú casto e misurato, ma anche occorre subito dire, con una certa impressione di interiore stanchezza, di una perdita dell'impeto di altri periodi montiani non solo in ciò che esso aveva di piú retorico, ma anche in quel piglio piú fresco e schietto che si nota nelle odi-canzonette e negl'inni repubblicani, e in quella tensione al mitico grandioso che aveva raggiunto il suo massimo nel *Prometeo*. Una perdita piú evidente appunto in queste poesie piú disadorne, semplici, senza miti, un po' troppo stinte dopo tanto colore di altre opere montiane, un po' troppo smorzate dopo una sonorità cosí accesa e ricca.

Questo per precisare i limiti entro cui può accogliersi la validità e la novità di questa poesia autobiografica, in cui lo stesso ripiegamento del Monti in un atteggiamento piú pensoso e affettuoso appare in parte frutto anche di una forza diminuita (e non di una profonda trasformazione), di una certa

⁶ Si ricordi poi che l'atteggiamento di accettazione del nuovo governo da parte del Monti fu confortato dall'atteggiamento generale di quella massoneria del regno italico, a cui il Monti apparteneva da tempo e che (come dimostrò il Luzio) decise di non ostacolare e di accettare il nuovo dominio austriaco.

⁷ Vi accennava con cauta tristezza alla situazione lombarda dopo i moti piemontesi e napoletani del 1820-1821: «La Lombardia è tutta in gran quiete, ma è la quiete de' sepolcri piena di spettri». *Epistolario* cit., V, p. 316.

stanchezza senile accresciuta dalle sventure. Mentre all'acquisto di una voce piú sobria e pacata, di un disegno piú sicuro e piú fine corrisponde un piú adeguato rigore d'immagine e un impegno poetico-letterario maggiore nella poesia mitologica, specie nella *Feroniade*.

Fra le poesie «private», d'altra parte, occorre distinguerne alcune piú veramente scialbe, di una castità gracile che confina chiaramente con la debolezza e con una discorsività quasi prosastica (in cui si confonde la maggiore delicatezza con un tremore senile), con una voce querula e stanca e in cui certi temi letterari, congeniali all'amore per la bella letteratura, si diluiscono in forme troppo discorsive (come il lungo componimento del 1822 *Per le quattro tavole rappresentanti Beatrice con Dante, Laura col Petrarca, Alessandra coll'Ariosto, Leonora col Tasso; mirabilmente dipinte da Filippo Agricola*), da altre in cui gli affetti familiari e il sentimento delle sventure alimentano piú efficacemente tenui, ma piú limpide e sensibili costruzioni, o fondendosi con una delicata simpatia per la vitalità casta e lieta di fanciulle amiche (*Le Grazie riformate per l'albo delle amabilissime fanciulle Isabella e Emilia Londonio*) o direttamente esprimendosi come nel sonetto *Per un ritratto dell'Agricola rappresentante la figlia del poeta*, del 1822⁸, o come nella canzone *Pel giorno onomastico della mia donna*, del 1826.

Quest'ultima è certo la conclusione piú alta di questa linea di poesia senile affettuosa e malinconica, e nella sua costruzione cosí misurata e lineare, nel suo discorso poetico cosí suadente e sommesso, non manca certo un'animazione sentimentale anche se priva di una intensa liricità, di un accento di malinconia spirituale che qui è piuttosto sostituita da un moto psicologico piú superficiale, da una mestizia che sale da una stanchezza piú che da una profonda intuizione malinconica della vita: anche dove (i vv. 35-45) la finezza sentimentale ed espressiva son piú evidenti e il tono malinconico si appoggia ad una rassegnata e mesta constatazione generale (che non raggiunge l'intensità delle grandi verità poetiche sorte da problemi profondi commutati in poesia):

... Ma sia breve
per mia cagion il lagrimar: ché nulla,
fuor che il vostro dolor, fia che mi gravi
nel partirmi da questo
troppo ai buoni funesto
mortal soggiorno, in cui
cosí corte le gioie e cosí lunghe
vivon le pene; ove per dura prova
già non è bello il rimaner, ma bello
l'uscirne e far presto tragitto a quello
de' ben vissuti, a cui sospiro...

⁸ Dal bell'inizio: «Piú la contemplo, piú vaneggio in quella / mirabil tela: e il cor, che ne sospira, / sí nell'obbietto del suo amor delira, / che gli amplessi n'aspetta e la favella».

Comunque, versi di singolare finezza e misura, lontanissimi dalle ricerche di contrasti, di effetti, di immagini vistose, di cadenze sonore, e costruzione generale di un discorso poetico che ha attenuato la tentazione della declamazione, aperta ed enfatica, come si può vedere nella bella apertura sobriamente tenera («Donna dell'alma mia parte più cara, / perché muta in pensoso atto mi guati, / e di segrete stille / rugiadoso si fan le tue pupille?») e nel caratteristico finale in cui la ricerca della clausola, così essenziale nel Monti, ha puntato – proprio all'opposto di quanto avviene di solito nelle sue poesie, specie giovanili – non su di un effetto «ingegnoso» inaspettato, immaginoso e sonante, ma su di una chiusa di semplice eleganza, di stilizzata discorsività⁹.

In questa direzione di poesia delicata e sommessa, di gusto veramente squisito, in cui la tenue discorsività poetica può apparire in certi punti quasi frutto di stento e stanchezza (certo un polso che batte meno pieno, rallentato anche se continuo), si era forse sin troppo perduta la tensione all'immagine che abbiamo visto così essenziale nel Monti, anche nella prova alta della traduzione dell'*Iliade*, anche fuori degli eccessi dello spettacolare, dello scenografico vistoso e addirittura sfacciato, della immaginazione a volte oziosamente proliferante.

Il Monti lo sentiva addirittura soffrendone, e frequente è nelle lettere (e nelle stesse poesie di questo periodo) il lamento per il suo «stanco ingegno privo dell'estro antico», e se sul piano della vita egli sentiva il conforto della resistente attività affettiva («l'unico mio conforto è sentirmi ancor vivo il cuore, il quale si apre più che mai ai sentimenti dell'amicizia»¹⁰), per la sua vita di poeta sentiva insufficiente l'espressione degli affetti e si rallegrava solo quando notava segni di persistente vitalità dello «spirito poetico» che per lui era soprattutto la capacità di creare immagini, e particolarmente immagini mitiche¹¹, immagini confortate da quella tradizione poetica classica di cui egli era diventato (dopo essere stato fautore, da giovane, di mode nordiche e «orientali») il massimo difensore in Italia.

Difensore, in verità, un po' restio a prender parte decisamente nelle dispute della romanticomachia (anche perché molto accarezzato dai romantici

⁹ Pregando Dio di render lieti e sereni i giorni della sua donna e degli amici, chiude rivolgendosi a Luigi Aureggi che ospitava lui malato, in una villa in Brianza: «principalmente i tuoi, mio generoso / ospite amato, che verace fede / ne fai del detto antico / che ritrova un tesoro / chi ritrova un amico».

¹⁰ *Al Cicognara*, agosto 1826, *Epistolario* cit., p. 201. Era ormai ammalatissimo, stroncato da ripetuti colpi apoplettici.

¹¹ In una lettera dell'8 ottobre 1826 al Roverella c'è questo mesto-scherzoso e significativo passo: «Nella montana solitudine, a cui mi son condotto colla speranza che l'aria elastica di questo paradiso della Lombardia potesse invigorirmi la vita, ho ricevuto da' miei amici, e specialmente dal mio Bellotti, molte consolazioni, e dagli amici non solo, ma anche da stranieri e da belle donne, onde talvolta mi è paruto di essere il Prometeo di Eschilo conficcato alla rupe e visitato dalle Nereidi. In questa bizzarra idea potrai vedere che lo spirito poetico non è in me ancora morto del tutto». *Epistolario* cit., VI, p. 229.

milanesi dai quali certe sue opere erano considerate senz'altro romantiche) e intervenuto decisamente solo con grande ritardo, nel 1825 (quando ormai il romanticismo era ben affermato), con il *Sermone sulla mitologia*: componimento di scarso valore critico e piú che altro difesa passionale di quei bei miti che ormai da tempo il Monti considerava parte essenziale della lingua poetica, ma che non trovano in verità una vita poetica efficace nella impostazione polemica del *Sermone*.

Ben piú efficace vita essi hanno in quel poemetto-idillio, pure nel 1825, *Le nozze di Cadmo e d'Ermione*, che ha un inizio veramente squisito (uno degli esempi piú nitidi del neoclassicismo montiano):

Il giorno ch'Ermion, di Citerea
alma prole e di Marte, iva di Cadmo
all'eccelso connubio, e la seguia
tutta, fuor Giuno, degli dei la schiera
gratulando al marito e presentando
di cari doni la beata sposa,
col delio Apollo a salutarla anch'esse,
comparvero le Muse. Una ghirlanda
stringea ciascuna d'olezzanti fiori
(sempre olezzanti, perché mai non muore
il fior che da castalia onda è nudrito);
e tal di quelli una fragranza uscia
ch'anco i sensi celesti inebbriava,
e tutta odor d'Olimpo era la reggia,

e che è anche molto interessante per il finale, in cui un sentimento autobiografico (che lega cosí il poemetto alle poesie «private» degli stessi anni) trova, nella sollecitazione mitica a creare immagini, un'espressione di singolare delicatezza ed energia (un'energia che vibra gentile sul fondo delicato e che sembra per lo piú mancare nelle poesie «private»), un equilibrio delle caratteristiche del nuovo gusto montiano entro una compiuta e suggestiva immagine di paragone.

Sono i versi del congedo in cui il poeta invia il poemetto all'amico Trivulzio¹² con queste parole:

Amico ai buoni, il cielo
di doppie illustri nozze oggi beati
rende i tuoi lari, ed il canuto e fido
de' tuoi studi compagno, all'allegrezza
che l'anima t'innonda il suo confonde
debole canto, che di stanco ingegno
dagli affanni battuto è tardo figlio;
ma non è tardo il cor, che, come spira

¹² Le cui figlie andavano sposate nello stesso giorno. Donde lo spunto nuziale dal mito.

riverente amistade, a te lo sacra.
Questo digli, e non altro. E, s'ei dimanda
come del viver mio si volga il corso,
di' che ad umil ruscello egli è simile,
su le cui rive impetuosa e dura
i fior piú cari la tempesta uccise.

Ma la difesa vera dei bei miti, della sua religione della bella poesia classica e della lingua poetica della tradizione italiana, il Monti la fece compiutamente, e senza polemica, nel poemetto *Feroniade*, che, insieme alla *Proposta*¹³, lo occupò già negli anni successivi alla traduzione omerica e poi sin negli ultimi anni di vita.

Il poemetto era stato svogliatamente iniziato nel lontano 1784 fra intenzioni cortigiane (l'esaltazione del prosciugamento delle paludi Pontine iniziato e poi abbandonato per insufficienza di mezzi da Pio VI¹⁴) e una volontà di alta esercitazione di virtuosismo descrittivo (di cui è alta prova – rinforzato da un'estrema sapienza stilistica nella revisione finale e da passi aggiunti negli ultimi anni, come l'episodio del salice e dell'epicedio di Giulio Perticari – la descrizione del giardino di Feronia), e di una illustrazione mitologica leggiadra e colorita come fu poi la *Musogonia*.

Molto piú tardi ha inizio l'elaborazione piú impegnativa del poemetto, dopo la traduzione dell'*Iliade*, nel 1812-1813 (e dalla versione omerica ritornarono nella *Feroniade* molti echi e riprese – ad esempio, l'episodio ter-

¹³ Dispiace di non poter fare che un rapidissimo accenno a quella *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca* (uscita, in piú volumi, dal 1817 al 1826) che fu la grande battaglia del Monti (con la collaborazione del genero Perticari) in difesa della lingua italiana, contro le pretese municipaliste fiorentine della Crusca e contro il gretto purismo «trecentesco» del Cesari, contro i quali il Monti affermava il fondamentale nesso fra pensieri e parole e quindi l'assurdità di voler privare nuovi pensieri delle parole ad essi necessarie e difendeva la ricchezza non puramente trecentesca e fiorentina della lingua italiana. Battaglia di un vigoroso buon senso e opera di singolare vivacità polemica e satirico-comica specie in certi dialoghi intercalati alle vere correzioni e aggiunte, come quello, ad esempio, sui poeti pre-danteschi immaginati storpi e rattoppati e parlanti con il lessico smozzicato e spesso incomprendibile, tratto da frammenti incerti e spesso male interpretati dai cruscanti. Ai quali il Monti può rimproverare errori numerosi e grossolani, in base alla sua eccezionale padronanza della lingua e alla vastissima lettura diretta degli scrittori italiani: donde la possibilità di battere la Crusca sul suo stesso terreno, mostrando, ad esempio, di una parola il numero molto maggiore di usi e significati – sulla base dell'uso e degli autori – rispetto a quelli registrati dal vocabolario della Crusca. La battaglia antipuristica fu certo uno dei meriti piú concreti del Monti nella storia della cultura letteraria del primo Ottocento.

¹⁴ Il poemetto canta le vicende della ninfa Feronia (una fonte a lei dedicata, e ricordata da Orazio, si trovava presso Palestrina, nella zona delle paludi Pontine) amata da Giove e perseguitata da Giunone gelosa che devasta la regione da lei protetta e la costringe ad errare per le campagne del Lazio, finché Giove, che l'aveva resa immortale, la soccorre e le promette solennemente di riconsacrare al suo culto la campagna Pontina, profetizzando la bonifica per opera di Pio VI. Ma gli elementi cortigiani restano ai margini del poemetto e del resto il finale encomiastico rimase interrotto per la morte del Monti.

minale di Giunone irata e Vulcano – e un generale impulso che sorresse la costruzione dell'unico poemetto praticamente compiuto del Monti) e, poi, nel periodo dal 1816 fino agli ultimi anni, in un lavoro lento ed attento a cui il Monti affidava le sue maggiori speranze di gloria¹⁵, rimpiangendo di avere perduto troppo tempo in opere meno congeniali di questa, in cui egli sentiva di realizzare tutta la sua esperienza artistica, il suo ideale di un'arte creatrice di vicende mitiche riattinte nel vagheggiamento della poesia in cui già avevano avuto vita. Un'arte di tipo umanistico-neoclassico¹⁶, un'arte dotta che non cerca affatto di celare le sue «fonti» ed anzi accuratamente le annota a dimostrazione della propria complessità e ricchezza letteraria¹⁷, ma che insieme vi esprime disposizioni personali volte adesso soprattutto verso ideali e toni gentili e delicati, in un gusto di neoclassicismo affabile e fine, decoroso e familiare, e capace di una notevole continuità anche narrativa.

E occorre anzitutto dire che, specialmente nel II e III canto (il I è occupato in gran parte dalla raffinata descrizione del giardino di Feronia), una lettura non impaziente può apprezzare anche una continuità di svolgimento narrativo ben articolato, così come nell'atmosfera generale della vicenda gentile e soavemente dolente di Feronia si devono riconoscere gradazioni di toni diversi ed anche – senza eccedere nella richiesta di una consistenza drammatica aliena dalla situazione di questa narrazione a fondo idillico-elegiaco¹⁸ – di figure caratterizzate e vagheggiate nella loro diversa possibilità di suggestione: Giunone corrucciata e impetuosa, Vulcano comicamente volenteroso e servizievole, Giove generoso e nobile, e, soprattutto, Feronia accarezzata lungamente nella sua figura di bellezza vereconda (e quanti degli aggettivi neoclassici si raccolgono efficacemente nella sua descrizione: «man pudica», «casta mano», «pio sguardo»), perseguitata ed afflitta.

Tutto il poema (in quanto composto in diversi tempi, ma rielaborato a

¹⁵ Dal 1816 in poi crescono nelle lettere gli accenti alla *Feroniade*: «Mi sta nel cuore la *Feroniade* e a questa voglio dare tutto il pensiero» (20 gennaio 1816, al Peticari, *Epistolario* cit., IV, p. 260), «Il corso della mia vita inchina verso la sera, e il poco che mi resta da vivere mi mette conto ad impiegarlo nel dar compimento ad un poema che mi dà qualche speranza di lasciar vivo il mio nome dopo il sepolcro» (3 maggio 1816, a M. Monti, *Epistolario* cit., IV, p. 295).

¹⁶ Poema «tutto antiromantico» chiama il Monti la *Feroniade* in una lettera del 25 febbraio 1827, a S. Jesi (*Epistolario* cit., VI, p. 263).

¹⁷ Già nella *Musogonia* il Monti aveva indicato in lunghe note le precise fonti, di miti e persino di versi e parole. Le note venivano a rappresentare la garanzia, la riprova della elaborazione poetica entro il pieno di una tradizione chiaramente, esplicitamente accettata.

¹⁸ Il tono fondamentale di dolcezza «lene» e suadente (sino a una certa dolcezza raffinata ed estenuata, sino a una certa cadenza di musicalità molle e struggente: su quella strada si spingerà sino al sentimentalismo più languido l'Alardi) è dichiarato dallo stesso Monti all'inizio del poemetto nel riferimento alla poesia omerica (canto I, vv. 20-32): si invoca dalla Musa una «stilla / che dal meonio fonte si deriva», ma «non già quando con piena impetuosa / gl'iliaci campi inonda, a tal che gonfi / dell'alta strage Simoenta e Xanto / al mar non ponno ritrovar la via, / ma quando lene mormorando, irriga / i feacii giardini: e dolce rendi / su le mie labbra la pimplea favella».

lungo sino alla morte sí da acquistare una sua sostanziale continuità ispirativa e stilistica) è percorso da una vibrazione sottile e pacata che nasce anche dai traumi dell'esistenza ed esperienza personale del Monti senile (con le sue sventure familiari, i suoi scacchi crescenti sotto la fama sontuosa, con l'amarezza della vecchiaia, le delusioni esistenziali che lo respingono entro il chiuso degli affetti piú sicuri) che si intreccia, nei suoi toni malinconici, alla prospettiva narrativa-mitica di vicende di numi riportati alla loro misura piú umana, esposti ai sentimenti e alle delusioni dei mortali e alla descrizione chiaroscurale (in un giuoco piú sottile e misurato rispetto ai rilevanti e sorprendenti contrasti grandiosi e scenografici della sua poesia visionaria) di scene naturali e celesti in cui la sua mano si è fatta piú nitida e meno spavalda e l'accensione poetica è divenuta meno «entusiastica», ma sostanzialmente piú convincente. Mentre la perizia tecnico-stilistica, l'usufruzione degli infiniti esemplari della poesia antica e moderna (fra i classici specie Omero e ancor piú Virgilio, fra i moderni, classicisti didascalici come il Mascheroni, e scrittori preromantici fino al romanticismo neoclassico dello stesso Foscolo), che andrebbe piú minutamente rilevato in un piú capillare ed esauriente esame, permette al Monti l'approdo ad un neoclassicismo tanto piú pacato, misurato, in cui le doti dello stile si adeguano alle virtù della «calocagatia» (piú che della «nobile grandezza»), del pudore, della compassione, della verecondia, dando luogo ad una voce fluente e morbida, ad una luce tenue di singolare continuità e di tenuta di tono, ma con un crescere di resa poetica che, piú dimostrabile in alcuni episodi piú congeniali a questa *Stimmung* sentimentale-estetica, trova il suo espandersi piú costante nel III canto.

Cosí – sull'esile e plausibile trama narrativa – tutto il primo canto, che presenta la ninfa Feronia nella sua predisposizione alla sventura e ad un'indifesa vicenda di vittima innocente dell'amore di Giove e dell'ira gelosa di Giunone (seppure il finale è ottimistico secondo la natura fondamentale del Monti che «consente» al percorso positivo degli avvenimenti e della storia), si snoda appunto fra questa attenta e sensibile presentazione di una fragile figura femminile (la «sventurata beltà» del v. 556, la «ritrosa fanciulla» del v. 379) pudica e come un po' trasognata, la descrizione della sua opera coerente (con la sua mano «pudica») di educatrice di fiori e piante con cui inizia la sua trasformazione del paese selvaggio in quel «viridario» fra opulento e gentile nella cui formazione il poeta dispiega il suo virtuosismo descrittivo piú abile e sensibile, anche se non senza il rischio di una degustazione visiva-olfattiva-verbale melodiosa troppo prolungata ed estenuante, ma sempre rialzata dalla finezza psicologico-artistica e da un valore emblematico di questa lunga, assaporata descrizione nei confronti della natura casta e familiare-sacerdotale di Feronia, col suo gusto di giardiniera amorosa, promotrice di questa vita vegetale che occupa gran parte del canto. Finché non si manifesta l'innamoramento di Giove – che dà luogo ad una breve vicenda amorosa interrotta dalla sorpresa, da parte di Giunone, della fanciulla ancora «scomposta i veli e le bende, e le chiome / dell'amplesso celeste accusatri-

ce» (e dunque sempre in un efficace e nuovo incontro di mito e di dimesse sembianze realistiche e quotidiane con qualcosa che fa pensare all'*Hermann und Dorothea* goethiano) – e lo scatenarsi dell'ira gelosa di Giunone che usa anzitutto del suo potere per aprire il dilagare di fiumi che sommergono la nuova vita della Pontinia e distrugge l'opera di Feronia provocando così quelle piccole e delicate scene di vicende domestiche sventurate come quella finale dei fidanzati Timbro e Larina (aperta dalla sigla di sventura e caducità delle gioie umane: «Ahi brevi e false in terra / le speranze e le gioie!»¹⁹), separati e riuniti dalla morte, in una specie di piccola novella romantica tradotta nella poetica neoclassica (con l'appoggio dell'episodio di Ero e Leandro):

Nella comun sventura erasi Timbro,
dopo molti in cercar la sua fedele
scorsi perigli, l'ultimo su l'erta
spinto in sicuro, e fra i dolenti amici
di Larina inchiedea: Larina intorno,
Larina iva chiamando, e forsennato
con le man tese e co' stillanti crini
per la balza scorrea; quando spumosa
l'onda, che n'ebbe una pietà crudele,
la morta salma gliene spinse al piede.
Ahi vista! ahi, Timbro, che facesti allora?
La raccolse quel misero, ed in braccio
la si recò; né pianse ei già, ché tanto
non permise il dolor; ma freddo e muto
pendé gran pezza sul funesto incarco,
poi mise un grido doloroso e disse:
Cosí mi torni? e son questi gli amplessi,
che mi dovevi? e questi i baci? e ch'io,
ch'io sopravviva?... E non seguí; ma stette
sovr'essa immoto con le luci alquanto;
poi sull'estinta abbandonossi, e i volti,
e le labbra confuse, e cosí stretto
si versò disperato entro dell'onda,
che li r avvolse, e sopra lor si chiuse²⁰.

Entro lo svolgersi del canto prendono cosí maggior rilievo poetico (ma senza un distacco prepotente e scattante cui il poeta di altri tempi ci aveva abituato) gli affetti piú personali del Monti filtrati in parti propizie della descrizione del «viridario». Come la sequenza della «mammoletta», «pudica / e cara nunzia d'april», che agevola la presentazione affabile e affettuosa del giardino di Cernobbio dell'ospitale amico Carlo Londonio con le sue due figlie adolescenti, siglata dall'unione di «amore» e «bellezza» e di «amore» e «virtude» secondo la prospettiva piú intima etico-poetica del neoclassicismo:

¹⁹ I, vv. 774-775.

²⁰ I, vv. 786-810.

Ma piú cara alle Grazie, ed alla casta
man di Feronia, con piú pio riguardo
educata tu cresci, o mammoletta,
tu che negli orti cirenei dal fiato
generata d'Amore, e dallo stesso
Amor sul colle pallantéo tradutta,
di Zefiro la sposa innamorasti,
e del suo seno e de' pensier suoi primi
conseguisti l'onor. Pudica e cara
nunzia d'april, deh! quando per le siepi
dell'ameno Cernobbio in sul mattino
Isabella ed Emilia, alme fanciulle,
di te fan preda e festa, e tu beata
vai fra la neve de' virginei petti
nuove fragranze ad acquistiar, deh! movi,
mammoletta gentil, queste parole:
di primavera il primo fior saluta
di Cernobbio le rose, onde s'ingemma
della regale Olona il paradiso,
che di bei fior penuria unqua non soffre.
Felice l'aura, che vi bacia, e tutta
di ben olenti spirti in voi s'imbeve;
e felice lo stelo, onde vi venne
sí schietta leggiadria: ma mille volte
piú felice e beato al par de' Numi
chi con man pura da virtù guidata
dispiccarvi saprà dalla natia
fiorita spina, e d'Imeneo sull'ara
con amoroso ardor farvi piú belle:
ché senza amor non è beltà perfetta,
né mai perfetto amor senza virtude²¹.

O, piú in profondo, e con chiari richiami alla poesia sepolcrale e particolarmente dei *Sepolcri* foscoliani (ma usufruita in una interpretazione sommessata che fa tanto piú sottilmente vibrare le note amare e dolenti delle sventure familiari del Monti), la presentazione del salice piangente che apre il brano sepolcrale dedicato a Giulio Perticari e a Costanza, la figlia del Monti, in un'elegia di chiara e ombrosa descrizione intonata ad una «ira e pietà» disacerbata dai piú consueti impeti montiani enfatici ed eloquenti:

Né te, quantunque umíl pianta vulgare,
lascero' ne' miei carmi inonorato,
babilonico salcio, che piangente

²¹ I, vv. 121-152.

ami nomarti, e or sovra i laghi e i fonti
spandi la pioggia de' tuoi lunghi crini,
or su le tombe degli amati estinti,
che ne' cupi silenzi della notte
escono consolate ombre a raccorre
sul freddo sasso degli amici il pianto.
Tu non vanti dei lauri e delle querce
il trionfale onor, ma delle Muse,
che di tenere idee pascon la mente,
agli studi sei caro, e da' tuoi rami
pendon l'arpe e le cetre, onde si sparge
di pia dolcezza il cor degl'infelici.
Salve, sacra al dolor mistica pianta,
e l'umil zolla, che i mortali avanzi
del mio Giulio nasconde, in cui sepolto
giace il sostegno di mia stanca vita,
della dolce ombra tua copri cortese.
E tu strazio d'amore e di fortuna,
tu derelitta sua misera sposa,
che del caldo tuo cor tempio ed avello,
festi a tanto marito, e quivi il vedi,
e gli parli, e ti struggi in vòti amplessi
da trista e cara illusione rapita,
datti pace, o meschina, e ti conforti
che non sei sola al danno. Odi il compianto
d'Italia tutta; i monumenti mira,
che alla memoria di quel divo ingegno
consacrano pietose anime belle.
E se tanto d'onore e di cordoglio
argomento non salda la ferita
che ti geme nel petto, e tuttavia
il lagrimar ti giova, e forza cresce
al generoso tuo dolor l'asciutto
ciglio de' tristi, che alla voce sordi
di natura e del ciel né d'un sospiro,
né d'un sol fiore consolar l'estinto,
dolce almeno ti sia, che su l'avaro
di quell'ossa sacrate infando obbligo
freme il pubblico sdegno, e fa severa
delle lagrime tue giusta vendetta²².

Mentre nell'episodio di Circe si noti l'insinuarsi, nel tessuto lene e pacato, di una vibrazione piú energica che gli fa da chiaroscuro in maniera piú funzionale e riassorbendo – anche su questo registro – i modi di contrasto violento che erano tipici del Monti delle visioni e delle cantiche:

²² I, vv. 242-284.

Venne anch'essa del Sol Circe la figlia,
e di sua mano un ramuscel spiccando
della scesa dal ciel pianta diletta,
in grembo al sacro suo terreno il pose.
Cosí crebbe il divin bosco odorato,
che di soave olezzo intorno tutte
della maga spargea le rilucenti
tremende case, ov'ella ognor cantando,
e con l'arguto pettine le tele
percorrendo, facea dolce da lungi
e periglioso ai naviganti invito,
mentre pel buio della tarda notte
lamentarsi e ruggir s'udian leoni
disdegnosi di sbarre e di catene,
urlar lupi, e grugnire ed adirarsi
nelle stalle cinghiali ed orsi orrendi,
che fur uomini in prima, e della cruda
incantatrice sventurati amanti²³.

Piú incalzante si fa nel secondo canto il ritmo dell'ira devastatrice di Giunone che ora ricorre a Vulcano per distruggere ogni vestigio piú resistente di vita nella valle e nei colli della Pontinia fecondata e civilizzata ad opera di Feronia, e – dopo una digressione squisita sulle opere del fabbro divino intento a scolpire un piedistallo per la «pudica Nemorensis Diana» con scene del paesaggio del lago di Nemi (il possesso dei Braschi protettori del Monti nel periodo in cui egli intraprese il lungo lavoro della *Feroniade*), fra le quali scintilla proprio la visione incantata e luminosa del lago («Era a vedersi da una parte il lago / tutto d'argento. Tremolar diresti / l'onde, e rotte spumar dai bianchi petti / delle caste Amnesidi...»²⁴), mentre la serie delle scene scolpite termina con quella piú significativa e solenne di Costanza Braschi, orbatata dalla morte di figli appena nati:

All'ultimo con raro magistero
l'indomito Vulcan v'avea scolpita
una dolente giovinetta madre,
che, con ambe le mani al crin facendo
dispetto ed onta, su la fredda spoglia
di tre figli piangea tolti alla poppa.
Taciturna e dimessa il padre Tebro
volgea qui l'onda: su la mesta riva
ploravano le Ninfe, e al Vaticano
una nube di duol copria la fronte.
Lagrime tante alfin, tanti sospiri

²³ I, vv. 355-373.

²⁴ II, vv. 84-87.

faceano forza al ciel, finché la santa
madre d'Amore a consolar la donna
dal terzo cerchio le piovea nel grembo
de' fecondi suoi raggi il quarto frutto²⁵.

– ottiene che venga scagliato un vaso pieno di brace ardente sul paese aborrito ed immerso nella notte, tutto chiuso in un silenzio fra incantato e premonitore di sventure («Già moria su le cose ogni colore, / e terra e ciel taceva, fuor che del mare / l'incessante muggito»²⁶), come avvertono il vecchio pastore Alcone e il suo cane Melampo.

E Alcone
pastor canuto, che v'avea sul margo
il suo rustico tetto, a sé chiamando
su l'uscio i figli, e il mar, le selve, il cielo
esaminando, e palpitando: Oh! (disse)
noi miseri, che fia? Mirate in quale
fier silenzio sepolta è la natura!
Non stormisce virgulto, aura non muove,
che un crin sollevi della fronte: il rivo,
il sacro rivo di Feronia anch'esso
ve' come sgorga lutulento, e fugge
con insolito pianto; e là Melampo,
che in mezzo del cortil mette pietosi
ululati, e da noi par che rifugga,
e a sé ne chiami. Ah chi sa quai sventure
l'amor suo n'ammonisce, e la sua fede²⁷

Poi subito si sprigiona la luce sinistra e sanguigna dell'incendio subitaneo che illumina il cielo e tormenta la terra («Addolorata / geme la terra, che snodar si sente / le viscere e distrar le sue gran braccia»²⁸), con un effetto grandioso ma nuovamente misurato e con il destarsi di uno stupore meno spettacolare che si è alimentato anche della grande lezione omerica (si pensi allo stupore omerico nel celebre passo della luna che illumina il paesaggio nel canto VIII dell'*Iliade*, già da noi citato per la versione montiana). Sí che l'attenzione del poeta può naturalmente passare dalla descrizione dell'incendio devastatore al terreno piú propizio delle piccole scene quotidiane e realistiche come quella, con cui il canto si conclude, del cane Melampo, unico essere rimasto vivo su quello sfondo di desertico squallore e piú pietoso degli uomini (con una nota di pessimismo sulla condizione e natura di questi, che appare ben sintomatica in questa tarda esperienza del Monti), sí

²⁵ II, vv. 186-200.

²⁶ II, vv. 379-380.

²⁷ II, vv. 405-420.

²⁸ II, vv. 450-452.

che egli (bisognoso, malgrado tutto, di trovare un elemento positivo, un sí ed un consenso ad una realtà esistente o supposta tale) si volgerà, in questo periodo della sua conversione e del suo ritorno al cattolicesimo, al regno dei «ben vissuti» (come dice nella poesia per l'onomastico della moglie), ad un Paradiso compensatore delle ingiustizie e delle crudeltà umane.

Quando venne un tremor che violento
crollò la casa pastorale, e tutta
in un subito, ah! tutta ebbe sepolta
l'innocente famiglia. Unico volle
la ria Parca lasciar Melampo in vita,
raro di fede e d'amistade esempio.
Ei rimasto a plorar su la rovina,
fra le macerie ricercando a lungo
andò col fiuto il suo signor sepolto,
immemore del cibo, e le notturne
ombre rompendo d'ululati e pianti:
finché quarto egli cadde, e non gl'increbbe,
piú dal dolor che dal digiuno ucciso.
Fortunato Melampo! se qualcuna
leggerà questi carmi alma cortese,
spero io ben che n'andrà mesta e dolente
sul tuo fin miserando. Il tuo bel nome
né' posteri sarà quello de' veltri
piú generosi; e noi malvagia stirpe
dell'audace Giapeto, a cui peggiori
i figli seguiran, noi dalle belve
la verace amicizia apprenderemo²⁹.

Fra primo e secondo canto (e specie fra l'azione fecondatrice di Feronia con la descrizione del «viridario» e l'opera distruttrice di Giunone con il dilagare dei fiumi e l'incendio) c'è pure una certa alternanza di toni (piú generalmente raffinato il primo, piú generalmente grandioso il secondo). Ed è, come ho detto, nel canto terzo che il Monti raggiunge il livello piú costante e sicuro della sua poesia, raccoglie i frutti piú maturi della sua lunga operazione poetica condotta avanti nella *Feroniade*.

In effetti la zona piú interamente compatta e significativa della *Feroniade* è certo, nel canto III, la narrazione dell'errabondo vagare di Feronia per la campagna del Lazio e del suo rifugio in una capanna di pastori, fino alla discesa di Giove al suo fianco.

Già la narrazione del distacco della ninfa dalla sua terra è bene intonata a un ritmo poetico-narrativo decoroso, sapientissimo in rallentamenti e riprese mediante le diverse posizioni degli accenti nel verso³⁰, a cui corrisponde

²⁹ II, vv. 513-534.

³⁰ III, vv. 364-366 («... Sul piè stanco alfine / mal si reggendo, e dalla lunga via, e piú dal

un coerente svolgimento di gesti e commenti che descrivono la pena sospirata e gentile, lo scoraggiamento smarrito, ma dignitoso, di Feronia in una musica «lene» di elegia rassegnata a soave, in un linguaggio eletto ed affabile, classicheggiante e pur inclinato familiarmente e capace (si guardi ai due versi finali) di una resa efficace di sottile realismo.

Poi che si vide l'infelice in bando
cacciata dal natio dolce terreno,
d'are priva e d'onori, e dallo stesso
(ahi sconoscenza!), dallo stesso Giove
lasciata in abbandono, ella dolente
verso i boschi di Trivia incamminossi,
e ad or ad or volgea lo sguardo indietro,
e sospirava. Sul piè stanco alfine
mal si reggendo, e dalla lunga via,
e più dal duolo abbattuta e cadente,
sotto un'elce s'assise; ivi facendo
al volto letto d'ambedue le palme,
tutta con esse si coprì la fronte,
e nascose le lagrime, che mute
le bagnavan le gote, e le sapea
solo il terren, che le bevea pietoso.
In quel misero stato la ravvolse
dell'ombre sue la notte, e in sul mattino
il Sol la ritrovò sparsa le chiome
e di gelo grondante e di pruina...³¹

Poi la scena si svolge, sempre in quest'atmosfera di lieve patetismo e di affabile eleganza (in cui è la definitiva conquista del gusto montiano, nelle sue forme più pure e neoclassiche, e insieme la definitiva versione montiana di un neoclassicismo decoroso e semplice, finissimo e inclinato ad un'eleganza modesta e familiare), con il sopraggiungere di un pastore, Lica, che trova la dea intirizzita per la notte insonne, ne mitiga il dolore con le sue parole cordiali ed ingenua e l'aiuta ad alzarsi per condurla alla sua capanna. È (con un ritorno di quel motivo dello stupore ch'è così montiano ed è tante volte presentato in questo poemetto³²) la suggestione delicata della scena viene

duolo abbattuta e cadente...»).

³¹ III, vv. 357-376.

³² V., ad esempio, nel c. II i vv. 191-199 in cui stupore e terrore invadono la natura e gli animali all'appressarsi dell'incendio acceso da Giunone e Vulcano, o nello stesso canto i vv. 296-303, in cui, alla visione del tizzone acceso scagliato da Giunone (che «di sanguigna / luce un grand'arco con immensa riga / segna per l'etra taciturno e scuro»), rimane stupito e sbigottito il montanaro. E nel c. II, notevole per questi effetti di partecipazione della natura a sentimenti di stupore e di allibito, silenzioso terrore, l'episodio – vario di gradazioni più forti sul fondo idillico-elegiaco – di Alcone (già citato) sull'attesa smarrita del terremoto annunciato dall'improvviso silenzio della natura («Non stormisce vulturo, aura non muove

accresciuta dalla rappresentazione dello stupore del pastore che avverte, nel toccare la dea, un misterioso brivido e poi del cane che sulla soglia della capanna vorrebbe abbaiare e non può, pervaso dall'istintivo senso della natura superumana di Feronia:

Levossi in piedi, ed ei le resse il fianco
e la sostenne con la man callosa.
Nell'appressarsi, nel toccar ch'ei fece
il divin vestimento, un brivido,
un palpito lo prese, un cotal misto
di rispetto, d'affetto e di paura,
che parve uscir dei sensi, e su le labbra
la voce gli morí. Quindi il sentiero
prese inver la capanna, e il fido cane
nel mezzo del cortil gli corse incontro:
volea latrar; ma sollevando il muso
e attonite rizzando ambe le orecchie,
guardolla, e muto su l'impresa arena
ne fiutò le vestigia³³.

Solo la moglie del pastore comprenderà («poiché al sesso minor diero gli Dei / curiose pupille, e accorgimento / quasi divin»), come il Monti dice con un discorso tanto più affabile ed efficace di certo declamato sentenziare di altre sue opere in cui l'ambizione non è proporzionata alla capacità) che la ninfa tacita e addolorata, che rifiuta il comune cibo dei mortali, è una dea, e perciò reverente la lascia nella capanna a sfogare il suo dolore per l'abbandono in cui si crede lasciata da Giove.

Ed è al culmine di questo lamento e nel clima di solitudine confidente (capanna pastorale, fresco senso di una campagna notturna insieme remota e vicina nella dimensione affabile di questo poemetto mitico, ma senza il gelido impegno archeologico di tanto neoclassicismo) che si apre la parte finale e più alta dell'episodio.

/ che un crin sollevi della fronte»). Quell'episodio può anche mostrare come, su questa base del «delicato», il Monti riesca ora a far vibrare, con tanta maggior misura e sottile efficacia, l'elemento «energico» e «forte», senza stonature e senza eccessi. Ma prevalgono ancor più le impressioni di silenzio, di incantato e favoloso silenzio, come in questa scena della reggia olimpica abbandonata da Giove: «alto il silenzio / dei talami divini: inoltre mute / della foresta dodonea le querce, / cheti i tuoni dell'Ida, e dissipato / il denso fumo che faceva palese / la presenza del nume» (I, vv. 516-521).

O si notino i numerosi effetti della luce, amorosamente seguiti e resi con un'attenzione sottile e con un risultato di più vibrante colore luminoso e musicale coerente colla delicata trepidazione patetica che anima il poemetto: «mentre i raggi del sol vòlti all'ocaso / scorrean vermigli su l'incerto flutto; / del sole, che pareo dall'empia vista / fuggir pietoso e dietro ai colli albani / pallida e mesta raccogliea la luce».

³³ III, vv. 420-433.

Così la Diva lamentossi, e tacque.
 Era la notte, e d'ogni parte i venti
 e l'onde, e gli animanti avean riposo,
 fuorché l'insetto che ne' rozzi alberghi
 a canto al focolar molce con lungo
 sonnifero stridor l'ombra notturna;
 e Filomena nella siepe ascosa
 va iterando le sue dolci querele.
 In quel silenzio universale anch'essa
 adagiossi la Dea vinta dal sonno,
 che dopo il lagrimar sempre sugli occhi
 dolcissimo discende, e la sua verga
 le pupille celesti anco sommette.
 Quando il gran padre degli Dei, che udito
 dell'amica dolente il pianto avea,
 a lei tacito venne; e poi che stette
 del letto alquanto su la sponda assiso
 di quel volto sí caro addormentato
 la beltà contemplando, alfin la mano
 leggermente le scosse, e nell'orecchio
 bisbigliando soave: O mia diletta,
 svegliati (disse), svegliati; son io
 che ti chiamo; son Giove. – A questa voce
 il sonno l'abbandona, apre le luci,
 e stupefatta si ritrova in braccio
 del gran figliuolo di Saturno³⁴.

Pagina veramente suggestiva e coerente in ogni particolare in cui tutto
 concorre a creare un'atmosfera di pace, di silenzio, di pacata e sommes-
 sa poesia: il quieto silenzio familiare e favoloso insieme, appena interrotto
 dal canto monotono del grillo e dal lamento melodioso dell'usignolo (ed
 elementi di realtà vibrano qui sottilmente anche nello spontaneo travesti-
 mento mitico, nell'eco coerente di ricordi letterari), l'abbandonarsi della
 dea al sonno che segue alla stanchezza del pianto (e la notazione psicologica
 discreta e schietta perde ogni carattere di sentimentalismo eloquente). È in
 questa visione sensibile e musicale, dolcemente monotona e pur nitida ed
 evidente, si introduce, spontanea e mitica, decorosa e familiare, la figura
 di un Giove solenne ed umano, nel gesto affettuoso e composto con cui si
 siede sulla sponda del letto, indugia nella tenera contemplazione della dea
 amata (la cui bellezza è resa piú affabile e intima dal sonno che la accomuna
 ai mortali), scuote leggermente la mano della dormiente, le sussurra nell'o-
 recchio parole placide e confidenti di innamorato. Poi il risvegliarsi tra stu-
 pito e beato della dea: uno stupore senza richiami e incitamenti eloquenti,
 un movimento che suggella coerentemente questa sequenza incantata, che

³⁴ III, vv. 503-528.

possono ben segnare il culmine delle possibilità montiane in quest'ultimo periodo della sua arte fattasi così discreta, nitida e misurata, così lontana dai suoi pericoli di prolissità e di eccesso immaginoso e sonoro. La mèta di un lungo esercizio artistico, di un cammino che, fra deviazioni, impeti di entusiasmo, tensioni ibride alla grande poesia, adesioni a mode e maniere diverse, approdava nel placido porto di un gusto neoclassico più adatto alla vocazione montiana per la poesia dei bei miti e dei bei carmi³⁵.

E se sarebbe errato ridurre tutto Monti a questa linea e non considerare nella storia della letteratura fra Settecento e Ottocento la presenza prevalente e le offerte importanti del poeta dell'entusiasmo e della tensione al grandioso e all'epico (in cui si realizza l'aspetto più vistoso del suo fondamentale consenso alla storia – specie vincente –, alla vita, alla letteratura), par giusto comunque insistere ancora una volta sulla maggiore sicurezza e coerenza che il Monti raggiunse (nell'ultimo periodo della sua attività, aperto dalla grande prova della versione omerica) nell'adesione più convinta e decisa al gusto neoclassico di cui la *Feroniade* è certo una delle prove sintomatiche e convincenti.

³⁵ Il canto e il poemetto si concludono (su di una interruzione provocata dalla morte del poeta, ma il cui breve completamento è facilmente immaginabile) con la profezia di Giove circa il lavoro dei romani nelle paludi pontine, la sua interruzione a causa delle invasioni barbariche, la sua ripresa di un definitivo prosciugamento da parte di Pio VI. Finale ottimistico che dimostra ancora come il Monti rimanga pur sempre il poeta del consenso agli avvenimenti «positivi» della storia soprattutto ad opera dei potenti.

Carducci (1957-1972)

Riproduciamo i tre saggi carducciani pubblicati nel 1957, anno di celebrazioni nel cinquantenario della morte del poeta, successivamente raccolti da Binni nel volume miscelaneo *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, 1980⁴. *Linea e momenti della poesia carducciana* fu pubblicato negli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. XXVI, Pisa 1957; *Tre liriche del Carducci* fu pubblicato, con il titolo *Interpretazioni carducciane*, nella «Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, nn. 3-4, luglio-dicembre 1957; *Carducci politico* fu pubblicato come recensione al volume di Mario Vinciguerra, *Carducci uomo politico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957, in «La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, nn. 3-4, luglio-dicembre 1957. Nella *Premessa* (1972) a *Carducci e altri saggi*, qui riprodotta, Binni insiste sull'intenzione di «costituire» attraverso il volume miscelaneo «un articolato e organico insieme di proposte metodologiche»; gli altri saggi raccolti nel volume sono: *Parini e l'illuminismo*, *Interpretazioni della «Mirra»*, *L'«Aiace» del Foscolo*, *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, *De Sanctis e Leopardi*.

PREMESSA

Ripubblico nella PBE il volume del '60 (corretto e ampliato nella seconda edizione del '67) con qualche modifica e aggiunta di note. La composizione del volume rimane inalterata e ripresenta tutti i saggi della seconda edizione cronologicamente (furono scritti tutti fra il 1954 e il 1961¹) e metodologicamente collegati e indispensabili alla natura, economia, funzione del libro. Infatti tutti questi saggi sono vari esempi concreti di quello studio di poetica e di quella prospettiva storico-critica che ha guidato il mio lavoro critico fin dal giovanile libro sulla poetica del decadentismo e che ho esposto in sede direttamente metodologica in *Poetica, critica e storia letteraria* (Laterza, Bari, 1963, 1971⁵) a cui rimando anche per espliciti, ulteriori chiarimenti sui temi e problemi trattati nei saggi di questo volume. Così il saggio sulla *Mirra* costituisce un esempio concreto di interpretazione di un'opera di poesia tragica, veramente comprensibile e valutabile solo se prospettata nella direzione di una poetica e di una lettura tragico-teatrale: ciò che vale in parte anche per il saggio sulla tragedia foscoliana, *l'Ajace*, in cui poi viene affrontato (come anche piú apertamente risulta nel saggio *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*) il problema dei rapporti fra biografia storico-personale e poesia di un poeta. Problema a sua volta connesso (come avviene nel settore dei saggi carducciani e nel saggio pariniano) con quello del rapporto non meccanico fra arco di sviluppo storico-ideologico, politico-sociale, e arco di sviluppo poetico. Infine il saggio su *De Sanctis e Leopardi* (arricchito di una postilla 1971) lumeggia la per-

¹ Questi saggi sono stati inizialmente pubblicati in riviste o volumi miscelanei di cui do qui le indicazioni: *Linea e momenti della poesia carducciana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1957; *Tre liriche del Carducci e Carducci politico*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», 1957; *Parini e l'illuminismo*, in *La cultura illuministica in Italia*, volume unico a cura di M. Fubini, Eri, Torino, 1957; *Interpretazione della «Mirra»*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», 1957 (il saggio è stato poi compreso – per gentile concessione dell'editore Einaudi – nel volume *Saggi alfieriani*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, con una diversa destinazione in rapporto al corpus dei miei scritti alfieriani); *Lettura dell'«Ajace»*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», 1961; *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», 1954 (e poi, con aggiunte, nel volume *L'Otto-Novecento*, a cura della Libera Cattedra di storia della civiltà fiorentina, Firenze 1957). Il saggio *De Sanctis e Leopardi* apparve per la prima volta come introduzione alla mia edizione commentata di Francesco De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari, 1953, e venne poi sviluppato (in parte invece condensato nella forma attuale) in occasione di una conferenza tenuta al Politecnico di Zurigo nel maggio del 1956.

tinenza della storia della critica ad un sistema storico-critico fondato sulla nozione e sull'uso della «poetica».

Così, mentre i saggi di questo volume vogliono essere intesi come contributi a specifici problemi critici di precise personalità storico-poetiche, essi aspirano insieme a costituire un articolato e organico insieme di proposte metodologiche.

Roma, febbraio 1972

I.

LINEA E MOMENTI DELLA POESIA CARDUCCIANA*

Un pieno avvicinamento alla poesia carducciana da parte di lettori che siano fuori delle particolari ragioni di amore delle generazioni che in quella videro senz'altro la loro poesia (oltre che una lezione di umanità e di cultura) può apparire tuttora ostacolato o limitato dalla vistosa presenza in quell'abbondantissima produzione di tanta parte di eloquenza e di esercizio letterario, dall'impressione spesso di una scarsa vibrazione lirica e di una elaborazione interiore poco approfondita: ch  quella formale   viceversa fin troppo, a volte, ricercata e studiata, anche se poi, altre volte, un po' approssimativa e sulla linea di una coerenza soprattutto eloquente pi  che poetica. Impressione accresciuta sia da certe dichiarazioni del Carducci in sede di poetica (il grande artiere civile, il vate d'Italia o il tecnico che gode del suo strale ben temperato), sia da certe sue dubbie predilezioni (come la preferenza data, a volte, alla varia e colorita poesia del Monti rispetto alla «monotonia» del Leopardi¹), nonch  da certe immagini fra personali, agiografiche e critiche di un Carducci troppo atteggiato in una massiccia compattezza classica, in una corazza di sanit  e di robustezza senza screpolature e senza incertezze².

* Questo saggio e i capitoli carducciani che seguono sono stati scritti nel 1957, nell'anno del cinquantenario carducciano. In quell'anno sono usciti molti altri saggi carducciani che porterebbero a discutere diversi motivi e scelte o a sottolineare incontri entro un bilancio di risultati effettivi di quel centenario. Preferisco invece lasciare ai miei saggi il loro carattere originario di diretto intervento sul ripensamento critico, di varia consistenza e necessit , provocato dal cinquantenario e quindi limitato i riferimenti bibliografici a quelli effettivamente presenti al momento in cui scrissi questi saggi.

¹ Cfr. ad es. la lettera a Lidia dell'11 febbraio 1873 (*Epistolario*, ed. naz., VIII, pp. 135-136).

² A questa immagine del Carducci, che certo sarebbe pi  errato capovolgere in un'immagine di «decadente», dette soprattutto vigore l'interpretazione crociana, specie nella fase in cui il grande critico la contrappose polemicamente nella sua sanit  classica a tutta la nuova poesia novecentesca (accettando magari il dubbio assenso di un Maurras). E io stesso nel mio giovanile studio sulla *Poetica del decadentismo*, del 1936, finii per accettarla troppo facilmente, in una diagnosi della poesia di secondo Ottocento in cui mi premeva soprattutto di sottolineare la novit  e le radici europee della nuova poetica italiana da cui sentivo lontano il Carducci, anche in reazione alla tesi del Petrini cos  ricca di spunti rinnovatori, ma non accettabile nella sua interezza. Diagnosi che ora rivedrei per il Carducci in maniera pi  duttile, dando sempre alla esperienza carducciana un valore non centrale nello svolgimento verso il decadentismo, mantenendo ben chiara la fedelt  carducciana alla tradizione e a

E certo, comprendendo *ab experto* certi dissensi iniziali e generali di un lettore contemporaneo³ (o contemporaneo agli anni della mia gioventù), non tacerei neppur adesso, in una posizione tanto più aperta e comprensiva di quella giovanile mia e dei miei coetanei (quando il Carducci fu spesso una bandiera spiegata da uomini di altre generazioni e di altro gusto contro la nuova poesia italiana che noi giovani più amavamo), che una caratterizzazione pacata e critica della poesia carducciana non può prescindere dalla energica indicazione preliminare di alcuni evidenti suoi limiti e pericoli costituzionali. Come quelli appunto del compiacimento tecnico-stilistico di ascendenza oraziana e aleksandrina, e viceversa, e più, dello scambio fra lirica ed eloquenza, fra musica e sonorità, fra pittura e illustrazione, della espansione troppo facile, di una diluizione più in superficie, di una discontinuità di tono, di possibilità di vere e proprie cadute, anche entro componimenti ispirati, in forme declamate, discorsive, descrittive; segni anche di una struttura di pensiero e di spiritualità meno robusta, di una cultura meno sicura rispetto a quella dei grandi poeti che lo precedettero (e a cui troppo spesso è stato incautamente paragonato) e viceversa di una continuità lirica meno pura e immediata rispetto a quella dei poeti della nuova civiltà simbolistica e postsimbolistica.

Ma, indicati francamente questi pericoli caratteristici del Carducci (e della sua posizione di cultura e di poetica non più sorretta dalla grande civiltà romantica e non ancora incentrata nella nuova civiltà decadente), errerebbe più fortemente chi ad essi si fermasse, squalificando anche le zone e le risorse più autentiche della poesia carducciana, confondendole con quella parte e direzione della sua produzione in cui quei pericoli si precisano e predominano (e proprio in poesie e direzioni una volta troppo accettate e ammirate) e, d'altra parte, non avvertisse come quelli pur corrispondono anche a momenti formativi nel movimento di un'intensa e complessa (e spesso complicata e faticosa) esperienza di vita e di poesia, all'impegno di una poetica non sempre ben chiarita e sicura, all'eccesso di un genuino bisogno espansivo

ideali ottocenteschi, ma tanto più animando la ricchezza di sensibilità e di inquietudine di quella esperienza, tanto più articolando la singolare «via» carducciana nella storia culturale e poetica del secondo Ottocento, e soprattutto dando maggior valore ai fermenti romantici e alla vibrazione lirica della sua vera poesia (come già venni facendo in alcuni commenti di poesie carducciane nel III vol. dell'antologia *Scrittori d'Italia*, Firenze 1946, in una posizione tanto più aperta ed attenta agli elementi schiettamente poetici del Carducci).

³ Un'indicazione dei dissensi ancora vivi o possibili in lettori delle generazioni ultime si può trovare nella prefazione di F. Leonetti al suo lavoro bibliografico *Carducci e i suoi contemporanei*, Firenze 1955. E si noti che la diffidenza, la difficoltà di accettazione del Carducci furono, e spesso sono, anche di ambienti pur molto sensibili alle indicazioni di critici come Serra, Cecchi, De Robertis, che, come si sa, hanno avuto atteggiamenti valutativi tutt'altro che negativi di fronte al Carducci. Per gli «umori» anticarducciani della mia generazione si veda l'interessante saggio di U. Morra, *Carducci e i giovani*, in «Letteratura», 1938. Ma uno studio *ex professo* del carduccianesimo e dell'anticarduccianesimo fino ad anni recenti sarebbe molto interessante e ricco di implicazioni culturali ed etico-politiche importanti così per tutta la nostra storia civile, come per quella delle poetiche novecentesche.

e all'incontentabile ansia di una espressione propria e storica, complicata dalla polemica stimolante, ma anche spesso dispersiva, con altre posizioni poetiche, entro una via particolare, difficile, ricca di conati e di incertezze nel paesaggio tormentato del gusto e della cultura di secondo Ottocento.

Ed errerebbe chi, *faute de mieux*, si accontentasse di affermare una semplice importanza culturale e letteraria dell'opera carducciana in relazione a nuove esigenze di arte e di religione delle lettere, di disciplina critica e tecnica⁴, negandone o riducendone fortemente la natura poetica, o chi, seguendo certe dichiarazioni e tendenze carducciane di varietà, di eclettismo, concludesse per l'impossibilità di recuperare un nucleo lirico personale e centrale fermandosi alla constatazione di una molteplicità di temi e di disposizioni non unificabili in un accento più interno, in una prima intuizione originale della vita, della realtà.

Ora, senza voler forzare la poesia carducciana entro un'unificazione schematica ed astratta e in una formula taumaturgica, a me pare appunto che sotto la varietà dei temi e dei toni del pittore di paesaggio, del creatore di leggende epico-storiche, dell'innografo polemico, viva nel Carducci un fondamentale tema centrale, un modo centrale di atteggiarsi della sua sensibilità, un sentimento più profondo della sua esperienza vitale.

Ed anche guardando allo stesso svolgimento dell'uomo e del poeta, al modulo di contrasto con cui egli visse la sua esperienza, mi è sembrato che si possa individuare una forma più intima e sua di contrasto e di compresenza di due essenziali poli di tensione, a cui corrispondono quegli stessi nodi di contrasto più psicologico di odio e amore, ira e pianto, amore e disamore della vita, entusiasmo e tedio, fra bisogno del cuore e attacchi al «vil muscolo nocivo», e gli stessi contrasti fra classicismo e romanticismo, fra passato eroico e sereno e presente corrotto e attediato, fra ideali e realtà inferiore, fra poesia e prosaico utilitarismo. Tale tema centrale è appunto l'essenziale sentimento carducciano dell'esistenza, nel radicale incontro e contrasto di un sentimento della vita nella sua pienezza e di un ugualmente energico sentimento della morte come totale e fisica privazione di vita, con relative componenti di orrore e di fascino, entro le varie situazioni dell'esperienza e dell'ispirazione.

Poeta del contrasto dell'esistenza terrena, il Carducci ha espresso più direttamente questo tema in quelle poesie che, sollecitate da occasioni più intime e dolorose, risolvono più energicamente l'incontro sofferto ed intenso dei sentimenti della vitalità e della morte, tradotti nei loro simboli più compendiosi e assoluti, realisticamente concreti e fantasticamente suggestivi: luce e buio, sole e ombra, suono e silenzio, calore e freddo, terra verde nel suo rigoglio primaverile e terra nera nel suo significato sepolcrale. Insomma il contrasto tematico e tonale di *Pianto antico*

⁴ Si veda in proposito N. Sapegno nel III vol. del *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze 1947, p. 319.

(sei ne la terra fredda,
sei ne la terra negra;
né il sol piú ti rallegra
né ti risveglia amor)

che poi il poeta, in *Rimembranze di scuola*, ritrovava significativamente nella sua stessa prima esperienza infantile come l'aprirsi dell'animo alla pienezza della vita e della natura e il connesso insorgere immediato, entro di quella, del sentimento dell'annullamento, della totale privazione rappresentato dalla morte⁵, e che, per indicarne ora solo alcune espressioni sintomatiche, tanto piú tardi si svolgeva fino all'intuizione di *Ballata dolorosa*, in cui il Carducci coglieva di quel contrasto e di quella compresenza la notazione piú sintetica e suggestiva: la colorazione malinconica della luce, l'istintivo frapporsi di uno schermo funereo fra il poeta e le immagini piú ridenti e fresche della vitalità naturale ed umana:

Una pallida faccia e un velo nero
spesso mi fa pensoso de la morte;
ma non in frotta io cerco le tue porte,
quando piange il novembre, o cimitero.

Cimitero m'è il mondo allor che il sole
ne la serenità di maggio splende
e l'aura fresca move l'acque e i rami,
e un desio dolce spiran le viole
e ne le rose un dolce ardor s'accende
e gli uccelli tra 'l verde fan richiami:
quando piú par che tutto 'l mondo s'ami
e le fanciulle in danza apron le braccia,
veggo tra 'l sole e me sola una faccia,
pallida faccia velata di nero.

Poesia che corrisponde sí ad una situazione particolare⁶ e a una fase della tarda maturità del poeta, ma che insieme apre uno spiraglio di valore genera-

⁵ Quella meditazione poetica ha indubbiamente qualcosa di faticoso e di appesantito da troppi echi letterari (fra il Goethe-Monti di un passo panteistico-naturalistico degli *Sciolti al Chigi* e l'*Infinito* leopardiano), ma il suo nucleo è tipicamente carducciano e qua e là fortemente significativa è comunque la versione tutta «fisica», così carducciana, dello schema dell'*Infinito*: «Quando, come non so, quasi dal fonte / d'essa la vita rampollommi in cuore / il pensier de la morte, e con la morte / l'informe niente; e d'un sol tratto, quello / infinito sentir di tutto al nulla / sentire io comparando, e me veggendo / corporalmente ne la negra terra / freddo, immobile, muto, e fuor gli augelli / cantare allegri e gli alberi stormire / e trascorrere i fiumi ed i viventi / ricrearsi nel sol caldo irrigati / de la divina luce, io tutto e pieno / l'intendimento de la morte accolsi; / e sbigottii veracemente. Anch'oggi / quel fanciullesco imaginar risale / ne la memoria mia; quindi, sí come / gitto di gelid'acqua, al cor mi piomba».

⁶ Il «velo nero» e «la pallida faccia» saranno il ricordo di Lidia, ma già nel 1881 il «velo nero» aveva assunto un valore di concreto simbolo funebre per la poesia carducciana: «un

le sulla sensibilità carducciana tanto piú fine e ricca di quanto appaia in certe sue euforie piú facili (tipo *Canto dell'amore*), e sul tema lirico fondamentale della personalità carducciana: il quale, con la sua interna presenza, porta una vibrazione maggiore in tutta la poesia del Carducci piú intimamente elaborata che spesso, nei suoi cicli piú densi ed alti, proprio nella piú diretta sollecitazione di quel tema, di quel contrasto, o dei suoi poli, mai assolutamente separati almeno nell'eco reciproca, ha il suo avvio e il suo impulso.

Naturalmente non si vuole con ciò risolvere tutta la poesia carducciana nella diretta e monotona espressione di quel tema (che è poi esso stesso svolto e variato e approfondito nelle diverse fasi della lunga esperienza espressiva del poeta), né certo si vuole immergere tutto Carducci in un'unica aura elegiaca e funebre⁷ (che è uno solo dei toni che da quel tema si sviluppa) negando e trascurando quanto di fresco, di lieto, di sereno, di vitalmente energico è nella sua visione poetica, in certi quadri epico-storici, in certi suoi squarci di paesaggio luminoso, in certi suoi ritmi lieti e impetuosi (per non dir poi della ricchezza di toni di *humour* della sua prosa matura).

Ma certo anche i momenti e i toni poetici piú vari e liberi e vitalmente espansivi acquistano uno slancio piú profondo, un risalto e una luce piú intensa (e insieme un controllo piú intimo) quanto piú sottintendono la presenza di quella centrale base lirica, di quel sentimento primo entro il quale l'aspirazione alla serenità, al virile esercizio di valori vitali, di ideali umanistici (piú aspirazione intensa che pacifico e sicuro possesso) si fa piú vibrante ed energica proprio in relazione alla istintiva consapevolezza della totale privazione che ne rappresenta la morte, il dileguarsi «via dagli affetti, via dalle memorie», dal caldo, luminoso regno della terra e del sole, a cui il poeta rivolge il suo sguardo appassionato, il suo interesse piú vero, vigorosamente elementare, terreno.

Contrasto che si ricollega anche, nelle sue peculiari forme di elementarità incapace di veri chiarimenti e approfondimenti filosofici (malgrado le velleità, gli sforzi entro una cultura filosofica cosí incerta), ad una crisi del tempo, fra gli ideali e i sistemi dello spiritualismo e storicismo idealistico romantico e i tentativi del positivismo e del naturalismo. E che poeticamente sorregge dall'intimo le tendenze espressive del Carducci, le gamme piú genuine dei suoi colori (tra il «fosco», il «cinereo», il «grigio» e il «verde», il «roseo», il «limpido») nella loro bipartita tensione e nei loro incontri ed impasti, le direzioni dei suoi ritmi fra il volante, l'impetuoso, il cantato, e l'incisivo, il grave, l'echeggiante e pausato. Mentre, a suo modo, stimola lo stesso svolgi-

velo nero / copre la terra che lontan fioriva, / strillano augei palustri in su la riva: / ed io poco piú amo e nulla spero» (*Dietro un ritratto*, in *Rime nuove*, II, XXXV). Per una piú ampia spiegazione del significato di questa poesia rimando alle pp. 56-63 di questo volume [qui a pp. 356-361].

⁷ La definizione di Carducci poeta funebre è stata recentemente proposta dal Russo in un saggio, *Carducci senza retorica*, che è una delle parti piú interessanti del volume omonimo (Bari 1957).

mento dinamico e dialettico (ma di una dialettica mai interamente risolta se non nella realizzazione poetica raggiunta nei momenti piú intensi) di tutta la vita e di tutta l'esperienza artistica del Carducci, impostata fin dagli inizi in questo modulo di contrasto fra un primo abbandono espansivo romantico e un volitivo sforzo di classico possesso della propria realtà e dell'arte.

A voler energicamente schematizzare il diagramma della prima formazione carducciana si può appunto individuare anzitutto una iniziale esuberante attività espressiva di piú ingenua apertura a sogni e visioni in chiare forme romantiche (sull'eco delle prime letture: Berchet⁸, romanzi storici, ballate carreriane, traduzioni ossianesche e byroniane), a cui tanto piú tardi il Carducci tornerà a guardare con simpatia e volontà di recupero di modi legati per lui alla sua prima scoperta della poesia, alle prime manifestazioni della sua tendenza al quadro in movimento, allo spicco epico-realistico delle figure accentuate dal colore intenso, dal ritmo volante ed energetico:

... e sovra il ponte
giganteggia un cavalier:
nero ha l'elmo su la fronte
e il palvese ed il cimier.

Ma questa prima fase (fra '49 e '52) piú apertamente espansiva e romantica (mossa fra scatti eroici e languidi, fra impeti irrequieti vitali e abbandoni malinconici, in cui poi lo stesso Carducci coglierà i segni di una prima testimonianza del suo amore e «disamor della vita») appare presto superata da un piú vasto e consapevole esercizio eclettico con prevalenza crescente della esemplarità dei classici latino-greci e della tradizione classica italiana fino alla zona piú sollecitante di Alfieri, Foscolo, Leopardi: esercizio stilistico-retorico che insieme si appoggia ad un preciso momento volitivo di poetica, alla ricerca di una propria figura di poeta virile e sdegnoso che vuole assicurare se stesso della propria capacità e volontà («E posso e voglio», afferma nel sonetto del '53 al Parini, in una serie di sonetti dedicati ai poeti-guida in netta chiave di poetica etico-tecnica) e precisare anzitutto la sua originalità e la sua posizione nei confronti della letteratura contemporanea scaduta nella *rêverie* disorganica e morbosa, priva di *ethos* e di stile, mancante del senso della realtà degli ideali, della serietà espressiva.

Periodo in cui il Carducci, mentre coglie, fra acquisto di maggiore sicurezza sintattica e metrica e di maggiore impegno sulla incisività della parola, spunti di tendenze piú sue, dal gusto del paesaggio all'impostazione plastico-realistica di certe immagini di donne amate, intona questa sua attività a una prevalente preoccupazione polemico-programmatica che storizza e rafforza la sua posizione in un crescente integrarsi di aspirazioni

⁸ «Berchet tutto a mente a 11 anni» (*Appunti autobiografici*, in *Opere*, XXX, p. 10).

etiche, politiche, estetiche (l'attacco al «secoletto vil che cristianeggia» e ai «romantici traditori della patria»), irrobustisce la consapevolezza della propria personalità nell'aspetto del carattere forte e anticonformistico mentre vi acquista insieme un vigoroso senso della serietà della letteratura e dello stile (il «maledetto», l'«infame» stile alla cui perfezione anche nelle lettere più confidenziali disperatamente tende), della elaborazione espressiva sudata fra «ingegno» e «studio», magari fino all'esasperazione del rifiuto del «furore poetico»: «né io credo al furore poetico, sí penso col Giordani non vi sia altro furore che l'ingegno, altra ispirazione che dallo studio»⁹.

E se, in questo prevalere della polemica e del programma del classicismo a oltranza, è da considerare comunque anche la presenza di una spinta intima pur nella più pedantesca ricerca di lingua e di tecnica, di un accento appassionato proprio di chi in quella religione delle lettere e dei classici esprimeva il suo bisogno di un'affermazione di realtà più concreta e di ideali contrapposti al basso presente e mirava a vincere dentro se stesso momenti più deboli ed espansioni più facili, è anche evidente che la posizione raggiunta fra gli scritti polemico-programmatici e le *Rime di San Miniato* era insufficiente, parziale (oltre che culturalmente angusta e provinciale) rispetto alla maggiore complessità intima che veniva crescendo nell'animo carducciano e che non poteva esser tutta immessa in quelle forme espressive troppo rigide, entro quella concezione della poesia troppo affidata solo all'ingegno e allo studio.

Così, dopo le *Rime*, se da una parte, sull'onda dell'entusiasmo patriottico, il Carducci si abbandonava a quella «rimeria politica» del 1859-60 (il VI libro di *Juvenilia*) più cantabile, frettolosa, approssimativa, quasi pratiana, dall'altra, sullo stimolo di un'occasione più personale e decisiva (il suicidio del fratello Dante), egli stentava a sistemare organicamente nelle forme dello «scudiero dei classici» quei motivi più intimi di elegia, di contrasto vita-morte che cercavano faticosamente un'espressione nei numerosi componimenti scritti per quell'avvenimento luttuoso¹⁰. Ed essi trovavano solo nel

⁹ Cfr. dedica-prefazione delle *Rime di San Miniato*, in *Opere*, V, p. 206.

¹⁰ Il tema del fratello suicida si presenta anzitutto in una lettera al Targioni-Tozzetti del 10 novembre 1857 (*Ep.*, I, pp. 281-282) che atteggia quella morte volontaria in forme ortisiane-leopardiane e in un'aura classico-plutarchiana, e la risolve in un conforto ulteriore alla religione dei classici, al contrasto con il presente corrotto, ad un mito eroico-pessimistico rafforzato dalla «filosofia leopardiana» ritenuta «la sola vera e naturale delle anime buone e forti». Posizione che ritorna dominante nella canzone del dicembre del '57, *Alla memoria di Dante Carducci* (*Juvenilia*, IV, LXV), e nei due sonetti dello stesso anno (*Juv.*, I, XVIII e XIX). Ma già nella stessa canzone il motivo più validamente carducciano affiora nel contrasto fra la vitalità del giovane fratello, la sua fruizione della natura nei suoi aspetti essenziali e la sua morte («E di felice / vita fioria natura, e la pendice suonava / a' canti e ridea 'l piano al sole, / quando dicesti l'ultime parole»), e si associa ad un più personale riferimento di contrasto fra desiderio di vita e solitudine sdegnata dell'amara realtà (specie nel sonetto XXIII del I di *Juv.*, del febbraio '58), per sistemarsi nel sonetto citato nel testo. Cammino molto significativo di un sentimento e motivo originale e centrale entro la difficile via della letteratura e delle velleità filosofiche e morali del giovane Carducci.

finale del sonetto XXII del I libro di *Juvenilia* (aprile 1858) un primo esito piú sicuro nell'interessante contrapposizione del giorno di letizia pasquale a cui il fratello aveva negli altri anni pienamente partecipato e l'immagine brusca e dolorosa, «fisica», della sua totale esclusione da quella vita rigogliosa e primaverile:

Come quel giorno, il borgo oggi risona
e si rallegra del risorto iddio,
ma terra copre tua gentil persona.

Prima rivelazione, e con incontro di parole cosí significative («rallegra», «terra» che tornerà con ben altro sviluppo e risultato in *Pianto antico*), di quel contrasto lirico fondamentale appena balenato, come spia di un frammentario approfondimento nell'interno del proprio sentimento della vita, in un periodo ancora immaturo e faticosamente formativo. Nel quale, come dicevo, è importante notare come la sicurezza dello «scudiero dei classici» fosse piú apparente che reale, piú provvisoria che definitiva, sí che un po' tutta la produzione che si era realizzata a quella insegna superba viene sentita chiaramente come insoddisfacente¹¹ insieme alla «rimeria» politica e patriottica del '59-60, entro un largo moto di scontentezza che caratterizza i primissimi anni bolognesi, cosí importanti per la incubazione della personalità e della poesia carducciana.

Anni tristi, solitari e irrequieti, in cui il Carducci sembra quasi portato a voler ricominciare tutto da capo, in una fase singolare di velleità e di delusioni, preso fra il rammarico della mancata partecipazione all'azione risorgimentale, lo sdegno per il semplice «scribacchiare», il bisogno di chiarirsi una fede ideologico-politica piú salda e adeguata alle sue esigenze cresciute nel contatto con un ambiente piú vivo e attivo di quello toscano dell'ultimo periodo granducale, e l'ansia di una poesia piú moderna e piú sua, a cui aspira e di cui a volte si sente incapace rifugiandosi nel rimpianto della piú libera espansione dei suoi primissimi anni romantici. E si rileggano, in appoggio a quanto qui si dice, e come esempi di una disposizione di quegli anni che meglio si traduce nel ritmo a sbalzi e contrasti di tutto l'epistola-

¹¹ Ed è nel periodo di *Levia Gravia* che il Carducci riprese e rielaborò amorosamente tante di quelle poesie dei suoi primissimi anni che non aveva raccolto, per il loro carattere piú apertamente romantico (oltreché per la loro immaturità tecnica), nelle *Rime di San Miniato*. Ora guardava con nuova simpatia a quella produzione precedente alla fase dello «scudiero dei classici»: simpatia inerente anche alla crescente nostalgia per la zona poetica della prima adolescenza, a cui egli cercava di attribuire un nuovo decoro formale con la rielaborazione che ne venne facendo (specie verso il '65-66) e che comunque veniva, nell'edizione, retrodatata alle prime stesure, con quegli effetti, a volte, sconcertanti per il lettore ignaro, che giungono piú tardi al caso limite di *Primavera cinese* (*Juv.*, II, LXIX) la cui redazione definitiva (dell'83) è datata 1853, mentre essa conserva della prima stesura poco piú che il puro titolo.

rio del primo periodo bolognese, la lettera al Pelosini del 2 maggio 1861¹²: «Svaní l'altero inganno della gioventú prima e oramai mi trovo restituito al nido per cui la natura mi avea fatto e fuor del quale svolazzai un poco nella prima sfuriata, passerotto mattugio...»; quella alla Grace Bartolini del 26 luglio '61¹³: «perché io, signora, sento che ero nato a far qualche cosa e sento che non farò nulla. E quel che sono ora non solo non mi contenta, ma mi fa disprezzare amaramente me stesso... E l'esser professore a me non fa nulla, anzi è cosa che mi ammazza, mi disanima, è un giogo che mi vieta di levare il mio capo libero verso il sole»; quella al Chiarini del 24 novembre '61¹⁴: «E ogni dí piú mi sento sminuire l'ingegno e l'animo, punizione del mio mercimonio... Qualche volta però mi risento e cerco la sacra bellezza dell'arte antica. Come? riescemi vederne almeno almeno un sottilissimo raggio? Non so...»; o quella ancora al Pelosini, del 27 febbraio '62¹⁵: «Io meno la solita vita: di studi critici faticosissimi e di parossismo impotente a far qualcosa di *mio*, qualcosa di non volgare come ho fatto finora. Ma l'ingegno mio è poco: e soprattutto non poetico: sempre piú me ne accorgo, ne son certo. Io era fatto per la vita aperta e rumorosa dell'azione... La mia poesia, se poesia s'ha da chiamare, è aspirazione al di fuori». Abbandoni e sobbalzi cui si intrecciano sempre piú intensamente impeti di ribellione politica e sociale di tipo anarchico-giacobino. Si dichiara «per natura nemico di ogni ordine costituito, partigiano dell'anarchia assoluta nella quale vede la condizione della vita vera»¹⁶. E si firma «Anarkos» e vorrebbe «cannoneggiare» la borghesia¹⁷, responsabile volontaria della «schiavitú» della plebe¹⁸, e sospira la rivoluzione europea «nazionale, politica, sociale»¹⁹. E nel '64 parla di «noi proletari»²⁰, desidera di «appestare col fiato questa infame società che io non potrei odiare tanto quanto ella merita»²¹ e chiude una lettera al grido: «Vive Marat! A bas les girondins et toutes les gens de bien».

E questa irrequietezza, questo arrovellarsi fra vita e letteratura, si traducevano, oltre che negli sbalzi febbrili di umore nelle lettere piene di impeti di ribellione quasi anarchica contro tutto e tutti, contro la convenzionalità letteraria e civile, e di abbandoni da «pover'uomo» soffocato dal peso della cattedra e della famiglia, anche in abbozzi di poesie nervosamente abbandonati e ripresi, in tentativi di ricerca di nuova materia poetica piú moderna, piú reale, piú immediata: temi sociali (*Carnevale, In morte di bella e ricca signo-*

¹² *Ep.*, II, p. 246.

¹³ *Ep.*, II, p. 298.

¹⁴ *Ep.*, II, p. 351.

¹⁵ *Ep.*, III, p. 31.

¹⁶ Lettera al Pelosini cit., del 27 febbraio '62.

¹⁷ *Ep.*, III, p. 139.

¹⁸ *Ep.*, III, p. 122.

¹⁹ *Ep.*, III, p. 27.

²⁰ *Ep.*, IV, p. 9.

²¹ *Ep.*, IV, p. 95.

ra, *La plebe*) in cui «Anarkos» sfogava il suo ribellismo e provava espressioni di acceso e sin truce realismo; temi politici (*Per la spedizione del Messico, Dopo Aspromonte*) in cui il cantore monarchico-unitario del '59-60 si cambiava nel «bardo» democratico nutrito delle nuove letture di Proudhon, Michelet, Quinet, Hugo; temi epitalamici in cui il poeta cercava di dar voce, in forme di classicismo piú irrorato di realismo moderno, alla sua aspirazione di sanità naturale, di vita piena ed intera.

E se questa crisi fermentante di novità per tutta la personalità del Carducci sembra risolversi definitivamente con un impeto gioioso e combattivo nell'*Inno a Satana*²², nel '63, in realtà, negli anni di *Levia Gravia* continuano a spiegarsi, e con piú forza, elementi e tendenze del mondo poetico carducciano in formazione, fino al limite di una necessità e difficoltà di scelta, verso la fine di quel periodo, tra le varie vie iniziate: la via polemica dell'*Inno a Satana*, quella piú intima del tema sepolcrale-familiare svolto in una crescente disposizione di memoria nostalgica (la notevole prova del sonetto *Per val d'Arno*, del '66²³), quella dell'amore per la poesia e della rievocazione dei poeti del passato e del loro mondo suggestivo, stimolante e consolatore, iniziata con il sonetto *Virgilio* e culminata con la vasta e complessa composizione di *Poeti di parte bianca*²⁴ appunto in quell'anno 1867 in cui insieme il Carducci abbozzava *Idillio maremmano* e impostava la poetica giambica, che per alcuni anni avrebbe unificato gli elementi piú omogenei, vivi entro quelle tendenze diverse.

²² Nel cui schema di affermazione e di polemica pur cosí superficiale culturalmente ed esteticamente («chitarronata volgare» e «birbonata utile») lo chiamò poi il Carducci, che ne rilevava l'efficacia etico-politica e la bruttezza chiedendo agli italiani il singolare onore di un monumento, ma di un monumento «ben brutto») occorre però constatare la presenza del tema di contrasto in una versione piú esterna e pratica. Con quell'inno il Carducci portava una nuova voce illuministico-materialistica nella tematica democratico-massonica (dove le polemiche da parte della massoneria spiritualistico-mazziniana) con elementi di piú facile appello ai gruppi popolari anarchici che lo adottarono finché nuove forme di organizzazione e di lotta superarono quel simbolo piú borghese e il semplice obiettivo antiautoritario e anticlericale (si ricordi il ridicolo della libera pensatrice con la sua bandierina satanica fra i braccianti, nel *Mulino del Po* di Bacchelli). Con quell'inno il Carducci superava anche l'angustia puramente classicistica e letteraria del giovanile *Brindisi* (*Juv.*, II, XXIX) che si rivolgeva a un piccolo gruppo di letterati. Quanto alla posizione del Carducci nella Massoneria italiana (posizione prima spostata sulle linee piú, avanzate, poi su quelle piú conservatrici e crispine), porta nuova luce il recente volumetto di M. Vinciguerra, *Carducci uomo politico*, Pisa 1957, su cui rimando al cap. III di questo volume.

²³ Nel quale la chiusa riporta ad un nuovo riferimento personale, cosí consono alla irrequietezza e scontentezza di quegli anni, il contrasto finale del sonetto del '58. «Tra ignavi studi il tempo or mi si perde / nel dispetto e l'oblio, ma lui ventenne / copre la negra terra e l'erba verde».

²⁴ A questa specie di poesia sulla poesia, di poesia che nasce nell'amore della poesia altrui (sollecitata anche da certi aspetti del Monti, come è evidente nei *Poeti di parte bianca* nel loro richiamo agli sciolti alla marchesa Malaspina), il Carducci era anche portato da quegli studi critici (e specialmente, in questi anni, sul Poliziano e sul Petrarca) che troppo facilmente egli disprezzava in questo periodo come faticosi e lontani dall'attività poetica.

Ché, a ben guardare, anche nelle poesie piú lontane della meditazione intima o della poesia sulla poesia urgeva un comune riferimento polemico col presente, che chiedeva sempre piú espressione, cosí come gli elementi di realismo involti nella degustazione piú letteraria di *Poeti di parte bianca* tendevano ad estrinsecarsi in una rappresentazione piú diretta, e gli odi e gli amori di quei poeti esuli troppo parlavano in nome del poeta moderno sempre piú sensibile ai suoi impegni umani e storici che lo affiatavano alla vita, spezzavano il suo isolamento di letterato, venivano incontro ad un ideale di poesia etico-civile che, in questo periodo formativo, contribuisce comunque a rafforzare i lati di vigore della personalità e del linguaggio del Carducci e la sua fede nella propria missione poetica.

Fu la breve, appassionata esperienza di *Giambi ed Epodi*, viva soprattutto fra il '67, l'anno della «esasperazione» dei democratici italiani (come lo chiamò l'Omodeo²⁵) fra Custoza, Lissa, Mentana, e il '70, l'anno di Porta Pia e della sconfitta del cesarismo napoleonico a Sedan. Esperienza viva nel rendere (come disse poi il Carducci²⁶) un momento storico «rapido e sfuggente», «antipatico e simpatico» all'artista, e nell'esprimere in quell'odio e amore il ritmo di un contrasto piú intimo che non era ancora maturo per una intera espressione su piano lirico e quel bisogno di realtà di cui il Carducci non aveva ancora ben intuito in sé le condizioni piú genuinamente poetiche.

Certo quella poetica dell'efficacia polemica (alimentata anche dagli esempi stimolanti e rischiosi del Barbier e dell'Hugo degli *Châtiments*, con cui il Carducci superava la base piú angusta del suo giovanile satireggiare toscano), dei versi «fatti a mo' di scossa elettrica» («minammo il Vaticano», «la nostra patria è vile»), conduceva all'eloquenza e, isolata in se stessa, apriva un vicolo cieco per la vera poesia. Ma si trattava di un'eloquenza pur salutare in questo periodo formativo, ed essa aiutava il poeta a vincere le sue incertezze, a tentare audacie espressive (a volte spinte fino alla volgarità e alla brutta prosa: «il vecchio prete si fregò le mani», «ci pensi la questura») che avrebbero comunque reso piú libero e spregiudicato il suo linguaggio.

E, mentre quello sfogo impetuoso importava anche una depurazione per la successiva poesia, liberata cosí da moti pratici che pur chiedevano una loro

²⁵ A. Omodeo, *L'età del Risorgimento italiano*, ESI, Napoli, 1948, 6ª ed., p. 439.

²⁶ *Giambi ed Epodi*, 1882, in *Opere*, XXIV, p. 170. L'autocritica carducciana dei suoi libri di poesia (si veda anche quella su *Levia Gravia* nello scritto omonimo in *Opere*, XXIV, pp. 227 ss.) è assai interessante inoltre per il rilievo dato alle ragioni storico-politiche dei suoi atteggiamenti in poesia, anche se in questi scritti tardi prevale una certa volontà di unificazione e di coerenza alla luce del suo ideale unitario-nazionale, che finisce per smusare troppo le punte piú vive del periodo «repubblicano» e ribelle, un po' sulla linea di quel libretto del Panzini, *L'evoluzione di G. Carducci*, Milano 1894, che piacque al Carducci (cfr. lettera al Chiarini del 20 settembre 1895, *Ep.*, XIX, p. 140) e che aggrava in senso fortemente nazionalistico l'evoluzione politica carducciana e l'innegabile spinta centrale del suo ideale di unità e dello sviluppo di una esigenza risorgimentale di fronte alla quale quelle della libertà e della democrazia andarono non scomparendo, ma certo fortemente attenuandosi nell'ultimo Carducci.

intera espressione, esso, nel suo momento esplosivo, prima di raggiungere un equilibrio piú facile di sola efficacia oratoria, involgeva e stimolava in sé elementi poetici sino allora piú incerti o mediati troppo letterariamente.

Si pensi a certi quadri storici come quello che apre *Le nozze del mare*, o al paesaggio novembrino con quel cadere ossessivo di foglie «gialle, cineree, bianche», o all'inizio dell'epodo *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*, o all'immagine macchiata del Corazzini in caccia, ma soprattutto al primo epodo *Agli amici della val Tiberina*, a quel suo ritmo baldo e sicuro, a quel colore largo e denso, a quel canto virile e spiegato a pieno petto:

Pur da queste serene erme pendici
d'altra vita al rumor ritornerò;
ma nel memore petto, o nuovi amici,
un desio dolce e mesto io porterò.
Tua verde valle ed il bel colle aprico
sempre, o Bulcian, mi pungerà d'amor;
Bulciano, albergo di baroni antico,
or di libere menti e d'alti cor.

D'altra parte, sotto il contrasto giambico con un presente di assoluto disvalore (Vaticano, monarchia, cesarismo napoleonico, destra storica, conservazione feudale, letteratura moderna della decadenza romantica) in nome di antichi e nuovi valori fortemente legati a un moto e a una speranza di progresso vivi nell'onda impetuosa di un concreto momento storico, vibra l'appassionata tensione poetico-personale, di cui, specie proprio nel '70-71 (fra l'appagamento parziale e la delusione della conquista di Roma), affiorano le note piú intime, meno occasionali.

Quali si avvertono, in forma di piú intensa aspirazione e nostalgia di un mondo luminoso e pieno contro una realtà corrotta e attediata, nel centro dell'epodo *Per le nozze di Cesare Parenzo*:

O monti, o fiumi, o prati;
o amori integri e sani;
o affetti esercitati
fra una schiatta d'umani
alta gentile e pura;
o natura, o natura;

da questo reo mercato
di falsitadi, anelo
a voi come piagato
augello al proprio cielo
dal fango ond'è implicata
l'ala al sereno usata.

O nell'eccitato *Prologo* del '71 che reinterpreta piú personalmente e poeticamente le parole della polemica politica e, fra speranze di «nuovi amori» e

la dolorosa indicazione degli «insonni accidiosi / tedi che fuman da la guasta età», conduce alla scoperta di una zona di memoria appassionata e dolente da cui scaturisce un primo elemento del paesaggio maremmano («dove una torre ruinata so») non solo come la scoperta di un pittore, di un occhio maturo che sa trovare i suoi luoghi congeniali, ma come l'intuizione da parte di un poeta di un proprio mondo lirico meglio chiaritosi e ora premente sotto l'eloquenza che non è più indispensabile a stimolare e sorreggere una più incerta e confusa urgenza poetica.

Dalla cronaca combattiva il Carducci scende ora con nuova forza alla sua storia intima da cui, sullo stimolo di occasioni propizie e più sue, egli enuclea proprio il suo tema lirico più vero (lo spunto di avvio vien di nuovo dall'urto con il dolore e la morte) nel primo denso ciclo poetico che si svolge, nelle *Rime nuove* fra '70 e '71, da *Funere mersit acerbo*, che segna più nettamente il passaggio da una ripresa della nobilitazione ortisiana e leopardiana del tema del fratello suicida alla più schietta situazione poetica del figlioletto Dante fra il desiderio di luce e di vita e l'ombra sepolcrale che l'avvolge, a *Notte d'inverno* con il suo grido finale: «o notte, o inverno, / che fanno giù ne le lor tombe i morti?» che approfondisce, fra autobiografia e poesia, uno sguardo ossessivo e affascinato nella fredda realtà fisica della morte-tomba. Fino a *Pianto antico* che porta il tema ad un esito, a suo modo, perfetto, realizzandone l'essenziale contrasto tonale in un quadro lineare e vibrante, nella coincidenza alta dell'aulico e del popolare, fra linea di grazia greca e settecentesca e ritornello romantico sommessamente cantato e ricco di risonanza patetica.

Mentre poi nelle contemporanee *Rimembranze di scuola* un più consapevole sviluppo del tema ne conferma la consistenza profonda nell'animo e nella meditazione del poeta, che annoda saldamente la zona poetica dell'infanzia e della memoria all'esperienza, prima e simultanea, della pienezza della vita e della pienezza della morte.

Sicché, quando nel '72 il Carducci tornava a stimolare la sua poesia ancora in un impeto di volontà e di poetica (sperando di alimentare più intimamente una ripresa di poesia polemica), poteva in realtà ben superare la base eloquente e combattiva dell'epodo *Ripresa, Avanti! Avanti!* nell'inno elegiaco trionfale e dolente della terza parte di quel componimento, in cui il «sauro destrier de la canzone» vien confortato alla coscienza della sua originalità e della sua nuova forza proprio dal ricordo della adolescenza selvaggia e malinconica del poeta. E la poetica si svolge in espressione esemplare di una nuova poesia nata dall'animo che riconosce intuitivamente se stesso e le proprie risorse liriche e fantastiche (e il «tu» eloquente si fa lirico, il colloquio più esterno col «sauro» si fa colloquio interiore), spiegata nel paesaggio maremmano squallido e pieno, teso da una malinconia senza languore, da una furia senza enfasi, selvaggio, vitale e nostalgico, realizzato con un linguaggio cromatico, concreto e vibrante di lontananze fantastiche e meste,

che si intona intimamente all'espansione della tendenza realistico-elegiaca del Carducci, al suo sentimento dell'energia e dello squallore, della vitalità piena e della desolazione di una privazione struggente.

E sono, su questa direzione, i tocchi sicuri delle «vedove piagge» del mar toscano, del «nubilo inseminato piano», dei «colli arsicci e foschi», degli «assetati caprifichi» tormentati dal «languido sirocco», della torre solitaria e in rovina con la sua «lunga ombra di tedio», e, sulla via della memoria evocatrice e creatrice, la forza intera del quadro epico-malinconico di Ugolino che bussa, sconfitto, alla «porta nera» del suo castello maremmano e della scena che chiude quell'alta sequenza poetica nel paesaggio infiammato del tramonto, eccitato dal famelico gridio dei falchi, ma insieme allietato da una impressione più fresca e soave: la quercia che «verdeggia e bisbiglia».

Or (dolce a la memoria) una quercia su 'l ponte
levatoio verdeggia e bisbiglia, e del conte
novella il cacciator
quando al purpureo vespero su la bertesca infida
i falchetti famelici empiono il ciel di strida
e il can guarda al clamor.

Sulla più assicurata base lirica personale la stessa capacità di rappresentazione di paesaggio e di quadro epico-storico (tendenze caratteristiche della fantasia carducciana, ma pronte a decadere in illustrazione là dove non corrisponde ad esse la vibrazione più intima) può ora così interamente spiegarsi, come avviene in *Sui campi di Marengo*, notevole riprova sincrona di questa piena maturazione di visione creatrice, qui svolta saldamente fra l'inizio cupo e grandioso e il finale epico e gioioso squillante, con un impiego ricco ed efficace di toni nelle varie scene evocate dai diversi personaggi dell'ampio affresco-ballata, fino a quella incantevole del castello nordico in cui «Tecla sogna al lume de la luna» mentre «dal Reno il canto de gli elfi per la bruna / notte va».

Dove si può cogliere anche la presenza di una sollecitazione della sensibilità carducciana, ormai così ricca ed aperta, da parte di quella lettura e traduzione feconda, proprio in questo periodo, di Heine e dei romantici tedeschi (Uhland, Platen, Schiller, il Goethe delle ballate, e poi più tardi qualche stimolo intenso di Hölderlin²⁷) che, mentre sorreggeva – al di là della giovanile e fondamentale esperienza delle romanze e ballate berchettiane e carreriane – il gusto carducciano di quadro in movimento, di ritmo volante ed echeggiante, di recupero della vivacità popolare (caratteri particolarmente evidenti in *Rime nuove*), contribuiva ad aumentare la vibratilità nervosa

²⁷ Risalgono al '70-71 le prime versioni da Heine e sono del '71 le *Conversazioni e divagazioni heiniane*. Nel 1871 il Carducci chiudeva così il suo canone dei poeti tedeschi: «Quel Heine fra i versificatori molti della Germania è poeta vero: lui e Platen; dopo Goethe e Schiller. E basta» (*Ep.*, VII, p. 41). Poco dopo aggiungeva Uhland (*ibid.*, p. 105). Per Hölderlin cfr. la nota 34 a p. 24 e le pp. 48-50.

del sentimento, la tensione irrequieta al sogno, l'intensità dello scavo autobiografico. Magari con il rischio di certe forzature di ironia romantica, di certe tonalità macabre mutate dal peggior fondo heiniano.

E all'irrequietezza e tensione dell'animo e della fantasia ormai in pieno movimento veniva anche a rispondere, sempre nel '71-72 (anni decisivi per lo sviluppo della poesia carducciana), l'accendersi della passione per Lidia: esercizio di un affetto reale, esaltante e tormentoso, che assicurò al poeta un'esperienza importantissima di personale vita di passione e di sensibilità, così abbondantemente testimoniata da quel ricchissimo documento – fra vita e poesia – che è l'epistolario di quegli anni e la cui conoscenza tarda riavvicinò alla personalità carducciana tanti lettori moderni svogliati dalla iconografia ditirambica del leone maremmano, del vate della terza Italia.

Proprio quelle lettere anzitutto ci assicurano più energicamente come il fondo vero dell'animo del Carducci fosse sí forte, virile, ma insieme irrequieto e nervoso, tormentato e sensibile, scosso da sbalzi violenti di umore fino ad una ipersensibilità addirittura meteorologica, assetato di vita, di amore, di poesia, di luce, e pronto a immergersi intensamente – nella privazione di tutto ciò – nella depressione, nel tedio, nel sofferto sentimento del freddo e del buio, carichi di immediati, immancabili riferimenti allo stesso contrasto del sentimento dell'esistenza fra ansia e possesso di piena vitalità e prefigurazione quasi ossessiva, e desiderio anche, della morte.

A parte alcune dichiarazioni di consapevolezza degli «alti e bassi» dell'animo «determinati dal di dentro e dal di fuori»²⁸, le lettere a Lidia contengono continue prove dei violenti sbalzi di umore e proprio della ipersensibilità «meteorologica» del Carducci, a volte con bruschi capovolgimenti di stato d'animo nel giro di una stessa giornata²⁹ e più spesso con aperti riferimenti della letizia o del tedio alla giornata assolata o umida e grigia. Ed è qui che i simboli essenziali del sole, della luce e del buio, del freddo, del colore cinereo del cielo invernale maturano la loro interna tensione nelle ore sofferte o godute della giornata concreta, prima di esprimersi in parole poetiche, tra sensazione fisica e sentimento lirico.

Si ricordino almeno, sull'avvio della traduzione poetica, spunti epistolari-diaristici come questi: «Già l'anima mia è triste e inerte come questa umida e nebbiosa giornata. Vi riscriverò meglio in una bella giornata che il sole faccia capolino»³⁰; «Il grigio umido dell'autunno mi penetra le ossa e le fibre, e il dolore e la noia scroscia monotona nel mio cervello e nel cuore come la pioggia di fuori»³¹; «Piove, è umido, il cielo è simile alla terra e la terra a una tomba: ed io aspiro al tuo cuore e alle tue braccia, alle tue dolci braccia. Com'è umido e freddo e cinereo tutto! Tu manchi o dolce rag-

²⁸ *Ep.*, X, p. 282.

²⁹ Cfr., ad es., *Ep.*, XI, p. 32.

³⁰ *Ep.*, VII, p. 87.

³¹ *Ep.*, VIII, p. 8.

gio...»³²; «La terra era fango e il cielo colore del fango. Gli alberi correvan via con i rami spogli brulli ritti verso il cielo, quasi braccia di costernati o d'imprecanti... Oggi la giornata è bellissima: il cielo turchino, puro, terso come se fosse stato lavato: splendido il sole»³³. Moltissime son poi in queste lettere le analogie fra sole e poesia, fra sole e greicità.

La passione per Lidia, con il suo svolgimento di gioia e di tormento, veniva ad inserirsi così nella essenziale dinamica e dialettica dell'animo carducciano accentuandone e accelerandone le alternanze, l'aprirsi e oscurarsi violento della felicità, le impennate orgogliose dell'uomo teso allo spiegamento dei suoi sentimenti e della sua forza matura, all'affermazione dei suoi ideali di umanesimo romantico-naturalistico, e insieme gli impeti dolenti e sin tetri con cui egli constata la difficoltà di un pieno possesso della realtà e di se stesso e piomba nella sensazione cupa della sua solitudine, del fallimento delle sue illusioni, e si rifugia ansioso fra i morti che soli non tradiscono: «il mio cuore è coi morti», il grido che erompe più volte nelle lettere di questi anni e che, confortato da alcuni versi di Hölderlin, condurrà, in una linea di interna meditazione poetica, da *Brindisi funebre* a *Nevicata*³⁴.

Tutto l'animo carducciano viene così più fortemente scosso e sollecitato ad esprimersi e insieme (in quei modi di arricchimento e di intorbidamento che son tipici delle crisi carducciane), mentre la sua fantasia si fa più alacre e fervida e cresce la consapevolezza della propria maturità, si fan luce anche componenti nuove di sensibilità voluttuosa, di fantasticheria mistico-erotica³⁵, si aprono elisi apollineo-amorosi. Con tutta una nuova ricerca di squisite eleganze e un rilancio particolare del suo ideale neoclassico, appoggiato ad una nuova ammirazione del Foscolo³⁶ e dello Chénier e a una più impe-

³² *Ep.*, VIII, p. 336.

³³ *Ep.*, X, p. 134.

³⁴ È il verso ultimo di *Griechenland*, «Denn mein Herz gehört den Toten an», che il Carducci tradusse «Perché tutto co' morti il mio cuor è» nella frammentaria versione di quella poesia (agosto-settembre 1874). Tutto il finale di quella versione (*Opere*, XXIX, p. 360) è importantissimo per questa assimilazione-sviluppo di un tema hölderliniano nella meditazione poetica del Carducci ed è evidente la sua suggestiva presenza fino alla soluzione originalissima di *Nevicata*, in cui venne a confluire con più forza lo stimolo di altri versi di Hölderlin da *Der Tod fürs Vaterland* tradotti in prosa presumibilmente nel 1880 (*Opere*, XXIX, p. 361): «A voi, o cari, io vengo, che ad amare m'insegnaste e a morire, a voi là giù» («Zu euch / Ihr Teuern! komm'ich, die mich leben / lehrten und sterben, zu euch hinunter!»). Per lo sviluppo di questo motivo in *Nevicata* rimando il lettore alla interpretazione di quella lirica alla p. 45 ss. di questo volume [qui alle pp. 348-355].

³⁵ Fino a limiti di «languore» di dubbio gusto e contaminazione fra amore e riti religiosi non solo greci, ma cristiani, come spesso avviene nelle lettere a Lidia (cfr. ad es. *Ep.*, VII, p. 272) in cui continua è la lotta fra abbandono e resistenza alla *rêverie*.

³⁶ Proprio per *Primavera dorica* il Carducci dice a Lidia: «Questa è la più nobile e la più pura, la più greca poesia che abbia mai fatto. Di più oso dire che una poesia come questa non la poteva fare che Ugo Foscolo, il Foscolo delle *Grazie*» (ibid., p. 137). E altrove (*Ep.*, IX, p. 109): «dopo Foscolo io sono da vero l'ultimo figlio de' poeti eolici». A questo culto rinnovato dei greci (più che di Orazio come al tempo delle *Rime di San Miniato*) si associa

gnativa affermazione del suo umanesimo come «naturalismo pagano» che chiede una forma espressiva piú ardua e aristocratica, piú plastica e ritmica e pur sempre romanticamente animata e vibrante (la strofa difficile, ma «la strofe che ha il battito del cuore»³⁷).

Ed è cosí che in mezzo allo sviluppo delle *Rime nuove*, che proprio in questi anni giunge alle sue mete piú alte, già con le *Primavere elleniche*, cosí significative da tal punto di vista e cariche di una sensibilità voluttuosa che sfiora l'estetismo, si insinua una nuova tendenza espressiva che apre presto la via alle *Odi barbare*, al loro bando in *Preludio*, ai loro primi esperimenti in *Su l'Adda* e in *Ideale*.

E sembra quasi a questo punto provocarsi un pericoloso ingorgo di tendenze contrastanti. Ma in realtà la forza matura del Carducci lo supera nella effettiva realizzazione poetica e in definitiva pur si arricchisce nelle sue linee centrali di questa nuova spinta di poetica con un nuovo forte senso della serietà stilistica, del lavoro dell'artista, che è poi il senso piú vivo di *Congedo* o *Il poeta* (l'altro bando di poetica caratteristica di questo momento di volontà chiarificatrice del proprio ideale estetico), e la poesia di *Rime nuove* seguita, fra '73 e '75, a svolgersi energicamente in uno dei suoi cicli piú alti guadagnando ancora in forza intima e in nitidezza espressiva, in ricchezza di toni e di sfumature, di piú complessi impasti di ritmo e linguaggio. Mentre nelle poesie piú direttamente amoroze sembra isolarsi il peso piú forte di certo estetismo, di certe voluttà troppo floride e rosee, di certo clima mistico-erotico, fra paganesimo ed echeggiamenti un po' orecchiati di posizioni poetiche piú moderne, come è il caso di assimilazione baudelairiana nelle *Vendette della luna*.

Ché, alla fine, l'amore è piú un incentivo di intensificazione dell'animo e della fantasia che non un autonomo tema poetico carducciano ed esso soprattutto stimola un nuovo rafforzamento intimo dell'espansione vitale e del tormentoso sentimento della sua privazione. Come avviene nel ciclo centrale di *Rime nuove* che ha il suo avvio ancora una volta nello sviluppo di elementi intensamente elegiaci e drammatici, fra *Nostalgia* con il suo nuovo scorcio potente del paesaggio maremmano

(Dove raro ombreggia il bosco
le maligne crete, e al pian
di rei sugheri irto e fosco
i cavalli errando van),

Brindisi funebre

(Beviamo, beviamo ai morti;
con essi sta il mio cuor),

un crescente senso di «aristocrazia» nella vita e nella poesia (cfr. ad es. *ibid.*, VII, pp. 100 e 138) con un connesso disprezzo per la prosaica vita borghese: «Gli dèi se ne vanno da questo mondo di impiegati e di bottegai» (*ibid.*, XII, p. 230).

³⁷ Cfr. lettera a Lidia del 10 aprile 1872 (*Ep.*, XII, p. 129).

Tedio invernale che esaspera il contrasto fra un mondo classico-epico di luce e di sole e il cupo squallore di una giornata invernale, concreto simbolo di un presente scaduto ed arido:

Ma ci fu dunque un giorno
su questa terra il sole?
Ci fùr rose e viole,
luce, sorriso, ardor?
Ma ci fu dunque un giorno
la dolce giovinezza,
la gloria e la bellezza,
fede, virtude, amor?
Ciò forse avvenne ai tempi
d'Omero e di Valmichi,
ma quei son tempi antichi,
il sole or non è piú.
E questa ov'io m'avvolgo
nebbia di verno immondo
è il cenere d'un mondo
che forse un giorno fu.

Ma l'acme poetica è questa volta una rappresentazione di vitalità, prima tentata nel quadro centrale di *Davanti San Guido* in direzione di un paesaggio meridiano panico in una Maremma in verità troppo classicizzata (e la poesia, in questa costruzione complessa e insidiata da confidenze troppo discorsive, vibra piú alta soprattutto nel recupero nostalgico della perfetta visione di nonna Lucia e nell'incanto fiabesco-realistico della sua novella così significativa per un passaggio piú vero e profondo dal personale al leggendario), poi piú sicuramente realizzata nella sua totale trasposizione nell'affresco storico-leggendario di *Faida di comune*, vicina per impostazione alla contemporanea *Canzone di Legnano*, ma tanto piú intensamente e continuamente poetica di quella, che non è priva di un chiaro eccesso di sonante e di atteggiato, specie nella parlata di Alberto da Giussano. Mentre *Faida di comune* ha (pur entro certi limiti ineliminabili di letterarietà e di ricostruzione storica troppo compiaciuta) una forza piú fresca, lieta e sensibile, nasce da un tocco insieme piú elastico e lieve, nella fusione e varietà di toni che trapassano senza sforzo dal fiabesco piú aperto

(Vi si sente a mezza notte
la real caccia stormire,
dietro ad una lepre nera
un caval nero annitrire)

a un'epicità essenziale e luminosa

(... e a Pisa, in ponte,
tra gli albor crepuscolari,

era accesa una candela
di sol dodici denari.
Stava presso la candela,
tremolante nel bagliore,
co' pennoni del comune
a cavallo un banditore),

da un leggiadro e nitido idillio naturalistico

(bacchian li uomini le rame,
le fanciulle fan corona,
e di canti la collina
e di canti il pian risona)

alla letizia colorita e pura della cavalcata dei pisani in un paesaggio così
concreto e suggestivo:

Va co 'l sole di novembre,
va la fiera cavalcata.
Va per grige irsute stoppie
da la brina inargentate,
va per languidi oliveti,
va per vigne dispogliate.
Forte odora per le ville
la vendemmia già matura...

Poesia in cui il popolare e il letterario si son fusi in una sostanziale unità
artistica intera³⁸ e la letizia vitale si è risolta con ben altra resa poetica che
non è quella del *Canto dell'amore*, ultima espressione di questo ciclo in forme
troppo facilmente espansive che ne denunciano l'esaurimento piú intimo,
la prevalenza del declamato entro una situazione sentimentale e poetica
che ora volgeva di nuovo ai toni della malinconia e insieme ad un lavoro
tecnico piú arduo e aristocratico.

È qui infatti che si intensifica lo sviluppo delle *Barbare* che ormai van pre-
valendo come direzione fondamentale dell'espressione poetica carducciana,
anche se, dirò subito, con uno svolgimento spesso faticoso e discontinuo
quanto a intensità lirica e a risultati effettivi, ché troppo spesso prevalgono
il gusto del tecnico, dello sperimentatore di metri e di linguaggio, o l'illu-
strazione piú occasionale del viaggiatore letterato che cerca ad ogni costo di
trasferire in una poesia cesellata impressioni e meditazioni piú diaristiche da
«viaggio in Italia». E troppo spesso si avverte il peso di una cultura non pro-

³⁸ Si deve però notare che *Faida di comune* (la cui prima stesura è del 1875) fu in realtà
completata e portata al suo organico esito solo nel 1887.

fondamente assimilata, corrispondente a velleità culturali poco organizzate e a miti storiografici macchinosi e forzati.

Si pensi, a quest'ultimo proposito, al tentativo di recuperare la suggestione del mondo egiziano in *Alessandria* o, in *All'Aurora*, del canto vedico con il suo implicito riferimento a quel mito della razza ariana su cui il Carducci di questi anni fantasticò a rinforzare torbidamente con ragioni di «razza» la sua contrapposizione fra la civiltà classica, la tradizione italiana umanistico-laica e l'intrusione mortificante della componente semitico-cristiana³⁹: contrapposizione che poi tanto pesa su *Alle fonti del Clitumno*, al di là del bellissimo inizio, insieme all'enfatico *excursus* nella storia d'Italia preromana e romana.

O si pensi all'escogitazione della «nemesi storica» che, pur nel suo riferimento ad un oscuro pathos della storia, appesantisce il motivo più poetico della compassione delle giovani vite innocenti e sacrificate dalle colpe degli avi (una ripresa capovolta della «provvida sventura» manzoniana?) e della nostalgia dolente di giorni radiosi travolti in catastrofe, in *Miramar* o in *Per la morte di Napoleone Eugenio*.

E si tenga conto degli aspetti della lenta evoluzione (e involuzione) politica carducciana che indulge sempre più ai miti nazionalistici e a volte xenofobi in toni più celebrativi ed enfatici, con quel culto della romanità che (quando non si dispone in un ritmo più vero di intensa nostalgia e di epica triste⁴⁰) giunge appunto alla celebrazione eloquente o ad una polemica acida e cupa (priva dell'impeto più giovanile e lieto del combattente di *Giambi ed Epodi*) e

³⁹ Già nel '74, durante la maggiore esaltazione neoclassica-pagana, in una lettera a Lidia (*Ep.*, IX, p. 108) il Carducci, scagliandosi contro il cristianesimo distruttore della poesia greca, scriveva: «Ci mancava anche questa, che a noi, greco-latini, nobile razza ariana, dovesse essere infusa una religione semitica, a noi figli del sole, adoratori del sole e del cielo».

⁴⁰ Motivo già a suo tempo impostato dal De Lollis, che dava così un nuovo significato alla formula crociana del 1903 (il commosso poeta della storia) e verificava nelle *Barbare* lo svolgimento di un Carducci maggiore, e ora sviluppato originalmente dal Russo nel saggio citato che giustifica in chiave di grave elegia lo stesso mito della «romanità» che pure ha indubbe e resistenti componenti chiaramente retoriche, con punte estetizzanti e in rapporto agli ideali nazional-unitari che si venivano consolidando in forme conservatrici. E certo già le *Barbare* risentono, nelle loro zone più retoriche, della involuzione politica carducciana, anche se per me non accettabile è la interpretazione di chi come il Sapegno (cfr. il suo saggio *Storia di Carducci*, in «Società», 1949, poi in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari 1962) fa coincidere con l'involuzione politica una netta involuzione poetica (ripresa anche in altro senso della nota tesi del Petrini) iniziata appunto nelle *Barbare*. Rapporto da vedere invece in maniera tanto più duttile e non chiudendo mai gli occhi di fronte alla realtà di poesia presente anche nei periodi tardi del Carducci e alla sua giustificazione più intima e profondamente personale. Sul motivo della «romanità» e sul suo significato storico negli anni dopo l'unità si veda l'importante capitolo di F. Chabod, in *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, I, Bari 1951. Rimando in proposito al saggio di questa raccolta, *Carducci politico*. Per la mia discussione con il Sapegno sarà da vedere anche la mia più generale discussione metodologica circa questo caso di diversa valutazione di un arco di involuzione ideologico-politica non senz'altro meccanicamente corrispondente ad un arco di involuzione poetica, in *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari 1971⁵, pp. 72-74:

perfino a certe gravi immagini estetizzanti che sembrano sfiorare preannunci dannunziani, come quella di Roma «nave lanciata al dominio del mondo». Elementi che si associano spesso negativamente al martellare troppo insistente sul ritmo e sulla parola, con un certo che di faticoso e con una prolissità, a volte, di versi poco tenaci nella memoria del lettore o a volte con finezze preziose (la foresta subacquea di *Alle fonti del Clitumno*) ma troppo fine a se stesse.

E tuttavia è innegabile l'ulteriore acquisto che il Carducci veniva facendo nelle *Barbare* di nuovi modi espressivi, di un impasto linguistico sempre più originale, con punte che toccano i margini di poetiche più moderne, pur nell'involucro classicistico a lui peculiare e nel rifiuto di adesione alle poetiche parnassiane e decadenti che non va mai dimenticato contro certi frettolosi inquadramenti del tardo Carducci nel vero e proprio decadentismo. E così ugualmente occorre precisare che nelle *Barbare* e particolarmente nella loro direzione più grave ed elegiaca, meditativa, a cui il verso più approfondito nelle sue possibilità di risonanza pensosa e dolente, il linguaggio più brunito e «fosco» (il colore che sempre più vi prevale) sembrano inclinare di per se stessi, gli elementi lirici carducciani sempre più sviluppano le loro componenti di nostalgia e di robusta ed inquieta sensibilità malinconica.

E ad esse ben corrisponde la lentezza echeggiante, la voce che scandisce e approfondisce il sentimento del passato irrecuperabile, la tensione a beni perduti, l'animo vibrante fra sogni e delusioni, fra la sospirata virile serenità e la sensazione dolorosa di esserle impari, sicché la nuova rappresentazione

«Quanto al Carducci tardo mi pare che non sia assolutamente accettabile l'intera equivalenza di involuzione politica e involuzione poetica, che pur si giustifica assai chiaramente per quanto riguarda la poetica di "dovere" e l'eloquenza delle cosiddette grandi odi di *Rime e ritmi* in rapporto alla perdita di contatto del poeta con le forze più vive della storia del tempo e al suo nuovo accordo con un preciso settore conservatore della società italiana, con la politica crispina, con il crescere del nazionalismo autoritario e antipopolare. Involuzione verificabile anche in quella componente di spiritualismo senile che sfocia nella vaporosità retorica di *Alla chiesa di Polenta*.

«Ma al critico che guardi, senza lasciarsi piegare da schemi rigidi e tentanti, alla intera realtà della personalità carducciana nel suo ultimo svolgimento, e alla genesi storica della sua poetica e poesia, non sfuggirà una situazione più complessa.

«Sull'avvio di un ripiegamento interiore accentuato dalla stessa posizione ufficiale assunta, e configurato nella proposta di una poetica della "malinconia", l'animo poetico carducciano pur continuava a svolgersi in una direzione di intimità senza enfasi, fra dolente risentimento esistenziale (a cui si legano alcune delle liriche più alte del Carducci e in un periodo in cui la involuzione politica era già fortemente avviata) e visione fresca e nuova di paesaggi e figure, a cui contribuisce a suo modo, in quel che ha di più levitante ed enigmatico, la stessa vibrazione più sommessa e meditativa dello spiritualismo così prevaricante in retorica quando funziona nella direzione della poetica falsamente grandiosa e ufficiale del poeta vistoso e fastidioso dell'età crispina e umbertina.

«E proprio in questa specie di sdoppiamento, sulla via più sensibile e autentica di un riscatto dei suoi moti più intimi in una direzione assecondata dal meglio delle sue forze ed esperienze artistiche, il Carducci si troverà a collaborare, pur entro limiti storici di tardo romanticismo più che di decadentismo, a nuove forme di tensione poetica, a elementi vivi della crisi poetica postromantica».

della realtà, di cui il Carducci sa ora rendere con nuovo vigore aspetti e figure (ad es. la «britannica» e il «ciociaro» di *Dinanzi alle Terme di Caracalla*), assume un'intonazione sempre più fonda di vitalità piena, ma intrisa radicalmente di malinconia.

Ed ecco, su questa direzione più congeniale, il nuovo gruppo (fra '75 e '77) di alte poesie che costituiscono i veri risultati di quel volume, anche se tanto insidiati da cadute e sbalzi di tono, ché la tensione poetica delle *Barbare* è particolarmente, per quanto sopra si è detto, esposta a nuovi pericoli di enfasi, di illustrazione erudita, e l'equilibrio espressivo appare spesso difficile e breve rispetto alla volontà di costruzioni più complesse. Sull'apertura più torbida di *Ruit hora*, col suo significativo capovolgimento di un paesaggio sereno in una disperata tensione funereo-amorosa

(Vedi con che desio quei colli tendono
le braccia al sole occiduo:
cresce l'ombra e li fascia: ei par che chiedano
il bacio ultimo, o Lidia),

si succedono le maggiori poesie di questa fase.

Anzitutto *Alla stazione in una mattina d'autunno*, specie nel suo inizio, forte quadro più espressionistico che impressionistico, in cui il *leitmotiv* della separazione è intensificato, nel suo sentimento di dolorosa fatalità, da tutto un coerente paesaggio livido e sofferto, da una intensa suggestione di luci sbattute e meste entro forme di violenta audacia linguistica («i rami stillanti di pioggia / sbadigliando la luce su 'l fango»), da quelle immagini allucinate ed ossessive di preparativi della partenza del treno che paion alludere alla tormentosa, lenta preparazione di un misterioso supplizio:

Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com ombre, una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei

freni tentati rendono un lugubre
rintocco lungo: di fondo a l'anima
un'eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare...

Aura tragica che a sua volta intensifica, in contrasto, la radiosa, struggente visione dell'amata immagine femminile e del «giovine sole di giugno» in cui essa era apparsa la prima volta al poeta.

E poi *Mors* con il nuovo contrasto severo (e come echeggiante di cupa sonorità wagneriana⁴¹) fra le immagini degli «anni lieti crescenti» dei fan-

⁴¹ Ma più del Wagner della *Morte di Sigfrido* che del *Tristano e Isotta*, a cui pure il Car-

ciulli stroncati dall'epidemia e quella dei superstiti che «invecchian ivi ne l'ombra», nel loro desolato dramma totalmente terreno, in attesa del ritorno della furia distruttrice della morte:

Ahi tristi case dove tu innanzi a' vólti de' padri,
pallida muta diva, spegni le vite nuove!
Ivi non piú le stanze sonanti di risi e di festa
o di bisbigli, come nidi d'augelli a maggio:
ivi non piú il rumore de gli anni lieti crescenti,
non de gli amor le cure, non d'Imeneo le danze:
invecchian ivi ne l'ombra i superstiti, al rombo
del tuo ritorno teso l'orecchio, o dea.

E poi, dopo la fantasia piú nostalgico-cromatica di *Nella piazza di San Petronio*, l'ode *Dinanzi alle Terme di Caracalla* nel cui quadro iniziale l'epica triste-grandiosa e il gusto realistico di *en plein air* si incontrano con un eccezionale risultato di poesia classico-moderna:

Corron tra 'l Celio fosche e l'Aventino
le nubi: il vento dal pian tristo move
umido: in fondo stanno i monti albani
bianchi di neve.
A le cineree trecce alzato il velo
verde, nel libro una britanna cerca
queste minacce di romane mura
al cielo e al tempo.
Continui, densi, neri, crocidanti
versansi i corvi come fluttuando
contro i due muri ch'a piú ardua sfida
levansi enormi.
«Vecchi giganti – par che insista irato
l'augure stormo – a che tentate il cielo?»
Grave per l'aure vien da Laterano
suon di campane.
Ed un ciociaro, nel mantello avvolto,
grave fischiando tra la folta barba,
passa e non guarda. Febbre, io qui t'invoco,
nume presente.

A questo tono di epica triste rispondono anche, nel loro centro piú intenso, *Mirammar* e *Per la morte di Napoleone Eugenio* e, mentre nella singolare e confusa meditazione *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia* il Carducci par difende-

ducci tanto guardò sognando per la sua poesia «barbara» una specie di «wagnerismo greco» (cfr. *Ep.*, VIII, p. 358). E cfr. la lettera alla Gargioli del 13 marzo 1883 (ibid., XIV, p. 125), con i giudizi entusiastici sulla musica di Wagner, sulla sua «grandiosità epica straziante».

re, con difficoltà, dalla più violenta attrazione di un nordico romanticismo macabro la sua aspirazione al classicismo e all'umanesimo «solare», il suo tema di contrasto, nelle forme più genuine e personali, seguita ad esprimersi nell'elegia sepolcrale di *Fuori alla Certosa di Bologna*, che raccogliendo le precedenti meditazioni cimiteriali (il poeta la disse un'elegia fatta su di «un pensiero antico», e proprio sulla coscienza di un motivo persistente e lungamente perseguito nacque allora il titolo di *Pianto antico*⁴²) avvia un nuovo, breve e compatto ciclo poetico tutto imperniato sul pensiero della morte. Che lo ossessionava proprio come «il pensiero della negazione dell'essere», dell'«esclusione», come dice in una lettera del 27 gennaio 1882 alla Bergamini⁴³, destinataria di altre lettere di questo periodo⁴⁴ che documentano, con impeti e abbandoni convulsi di grande intensità, un senso crescente di solitudine tetra e il continuo affiorare dell'immagine della morte e dei morti⁴⁵ nella loro fisica pena di esclusione dalla primavera e dal sole: «Chi dice a Lei, signora Adele, che i morti non sentono anche sotterra? Quando la primavera fiorisce, essi forse danno un sussulto, e sentono il germinare della terra intorno le loro tombe e in mezzo alle ossa, e ripensano al sole...». Questo motivo è involto in una certa grave aura voluttuosa in quella poesia e poi in *Su Monte Mario* (con quei «serti di rose» che infradiciano intorno ai teschi, con quell'invito dei morti ai mortali a riempire con l'«eternità di amore» la breve ora terrena nella prima, e con l'immagine gonfia e facile dell'estremo incontro dell'ultimo uomo e dell'ultima donna sulla terra ghiacciata, nella seconda⁴⁶) fra i residui del pericolo estetistico, nato con le *Primavere elleniche*, e una vaga velleità di sviluppo cosmico a cui il Carducci non era portato.

Ma quel motivo ossessivo si enuclea tanto più intimo e sicuro nelle brevi, intense elegie dell'81: *Ave e Nevicata*. E proprio quest'ultima è per me l'acme del ciclo e uno degli esiti interi ed alti della poesia carducciana⁴⁷.

Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinerëo: gridi,
suoni di vita piú non salgon da la città,
non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro,
non d'amor la canzon ilare e di gioventú.

⁴² Come ha indicato, sulla base di una lettera con cui il Carducci inviava al Chiarini l'elegia *Fuori alla Certosa di Bologna* (11 settembre 1879, *Ep.*, XII, p. 161: «Ti mando un'elegia fatta sur un pensiero antico...»), Manara Valgimigli, in *Carducci allegro*, Bologna 1955, pp. 42-43. All'ultima strofa di *Pianto antico* risponde soprattutto l'ultimo distico dell'elegia: «Freddo è qua giú: siamo soli. Oh amatevi al sole ecc.».

⁴³ *Ep.*, XIII, p. 245.

⁴⁴ Cfr. quella del 24 novembre 1881, *Ep.*, XIII, pp. 206 ss.

⁴⁵ Confusa con quella di Lidia da poco scomparsa e separata per sempre «dal mondo vivente, dall'aria, dal sole», come dice dopo la sua sepoltura (*Ep.*, XIII, p. 89).

⁴⁶ Immagine macabra ispirata, ahimè, da un'illustrazione dell'*Astronomia popolare* del Flammarion (cfr. M. Valgimigli, *Carducci allegro* cit., pp. 53-75).

⁴⁷ Per l'interpretazione di questa lirica rimando alla p. 45 ss. di questo volume [qui alle pp. 348-355].

Da la torre di piazza roche per l'aëre le ore
gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dí.
Picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati:
gli amici spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.
In breve, o cari, in breve – tu càlmati, indomito cuore –
giú al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò.

Dove il motivo a lungo meditato, la suggestione di versi di Hölderlin a lungo cullati nella memoria dolente, il definitivo accordo di parole e immagini tematiche, come «cinereo» o come l'immagine del paesaggio muto sotto la neve, così a lungo insistenti nelle lettere e nelle poesie precedenti, si risolvono perfettamente in poesia insieme all'eco squillante, negata e presente di un sentimento di vitalità («d'amor la canzon ilare e di gioventú»), e il colloquio coi morti si realizza perfetto e suggestivo fra la violenza ferma dell'immagine tempestosa («picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati») e il gesto brusco e patetico con cui il poeta invita il cuore a placarsi, ad accettare il riposo nel silenzio e nell'ombra.

E intorno a questa poesia così intensa, vibrante e squadrata, in questa alta zona di intimità senza enfasi, di autobiografia trasposta totalmente in lirica, le poesie del ricordo malinconico e rasserenato possono svolgersi come con maggiore libertà e agio sentimentale e fantastico, fino a *Sogno d'estate* che reinterpreta nella dimensione propizia del sogno, con un potere evocativo piú luminoso e una forza piú lieve e suggestiva, il recupero della fanciullezza e dei ricordi piú cari nella «piaga ove tra note forme rivivono gli anni felici». Che supera certo per compiutezza e superiore distacco l'impeto evocativo, piú denso e selvaggio, dell'interessantissimo frammento di sonetto dell'81:

Quanto azzurro d'amori e di ricordi,
gin, infido liquor, veggo ondeggiare
nel breve cerchio onde il mio gusto mordi:
o dolci selve di ginepri, rare,
a cui fischian nel grigio ottobre i tordi
lungo il patrio, selvaggio, urlante mare!⁴⁸.

Cresceva in questa estrema maturità del Carducci la capacità di una visione piú interiore, segreta, allusiva persino, quale è quella che sorge, senza ombra di peso e di sforzo, nei sogni disegnati e puri di *San Martino* e soprattutto di *Visione*, con quel finale così sorprendente per chi non abbia bene intuito le risorse della piú intima sensibilità carducciana:

E al cuor nel fiso mite fulgore
di quella placida fata morgana

⁴⁸ Fu pubblicata nel 1882 nell'«Album del Fracassa», poi in «Pan», 1° febbraio 1934. Passò nel vol. IV delle *Opere* col titolo di *Gin e ginepri*.

riaffacciavasi la prima età,
senza memorie, senza dolore,
pur come un'isola verde, lontana
entro una pallida serenità⁴⁹.

Che parrebbe anche l'attacco diretto dell'ultima stagione poetica di *Rime e ritmi* (quella della poesia piú schietta e intima di quell'ultimo volume) se fra '84 e '86 un altro gruppo di poesie (in *Barbare* e in *Rime nuove*) non ci presentasse ancora un particolare momento della dinamica carducciana fra un vasto ed energico moto di affermazione della pienezza vitale, espressa nel quadro epico-storico e nella diretta rappresentazione del suo sentimento romantico-naturalistico della vita, e un nuovo e piú intenso sviluppo dei temi di nostalgia e di dolorosa malinconia fino alla sintesi dei due poli essenziali nel nodo indissolubile di luce-buio, di vita-morte, del fascino supremo della vitalità dolorosamente esaltato e velato dall'inseparabile immagine dell'annullamento e della morte.

Penso anzitutto a *Canto di marzo* (con la vicinanza piú preziosa di *Vere novo*), la «barbara» dell'84 che costituisce la punta estrema di questa piú forte e ultima *poussée* di epica romantico-naturalistica, di vitalismo realistico⁵⁰ che si espande e si tende nel paragone della terra ribollente di umori e di succhi e della incinta palpitante sul talamo, e nella sua rappresentazione diretta, tutta aggrumata di colori a macchie intense, riboccante di una vitalità quasi sensuale, che unifica, in simpatia di tensione, come un soffio caldo di fecondità, i «fior che si risvegliano», «i germi che si movono e le radici che bramoso stendono» penetrando fino alle «ossa dei sepolti» da cui si sprigionano «i germi de la vita e de gli spiriti» e fa scattare, con un movimento di estrema energia, le immagini di entità naturali

(ecco l'acqua che scroscia e il tuon che brontola:
porge il capo il vitel da la stalla umida,
la gallina scotendo l'ali strepita,
profondo nel verzier sospira il cúculo
ed i bambini sopra l'aia saltano)

⁴⁹ È indubbiamente una delle poesie che piú possono avvicinare il Carducci ad aspetti di nuove poetiche (specie quella pascoliana) e notevole è anche quanto egli scriveva in proposito a *Visione*, «composta proprio con l'intendimento di conseguire un certo effetto estetico specialmente, se non soltanto, per mezzo d'una variata armonica disposizione di sillabe, di suoni, di cadenze» (*Ep.*, XIV, p. 172). Per una piú ampia considerazione di questa poesia rimando alla p. 64 ss. di questo volume [qui alle pp. 361-364].

⁵⁰ Con qualche eco della forte attenzione alla poesia di Whitman, di cui il Carducci aveva tradotto in prosa *Leaves of Grass* dandone nel 1881 un giudizio entusiastico al Nencioni (*Ep.*, XIII, pp. 172-173; e già prima cfr. *ibid.*, XII, p. 184) e contrapponendo quell'epica naturalistica alla «falsa poesia odierna» allontanatasi dai veri grandi poeti, «i sani, i forti» (dove poi gli attacchi alla poesia francese «decadente», cfr. *ibid.*, XIX, p. 26). Spinta di naturalismo e di vitalismo che portava il Carducci a considerare la giovanile America come elemento benefico per la vecchia Europa e per la sua poesia troppo «nervo» e poco «muscolo».

e gli impeti dell'appello finale al pieno dispiegarsi di tutti gli istinti vitali fino al grido selvaggio: «irrompete a la guerra, o desii torbidi». Con una forza turgida che par superare il limite della rappresentazione carducciana, energica ma nitida, e che, in questo tardo scoppio di una pienezza così aggressiva, apre uno spiraglio interessante su questo nuovo momento dell'umanesimo vitalistico e realistico carducciano opposto ora, più che al vecchio ascetismo, a concezioni troppo educate, umanitarie, pacifiste e puritane.

Tensione estrema verso un possesso totale della realtà, cui corrisponde, su di un piano più estroso ed idillico, il realismo della coeva poesia *All'autore del Mago*

(da gli scopeti de la bassa landa
pigro il pizzaccherin si rizza a volo:
con gli strilli di chi mercé dimanda
levasi delle arzàgole lo stuolo,
stampando l'ombra su per l'acqua lenta
ove l'anguilla maturando sta...),

e che presto si risolve nel più pacato equilibrio dell'idillio epico-storico del *Comune rustico*, in cui, al di là della sapienza ed efficacia illustrativa-narrativa di *Ça ira*, gusto della storia e del paesaggio si fondono, in un nitido e suggestivo sogno di realtà irrorata di dolce nostalgia, in un'arte piena e squisita:

E le rosse giovenche di su 'l prato
vedean passare il piccolo senato,
brillando su gli abeti il mezzodí...

Arte che par di nuovo guidare alle caratteristiche dell'ultima stagione poetica di *Rime e ritmi*. Ma non prima che, a contrasto, dopo l'animato quadro nostalgico di *Traversando la Maremma toscana*, entro il quale il Carducci coglie l'aspetto più psicologico del suo spirito preso fra «odio e amore», il ciclo abbia trovato lo struggente suggello neoclassico-romantico di «sol nel passato è il bello, sol ne la morte è il vero» di *Presso l'urna di Shelley*, e quello della malinconia della luce in *Ballata dolorosa*, suprema scoperta della sensibilità carducciana nella impostazione del suo lirico contrasto in un nodo così intenso e profondo.

Dopo, esaurita, in questo ciclo, la forza più intera, si aprirà l'ultimo tempo poetico di *Rime e ritmi*, il cui vero segno è la grazia malinconica e pacata, mesto-sorridente di colori tenui e limpidi, di disegni delicati e puri. Una direzione di poesia più esile, ma genuina in cui il Carducci senile par tutto ripiegarsi (e magari fosse stato così!) enunciando proprio all'inizio del suo ultimo libro una vera e propria poetica della «malinconia».

Come la impostano i lievi, pacati versi *Alla signorina Maria A.*, del 1887, posti ad apertura di *Rime e ritmi*:

O piccola Maria,
di versi a te che importa?
Esce la poesia,
o piccola Maria,
quando malinconia
batte del cor la porta.
O piccola Maria,
di versi a te che importa?

Non piú proposte di poesia impetuosa e difficile, posseduta con il gusto aggressivo del *Preludio* delle *Barbare* o esercitata nel gesto robusto ed enfatico del «grande artiere» di *Congedo*, ma un'immagine patetica, casta e smorzata, in cui la nascita della poesia è configurata in un fluire quasi involontario, sollecitato dal tocco discreto della malinconia sul cuore, che non è piú il «vil muscolo nocivo» di *Intermezzo* e neppure piú l'«indomito cuore» di *Nevicata*, ma semmai il «vecchio cuore» che avrebbe composto i suoi ultimi sussulti, il suo estremo bisogno di amore nella mesta e gracile grazia della poesia *Ad Annie*.

Poesia senile, consapevolmente sentita dal Carducci come l'eco tutta inferiore e sommersa di quella fervida della gioventú (l'eco che «ne l'animo chiuso / solitaria ne mormora» in *Nel Chiostro del Santo*), ma ancora poesia che in colori piú tenui, in ritmi d'intimità mormorata e quasi sfioranti una lentissima prosa poetica, con uno sgorgare piú lento ed avaro, continua la direzione di *Visione* e di *San Martino* e ben resiste, appunto come ulteriore anche se raro sviluppo di sincere risorse poetiche e artistiche, al giudizio troppo facile di chi volesse considerarla duramente nel segno di una generale involuzione o come puro esercizio formalistico di un artista privo ormai di vera ispirazione.

Certo calata era la intera pienezza della personalità carducciana, che veniva ora come a dividersi – senza piú il ricambio dinamico di una volta – fra questa piú sottile, rara e segreta vita poetica (all'insegna della «malinconia», di una grazia piú pacata di affetti intimi e poco ambiziosi, di una visività che pur sapeva creare i paesaggi alpini di fronte ai quali l'animo e la fantasia erano ancora sensibili e inventivi) e il raffiorare di un'ultima velleità grandiosa, in cui la componente retorica mai vinta e troppo confusa con l'ansia della poesia grande, della missione civile del vate, sfogava i suoi ultimi impeti credendo di servire un concetto piú alto di poesia e quel «dovere umano» di cui appunto il Carducci parlava in una lettera di questo periodo⁵¹ contrapponendolo alla poesia creata solo per «distrarsi» e della cui centralità nel suo animo senile aveva avuto acuta, ma parziale coscienza, troppo presto ripreso dalle tentazioni della lirica «alta» e dai suoi impegni di poeta ufficiale dell'epoca, dai suoi umori e dalle sue passioni politiche.

⁵¹ Alla Gargioli, 1° agosto 1888 (*Ep.*, XVI, p. 279).

Ma, al di là di questa sua incertezza di poetica corrispondente anche alla sua crescente collaborazione con la difesa e l'affermazione della nazione-stato e del gruppo dirigente a cui sempre più saldamente egli apparteneva, proprio sulla diversità di queste due tendenze bisogna insistere per distinguere quella che è un'evoluzione ancora di poesia e quella che è solo involuzione di eloquenza e che perciò – tanto più nel confronto con la maggiore purezza già conquistata – ci colpisce con i suoi contenuti non redenti poeticamente e quindi oggetto di discussione e valutazione non-estetica del loro significato entro una fase della nostra storia civile.

Non che al Carducci si voglia negare di avere sentito in proprio e sinceramente gli ideali nazionali unitari in forme sempre più conservatrici, che lo conducevano ora a condannare con tanta durezza (con l'elogio della maniera forte crispina e sin con l'invocazione, ahimè, delle «legnate» contro i denigratori dell'esercito⁵² e magari con l'invocazione di una guerra offensiva per la difesa dell'Italia circondata da potenze ostili) insieme all'antico avversario vaticanesco, saldo perno del suo vigoroso laicismo, il socialismo «antinazionale» e il «settarismo» repubblicano. E naturalmente tanto meno si negherà la personale forza morale, il valore etico degli sdegni contro la corruzione, l'affarismo, la viltà delle astuzie della bassa politica⁵³ che il Carducci viveva entro quelle posizioni nazionalunitarie anche come attiva religione del costume risorgimentale. Ma ciò che si nega è che questi ideali divenissero in lui temi lirici, tanto sono discordanti ormai con la direzione poetica in cui il suo animo viveva la sua ultima, squisita stagione poetica, tanto essi immediatamente si dispongono su di un piano pratico di celebrazione esortativa e polemica.

Un piano, una disposizione in cui egli raccoglieva tutti i peggiori moduli della sua eloquenza, con i «Salve» retorici, le invocazioni enfatiche di «Italia, Italia», le sfilate di ricordi storici che non divengono miti e nuclei poetici, l'orgia delle maiuscole, e persino con un frequente ricorso alla forma retorica delle «visioni» scenografiche che mostra un'innegabile presenza montiana nelle cosiddette «grandi odi» celebrative del '90-98.

Basti citare in proposito *Piemonte*, con la visione degli spiriti risorgimentali che accolgono l'ombra di Carlo Alberto e con quella del «popolo de' morti» che raccoglie le proprie ossa proprio come in un celebre passo della montiana *Visione di Ezechiello* (e poi la visione della «sacra legion degli spiriti» in *Cadore* o quella consimile in *Bicocca di San Giacomo*), per non ricordare, ancora in *Piemonte*, la tipica autoesaltazione montiana del «vate

⁵² Cfr. lettera del 12 agosto 1891 (*Ep.*, XVIII, pp. 7-8) a proposito degli incidenti causati dal giornale umoristico «Bononia docet» di Podrecca e Galantara e di cui lo stesso re Umberto incolpava gli ufficiali contro il parere del Carducci (*ibid.*, p. 10).

⁵³ Mi piace citare almeno questa affermazione della politica dell'onestà nel discorso agli elettori di Pisa (19 maggio 1886, in *Opere*, XXV, p. 28): «In cinquant'anni di vita ho sperimentato che la miglior furberia è l'onestà, che la verità è il più squisito machiavellismo».

d'Italia alla stagion piú bella» o l'illustrazione celebrativa col facile modulo di antitesi della «regal Torino» e di «Asti repubblicana».

Sarebbe davvero triste per noi se l'immagine dell'ultimo Carducci coincidesse interamente con quella offertaci da queste odi, in cui rari e quasi inattesi sono momenti poetici piú genuini e macchinose e schematiche le stesse costruzioni una volta troppo celebrate; o anche, diciamo pure, con quella risultante dalla fiacca ed incerta *La chiesa di Polenta* in cui un vago spiritualismo senile cerca una consonanza di fede deistico-massonica con forme di religiosità tradizionali, pur attaccando contemporaneamente l'abborrita religione semitico-ascetica e la «lupa vaticana» oggetto di nuove violente invettive nell'ode *Alla città di Ferrara*⁵⁴.

Ma ben altro valore han per noi le vere, anche se rare, poesie di *Rime e ritmi*. In cui pare anzi che lo sdoppiamento accennato abbia liberato da ogni pericolo retorico gli angoli ancor poeticamente vivi dell'animo del Carducci: ancor vivi e capaci di nuova poesia, con aggiunte autentiche al suo vero *corpus* poetico, quali sono i toni di colloquio piú sussurrato e mesto-ilare della poesia *Ad Annie*, i piccoli quadri a tenue e perfetto disegno e colore di *In una villa*, di *Mezzogiorno alpino*, dell'*Ostessa di Gaby*

(e verde e fosca l'alpe, e limpido e fresco è il mattino,
e traverso gli abeti tremola d'oro il sole)

o quel meditare e vedere e fantasticare di *Courmayeur* (nelle *Barbare*, ma di questi ultimi anni), e soprattutto la incantevole trama fiabesca con toni quasi di realismo magico dell'*Elegia di Monte Spluga*:

E vidi su gli abeti danzar li scoiattoli, e udii
sprigionate co' musi le marmotte fischiare.
E mi trovai soletto là dove perdevasi un piano
brullo tra calve rupi: quasi un anfiteatro
ove elementi un giorno lottarono e secoli. Or tace
tutto: da' pigri stagni pigro si svolge un fiume:
erran cavalli magri su le magre acque: aconíto,
perfido azzurro fiore, veste la grigia riva.

⁵⁴ Non vi è alcun dubbio sulla fedeltà del Carducci alla pratica e agli ideali massonici (ed anzi proprio negli ultimi decenni la sua partecipazione alla direzione stessa della Massoneria italiana, la collaborazione con il Gran Maestro Lemmi – al quale spesso chiede consigli e rivolge ringraziamenti per le sue autorizzazioni anche di atteggiamenti poetici – si fecero piú strette) ed è chiaro che certe accentuazioni (un po' generiche e velleitarie: «A Dio voglio credere sempre piú», *Ep.*, XIX, p. 23) di spiritualismo e di religiosità degli anni tardi non vanno intese come indizi di un «ritorno» alla fede tradizionale. Basti ricordare in proposito quanto il Carducci scrive al Lemmi nel 1894: «La Chiesa cattolica poi si batte bene specialmente con Dio» (*ibid.*, p. 29). Comunque nella poesia di *Rime e ritmi* questo crescente spiritualismo ha un doppio effetto: incentivo di retorica nei tentativi di espressione impegnativa e solenne (appunto come nella *Chiesa di Polenta*), coefficiente di una vibrazione lirica piú sottile e sfumata nelle meditazioni poetiche piú libere e personali.

E ancora una volta qui si incontrano gli elementi del carducciano contrasto tematico e tonale (il «suono di primavera su 'l tepido aprile dormente» e i «piani fumanti di tedio»), ma in un'aura piú sottile e sognata; ed essi ancora una volta si adunano in quel patetico e originalissimo congedo dalla poesia e dalla vita, sentita come coincidente con la poesia, che è *Presso una Certosa* con il suo attacco limpido e malinconico, in cui i colori vibrano di un ultimo accordo senza impeto («Da quel verde, mestamente pertinace tra le foglie / gialle e rosse de l'acacia, senza vento una si toglie»), con il suo finale che conclude in modi di assoluta intimità l'ultimo incontro di luce e buio, di vita e morte, di ombra e poesia nell'estremo anelito di una fede poetica e di un'aspirazione vitale⁵⁵ che, nella sua maggiore purezza, appunto con quella coincide:

A me, prima che l'inverno stringa pur l'anima mia
il tuo riso, o sacra luce, o divina poesia!
Il tuo canto, o padre Omero,
pria che l'ombra avvolgami!

⁵⁵ «Oh tanto / breve è la vita ed è sí bello il mondo» (*Sant'Abbondio*, 1898). «Fa un cenno se ti viene su la mia religione per la grande arte pura, che è stata sempre la mia fede, nella quale morirò. Io non ho avuto al mondo altro senso di religione che per i grandi poeti. E mi sento grande solo in questo e per questo anch'io» (al Nencioni, 1879, *Ep.*, XII, p. 184).

II.

TRE LIRICHE DEL CARDUCCI

Nel saggio che apre questo volume ho delineato una sintetica storia della poesia carducciana. Qui presento un esame particolare di tre liriche che in quella linea hanno avuto singolare rilievo: una, *Ballata dolorosa*, soprattutto come sintomatico approfondimento di un tema che a me pare fondamentale e centrale nella intuizione lirica carducciana, nel primo e piú originale sentimento carducciano dell'esistenza, la seconda, *Nevicata*, come uno dei risultati piú notevoli, nelle condizioni propizie della brevità e della concentrazione, di quella poesia in una zona di tarda maturità del suo sviluppo, nel quale (nella sua particolare situazione entro la cultura poetica del secondo Ottocento) la terza, *Visione*, porta l'indicazione di certe tendenze e possibilità della poetica e della poesia carducciana in direzione di una piú nuova forma di evocazione lirica e musicale. Tanto queste tre interpretazioni quanto la linea storica affermata nel saggio che precede, sono nate da un nuovo avvicinamento alla personalità poetica del Carducci e ai suoi motivi e momenti piú validi, avvicinamento che mi pare significativo soprattutto per una generazione, come la mia, formatasi entro un sostanziale distacco (quando non fu piena opposizione) dal Carducci, specie nella sua immagine (polemica contro la nuova poesia da noi piú amata) di compatta sanità e robustezza classica senza screpolature e incertezze o, peggio, in quella del vate e della sua eloquenza rumorosa, che finirono per nasconderci in gran parte le zone piú sensibili e autentiche di quella personalità, la sua vibrazione piú intensa ed intima. Ora mi pare che ad un esame piú aperto e spregiudicato, che non si nasconda i limiti e i pericoli costituzionali di quel poeta (come soprattutto l'espansione troppo facile ed eloquente, e viceversa il compiacimento dell'abilità e versatilità letteraria), ma che a questi non si fermi e che comunque li consideri nella dinamica di uno sviluppo interno e collegato alle condizioni di cultura e di storia entro cui si attuò, sia possibile un nuovo recupero di qualità e realizzazioni poetiche nella vasta e disuguale produzione carducciana, sia possibile ricostruire una immagine piú complessa e accettabile di un poeta tanto discusso. A tale recupero, a tale immagine mi sembra si possa giungere soprattutto partendo dalla considerazione di alcuni punti ed elementi piú sensibili, sofferti, intimamente evocati del suo animo poetico, come appunto qui ho cercato di fare attraverso la particolare indicazione del significato di alcune poesie.

1.

NEVICATA

Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinerëo: gridi,
suoni di vita piú non salgon da la città,

non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro,
non d'amor la canzon ilare e di gioventú.

Da la torre di piazza roche per l'aëre le ore
gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dí.

Picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati: gli amici
spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.

In breve, o cari, in breve – tu càlmati indomito cuore –
giú al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò.

Dirò subito che questa «barbara» è per me uno dei risultati piú interi ed intensi della poesia del Carducci, una sintesi equilibrata ed energica delle sue tendenze piú personali, una prova notevole delle sue possibilità di concentrazione lirica e di sicura realizzazione espressiva, della sua matura ricchezza di vibrazione e di suggestione sentimentale e fantastica tutta dominata in un'articolazione scandita e continua, in un quadro compatto, senza incrinature e cadute di tono.

Proprio in tal senso è una risposta positiva ai nostri dubbi, alla nostra insoddisfazione di fronte ai pericoli di diluizione dei nuclei lirici, di cadute e sbalzi di tono cosí frequenti nel Carducci anche in poesie ispirate che tante volte chiedono se non tagli antologici certo sorvoli rapidi su parti improvvisamente scadenti ed approssimative, in cui la tensione poetica autentica vien surrogata dai sobbalzi del declamato o da confidenze troppo discorsive o da compiacimenti illustrativi agevolati dalla tentazione della varietà e da certi conati di una poetica spesso poco sicura fra tecnicismo aristocratico e prezioso, facilità parlante e i piú pesanti «doveri» e la pericolosa vocazione costituzionale del vaticinio civile e patriottico.

Qui invece (e del resto la brevità è propizia in generale al Carducci, malgrado la sua tendenza all'affresco e all'opera complessa in cui piú raramente la sua forza regge all'impegno) la concentrazione è massima, la intuizione centrale si è svolta intera, ha riempito tutto il quadro sino ai suoi margini estremi, senza dispersioni, senza sbavature sentimentali, senza pose di *outrance* sentimentale e verbale, pur essendo ricca di una dolente sensibilità, di un impeto che tende, entro una costruzione squadrata e netta, ogni parola, ogni movimento di ritmo, ogni immagine con la pienezza e la sicurezza di una poesia che trova un consolidamento espressivo coerente ed unitario.

Certo, sia ben chiaro, sempre nei limiti di profondità di un poeta che mi pare rischioso ed errato mettere a paragone con quei maggiori poeti lontani

o vicini (e sian questi Foscolo o Leopardi), da cui lo distacca (ed egli ne fu a suo modo cosciente se parlando della sua «religione per i grandi poeti», per «i grandi astri che ridono eterni», se ne dichiarava dolorosamente lontano quanto a propria forza creativa¹) una minore pienezza lirica centrale, una diversa profondità della parola che sale da zone interiori piú circoscritte e meno complesse, realizzandosi in una minore assolutezza espressiva, in uno stile che mantiene spesso qualcosa di piú greve e pesante, di meno limpido e puro, mentre la sua stessa serietà artistica e tecnica non può vincere spesso centrali incertezze, oscillazioni fra l'approssimativo e il prezioso. Ma, affermati francamente questi limiti costituzionali, mi pare che in questo componimento si possa cogliere uno dei momenti piú intensi e realizzati delle vere possibilità poetiche carducciane.

In questa poesia, in questo eccezionale momento di riepilogo interiore da parte di un poeta che ha il pieno possesso di tutti i suoi mezzi e motivi lirici senza piú distinzione fra ispirazione e tecnica, il Carducci rivedeva liricamente entro di sé, in un'attiva memoria dolente e vigorosa, lo svolgimento piú profondo e l'approdo virile funereo della sua tormentata esperienza vitale, tesa fra orgogliosi impeti di affermazione, di possesso della realtà, di ideali umanistico-naturalistici, di intero contatto con gli uomini, condotti fino all'espansione euforica del *Canto dell'amore*, e il sentimento della difficoltà e fragilità di quel possesso, della resistenza di una realtà umana opaca e deludente. Sentimento quest'ultimo che lo aveva portato, proprio nel pieno della passione per Lidia, a immergersi cupamente nel tedio (parola e sentimento ben suo, al di là di certe forzature di posa romantica, corrispondente ad un polo del suo fondamentale contrasto di temperamento e di intuizione lirica della vita), a rifugiarsi fra i morti che non deludono e che non tradiscono, a contemplare la tomba non solo con l'orrore affascinato della sua condizione di totale esclusione², ma proprio nel suo fascino di rifugio, di suprema e dolorosa sicurezza, di risposta sdegnosa ed eroica alla mediocrità e alla viltà, agli inganni del presente e degli uomini impari all'altezza del sogno di una umanità intera e poetica, di quella schiatta «alta, gentile e pura» cui il Carducci aspirava ardentemente già all'aprirsi della sua maturità umana e poetica³.

¹ Cfr. lettera al Buccola del 1871 (*Ep.*, VII, pp. 22-23) e lettera al Chiarini del 1879 (*ibid.*, XII, p. 184).

² Donde anche un possibile rafforzamento di pericolosi movimenti di evasione, di oblio in un «*carpe diem*» erotico colorato di edonismo struggente: «Amiam l'ultima volta» (*Autunno romantico*): e poi, piú tardi, «sorridente, o belle: / diman morremo» (*Su Monte Mario*), «Vedi con che desio quei colli tendono / le braccia al sole occiduo: / cresce l'ombra e li fascia: ei par che chiedano / il bacio ultimo, o Lidia» (*Ruit hora*), «Oh amatevi al sole! Risplenda / su la vita che passa l'eternità d'amore» (*Fuori alla Certosa di Bologna*) ecc., ecc.

³ Proprio alla fine del periodo piú intenso e sincero di *Giambi ed Epodi*, quando il contrasto giambico vien rivelando meglio il suo fondo piú intimo, meno legato alla cronaca polemica, son da notare i versi centrali di *Per le nozze di Cesare Pavanzo* del '70, che indicano la piú profonda aspirazione del Carducci a un mondo di affetti totalmente sicuri e sinceri, contrapposto al mondo della mediocrità e della viltà.

Di questa tensione alla morte e al rifugio tra i morti si era fatto espressione concitata e sintetica il grido «il mio cuore è coi morti» che, nel '74, aveva dominato il ritornello doloroso di *Brindisi funebre* («beviam, beviamo a i morti / con essi sta il mio cuor»), e aveva risuonato in tante lettere di anni successivi⁴ con la sicurezza di un *leitmotiv* profondamente consolidato in una precisa sentenza personale e poetica. E questa aveva trovato la sua precisa formulazione fra stimolo di esperienze dolorose e il contatto propizio con un testo di Hölderlin letto e tradotto parzialmente nell'agosto-settembre 1874: quella poesia *Griechenland* sul cui finale il Carducci tornò ancora nel 1903 variandone leggermente la traduzione con la mano mal certa in una delle ultime patetiche sue prove di scrittura a lapis⁵, tanto quei versi gli erano cari, tanto egli aveva sentito la loro importanza nella chiarificazione di un suo sentimento che chiedeva e non trovava ancor bene espressione.

Quel finale di *Griechenland* infatti lo aveva aiutato, fra lettura e traduzione, a definire questo suo ardente e cupo desiderio della morte come rifugio dolente e consolatore e a precisarne le direzioni essenziali di una impetuosa discesa alla casa dei morti con quel «giú»⁶ così carico di tensione e di brama complicata dal sentimento fisico della tomba e dell'Ade che il Carducci sentiva soprattutto come sotterraneo, non celeste, indissolubilmente legato alla sua sensibilità tutta terrena ed umana:

Là dove il mirto e un miglior sol corona
 Anacreonte e Alceo, là giú vo' gir!
 Con i santi là giú di Maratona
 ne l'esil casa d'Hade io vo' dormir!
 La mia lacrima estrema, Ellade bella,
 scorra e risuoni il canto ultimo a te!
 Alza le forci omai, fatal sorella,
 perché tutto co' morti il mio cuor è.⁷

⁴ Cfr., ad es., *Ep.*, X, pp. 150, 193; XI, p. 91; XIV, p. 65. «Il mio cuore ora è coi morti, coi grandi e coi cari morti». «Gli altri tutti han ragione di vivere, di osare, di tentare, di farsi applaudire o fischiare. E fan bene; bisogna pur vivere la vita. Io no: il mio cuore è coi morti. No: non v'è proprio piú cosa nessuna che mi piaccia: il mio cuore è tutto e solo coi morti. Cui morti mi par di star bene: forse perché i morti non mi rispondono se non come voglio io». «Io, io solo il vecchio cuculo, il vecchio gufo, vedo morire tutti i giovini; e non muoio mai, io. Poveri i miei giovini, i miei belli, i miei cari morti! Il mio cuore è coi morti... comincio ad amare i cimiteri; nei cimiteri oramai è la miglior parte di me stesso» (1877). «Ah Roma di Coccapieller! Ahi! Ahi; tutto quello che fu grande tramonta nel ridicolo! Ah, il mio cuore è coi morti». Dove si può cogliere l'ampiezza di riferimenti che quel grido compendia.

⁵ Cfr. *Poesie di G. Carducci nei loro autografi*, a cura di A. Sorbelli, Bologna 1950, p. XX.

⁶ Quell'energico «giú» era già risuonato nel grido finale di *Notte d'inverno* (del dicembre del '70) nella direzione di un allibito fascino della tomba: «O notte, o inverno, / che fanno giú ne le lor tombe i morti?»

⁷ *Opere*, XXIX, pp. 360-361. Do qui il testo di Hölderlin: «Mich verlangt ins bessere Land hinüber, / nach Alcäus und Anakreon, / und ich schlief' im engen Hause lieber / Bei den Heiligen in Marathon! / Ach! es sei die letzte meiner Tränen, / die dem heil'gen

Poi, proprio nel 1880, la lettura e traduzione di un altro brano di Hölderlin (poeta-guida di questo motivo nella propizia consonanza di una posizione neoclassico-romantica di amore della Grecia e di nostalgia di un passato eroico e luminoso) venne a rinforzare, in un periodo di meditazione cimiteriale così intenso (aperto nel '79 dall'elegia *Fuori alla Certosa di Bologna*⁸), la suggestione, il fascino della discesa fra i morti sempre più intensificato da un sentimento di precoce vecchiaia, di crescente solitudine e distacco, fra la scomparsa e la perdita di vecchi e giovani amici e la fine dell'amore per Lidia, prima ancora della sua morte.

Era un brano della poesia *Der Tod fürs Vaterland* tradotto in prosa e culminante nella dichiarazione ai morti che più direttamente conduce alla situazione fondamentale di *Nevicata* («Zu euch / Ihr Teuern! komm' ich, die mich leben / lehrten und sterben, zu euch hinunter!», «A voi, o cari, io vengo, che ad amare m'insegnaste e a morire, a voi là giù»⁹), mentre nella contemporanea traduzione di *An die Parzen*, nel desiderio estremo della poesia e della morte, si staccano il replicato «là giù» e parole che ritorneranno nel finale di *Nevicata*: «o silenzio del mondo delle ombre»¹⁰.

Quando il 29 gennaio 1881, sullo sfondo sollecitante della cupa giornata invernale e nevososa (già l'anno precedente l'elegia *Ave. In morte di G. P.* si era aperta sullo sfondo di una giornata di neve: «Or che le nevi premono, / lenzuol funereo, le terre e gli animi, / e de la vita il fremito / fioco per l'aura vernal disperdesi»¹¹), il Carducci scrisse la prima stesura di *Nevicata*, tutti quegli spunti e avvii del motivo che fermentava da tempo nel suo animo e nella sua fantasia, quelle parole e immagini già provate e incubate nelle lettere, nelle traduzioni da Hölderlin, nelle poesie precedenti (e con quelle altre parole e ritmi più suoi ed echi di altri poeti sentiti come congeniali alla

Griechenlande rann, / lasst, o Parzen, lasst die Schere tönen! / Denn mein Herz gehört den Toten an». Si vedano in proposito le fini osservazioni che A. Monteverdi, in un lontano saggio su *G. Carducci traduttore* («Rivista d'Italia», 15 agosto 1912), fece sulla sintomatica scelta operata dal Carducci fra le strofe di quel componimento di Hölderlin e sul nuovo tono più impetuoso e bramoso assunto dal testo originale nella traduzione-rifacimento.

⁸ Che dichiaratamente voleva riprendere un «pensiero antico» suggerendo così, secondo l'ipotesi di Valgimigli, il titolo tardivo di *Pianto antico* (cfr. M. Valgimigli, *Carducci allegro* cit., pp. 42-43) e indicando la continuità di riferimento del Carducci al tema sepolcrale nella sua peculiare disposizione di contrasto vita-morte, luce-buio.

⁹ *Opere*, XXIX, p. 361.

¹⁰ *Ibid.* Mentre questi richiami hölderliniani, pur così parziali, mi sembrano evidenti nella maturazione lirica di un motivo poetico che trova intera espressione in *Nevicata*, assai vago mi sembra il suggerimento per questa poesia del celebre *Wandrer's Nachtlied* del Goethe (cfr. M. Mari, *Carducci e Goethe*, in «L'Archiginnasio», 1934): «Über allen Gipfeln – ist Ruh', / in allen Wipfeln – spürest du – kaum einen Hauch; / die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde – ruhest du auch». Comunque un suggerimento svolto in tutt'altra direzione ispirativa e tale anzi da far meglio sentire la peculiarità del tono carducciano tanto più cupo ed energeticamente doloroso, tanto meno aereo e sereno.

¹¹ Da *Ave* ritorna in *Nevicata* anche la forma «reduce»: «noi penseremo, o tenero, / a te non reduce».

situazione o ad elementi del suo svolgimento¹²), vennero a raccogliersi entro una centrale intuizione, così diversa dalle forme di uno sfogo immediato e diaristico. E si composero, presero spazio poetico in un quadro in cui la situazione immediata e precisa (l'interno dello studio del poeta, la finestra dai vetri appannati, lo sguardo al cielo nevososo, l'attenzione al silenzio che nega e recupera i suoni consueti, stimolata dal tocco isolato delle ore della torre di piazza) si liricizza in rapporto all'espressione del motivo a lungo meditato e si dispone a prepararlo, a creargli suggestione e realtà di scena.

Una scena che, nella energica simmetria del componimento, occupa con la sua più diretta espressione tutta la prima metà della poesia sino al trapasso ad una scena più interiore, precisato nel verso 6 in cui il suono delle ore svolge la sua allusione più segreta, il suo intimo riferimento al misterioso sospiro di un mondo perduto e lontano dalla vita consueta, alla voce prima dei morti.

E in questa prima scena che crea l'atmosfera realistico-suggestiva e conduce dall'esterno all'interno, sulla guida di una sensibilissima disposizione progressiva pur nell'apparente giustapporsi staccato e pausato di impressioni a sé stanti, e sul filo unitario di un continuo riferimento all'attenzione centrale del poeta (prima lo sguardo al cielo cinereo e alla neve che lenta fiocca, poi la sensazione del silenzio che abolisce, ricordandoli e trasferendoli in una zona di nostalgia implicita e sommersa, i suoni del giorno consueto, poi l'attutito vibrare dell'unico suono che resiste e che nella sua unicità suggerisce l'avvio più deciso allo sviluppo della interpretazione più personale e poetica di tutte queste sensazioni e di questa dimensione insolita fra realtà e sogno interiore), la realizzazione di un così eccezionale e perfetto equilibrio in tensione raccoglie, come già dicevo, parole, immagini, ritmi più veramente carducciani nella loro funzione più matura e originale.

Si pensi per le parole-colore e suono al tematico «cinereo» (uno dei colori più tipici delle gamme carducciane nella loro bipartita tensione e nei loro impasti a contrasto), al «roco», che nell'eccellente incontro ritmico del verso 5 («roche per l'aere le ore») riprende la prova di *Mors* più pesantemente onomatopeica («e solo il rivo roco s'ode gemere»). O si pensi all'immagine del silenzio della giornata nevososa (*Ave* e alcune aperture di lettere¹³), o, nella singolare e non più ripresa adozione di un particolare distico elegiaco¹⁴,

¹² Come i chiari echi della *Quiete dopo la tempesta* («e l'erbauiol rinnova... il grido giornaliero»; «e, dalla via corrente, odi lontano / tintinnio di sonagli; il carro stride...») o delle *Ricordanze* («viene il vento recando il suon dell'ora / dalla torre del borgo») e vaghi riflessi della *Sera del dì di festa* (il canto dell'artigiano e il silenzio dopo il «suono» e il «grido» del tempo passato, anche se in tutt'altro senso). Che poterono valere nella memoria poetica del Carducci come adiuvanti stimoli della lirica evocazione-negazione di una realtà sensibile-musicale in una nuova dimensione più energica e meno profonda.

¹³ Si veda ad es. *Ep.*, IX, p. 20 e p. 322, in cui la descrizione della giornata di neve insiste sul silenzio, sul «suono di vita» rappresentato solo dallo scricchiolio delle foglie secche disgelate dal languido sole e sulla finale abolizione di ogni rumore: «non più rumore di vita per la città».

¹⁴ Si tratta di distici elegiaci in cui gli esametri hanno un inizio dattilico (tranne l'ulti-

all'impasto di ritmo solenne e rapido, scandito e vibrante, di predominante lentezza energica e pensosa con esiti di squillo attutito e di suono cupo nei finali dei distici mediante un ardito impiego (non divertimento prezioso, ma funzione di poesia) delle cinque vocali accentate in fine di verso: quasi con una utilizzazione superiore delle tendenze di ritmo e di suono di *Rime nuove* e di *Odi barbare* sulla trama dominante delle seconde.

Poi, dopo il primo distico in cui piú forte domina il silenzio e lo squallor della giornata invernale, un movimento piú animato cresce nel secondo distico fino al chiaro recupero nostalgico, pur nella negazione, di freschi elementi vitali con il rilievo lieto di quell'«ilare» (vibrante incontro di immagine e suono) e lo squillo rapido del finale «e di gioventú». Mentre il ritmo piú lento, monotono, scuro del terzo distico trova un esito piú complesso nella direzione di uno sviluppo di distanza suggestiva, di suono che apre il passaggio ad una zona misteriosa, spirituale, approfondita dalla sua stessa misteriosa lontananza.

Proprio sull'avvio del verso 6 (dove la componente del singolare spiritualismo carducciano non prevarica in vaporosità, come troppo spesso succede nello sviluppo senile, lievito e pericolo di *Rime e ritmi*, fra gli esiti alti dell'*Elegia del Monte Spluga* e l'inconcludente misticismo della *Chiesa di Polenta*), la poesia si svolge nella sua parte piú intensa, piú lirica: quella a cui il Carducci da tempo soprattutto pensava, ma che aveva bisogno, per superare il grido autobiografico, la notazione epistolare-diaristica, appunto di tutta la mitizzazione scenica, del quadro realistico-fantastico entro cui l'appello ai morti, l'impeto della discesa fra loro trova la forza di trasfigurarsi fantasticamente, anche se nei modi energeticamente compendiosi e concentrati che son propri del migliore Carducci.

Con un potente passaggio, la mitizzazione dei morti negli «uccelli raminghi» che picchiano ai vetri appannati rivela il suo significato aperto e la forza dell'immagine iniziale, la sua ferma violenza tempestosa che imprime una eccezionale pienezza alle singole parole, e si ripercuote intera nel finale del distico traducendosi nell'energico riferimento personale in cui la posizione del dativo «a me» dopo «chiamano» par superare la semplice assimilazione al reggimento del primo verbo in un violento salire dell'onda poetica fino all'intensissima forma di dativo personale: «guardano e chiamano a me», che unifica tutto ormai nel rapporto diretto fra il poeta e i morti.

Al loro appello e al loro sguardo affascinante e inquieto risponde l'ultimo distico, in cui il motivo, maturato a contatto di Hölderlin, si svolge e

mo) e i pentametri finiscono con una parola tronca o monosillaba cosí nel primo emistichio che nel secondo. Il Carducci provò qui – e fu l'unico caso – un metro che il suo scolaro Pascoli aveva usato nella versione dei primi cento versi della *Batracomiomachia*: un lavoro scolastico riveduto e approvato dal Carducci proprio in quel periodo. Si deve tale precisazione a Manara Valgimigli, *Nascita dell'esametro pascoliano*, in op. cit. (e ora la nota metrica a *Nevicata* nel commento alle *Odi barbare*, Bologna 1958, pp. 287-288).

si arricchisce nella risposta ai morti e nel brusco, patetico invito al cuore a placarsi. Un invito che in quella risposta si inserisce audacissimo a movimentare drammaticamente questo dialogo concitato e dolente, ricco di risonanze elegiache e affettuose, accelerato dalla urgenza che proveniva dall'appello dei morti e che si ripercuote nella replica del rassicurante «in breve», per concludersi nel denso, scuro sviluppo di suoni, di direzioni, di parole-immagini funerarie («giú al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò»), tese da un'estrema energia volitiva, perentoria e tutta vibrante fra un sospirato desiderio di rifugio e di riposo da tutto ciò che la vita rappresenta di vile, di deludente, di mediocre, di malvagio e un dolente rimpianto e una prefigurazione di abbandono degli aspetti consolatori della vitalità. Aspetti negati assolutamente dai termini estremi del loro contrasto («giú», «silenzio», «ombra») e che, d'altra parte, anche in questa poesia il Carducci aveva trovato modo di ricordare e vagheggiar sobriamente pur negandoli («non d'amor la canzon ilare e di gioventú») nel quadro della giornata invernale e del suo simbolo cimiteriale secondo un modulo di contrasto essenziale alla sua visione poetica.

A questo risultato così deciso e pieno il Carducci giunse attraverso una elaborazione che, pur sulla base di un primo abbozzo sostanzialmente ben delineante i termini essenziali della poesia, indica molto significativamente per noi il procedere della sua espressione, e soprattutto isola bene i punti più significativi della poesia, il passaggio sempre più sicuro a quella totale immagine sintetica così sua e matura nello scarto dei pericoli di approssimazione, di letterarietà, o di vaporosità o pesantezza.

L'elaborazione di *Nevicata* si dispone in quattro momenti: due vicinissimi, il 29 e il 30 gennaio, uno più lontano, 11-18-19-20-21-24 marzo, l'ultimo, quello della stampa, avvenuta il 3 aprile quando la poesia venne pubblicata nella «Rassegna Settimanale» col titolo di *Nevata*¹⁵.

Nel passaggio dall'abbozzo (che presenta un complesso insieme di varianti) del 29 gennaio alla stesura completa del giorno seguente, la poesia venne consolidandosi con una intensificazione del motivo centrale e con la sostituzione di forme più schiettamente carducciane ad altre più deboli, più esterne, più letterarie o approssimative.

Al verso 1 «ciel di cenere» diviene «ciel cinereo», addensando la forma precedente più pesante e distaccata nell'aggettivo ricco di vibrazioni foniche e allusive.

Al verso 3 la sistemazione è definitiva e assimila più personalmente i chiari echi leopardiani della *Quiete dopo la tempesta*. Come avviene anche al verso 5 ormai fissato nella sua forza di precisione e allusione musicale immaginativa, tolto l'ingombro della qualifica dell'aer «freddo» che distraeva dalla sensazione del suono delle ore che ora riempie grave e suggestivo tutto il verso.

Mentre al verso 6, ancora così insufficiente, il Carducci trovava almeno

¹⁵ Sostituito nell'edizione delle *Nuove odi barbare* da quello definitivo, mentre nelle stesure manoscritte della Casa Carducci, cart. III, 110, la poesia era senza titolo.

l'esito squillante («manda» dell'abbozzo diviene «spedí»), che risponde all'esito accentato dei versi 2 e 4: passaggio dall'eco lieta e struggente di suoni vitali a quello misterioso di un primo appello alla visione interiore, anche se in forme d'immagine troppo aperta e direttamente funerea («le ore / passano messenger che la morte spedí»).

Al verso 7, eliminata la tentazione dell'eccesso realistico («beccano») e cambiato l'approssimativo «annebbiati» in «appannati» così coerente visivamente alla sensazione attutita già realizzata in quella del suono roco delle ore, il verso si completa metricamente con l'acquisto di un minor distacco tra l'immagine simbolica e il suo spiegato contenuto prima troppo chiuso nel verso successivo. E nei versi 7-8 compare l'*enjambement* che dà sviluppo più concreto al passaggio dall'immagine al suo significato simbolico.

Il verso 8 trova il suo finale energetico e doloroso, completando il percorso già seguito nelle varianti dell'abbozzo («m'aspettan là giú» variato in «chiaman là giú», e quindi, successivamente, in «invitano reduci», «chiaman reduci a me») e rimandando all'ultimo distico l'intera forza dell'indicazione del luogo cui il poeta è chiamato. E lo sguardo e l'appello dei morti vien meglio scandito, il riferimento personale diventa più intenso, per non dir poi, nell'ultimo distico, di come la forza perentoria del finale «riposerò» si opponga definitivamente al moto più blando (anche se forse più logicamente coerente all'idea della compagnia dei morti) del quasi pacificato «riposeremo là giú».

Molti punti però rimanevano ancora incerti e inadeguati e solo a distanza di mesi un nuovo ripensamento riesce ad avviare la soluzione dell'essenziale passaggio del verso 6 (accanto alla vecchia lezione «passano, messenger che la morte spedí» compare la lezione definitiva, ma con incertezze e cancellature, eliminate solo sulle bozze di stampa), mentre al verso 9 ugualmente si abbinano due lezioni di cui nelle bozze appar compiuta la scelta definitiva: «in breve, o cari, in breve – tu calmati indomito cuore» e (veramente assurda e spia di tentazioni contro cui il Carducci anche in questa poesia ispirata dovè lottare) «spengiti, o mente altera, tu calmati indomito cuore» come varianti della prima parte del verso.

Fra le bozze e la stampa gli ultimi ritocchi, e fra questi la felice trasformazione del verso 4 che ne uscì tutto più mosso e illuminato da quel centrale «ilare», la modificazione del verso 2 che passa ad una forma più unitaria, ma ancora mancante del «piú» essenziale al ritmo e alla precisazione della scena invernale silenziosa in contrasto con il fervore consueto delle giornate (modificazione quest'ultima apportata nella edizione delle *Poesie* del 1900) e l'estremo reinserimento del «giú» al verso 10 che il poeta aveva tentato nella terza stesura con una trasposizione sbagliata dei due termini del moto a luogo («giú all'ombra») e che ora trova la sua collocazione e il suo accordo perfetto.

Così la poesia raggiungeva il suo equilibrio in tensione, la sua luce, il suo chiaroscuro, la sua musica interiore, la sua squadrata nettezza tutta vibrante di violenza appassionata, la sua virile fermezza.

BALLATA DOLOROSA

Una pallida faccia e un velo nero
 spesso mi fa pensoso de la morte;
 ma non in frotta io cerco le tue porte,
 quando piange il novembre, o cimitero.
 Cimitero m'è il mondo allor che il sole
 ne la serenità di maggio splende
 e l'aura fresca move l'acque e i rami,
 e un desio dolce spiran le viole
 e ne le rose un dolce ardor s'accende
 e gli uccelli tra 'l verde fan richiami:
 quando piú par che tutto 'l mondo s'ami
 e le fanciulle in danza apron le braccia,
 veggo tra 'l sole e me sola una faccia,
 pallida faccia velata di nero.

Il Carducci, sistemando i suoi componimenti in *Rime nuove* secondo un ritmo generale di motivi e di forme metriche, pose questa poesia del 1886 nel terzo libro di quella raccolta, di seguito ad un gruppo di componimenti di intonazione letterario-popolareggiante, in cui al ritmo celere e abbandonato, al linguaggio che, con chiaro compiacimento letterario, tende a recuperare una sorta di preziosa immediatezza di madrigale trecentesco, corrisponde una tematica tardoromantica già iniziata intorno al '71-72, al contatto con Heine¹⁶ e proprio con lo Heine meno poeticamente valido, ma suggestivo per il Carducci con la sua ironia macabra e dolorosa, violenta e cantata, che rispondeva a certi elementi tetri e sdegnosi del proprio animo sforzati fino alla posa e al rischio di un certo «effetto» cosmico-romantico. Tendenza complicata da componenti erotico-galanti che nella loro voluta spregiudicatezza sfiorano una certa goffaggine, e svolta sul margine piú esterno di una reale disposizione carducciana a sentimenti dolorosi di «tedio», di «disamore» della vita, fino agli esiti assai scadenti di *Dipartita* del '78 o di *Disperata* dell'83, nel cui finale culmina questa immaginosità eccitata e falsa in cui alle suggestioni heiniane si associa qualche eco del pessimismo byroniano (o di certe frettolose e un po' provinciali frequentazioni di un Baudelaire male inteso):

¹⁶ Dietro c'è appunto l'appoggio piú esplicito di *In maggio* di Heine tradotto nel '71 e riportato nello stesso libro. Ed è evidente che la scoperta di Heine e dei romantici tedeschi proprio nel '70-71 fu stimolo essenziale, anche positivamente, per la poesia del Carducci, in un momento così importante per lo sviluppo del suo animo poetico, che da quell'incontro ebbe rinforzati la sua vibratilità nervosa, lo slancio al sogno, lo scavo del sentimento e insieme la tendenza al quadro leggendario e storico in movimento, ricco di sfumature e di cadenze (si pensi, appunto nel '72, a *Sui campi di Marengo*).

E sotto il trotto del cavallo nero
rimbomba il mondo come un cimitero.

Che era appunto la retorica di un sincero sentimento doloroso, come certe euforie e «ubriacature d'azzurro» son la retorica, l'espansione troppo facile ed eloquente di un sincero sentimento della vitalità e dell'affermazione di possesso pieno della realtà. Retorica del dolore e di un sincero sentimento cimiteriale, dell'ossessiva, fisica sensazione della morte che, su questa direzione forzata, giunge fino ai morbosi compiacimenti di acri impressioni di disfacimento (sempre in quel libro e in quel gruppo) di *Davanti una cattedrale*:

Là spunta una sudata
fronte, ed è orribil cosa:
la luce vaporosa
la ingialla di pallor.
Dite: fa fresco a l'ombra
de le navate oscure,
ne l'urne bianche e pure,
o teschi de i maggior?

E certo questa collocazione di *Ballata dolorosa* subito dopo *Dipartita e Disperata* (degli strambotti della prima, in una lettera a Lidia del 1° agosto 1878, il Carducci stesso diceva: «sono troppo sciocchi») poté contribuire a sviare l'attenzione dei lettori dal significato e dal valore sintomatico della poesia che esaminiamo, cui essi giungevano col fastidio di una *outrance* che finiva per nascondere il senso più serio di quegli sfoghi e con l'impressione divisa di pose psicologiche e di divertimenti dubbi del letterato su facili temi romantici e quindi con l'adeguazione del nuovo componimento, nell'aspetto più vistoso e superficiale del suo tema e nella sua costruzione metrica, alla tematica e alle forme d'esperienza letteraria di dubbia necessità ispirativa delle poesie precedenti e alla morbosa curiosità cimiteriale di *Davanti una cattedrale* che subito lo segue.

Per non dir poi in generale dell'immagine di sanità e di classicità del Carducci troppo volgarizzata in un ritratto di robusta compattezza senza screpolature, di fronte a cui gli elementi romantici elegiaci e drammatici del suo animo tanto più ricco ed inquieto scadono spesso troppo facilmente nella considerazione di un atteggiamento tutto superficiale o di materia psicologica non redenta.

E così questa poesia è generalmente passata sotto silenzio, non ha ottenuto l'attenzione che pur essa merita in se stessa e più nella diagnosi dell'animo del Carducci e del suo più istintivo sentimento lirico della vita.

Proprio da questo secondo punto di vista questa poesia mi pare un punto di passaggio obbligato per chi voglia spregiudicatamente rendersi conto della reale tensione intima della poesia carducciana, del sostegno che a quella poesia viene da un primo intuitivo sentimento della realtà umana, dell'esistenza terrena, cui il Carducci soprattutto e intensamente guarda.

Si calcoli naturalmente la particolare situazione del poeta in questi anni

tardi, la forza crescente della meditazione sulla morte, ma soprattutto si guardi proprio direttamente a quel tema primo del Carducci che qui giunge alla sua espressione piú sensibile e sinteticamente spiegata e che aveva avuto i primissimi segni di consistenza in alcune delle poesie per la morte del fratello Dante, in cui, con fatica, nelle difficoltà dello «scudiero dei classici», che comincia a dubitare della saldezza della sua posizione e dell'adeguatezza dei suoi mezzi espressivi rispetto alla ricchezza sentimentale in lui crescente, affiora un contrasto molto significativo fra il sentimento della pienezza della vita e quello della totale dolorosa esclusione che ne rappresenta la morte.

Quel tema che nella sua elementarità, nel suo tono di sensibilità quasi fisica, ma nella sua forza lirica e personale, si articola poi lineare e vibrante nel contrasto tematico e tonale di *Pianto antico* per verificarsi come radicalmente presente nella prima stessa esperienza di vita del fanciullo, in quelle *Rimembranze di scuola*, coeve a *Pianto antico*, che impostano appunto la contemporanea, inscindibile esistenza di un sentimento vitale tutto terreno e naturale e di un sentimento dell'annullamento, di una esclusione assoluta, di un bipolare e compresente valore della «terra»: terra come terra verde, rigogliosa, primaverile, illuminata dal sole, e terra come terra nera, come terra fredda, come fossa sepolcrale, con gli inerenti contrasti di sole e ombra, luce e buio, calore e freddo, suono e silenzio che troveranno un ultimo incontro sin nel finale di quel congedo dalla poesia e dalla vita che è *Presso una Certosa*, del '95.

Non insisterò a lungo qui (l'ho fatto nel primo saggio di questo volume) sul valore generale di quel tema e sul modo con cui la sua centralità va intesa nel dinamico sviluppo dell'esperienza umana e poetica del Carducci, sia nella sua piú diretta espressione (essa stessa naturalmente svolta e variata nelle diverse fasi dello sviluppo carducciano) sia, piú generalmente, come sostegno interno allo spiegarsi delle sue tendenze al paesaggio, al quadro epico-storico, all'impeto giambico, che nel riferimento a quel tema e alla tensione a contrasto dei suoi poli acquistano uno slancio piú profondo, un controllo piú intimo, una vibrazione lirica piú sicura che combatte le tentazioni dell'espansione troppo facile e del preziosismo tecnico fine a se stesso, il pericolo di scambio fra illustrazione e pittura, fra musica e sonorità, o il semplice predominio di abilità eclettica, di accensione occasionale.

Ma qui mi preme soprattutto insistere sul valore che *Ballata dolorosa* assume nel tardo sviluppo di questo tema e di tutta la poesia carducciana, indicando con tanta evidenza il *punctum dolens* della sua sensibilità e della sua intuizione vitale che qui trova una espressione di singolare suggestione e chiarezza in un nodo cosí chiaro e saldo dei due poli del contrasto carducciano.

Superata la base di slancio piú enunciativa e anche un po' approssimativa dell'argomento cimiteriale (del resto *Ballata dolorosa* non tende ad una elaborazione minuta e meditata quanto all'espressione unitaria e slanciata di un'intuizione centrale¹⁷), il poeta si immerge tutto nella situazione piú interna, solleci-

¹⁷ L'elaborazione documentata dal manoscritto (ms. della Casa Carducci, cart. III, 37) è

tata dallo stimolo di una immagine-simbolo che pare erompere, con il fascino di un *ex abrupto*, da una meditazione fantastica che cercava da tempo una soluzione unitaria ed intera, da un assiduo, quasi ossessivo sogno piú sfocato.

Quell'immagine era certo l'immagine di Lidia, della Lidia còlta nel fascino del suo volto pallido e nel velo nero che lo incorniciava anche nel vagheggiamento dell'amore felice. Magari in toni lieti: «ed una fronte bianca ride tra un nero vel» di *Anacreontica romantica*, del '73; ma piú spesso in tono di contemplazione nostalgica: «la bianca faccia e 'l bel velo» di *Alla stazione in una mattina d'autunno*.

Ma già nell'81 in *Dietro un ritratto* quel «velo nero» aveva assunto la sua simbolicità funeraria («un velo nero copre la terra che lontan fioriva»), ed ora quell'accordo di pallido e di nero si presentava come il volto stesso della morte e della esclusione¹⁸ ormai pronto a fraporsi automaticamente fra il poeta e la sua fruizione della vita proprio nei suoi aspetti piú luminosi e caldi¹⁹.

minima e conferma una composizione di getto. Le poche varianti, alcune delle quali cancellate subito, non sono molto notevoli e sono state poi scartate nella stampa. Anzi persino una correzione sulle bozze (al verso 3 *folla* per *frotta*) venne poi nella stampa sostituita dalla forma originaria. È un caso di resistenza della prima espressione a fiacchi tentativi di correzione e a qualche esitazione di scarsa *envergyre*: al verso 1 la variante «bianco viso spento» che toglieva la suggestione polisensa del «pallido» in una accezione troppo esclusivamente sepolcrale; al verso 2 un «fan» per «fa» piú corretto grammaticalmente, ma insufficiente rispetto all'unificazione voluta dell'immagine a blocco e divenuta simbolo unitario; al verso 3 un piú preciso «vengo» per «cerco», piú preciso, ma meno volontario, e la proposta di aggettivare le porte del cimitero «fredde, nere» con una colorazione che dovè apparire inutile data la compendiosità di quella prima parte; al verso 11 un «allor che par» stentato e rallentante; al verso 12 un «tendono, porgono» invece di «apron» tanto piú coerente all'elasticità del ritmo e allo slancio dell'immagine vitale, anche nella sua casta allusione di abbraccio. La poesia era nata come blocco unitario né chiedeva, ripeto, un particolareggiamento troppo minuto. Da notare invece la correzione del titolo che era inizialmente *Ballata funebre*: era una ripresa di *Brindisi funebre* e troppo precisava il tema cimiteriale, risolto poi nel significato «doloroso» piú generale dell'essenziale immagine-simbolo. Nell'autografo accanto alla data era poi scritta l'annotazione «ricordanza antica» che può intendersi in relazione alla forma della ballata di ripresa trecentesca (e così per *Vignetta*, che, concepita nell'84, fu riscritta o definita proprio nel giorno di *Ballata dolorosa* – questa nasceva entro particolari linee di gusto letterario comune ad altre poesie di quegli anni, ma con tanto diversa necessità intima –, il Carducci aveva inizialmente scritto: prova di un madrigale antico), ma che piú fa pensare a quella linea di assidua, antica meditazione sul contrasto vita-morte che motivò il titolo tardo di *Pianto antico* vicino all'indicazione, nel '79, dell'elegia *Fuori alla Certosa di Bologna* come di un'elegia «fatta sur un pensiero antico».

¹⁸ Nella lettera in cui il Carducci descrive la sepoltura di Lidia (*Ep.*, XIII, p. 89) il sentimento della morte della donna amata è significativamente espresso nella sua separazione definitiva «dal mondo dei viventi, dall'aria, dal sole».

¹⁹ E già nell'anno precedente a quello di *Ballata dolorosa* il Carducci aveva poco felicemente tentato in una sestina, *Notte di maggio*, di dare espressione al simbolo autobiografico della immagine di Lidia morta che, sollecitata da una generale rievocazione di care persone scomparse, viene a portare in un luminoso quadro di notturno primaverile l'ombra di un ricordo doloroso che capovolge in elegia i termini paesistici dell'idillio: «Ricorditi: mi disse. Allor le stelle / furon velate, e corse ombra su 'l verde: / e di súbito in ciel tacque la luna;

Si ripeteva in qualche modo, ma con quanta maggiore sicurezza e maturità, la situazione di *Rimembranze di scuola*, liberata di tutto ciò che di faticoso e di letterario vi era in quella lontana sistemazione di un contrasto essenziale ora divenuto tanto più intimo, saldamente radicato nella stessa intera esperienza di vita e di poesia del Carducci e svolto entro una sensibilità tanto più densa e matura, che giunge a intrecciare gli elementi del contrasto, a fonderli in un'unica suprema nota di colore poetico: quella che romanticamente potrebbe chiamarsi la malinconia della luce, la colorazione funerea della vitalità più fresca e luminosa.

Né si tratta di una trovata lampeggiante ed isolata, né di un «pensiero» staccato dalla poesia o di una notazione diaristica, ché la stessa immediatezza con cui quell'intuizione si consegna nelle rapide forme della ballata letterario-popolareggiante corrisponde ad un moto intenso e fulmineo, ma tutto profondamente legato ad un'articolazione lunga e sofferta di un sentimento lirico che raccoglie energicamente intorno a sé (ben diversamente dai divertimenti e dalle pose delle vicine ballate e madrigali) immagini e movimenti, che non chiedono tanto un'elaborazione minuta quanto un'intensità di generale vibrazione, a preparare energicamente lo svolgimento del fondamentale nucleo lirico-immaginativo.

E tutto tende a questa disposizione di slancio, di immediatezza, di improvvisa rivelazione di un sentimento-immagine che trova di colpo la sua realizzazione sorgendo intenso dal fondo dell'animo e da una lunga macerazione della sofferta sensibilità.

Perciò la poesia presenta anzitutto, ad apertura, l'immagine essenziale ancora enigmatica e la dichiarazione del suo raccordo al tema cimiteriale è svolta con rapida forma enunciativa, quasi frettolosa, ansiosa di passare presto alla spiegazione poetica più interna, personale e generale.

Utilizzato lo slancio ritmico e immaginativo delle parole finali della prima parte, nella sua ripresa all'inizio della seconda, con un'espansione che di per sé poteva condurre alle forme più generiche di velleità cosmiche carducciane («cimitero m'è il mondo»), la poesia si rafforza nel lungo, ma energico quadro della natura primaverile, in cui, più ancor che le particolari immagini, valgono l'energia vitale della sequenza, il succedersi insistente ed energico di immagini poco elaborate, facilmente compendiose, ma estremamente rappresentative e sintomatiche per questa ricerca di immediatezza e di efficace comunicazione. Con un'insistenza che esalta la vita, ma implica quasi un eccesso, proprio di chi sente tutto ciò sull'orlo della perdita e dell'improvvisa esclusione.

Poi, proprio quando la rappresentazione della natura e della vita tocca

/ acuti lai suonarono pe' colli; / ed io soletto su le flebili onde / di sepolcro sentii fredda la notte» (Rime nuove, V, LXXIII). Ma in quella sestina (e la stessa forma metrica portava ad un compiacimento più esplicitamente letterario e prezioso) il motivo si diluiva in una disposizione troppo morbida e incerta, come morbido e tenue era il quadro iniziale della serenità notturna.

il suo aspetto piú umano di festa giovanile, con l'immagine radiosa delle fanciulle che in danza apron le braccia (dove il ritmo si fa piú celere e pieno, elasticamente vitale, rafforzato dalla nuova precisazione temporale, e l'immagine suggerisce una pienezza gioiosa e confidente), il brusco erompere del quadro finale, l'improvviso oscurarsi del sole (che ora compendia tutto il fascino dei colori e delle immagini vitali prima presentate), il fraporsi immediato fra il sole e il poeta dell'immagine-simbolo, danno a questa la sua vera funzione poetica, rivelano tutta la pienezza del suo significato. E, con il ritorno a ballata delle parole iniziali in un rapporto capovolto rispetto al resto del discorso poetico, suggella in forme di immediatezza suggestiva questa poesia che sarebbe errore ipervalutare ma che ancor piú ingiusto sarebbe non riconoscere nella sua efficacia e nel suo valore sintomatico.

Ed è su questo che soprattutto ho voluto richiamare l'attenzione, convinto come sono che la personalità carducciana vada riavvicinata non solo attraverso la importantissima valutazione del pittore di paesaggio, del poeta di leggende epico-storiche, oltreché nell'attenzione al tecnico e al sacerdote serriano delle lettere, ma anzitutto nell'indagine di queste zone piú sensibili del suo animo poetico e della sua essenziale intuizione lirica della vita.

3.

VISIONE

Il sole tardo ne l'invernale
ciel le caligini scialbe vincea,
e il verde tenero de la novale
sotto gli sprazzi del sol ridea.
Correva l'onda del Po regale,
l'onda del nitido Mincio correa:
apriva l'anima pensosa l'ale
bianche de' sogni verso un'idea.
E al cuor nel fiso mite fulgore
di quella placida fata morgana
riaffacciavasi la prima età,
senza memorie, senza dolore,
pur come un'isola verde, lontana
entro una pallida serenità.

Nella fase della tarda maturità carducciana cui appartiene *Nevicata*, in questa zona piú sicura di intimità senza enfasi o languore, di autobiografia essenziale trasposta piú interamente in lirica, entro la quale si svolge uno dei cicli piú interessanti della lirica carducciana, questa viene sviluppando alcune delle sue risorse piú autentiche fra impeti di fantasia dolente e nuovi recuperi della memoria in forme piú allusive e suggestive, che nella particolare via del Carducci (una via difficile entro lo sviluppo di elementi romantici verso direzioni

più moderne, anche se senza vera adesione alle nuove poetiche del decadentismo e del simbolismo europeo) conducono a risultati che possono apparire persino sorprendenti per novità a chi sia rimasto troppo fermo all'immagine di una totale massiccia classicità e plastica epicità carducciana.

In una direzione e misura ben sua, in questa tarda maturità cresceva nel Carducci la capacità di una visione più interna irraggiata fra il disegno lirico di *San Martino* e l'impeto evocativo più intenso del frammento dell'81 *Gin e ginepri*, fra l'ampia visione nostalgica di *Sogno d'estate*, che reinterpreta nella dimensione propizia del sogno, con un potere evocativo più luminoso e una forza lirica intera, il ritorno della fanciullezza e dei ricordi più cari «da una plaga / ove tra note forme rivivono gli anni felici», e il nuovo impulso verso un possesso più lirico della realtà che giunge alle forme esuberanti e quasi sensuali del vitalismo di *Canto di marzo* o si risolve nel realismo estroso e idillico di *All'autore del Mago*. A questa zona ricca e complessa, e vicino soprattutto a *Sogno d'estate*, appartiene *Visione* (1-6 febbraio 1883, Verona), anche questa una poesia spesso un po' sacrificata nell'attenzione dei lettori rispetto al suo autentico valore di limpidezza e di finezza evocativa nella espressione del tema dell'infanzia, che viene portato qui alla sua notazione di immagine più suggestiva entro una disposizione sentimentale più alleggerita di ogni vero peso psicologico («senza memorie, senza dolore») e lontana dalle estasi più dubbie di certi elisi mistico-erotici aperti dalle *Primavere elleniche*.

Né, d'altra parte, questa disposizione lirica rifiuta la centrale misura di evidenza e di fedeltà al tema e alla parola per una totale suggestione musicale o visiva, pur in un caso in cui certamente il Carducci si spinse assai avanti su di una strada cui lo potevano anche incoraggiare certi vaghi contatti con tendenze della poesia contemporanea, che, più spesso combattute nelle loro conseguenze «decadenti», potevano venir usufruite in qualche modo come generale sollecitazione allo spirito interno della sua sensibilità, più irrequieto e ricco di quanto spesso si pensi, e alle sue ricerche di una poesia sua e nuova. Ricerche assai varie e complesse, né unicamente legate alle precise forme programmatiche dell'impegno classico-moderno delle *Barbare*.

Certo qui il Carducci fu consapevole di una ricerca piuttosto particolare e nuova, se annunciava questo componimento al Sommaruga come «un sonetto che è una novità»²⁰ e se più tardi, il 14 luglio di quell'anno, così scriveva al musicista Filippo Marchetti, che aveva avuto incarico dalla regina Margherita di musicare quella breve poesia: «*Rêverie* – era il primo titolo – fu composta proprio con l'intendimento di conseguire un certo effetto estetico specialmente, se non soltanto, per mezzo d'una variata armonica disposizione di sillabe, di suoni, di cadenze»²¹.

Ma si noti subito l'incontro di «specialmente» e «non soltanto» che può darci la misura della direzione di questa prova carducciana in cui la ricerca

²⁰ *Ep.*, XIV, p. 108, 11 febbraio.

²¹ *Ep.*, XIV, p. 172.

musicale è pur sempre sostanzialmente ancorata al valore intero della parola e alla presenza sicura di un motivo, di un tema suggestivo e ricco di possibile alone fantastico-musicale, ma centralmente preciso e chiaro.

D'altra parte, a precisare come anche questa tendenza a una ricerca poetica piú «moderna» fosse svolta dal Carducci entro la fedeltà e l'attenzione costante alle risorse della tradizione, basti ricordare che il tipo di metro scelto per *Visione* è pure quello già adoperato dal Parini (e prima dal Rolli) in alcuni sonetti giovanili e particolarmente in quel sonetto XLI delle *Rime di Ripano Eupilino* che piú tardi il Carducci ricordò come prova delle possibilità pariniane di una poesia «molle e melodiosa»²².

Solo che il modulo del cosiddetto endecasillabo catulliano (un quinario sdrucchiolo e uno piano) viene qui variato in un piú complesso e musicale succedersi di due quinari piani nel primo e nell'ultimo verso della quartina, con al centro due versi composti del quinario sdrucchiolo e piano, e, nelle terzine, di due quinari piani al primo verso, della combinazione sdrucchiolo-piano al secondo, di un quinario sdrucchiolo e di uno tronco al terzo. Donde effetti nuovi e particolari nello sviluppo originale e moderno di quel metro classicistico-arcadico (il filone di metrica classicheggiante e di cadenza cantata settecentesca entro le *Rime nuove*) e nel suo adattamento ad un motivo che univa limpidezza e suggestione sensibile intima nello svolgimento estremo del tema della fanciullezza risentito nella propizia condizione di una sobria estasi contemplativa, in una luminosità pigra e diffusa, in un pacato e sottile svolgersi della fantasia sognante che sollecita lentamente l'anima e il cuore ad una visione interiore, libera da ogni accento doloroso, da ogni eccessivo peso psicologico, dalla pungente identificazione di ricordi e volti lontani.

Impressioni visive e sonore (la luminosità del tardo sole d'inverno che allietta il verde tenero dell'erba della novale, lo scorrere continuo e monotono dei fiumi al loro confluire, l'incontro di rime blande e ricche di vocali, con la ripetizione del verbo «correva», «correa», che accentua appunto la monotonia continua e affascinante dell'acqua scorrente) si traducono in una disposizione di estasi al cui culmine, non drammaticamente come in *Nevicata*, ma con agevole svolgimento, si apre la visione interiore a cui l'anima pensosa si dispone.

A questo punto del sonetto si può avvertire il possibile rischio di una certa vaporosità tante volte correlativa nel Carducci a disposizioni «pensose» ed estatiche.

E nella prima stesura²³ vi sono infatti le tracce di una piú aperta impen-nata eloquente: «Oh idea... Idea vivente nel cui fulgore». Ma l'ispirazione centrale sicura, la misura delicata del sogno, la sottile, ma consistente concretezza di una visione della memoria intima vincono qui questo pericolo e l'«idea», in sé un po' generica, l'«ale» dei sogni altre volte avvio a forme

²² In *Il Parini principiante*, pubblicato nella «Nuova Antologia», 1° gennaio 1886, e poi in *Opere*, XVI, pp. 30-31.

²³ In carte del Carducci, Casa Carducci, III, 9.

di astratti rapimenti spiritualistici, attenuano la loro presenza rischiosa in forme piú sommesse, misurate e coerenti al tono generale della luminosità pallida del paesaggio d'apertura e della evocazione piú intensa che lo segue. Voglio dire – e l'osservazione comporterebbe una precisazione assai ampia sul valore anche di certo spiritualismo carducciano piú tardo – che qui pure il riferimento ai sogni e all'«idea» cui l'anima si apre non conduce al visionarismo scenografico o alla vaporosità eloquente di certe dubbie estasi di *Rime e ritmi* («una di flauti lenta melodia / passa invisibil fra la terra e il cielo» di *La chiesa di Polenta*) e vale piú efficacemente e poeticamente in direzione di un alleggerimento interiore dell'immagine e del tema del ricordo che non esclude affatto la loro concretezza sensibile ed espressiva.

E ogni dubbio in tal senso scompare quando sulla base di questo misurato slancio di estasi e sulla sollecitazione del quadro iniziale (in cui certo l'insieme è soprattutto funzionale all'apertura della vera e propria «visione» e meno liricamente profonde son le qualifiche del «nitido» Mincio, del Po «regale») sorge la perfetta visione interiore, si schiudono il contenuto lirico del sogno e la realtà poetica e sentimentale dell'«idea», a cui il cuore, nella sua piena accezione di sensibilità, si volge.

Il paesaggio si trasvalora, ma senza brusco distacco, nelle sue qualità di luminosità mite ed immota, nella immagine fantastica di un miraggio senza ansia e senza impeto²⁴, e da questo il ricordo della fanciullezza si riaffaccia immobile e suggestivo, senza l'agitazione e il particolareggiamento turbatore delle memorie e del dolore²⁵ (e «senza memoria, senza dolore» è la notazione essenziale di questa mitizzazione poetica del ricordo), e la fata morgana si trasforma in «un'isola verde, lontana entro una pallida serenità».

Esito incantevole, in cui le qualità piú genuine dell'«intendimento» e dell'ispirazione che lo giustifica internamente colgono il loro risultato piú alto, raccolgono entro un giro perfetto dell'immagine e del ritmo nitido, lieve e sensibile, le offerte del paesaggio e della disposizione sentimentale trasposte in una zona lirica piú sottile e pura, di autentica novità poetica (che può far persino pensare a certe forme della poesia pascoliana).

Dove è un avvio anche alle condizioni piú genuine dell'ultima stagione poetica carducciana di quadri sognati e puri, di brevi visioni lineari e vibranti, in cui il poeta esprime ancora la sua piú rara e segreta sensibilità tanto in contrasto, in *Rime e ritmi*, con l'enfasi e la macchinosa costruttività delle sue ultime odi civili, delle sue senili e confuse velleità spirituali troppo staccate da una base sicura di sensibilità e di meditazione piú privata ed intima, dalla via piú sicura dell'evocazione interiore.

²⁴ Nella prima stesura il Carducci aveva scritto inizialmente «rapido mite baglior» e «mobile fata morgana». Poi corresse piú coerentemente al motivo ispirativo.

²⁵ Nella prima stesura il poeta aveva iniziato «Ma senza», che chiarisce – se ce ne fosse bisogno – la forza essenziale della condizione lirica entro cui il ricordo della fanciullezza si era totalmente trasfigurato in immagine.

III.

CARDUCCI POLITICO

Sono assai recenti due interpretazioni della posizione politica del Carducci accomunate dall'intento di metterne in rilievo gli elementi piú costanti anche nei noti mutamenti e di giustificare storicamente questi ultimi e la loro ispirazione a suo modo progressiva nelle concrete possibilità della situazione difficile e complessa del secondo Ottocento italiano.

Paolo Alatri, in *Carducci giacobino*¹, tendeva soprattutto a precisare la posizione carducciana del periodo di *Giambi ed Epodi* nell'ambito di un giacobinismo violentemente repubblicano e a veder poi anche nell'abbandono di tale posizione con la celebre conversione del '78 (ode alla regina e adesione alla monarchia) gli aspetti progressivi dell'ideale unitario, della ferma polemica contro il Vaticano nella collaborazione del Carducci, piú che alla affermazione della monarchia in sé e per sé, alla strutturazione della nuova nazione che stentava a diventare nazione-stato. Sicché anche l'atteggiamento del Carducci monarchico sarebbe da valutare alla luce delle particolari esigenze italiane dell'ultimo trentennio del secolo, evitando comunque la tentazione di un paragone di quell'atteggiamento con nostre attuali condizioni ed esigenze.

Anche Luigi Russo (in una recensione all'Alatri ristampata in *Carducci senza retorica*², e in vari punti di quel volume) insisteva sul rilievo centrale di una continuità effettiva degli atteggiamenti politici carducciani e del sostanziale spirito progressivo che li animava, capovolgendo però il repubblicanesimo di fondo di cui parlava l'Alatri in una costante monarchico-costituzionale che unificherebbe il cantore monarchico del '59-60 e quello dal '78 in poi e conferirebbe al periodo di *Giambi ed Epodi* (e al precedente periodo di *Levia Gravia* teso da vaghi, irrequieti fermenti sociali ed anarchoidi presto dissolti) un valore limitato, poco profondo, di ribellismo «populistico» piú che giacobino, e di repubblicanesimo letterario facilmente abbandonato quando la monarchia – eliminato il grosso punto di dissenso della Roma pontificia – si rivelò al Carducci come l'unico strumento adatto per affermare concretamente il suo fondamentale ideale unitario, la sua aspirazione ad un'Italia forte, indipendente, stalmente e nazionalmente compatta, legalitariamente progressiva.

Interpretazioni cui si possono aggiungere, in questo sforzo di una spie-

¹ P. Alatri, *Carducci giacobino*, Palermo 1953.

² L. Russo, *Carducci senza retorica*, Bari 1957.

gazione storica della posizione politica carducciana entro precise condizioni dell'epoca, i numerosi e validi rilievi dello Chabod nel primo volume della sua *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*³, su cui ritorneremo più avanti quanto alla delicata precisazione della «romanità» e del nazionalismo carducciano. Rilievi che soprattutto contribuivano a far meglio comprendere la più tarda evoluzione carducciana in rapporto con gli atteggiamenti del gruppo crispino nel suo particolare sviluppo del tema risorgimentale e mazziniano dell'unità in una politica di grandezza nazionale che, pur non accettando l'ideale di una sistemazione conservatrice europea, perdeva di fatto l'afflato rivoluzionario mazziniano.

A questi spunti, interpretazioni e discussioni, viene ora ad aggiungersi un saggio di Mario Vinciguerra, *Carducci uomo politico*⁴. Questo interessante saggio, mentre ribadisce – più vicino al Russo che all'Alatri – l'importanza centrale dell'ideale unitario carducciano e la provvisorietà e incertezza della giovanile posizione repubblicano-mazziniana, porta nuove e lucide definizioni della «conversione» monarchica e crispina spiegandone le concrete ragioni e accennando ai pericolosi aspetti di quell'unitarismo nazionale quanto allo sviluppo democratico e liberale. Ed efficacemente lumeggia, per tutto lo svolgimento politico del Carducci e specie per le sue fasi più tarde, l'importanza della sua carriera massonica, meno precedentemente calcolata in sede storico-politica e rimasta semmai documentata, fra apologia e polemica, nei lontani volumi di Ulisse Bacci e di Alessandro Luzio⁵.

Il volumetto del Vinciguerra è reso più vivo e interessante anche da una introduzione che rivede in termini di esperienza personale giovanile la presenza del Carducci negli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, nell'amore e nelle reazioni dei contemporanei. Mentre più discutibile e marginale appare un capitolo dedicato alla «visione storica» del Carducci, di cui lo studioso ripercorre lo svolgimento dall'*Inno a Satana* «abbozzo di filosofia della storia sotto il segno di un paganesimo di ispirazione epicurea», vivo ancora in *Alle fonti del Clitumno*, fino al presentarsi del macchinoso motivo della «nemesi storica». Visione storica su cui si basano molte poesie carducciane, ma a cui il Vinciguerra oppone la vera «storia poetica» carducciana contenuta in germe nella parte centrale del *Canto dell'amore* e con cui il poeta supererebbe l'ideologia dando alla rievocazione storica il carattere di una vera e propria «saga» della vita italiana dalla leggenda di Teodorico all'epopea garibaldina.

Ci sarebbe assai da discutere sulla precisione di tale formulazione quanto al rapporto esistente fra l'ideologia (certo priva di «solidi fondamenti», come un po' tutto il «pensiero» del Carducci incerto fra posizioni illuministiche

³ F. Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Bari 1951.

⁴ M. Vinciguerra, *Carducci uomo politico*, Pisa 1957.

⁵ U. Bacci, *Il libro del massone italiano*, Roma, 1905; A. Luzio, *La Massoneria e il Risorgimento italiano*, Bologna 1924.

e romantiche e *poussées* irrequiete e poco consistenti verso il positivismo e poi verso esigenze di confuso spiritualismo) e la poesia, sia quanto alla nascita e alla natura della «storia poetica» carducciana, piú viva comunque entro motivi epico-fiabeschi (con acme in *Faida di comune* e poi in *Comune rustico*) che non in certo impegno celebrativo piú tardo, quando, specie nelle *Barbare*, il pericolo retorico par superato, piú che dal senso attivo della storia, dalla contemplazione dolente e grave del passato eroico e perduto. Ma qui mi interessa considerare la parte del volumetto che piú direttamente aderisce al titolo e che piú indiscutibilmente può portare chiarimenti per una augurabile ricostruzione integrale e dinamica della personalità e attività carducciana entro la storia non solo letteraria del suo tempo.

Da tale punto di vista le pagine del Vinciguerra, agili ed efficaci, aiutano a meglio storicizzare il percorso della esperienza politica del Carducci in rapporto a suoi ideali centrali, a momenti precisi della storia postrisorgimentale, all'azione e alle tendenze di determinati gruppi politici che a un certo punto aspirarono e, in parte, riuscirono a costituirsi come gruppi dirigenti della nuova nazione-stato.

Tutta la posizione politica carducciana ne esce ancor meglio chiarita e concretata, motivata nelle sue esigenze personali, ma anche meno solitaria, piú saldamente collegata con precisi movimenti di opinione e di azione politica.

Come del resto poteva apparire chiaro, anche se frammentariamente, per quanto riguarda il rapporto del Carducci con la Massoneria italiana, già dalla lettura dell'epistolario di anni tardi in alcune lettere ad Adriano Lemmi, gran Maestro dal 1885 in poi, in cui quel rapporto, già prima dei chiarimenti vinciguerriani, si presentava strettissimo a qualunque lettore piú attento.

Ricorderò in proposito almeno, fra le molte lettere con cui il Carducci si rallegra di approvazioni per le sue stesse composizioni poetiche di carattere politico e civile, o trova comunanza di opinioni politiche e ideologiche con il Lemmi, quella in cui egli esprime la sua soddisfazione per il consenso dato dal Lemmi al suo rifiuto di aderire al comitato per la pace⁶: «La vostra lettera mi rallegra, conforta ed onora. Sono superbo di trovarmi d'accordo con voi»; o quella per l'ode *Piemonte*⁷: «Voi mi significate la vostra approvazione in modo che io ne vado superbo». Dove l'approvazione autorevole del Lemmi appare molto significativa se si mettono in relazione il tentativo carducciano di una «visione» conciliatrice degli eroi del Risorgimento con Carlo Alberto e la politica del Lemmi in sostegno della monarchia del 20 settembre e dell'azione del Crispi monarchico e vecchio mazziniano e garibaldino.

O si ricordi, come utile indizio di precisazione su di un punto a volte discusso (il preteso riavvicinamento del Carducci alla fede tradizionale), la lettera del 29 settembre 1894⁸ in cui il Carducci, confrontando una allo-

⁶ *Ep.*, XVIII, p. 33 (1° gennaio 1889).

⁷ *Ep.*, XVIII, p. 228 (27 settembre 1899).

⁸ *Ep.*, XIX, p. 29.

cuzione del Lemmi con il proprio discorso che avrebbe pronunciato a San Marino il giorno seguente, si dichiara d'accordo sulla accentuazione deistico-spiritualistica del Lemmi e aggiunge: «La Chiesa cattolica poi si batte bene specialmente con Dio».

Una frase e una consonanza che precisa in maniera inequivoca come una certa evoluzione spiritualistica del vecchio Carducci (su cui sarebbe molto da dire anche in sede poetica quanto a lievito di fantasia e di intimità e a pericolo di «vaporosità» e di eloquenza) vada rettamente intesa entro uno sviluppo della sua vaga religiosità che, se si staccava dalle posizioni dell'*Inno a Satana*, era tutt'altro che in contrasto con la sua professione massonica e con l'impostazione data dal Lemmi alla ideologia massonica italiana e alla lotta anticlericale. Ed è così da intendere anche la posizione della *Chiesa di Polenta* che, mentre attacca ancora la religione semitico-cristiana, tende ad operare una conciliazione di elementi spiritualistici generali con forme tradizionali sulla base di una vaga religiosità massonica.

La storia di questi rapporti, importanti fuori di ogni impostazione apologetica o polemica, proprio per una storicizzazione precisa del Carducci, trova, come dicevo, nuovo chiarimento generale nel saggio del Vinciguerra, che, d'altra parte, entro le linee di questa storia incarna le ragioni esterne ed interne dello svolgimento carducciano dando alla sua carriera massonica il valore storico di una mediazione fra esigenze personali e sollecitazione di avvenimenti e di tendenze politiche accostate soprattutto entro la vasta e complessa dinamica di una associazione che raccoglieva indubbiamente gran parte degli uomini preminenti dell'epoca postrisorgimentale.

Così l'atteggiamento del Carducci nei primi anni della sua vita bolognese, quando il rammarico per la mancata partecipazione all'azione risorgimentale, l'irrequietezza interna, il bisogno di una fede sicura e di un impegno nella realtà del proprio tempo (e di una poesia più moderna e più sua) trovarono un primo sfogo nell'attività politica e nella poetica dell'efficacia giambica, viene a configurarsi più concretamente entro il rapporto stimolante con quei gruppi repubblicani e mazziniani romagnoli che della ricostituita Massoneria italiana rappresentavano in quel periodo le punte più avanzate e combattive, specie nell'urgenza del completamento del moto unitario italiano e della soluzione armata della questione romana. Entro quella ricca dinamica di tendenze (la Massoneria raccoglieva allora cavourriani come il Farina, uomini della sinistra moderata come il De Sanctis, membri del Partito d'azione come Cordova e Crispi), il Carducci si portò d'impeto sulle posizioni estreme partecipando anche a certe interne polemiche ideologiche e politiche: come quella in cui egli si opponeva alla destra massonica moderata, monarchica ed hegeliana dei De Meis e Fiorentino in nome di una combattiva democrazia, ma anche di un confuso positivismo e materialismo che rendeva poi difficile e precaria la sua vicinanza ai mazziniani di «Dio e popolo» e ambiguo il suo culto per Mazzini. Donde le polemiche sataniche col Filopanti e il progressivo avvicinamento a quegli elementi garibaldini

che, nel periodo di ascesa della sinistra al potere (periodo di lotte il cui ciclo, secondo il Vinciguerra, «si apre e chiude in Massoneria»), venivano abbandonando gli ideali repubblicani e affermando un radicalismo monarchico erede del garibaldinismo costituzionale, piú adatto alle reali condizioni di fatto della realtà politica e parlamentare italiana.

Svaniti gli impeti del periodo di *Giambi ed Epodi* (vivo soprattutto, anche da un punto di vista eloquente-poetico, fra il '67 e '70, fra Mentana e Porta Pia), calata una tensione combattiva che, come dice il Vinciguerra, «non poteva durare e non durò», si assiste cosí al lento slittare del Carducci sul piano costituzionale-legalitario, prima vicino al Cairoli, poi, dopo il suo insuccesso, vicino al Crispi, soprattutto sulla base della convinzione che l'unità (ideale costante del Carducci, anzi, com'egli disse, «l'amore, la fede, la religione della sua vita») e la difesa dal Vaticano fossero ormai realizzabili solo intorno alla monarchia del 20 settembre e ad un governo forte, capace persino di iniziative guerriere per compiere interamente il processo unificativo e segnare «con la spada i naturali confini della piú gran nazione latina», affermarne la grandezza e la potenza, assicurarle il posto che doveva occupare in Europa.

Motivi che, insieme alla crescente sfiducia e antipatia verso il parlamentarismo e al crescente fascino garibaldino del «dittatore», il Vinciguerra ben delinea, specie nel passaggio fra le speranze in Cairoli e nelle sue soluzioni piú «idilliche» e parlamentari e la delusione, e la crescente fiducia nel Crispi:

Da allora in poi in Carducci cominciò a vagare pel sangue un umore pernicioso per chi vive in democrazia parlamentare e l'accetta e la riconosce come un regime che offre, malgrado tutto, gli elementi primordiali per sviluppare civilmente i rapporti sociali. Cominciò a ribollirgli dentro un'uggia stizzosa per i partiti politici, per la vita parlamentare, di cui si fermò iroso a deplorare i lati deficienti, senza soffermarsi su quelli costruttivi – e lo Stato italiano si andava costruendo dalle fondamenta da appena un ventennio. La figura di Garibaldi ripassava piú spesso folgorando davanti all'accesa fantasia, e pareva accennargli il rimedio estremo dei regimi pericolanti: la somma delle responsabilità affidata per qualche tempo direttamente dal popolo a uno o a pochissimi eccellenti cittadini. La sua recente fiducia nel valore e nell'avvenire della monarchia gli si accresceva e concretava nell'accarezzare l'idea che una sua iniziativa guerriera rendesse possibile il raggiungimento dei confini ancora vietati. «Credo di rendere al re d'Italia il massimo onore – diceva agli elettori di Pisa nel 1886 – quando io lo veggio in fantasia sull'Alpi Giulie a cavallo, capo del suo popolo, segnare con la spada i naturali confini della piú gran nazione latina»⁹.

Cosí, pur fra incertezze e indugi, tutta l'evoluzione politica del Carducci viene meglio spiegata sin dalla celebre conversione del '78¹⁰ fra un movimento interno del Carducci e la sua consonanza con quegli uomini della

⁹ *Carducci, uomo politico* cit., pp. 43-44.

¹⁰ Su cui il Vinciguerra utilizza anche elementi recentemente portati dal volumetto di Aldo Spallicci, *L'accapigliatura Carducci-Ghisleri*, Roma-Milano-Torino 1956.

sinistra che andavano – pur nelle diverse frazioni – sempre piú stringendosi alla monarchia (e alcuni dei quali trovaron modo di incoraggiare il poeta all'incontro bolognese con i sovrani). E ancor meglio si inquadra l'adesione del Carducci al Crispi nel convergere delle sue maturate convinzioni con l'atteggiamento di un settore della sinistra e della Massoneria italiana, o almeno, come precisa il Vinciguerra, «con la parte preminente della Massoneria, quella cioè che ebbe in mano la suprema direzione, anche se osteggiata da una nutrita e battagliera minoranza», proprio negli anni in cui la Massoneria, per opera del Lemmi, si inseriva piú fortemente nella formazione del nuovo stato e appoggiava il Crispi, suo autorevole membro. Sí che il poeta, ormai lontano dalle posizioni piú spinte e ribelli del periodo di *Giambi ed Epodi*, poteva coerentemente collaborare in maniera piú attiva con la direzione dell'associazione «ascendendo alle cariche piú elevate» (membro della Loggia Propaganda e del Consiglio dei Trentatré), cariche cui lo sollevò il Lemmi che, suo amico e sincero ammiratore, aveva anche ben capito il valore della collaborazione alla propria politica da parte della maggiore personalità culturale e poetica del tempo.

Da allora in poi, malgrado dissensi e amarezze circa la triplice alleanza e la stessa guerra africana, il Carducci rimase fedele alla politica del Crispi¹¹ e all'azione del Lemmi, alla cui luce meglio si chiarisce, come dicevo, la figura del poeta ufficiale della monarchia del 20 settembre, il «dovere» delle cosiddette «grandi» odi del '90-95: anche se ciò non riduce l'impegno persuasivo dell'uomo e, d'altra parte, la radice costituzionale di oratoria che ne venne comunque stimolata e assecondata.

A questo punto, al di là del disegno del Vinciguerra e della integrazione di osservazioni e documentazioni che io vi ho fatto, mi pare augurabile una ulteriore ripresa di questo disegno e dei suoi spunti (nonché degli elementi di discussione offerti specie dal Russo e dallo Chabod) in una piú generale e particolareggiata articolazione che dovrebbe poi piú chiaramente precisare, specie per il periodo dopo la «conversione» monarchica, sia il significato che ebbe l'atteggiamento carducciano in sé e per sé e nella formazione etico-politica delle generazioni di fine Ottocento e di primo Novecento, sia il rapporto che si può stabilire fra atteggiamento politico e poesia, specie nel tardo sviluppo delle *Barbare* e di *Rime e ritmi*.

Quanto al primo punto (di ovvia importanza nella storia della educazione etico-politica italiana in anni cosí interessanti nella nostra formazione nazionale) si dovrà certo rilevare positivamente il motivo dell'unità nazionale e laica: motivo risorgimentale ed esigenza politicamente concreta negli

¹¹ Fedeltà di cui di nuovo il Vinciguerra sintetizza felicemente la motivazione politica e sentimentale: «fu, insieme con il richiamo delle memorie garibaldine, un atto di dedizione appassionata, di fede indiscussa in un uomo che gli garantiva la difesa, contro insidie interne o esterne, della unità della patria e del regime di separazione fra Stato e Chiesa; e faceva brillare davanti alla sua fantasia di poeta un'Italia prevalente nel concerto europeo».

anni della difficile costruzione della «nazione-stato» la cui esistenza poteva apparire seriamente minacciata sia da forze antirisorgimentali nuovamente attive, sia da un dinamismo eccessivo e particolaristico di forze sociali ancora scarsamente autocoscienti. Ma si dovrà anche chiaramente considerare (contro giustificazioni totalmente positive) che la costante unitaria venne nel Carducci progressivamente appesantendosi in una posizione di preminenza del motivo nazionale sempre meno alimentato di spirito democratico e liberale, sempre meno sensibile a istanze sociali popolari.

Lo Chabod parlando dell'idea di Roma negli anni seguenti all'unità ha cautamente precisato: «il potente senso nazionale del Carducci non era ancora il nazionalismo di più tardo conio; ed egli, in quanto uomo del Risorgimento, vedeva l'Italia nel mondo, non contro il mondo, e amava eroi e glorie di altre nazioni, esaltando soprattutto la Francia dell'89; e la grandezza d'Italia era, anzitutto, per lui, come per gli uomini del Risorgimento, altezza di sentire civico dei suoi cittadini. Ma le immagini corpose della sua romanità non erano più soltanto Risorgimento e piuttosto segnavano il primo trapasso dalla romanità mistica del Mazzini alla romanità politica, materialmente concreta, tanto cara più tardi; e poiché era sovente romanità di sfarzo, poté poi avvenire che, per molti di quelli che vennero dopo di lui e già si nutrivano di altri ideali, i suoi appelli alla gloria e potenza d'Italia in Roma inducessero piuttosto a chiudere l'Italia in sé e servissero da motivo nazionalistico»¹².

Ma, a ben guardare, e a tener conto soprattutto delle odi di *Rime e ritmi* e di tanti passi dell'epistolario e di prose tarde, mi pare che si debba andare ancora più in là dell'impressione di una tutta illecita deduzione nazionalistica posteriore, di una utilizzazione tutta arbitraria di testi diversamente orientati.

L'ideale dell'unità, dell'indipendenza effettiva, della potenza italiana necessaria contro l'ostilità delle altre maggiori potenze (da considerar dunque in una prospettiva storica molto adiuvante) diveniva sempre più esclusivo nella mente e nell'animo del Carducci e gli ideali giovanili di «giustizia e libertà» (che pur seguitavano ancora a risuonare a lor modo specie nelle *Barbare*) divenivano sempre più fievoli attributi del primo, che si faceva, anche nelle poesie, sempre più rumoroso e concitato. Sí «l'Italia forte, rispettata, alta, con la libertà», egli diceva al Lemmi proprio spiegando la sua fedeltà al Crispi¹³, ma sull'ultimo punto l'accento batteva sempre meno intensamente, come si può dimostrare sia nel pericoloso atteggiamento antiparlamentare, sia nell'insofferenza dei partiti (sino a sognare una associazione superpartitica dal dubbio nome «L'Italia italiana»), sia in tanti atteggiamenti particolari sulla cui portata antiliberal e antidemocratica è inutile forse insistere. Come l'intolleranza ad ogni critica all'esercito (fino alla invocazione delle «legnate»,

¹² *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896* cit., pp. 313-314.

¹³ *Ep.*, XVIII, p. 42 (2 febbraio 1892).

e in un caso in cui lo stesso re Umberto si era comportato con maggiore prudenza), o le invettive e le minacce contro le organizzazioni socialiste ree di tradimento della patria e le espressioni di sostanziale disprezzo per le plebi. Si veda, ad esempio, la lettera ai socialisti di Bologna del 1890¹⁴; nella commemorazione di Garibaldi, l'invettiva contro i partiti¹⁵; nel discorso al senato del 17 dicembre 1892¹⁶, il passo riguardante le plebi antirisorgimentali e il bisogno primo di opporre «alla ostinata torbida incertezza d'istinti sovvertitori che tutto vorrebbero abbattere e nulla sanno rifare», al «pericolo e alla minaccia imminente» delle plebi da alimentare e trasformare o formare in popolo, l'educazione nazionale e classicista della borghesia.

E se per quel che riguarda la guerra africana il Carducci fu contrario a quell'impresa anche per ragioni di antipatia per la sopraffazione imperialistica, ancor più lo fu per il timore che essa sviasse gli italiani dal problema dell'irredentismo e della attiva difesa contro le potenze ostili. E questa difesa a sua volta sfociava in forme di xenofobia (dopo il *Ça ira*, molte sono le aperte dichiarazioni di sdegno e persino odio antifrancese¹⁷), di militarismo, di scherno per le soluzioni pacifiche corrispondente in politica interna al grido più volte lanciato di «Italia anzitutto e sopra tutto» e nella ripresa megalomane dell'oraziano: «O sole, tu non possa veder mai nulla più grande e più bello d'Italia e di Roma!», con cui, già nell'86, egli concludeva il discorso agli elettori di Pisa¹⁸.

Insomma, se va tenuta ben presente la particolare situazione storica nella quale il Carducci collaborava al rafforzamento unitario della nazione-stato, non si deve tacere che, come questo implicava, nella direzione impressagli dal gruppo dirigente crispino, particolari pericoli autoritari, illiberali e antisociali, nazionalistici, opponendo – diversamente dal metodo tanto più duttile e abile adottato poi da Giolitti – la violenza alle esigenze delle masse che venivano prendendo coscienza della loro forza e del loro significato nella vita della nazione, così lo sforzo unitario del Carducci prendeva sempre più un carattere conservatore e antipopolare, la cui giustificazione tutta positiva porterebbe ad accettare la nota tesi del Panzini, che in un volumetto del '94 (che il poeta lodava e approvava) rivedeva lo svolgimento carducciano verso un esito nettamente nazionalistico ben consono alle tendenze crescenti nello scrittore romagnolo e al suo successivo sviluppo chiaramente nazionalista e sin fascista¹⁹.

Certo il Carducci era lontano da conclusioni che furono di tempi successivi e privi ormai di ogni autentico legame con lo spirito risorgimentale, ma,

¹⁴ *Opere*, XXV, pp. 331 ss.

¹⁵ *Ibid.*, VII, p. 499.

¹⁶ *Ibid.*, XXVIII, pp. 102-104.

¹⁷ *Ep.*, XVII, p. 226; XVIII, p. 111.

¹⁸ *Opere*, XXV, p. 38

¹⁹ Cfr. C. Varese, *Formazione e svolgimento di Alfredo Panzini*, in *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa 1951, specie le pp. 85-90.

guardando alla subordinazione pratica di ogni altro valore all'affermazione dell'unità e della potenza italiana nell'ultimo periodo del Carducci, non si può negare che questi atteggiamenti costituissero un pericoloso avvio a quella infatuazione nazionalistica che già in lui, nella ripresa dell'esigenza unitaria risorgimentale, sacrificava tanti altri elementi del nostro generoso Risorgimento, riduceva la spinta internazionale mazziniana o quella sobria coscienza dei limiti del sentimento nazionale che ebbe il grande educatore Francesco De Sanctis.

Mentre quegli atteggiamenti, traducendosi nelle odi civili di *Rime e ritmi*, portavano nella nostra letteratura una impostazione oratoria-patriottica, che con i suoi retorici «Salve», con l'orgia delle maiuscole, con gli appelli «Italia Italia», con le visioni scenografiche delle legioni degli spiriti, con le esaltazioni di una Roma incomparabile per splendore e potenza, non sarebbe stata senza legittima efficacia nel gusto di una poesia patriottica così insopportabile e diseducativa in sede estetica come pericolosa e diseducativa in campo etico-politico.

E se poi certo Pascoli dell'ultimo periodo e soprattutto D'Annunzio accentuarono questa tendenza porgendo esempi di stile retorico e di costume letterario-civile fino al fascismo, ben al di là delle giustificazioni storiche del periodo della formazione nazionale di un Carducci, a questo pur risale la prima responsabilità di una autorevole dignificazione di una simile impostazione e della figura del poeta vate nazionale che riprendeva i peggiori moduli dell'innografia non foscoliana, ma montiana.

Sicché almeno discutibile mi pare – anche se da studiare molto più da vicino ed equamente – l'efficacia del Carducci poeta civile e maestro di vita civile-politica (al di là di ciò che egli rappresentò di valido per la serietà del suo lavoro critico e tecnico e della sua più schietta poesia) sulle generazioni di primo Novecento. Anche qui certo egli dava lezione di coraggio personale, di serietà morale, consolidava motivi pur importanti in quella fase della nostra vita nazionale (il senso dell'unità e del laicismo), ed educava così al senso del dovere e del coraggio molti degli uomini che dettero prova delle loro virtù militari, patriottiche e umane nella guerra del '15-18 (certo in genere più carducciani che dannunziani), ma altro sarebbe il discorso quanto all'educazione civile nella sua accezione democratica, liberale, internazionale.

E se uomini degnissimi di quelle generazioni pur riconobbero nel Carducci anche un maestro dei valori di «giustizia e libertà», ciò non avvenne se non per un recupero degli impeti più giovanili e delle posizioni soprattutto di *Giambi ed Epodi*, al di là dell'ultimo messaggio nazionale e conservatore tanto più lungamente consistente e vistoso.

Tanto che, perduto il fascino più vicino di quella forte personalità e cambiata in dissenso la consonanza di gusto più generale con la sua poesia, gli uomini della mia generazione motivarono la loro educazione antifascista e il loro stesso spirito nazionale e laico su tutt'altri esempi, giungendo magari sino ad una eccessiva aperta accusa del vate crispino e monarchico come

primo creatore di molti «slogans» nazionalistici della dittatura. Donde significative discussioni e dissensi fra antifascisti di diverse generazioni, di cui può essere documento assai sintomatico quanto racconta Piero Caleffi a proposito di un colloquio tra Franco Venturi e Piero Calamandrei²⁰.

D'altra parte mi par chiaro che, senza giungere alla tesi eccessiva del Sapegno²¹ che finisce per conglobare, troppo precocemente e massicciamente, in un'unica condanna di involuzione la tarda poesia del Carducci alla luce della sua involuzione politica (non ben misurata poi nelle sue ragioni storiche-personali particolari), anche in sede poetica si debba fortemente insistere sulla distinzione di una evoluzione di poesia che si spinge fin dentro *Rime e ritmi* sgorgando dall'animo piú segreto e privato del poeta (magari, nell'ultima stagione, in forme rare e sottili, ma pur valide, all'insegna della malinconia e di una grazia mesto-sorridente, allusiva e squisitamente pittorica) e di una involuzione di retorica piú fortemente legata alle posizioni politiche e ideali ricordate: e di una retorica, si badi bene, assai diversa da quella generosa e formatrice, a suo modo stimolatrice di poesia, del periodo giovanile.

Oratoria che va ricollegata, d'altra parte, a quel tardo sviluppo spiritua-
listico che ebbe una doppia funzione: lievito di intimità e di ripiegamento
interiore, di visioni assortite e intimamente suggestive (con acquisti di nuove
vibrazioni liriche, di malinconia sospirata e sommessa, di piú segreta forza
allusiva e simbolica), e pericolo di vaporosità, di dubbia ripresa di velleità
cosmiche che in qualche modo si associano al visionarismo enfatico dell'in-
nografia e della mistica patriottica con le sue «legioni degli spiriti», con i
suoi cieli e pantheon d'eroi nazionali.

²⁰ «Il Ponte», ottobre 1956.

²¹ N. Sapegno, *Storia del Carducci* cit.

Appendice
Altri saggi (1941-1951)

Recensione ad Alessandro Manzoni,
Storia incompiuta della rivoluzione francese (1941)

Recensione ad Alessandro Manzoni, *Storia incompiuta della rivoluzione francese* (Milano, Bompiani, 1941), «Leonardo», n. 9-10, settembre-ottobre 1941 (poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³, con il titolo *Il Manzoni e la Rivoluzione francese*).

IL MANZONI E LA RIVOLUZIONE FRANCESE

La storia occupa nelle intenzioni manzoniane un posto essenziale, anche se manca di quella autonomia che Vico le aveva già fornito e che la speculazione idealistica doveva attuare completamente. Storia, ma storia sacra, bisogna aggiungere se si vogliono vedere anche i limiti del pensiero manzoniano, storia governata da un potere che vi porta le sue leggi, la sua morale, le sue istituzioni sì che possa in essa apparire una parte direttamente divina ed una parte di resistenza del male; quasi una parte demoniaca diremmo, se ci piacesse accentuare qualche fremito che resta invece sempre accuratamente inscritto in un cerchio di sensibilità aliena da ogni suggestione misteriosa. D'altra parte accanto al suo cattolicesimo vi era la sua formazione razionalistica, vi era una esigenza di coerenza ragionativa, di spiegazione, un amore per la verità, per i fatti, che forma la trama minuta della prosa manzoniana: quella estrema familiarità poetica, quella limpidezza concreta nasceva su fatti, non su esaltate immagini, e semmai su immagini precise come fatti ordinati dall'intelligenza. La storia in quanto orma della provvidenza era un soffio gigantesco che anima da un'altezza infinita i fatti (*5 maggio*), ma viceversa i fatti spiccano netti e sicuri come oggetto essenziale della provvidenza: le creature umane vivono in questa relazione e tutta la loro complessa psicologia non mira a liberarle. Con ciò il Manzoni otteneva una perfetta unità, una realtà senza incrinature dal creatore al creato e al pane che Renzo raccoglie per la via di Milano; con ciò il romanzo assume un suo valore di mondo inalterabile; ma se risaliamo allo scrittore troviamo in lui anche perciò una certa senilità, un predominio della intelligenza che sistema gli uomini nella rete divina dei fatti. Tali appunti provvisori alla grandezza del Manzoni trovano una riprova sicura nel saggio su «La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859»¹. Bisogna premettere che è un lavoro del periodo in cui la grazia artistica s'era spenta e lo stile del Manzoni veniva irrigidendosi nelle sue linee più logiche, che l'opera è rimasta il moncone di un parallelo che doveva prendere luce soprattutto dalla seconda parte. Pure, con tante limitazioni, l'opera può adoperarsi legittimamente come coerente corollario delle sue idee storiche. Si può anche vedere un certo abuso nel taglio operato dal nuovo editore nel titolo perché, anche se inesistente, la seconda parte ha un peso ideale senza cui anche la prima appare squilibrata e con un eccesso polemico più comprensibile nel confronto. Anche il sapore

¹ Pubblicata presso Bompiani con il titolo di *Storia incompiuta della rivoluzione francese*, Milano 1941.

acidulo del saggio viene in parte spento da un positivo che il Manzoni trovava non in astratti schemi, ma in un fatto storico ugualmente reale. Ché il Manzoni non si sarebbe accinto a scrivere sulla rivoluzione francese se non vi avesse pensato in funzione di un altro pezzo di storia che giustifica la sua diversa fede, la sua diversa concezione della rivoluzione.

Il saggio intero voleva dire molte cose del suo animo: l'affermazione di un tipo di rivoluzione moderata e cristiana, il trionfo di un ideale liberale cattolico, l'allineamento del risorgimento italiano con movimenti concreti, costitutivi, nazionali piú che con la tipica rivoluzione giacobina, la sconfessione romantica dei principi illuministici dell'89. Sconfessione romantica che si poteva ricollegare sia alla reazione del nuovo sentimento nazionale iniziato dall'Alfieri, sia alla posizione mazziniana che cercava una nuova unità religiosa e popolare e vedeva nella rivoluzione francese il risultato di una mentalità materialistica «con le sue passioni di reazione, di distruzione, di individualismo». Ma Mazzini aveva veramente superato il giacobinismo con la sua nuova fede, con la sua sintesi attiva, e, se voleva parlare di «doveri dell'uomo», questo era un approfondimento del diritto primo dell'uomo alla libertà, cioè all'assunzione di doveri nella vita. E, pur superando i principi dell'89, egli vedeva la grandiosità di quel movimento, non lo limitava ad una questione di trasformazione di governo, non si fissava sugli episodi della violenza e sulle illegittimità legalistiche: «Il fine del secolo XVIII era compire l'evoluzione umana presentita dalla antichità, annunciata dal cristianesimo, raggiunta in parte dal protestantesimo. Tra il secolo e quel fine stava una moltitudine d'ostacoli: inceppamenti d'ogni sorta alla libera spontaneità, al libero sviluppo delle facoltà individuali: vieti regolamenti e precetti che limitavano l'attività umana: tradizione d'un'attività incadaverita: aristocrazie che sembravano facoltà e forze: forme religiose che vietavano il moto. Bisognava rovesciarli tutti e il secolo li rovesciò... Affermò: gridò come Fichte: – libertà, senza eguaglianza non esiste libertà: tutti gli uomini sono eguali – poi si diede a negare. Negò l'inerte passato: negò il feudalismo, l'aristocrazia, la monarchia. Negò il dogma cattolico, dogma d'assoluta passività che avvelenava le sorgenti della libertà e impiantava il dispotismo al sommo dell'edificio. Furono rovine senza fine. Ma di mezzo a quelle rovine, fra quelle negazioni, una immensa affermazione sorgeva: la creatura di Dio, presta a operare, gigante di potenza e di volontà: l'ecce homo, ripetuto dopo diciotto secoli di patimenti e di lotte, non dalla voce del martire, ma sull'altare innalzato dalla rivoluzione alla vittoria: il diritto, fede individuale, radicata per sempre nel mondo»². A questa visione piú rapsodica, ma anche piú storica, il Manzoni contrapponeva una mentalità piú esatta, piú razionalistica, piú interessata al concreto di istituzioni limitate: non una rivoluzione ideale, ma una rivoluzione entro l'ambito di uno stato, al posto della quale potevano bastare delle riforme largite dallo stesso vecchio potere assoluto.

² *Opere*, ed. nazionale, VI, p. 359.

Se la maggiore cura del Manzoni in questo saggio voleva consistere nel distinguere rivoluzioni astratte da rivoluzioni concrete, il mancato sviluppo del confronto tra movimento francese ed italiano trova un compenso verso la fine del libro nel confronto istituito con la rivoluzione americana. Qui l'acutezza manzoniana, che sfiora una sottigliezza giuridica, anche se avvezza a tribunali divini, riesce a limitare l'universalità della dichiarazione americana in cui venivano riaffermati diritti sanciti e poi violati dal governo inglese e solo all'ultimo venivano allegati «in un modo astrattissimo, alcuni principi di diritto naturale, ma per applicarli ad un solo diritto, cioè a quello che ha ogni popolo di sottrarsi alla suggestione di un governo incorreggibile iniquo e dispotico. Era un manifesto d'indipendenza nazionale e non una norma di governo interiore»³. Una lotta dunque per diritti concreti, non astratti, per realtà non per sogni ideologici (e invece l'Alfieri aveva titubato se riconoscere o no la qualità di rivoluzione al movimento americano come a movimento originato da un motivo economico e non di pura libertà), mentre in Francia la generalizzazione era pari alla incapacità di una assemblea che doveva patteggiare con la folla turbolenta del Palais-Royal. Potremmo dire che la posizione manzoniana è dovuta all'amore romantico per il concreto affermato da una mentalità razionalistica che per poggiare sul sodo, sul reale (i *tre ordini*), finiva per cadere nell'errore stesso di cui accusava la rivoluzione francese: quel concreto vecchio diventava infatti astratto di fronte al vero concreto, la borghesia cioè con la sua forza, con la sua ricchezza, con la sua ambizione. Quella borghesia era allora reale e concreta quanto le «nazioni» dell'800. Inoltre, mentre il suo elevato liberalismo provava la stessa reazione provata alla fine del '700 dal Parini, dall'Alfieri, dai primi liberali – se così possiamo dire – italiani di fronte alle violenze della rivoluzione francese nei riguardi degli aristocratici e spesso di persone del tutto innocenti, egli sembrava ignorare o trascurare il motivo meno evidente, ma più profondo di una umanità offesa legalmente dalle disuguaglianze dell'antico regime, la violenza attuale esercitata dalla semplice esistenza dei residui feudali e dalla oppressione di diritto della aristocrazia e dell'alto clero. Ignorava dunque, nella lotta di potenza, la realtà della potenza borghese, e nella lotta ideale i diritti di un popolo oppresso: accanto ad una violenza legalizzata e che aveva quindi il volto tranquillo della consuetudine e dell'ordine, una violenza di vendetta, illegale e quindi disordinata e barbara. Il grande equilibrio del Risorgimento italiano e la mancanza in esso di un vero avvio di questione sociale (si ripensi al lavoro di Rosselli su Mazzini e Bakunine) impedivano di vedere nella rivoluzione francese accanto alla rivoluzione borghese l'inizio informe della vita del quarto stato che si esprimeva nella violenza scomposta, nelle crudeltà della plebe scatenata.

Quando ci si sia spiegato il limite dell'indagine manzoniana, si può apprezzare anche il positivo che non manca certo nel libro, e l'impeto sincero

³ Op. cit., p. 357.

che lo anima: sdegno contro la violenza della plebe e il comportamento del terzo stato che non sapeva e non voleva costruire un ordine nuovo né lavorare alla trasformazione dell'ordine vecchio, e nello stesso tempo anelito ad un governo liberale non privo di autorità, in cui l'individuo non venisse leso nella sua personalità e che si basasse su leggi concrete e non su principi ideologici astratti. Perché il liberalismo manzoniano non è certo la veste bella di un puro sentimento reazionario: «Io sono persuaso, almeno quanto chi mi grida più forte, che un governo qualunque, o sia in mano d'un solo o di più, ereditario o elettivo, stabile o provvisorio, come si vuole, non fa che il suo dovere facendo ai governati tutto il bene che può». Solo che se egli riconosceva il diritto del popolo a cambiare il governo che non va, negava che il popolo abbia l'autorità di rendere giusto un fatto ingiusto e soprattutto ribadiva che non c'è peggior dispotismo di quello «dei facinorosi sugli esseri onesti e pacifici»⁴.

Il positivo (sia pure evidentemente astratto dalle reali condizioni storiche) è proprio nella difesa ad ogni costo della libertà come unico criterio della utilità e santità di una rivoluzione. Dice perciò dell'Italia del '59: «Qui la libertà, lungi dall'essere oppressa dalla Rivoluzione, nacque dalla Rivoluzione medesima: non la libertà di nome, fatta consistere da alcuni nell'esclusione di una forma di governo, cioè in un concetto meramente negativo, e che, per conseguenza, si risolve in un incognito; ma la libertà davvero, che consiste nell'essere il cittadino, per mezzo di giuste leggi e di stabili istituzioni, assicurato, e contro violenze private e contro ordini tirannici del potere, e nell'essere il potere stesso immune dal predominio di società oligarchiche e non sopraffatto dalla pressura di turbe, sia avventizie, sia arrolate»⁵. Perciò pone come inizio di una rivoluzione il sentimento di un diritto conculcato, sentimento che è la prima forza di un popolo che si risollewa e senza il quale ogni aiuto straniero è insufficiente⁶; «qualunque più poderoso e anche leale aiuto straniero sarebbe insufficiente a rendere stabilmente libera e signora di sé una Nazione inerte; poiché, per mantenersi e per governarsi, le sarebbero necessarie quelle virtù appunto che le sarebbero mancate per concorrere alla sua liberazione. Un braccio vigoroso può bensì levare dal letto un paralitico, ma non dargli la forza di reggersi e di camminare»⁷.

Qual è la vita artistica, la vita intera del libro? Sussistono insieme due toni diversi: un tono preciso, minuto, analitica ricerca di errori, che vuol ricostruire sofisma su sofisma la macchina errata della rivoluzione francese, un tono caldo e appassionato di partecipazione sdegnata agli orrori ripetuta-

⁴ Op. cit., pp. 149 ss.

⁵ Op. cit., p. 25.

⁶ Egli pensa sempre ad un popolo diviso e privo dell'indipendenza nazionale e dimostra che la sua incomprendenza della rivoluzione francese è anche frutto della identificazione libertà-indipendenza così diffusa nel Risorgimento e che faceva impallidire l'idea di una pura rivoluzione civile.

⁷ Op. cit., p. 34.

mente denunciati nei colori piú decisi: pure, con tutti e due i toni, si rimane al di fuori di quella mirabile fusione creata dall'alta serenità del romanzo. Un tono troppo stridulo e un tono troppo accaldato, un procedimento troppo analitico, quasi sofisticato, e una ricostruzione di episodi troppo tesi già inizialmente alla suscitazione di un affetto, di una compassione. In tutti e due i casi troppa tensione pratica: poca storia e poca arte. Ed anche lo stacco dei personaggi è modesto, condizionato sempre, da una parte, da una certa fretta di esempi e, dall'altra, dalla mancanza di una trasfigurazione fantastica dei caratteri che non manca mai nei *Promessi Sposi*.

Pure, la narrazione mantiene l'interesse acre della intelligenza e quasi fa sentire al lettore accorto la punta secca che incide sotto la prosa superiore dei *Promessi Sposi*. Nel ragionare si fermano i nodi dell'ironia con la stessa calma costruzione della frase: «come se ci volessero delle circostanze straordinarie perché gli uomini chiamati a deliberare si servissero di tutti i loro mezzi ecc. ecc.» (si è mai notato che dopo il Manzoni nessun altro scrittore italiano ha piú avuto, se non il Croce, una maniera cosí efficace di far risaltare l'ironia di una situazione intellettuale sbagliata?), nell'affermare nascono espressioni generali da grande moralista: «È già una magra libertà quella che ha per cauzione il rispetto umano di chi fa sentire e alquanto ruvidamente, che potrebbe soffocarla, ma che cosa dire d'una libertà che ha a fare i conti con una indignazione ben piú terribile e superiore ad ogni rispetto umano?»⁸. Lo stile è spesso sapido anche linguisticamente di quell'umorismo altissimo che si raggiunge solo con una disposizione intellettuale di padronanza assoluta. «Finalmente (dice del 18 brumaio), dieci anni dopo essere state cosí fuori di proposito messe in campo dal Mirabeau, le baionette entrarono davvero in un'Assemblea di legislatori per farla sgombrare, e rincalzando quelli che erano renitenti alla intimidazione che ne era stata fatta, li determinarono ad uscire, quali dalle porte e quali dalle finestre del santuario delle leggi, come lo chiamavano spesso, e che per fortuna era quella volta al pian terreno»⁹.

Quando lo stile si fa sereno, piú storico, lo sdegno si cerca un limite nel modulo classico della narrazione storica, ma anche lí un rallentamento finale, un'espressione piú idiomatica ci riporta alla familiarità, all'alta confidenzialità del grande romanzo: «Doveva una terza Assemblea, non già accogliere l'insurrezione nel suo recinto, ma uscirle incontro essa stessa per conoscere le sue disposizioni, ed essere respinta dal comandante della forza armata, Henriot, che le ingiunse di ritornare nella sua sala e di consegnare 34 dei suoi membri; e avendo tentato di uscire da un'altra parte, trovarsi a fronte Marat, che alla testa di alcuni mascalzoni, le intimò lo stesso co-

⁸ Op. cit., pp. 122-123.

⁹ Op. cit., p. 142. Maestria di stile che spesso diventa quasi abilità di *pamphlet*. «In progresso di tempo mutarono tutt'e due, ma per riuscire ad una medesima dolorosa fine. Il Thouret diventò un attivo promotore della Rivoluzione, il Chapelier cercò di moderarlo. Il 22 aprile 1794 il Tribunale rivoluzionario li mandò al supplizio nella stessa carretta» (p. 326).

mando, e rientrar *lemme lemme* a decretare l'arresto della maggior parte dei deputati proscritti dalla insurrezione»¹⁰.

Che cosa manca dunque in queste pagine perché diventino la prosa matura dei *Promessi Sposi*, la prosa di una virilità pensosa e cosciente? Lo sguardo calmo, divino che supera ogni praticità, nella sicurezza estetica con cui fatti ed uomini sono creati ed oggettivati in una storia concreta e pur nuova, umana e perfetta. Quello sguardo sicuro qui manca e manca la forza formale che aveva saputo dare al vigore sottile dell'intelligenza il calore dell'organicità, alla trepidazione sentimentale la fermezza del realizzato.

¹⁰ Op. cit., p. 141.

La battaglia romantica in Italia (1946)

La battaglia romantica in Italia, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, vol. XV, Pisa 1946 (poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³).

LA BATTAGLIA ROMANTICA IN ITALIA

La data simbolica del romanticismo italiano è il 1816, inizio delle lunghe discussioni soprattutto milanesi, che ripresero, con un vigore di polemica ravvicinata e precisata e con interesse rischiarato da riferimenti più largamente culturali e morali, una *querelle* iniziata già durante il Settecento e a cui la tradizione di storia letteraria non ha dato sufficiente rilievo. Quel 1816 così andrebbe considerato sia come speciale momento di una scuola romantica italiana, sia come risultato di una preparazione di lunga mano, anche se dispersiva ed incerta. E andrebbe ricercato negli epistolari del Cesarotti, del Vannetti, del Bettinelli, il tono di reazione diversa alle prime applicazioni del gusto preromantico in Italia; e da spunti spesso occasionali, da simpatie fugaci e spurie, da negazioni e incomprensioni spesso ritorte e confuse con accettazioni prudenti, si profilerebbe una complessa figura di discussione che anticipa a volte con un estremismo infantile, a volte con un sostanziale fondo arcadico ed equivoco, le posizioni 1816. Una vera polemica, certo molto accademica e settecentesca, sui nuovi temi del classicismo tradizionale e del nuovo gusto europeo preromantico, si svolse intorno ad un quesito dell'Accademia virgiliana di Mantova (1780)¹ cui particolarmente notevole fu la risposta ricca e scialba del Pindemonte: un primo punto su un lungo cammino di polemiche ravvivate dalla pratica combattività di soluzioni poetiche che vanno dalle versioni preromantiche (in cui tutta una sottile storia di gusto non ancora precisato in poetica è scritta da spiriti timidamente o esteriormente rivoluzionari) alle prove esagitata di un Gargallo (che diventerà poi, in quest'epoca di facili conversioni, impeccabile classicista) o di un Viale (il *Solitario delle Alpi*), alle esili sintesi del Pindemonte, alla gelida fedeltà classica di un Vannetti. E una polemica complessa, intima alla storia della poetica di fine Settecento è implicita naturalmente nelle affermazioni del Monti, nel *Commento alla Chioma di Berenice* del Foscolo, in cui la finale vittoria neoclassica (con il richiamo esplicito ad una tradizione indigena pariniana nelle note pagine del *Gazzettino del Bel Mondo*) implica una speciale soluzione romantica, come, in altri termini, avverrà più tardi nel Leopardi.

¹ Notevole anche la risposta di M. Borsa con le osservazioni dell'Arteaga (Venezia 1784) e – chiaro precedente delle satire antiromantiche – la parodia ossianesca del Vannetti, *La scuola del buon gusto nella bottega del Caffè nei Dialoghi dell'Eremita* (1787, in *Opere*, Venezia 1826, V). E nella stessa direzione di preludio alle posizioni antiromantiche notevoli gli scritti irosi del Rubbi (*Dialoghi fra il sig. Arteaga e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venezia 1785; *Dialoghi fra il sig. G. Andres e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venezia 1787).

Sicché alla fatica di Egidio Bellorini, che ha raccolto in due grossi volumi degli *Scrittori d'Italia*² articoli di giornali letterari, opuscoli interi o riportati nelle loro parti essenziali (con una cura minuziosa che tende perfino con troppo poco distacco di storico ad allineare ogni documento in cui i termini della polemica siano anche perifericamente accennati), desideriamo che si accompagni una raccolta di testi preromantici che indichi una vita più giustificata alle discussioni 1816 e dia alla loro novità e al loro carattere particolarmente italiano l'appoggio non tanto di legami vistosi (il riconoscimento alla Saluzzo come precorritrice, e non molto di più), quanto di un tessuto complesso di sensibilità, di linguaggio, di offerte di temi che il neoclassicismo non aveva del tutto soffocato, venato come era da aspirazioni romanti che. Storicizzazione che meglio spiega anche il carattere civile, riformatore, del nostro romanticismo ottocentesco che non dimentica la sua parentela illuministica (l'elogio intenzionale del *Conciliatore* al *Caffè*) tanto più plausibile proprio perché già nuclearmente sensibilizzata, permeata di nuovi succhi preromantici nella sua manifestazione più complessa ed italiana (accanto a Pietro, Alessandro Verri). E più facile insieme riuscirà accertare che cosa importava essenzialmente la famosa lettera della Staël che il Bellorini riporta come tradizionale documento di inizio della «romanticomachia», anche se ci interessa relativamente, nel fitto scambio europeo di quegli anni, la nazionalistica rivendicazione di indipendenza della nostra tradizione letteraria che ben prima della Staël si era, con infiniti contrasti e con innumerevoli remore, aperta (e con ingenuità ben percepibile ad esempio nelle lettere al Van Goens del Cesarotti³) ad una considerazione meno sciovinistica della cultura letteraria europea. Ché soprattutto in un ambiguo complesso di stantio italianismo accademico e di nazionalismo risentito e più che letterario, e, in un analogo nesso, poco solubile, di cosmopolitismo illuministico e di fresco senso romantico di una più aperta aria europea, si muove gran parte del dibattito sul romanticismo in Italia e l'acredine dei difensori della tradizione nasce soprattutto da un equivoco fondamentale, certo autorizzato da brutali trasposizioni e incrudimenti di temi e paesaggi d'orrore di alcuni traduttori e imitatori preromantici⁴, ma ingrandito dall'occhio bovino dei classicisti più settari, chiusi in una sterile ammirazione di un mondo perfetto non nel suo spirito, ma nelle sue forme, nel suo armamentario mitologico e nel suo riferimento ad una convenzionale serenità mediterranea che solo i grandi romantici neoclassici, Foscolo e Leopardi, nutrirono di una nostalgia poetica e profondamente personale.

Equivoco che pone sullo stesso piano l'esagerazione barocca e gli eccessi sentimentali della poesia anglotedesca e giudica tutta la nuova letteratura romantica, ormai matura e capace di capolavori spesso chiaramente rico-

² *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, Bari, Laterza, 1943.

³ *Epistolario*, Firenze 1811, I, pp. 121-122.

⁴ Si pensi come esempio estremo alla novella del Gargallo, *Engimo e Lucilla*, Napoli 1792.

nosciuti, alla stregua di componimenti preromantici deteriori: l'equivoco dell'ultimo Settecento viene ripreso, ampliato e reso più falso in una figura più completa e convalidata dal gusto neoclassico e dalle opere neoclassiche (nutrite però di tanta cultura preromantica). Ed anche nei più moderati l'incompatibilità fra il «genio» italiano e quello settentrionale è ribadita insieme al disprezzo, a volte banale a volte più dedotto, per un contenuto poetico, per le lingue straniere, per una civiltà diversa da quella italiana. Così, mentre l'astioso Mabil riprende i vecchi argomenti che trovarono vita anche nel Leopardi del *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*⁵ («Che ingombriamo le nostre scene di patiboli, di carnefici, di teschi, di stregoni e di fantasmi? Che ceda Omero ad Ossian, Alfieri e Metastasio a Calderone e Shakespeare?»⁶), il Gherardini trova un peggioramento perfino rispetto al Seicento perché la letteratura nuova «si è allontanata non pur dall'antico, ma dal nazionale. Ché almeno i seicentisti avevano una pazzia originale e italiana», e nega «che quelle letterature (comunque verso di sé belle e lodevoli) possano arricchire e abbellire la nostra, poiché sono essenzialmente insociabili»⁷. Evidentemente i classicisti più sobri, che riprendevano la vecchia polemica contro le «mal nate fonti» di pariniana memoria, avevano soprattutto davanti certi estremismi dell'ultimo Settecento e una storta immagine delle letterature straniere, attribuendo ai novatori, come avviene sempre da parte dei reazionari, intenzioni e programmi da cui il timido romanticismo nostrano era ben lontano, pronto fra l'altro com'era a sconfessare ogni manifestazione troppo ardita e contrastante con quel gusto equilibrato che trovava un limite massimo già scontato nella prosa agitata dell'*Ortis*⁸.

Nella storia della polemica originata dalla lettera della Staël e via via complicata da interventi, movimentata o rallentata mentre già il romanticismo ufficiale creava le sue opere poetiche (si può notare un ristagnare delle discussioni fra il '21 e il '25 prima del *Sermone* montiano), è subito perciò accertabile una monotonia negli argomenti dei classicisti ed un atteggiamento per lo più vuotamente satirico, estremamente tendenzioso nella citazione di frasi degli avversari (specie nel Caleppio), retoricamente nazionalistico e pro-

⁵ *Discorso di un italiano*, ecc., *Poesie e Prose* di G. L., ed. Flora, Milano 1940, II, p. 527: «Ma perché l'amore dev'essere incestuoso? perché la donna trucidata? perché l'amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo? Troppe parole si potrebbero spendere intorno a questo argomento, stante che l'orridezza è l'uno dei caratteri più cospicui del sentimentale romantico... e sia pur gloria dei romantici, come gridano, l'essere più dilettrati dalla sensibilità di demonii che degli uomini...».

⁶ Vol. I dell'ed. Bellorini, p. 470. A proposito di Shakespeare, che era stato uno degli idoli della discussione settecentesca, ancora nella polemica 1816 vi è qualcuno (A. C., op. cit., I, 294) per cui non pare avvenuta la chiarificazione del *Discours* barettiano.

⁷ Vol. I cit., pp. 22-23.

⁸ Si ricordi l'articolo del Berchet nel n. 46 del *Conciliatore* contro il Tedaldi Fores per un suo poemetto «orroroso» e la chiarificazione seguente: «Sì, vogliamo tremare, e lagrimare e gemere, perché fra i tanti dilette poetici sappiamo anche noi che è soavissimo quello della malinconia e del pianto. Ma le lagrime non sono mai figlie dell'orrore e del ribrezzo».

vinciale nell'opporre, a ragioni traducibili in termini di civiltà e di poetica, elenchi esclamativi di glorie locali, settecentescamente scelte soprattutto nelle scienze o nella accademia filologica erudita, per cui un Mai poteva apparire un genio ancor più che «italo eroe», come il giovane Leopardi lo immaginò facendolo partecipe di un mondo giovanile di prepotenti aspirazioni.

Falsificazione settaria ed equivoco tradizionale che seppero far dire alla prima lettera della Staël più di quanto essa voleva, reagendo anche agli innegabili acquisti che la letteratura italiana aveva fatto con l'opera di conoscenza e di traduzione del secondo Settecento («se alcuno intenda compiutamente le favelle straniere, e ciò nonostante prenda a leggere nella sua lingua una buona traduzione, sentirà un piacere per così dire più domestico ed intimo provenirgli da que' nuovi colori, da que' modi insoliti, che lo stil nazionale acquista appropriandosi quelle forestiere bellezze»⁹) e vietandosi una comprensione che i grandi scrittori neoclassici sembravano rendere inutile per una poetica che pure si era aperta precedentemente alla suggestione dello pseudo Ossian, del *Werther*, della poesia sepolcrale inglese. Ma nei grandi neoclassici certe negazioni ed esclusioni maturavano in una romanticissima nostalgia del mondo antico e in una volontà di perfezione formale, che colpiva dall'alto di una coscienza artistica altissima l'approssimatezza dei tentativi preromantici, mentre negli zelatori dei fogli antiromantici indicavano soprattutto chiusura provinciale, misonismo, conformismo abitudinario che non sapeva distinguere, negli scritti della «*Biblioteca italiana*» della «pitonessa», i generici e arrischiati giudizi su scrittori italiani del passato (del resto presenti solo in altre opere come *De la littérature*), frutto di un atteggiamento spavaldo e immaturo, tradizionalmente rimproverato ai francesi (Baretti e Voltaire), ed i consigli di maggiore coraggio culturale che veniva precisato nella prima e nella seconda lettera «non per diventare imitatori»¹⁰: «conoscere non trae punto seco di necessità imitare»¹¹.

Il pettegolezzo dei classicisti, gustosamente portato a motivo di rappresentazione nelle *Avventure letterarie di un giorno* di P.G. Borsieri (opuscolo che ricorda il brio di Alessandro Verri, indica i legami di tono tra secondo settecento lombardo e *milieu Conciliatore* e qualifica questa prosa viva ed aderente come espressione di una civiltà letteraria più franca ed aperta di quella classicista), dove anche il fondamentale appello patriottico degli antiromantici viene capovolto con rapida eleganza («Cessiamo, vi prego, dal leggere questi articoletti [del Caleppio] che non possiamo coll'autore loro denominare *italiani*; poiché va ormai negato un sí bel nome a tutto ciò che ha poco valore, o che gonfiandoci d'orgoglio tende a contrastarci i frutti della comune civilizzazione»¹²), sale ad una dignità e ad una misura

⁹ Op. cit., vol. I, p. 4.

¹⁰ Op. cit., vol. I, p. 5.

¹¹ Op. cit., vol. I, p. 65.

¹² Op. cit., vol. I, p. 119.

più pacata nel Londonio e termini di maggiore sensibilità, di intelligenza aderente ad uno schema poetico per quanto riveduto tradizionalmente, fissano un dibattito più significativo e fecondo, accennando all'altra linea innegabile in questa confusa battaglia: una linea di poeticità gratuita, di fantasia lontana da scopi immediatamente civili che, al di là delle parole precise, viene affermata da alcuni classicisti contro un gusto pratico, facilone, moralistico, che non manca alla combattività dei romantici 1816, alle loro audacie un po' esteriori e poco nitide. Donde deriva quella cura della parola, quella difesa di un mondo di fantasia che nella letteratura tedesca trovò uguali sostenitori in Novalis e Hölderlin, ma che da noi fu certamente nella realtà poetica, più viva nei cosiddetti antiromantici Leopardi e Foscolo che non nei romantici ufficiali.

La posizione classicistica militante porta nella sua sostanziale negatività conservatrice (le polemiche più triviali, personalistiche nascono su basi reazionarie ed è perciò che raramente questi classicisti nel loro diffuso umorismo satirico raggiungono una freschezza ed un'incisività che vada oltre alcune riuscite caricature dei margini estremi della moda romantica soprattutto ancora ossianesca¹³: «dolce-brusco un rio di miele e birra»¹⁴) spunti diversi di scontentezza brontolona e passatista (si pensi che nel 1824, quando vivevano ed operavano Monti, Foscolo, Leopardi, Manzoni, c'era chi si lamentava che l'Italia, «dopo il risorgimento delle sue lettere, non fu mai sí scarsa di veri poeti che adesso»¹⁵), di recriminazioni contro la nuova oscurità in cui vecchie eterne accuse¹⁶ e specifico accenno alla poetica di ordinata chiarezza si mescolano nella generale acredine (tipico l'*Attaccabrighe* destinato appositamente alla «classico-romantico-machia») e nella settaria volontà denigratrice che fi-

¹³ Già il Cesarotti nelle *Osservazioni all'Ossian* (ed. Pisa 1801, III, p. 380) aveva negato la necessità della mitologia: «La divinità di Ossian non è altro che Ossian medesimo. Senza Apollini, senza Muse, senza salir in groppa del Pegaseo, senza trasformarsi in cigno, il poeta sa rapir l'anima con un felicissimo e naturale entusiasmo, che le divinità poetiche coi loro prodigi non sono niente più necessarie alla poesia dell'altre divinità favolose, credute senza fondamento da alcuni critici essenzialissime all'epopea».

¹⁴ Solo alla *Parodia dello statuto d'una immaginaria accademia romantica* di un ignoto con pseudonimo Arnaldo si può riconoscere un brio del resto facile e breve nell'ambientare l'ipotetica accademia («Essa terrà le sue adunanze nell'antico castello di Fanfaluconia e sue vicinanze, e si adunerà tutte le sere che sarà lume di luna», I, 209) e fin nel cogliere con acume di timbro diverso da quello degli altri classicisti il tono sensuale di certo sentimentalismo romantico: «mescolare la sensibilità alla sensualità»: anche se possiamo pensare che l'incontro sia più casuale di quanto può suggerire la frase in sé e per sé.

¹⁵ Bellorini, II, 201.

¹⁶ Già il Pindemonte aveva satireggiato l'oscurità di alcuni preromantici nel Sermone *In lode dell'oscurità nella poesia* e il noto «fumoso enigma» giordaniano indicava un atteggiamento di incomprendimento non solo per l'intrinseca oscurità logica, ma per una poetica più libera e lirica. Polemiche sorte all'inizio di una poetica, che dovrebbero riuscire istruttive per chi nelle diatribe moderne sull'ermetismo non distingue ragioni discutibili, ma intrinseche, da una pigrizia mentale di fronte al nuovo che è notabile in ogni rivoluzione letteraria.

niva per esaltare i romantici stranieri, per degradare i nostrani ed arrivava a trovare Byron non romantico (quel Byron che ebbe la massima influenza sui romantici italiani al punto che spesso piú che di romanticismo si dovrebbe parlare di byronismo italiano, e che soffocò con la sua prepotente presenza letture poetiche piú genuine e piú profondamente romantiche) perché non aveva sdegnato di nominare nella sua poesia qualche greca divinità¹⁷. Dove si vede chiaramente l'equivoco sorto dalla polarizzazione eccessiva sulla questione mitologica che in altre culture romantiche venne piú fusa e sottomessa a principi fondamentali, come il ripudio delle poetiche in nome di una ispirazione libera, incondizionata da schemi astratti, produceva tra i classicisti l'equivoco di una richiesta di regolarità come indispensabile alla poesia, che trovavano insoddisfatta nell'anarchia romantica non comprendendo essi, e non facendo ben risaltare gli altri, che era principio della poetica romantica proprio una aderenza ispirativa piú immediata e genuina, una intima regolarità organica. Ma per i classicisti la poetica equivaleva ad una ordinata e immutabile precettistica e per i romantici la reazione ad essa importava, nella loro scarsa chiarezza teorica, un trionfo di immediatezza spesso rozza e sciatta o viceversa una piatta applicazione di precetti antitetici a quelli classicisti, una confusione dell'anticrusca già illuministica (torna il bando del *Caffè: Cose, non parole*) e di una esigenza piú schiettamente lirica e insieme pregna di valore umano. Buon senso e libertà fantastica confluiscono nel limite di una poetica in gran parte polemica, contro le «regole» e le «unità» che i migliori classicisti venivano già svuotando del loro carattere piú dogmatico, e un gusto di vigore creativo nel mito della poesia popolare si confondeva con la rivolta settecentesca al formalismo, con l'impegno civile e volgarizzatore dei «lumi»¹⁸. Cosí il grande Porta vedeva nel romanticismo la lotta contro

tutt quell che tacca lit con la rason,¹⁹

contro ogni formalismo esangue

(che la forma no fa el bon del pastizz),²⁰

contro le regole sterili a cui egli oppone, nella piú efficace allegoria del «torto e diritto del non si può», il trionfo di una attuazione incancellabile perché esistente:

¹⁷ G. Acerbi in Bellowini, II, III. E la «Biblioteca italiana» nel '19 contrapponeva gli Schlegel e i romantici stranieri rimasti «ne' giusti limiti della ragione» agli italiani che davano delle regole frivole espresse con una mistica oscurità (Bellowini, II, 3).

¹⁸ E il Londonio vedeva viceversa nel romanticismo un appello alla barbarie e all'ignoranza.

¹⁹ Bellowini, II, 423.

²⁰ Bellowini, II, 424. O ingenuo e rude preludio alle complicate giustificazioni dei contentutisti novecenteschi!

Fan tal e qual che fava quel bon omm
 che ghe criaven (che la scusa on poo)
 perché el fava i fatt soe depòs al domm:
 «Se pò no, se pò no... – Ma mi la foo»
 el respondeva intanto al busseree.
 S'el gh'avess tort o no, la diga lee.²¹

Efficacia ed equivoci che ritornano in questa lotta che ha spesso il carattere buffo di uno scontro a mosca cieca²² anche a proposito dell'elemento nazionale assunto dai romantici in forza di un genuino amore del concreto (anch'esso però rischiarato dall'europèismo settecentesco e lontano dall'intensità fanatica di alcuni teorici tedeschi e da certi spunti piú tardi dell'Alfieri²³), ma viceversa creduto dai classicisti argomento a proprio favore sia per la loro tradizione di sciovinismo letterario sia per una facile utilizzazione dello stesso canone romantico dell'influenza ambientale sulla poesia.

Anzi questo punto controverso e l'adesione disputata alla «natura» costituiscono (al di là delle discussioni piú tecniche delle «poetiche» delle «regole», del modello oraziano²⁴) il centro piú profondo della polemica, quello su cui piú si fermarono i massimi campioni (Di Breme, Londonio, Visconti) e che individua meglio il fondo romantico che si trova anche nei piú fini classicisti, sottilmente formato da una esperienza (quella preromantica) inevitabilmente assimilata: e il *Discorso* leopardiano ne è la massima prova.

È vero che i romantici rivendicano un predominio sentimentale (ma quale diversità dalle estreme rivendicazioni tedesche! quale maggiore vicinanza piú spesso a Lessing che a Novalis!) e risolvono ogni regolarità esterna in quella regola del «cuore» che il Torti faceva, con ingenua eloquenza, unica unità drammatica. Ma certo quando i classicisti rivendicavano la sensibilità meridionale, la tenera dolcezza dell'idillio classico, erano mossi anche essi da un'esigenza nostalgica e sentimentale, da un senso romantico della poesia che poteva, come avvenne nel Leopardi, sorreggere romanticamente una poetica di attente misure, di controllata tradizione, originalissima e concretamente letteraria. E cosí le pagine piú mosse e vive dei classicisti son quelle che esprimono l'esaltazione del dolce mondo mediterraneo e di una poesia della natura che paiono, specie nelle pagine del Leopardi, consonare con la

²¹ Bellorini, II, 423.

²² Cosí a proposito dell'Ariosto romantici e classicisti si accordavano nell'esaltarlo negandone però agli avversari il diritto, tentandone un'esclusiva intransigente.

²³ «Sì che il Goethe poteva osservare che in Italia tutto ciò che è patria e nazionale viene anche ascritto al romanticismo, e ciò perché il romanticismo, prendendo di mira la vita, i costumi e la religione trova il massimo pascolo nella lingua materna e nei sentimenti nazionali» (Bellorini, II, 479).

²⁴ Il modello di Orazio subisce ora il suo tracollo dopo una fortuna essenziale nel Settecento classicheggiante e illuministico: e nello stesso neoclassicismo, malgrado la fedeltà del Vannetti e la traduzione del Gargallo, Orazio cede il suo posto di maestro per eccellenza a Pindaro, ad Omero, al Virgilio bucolico e didascalico.

Sehnsucht romantica dei nordici verso il sud, verso la dorata felicità greca e italiana di Hölderlin o di Platen²⁵. Quando il Londonio reagiva contro i modelli stranieri credeva non solo di fare un gesto di nazionalismo, di affermare un intimo motivo poetico, un senso di insopprimibile serenità, di alto idillio congiunto con un senso aristocratico della forma, inevitabilmente classica, ma soprattutto di non perdere così l'essenziale riferimento della poesia alla natura che sarebbe stato falsato e tradito da un tono patetico e malinconico derivato da una natura fondamentalmente impoetica e barbara come quella nordica. E più in profondo il giovane Leopardi congiungeva natura, memoria della fanciullezza, poesia antica in un senso della poesia ingenua di idillio elegiaco estremamente romantico²⁶, opponendolo ad un presunto intellettualismo dei romantici, a una loro carenza di «illusioni» indispensabili alla poesia²⁷, che capovolgevano, nella sua personale valutazione, il riferimento poesia-popolo proclamato dai romantici, accusati di contraddizione dallo stesso loro punto di vista: «si sforzano di rendere la poesia quanto più possono, astrusa e metafisica e sproporzionata all'intelligenza del volgo»²⁸.

Su queste posizioni, così intimamente romantiche, non si muovevano certo i polemisti classicisti che il Bemporini ci presenta e la parola del giovane Leopardi è ben altrimenti vicina alle più sottili intuizioni romantiche, che nel clima italiano rimasero però sempre in una limitazione tra civile e di buon senso, raggiungendo un equilibrio attivo in Berchet e Visconti, sfiorando un'audacia più decisa nel più romantico di questi scrittori: il Di Breme. Con il Di Breme la poetica romantica si profilava nella sua massima novità sentimentale antioraziana («cortigiano ed epicureo», Orazio appariva un semplice cesellatore di parole ad uno spiritualismo nutrito di ardore alfieriano), antiformalistica fino ad un disprezzo provvisorio di ogni cura stilistica per l'esigenza veemente di una continuità e pienezza passionale: «Nella più imperfetta bozza di vera ispirazione vi ha più poesia, se n'ha da sperare

²⁵ Si può notare perifericamente come sia caratteristico della sostanziale nostalgia romantica questo scambio di direzioni sentimentali: i nordici guardano con occhi rapiti il meridione ricco di vita e di passione, i meridionali vagheggiano la desolata tristezza, l'allegria d'infinito del Nord.

²⁶ V. Leopardi, *Discorso di un italiano*, ed. Flora, *Prose*, II, p. 479. «Quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli, dico partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia... Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo...».

²⁷ «Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà fintantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto». «Il poeta sopra qualunque altro ha bisogno di illusioni potentissime, e dev'essere in mille cose straordinario e in alcune quasi pazzo, ma questo è un tempo di ragione e di luce» (V. Leopardi, op. cit., pp. 470 e 485).

²⁸ V. Leopardi, op. cit., p. 474.

piú sicuro effetto, e piú intimo piacere, che non produrrà giammai il piú lindo, lisciato ed irreprensibile madrigale»²⁹. Si prospettava la necessità di una tensione drammatica che spiegava l'adozione di temi foschi, di situazioni terribili «onde tratteggiare le profondità del cuore umano», l'essenzialità di un *modèle interieur* e dell'«analogia» in cui consiste *l'esprit de la langue*³⁰, e insieme, sul piano di discussione caro ai classicisti, sulla «natura» si avviava confusamente un discorso fecondo che ne combatteva l'appropriazione nelle forme mitologiche mostrandola «piú avvivata» in immagini, in analogie tratte da un contatto diretto e sensibile, e ne estendeva il dominio fino alla sensazione dell'infinito. E un piú creativo impeto romantico tentava di superare il vecchio concetto di imitazione della natura a cui i classicisti rimanevano fedeli: «La natura non ti ha già composto nella mira che tu imitassi lei in quel solo modo che lo intendi; ché anche tu sei la natura, e sei per di piú il suo interprete, il suo rivale nell'ordine morale, sensitivo e immaginoso». Donde derivava una trasposizione del «naturale» tanto caro al Leopardi, dalla descrizione idillica del paesaggio ad un'intima lirica dei sentimenti: quasi ad una lirica di descrizione tutta interiore e sentimentale. Il Di Breme, aiutato da una cultura piú romantica ed idealistica (nel ritratto del romanticismo italiano bisogna sempre calcolare la mancanza di una profonda conoscenza della filosofia idealistica, e l'utilizzazione ibrida della filosofia illuministica che diede però nel Leopardi un risultato di estrema vitalità) rappresenta cosí il punto piú avanzato in vista di una poetica romantica che, nel discorso piú mediocre del Pellico o nel buon senso vigoroso del Berchet, si atteggiò in limiti e in forza ben diversi da quelli di altri romanticismi, risentendo il peso di una particolarissima tradizione settecentesca e della particolare mediazione preromantica già assimilata d'altronde nel piú fecondo neoclassicismo. Sicché, con alcune punte estreme e con contrasti spesso equivoci, la *querelle* romantica 1816-26 indicava, in un cadere dei secchi rami del classicismo piú intransigente e settario, la formazione di un clima letterario fecondo e medio da cui potevano salire la potente prosa manzoniana e la lirica leopardiana, in cui i nuovi miti romantici, nella loro massima tensione, trovavano espressione in una purezza lontana dall'approssimatezza della scuola romantica. E proprio «pellegrino» classicista e «popolare» romantico trovavano in quella lirica la loro piú intima fusione.

²⁹ Bellorini, I, 257.

³⁰ Dalle *Considérations sur les vicissitudes du langage* etc., pubblicate nelle *Polemiche* di L. Di Breme a cura di Calcaterra, Torino 1928, p. 71.

Gaspara Stampa (1951)

Gaspara Stampa in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³.

GASPARA STAMPA

Che importanza ha, in una valutazione piú libera e piú storica del *Canzoniere* della Stampa, il problema della sua condizione di fanciulla pura o di cortigiana, che assillò gli studiosi del primo Novecento? Problema che era il riflesso di un mito poetico fuori dai veri termini storici, in cui i contemporanei avevano sentito la gentile figura della Stampa e la sua sicura poesia, agile e cantabile, «piacevole» e melodrammatica piú che appassionata e drammatica, ricca di felici intuizioni psicologiche risolte in efficace melodia piú che in alta musica.

Già nel Settecento la riesumazione del conte Antonio Rambaldo di Collalto fu prospettata non solo come presentazione di una lirica, ma piú ancora come rivendicazione di un'alta vicenda passionale e di una figura poetica. Cosí nell'edizione di Venezia del 1738 (la prima dopo quella del 1554), oltre la breve biografia romanzata del Collalto tendente ad innalzare un monumento di gloria alla fanciulla appassionata, fedele e tradita dal nobile amante («il costantissimo amore»), i numerosi omaggi poetici di arcadi (dai due Gozzi alla Bergalli, al Seghezzi, ecc.) erano indirizzati a creare il mito poetico della Saffo italiana, che poi nell'Ottocento romantico divenne soggetto di romanzi, drammi, cantate, fra cui il romanzo dell'abilissimo e sensibile Carrer¹.

La critica romantica fino al Settembrini, che vide in Gasparina «il maggior poeta del '500», si impadroní della figura romanzata e su quella base di «amore vero» e di dramma della fanciulla tradita costruí una valutazione sempre piú esagerata della poesia della Stampa, contrapposta quasi da sola alla schiera monotona dei petrarchisti, e poetessa della passione e della femminilità senza artifici e senza convenzioni letterarie. E l'estetismo con D'Annunzio contribuí anch'esso al falso ritratto della Stampa isolando, contro i soliti spregiati lirici del Cinquecento, il verso presto divenuto celebre e circondato di un'aura di misticismo passionale

viver ardendo e non sentire il male

ambiguamente accentuato fuori del suo contesto, che, se è uno dei sonetti piú belli dell'«amante dell'amore», non è però una espressione di passione drammatica, d'amore fatale ed unico e non è certo privo di un certo gusto petrarchistico di espressione arguta e originale:

¹ L. Carrer, *Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia, considerazioni e fantasie*, Venezia 1838.

Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,
 qual nova salamandra al mondo, e quale
 l'altro di lei non men stranio animale,
 che vive e spira nel medesimo loco.
 Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco
 viver ardendo e non sentire il male,
 e non curar ch'ei che m'induce a tale
 abbia di me pietà molto né poco.
 A pena era anche estinto il primo ardore,
 che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento
 fin qui per prova, piú vivo e maggiore.
 Ed io d'arder amando non mi pento,
 pur che chi m'ha di novo tolto il core
 resti de l'arder mio pago e contento.²

Ma nel 1913 Abdelkader Salza pubblicava, nel «Giornale storico della letteratura italiana» (LXII), un lungo studio: *Madama Gaspara Stampa secondo nuove indagini*, in cui, con prove minute anche se non tutte ugualmente convincenti, rovesciava il ritratto della pura fanciulla tradita e lo sostituiva con quello di una cortigiana *onesta*, cioè di una cortigiana di alta condizione, colta e letterata come molte delle sue colleghe. Accuse di un anonimo sonettista che precisa persino in un patrizio veneto, il Gritti, il primo amante della Stampa; parole autografe assai chiare del primo editore, nel '53, di tre poesie della Stampa, il Ferlito; versi dello Speroni, lettere amorose di letterati dai costumi non irreprensibili, riconoscimento di amicizie di cortigiane come la Baffa, biografia scandalistica dello Zilioli, furono elementi probanti portati dal seguace del metodo storico, che concludeva dal vivo del canzoniere: «Questa franchezza sensuale ci rivela in modo non dubbio la cortigiana: niun'altra donna in quel secolo avrebbe scritto questi versi (un sonetto "alla notte"), ai quali, pur nell'audace realismo, manca tuttavia quella profondità di sentimenti voluttuosi, di che è mirabile esempio la stupenda elegia VI dell'Ariosto, che essi ci ricordano»³. Salvava la poesia («la poetessa riesce a farci dimenticare la cortigiana»⁴), ma distruggeva il mito romantico che ne era alla base e che aveva contribuito all'ipervalutazione ottocentesca.

Numerosi difensori si levarono a difesa della eroina romantica, dal Cesareo (*In difesa d'una signora*, in cui si arrivò a definire la Stampa *anima torturata, fantasia procellosa ed eroica*⁵), alla Innocenzi-Greggio⁶, al Borgese⁷. Ma

² Sonetto CCVIII dell'edizione Salza (*Rime* di G. Stampa e V. Franco, Bari 1913).

³ Saggio citato, p. 83.

⁴ Saggio citato, p. 95.

⁵ Il Cesareo scrisse poi *G. S. donna e poetessa*, Napoli 1920.

⁶ *In difesa di G. S.*, in «Ateneo veneto», XXXVIII.

⁷ *Il processo di G. S.*, in *Studi di letteratura moderna*, Milano 1915.

il Salza replicò con nuove prove⁸ e la sua tesi fu sostanzialmente accettata dal Croce⁹, che giustamente se la prese con i difensori sentimentali ed estetizzanti. E lo stesso Donadoni, che in un caldo saggio sulla Stampa¹⁰ non accettò completamente la conclusione del Salza, ripiegava però sulla figura della donna di costumi poco severi. E certo, se dalle prove del Salza e dai documenti contemporanei appare chiaro che non si può concludere risolutamente per la «professione» della Stampa, si può parlare senz'alcun dubbio di una donna che, adornata di qualità letterarie e musicali («gran poetessa e musica eccellente» la dice Ortensio Lando¹¹), vivendo in una compagnia di cortigiane, dovè considerare con molta larghezza le sue relazioni amorose, non rifiutando gli omaggi e gli aiuti dei suoi nobili protettori (il Collalto, lo Zen fra i noti). Né vi è nulla di eccezionale in tutto ciò per la mentalità cinquecentesca, che nella «cortigiana onesta» o nella «virtuosa di canto», libera e disposta ad amori e a legami extraconiugali, vedeva quasi il trionfo del suo amore di bellezza e di fruizione quanto più alla libertà di costumi si accompagnavano fine educazione, qualità artistiche, interessi estetici e spirituali.

Ma per noi la fine della leggenda di Gasparina, senza togliere nulla in sé e per sé alle sue possibilità poetiche, coincide con la fine di una sopravvalutazione e di uno sfasamento della sua poesia dovuta all'accentuazione di un dramma d'amore che viene assai ridotto e ricondotto alle proporzioni di una sincera passionalità femminile, assai più tinta di letteratura e assai meno «procellosa» e divampante di quanto prima era apparsa. La poesia del «Canzoniere» stampesco nasce dalle condizioni di una società raffinata e libera, in cui la «musica» e cantante Gasparina conduce le sue esperienze amorose e la sua attività artistica con molta maggiore libertà e dominio sentimentale e letterario di quanto si soleva immaginare per la eroina del romanzo passionale romantico.

Si riduca subito l'alone romantico e drammatico, si riduca l'eco profonda di una passione unica e travolgente, si noti il tono generale di una vita libera ed amorosa, ma soprattutto non si neghi il carattere anche di convenzione socievole e letteraria, entro cui si svolge la tenue vicenda amorosa e si affermano gli accenti più genuini della poesia della Stampa.

Anzitutto tenue vicenda, tenue disegno romanzesco intorno a pochi momenti biografici essenziali: una prima fase gioiosa dell'amore, un soggiorno

⁸ *Nuove discussioni intorno a G. S. e la società veneziana del suo tempo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1917.

⁹ *Critica*, 1914, poi in *Conversazioni critiche*, II (Bari 1918). Il Croce si era già occupato della Stampa in un articolo giovanile (in *Rassegna degli interessi femminili*, Roma 1887) staccandosi già dalle esagerazioni romantiche e postromantiche. Essenziale poi il suo saggio in *Poesia popolare e poesia d'arte* (Bari 1933).

¹⁰ *G. S.*, Messina 1922. Per la lettura critica più moderna importanti le pagine delle storie letterarie del Momigliano, del Sapegno, del Flora.

¹¹ *Sette libri di cataloghi*, Venezia 1552, p. 475. E musicisti come il Parabosco e Pierchon de La Rue furono in relazione con la Stampa.

del «conte» in Francia, un ritorno, il definitivo abbandono, e subito il nuovo amore per Bartolomeo Zen, poi il pentimento. Dire diario, come dice il Croce, indica il legame occasionale delle poesie, ma io non credo tanto a questa aderenza immediata diaristica quanto alla generale verità di vicende riordinate secondo schemi canzonieristici già noti e con libertà di collocamento dei singoli componimenti, senza un ordine cronologico veristico né con un ferreo ordine di romanzo d'amore. Ciò non toglie che alcune di queste poesie possano rappresentare uno sfogo più immediato di momenti sentimentali, ma in generale questo tono di immediatezza e di diario appare assai voluto e letterario in una larga parte di sonetti, mentre quelli più vicini ad una cronaca immediata non sempre vengono perciò a raggiungere la migliore purezza lirica della Stampa.

Ed ecco indicati i confini della poesia della Stampa, spesso più convenzionale di quanto si creda, e spesso, viceversa, troppo facilmente risolta in espressioni affrettate: il punto di equilibrio, di originalità artistica, si ha quando su di una linea letteraria poco profonda, ma chiara e ben posseduta (quella di una apparente drammaticità «piacevole» e cantabile), la ispirazione amorosa della Stampa sincera, ma non drammatica, si costruisce poeticamente in movimenti agili ed elastici, canori e aggraziati, non violenti e mai privi di una tenerezza sensibile che può farsi sorridente anche nel momento in cui enuncia i suoi crucci e le sue ansie. E si guardi bene che ciò non è una diminuzione, ma una precisazione della natura della poesia stampesca, inutilmente portata ai toni di Saffo e viva davvero nella sua genuinità poco profonda, nella sua ricerca poetica bene indirizzata ed abile; direi quasi un tono di improvvisazione riconquistata attraverso un'elaborazione adeguata ad un canto poco profondo, ma splendido di grazia sensibile, di movimenti slanciati e liberi, di un disegno ben concluso e senza sforzo apparente, senza violenza e senza echi troppo fondi¹².

La tesi dell'amore unico e fatale si accompagnò di solito con quella della poetessa inconsapevole e magari «malgrado se stessa»¹³, del semplice diario d'amore¹⁴, del romanzo senza preoccupazione di stile.

La verità è che la mancanza di profonda elaborazione artistica coincide con limiti di fantasia sincera e poco profonda, ma che, nei limiti della sua potenza e della sua intenzione (notevole coscienza e quasi «furberia» ed abilità non mancarono alla Stampa), la poetessa veneta si preoccupò dello stile – come si può vedere da moltissimi sonetti in cui lamenta l'inadeguatezza della sua arte al suo soggetto o si fa «pusilla» con una certa leziosità di donna

¹² Il Croce aveva circoscritto il valore del *Canzoniere* con una generale limitazione: «Fu donna; e di solito la donna, quando non si dà a scimmiettare l'uomo, si serve della poesia sommettendola ai suoi affetti, amando il proprio amante o i propri figli più della poesia» (*Conversazioni critiche*, II, Bari 1918, p. 225).

¹³ Come dice il Donadoni, op. cit., p. 41, che pure vide della Stampa i limiti, ma ne esagerò romanticamente l'abbandono e la passione.

¹⁴ Borgese disse «fra *Canzoniere* del Petrarca e *Werther*»!

debole e sentimentale che nella sua insistenza ci rivela una chiara preoccupazione letteraria¹⁵ – e d'altra parte va ricordato che, accanto al canzoniere per Collaltino, alle rime per lo Zen e a quelle di pentimento, ci rimangono numerose rime di occasione per diversi letterati e signori del tempo che testimoniano la vita di relazione illustre e letteraria della «virtuosa di canto» e poetessa mentre dimostrano la sua attività letteraria non dovuta solamente all'urgenza del suo animo innamorato: anche se è nelle altre poesie del *Canzoniere* e non in queste, deboli, convenzionali ed esteriormente petrarchistiche, che la Stampa ottiene i suoi risultati più veri e più impegnativi.

Ed anche a proposito del petrarchismo, bisogna dire che la interpretazione petrarchistica della Stampa è certamente assai personale, ma che essa può sembrare solo superficialmente una autentica ribellione. In realtà la lettura del canzoniere convince della volontà di adesione al linguaggio e ai moduli platonico-petrarchistici, ma, nell'inclinazione tipica della sua ispirazione, tale adesione si risolve in una utilizzazione melodrammatica, cantabile, «piacevole», tenera, di motivi alti e spirituali che essa non riesce ad adeguare e ad esprimere originalmente quando tenta la via della «gravità», della solennità decorosa e monumentale alla Colonna o la drammaticità impetuosa di un Tarsia o la meditativa composizione musicale di un Della Casa.

È questo il punto che va chiarito e che è fondamentale per una valutazione non arbitraria della Stampa: non Saffo novella e non semplice improvvisatrice e diarista, ma poetessa di tenue e sincera sostanza poetica, di autentica ed esile ispirazione, la cui natura femminile e sentimentale si piega ad una omogenea ricerca di tenero canto aggraziato, di toni piacevolmente melodrammatici. Nella sua limitata perizia letteraria (non dunque superamento del petrarchismo in fiammeggiante genialità passionale) – limitata, ma consapevole ed abile – la Stampa sa volgere la sua forza espressiva verso risultati di «piacevolezza» in senso cinquecentesco, ritrovati dentro una trama «piacevole» di romanzo d'amore, a base poco complessa e più facilmente risolta in esiti di canto nella naturale via della sua ispirazione. Le sue rime son veramente, come dice al sonetto XVI, «scritte e cantate» e la metà del canto è davvero la metà più genuina della sua poesia. Ed è perciò che anche la sua condizione di «virtuosa di canto e musica» sembra perfettamente corrispondente alla direzione essenziale della sua poesia melodiosa e poco approfondita, non priva mai di un'eco cantabile e quasi della lontana suggestione di una dizione accompagnata dall'arpa.

Quale fosse la passione di Gasparina per il canto e la musica si può sentire

¹⁵ Si possono vedere in tal senso i sonetti III, VIII, X, XIII, XV, XVI, XXXIX, CXIV, CLVII, nei quali si insiste sul «troppo alto soggetto», sui limiti della sua arte e della sua «vena», si invoca amore dittatore di stile con il tipico tono di chi vuol fare capire quanto gli stia a cuore la dote di cui scusa la mancanza. E in realtà la Stampa aveva il suo «stile», anche se non passato attraverso una elaborazione complessa, paragonabile a quella di altri lirici cinquecenteschi.

attraverso i sonetti (XXX e XXXI) che descrivono Collaltino che canta: il tema è convenzionale e si aggiunge alle tante lodi del «mirabile» conte, ma i versi che descrivono la virtù del suo canto dan bene l'impressione del valore particolare che gli dava la «virtuosa» Gasparina e come questa fosse per lei l'arte vera, la forma essenziale della catarsi sentimentale dell'arte, del suo valore di suasion, di incitamento, di elevazione fantastica.

Ecco, per esempio, il sonetto XXX:

Fra quell'illustre e nobil compagnia
di grazie, che vi fan, conte, immortale,
s'erge più d'altra e vaga stende l'ale
del canto la dolcissima armonia.
Quella in noi ogni acerba cura e ria
può render dolce, e far lieve ogni male;
quella, quand'Euro più fiero l'assale,
può render queto il mar turbato pria.
Il giuoco, il riso, Venere e gli Amori
si veggon l'aere far sereno intorno,
ovunque suoni il dolce accento fuori.
Ed io, potendo far con voi soggiorno,
a l'armonia di quei celesti cori
poco mi curerei di far ritorno.

Questa esaltazione del canto – sia pure in mezzo a termini convenzionali, ma con una simpatia e una partecipazione veramente indicative – sembra alludere all'originale ispirazione della Stampa, al suo stesso fondamentale stato d'animo sincero e sensibile di innamorata dell'amore e dei suoi «dolci martiri», delle sue sofferenze inscritte in un essenziale cerchio di dolcezza.

Come abbiamo visto dal sonetto per lo Zen, al di là del verso troppo esaltato di *viver ardendo e non sentire il male*, c'è un'essenziale posizione dell'animo: apertura al giuoco appassionante dell'amore, alla sua ricchezza di sensazioni, di piacere, di dolore non fine a se stesso, ma gradevole come pretesto di rimpianto, di dolce lamento, di canto che sempre – se pure in maniera più esteriore e quasi fisica – «disacerba il duolo», trasforma il dramma in elegia tenera, in patetico melodramma. Tutto il canzoniere amoroso della Stampa è involto in un alone di patetico sorriso, di letizia canora. E qui era anche la coincidenza della ispirazione della Stampa con una delle direzioni della lirica cinquecentesca: quella della «piacevolezza»¹⁶. Suoni freschi, soavi,

¹⁶ Già Lorenzo il Magnifico aveva parlato di *gravità e dolcezza* (*Comento: Opere*, Bari 1939, I, p. 21) come di due poli essenziali dell'espressione poetica e poi il Bembo aveva addirittura canonizzate due qualità poetiche (coesistenti nel Petrarca in un prezioso equilibrio) accentuabili anche in linee diverse: appunto *gravità e piacevolezza* (*Prose della volgar lingua*, ed. Dionisotti, Torino 1931, p. 51). E se lui stesso si propose sempre un contemperamento delle due direzioni espressive, molto spesso i petrarchisti cinquecenteschi cercarono accentuazioni autonome dell'una o dell'altra fino all'*asprezza* e alla *leggieria*.

aggraziati, poco densi e cupi, sviluppi poco energici dei versi, legati con un fluire abbondante e loquace, ricerca di motivi rapidi, brevi, poco complessi su cui – nel tema generale della vita amorosa sentita come tutta una serie di attese, di brevi gioie, di soavi rimpianti, e di nuove illusioni piacevoli – sia possibile costruire organismi snelli, eleganti e comprensibili.

Sí che, quando la Stampa tenta i toni piú alti petrarcheschi, si deve per forza limitare a riproduzioni esterne, poco riuscite, come nella canzone LXVIII in cui il modello altissimo delle «Chiare fresche e dolci acque» è trasformato in una fredda «causerie» amorosa di scarsissima consistenza (e qui meglio si sente il limite di profondità del linguaggio della Stampa) o come nei sonetti XLVIII, LXVI, LXXVIII, LXXXVI, CLXXIV, in cui lo sforzo di rilievo concettoso si risolve in frivolezza. Perché essa non può uscire dal suo vero tono, dal suo tono di suasion lene e sorridente anche quando parla di dolori e di tormenti nella trama delicata di sentimento di vinta d'amore.

Non sono i «pelaghi d'umori» (XLIV) a farci fremere per la loro drammaticità, ma è la melodia tenera in cui essi si presentano con movimento melodrammatico che ci convince da un punto di vista poetico.

Se tu vedessi, o madre degli Amori,
e teco insieme il tuo figlio diletto,
l'accese e vive fiamme del mio petto,
a quali altre fur mai pari o maggiori;
se tu vedessi i pelaghi d'umori,
che, dappoi che 'l mio cor ti fu soggetto,
mercé del vago e grazioso aspetto,
per questi occhi dolenti verso fuori;
so ch'avresti pietà del mio gran pianto
e de la fiamma mia spietata e ria,
che per sfogar talor descrivo e canto.
Ma voi ferite, e poi fuggite via
piú che folgor veloci, ed io fra tanto
resto col pianto e con la fiamma mia.

Non c'è uno scavo profondo nelle immagini e nelle parole a volte banali e melodrammatiche (e in tal senso valgono tutte le accentuazioni drammatiche: «signor crudele ed empio», «crudo e selvaggio», «empio tiranno», «disdegnoso, inumano ed inclemente», ecc.), ma una linea melodica e vivace tratta le «voci» per il loro breve fremito di aggraziata passionalità e le scioglie tutte in una dolce fluidità assicurata soprattutto dalle chiuse (il punto naturalmente di maggiore impegno e di maggiore rischio di tutti questi sonetti) insieme eleganti di una semplicità preziosamente popolare.

Le chiuse poi (a volte sentenziose di una saggezza comune e di buon senso, a volte piú risolte in una facile definizione di fatalità) accentuano la felice scioltezza, la conclusione senza ostacoli, il fluire senza urto:

Questo e quello il mio cor nutriste e pasce,
e questo e quel mi dà martir e gioco:
cosí fui destinata entro le fasce.
(XLV)

E cosí van calcolati in questa poesia il gusto del diminutivo, dell'inciso pausante e smorzante, di una dolce discorsività e quasi loquacità di cui possono essere esempi assai vivi i sonetti L e LVII:

Poich'Amor mi ferí di crude ponte,
vostra mercé, qual sete vivo e vero,
v'ho scolpito nel fronte e nel pensiero,
sí che nessun semblante piú s'affronta.
Il viso stesso, il proprio stesso fronte,
il proprio ciglio umilmente altero,
glí occhi stessi, i due sol de l'emispero,
le stesse grazie e le fattezze conte;
in questo il mio ritratto è dissimile:
ché qual mi sete vi mostra alteretto,
là dove sete a tutti gli altri umile.
Ora, per far ch'anch'io v'abbia perfetto,
per far ch'anch'io pur v'abbia a voi simile,
emendate anche meco un tal difetto.
Sonetto L.

I risultati migliori si hanno cosí sulla direzione già indicata, su temi piani e modesti, in ricerche di espressione poco ambiziosa, quando la poetessa direttamente evoca i suoi sentimenti fondamentali fra gioia e rimpianto, fra beatitudine e delicato lamento, fra idillio ed elegia affettuosa, in un tenue rilievo melodrammatico, senza tentativi di dramma lambiccato e d'altra parte in una misura intelligente di piccolo quadro, dove istinto e calcolo coincidono nella conquista di un tenero canto:

Oimè, le notti mie colme di gioia,
i dí tranquilli, e la serena vita,
come mi tolse amara dipartita,
e converse il mio stato tutto in noia!
E perché temo ancor (che piú m'annoia)
che la memoria mia sia dipartita
da quel conte crudel, che m'ha ferita,
che mi resta altro omai, se non ch'io moia?
E vo' morir, ché rimirar d'altrui
quel che fu mio quest'occhi non potranno,
perché mirar non sanno altri che lui.
Prendano essemplio l'altre che verranno
a non mandar tant'oltre i disir sui,
che ritrar non si possan da l'inganno.
(LXXXIII)

Non potenza, drammaticità, complessità, né musica tempestosa e profonda, ma linea agevole e felice, capacità di lieve disegno in cui si liberano sentimenti spontanei e vivaci in limpido canto melodrammatico. Come in un altro esempio notevole, il sonetto CLIII:

Se poteste, signor, con l'occhio interno
penetrar i segreti del mio core,
come vedete queste ombre di fuore
apertamente con questo occhio esterno,
vi vedreste le pene de l'inferno,
un abisso infinito di dolore,
quanta mai gelosia, quanto timore
Amor ha dato o può dar in eterno.
E vedreste voi stesso seder donno
in mezzo a l'alma, cui tanti tormenti
non han potuto mai cavarvi, o ponno;
e tutti altri disir vedreste spenti,
od oppressi da grave ed alto sonno,
e sol quei d'aver voi desti ed ardenti.

Ricca di un proprio fuoco poetico, dotata di una abilità letteraria che, pur poco approfondita e scartando le soluzioni più complesse e più accanitamente tecniche, fu impiegata a riconquistare artisticamente quel tono di canto melodioso e agevole che poteva rimanere sul piano di improvvisazione più facile, la Stampa offre al lettore storicamente preparato, se non grande poesia e non grandi poesie, certo risultati fra i più limpidi e felici della poesia cinquecentesca.

Non spostano ed anzi precisano questa soluzione del problema critico della Stampa né le poesie per il nuovo amore che qualche critico mise al disopra delle altre¹⁷, né quelle del «pentimento».

¹⁷ Vedi F. Neri, *Le rime ultime di G. Stampa*, in *Saggi di letteratura italiana, francese e inglese*, Napoli 1936: «In questo esiguo manipolo – le rime ultime – è chiuso il valore poetico, e forse anche l'enigma ora insidiato di G. Stampa» (p. 273). Certo il tema della «nata per l'amore» dà origine a tre sonetti (il CCVII, il CCVIII e il CCXXI) assai belli e chiarificatori per la vera situazione sentimentale della giovane poetessa Anassilla: e specialmente bello il CCXXI degna chiusura del «Canzoniere»:

A mezzo il mare, ch'io varcai tre anni
fra dubbi venti, ed era quasi in porto,
m'ha ricondotta Amor, che a sí gran torto
è ne' travagli miei pronto e ne' danni;
e per doppiare a' miei disiri i vanni
un sí chiaro oriente agli occhi ha porto,
che, rimirando lui, prendo conforto,
e par che manco il travagliar m'affanni.
Un foco eguale al primo foco io sento,
e, se in sí poco spazio è tale,
che de l'altro non sia maggior, pavento.

Nelle prime possono far velo al giudizio le suggestioni biografiche e la compattezza offerta dal nuovo romanzetto con Bartolomeo Zen, ma in realtà anche qui l'appoggio di romanzo è minimo e, quanto a resa poetica e a direzione della sua ispirazione, nulla è cambiato: la stessa grazia, gli stessi pericoli di loquacità e facilità, la stessa ricerca di melodia, in cui la vivacità delle «situazioni» non può essere presa per dramma, come certo uso di paragoni e citazioni religiose non può essere certo giudicato come effetto di passione ingenuamente empia, ma è tutto attenuato in un tono quasi sorridente, quasi di tenero e inoffensivo scherzo. Così nel sonetto CCXVII:

– Ama chi t'odia – grida da lontano –
non pur chi t'ama – il Signor, che la via
ci aperse in croce da salire al cielo.
Riverite la sua possente mano,
non cercate, signor, la morte mia,
ché questo è 'l vero et a Dio caro zelo.

Quanto alle rime di «pentimento», preparate da un capitolo di esaltazione dello stato monastico, non privo di frasi assai indicative per la «mondanità» della Stampa

(Infelici noi, povere e meschine,
serve di vanità, figlie del mondo,
lontane, aimè, da l'opre alte e divine!),

lo stesso sentimento religioso risente della tenerezza affettuosa della Stampa e ben si adegua alla sua poetica del «dolce ardore», e del canto soave e melodioso. Dio è sempre il «dolce signor», un Dio pietoso, un Dio a cui ci si può rivolgere con una certa confidenza affettuosa, più che con il fervore alto della Colonna. Ed è su questo tono di dolce affetto e nella misura delle sue cose migliori che la Stampa canta il suo ultimo e famoso sonetto, tutto intessuto di ricordi petrarcheschi, ma privi dell'accesa religiosità dell'autore dei *Psalmi poenitentiales*:

Mesta e pentita de' miei gravi errori...
dolce Signor, non mi lasciar perire!

(1950)

Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale,
se volontariamente andar consento
d'un foco in altro, e d'un in altro male?

Ma non si tratta di un nuovo atteggiamento, quanto di una precisazione del costante nucleo poetico stampesco sempre lontano dall'unica passione drammatica e di una continuazione della sua essenziale poetica del *piacente* e del *cantabile*.

Giovanni Della Casa (1951)

Giovanni Della Casa in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³.

GIOVANNI DELLA CASA

La fortuna del Della Casa fra i contemporanei e in tutto il secolo fu piú che notevole, e lezioni e commenti sulle sue liriche si moltiplicarono fra Cinquecento e primo Seicento. Poi il Settecento (compreso Vico) lo esaltò per il suo petrarchismo rinnovatore, per la sua ricchezza e complessità e la critica arcadica ne fece un *caposcuola*. Piú tardi il Foscolo nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* riportò il sonetto *Al Sonno* e, sottolineando la originalità del Della Casa¹, mentre ne definiva i particolari caratteri stilistici², indicava anche (giustamente, ma non senza pericolo di sforzatura romantica) la presenza in quello stilista di una «naturale espressione», del suo stato d'animo e del suo tormento («quel verseggiare sí rotto ti fa sentire l'angoscia»). E il Torti nel suo *Prospetto del Parnaso italiano* definiva romanticamente il Della Casa «il Petrarca selvaggio del nostro Parnaso», mentre il Leopardi, ammiratore della prosa del *Galateo*, vantava il suo stile poetico perché «suo proprio» e perché eccezionalmente lontano dal «prosaico»³.

Il problema del Della Casa lirico, abbandonato dopo il primo Ottocento e confuso nella generale condanna dei petrarchisti da parte del tardo romanticismo, fu risollevato dal Croce⁴ e, sulla sua scia, dal Flora e dal Sapegno, nelle loro storie letterarie, mentre l'ermetico Bo⁵ lo valorizzava al massimo ed il Seroni⁶, studiandone la «tecnica», lo riduceva ad uno stilista complesso, ma sostanzialmente senza poesia.

Il problema è ora in termini assai chiari: puro stilista o poeta che attraverso un arduo tecnicismo sa tuttavia realizzare genuini motivi poetici? E già il Bonora, in un acuto saggio⁷, mostra di aver ben inteso l'importanza e l'esagerazione del giudizio di Seroni e propone un riscatto di autentico animo poetico dentro l'arte e l'artificio del letterato (e del resto già il Croce aveva comunque escluso per i sonetti migliori una semplice altezza oratoria).

¹ «Fu bello e forte ingegno. Uscì, se non il primo, certo il piú ardito, fuor della turba di tanti petrarchisti d'allora, e si fece altro stile». *Opere*, ed. naz. VIII, Firenze 1933, pp. 136-137.

² «Il merito della sua poesia consiste principalmente nel collocare le parole e spezzare la melodia de' versi con tale ingegnosa spezzatura da far risultare l'effetto che i maestri di musica ottengono dalle dissonanze e i pittori dalle ombre assai risentite».

³ *Zibaldone*, ed. Flora, II, p. 438.

⁴ B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933.

⁵ C. Bo, Introduzione all'*Antologia* di lirici del '500, Milano 1941.

⁶ A. Seroni, Introduzione all'ediz. delle *Rime* di G. D. C., Firenze 1944.

⁷ E. Bonora, *Nota sul D. C. lirico*, in «Belfagor», 15 sett. 1947.

Se il Seroni ha storicizzato assai bene la poetica e la tecnica dellacasiane sottraendole alle determinazioni piú psicologiche foscoliane, alle suggestioni del Torti, ha poi finito, e a volte per gusto polemico (caratteristico il commento al sonetto *Al Sonno*), per negare troppo facilmente qualità poetiche, temperamento poetico ad un artista sentito piuttosto come intarsiatore, abilissimo tecnico e soprattutto oratore della poesia, scolaro, piú che di Petrarca e Virgilio, di Cicerone, sulla direzione della «gravitas» interpretata oratoriamente.

Senza dubbio il Seroni ha ben colto il procedimento costruttivo del Della Casa, la sua preoccupazione di creare «spazi sonori perfetti» e, sulla via della «gravitas» proposta dal Bembo, è indubbia un'inevitabile ricerca di appoggio oratorio (la «persuasione» raccomandata dallo stesso Bembo nelle *Prose della volgar lingua*), ma tutto ciò non toglie che a reggere ed utilizzare i complicati mezzi stilistici che il Della Casa riprendeva, e personalizzava, dalla maniera, dalla scuola petrarchistica, sia non solo un calcolo artistico avveduto e raffinato, ma una sua vera capacità poetica che venne enucleandosi e precisandosi soprattutto nell'ultimo periodo della sua produzione lirica.

Le ultime poesie, nella loro alta aura meditativa, nella loro suggestione di sviluppo profondo, intimo e distaccato, non potevano nascere per puro calcolo, per pura volontà oratoria, e la radice prima del fantasma in cui si compongono non può essere che poetica, come la sentiva il Tasso nella sua lezione sul sonetto «Questa vita mortal», che egli elogiava per l'alta elocuzione, ma per cui partiva dalla constatazione della presenza di due elementi indispensabili alla poesia, «la natura e l'arte», e per cui scandagliava, riferendole ad un unico fine poetico, non solo i procedimenti piú singolari del Della Casa («la difficoltà delle desinenze, il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausole, e il trapasso d'uno in un altro quaternario e d'uno in un altro terzetto, e in somma la severità per cosí chiamarla dello stilo»⁸), ma le qualità piú interne e naturali che a quelli poi comandavano: studiava le qualità stilistiche del Della Casa, ma non credeva perciò di negarne la spinta interna poetica.

Cosí – sfuggendo alle tentazioni di una totale poeticità dei mezzi stilistici e a quelle di una totale riduzione ad artificio e retorica, senza chiedere drammi e sfoghi autobiografici, a verifica di poesia, né riducendo poesia a tecnica – si può cogliere nel piú alto stilista della lirica cinquecentesca la ricchezza e peculiarità dei suoi mezzi e la individuale voce che in quelli si esprime.

Il cammino del Della Casa è cammino dalla letteratura, e dentro la letteratura, verso la poesia, da forme piú esterne attraverso forme piú sue, prevalentemente tecniche, a forme piú genuine e sicure, ad esiti di poesia (anche se non molto numerosi) dopo prove di abilità, di tecnica, di ricerche di originalità piú all'esterno che all'interno, nel linguaggio petrarchistico piú che al di sopra di quello in un intimo rinnovamento. Meno impetuoso del

⁸ Della Casa, *Opere*, Pasinello, Venezia, 1728, I, p. 361.

Tarsia, che anche in alcuni sonetti meno riusciti può far sentire improvvisamente la sua mossa energica e personale, il Della Casa si svolge lentamente, in mezzo alla sua produzione di scrittore latino, di oratore, di prosatore, di scrittore burlesco (i capitoli della sua gioventù insidiosi per il suo cappello cardinalizio), alla sua attività di ecclesiastico e diplomatico della controriforma, ai suoi impegni sociali che ben trovano nel *Galateo* una salda giustificazione di moralità civile, di contatto con la società: e la stessa lirica, in gran parte di corrispondenza, contribuisce a questo senso di costruzione nella società, per la società sia pure di *élite*. Ma proprio nella lirica si può vedere anche lo svolgersi del Della Casa verso una sua solitudine, verso un distacco e un più puro raccordo fra il suo animo e la sua arte, dopo tanto contatto e interpretazione delle esigenze del suo tempo.

Il carattere di attenta e paziente composizione che non mancherà mai alle rime dellacasiane (punto estremo dell'esercizio stilistico, dell'attenzione di *orecchio* insito in tutto il petrarchismo⁹) e che sempre meglio corrisponderà nel suo scavo intimo ad una introspezione assorta e intensamente meditativa, pone già le sue rime giovanili (poi rifiutate con energica cura di autocritica) su di un piano notevole di coscienza stilistica in contatto con il petrarchismo più bembistico, nella ricerca più comune di «varietà» e di scorrevolezza.

Ben presto questo stadio (e non la presenza del testo petrarchesco che seguì ad offrire al Della Casa toni, movimenti, parole e accordi di parole secondo l'essenziale metodo dell'«imitazione originale») fu superato dal giovane poeta, ambizioso di una propria originalità dentro il linguaggio e la

⁹ All'*orecchio* si affidava in definitiva il Bembo dopo le minute considerazioni sul valore delle *voci* e delle lettere nel II libro delle *Prose della volgar lingua*, (ed. cit., p. 57: «A servare ora questa convenevolezza di tempo, l'orecchio più tosto, di ciascuno che scrive è bisogno che sia giudice, che io assegnare alcuna ferma regola vi ci possa»). Estremo ricorso di una attenzione ai valori fonici e musicali di eccezionale raffinatezza che richiede nel lettore moderno un adeguato riconoscimento iniziale di tale speciale poetica fra retorica e musicale. Come chiese L. Olschki (*La poesia italiana del Cinquecento*, Firenze 1933, pp. 24-25) che giustamente, nei riguardi delle rozze interpretazioni contenutistiche di origine romantica, osservava: «Noi abbiamo perduto il senso di queste sfumature che soltanto una paziente disamina stilistica è capace di rilevare...» (sulla posizione complessiva Olschki si veda la recensione negativa del Croce in *Conversazioni critiche*, V, Bari 1939, p. 120). A questa attenzione rinnovata ha contribuito l'esperienza della poesia contemporanea (ed in tal senso è indicativa l'introduzione del Bo all'*Antologia* già citata), ma è necessario, al di sopra di ammirazioni tendenziose, soprattutto un maggiore sforzo di comprensione storica di una poetica che non cercava originalità di soggetto e che accettava una specie di collaborazione ad un linguaggio poetico comune, quasi ad un coro su cui le singole voci cercano un varco alla propria espressione nelle sfumature più minute e squisite. «Stimavano (dice il Galletti in una notevole recensione al Rizzi, *Nuova Antologia*, 1° agosto 1929) che i pensieri, anzi le sottili e delicate gradazioni del sentimento, debbono essere intime e nostre, mentre i segni con cui le esprimiamo e l'arte di armonizzarle, possono anche esser comuni a molti». Ma in effetti anche nella ricerca tecnicistica i cinquecentisti cercano contributi particolari come collaborazione alla generale espressione di una generale tematica e come rivelazione spesso esiguità e laterale di un loro problema personale.

tematica petrarchistici nelle loro offerte di maggiore asprezza e di drammaticità isolate astrattamente per una particolare ricerca.

Così ben presto notiamo la ricerca di versi aspri e rotti

(ned io l'Ibero o più Cesare accuso
ch'i lor aspri vicin, ma piango e duolmi
rotto veder il mio bel nido e arso...),¹⁰

di temi aspri (la gelosia soprattutto, che nei canzonieri petrarchistici era generalmente un motivo laterale e funzionale a motivi più dominanti), presentati con esagerazione e violenza fino ad effetti di sforzo fastidioso

(se ben pungendo ogni or vipere ardenti
e venenose serpi al cor mi stanno...),¹¹

di immagini o «voci» aspre («adunca falce, negra insegna, region barbara e fera, contrito cor, l'anima traviata, per dura via d'aspre montagne, acerbo orgoglio, aspro costume e rio», ecc. ecc.), sino ad azzardi di «concenti» che superano le più comuni ricerche di «gravità»:

fa troppo ir grave questo incarco frale...;
e i freddi altrui sospir saran graditi?...
e benché un timor rio sempre m'indoglia...;
mostra gli affanni, il sangue e i sudor sparsi
(or volgon gli anni) e l'aspro tuo dolore
a' miei pensieri ad altro oggetto avvezzi,¹²

con rime interne che appesantiscono e complicano il tessuto poetico fino ai margini di quelle ricerche barocche che poi il Della Casa avversò nel loro puntuale compiacimento concettistico.

Per lui questa ricerca stilistica (a cui poteva aver dato aiuto la lettura delle «petrose» dantesche, ma che era autorizzata come ricerca estrema ed unilaterale dallo stesso petrarchismo) fu l'inizio di una strada propria e il distacco dal più convenzionale manierismo oltre che – pur nella sua vera rivelazione più tarda – il primo segno di una intima inclinazione a rifiuto di canto, di facile dolcezza, di amena composizione, di facili protesti sentimentali e di consuete immagini. Ma soprattutto il mezzo di una esterna originalità, perché il carattere più chiaro del cammino poetico del Della Casa è proprio la lenta conquista di una vera originalità sotto una originalità più esterna, lo scavo e l'affiorare d'una voce più singolarmente sua dentro l'esercizio più tecnico e volontario.

¹⁰ Cito dall'edizione di A. Seroni cit., p. 192.

¹¹ Ed. cit., p. 196.

¹² Ed. cit., pp. 204, 298, 196, 200.

Il sonetto V del *Canzoniere*¹³ può indicare, nel suo mediocrissimo valore, il tipico passaggio dell'acasiano, nella topica amorosa cinquecentesca e nel linguaggio petrarchistico, dalle forme più platoniche e dall'atteggiamento più solito della beatitudine amorosa, alla volontaria asprezza, al tema del tormento, a forme più drammatiche e pur sempre autorizzate dal canzoniere petrarchesco:

Gli occhi sereni e 'l dolce sguardo onesto,
ov'Amor le sue gioie insieme aduna,
ver me conversi in vista amara e bruna,
fanno 'l mio stato tenebroso e mesto.
Ché qualor torno al mio conforto, e presto
son, lasso, di nutrir l'alma digiuna;
trovo chi mi contrasta, e 'l varco impruna
con troppo acerbe spine; ond'io m'arresto.
Cosí deluso il cor piú volte e punto
dall'aspro orgoglio, piagne: e già non ave
schermo miglior che lacrime e sospiri.
Sostegno a la mia vita afflitta e grave,
scampo al mio duolo e segno a i miei desiri,
chi t'ha sí tosto da mercé disgiunto?

I temi della natura fatale e drammatica dell'amore, della guerra d'amore, della gelosia, sorreggono questa ricerca di musica aspra per un certo compiacimento di facile dramma, e fra le prime rime, l'VIII sonetto, ammiratissimo dai contemporanei e dai secentisti, rappresenta, su questa direzione più esterna, l'esempio più significativo e la sintesi più completa dei procedimenti tecnici del Della Casa: arcatura e spezzatura di versi, coppie di aggettivi o di verbi piene e battute con insistente uso di imperativi, su cui il finale interrogativo si allarga con tanto maggiore effetto; procedimenti che, sorretti da una intonazione di sicura eloquenza, rappresentano uno schema che attende di essere riempito e quindi essenzialmente ricreato da una vera vita poetica. Qui, l'alto e sicuro discorso, che fa pensare a certi discorsi lirici tasseschi, non raggiunge la poesia, rimane in un tono di magnificenza e di aspra grandiosità che pare attendere di essere investita da un vero soffio di poesia, di essere internamente illuminato da una commozione non puramente letteraria ed eloquente.

Cura, che di timor ti nutri e cresci,
e piú temendo maggior forza acquisti,
e mentre con la fiamma il gielo mesci,
tutto il regno d'Amor turbi e contristi;
poi che 'n brev'ora entr'al mio dolce hai misti

¹³ Nell'ordine dell'edizione Gemini riprodotto dal Seroni, ed. cit.

tutti gli amari tuoi, del mio cor esci;
torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi
campi d'inferno: ivi a te stessa incresci.
Ivi senza riposo i giorni mena,
senza sonno le notti, ivi ti duoli
non men di dubbia che di certa pena.
Vattene: a che piú fera che non suoli,
se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena,
con nove larve a me ritorni e voli?

Tenace capolavoro di tecnica ottenuto attraverso lunga elaborazione, ma non certo opera di poesia, appena accennata nei singoli movimenti piú intimamente solenni e nell'aura generale di ansia subito trasformata in onda eloquente e magnifica.

Ma questa era tuttavia la strada del Della Casa e delle sue poesie migliori nate sullo scavo e nel tormento di un paziente lavoro, in accordo con una tecnica complessa e ambiziosa di grandezza e di altezza e per ciò utilizzante, per la sua superiore musicalità, procedimenti di asprezza e di drammaticità in cui molto spesso si vide (ad esempio il Tiraboschi nel Settecento) addirittura senz'altro la poesia del Della Casa.

Ma nel sonetto alla «Cura» già si sente come la maniera «aspra» sia funzionale ad intenzioni piú larghe e poetiche, come al di là di quella tecnica di distacco e di caratterizzazione il Della Casa muovesse una tecnica piú larga e grandiosa verso risultati piú intimi, per un'architettura musicale in cui dissonanze, ombre, asprezze non fossero che funzione di una linea continua e complessa, di un tessuto poetico compatto e ricco di echi profondi dell'animo.

In questo maturarsi della poesia dellacasiana, in questo cammino verso la poesia attraverso l'esercizio stilistico e nel passaggio attraverso una tecnica dell'asprezza a forme non piú dolci, ma piú calme e profonde, assorti e intense, i temi della gelosia, della guerra d'amore vanno cedendo contemporaneamente all'affiorare di motivi piú sinceri, meno vistosi. Una gravità piú interiore, piú equilibrata, in cui l'asprezza è come un segno essenziale di complessità spirituale, permea la tecnica del magnifico e del solenne, la giustifica piú profondamente, allontanando i pericoli di una semplice declamazione e di una retorica prebarocca.

Si precisa un atteggiamento di interna visione, di meditativa contemplazione in una solitudine assorta, in cui sorgono distaccati i miti di una bellezza remota, di una pace contrapposta al tormento di inquiete aspirazioni, di una precoce vecchiaia e di un senso della vita fugace e pur misteriosamente divina, tutti perfetti e involti in un'aura di profonda ed intima lontananza. Non calore, non fremito psicologico (e qui il Della Casa rappresenta anche il punto piú alto del petrarchismo nel suo rifiuto di romanzo psicologico, come ne rappresenta il punto piú alto nella ricerca della architettura musicale e della coscienza stilistica a volte tanto spinta da scambiare stile, come

mezzo, con poesia, come valore realizzato), e trasposizione di vita ed esperienza in linee e ritmi il più possibile distaccati, assoluti.

Nasce così il sonetto XXXVI che, lodatissimo nel Cinquecento, piacque nei nostri tempi al Croce pur mantenendolo in un'incerta ammirazione («l'idea di una grande poesia», non retorica, non di «contenuto evanescente...»¹⁴). Indubbiamente un'aurea letteraria avvolge tutto il sonetto, ma una commozione base, al di là del complimento convenzionale, esiste ben chiara: contemplazione di bellezza mitica in una landa deserta, in una luce metafisica, astratta, in cui le figure mitiche si posano con solennità favolosa e lucidità quasi geometrica, in un giro ampio e lento (espressione di un immergersi nel tempo lontano), in un'evocazione solenne che tocca il suo culmine nelle prime quartine con il colore aulico dei passati remoti antiquati («feo», «chiedeo»), con il ripetersi delle parole-rime (prima passato remoto, poi participio passato) indicanti rovina ed amore insieme congiunti.

Su quella emozione di ricordo e di vagheggiamento di celebri bellezze, come da una lontananza favolosa ed interna (come diverso dal tono di risalto e di paesaggio vibrante del Tarsia e quale diverso valore ha l'immagine delle tre dive «ignude» che qui non ha il minimo accenno di sensualità e si inserisce solenne e musicale nella linea e nel quadro complesso e fermo, in una luce lontana e perfetta), si svolge la perfetta sequenza di suoni e immagini senza trepidazione e senza urgenza: il nostro «Petrarca selvaggio» – come lo chiamò il Torti¹⁵ – superava così i limiti della sua tecnica aspra e la utilizzava per una musica grave e solenne, per una linea complessa e continua saldamente guidata sul tema proposto: «la bella greca ecc.» fino alla soluzione impeccabile: «da voi, giudice lui, vinta sarebbe»:

La bella greca, onde 'l pastor ideo
in chiaro foco e memorabil arse,
per cui l'Europa armossi e guerra feo,
alto imperio antico a terra sparse;
le bellezze incenerite e arse
di quella che sua morte in don chiedo;
e i begli occhi e le chiome a l'aura sparse
di lei, che stanca in riva di Peneo
novo arboscello a i verdi boschi accrebbe;
e qual'altra, fra quante il mondo onora,
in maggior pregio di bellezza crebbe,
da voi, giudice lui, vinta sarebbe,
che le tre dive (o sé beato allora!)
tra' suoi bei colli ignude a mirar ebbe.

Si noti che in una prima redazione, per maggiore simmetria, il Della Casa aveva scritto ai vv. 3-4

¹⁴ Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* cit., p. 379.

¹⁵ F. Torti, *Prospetto del Parnaso italiano*, Firenze 1828, I, p. 222.

E quella che Giunon gelosa feo
quando mal seppe a Menalo celarse;

ma poi ebbe l'impressione di un eccesso di miti o di un procedimento troppo uguale e, perdendo in astratta simmetria, guadagnò in poesia con la larghezza di apertura, con il suono alto e solennemente guerresco introdotto, addirittura portando, con la rinnovata quartina e sul suo appoggio di un mito illustre e suggestivo di una grandezza e di una rovina, tutto il sonetto a quella condizione di musica alta a cui lo guidava la concezione generale della poesia di una bellezza favolosa e rievocata in una luce di memoria lontana e precisa. E anche questo particolare ci illumina sulla nascita della poesia dellacasiana; così caratteristica del lavoro artistico cinquecentesco in cui la poesia matura quasi dentro una sollecitazione del gusto e della tecnica sulla fantasia: condizione e limite di quella poesia.

Anche il sonetto LIV, «Al sonno», va considerato non come dramma né come semplice esercizio stilistico su di un tema convenzionale, ma come opera di uno stilista-poeta che parte da un suo movimento intimo, che sarebbe polemico e gratuito ridurre a trovata intellettuale e letteraria, e lo sviluppa in una costruzione musicale controllata in ogni particolare.

Si possono ricordare Virgilio (*Eneide*, II, 268-269: «Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono divum gratissima serpit») e Ovidio («Somme: quies rerum, placidissime, Somme, deorum ecc.», *Metam.*, XI, 623 ss.) e Boccaccio (*Fiammetta*: «O Sonno, piacevolissima quiete di tutte le cose, ecc., ecc.») e magari, secondo il commento del Quattromani e del Menagio, Euripide, Seneca, Petrarca, Tibullo, ecc.; e certamente nessuno vorrebbe negare gli strati letterari attraverso cui l'ispirazione del Della Casa passa anche in questo caso. Ma la presenza di modelli e persino di espressioni puntualmente inserite non implica una valutazione a semplice giuoco letterario e, se dobbiamo riconoscere la condizione di acuta letterarietà¹⁶ in cui questa poesia nasce e si afferma, dobbiamo anche ammettere che le ricerche stilistiche (che nelle prime produzioni erano fine a se stesse) hanno nelle poesie più mature del Della Casa una sempre più chiara funzione poetica, servono sempre più all'espressione di una sua vita poetica interiore.

Sicché questo sonetto è il trionfo dell'arcatura adoperata senza sosta e particolarmente efficace nelle due quartine, ma insieme ne è la sua più intima giustificazione in un alto tono di invocazione della pace, nella necessità di un respiro lungo e solenne, di una lunga e complessa voce d'organo.

¹⁶ Nel sonetto della *bella greca* quel petrarchesco «a l'aura sparse» può esser portato ad esempio dei calcoli sottili del Della Casa, che utilizzava la bella espressione in una nuova immagine vibrante (Dafne in fuga) e pur ne mediava la suggestione illustre persino nell'eco lontana del giuoco fra l'aura e Laura come eco di quella vicenda esemplare, di quella espressione immortale.

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
 notte placido figlio; o de' mortali
 egri conforto, oblio dolce de' mali
 sí gravi ond'è la vita aspra e noiosa;
 soccorri al core omai che langue e posa
 non ave, e queste membra stanche e frali
 solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali
 tue brune sovra me distendi e posa.
 Ov'è il silenzio che 'l dí fugge e 'l lume?
 E i lievi sogni che con non secure
 vestigia di seguirti han per costume?
 Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
 e gelide ombre invan lusingo. O piume
 d'asprezza colme! o notti acerbe e dure!

Con il sonetto al sonno siamo ormai nella zona piú intensa e originale della poesia dellacasiana, quando la tecnica dell'asprezza e della gravità¹⁷ ha trovato la sua funzione. Sí che, se ancora in qualche sonetto vibrano versi piú isolati o immagini e metafore si affacciano con un certo compiacimento prebarocco, negli ultimi sonetti (LXII, LXIII, LXIV) tutto viene fuso e organizzato in vista di un'intera vita poetica.

La condizione della contemplazione dell'animo e dei miti che vi sorgono è ormai diventata costante sulla base della dichiarazione piú esplicita del sonetto LII. Abbandonate le aspirazioni giovanili (amore ed ambizione, ma soprattutto ambizione, ché l'amore era stato il pretesto piú esterno e convenzionale, il raccordo piú esterno con il *Canzoniere* e con il petrarchismo), placato l'animo in un senso nuovo della caducità, della solitudine e della salvezza nella quiete della poesia

(Feroce spirito un tempo ebbi e guerrero...
 e or placido, inerme, entro un bel fiume
 sacro ho mio nido e nulla altro mi cale...)

e insieme come assorto nella contemplazione della fuga rapida della gioventú e del sopravvenire della vecchiaia (serenità e malinconia si mescolano incantevolmente), il Della Casa raggiunse la sua massima altezza nei due sonetti finali.

Il primo (il capolavoro del Della Casa, il sonetto piú interamente suo) nasce da un'evocazione, fatta in zone profonde dell'animo, di una coincidenza di immagini: quella della sua vita ormai vicina alla fine e immersa in una luce avara e scarsa e quella di una selva solitaria e invernale (le selve

¹⁷ L'outrance dell'asprezza è superata nella sua unilateralità e nella diversa compostezza interiore; certi acri accordi di voci e di immagini piú risentite sono subordinati ad una effettiva calma compositiva, alla costruzione di quadri interiori.

del Montello viste da Nervesa) senza nessuna crudezza di paesaggio «visto», come paesaggio mitizzato, assoluto:

O dolce selva solitaria, amica
de' miei pensieri sbigottiti e stanchi,
mentre Borea ne' dí torbidi e manchi
d'orrido giel l'aere e la terra implica;
e la tua verde chioma ombrosa, antica,
come la mia, par d'ognintorno imbianchi,
or, ché 'nvece di fior vermigli e bianchi
ha neve e ghiaccio ogni tua piaggia aprica;
a questa breve e nubilosa luce
vo ripensando che m'avanza, e ghiaccio
gli spirti anch'io sento e le membra farsi;
ma piú di te dentro e d'intorno agghiaccio,
ché piú crudo Euro a me mio verno adduce,
piú lunga notte e dí piú freddi e scarsi.

Sul paragone iniziale, tutto intimo e fantastico e cosí mirabilmente svolto nel lungo periodo senza interruzione, il motivo della vecchiaia, che sale inesorabile, inquietante e pure a suo modo serena perché fatale, si traduce tutto in simboli, (disperso ogni psicologismo ed ogni esteriore drammaticità), in figure e ritmi, sinché predomina, dopo l'inizio non privo di qualche pericolo prezioso (la corrispondenza della chioma del bosco e della chioma del poeta superata però dallo slancio musicale evocativo che limita la possibile banalità o ricercatezza), nella grande ripresa della prima terzina, dove si realizza piú intensamente la impressione, accumulata lentamente nelle quartine, di una breve giornata invernale come simbolo della vecchiaia.

Fermezza espressiva e suggestione di uno stupore quasi di miracolo si uniscono in questa frase cosí perfetta nel suo accordo di suoni, di echi, di immagini rarefatte ed intime (scavate nell'intimo, staccate in una luce irreal): pare quasi che questi versi iniziali della prima terzina importino l'impossibilità di un ulteriore svolgimento. Ma ecco che un movimento piú deciso, e piú comunemente dell'alcasiano con le sue fratture e i suoni aspri, viene a rilevare la linea giunta alla sua espressione piú alta, a portare una conclusione decisa e grave, piú irta di suoni e di contrasti: «e ghiaccio / gli spirti anch'io sento e le membra farsi». E il «Petarca selvaggio» interviene piú decisamente nella chiusa cosí ricca di rudi iati, di incontri aspri, e prepara il verso finale scolorito, vasto, assoluto nella sua impressione di una vita squallida e sempre piú fredda.

Mentre in questo sonetto tutte le qualità piú tipiche del Della Casa concorrono nella espressione piú esemplare del suo animo malinconico e contemplativo, nell'ultimo sonetto sembra prevalere, dopo la bellissima apertura, un tono sempre piú distaccato, una calma compositiva grandiosa sempre piú lontana da ogni motivo semplicemente psicologico:

Questa vita mortal che 'n una o 'n due
brevi e notturne ore trapassa, oscura
e fredda, involto avea fin qui la pura
parte di me ne l'atre nubi sue.
Or a mirar le grazie tante tue
prendo, che frutti e fior, gielo e arsura,
e sí dolce del ciel legge e misura,
eterno Dio, tuo magisterio fue.
Anzi 'l dolce aer puro e questa luce
chiara, che 'l mondo agli occhi nostri scopre,
traesti tu d'abissi oscuri e misti:
e tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce
di tenebre era chiuso e tu l'apristi;
e 'l giorno e 'l sol de la tua man son opre.

Per questo sonetto, che tanto piacque al Tasso per la sua aura solenne e religiosa, per il suo tema grandioso, ma contenuto in una vera visione interiore, in cui la caducità umana è affermata e superata nello stupore ammirato di una creazione cosmica rinnovata in una consapevolezza matura, si parlò di poesia *metafisica* e di John Donne; e certo qui siamo ormai lontani dalla tematica piú logora del petrarchismo bembistico e in un'atmosfera pure lontana dal maggiore equilibrio platonico-mondano di un Bembo. E si può avvertire l'avvio di una poetica secentesca che non ebbe certo in Italia la sua espressione. Ma proprio nel limite affascinante di questa posizione storica, che va solo accennata perché effettivamente l'esperienza dellacasiana nella sua interezza rimane ancora schiettamente rinascimentale (con la sua base piú evidente nel *Galateo*, con le sue punte piú sensibili e, come qui, piú perturbanti, nelle rime), si deve anche sentire come questo sonetto, che può rappresentare lo sforzo piú nuovo del Della Casa e il punto di distacco maggiore dalle sue basi iniziali, sia, tutto sommato, inferiore a quello precedente che per noi resta l'esempio piú completo e piú animato delle possibilità dellacasiane, del suo stilismo che una interiore visione maturatasi dopo tanto sforzo tecnicistico, non malgrado questo, ma dentro le sue offerte di mezzi funzionali, ha portato a risultati piú che semplicemente letterari e retorici.

(1950)

Giuseppe Giusti scrittore (1951)

Giuseppe Giusti scrittore in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³.

GIUSEPPE GIUSTI SCRITTORE

Con la sua tipica maniera di dire cose anche profonde quasi di passaggio e senza insistenza, il Giusti raccomandò, a proposito del Parini, di aver rispetto degli autori studiati non alterandone il vero ritratto neppure per elogiarli e celebrarli. Saggio ed acuto avvertimento a tutti i suoi futuri studiosi da parte di un uomo che, se qualche volta errò nell'interpretazione del proprio animo attribuendo importanza a motivi in esso piuttosto elementari ed ingenui (la tristezza, una certa vena elegiaca e dolorosa), non sopravvalutò mai se stesso e considerò con qualche stupore e diffidenza le lodi più accese dei contemporanei. E coincidenza fortunata di una bonaria, acuta riflessione con il migliore costume moderno che all'elogio, di origine oratoria, sostituisce il ritratto storico e critico, la precisazione affettuosa e severa del nucleo di una personalità nel suo effettivo valore, nella sua funzione storica, nei suoi inevitabili limiti, senza il timore di togliere fronde di alloro posticce, ma solo temendo di offendere la presenza che si vuol richiamare fra di noi con la falsa attribuzione di meriti non suoi, con il rischio di paragoni con personalità maggiori, che può essere anche il pericolo di una ricostruzione del Giusti prosatore e poeta che non tenga conto della storia particolare della sua opera. La quale, come si sa, dopo lo straordinario successo ed il vero culto del secondo Ottocento – malgrado le punte del Tommaseo e del Guerrazzi –, vide la ritrattazione critica del Carducci (fra '59 e '74), che arrivò a rilevare nella prosa giustiana «pedanteria alla rovescia», «pedanteria in maniche di camicia» e insomma un po' il «manzonismo degli stenterelli», e poi (dopo reazioni e stroncature eccessive) l'esame distaccato del Novecento, il giudizio crociano che sciolse definitivamente, anche se con formula discutibile, l'immagine errata di un Giusti «grande» poeta e «grande» prosatore da paragonarsi, magari con vantaggio, a Leopardi, a Foscolo, a Manzoni. E già il giustiano e giustista Ferdinando Martini, l'amoroso curatore di *Tutti gli scritti* e dell'*Epistolario*, nella prefazione del '23, rettificando lealmente un giudizio del '94, ammetteva «scrissi allora *poeta grande*, oggi non lo scriverei»¹.

Il buon senso e la misura giustiana agivano del resto dalle stesse dichiarazioni di modestia eccessiva e non priva di qualche speranza di eccezione: «questo genere di poesia che riguarda i costumi, passa per lo più come il tempo che l'ha veduta nascere, ed ha la vita breve come il fiore della siepe»². In realtà quella poesia e, in qualche caso, la sua prosa hanno a lor modo re-

¹ Pref. a G. Giusti, *Tutti gli scritti*, a cura di F. Martini, Firenze 1923, p. XXVI.

² Pref. ai Versi, *Tutti gli scritti* cit., p. 10.

sistito e resisteranno, ma nella loro vera natura di brio, di ritmo felice, nella loro vera forza di linea animata, vibrante, ricca di rapide immagini, assicurata da una tecnica precisa e perfettamente adeguata, nella loro capacità di esprimere efficacemente un mondo sentimentale più vivace che profondo e fortemente legato ad un tempo, ad una tradizione, ad un paese. Non resisterebbero invece se messe su di un piedistallo di grandezza, di profondità, come il volto arguto e sensibile del Giusti rivela tanto più la sua onesta e casalinga mediocrità messo vicino a quello tempestoso del Foscolo, a quello scavato del Leopardi, a quello altamente sereno del Manzoni.

Non si può chiedere al Giusti ciò che non può né del resto vuole dare, non si può parlare assurdamente di Dante o Leopardi, e neppure di Porta e Belli, tanto più drammatici e plasticamente potenti.

E si deve anzitutto considerare il timbro genuino del suo animo bonario e sensibile, la sua aspirazione ad una tranquillità civile, ad una saggezza fra cultura ed esperienza («*Sapienza ed Usso*» indicava per una buona formazione dei giovani), ad un ordine libero e regolato. «Il gran punto è di sapere se noi uomini siamo stati messi al mondo per vivere in pace e alla buona, o per vivere in guerra e alla brava», dice il Giusti in un brano di prosa intitolato significativamente «Dell'aurea mediocrità»³, e basta anche pensare alla facilità con cui il suo animo «si addolcì» e si spianò di fronte agli avvenimenti propizi del '47-48 per comprendere come egli tendesse soprattutto ad una condizione di seria tranquillità, di attivo agio, di ordinato progresso, di moderato equilibrio, anche se la sua ispirazione – come vedremo – si eccita e si libera soprattutto nel desiderio più che nel possesso di questa condizione e nella ironica rappresentazione della mancanza di buon senso, del limite rappresentato dalla sciocca malvagità, dallo zelo inopportuno, dal vile, interessato conformismo, dal demagogico disordine dei rivoluzionari in permanenza.

L'animo fine, naturalmente nobile, umano del Giusti, insofferente di ogni abuso e di ogni eccesso, tendeva ad una condizione di moderazione in ogni lato della vita e tale condizione – non eroica, non drammatica, non tormentosa – egli sentiva a suo modo con serietà, con costanza e con una sorta di venerazione commovente per il mito del «buon senso», della tolleranza, dell'onestà non chiassosa, della sobrietà, per la loro incarnazione in opere d'arte (Orazio, le *Odi* del Parini, i *Promessi Sposi*), in persone (Gino Capponi), persino in paesaggi (il paesaggio educato e sobrio della Toscana), in forme di vita, di politica, di poesia. Animo, d'altra parte, sensibile, delicato, capace di sentire, insieme ai motivi della sanità e della sincerità che fanno a volte pensare al ben più vigoroso Carducci (come al Carducci fan pensare certe mosse più risolte delle poesie giustiane), motivi di sogno e di solitudine ed in un'aura di malinconia pacata, il senso stesso del limite della vita, della morte: «Io non era mai stato testimone di questo fatto solenne, dell'uomo che si diparte dalla vita; e m'era serbata la triste ventura

³ *Tutti gli scritti*, p. 394.

d'imparare cos'è il morire da un uomo al quale vorrei dare tutti gli anni che ho vissuto fin qui e quelli che rimangono. Si resta soli, appoco appoco non ci rimane che andare a raggiungere chi ci lasciò»⁴. Ma anche in questa direzione bisogna dire che – a parte un vago sentimentalismo amoroso anch'esso appoggiato su di un genuino senso della donna come aiuto alla pace, alla tranquilla fruizione della vita – l'animo del Giusti, l'animo dell'uomo originalmente normale, non ha nulla di tormentato, di mistico, né di profondamente appassionato: le grandi parole romantiche non mancano al suo vocabolario, ma suonano esteriori e letterarie e traccerebbe una linea errata nel ritratto del Giusti chi volesse assicurare alle cosiddette *Liriche* amoroze e sentimentali, una volta celebri, un posto illustre nella poesia giustiana o volesse sentirle come profondo contrappeso di un umorismo nato dal dolore. Non che per il Giusti si possa ripetere ciò che in quegli anni scriveva il Leopardi per la mediocre umanità dei *Nuovi credenti*

né il bel sogno giammai né l'infinito,

o si escluda che il fine animo giustiano abbia avuto dolori, amori, tristezze, abbandoni sentimentali e fantastici; ma si esclude che in questa direzione il Giusti avesse qualcosa da dire di suo, di profondamente suo, che in lui siano esistiti drammi e tormenti capaci di dare alle sue parole una eco profonda e di aprirgli la strada ad una poesia diversa da quella che noi conosciamo ed amiamo negli *scherzi*. La sua mestizia, il mesto sorriso di cui egli ci parla è soprattutto il riflesso di una sensibilità ed impressionabilità nervosa che semmai – specie quando il Giusti parla di sé in delicati autoritratti, trattenuti da un pudore conscio della nostra vanità («l'io è come le mosche; piú lo scacci e piú ti ronza d'intorno») – conferisce alle sue parole un'attenzione pensosa e quasi un tenue velo di maggiore intimità. Un leggero incresparsi di lieve ansia arricchisce il brio e la sincerità delle parole giustiane, come la consapevolezza dei moventi impuri ed egoistici dell'agire umano provoca una certa tenue mestizia nel sorriso che accompagna le sue satire e la sua polemica contro i costumi e le persone del suo tempo che al «buon senso» onesto e saggio sostituiscono la furberia, l'egoismo prepotente, l'ipocrisia interessata.

Perché, a completare una breve indagine nella vita interiore del Giusti, dobbiamo considerare insieme una autentica disposizione combattiva, di impegno a difesa del sospirato trionfo del «buon senso», per questa civiltà moderata, equilibrata, libera, senza forche e senza piazze in rivolta, senza arcadia e senza satanismo, senza stagni melmosi e senza rupi orride: la civiltà ideale di una prospera e modesta borghesia liberale, riformatrice e colta, tollerante e legalitaria.

Ma anche questa disposizione combattiva («amare, patire, sospirare e *sdegnarsi*: ecco il nostro destino») non ha punte di violenza estrema, di furia

⁴ G. Giusti, *Epistolario*, Firenze 1932, I, p. 510.

distruttrice, e anche quando si scopre con piú asprezza non eccita nel lettore il tempestoso brivido delle satire che sembrano incenerire l'oggetto colpito.

Quando lo porteranno al cimitero
questo ducaccio finalmente morto,
io prego Dio che gli faccia da clero
un cento d'aguzzini a collo torto;
la ghigliottina sia l'unico cero,
il diavolo gli firmi il passaporto,
se lo piangano i birri in ginocchioni;
noi, metteremo il lutto agli zamponi.⁵

Ecco uno dei massimi di violenza raggiunti dal Giusti, e nessuno, penso, vorrà sentirci la qualità di un attacco capace di farci inorridire. Anche la disposizione combattiva e satirica del Giusti è dunque, nella sua indubbia vitalità e capacità artistica, un sentimento senza violenza sanguigna e drammatica.

Il gusto caricaturale, il compiacimento della situazione umoristica colta in una deviazione del buon senso (e tale è per il Giusti fondamentale ogni violenza, ogni ipocrisia, ogni viltà, ogni sopruso: malattia del buon senso, perversione di un naturale istinto «alla vita in pace e alla buona») e soprattutto l'abbandono controllato ad un ritmo che, festoso ed ironico, traduce esso stesso il giudizio, la condanna del poeta del «buon senso», realizzano e trasformano in una particolare intonazione poetica la stessa volontà di colpire e di stroncare. Non direi debolezza, quanto particolare qualità di una disposizione combattiva, morale ed estetica, che chiusa in un cerchio di sentimenti virili, ma senza estremismo e senza drammaticità, si esalta in una vivacissima musica ironica ed estrosa, incontenibile nella sua felicità di immagini comiche, di rapidi colpi pungenti. E d'altra parte, ripeto, capacità combattiva in nome del civile «buon senso», della onestà e della libertà di un «popolo» (in senso ottocentesco e borghese), laborioso ed educato, che si esercita ed ha efficacia in un cerchio storico preciso (la Toscana fra il '31 e il '48, vista da un liberale borghese con i suoi poli estremi nei «bacchettoni» lucchesi e nei rivoluzionari inconcludenti, nel Guerrazzi, nel Pigli e nel Balí Sanminiatelli, in Carlo Ludovico e, sui confini, in Francesco IV di Modena), ma che perderebbe ogni efficacia qualora se ne allungasse idealmente il tiro in campo europeo o verso le grandi personalità che pure erano fuori dell'ideale del vivere «in pace e alla buona», fuori del buon senso civile e mediocre; il sempre rivoluzionario Mazzini, il «malpensante» Leopardi, e in campo letterario Byron, Shelley o lo stesso Hugo contro i quali, provincialmente scambiandoli con qualche povero imitatore locale, il Giusti credé a volte di evocare lo spauracchio dell'oscurità, dell'astrattezza, della morbosità, del poeta «trascendentale» e in lotta con il «buon senso». E come il suo paesaggio

⁵ Per la morte di Francesco IV di Modena.

è quello toscano, come la sua esperienza persino geografica è quella toscana (ad eccezione di un viaggio, specie di «piccolo tour» tradizionale, a Roma e Napoli e una gita a Milano o, meglio, in casa Manzoni, i suoi movimenti non escono dal raggio toscano), come la sua attenzione piú acuta si nutre di episodi toscani, cosí anche nella sua cultura letteraria accurata e per nulla dilettesca, se Manzoni e Parini sono, insieme a un Dante assai riveduto e corretto⁶, i termini della sua maggiore ammirazione e aspirazione, il vero appoggio è costituito dalla tradizione specialmente toscana della satira, degli scherzi, della poesia realistica e comica. Sí, in lontananza Béranger, e Ariosto (con la satira del cortigiano che «con tutto il viso applaude» quando il signore parla), e Rosa e persino l'Alfieri degli epigrammi, ma piú da vicino Menzini, Pananti, Guadagnoli, Berni e persino Pulci e Burchiello nei loro suggerimenti di libert  e di estro, di impasto linguistico umoristico e realistico e, per il gusto del ritmo, il ditirambo del Redi.

A parte le poesie giovanili guadagnoliane, si pensi invece per le vicinanze accennate, bernesche e persino burchiellesche, a poesie come «Tedeschi e Granduca» tutta imperniata sull'abilissimo giuoco ripetuto delle due parole

Una volta il vocabolo Tedeschi
suonò diverso a quello di Granduca,
e un buon toscano che dicea Granduca,
non si credette mai di dir Tedeschi.
Ma l'uso in oggi alla voce Tedeschi
sposò talmente la voce Granduca,
che Tedeschi significa Granduca,
e Granduca significa Tedeschi.
E di fatti la gente del Granduca
vede che tien di conto dei Tedeschi
come se proprio fossero il Granduca.
Il Granduca sta su per i Tedeschi,
i Tedeschi son qua per il Granduca,
e noi paghiamo Granduca e Tedeschi.

Che non è affatto uno scherzo periferico, ma ben rientra nella utilizzazione di modelli di una precisa tradizione cosí adatta al suo temperamento e cosí personalmente superata (in un incontro con modelli piú illustri, da Parini ad Orazio) dalla sua genuina inventivit , dalla sua ispirazione di briosa ed efficacissima satira.

Lontano dalla comprensione dei motivi piú alti del romanticismo e del neoclassicismo che sapeva satireggiare solo nei loro margini inferiori di ridicola fantasticheria o di ridicola pedanteria, e semmai aperto alle forme piú

⁶ Molto risentito anche da un punto di vista di interesse linguistico intonato agli interessi di quegli anni fra il Becchi e la Crusca.

civili del romanticismo di scuola manzoniana nell'amore piú semplice del concreto e del naturale, il Giusti dispose, sulla salda base di una umanità schietta e sicura, di una adeguata cultura letteraria e di una tecnica tutt'altro che da dilettante. Palazzeschi parlò con naturale simpatia di «perfezione tecnica» e uno dei punti che piú si debbono segnare all'attivo del Giusti è proprio l'incontro fra una genuina ispirazione di satira del «buon senso», ricca d'estro e di musicale felicità, e una tecnica formata su di un'abilissima scelta di una tradizione, a suo modo compatta e utilizzata per ottenere una fluidità, una capricciosa e pure organizzata letizia di ritmo, di modi e immagini che pare a volte improvvisazione ed è invece riconquista paziente.

Disse il Giusti esprimendo la sua simpatia per la *Chiocciola*: «ha un ritmo gaio e lesto come un ragazzo» e poche volte un autore aggiustò così bene un rilievo critico sulla sua poesia, dette un'indicazione particolare che collima con l'impressione generale del lettore moderno: quegli «scherzi» in cui ispirazione e tecnica collaborano in accordo con il fondo piú vero dell'animo giustiano, funzionando nel rilievo di situazioni ridicole là dove la esperienza e la forza del Giusti eran veramente efficaci e intonate, sono i veri risultati della sua personalità. Dalla *Ghigliottina* alla *Chiocciola*, dal *Brindisi di Girella* al *Re Travicello* e, in parte, al *Papato di Prete Pero*, a *Gingillino*, il Giusti trovò il pieno impiego delle sue limitate qualità, della sua fantasia bonariamente estrosa, della sua inventività di immaginette, di caricature, di situazioni rapidamente delineate senza volontà di indugi e di scavo, e soprattutto di ritmi festosi e pungenti in cui compiutamente si esprime lo sdegno e il sorriso di chi vede dal suo punto di vista di fiducioso «buon senso» tante storture e tante viltà così sciocche e così antistoriche (e c'era l'orgoglio della borghesia liberale contro i vecchi cadenti regimi) che lo sdegno non può mai essere scompagnato dal riso. Si pensi soprattutto al vivacissimo svolgersi quasi di «moto perpetuo» del *Brindisi di Girella* in cui l'arruffato e brillante ditirambo del voltagiubba di professione si libera in un comico, inesauribile caleidoscopio di trovate, di fulminei accostamenti di parole in contrasto (Loreto e la Repubblica francese!), di nomi bizzarramente accoppiati

(Luigi, l'Albero,
Pitt, Robespierre,
Napoleone,
Pio sesto e settimo,
Murat, Fra Diavolo,
Mosca e Marengo
e me ne tengo)

con rilievi su cui non ci si può fermare, travolti da questo estro che rialza anche le immagini piú sbiadite e le parole piú comuni con movimenti sinuosi ed elastici, con subite impennate e cadute per nuovi slanci che non sono il semplice brio di un ritmo di accompagnamento esterno, come parve troppo facilmente al Croce nella sua definizione di poesia prosastica.

Negli scherzi migliori, pur non dimenticando il limitato ambito spirituale da cui nascono, i modesti ma sicuri ideali in nome dei quali si scatenano, si può apprezzare un valore che resiste e che, se per essere inteso davvero va ricollocato nelle condizioni storiche in cui si è formato, vale però in sé e per sé, non cade – come temeva il Giusti – con l’effimera vita a cui si rivolse. E resistono le figure create dal Giusti per il piacere dei suoi contemporanei (i birri e la *birrocrazia*, l’*ateo-salmista*, l’arrivista forcaiolo e collotorto, l’ipocrita senza scrupoli, i *preti idrofobi*, il timido beato nel suo vile «particolare») non per una sorta di evidenza plastica e drammatica (i *bulli* del Belli), ma per il rapido lampeggiare di tratti e di epiteti, fusi dentro un ritratto essenzialmente suggerito dal ritmo comico ed umoristico. Così nel *Re Travicello* la figura del monarca senza bene né male, nella sua comica leggerezza e frivolezza, è soprattutto affidata alla comica musichetta⁷ che si svolge pausata e leggera

(Là, là per la reggia
dal vento portato
tentenna, galleggia,
né mai dello stato
non pesca nel fondo;
che scienza di mondo!
Che re di cervello
è un re Travicello!...),

e nel finale del *Papato di Prete Pero* (l’illusione del Papa liberale in cui pure cadde poi lo stesso Giusti!) la rapida visione della riunione dei re della Santa Alleanza si realizza in un rapido svolgimento tra un accordo vivacissimo di parole che creano fulminee un ritratto («dolce come un istrice») e un inizio di discorso così spigliato e deciso, un crescendo di toni e parole sempre più grosse e gustose e un taglio finale vibrante come uno squillo tragicomico.

No, dicea, non va lasciato
questo papa spiritato,
che vuol far l’apostolo.
Ripescare in pro del cielo
colle reti del vangelo
pesci che ci scappano!
Questo è un papa in buona fede,
un papaccio che ci crede,
diamogli l’arsenico!

E in *Gingillino* il ritratto dell’apprendista furfante risulta magnificamente mediante una sequenza di versi ammiccanti e ricchi di accenti e di mosse

⁷ Come dice A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Messina 1936, p. 525.

interne, disinvolti ed eccitati, dinoccolati e fluenti, pieni di rapide allusioni quasi da gergo furbesco, di improvvise fratture

Piglia quel su e giù del saliscendi;
quell'occhio del ti vedo e non ti vedo;
quel tentennio, non so se tu m'intendi:
che dice sí e no, credo e non credo;
e piglia quel sapor di dolce e forte,
che s'usa dal bargel fino alla corte...

[...]

... Andò, si scappellò, s'inginocchiò,
si strisciò, si fregò, si strofinò;
e soleggiato, vagliato, stacciato,
abbruttato da Erode a Pilato,
fatta e rifatta la storia medesima,
ricevuto il battesimo e la cresima
di vile e di furfante di tre cotte,
lo presero nel branco e buona notte.

Fuori di questo periodo singolarmente propizio, di questa condizione particolare, invano cercò il Giusti di superare i suoi migliori risultati, dopo gli anni felici fin verso il '45. Cercò di allargare la struttura delle sue poesie o nel tipo quasi novellistico del *Sortilegio* o in brevi abbozzi di commediola a dialogo (*I discorsi che corrono*, *Le piaghe del giorno*, *La guardia civica*) che sembrano preludere al Fucini, e soprattutto (riuscendovi solo in parte nel *Sant'Ambrogio*, dove la misura di toni fra serio e comico, fra sentimentale e burlesco limita quanto vi è pur di fiacco nell'andamento generale) il Giusti cercò di adeguare con modi meno brillanti, più riposati, e quasi solenni la nuova situazione del suo animo che si veniva aprendo a una speranza più facile, ad una certa euforia tipica di quell'epoca di generoso e generico *embrassons-nous*: guardia civica, costituzione, principi improvvisamente liberali, papa liberale, largo ottimismo e persino la speranza del *S. Ambrogio* di un abbraccio fraterno con gli oppressori-oppressi e con tutti gli stranieri una volta allontanati dall'Italia.

E contemporaneamente la sua poetica della naturalezza e della semplicità, che sempre più era suggestionata dalla sua somiglianza in chiave minore con la grande scuola del Manzoni, esagerava la sua punta verso una facilità discorsiva (*L'amor pacifico*), piacevole, ma senza il piglio, il fervore che negli *Scherzi* precedenti, se poteva anche a volte sbrigliarsi a vuoto, era spesso capace di sollevare la poesia del *buon senso* ad autentico estro. Estro che riaffiora in certi avvisi

(Su, Don Abbondio, è morto Don Rodrigo,
sbuca dal guscio delle tue paure...)⁸

⁸ *Alli spettri del 4 settembre 1847.*

o esplose nel finale di *Delenda Carthago* mediante la ripresa e l'acceleramento finale di un ritornello incisivo.

(Scriva: vogliam che ogni figlio di Adamo,
conti per uno: e non vogliam Tedeschi;
vogliamo i capi col capo; vogliamo
leggi e governo: e non vogliam Tedeschi.
Scriva: vogliamo tutti quanti siamo,
l'Italia, Italia e non vogliam Tedeschi.
Vogliam pagare di borsa e di cervello:
e non vogliam Tedeschi e a rivedello...),

ma che in genere, dal *S. Ambrogio* in là, è appesantito in una poesia piú lenta e senza fuoco, meditata e seria, ma ispirata da un animo meno fresco e meno pungente, meno festosamente combattivo.

E quando in poesia il Giusti volle rivolgersi contro i *demagoghi* o quelli che lui tali stimava, sul pernio essenziale del «buon senso» finalmente libero di avere cittadinanza persino nel governo e nello stato, il rovesciamento di fronte in difesa di un «popolo» (borghesia e artigianato) che,

libero tra licenza e tirannia
al volgo in furia e al volgo impastoiato
segna la via,

poeticamente non ebbe effetti notevoli. La felicità nativa che lo aveva assistito ai tempi di *Girella* o di *Gingillino* non ritornò ad animare le sue poesie, anche se l'uscire dal breve e generoso idillio del '47 e primo '48⁹ e il riprendere un atteggiamento di polemica sembravano riportare il Giusti nella sua condizione migliore, fra speranza di «vita in pace e alla buona» e ironia sulle ragioni ridicole e spregevoli della sua mancanza dovuta alla stoltezza e all'incomprensione di uomini: prima i tiranni, poi i demagoghi e gli estremisti a cui finí per attribuire anche le nuove colpe dei vecchi padroni tornati a regnare, quando temeva persino il prossimo trionfo del comunismo di Cabet e vedeva nei rivoluzionari toscani gli agenti provocatori della tirannia!

Ciò che non riuscí al Giusti nella sua poesia di questo secondo periodo riuscí invece, su piano nettamente inferiore agli *Scherzi*, nella prosa di quel singolare libretto incompiuto che è la *Cronaca dei fatti di Toscana dal 1845...* Qui il Giusti toccava di nuovo il suo terreno, si rinchiudeva nel suo cerchio limitativo e fecondo e proprio il titolo stesso (con qualche aria fra Compa-

⁹ «Tu non puoi sapere con che gioia io vidi nascere la vita nuova nel settembre dell'anno '47, quanta fede in Pio IX, quanta nella Toscana, quanta nelle armi piemontesi... [vedeva] a grado a grado, le genti sparpagliate farsi nazione e crescere di prosperità, di potenza e di grandezza e per continui svolgimenti acquistare di bene in meglio quell'altezza di civiltà che si sente nel pensiero piú assai che non si possa dire a parole...», *Epistolario*, III, p. 251.

gni e Guicciardini) indica bene l'interesse particolare, il limite geografico e il limite di prospettiva anche volontario: *cronaca e fatti*. E questa vicenda di fatti e fatterelli (non la cultura di quegli anni, non le idee e non una prospettiva italiana ed europea verso la quale il suo occhio consapevole della propria intensità non si volgeva) trova di nuovo un legame, un ritmo minuto e certo più angusto di quello più arioso e fresco degli scherzi migliori, ma tale da fare fluire con continuità piacevole questa prosa appuntita, piena di rapide scenette, di ritrattini pungenti, di allusioni e di brevi lampi di sdegno in una specie di raccorciamento gustoso in tempi brevi, in agili trapassi.

Ancora una volta l'interesse umano, il tipico sguardo sulla realtà si accordavano e si esprimevano artisticamente anche se con il pericolo di una eccessiva gustosità, di una abbondanza stucchevole di modi di dire rapidi, di proverbi bene azzeccati che aveva fatto parlare il Carducci di pedanteria alla rovescia: eccesso di naturalezza ricercata e troppo sapiente. Come questa serie di modi di dire e di paragoni gustosi che incoronano un finale di periodo come una salva di mortaretti: «Nella carestia l'accattone tira via col suo mestiere, ed anzi il caro è per lui una specie di giubileo, avendo una miseria di più da farsi credere e da trarne elemosina. Così i predicanti da un tanto per predica, vanno a nozze se trovano un passo di più da citare, il becchino sguazza al tempo della moria: l'ombrellaio quando piove dirotto, il vetraio se grandina o tira vento». Ma si senta fra le scenette narrate nella *Cronaca* la descrizione del fallito tentativo clericalgranducale di mettere su in Pisa un convento di suore del Sacro Cuore: «Ma perché tanto sospetto di queste gesuitesse o suore del sacro cuore, come le chiama la regola? Perché esse sono come le rondini dei gesuiti. È del loro istituto, che non possono confessarsi che da un gesuita: dunque venute esse, è necessario che venga anche un gesuita, almeno ogni tanto alla raccolta dei peccati. Ma un gesuita non va mai scompagnato, perché la regola di S. Ignazio, o di chi per lui, vuole che vadano a coppia, un sacerdote e un converso. Massa Ducale aveva allora una casa di gesuiti. Di là, per le ricorrenze dette sopra, sarebbe venuto il padre confessore col fedel compagno, e poi strigate le coscienze delle suore, tornato al nido di dove era venuto. Ma questo andare e venire sarebbe alla lunga tornato un po' incomodo al padre reverendo e all'accompagnatura; la salute, il tempo, la spesa potevano richiedere che al reverendo padre venisse assegnato uno stanzino per pernottare e un bugigattolo all'accollito per lo stesso bisogno. Poi le suore potevano crescere e due orecchi soli non bastare al pissi pissi dei loro scrupoli. Allora un altro coscienzaiere e un altro serviziale e due altri stambugi per la coppia di soccorso; e di questo gusto, a mano a mano, tre, quattro, sei coppie di padri, un piano di casa o due al loro servizio, e alla fine un convento di Gesuiti in Pisa. Tu dammi un dito e io piglierò la mano: ecco detto»¹⁰.

Prosa di singolare efficacia nelle sue pause maliziose, nel suo crescendo preciso ed ironico e nella chiusa così sobria e piacevole: qualcosa di simile –

¹⁰ *Tutti gli scritti* cit., p. 259.

ma piú moderato e minuto – al ritmo degli *Scherzi* e traduzione espressiva coerente di una situazione comica e insidiosa di fronte a cui lo sdegno per l'ipocrita tattica di una sapienza secolare si colora di comicità, di sorriso come nella creazione di *Girella*, di *Gingillino*, del frate che esalta la ghigliottina a vapore e del Tiberio in diciottesimo che ne invidia l'inventore.

E nel finale della caduta del governo Guerrazzi (Guerrazzi l'idolo polemico della *Cronaca* come il Capponi ne è l'eroe –, in realtà assai sbiadito come riescono sbiadite le figure ammirate e reverende nei ritratti giustiani) si può apprezzare l'incontro di rapidi disegni, di scenette da *opera buffa* in cui l'antipatia e il giudizio negativo del Giusti si fondono con il superiore gusto di scherzo e di rilievo umoristico di una personalità retorica e senza «buon senso». Prima il disegno del Guerrazzi che guarda dai mezzanini di Palazzo Vecchio («Il popolo, sempre affastellato sotto le finestre, chiamava alla terrazza i nuovi governanti, udiva la lettura di un proclama e applaudiva. Dagli applausi tornava alle ingiurie contro il Guerrazzi, che di dietro alle persiane dei mezzanini vedeva e udiva tutto»), poi il dialogo interrotto fra l'eloquenza guerrazziana e l'ira popolana («Il Zannetti, salito alle stanze del Guerrazzi, lo chiamò sull'uscio, ed egli venne franco piú che poté, e cominciò a dire «Non so d'aver fatto nulla al popolo fiorentino perché mi abbia...». Ma non poté proseguire, ché fu coperto dalle grida e dagli insulti «Stia zitto lui, stiamo zitti anche noi: siamo venuti per vederlo e non per sentirlo»), infine l'ultimo tratto ridicolo in cui la figurina guerrazziana si scioglie: «La mattina del dí 13 il Guerrazzi, sempre chiuso in Palazzo Vecchio, mandò a dire alla Camera che egli, accusato per ladro, non aveva da mandare in piazza a fare la spesa, e che gli facessero sborsare 1000 lire che doveva avere dallo Stato per un mese di provvisione...»¹¹.

Cosí il prosatore veniva a chiudere nella *Cronaca* (piú che in molte lettere cincischiate per falso amore di naturalezza e di lingua manzonianamente toscana) il cerchio di felicità espressiva aperto e sollevato dagli *Scherzi*.

Lontanissimi ormai dagli entusiasmi dell'Ottocento (quando persino il De Sanctis nella prefazione al suo saggio sul Leopardi si rammarica di non essersi potuto occupare nella letteratura del secolo XIX soprattutto del Giusti «degnò di uno studio apposito e maturo»), e decisi a considerare il Giusti come un «minore», crediamo però che una lettura storica spassionata possa assicurare al cronista della Toscana prequarantottesca e al vivace ed abile poeta del «buon senso» una sua vita e una sua durata, come al creatore – nei precisi limiti indicati, e in una dignità artistica tutt'altro che dilettesca – di un piccolo mondo brioso di figure amaramente comiche, animate da un ritmo estroso e sicuro che traduce artisticamente la bonaria satira legata ad un senso di valori umani («le vere vittime sono i carnefici!») – di un uomo che seppe insegnare a disprezzare, sia pur sorridendone, «chi sa con l'anima giocar di schermo».

(1950)

¹¹ *Tutti gli scritti* cit., p. 290.

INDICE DEI NOMI

- Accrocca Elio Filippo, 90n
Acerbi Giuseppe, 392n
Alatri Paolo, 365 e n, 366
Aldrovandi Gianfrancesco, 111
Aleardi Aleardo, 298n
Alessandro VI, 111n
Alexander Sidney, 158
Alfieri Vittorio, 165, 170, 171, 177,
180, 212, 215 e n, 216, 223n, 241,
244 e n, 245, 251n, 256, 258n, 261n,
320, 380, 381, 389, 393, 429
Alighieri Dante, 11, 13, 14, 17, 22,
23, 24, 25, 26, 29, 30, 36, 38, 40, 41,
42, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 56, 57,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79,
82, 83, 84, 85, 106n, 113n, 142, 143
e n, 172, 173, 174, 175, 176, 178,
197, 201, 208, 209, 218, 220, 226,
228n, 250 e n, 251, 257, 426, 429
Alighiero I di Cacciaguیدا, 56
Alighiero II di Bellincione, 56
Allevi Febo, 192 e n, 248
Altucci Carlo, 157
Ambrogio da Milano, 75
Amendola Giovanni, 155
Anacreonte, 218, 219n
Angela da Foligno, 35
Angeli Diego, 216n
Angelini Cesare, 190, 191 e n, 258,
269n
Anzini Manfredo, 198 e n
Arcadelt Jacques, 134
Ariosto Ludovico, 93n, 135, 208, 218,
219, 228n, 229n, 230n, 261, 270,
287, 393n, 400, 429
Arrigo VII di Lussemburgo, 82, 83, 85
Arteaga Stefano, 387n
Ascoli Graziadio Isaia, 197
Aureggi Luigi, 295n
Bacchelli Riccardo, 324n
Bacci Ulisse, 366 e n
Baffa Francesca, 400
Bakunin Michail, 381
Balbi Annamaria, 194 e n, 198 e n
Baldacci Luigi, 91n, 158
Bandettini Teresa, 257
Barbarisi Gennaro, 165 e n, 193,
194n, 195, 196, 198n, 199
Barbi Michele, 155
Barbier Auguste, 325
Bardeschi Ciulich Lucilla, 96n, 156
Baretti Giuseppe, 270n, 390
Barocchi Paola, 96n, 111n, 156
Bartolini Grace, 323
Bassville Nicolas-Jean Hugou de, 257,
258n
Baudelaire Charles, 356
Beauharnais Eugenio de, 280
Becchi Fruttuoso, 429n
Belcari Feo, 115n
Belli Giuseppe Gioacchino, 426, 431
Bellincione di Alighiero, 56
Belloc Louise S.W., 169n
Bellorini Egidio, 174n, 241n, 388,
389n, 391n, 392n, 393n, 394, 395n
Bellotti Felice, 295n
Bembo Pietro, 93n, 112, 113, 131,
145n, 404n, 412, 413n, 421
Benedetto da Norcia, 38
Benivieni Girolamo, 113 e n, 114,
115, 116 e n
Benvenuto da Imola, 41

- Béranger Pierre-Jean de, 429
 Berardi Matteo, 217, 220
 Berchet Giovanni, 174 e n, 233, 240, 259, 274n, 320 e n, 389n, 394, 395
 Bergalli Luisa, 399
 Bergamini Adele, 338
 Bernardoni Giuseppe, 276n
 Berni Francesco, 112, 113, 130n, 156, 429
 Bertola Aurelio de' Giorgi, 219, 226, 244
 Bertoldi Alfonso, 167, 174n, 186, 203n
 Bertoldi Francesco Leopoldo, 203
 Bertoni Giulio, 157
 Bettinelli Saverio, 212n, 220n, 387
 Bevilacqua Enrico, 186 e n
 Bezzola Guido, 195 e n, 198n
 Biagioli Niccolò Giosafatte, 41, 155
 Bianchi Brunone, 41
 Binni Lanfranco, 7
 Bistolfi Leonardo, 155
 Bo Carlo, 411 e n, 413n
 Boccaccio Giovanni, 418
 Boccapadule Margherita, 216
 Bodoni Giovanni Battista, 250 e n, 251
 Boezio Severino, 50, 66
 Bonaparte Giuseppe, 279
 Bonaventura da Bagnoregio, 75
 Bonifacio VIII, 82
 Bonora Ettore, 411 e n
 Borgese Giuseppe Antonio, 400, 402n
 Borinski Karl, 157
 Borsa Matteo, 387n
 Borsieri Pietro, 390
 Bosco Umberto, 158
 Bottari Stefano, 158
 Bracci Cecchino, 139, 140, 142
 Bramante Donato, 107n
 Braschi Costanza v. Falconieri Braschi Costanza
 Braschi Luigi, 228 e n, 229, 249n
 Bruni Arnaldo, 199n
 Buccola Gabriele, 349n
 Buonarroto Buonarroto, 98, 101, 103 e n, 105n, 128
 Buonarroto Giovan Simone, 97n, 100, 101, 107n
 Buonarroto Leonardo, 97, 101n, 106 e n, 107n
 Buonarroto Michelangelo, 89 e n, 90, 91, 92, 93, 94, 95 e n, 96 e n, 97, 98, 99n, 100, 101n, 102, 103n, 104 e n, 105, 106n, 107n, 111n, 112 e n, 113 e n, 114, 115 e n, 116 e n, 117, 126n, 127, 128, 130, 134 e n, 135, 137, 139 e n, 140, 141 e n, 142n, 145n, 146, 148n, 149, 153, 154 e n, 155, 156, 208, 219
 Buonarroto Michelangelo il Giovane, 155, 156
 Buonconte da Montefeltro, 42
 Buoninsegni Domenico, 96
 Burchiello, Domenico di Giovanni detto il, 429
 Buscaroli Rezio, 157
 Bustico Guido, 169n
 Byron George Gordon, 169, 173, 176, 278, 392, 428
 Cabet Étienne, 433
 Caetani Filippo, 215
 Cairoli Benedetto, 369
 Cajumi Arrigo, 186
 Calamandrei Piero, 374
 Calcagnini Guido, 210, 212
 Calcaterra Carlo, 395n
 Calderón de la Barca Pedro, 389
 Caleffi Piero, 374
 Caleppio Trussardo, 389, 390
 Cambini Leonardo, 202n
 Cantú Cesare, 178, 179 e n
 Capasso Aldo, 186, 238
 Capponi Gino, 426, 435
 Carcano Giulio, 178
 Cardellini Ida, 111n, 156
 Cardini Roberto, 116n, 197 e n
 Carducci Dante (figlio di Giosuè), 327

Carducci Dante (fratello di Giosuè), 321, 358
 Carducci Giosuè, 173, 175, 177, 181, 182 e n, 183, 184, 202 e n, 204 e n, 210n, 221n, 222, 246n, 247n, 254n, 258 e n, 262, 269 e n, 276n, 283n, 315 e n, 316 e n, 317, 318, 319 e n, 320, 321 e n, 322 e n, 324 e n, 325 e n, 327, 328 e n, 329, 330n, 331, 334 e n, 335 e n, 336, 337, 338 e n, 339, 340n, 341, 342, 343 e n, 344 e n, 347, 348, 349 e n, 350, 351 e n, 352n, 353 e n, 354, 355, 356 e n, 357, 358, 359n, 360, 361, 362, 363 e n, 364n, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 425, 426, 434
 Carlo Alberto di Savoia, 367
 Carlo Ludovico di Borbone, duca di Lucca, 428
 Carlo VIII di Valois, 93n
 Carnesecchi Pietro, 145n
 Caro Annibale, 145n
 Carosella Corvisiero Giovanna, 195 e n
 Carrer Luigi, 178 e n, 399 e n
 Cassoli Francesco, 204
 Castiglione Baldassarre, 93n, 131
 Cattaneo Carlo, 197
 Catullo Gaio Valerio, 242
 Cavaliere Tomaso, 106 e n, 117, 129, 133n, 134, 142
 Cecchi Emilio, 316n
 Ceriello Gustavo Rodolfo, 155
 Cerretti Luigi, 204, 247n
 Cesare Gaio Giulio, 277n
 Cesareo Giovanni Alfredo, 400 e n
 Cesari Antonio, 41, 197, 198, 225, 297n
 Cesarotti Melchiorre, 194, 287, 387, 388, 391n
 Chabod Federico, 334n, 366 e n, 370, 371
 Charles Jacques, 241
 Chastel André, 116n
 Chénier André, 169, 330
 Chénier Joseph, 275
 Chiabrera Gabriello, 218
 Chiara d'Assisi, 38, 39
 Chiarini Giuseppe, 323, 325n, 338n, 349n
 Chigi Sigismondo, 216, 234, 235, 237n, 238, 244, 249n
 Chiodaroli Gian Franco, 194 e n
 Chiomenti Vassalli Donata, 193 e n
 Chiorboli Ezio, 156
 Ciani Ivanos, 198 e n
 Cicerone Marco Tullio, 94, 201, 202, 412
 Cicognara Leopoldo, 295n
 Cicognari Eleonora, 205
 Citanna Giuseppe, 185, 186, 248
 Clemente IV, 23, 26
 Clemente V, 82, 83, 84
 Clemente VII, 134 e n
 Clements Robert John, 158
 Coccapieller Francesco, 350n
 Colicchia Calogero, 195 e n
 Collalto Antonio Rambaldo di, 399
 Collalto Collaltino di, 401, 403, 404
 Colonna Vittoria, 106, 107, 112, 134, 137, 142, 145 e n, 146, 403, 408
 Compagni Dino, 433, 434
 Condivi Ascanio, 111 e n, 145n, 155, 156
 Consoli Domenico, 165n, 169n
 Constant Benjamin, 169 e n
 Contini Gianfranco, 91n, 126n, 157
 Contoli Francesco, 202
 Corazzini Eduardo, 326
 Corazzini Francesco, 183
 Cordova Filippo, 368
 Cortecchia Francesco, 113
 Corti Gino, 104n
 Corti Maria, 197 e n, 198
 Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana, 106n
 Costabili Containi Giovanni Battista, 264n
 Costanza d'Altavilla, 39

Crispi Francesco, 367, 368, 369, 370, 371
 Cristofori Piva Carolina (Lidia), 315n, 318n, 329, 330 e n, 331 e n, 334n, 338n, 349, 351, 357, 359 e n
 Croce Benedetto, 57, 70, 157, 173, 180, 181n, 184 e n, 185 e n, 187, 189, 192, 249, 278, 383, 401 e n, 402 e n, 411 e n, 413n, 417 e n, 430
 Cunich Raimondo, 194
 Cuoco Vincenzo, 170, 171

 D'Ancona Paolo, 111n, 156
 D'Annunzio Gabriele, 373, 399
 Da Ponte Lorenzo, 201
 Dacier Anne, 218
 Daniello Bernardo, 41
 David Jacques-Louis, 277
 De Lollis Cesare, 334n
 De Luca Iginio, 194 e n, 198n
 De Meis Angelo Camillo, 368
 De Robertis Giuseppe, 190, 191 e n, 316n
 De Sanctis Francesco, 171, 179, 180 e n, 181 e n, 313n, 368, 373, 435
 De Vecchi Pier Luigi, 91n, 117 e n, 135, 149n, 158
 Del Riccio Luigi, 106n, 112, 139n, 140
 Della Buca Niccolò, 105n
 Della Casa Giovanni, 89n, 153 e n, 403, 411 e n, 412 e n, 413, 414, 415, 416, 417, 418 e n, 419, 420, 421
 Della Lana Jacopo, 40
 Della Palla Battista, 103
 Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone, 204, 209
 Desaix Louis Charles Antoine, 275 e n
 Di Breme Ludovico, 169, 174, 393, 394, 395 e n
 Di Pino Guido, 158
 Dionisotti Carlo, 404n
 Domenico di Guzmán, santo, 38
 Donadoni Eugenio, 49, 183 e n, 401, 402n

 Donati Forese, 82
 Doni Anton Francesco, 102
 Donne John, 154n, 421
 Dottori Carlo de', 245
 Duppa Richard, 155

 Emiliani-Giudici Paolo, 179 e n
 Enrico VI di Hohenstaufen, 39
 Erba Severino, 228
 Erthal Francesco Ludovico, barone d', 210, 211n
 Eschilo, 295n
 Esiodo, 254
 Euripide, 418

 Façon Nina, 157
 Falconieri Braschi Costanza, 228, 229, 247n, 248, 303
 Falqui Enrico, 186, 238
 Farina Maurizio, 368
 Farinelli Arturo, 157
 Fattucci Giovan Francesco, 134n
 Febo da Poggio, 133 e n
 Federico II di Hohenstaufen, imperatore del Sacro Romano Impero, 39
 Ferlito Girolamo, 400
 Ferratino Bartolommeo, 107n
 Ferrero Ermanno, 145n
 Ferrero Giuseppe Guido, 157
 Ferretti Clementina, 249n, 250n, 270
 Ferretti Gian Carlo, 188n
 Ferri (Ferry) Giovanni, 221 e n
 Ferri Girolamo, 203
 Fichte Johann Gottlieb, 380
 Ficino Marsilio, 113, 117
 Figiovanni Giovan Battista, 104n
 Filicaia Vincenzo, 209
 Filopanti Quirino, 368
 Fiorentino Francesco, 368
 Flamini Francesco, 157
 Flammarion Camille, 338n
 Flora Francesco, 157, 186, 187 e n, 188, 189, 191n, 195, 227, 229, 286, 389n, 394n, 401n, 411 e n

Flores Giorgio v. Momigliano Attilio
 Foligno Cesare, 149n, 157
 Fontana Lorenzo, 169n, 192 e n
 Foratti Aldo, 155
 Forteguerra Niccolò, 270
 Foscolo Ugo, 149 e n, 157, 166, 169n,
 171 e n, 172n, 173, 175, 176, 177,
 178, 180, 188n, 189, 190 e n, 191,
 196, 197, 201, 211, 212, 217 e n, 227,
 234, 240, 244n, 251 e n, 254 e n, 257,
 261n, 262n, 263n, 264, 265 e n, 268,
 276 e n, 277, 280, 281, 283 e n, 284n,
 292n, 299, 320, 330 e n, 349, 387,
 388, 391, 411, 425, 426
 Frabotta Bianca Maria, 165n
 Francesco d'Assisi, 38
 Francesco d'Olanda (Francisco de
 Holanda), 145n
 Francesco da Buti, 41
 Francesco IV d'Este, duca di Modena e
 Reggio, 428 e n
 Franco Veronica, 400n
 Fraticelli Pietro, 41
 Frattarolo Renzo, 95n, 158
 Frey Herman Walther, 157
 Frey Karl, 97n, 155, 156
 Friedrich Hugo, 91n, 113n, 158
 Frugoni Carlo Innocenzo, 201, 202,
 204, 209, 218, 219, 220, 250, 281
 Fubini Mario, 95n, 193 e n, 313n
 Fucini Renato, 432
 Fusconi Lorenzo, 202

 Galantara Gabriele, 343n
 Galassi Giuseppe, 157
 Galeani Napione Francesco, 261, 291
 Galfo Antonino, 217, 220
 Galletti Alfredo, 413n
 Gamba Ghiselli Ippolito, 228
 Gambarin Giovanni, 178n
 Gargallo Tommaso, 261, 387, 388n,
 393n
 Gargioli Dafne, 337n, 342n
 Garibaldi Giuseppe, 369, 372

 Gasparini Evel, 157
 Gemini Erasmo, 415n
 Gesi Stefania, 198 e n
 Gessner Salomon, 219
 Getto Giovanni, 9
 Gherardini Giovanni, 389
 Ghidetti Enrico, 172n
 Gianni Francesco, 169, 262n, 269,
 271n, 274n, 277
 Giannotti Donato, 106n, 112, 141n,
 142n, 143n
 Gigli Girolamo, 201
 Gioberti Vincenzo, 178, 201
 Giolitti Giovanni, 372
 Giordani Pietro, 174, 175n, 177, 321
 Giordano da Pisa, beato, 36
 Girardi Enzo Noè, 91n, 106n, 111n,
 116, 126n, 135, 139n, 149 e n, 155,
 158
 Giulio II, 118
 Giuliotti Domenico, 155
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, imper-
 atore del Sacro Romano Impero, 233
 Giusti Giuseppe, 425 e n, 426, 427 e
 n, 428, 430, 431, 432, 433, 435
 Gmelin Hermann, 22
 Godard Luigi, 216, 217, 220
 Goethe Johann Wolfgang von, 176,
 216, 223n, 328 e n, 351n, 393n
 Golt Gaetano, 216, 217, 220
 Gondi Piero, 99n
 Gori Antonio Francesco, 156
 Gotti Aurelio, 156
 Gozzi Carlo, 399
 Gozzi Gasparo, 399
 Grazzini Antonfrancesco, 102
 Grimaldi Margherita, 289n
 Grimm Herman, 156
 Gritti Andrea, 400
 Guadagnoli Antonio, 429
 Guasti Cesare, 155
 Guerrazzi Francesco Domenico, 178n,
 425, 428, 435
 Guicciardini Francesco, 434

Guidi Alessandro, 204, 209, 218
 Gussalli Antonio, 175n
 Guzzo Augusto, 178n

Heine Heinrich, 328 e n, 356 e n
 Henriot François, 383
 Hobhouse John Cam, 171
 Hölderlin Friedrich, 185, 328 e n, 330 e n, 339, 350 e n, 351 e n, 353, 391, 394
 Hugo Victor, 324, 325, 428

Ingres Jean-Auguste-Dominique, 186
 Innocenzi-Greggio Elisa, 400
 Isaac Heinrich, 113

Jacopone da Todi, 45
 Jesi Samuele, 298n

Kauffmann Angelika, 222
 Klaczko Julian, 157
 Kleist Heinrich von, 219
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 219, 220 e n, 225, 226, 228n, 257, 280

La Rue Pierchon de, 401n
 Lamberti Luigi, 283n
 Landino Cristoforo, 41, 113, 116n
 Lando Ortensio, 401
 Lattanzi Giuseppe, 169, 262n, 269, 271n, 277
 Le Chapelier Isaac René Guy, 383n
 Lemmi Adriano, 344n, 367, 368, 370, 371
 Leone X, 183, 223n
 Leonetti Francesco, 316n
 Leopardi Giacomo, 165, 166, 172 e n, 173, 177, 185, 189, 190, 191, 192, 198, 239, 286, 315, 320, 349, 387, 388, 389 e n, 390, 391, 393, 394 e n, 395, 411, 425, 426, 427, 428, 435
 Lessing Gotthold Ephraim, 219, 393
 Lidia v. Cristofori Piva Carolina
 Lippi Lorenzo, 270

Londonio Carlo, 300
 Londonio Carlo Giuseppe, 391, 392n, 393, 394
 Lucano Marco Anneo, 50
 Luigi XVI di Borbone, 263
 Luschino Benedetto, 103n
 Luzio Alessandro, 293n, 366 e n

Mabil Luigi, 389
 Machiavelli Niccolò, 93n
 Maffei Andrea, 269n
 Maffei Scipione, 244
 Maggi Giovanni Antonio, 218n
 Maggini Francesco, 241n
 Maggiori Alessandro, 155
 Magnani Luigi, 158
 Magno Celio, 154
 Mai Angelo, 390
 Maier Bruno, 198 e n
 Malaspina Anna, 250, 279, 324n
 Malaspina Moroello, 250, 252
 Malvezzi Teresa, 292
 Mancini Fausta, 139
 Manfredi di Hohenstaufen, 42
 Mann Thomas, 157
 Manzoni Alessandro, 174, 175, 176, 198, 233, 259, 274n, 377, 379, 380, 381, 383, 391, 425, 426, 429, 432
 Marat Jean-Paul, 323, 383
 Marazzan Mario, 157
 Marchetti Filippo, 362
 Marescalchi Ferdinando, 292n
 Margherita di Savoia, regina d'Italia, 362
 Mari Mario, 351n
 Mariani Valerio, 89n, 157
 Marino Giovan Battista, 220
 Marmont Auguste, 262
 Martelli Mario, 115n
 Martelli Niccolò, 107n
 Martini Ferdinando, 425 e n
 Martini Luca, 107n, 108n
 Martino IV, 26
 Mascheroni Lorenzo, 299

Maurras Charles, 315n
 Mazza Angelo, 204 e n, 209
 Mazzini Giuseppe, 175 e n, 176 e n,
 177, 178, 368, 371, 380, 381, 428
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico,
 111, 113, 114 e n, 404n
 Melchiori Giorgio, 154n
 Menagio Egidio (Gilles Ménage), 418
 Mengs Anton Raphael, 222
 Menzini Benedetto, 429
 Metastasio Pietro, 183, 207, 215,
 244n, 245, 389
 Michelet Jules, 324
 Milanese Gaetano, 96n, 97n, 101n,
 106n, 107n, 149n, 156
 Milton John, 218, 220, 225, 226,
 228n, 257
 Mineo Nicolò, 165n, 196 e n
 Minerbetti Bernardetto, 97n
 Minzoni Onofrio, 207, 208, 219, 220,
 281
 Mirabeau Honoré Gabriel Riqueti de,
 383
 Momigliano Attilio, 45, 78, 82, 95 e n,
 157, 189 e n, 190 e n, 193, 222, 242,
 276, 281, 401n, 431n
 Monteverdi Angelo, 351n
 Monti Achille, 183
 Monti Cesare, 216n, 261
 Monti Costanza, 291, 301
 Monti Francesco Antonio, 261
 Monti Michelangelo, 298n
 Monti Vincenzo, 165, 166, 167, 169
 e n, 170 e n, 171 e n, 172 e n, 173,
 174 e n, 175, 176, 177, 178, 179,
 180, 181, 182, 183, 184 e n, 185,
 186 e n, 187 e n, 188 e n, 189, 190
 e n, 191, 192 e n, 193, 194, 195 e
 n, 196, 197, 198, 199, 201 e n, 202,
 203 e n, 204 e n, 205 e n, 206, 207,
 208, 209, 210 e n, 211 e n, 212, 215
 e n, 216 e n, 217 e n, 218, 219, 220
 e n, 221, 222, 223 e n, 224 e n, 225,
 226 e n, 227, 228 e n, 229, 231 e n,
 232 e n, 233, 234, 235 e n, 236n,
 237n, 238, 239, 240, 241, 242, 244 e
 n, 245 e n, 246, 247n, 248, 249 e n,
 250 e n, 251, 252, 253, 254 e n, 255
 e n, 256, 257, 258 e n, 259n, 260,
 261 e n, 262 e n, 263 e n, 264 e n,
 265 e n, 267, 268, 269, 270 e n, 271
 e n, 272 e n, 273, 274 e n, 275, 276
 e n, 277 e n, 278, 279, 280, 281, 282
 e n, 283 e n, 284, 285, 286 e n, 287,
 288 e n, 289, 291, 292 e n, 293 e n,
 295, 296, 297 e n, 298 e n, 299, 300,
 301, 302, 303, 304, 305, 307 e n,
 309 e n, 315, 318n, 324n, 387, 391
 Morra Umberto, 316n
 Mozart Wolfgang Amadeus, 201
 Müller Giuseppe, 145n
 Muresu Gabriele, 9, 11
 Muscetta Carlo, 177, 182, 192 e n,
 193, 194, 221n, 269n, 276
 Mustoxidi Andrea, 194, 283n
 Mutini Claudio, 158
 Napoleone I Bonaparte, 186n, 254n,
 262, 263 e n, 275, 276n, 277 e n, 279,
 280
 Nardini Bruno, 157
 Natali Giulio, 269n, 270n
 Nencioni Enrico, 340n, 345n
 Nencioni Giovanni, 158
 Neri Ferdinando, 407n
 Niccolini Giovanni Battista, 248
 Novalis, 391, 393
 Oberdorfer Aldo, 157
 Ollivier Émile, 156
 Olschki Leonardo, 413n
 Omero, 179, 182, 194, 218, 220, 222,
 254, 261, 283n, 284, 285, 286, 288 e
 n, 289, 299, 389, 393n
 Omodeo Adolfo, 325 e n
 Orazio Flacco Quinto, 94, 202, 225,
 297n, 330n, 393n, 394, 426, 429
 Ovidio Nasone Publio, 50, 418

Palazzeschi Aldo, 430
 Pallavicini Luigia, 240
 Pananti Filippo, 429
 Panzini Alfredo, 325n, 372
 Paolo di Tarso, santo, 42, 145
 Papini Giovanni, 89n, 95n, 103n, 155, 156
 Parabosco Girolamo, 401n
 Parini Giuseppe, 170, 171, 173, 177, 222, 241, 250, 251n, 278, 279, 320, 363, 381, 425, 426, 429
 Parodi Ernesto Giacomo, 157
 Parodi Tommaso, 157
 Parronchi Alessandro, 104n
 Pascoli Giovanni, 190, 288, 353n, 373
 Pasini Ferdinando, 227n
 Pater Walter, 157
 Pellico Silvio, 175n, 395
 Pelosini Narciso Feliciano, 323 e n
 Perer Maria Luisa, 157
 Pericle, 222, 223n, 224
 Persio Flacco Aulo, 166, 179, 196, 270, 278
 Perticari Giulio, 291, 292, 297 e n, 298n, 301
 Petrarca Francesco, 112, 113 e n, 118, 131, 137n, 219, 324n, 402n, 404n, 412, 418
 Petrini Domenico, 315n, 334n
 Piccoli Valentino, 155
 Pico della Mirandola Giovanni, 113, 114, 116n
 Pier Damiani, santo, 50, 73, 76, 82
 Pigli Carlo, 428
 Pindaro, 220, 393n
 Pindemonte Giovanni, 276n
 Pindemonte Ippolito, 180, 387, 391n
 Pinna Anelia, 111n, 156
 Pio IX, 433n
 Pio VI, 183, 223 e n, 233, 297 e n, 309n
 Pizzelli Cuccovilla Maria, 216
 Pizzi Gioacchino, 203
 Platen August von, 328 e n, 394
 Podrecca Gaetano, 343n
 Poggi Giovanni, 96n, 156
 Pole Reginald, 145n
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto il, 113, 254, 255, 324n
 Pompeati Arturo, 186 e n
 Pope Alexander, 228n
 Porena Manfredi, 40, 41
 Porta Carlo, 392, 426
 Portoghesi Paolo, 104n, 150n, 156
 Praz Mario, 154n
 Proudhon Pierre-Joseph, 324
 Pulci Luigi, 113, 114, 270, 429
 Puppi Lionello, 158
 Quattromani Sertorio, 418
 Quinet Edgar, 324
 Rapisardi Mario, 184
 Redi Francesco, 429
 Redig De Campos Deoclecio, 106n, 141n
 Reichenbach Giulio, 186 e n
 Rezzonico Carlo Gastone v. Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone
 Rilke Rainer Maria, 89n
 Ristori Renzo, 89, 96n, 156
 Rizzi Fortunato, 155, 157, 413n
 Robert Nicolas-Louis, 241
 Rolland Romain, 156
 Rolli Paolo, 218, 363
 Rosa Salvator, 429
 Rosati Salvatore, 154n
 Rosselli Nello, 381
 Rossi Marcello, 7
 Roverella Giovanni Antonio, 295n
 Rubbi Andrea, 387n
 Russo Luigi, 180n, 186, 187, 188 e n, 195, 286, 319n, 334n, 365 e n, 366, 370
 Saffo, 402
 Salfi Francesco Saverio, 257, 262n
 Saluzzo Roero Diodata, 388
 Salza Abdelkader, 400 e n, 401

Sangallo, Antonio da, detto il Giovane, 107n
 Sanminiati Cosimo, 428
 Sannazzaro Iacopo, 145n
 Sapegno Natalino, 72, 158, 165n, 192, 237n, 317n, 334n, 374 e n, 401n, 411
 Sarpi Paolo, 154
 Savioli Ludovico, 190, 203, 205, 223
 Saviotti Gino, 157
 Savj-Lopez Paolo, 79
 Savonarola Girolamo, 113, 115 e n
 Schiller Friedrich, 328 e n
 Schlegel Friedrich von, 392n
 Schlegel Wilhelm August von, 392n
 Scipione Publio Cornelio, 277n
 Scrivano Riccardo, 112n, 158
 Scrocca Alberto, 228n
 Sebastiano del Piombo, 105n
 Seghezzi Anton Federico, 399
 Seneca Lucio Anneo, 418
 Serassi Pierantonio, 250n
 Seroni Adriano, 411 e n, 412, 414n, 415n
 Serra Renato, 190, 316n
 Settembrini Luigi, 179 e n, 184, 399
 Sgricci Tommaso, 204n, 274n
 Shakespeare William, 389 e n
 Shelley Percy Bysshe, 264, 428
 Silvagni David, 216n
 Simioni Attilio, 114n
 Sismondi Jean Charles Léonard Simonde de, 170, 171 e n, 173
 Skommodau Hans, 112n, 157
 Slataper Scipio, 89n
 Sommaruga Angelo, 362
 Sorbelli Albano, 350n
 Spallicci Aldo, 369n
 Speroni Sperone, 400
 Spinelli Ferdinando, 215 e n
 Spini Giorgio, 97n, 145n, 158
 Spongano Raffaele, 158
 Staël Germaine de, 169, 170n, 280, 388, 389, 390
 Stampa Gaspara, 89n, 399, 400 e n, 401 e n, 402 e n, 403 e n, 404, 405, 407 e n, 408
 Steiner Carlo, 183 e n
 Steinmann Ernst, 106n, 155, 157
 Stendhal, 169n, 221n
 Sterne Laurence, 173
 Stewart Carlotta, 234, 235, 236
 Strocchi Dionigi, 201
 Strozzi Piero, 106n
 Sulgher Fantastici Fortunata, 234, 235, 237
 Sumner Benedict Humphrey, 157
 Symonds John Addington, 156

 Tanda Nicola, 198n
 Targioni-Tozzetti Ottaviano, 321n
 Tarsia Galeazzo di, 403, 413, 417
 Tartaro Achille, 11
 Tasso Torquato, 228n, 232, 250 e n, 251, 412, 421
 Tedaldi Fores Carlo, 389n
 Teotochi Albrizzi Isabella, 171
 Testori Giovanni, 155
 Thode Henry, 157
 Thorvaldsen Bertel, 222
 Thouret Jacques-Guillaume, 383n
 Thunn Pietro Vigilio, principe di, 210
 Tibullo Albio, 219n, 418
 Timpanaro Sebastiano, 197 e n, 198
 Tiraboschi Girolamo, 416
 Toci Ettore, 269n
 Toffanin Giuseppe, 157
 Tolnay Charles de, 112n, 146n, 156
 Tommaseo Niccolò, 41, 62, 175, 176 e n, 177, 238, 239, 425
 Torraca Francesco, 40, 41
 Torti Francesco, 249, 257, 260, 262, 393, 411, 412, 417 e n
 Trivulzio Gian Giacomo, 292n, 296
 Trombatore Gaetano, 165n, 237n
 Tromboncino Bartolomeo, 113
 Trotti-Bevilacqua Maria Maddalena, 205, 207, 219

Turri Vittorio, 194 e n
 Uhland Ludwig, 328 e n
 Ulivi Ferruccio, 192n
 Umberto I di Savoia, 343n, 372
 Urbino, Francesco Amadori detto,
 108, 130n, 139n

 Valdés Juan de, 145n
 Valgimigli Manara, 186, 192 e n, 193,
 194, 338n, 351n, 353n
 Van Goens Michele, 388
 Vannetti Clementino, 206, 215n, 217,
 220 e n, 223n, 225, 226 e n, 227 e n,
 235n, 387 e n, 393n
 Varano Alfonso, 207, 208, 209, 210,
 211, 219, 220, 228n, 257, 281
 Varchi Benedetto, 156
 Varese Claudio, 372n
 Vasari Giorgio, 97, 106n, 107n, 108 e
 n, 111n, 149n, 156
 Vellutello Alessandro, 41
 Venturi Franco, 374
 Venturi Pompeo, 41
 Verri Alessandro, 388, 390
 Verri Pietro, 388
 Viale Ambrogio, 387
 Vicchi Leone, 216n
 Vico Giambattista, 379, 411
 Viganò Salvatore, 190
 Vinciguerra Mario, 311, 324n, 366 e
 n, 367, 368, 369 e n, 370 e n
 Virgilio Marone Publio, 50, 51, 94,
 201, 202, 220, 254, 287, 299, 393n,
 412, 418
 Vischi Luciano, 194 e n
 Visconti Ennio Quirino, 194, 217,
 222, 250, 254, 283n
 Visconti Ermes, 174 e n, 393, 394
 Vitale Maurizio, 197 e n
 Vittorelli Jacopo, 240
 Voltaire, 269, 270n, 271n, 272 e n,
 273, 390

 Wagner Richard, 336n, 337n
 Weise Georg, 112n, 158
 Whitfield John Humphreys, 158
 Whitman Walt, 340n
 Winckelmann Johann Joachim, 216,
 222
 Wittkower Rudolf, 155

 Zajotti Paride, 201n
 Zamboni Giuseppe, 158
 Zannetti Ferdinando, 435
 Zanotti Francesco Maria, 228 e n
 Zappi Giambattista Felice, 218
 Zen Bartolomeo, 401, 402, 403, 404,
 408
 Zevi Bruno, 104n, 150n, 156
 Zilioli Alessandro, 400
 Zumbini Bonaventura, 183, 276n

Finito di stampare
nel mese di settembre 2016
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)