

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

Walter Binni

Scritti
settecenteschi

1938-1954

Il Ponte Editore

I edizione: maggio 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
11	GIUSEPPE PARINI. INTRODUZIONE (1938)
21	I GIORNALI LETTERARI DEL SETTECENTO (1940)
27	APPUNTI PER UNA STORIA DEL PREROMANTICISMO ITALIANO (1941)
35	MELCHIORRE CESAROTTI E IL PREROMANTICISMO ITALIANO (1941)
77	FRA ILLUMINISMO E ROMANTICISMO: SAVERIO BETTINELLI (1945)
95	LE RIVISTE LETTERARIE ITALIANE (1945-1946)
105	RITRATTI NEOCLASSICI (1946)
111	LE TRADUZIONI PREROMANTICHE (1947)
	PREROMANTICISMO ITALIANO (1947)
135	Introduzione (1947)
145	Premessa alla seconda edizione (1959)
146	Premessa alla terza edizione (1974)
149	Premessa alla quarta edizione (1985)
153	La sintesi pariniana
177	Illuminismo, sensismo, preromanticismo nel «Caffè»
191	La «Frusta letteraria» e il Baretti
211	Esempi essenziali della maniera preromantica
249	Il «Grave stil nuovo» del Pindemonte
269	LA POETICA NEOCLASSICA IN ITALIA (1950)
281	LA POESIA DEL PARINI E IL NEOCLASSICISMO (1951)
297	G.M. PAGNINI TRADUTTORE NEOCLASSICO (1953)
315	ASPETTI DELLA POETICA NEOCLASSICA NELL'ULTIMO SETTECENTO (1953)
349	IL PETRARCHISMO ARCADICO E LA POESIA DEL MANFREDI (1953)
367	LO SVILUPPO DEL NEOCLASSICISMO E LE DISCUSSIONI DEL «GUSTO PRESENTE» (1953)
385	LA FORMAZIONE DELLA POETICA ARCADICA E LA LETTERATURA FIORENTINA DI FINE SEICENTO (1954)
417	Indice dei nomi

NOTA EDITORIALE

Dopo un inizio da leopardista (la tesina *L'ultimo periodo della lirica leopardiana*, del 1934) e da contemporaneista (*La poetica del decadentismo*, 1936, e un'intensa collaborazione a numerose riviste su temi novecenteschi), un primo lavoro pariniano di Binni nel 1938 per la «Biblioteca di classici italiani» di Vallecchi è seguito dal volume *Vita interiore dell'Alfieri* (1942) e da una sempre più intensa attività di settecentista (saggi su riviste) che trova un primo momento di sintesi in *Preromanticismo italiano* (1948) e prosegue nell'attività di docente universitario a Genova: il primo corso (1948-1949) è «Neoclassicismo del Settecento»; seguiranno, negli anni 1949-1951, due corsi foscoliani («Svolgimento della poesia foscoliana»), con una successiva ripresa dell'indagine sulla zona arcadica («Corso sull'Arcadia», 1951-1952) e sull'intera letteratura settecentesca fra Arcadia, illuminismo e preromanticismo («Corso sul teatro comico del Settecento», 1952-1953; «Corso sull'Alfieri», biennale, 1953-1955), fino all'ultimo corso genovese, «Vincenzo Monti», 1955-1956. Dal 1953, direttore della «Rassegna della letteratura italiana», Binni pubblica sulla sua rivista saggi, recensioni e «schede» della rubrica bibliografica «Settecento», che terrà fino al 1990.

Due volumi del 1963, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento e L'Arcadia e il Metastasio*, raccolgono e sviluppano questa prima fase, estremamente intensa e produttiva, degli studi settecenteschi di Binni, che nel 1968 ne propone una sintesi complessiva in *Il Settecento letterario*, all'interno della *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, riprendendone nel 1978, in *Settecento maggiore*, le monografie dedicate a Goldoni, Parini e Alfieri, e mantenendo aperto il suo laboratorio di settecentista negli anni ottanta.

In questa edizione «genetica» delle opere complete di Binni, ricollochiamo cronologicamente gli scritti settecenteschi, smontando le raccolte di saggi *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* (1951), *Carducci e altri saggi* (1960), *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* (1963), *L'Arcadia e il Metastasio* (1963), e recuperando scritti mai raccolti; di ogni raccolta di saggi riproduciamo le *avvertenze* e *premesse* binniane, importanti dichiarazioni di percorso, oltre naturalmente a riprodurre gli scritti editi per la prima volta e non precedentemente pubblicati su riviste. Come negli altri volumi delle *Opere complete* abbiamo infine seguito il criterio di riprodurre i testi dalle loro ultime edizioni riviste da Binni.

Da questi quattro volumi di *Scritti settecenteschi (1938-1990)*, che recuperano nel quarto un'ampia scelta delle «schede» per la «Rassegna della letteratura italiana», abbiamo escluso gli scritti alfieriani (ora in *Alfieri*, 2 voll.) e quelli goldoniani (ora in *Goldoni*).

Come tutti gli altri volumi delle Opere complete di Binni, questi *Scritti settecenteschi (1938-1990)* sono disponibili in edizione a stampa, distribuiti dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabili dalla sezione “Biblioteca” del sito www.fondowalterbinni.it.

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

Giuseppe Parini (1938)

Giuseppe Parini, *Il Giorno e le Odi*, passi scelti del *Giorno* con il commento di Domenico Guerri, introduzione generale e commento alle *Odi* di Walter Binni, Firenze, Vallecchi («Biblioteca di classici italiani»), 1938. Riproduciamo l'introduzione. È il primo scritto settecentesco di Binni.

INTRODUZIONE

Giuseppe Parini nacque a Bosisio, paesino di Lombardia, sulle rive del Lago Pusiano, da Francesco ed Angela Maria Carpani, nel maggio del 1729. La sua origine popolana e paesana contribuì a dare alla sua vita un tono di onesta e coscienziosa conquista e non si capirebbe la sua serietà di cittadino se non si pensasse proprio al carattere che avevano ai suoi occhi la città e la civiltà. È vivo sempre in lui, uomo, quel senso sicuro delle cose primarie che è proprio dei temperamenti contadini. Presto, nel 1738, fu inviato a Milano presso la zia, vedova Lattuada, perché studiasse alle scuole Arcimbolde, tenute dai Barnabiti, dove, dal registro di scuola che resta, non sembra che risaltasse per eccessiva diligenza. Morta la zia nel 1741, ne raccolse una piccola eredità, lasciata a patto che si facesse prete. La larghezza con cui il Settecento accoglieva gli ecclesiastici spiega come il Parini si sia, senza averne vocazione, sottoposto a quella dura condizione. Uomo di alto senso morale, condusse la sua vita con dignità che, pur non disdicendo alla sua qualità di prete, si regolava però essenzialmente su di una morale completamente laica. Non vi sono in lui tracce di contrasti dolorosi e di ribellioni: si può dire che egli ignorò nella sua opera e nel suo pensiero la sua qualità di prete che probabilmente riconduceva solo al suo aspetto di mestiere, del resto assai comune nel Settecento.

Introdotta da Ambrogio Fioroni nella società letteraria milanese, non tardò a dare prove delle sue qualità poetiche pubblicando *Alcune poesie di Ripiano Eupilino* nel 1752, con un nome sceltosi, secondo l'uso arcadico, dal paese natale. E contemporaneamente entrò nell'Accademia dei Trasformati, introdotto dal Passeroni, accademia linguistica, attaccata fortemente alla tradizione cinquecentesca, in cui si adunavano coloro che volevano ridare alla letteratura solidi caratteri di tradizione classica e di struttura antiarcadica e nazionale. Di fronte le sorgeva la società dei Pugni e il cenacolo del «Caffè», progressista, europeista, antiletterario.

Nello stesso anno in cui veniva ordinato sacerdote (1754) il Parini entrava come precettore nella casa del duca Gabrio Serbelloni, dove visse in mezzo a ristrettezze economiche, ad umiliazioni che gli diedero quel fondo di umanità risentita e pronta a sollevarsi ad ogni segno di dignità oppressa. Il precettore era in fondo il primo dei servitori di casa, ma la sua posizione restava ambigua tra servitore e pari, lo poneva in imbarazzi continui. Certo è che davanti ad una scena più disgustosa (la duchessa aveva lasciato andare due schiaffi, senza nessuna ragione, ad una ragazza sua dipendente) il Parini reagì e si allontanò, nel 1762, da quella casa per sostenere una miseria almeno libera.

Dopo questa essenziale esperienza, che formò il lato sensibile e reattivo del liberalismo pariniano, il poeta pubblicò nel '63 il *Mattino*, nel '65 il *Meriggio*. Chi aiutò il Parini e gli diede la possibilità di guadagnarsi la vita con decoro e soprattutto con soddisfazione del suo spirito di educatore fu il governo austriaco della Lombardia: il ministro Firmian gli diede nel '68 da dirigere la «Gazzetta di Milano», giornale ufficiale della provincia lombarda, e nel '69 lo nominò professore di eloquenza, cioè di letteratura, alle scuole Palatine, da cui passò a Brera nel '76. Riuniva così due funzioni a lui adattissime: educatore attraverso le lezioni e il giornale. Oltre a ciò aveva incarichi di poeta teatrale (compose il libretto *Ascanio in Alba* musicato dal Mozart, per le nozze dell'arciduca Ferdinando e Maria Beatrice d'Este). Infine nel '91 fu nominato soprintendente alle scuole pubbliche. Pur mantenendo un certo carattere di poeta cortigiano, risalta in lui l'educatore, il carattere di una coscienza tipicamente civile e riformista, rigidamente fissa su alcuni punti di dignità essenziale, ma lontana da ogni estremismo: una coscienza liberale che trovava il suo compito anche sotto i governi assoluti e che si rifiutava d'altronde di aderire alle soluzioni estremistiche.

Difatti nel '96, quando scesero i francesi, egli entrò nella Municipalità di Milano, secondo i suoi principi liberali e democratici, facendo parte del terzo comitato addetto ai teatri, agli archivi, alla educazione, ma appena vide i metodi antiliberali e personalistici dei nuovi padroni e soprattutto quando vide che la Municipalità accettava la costituzione dal di fuori invece di crearsela da sé secondo le proprie esigenze, si dimise e si ritirò a vita privata.

L'atteggiamento di fronte alla rivoluzione francese è quello che meglio limita la sostanziale posizione di due nostri grandi: l'Alfieri e il Parini. Il primo sdegnava lo scatenamento del popolaccio, il secondo si ribellava in nome di una coscienza autonomistica e liberale. Ambedue negavano la Rivoluzione in quanto essa aveva di ineducativo, di violento, e si riattaccavano ad un senso della libertà in realtà più maturo e profondo.

È sotto l'impressione amara degli eccessi della rivoluzione che si spiega come il Parini, un giorno prima della sua morte, dettasse un sonetto di letizia per il ritorno degli Austriaci in Milano. Moriva a settant'anni, nel 1799.

2. – La vita del Parini si svolge nella seconda metà del Settecento e coincide con tutto un largo movimento di pensiero e di sentimenti che in Lombardia trovava la sua migliore condizione di sviluppo. L'illuminismo trapiantato in Italia prendeva l'aspetto più integrale di rinnovamento della coscienza italiana. Un'ondata di europeismo, non più quello avventuriero di Casanova, coincideva con nuovi bisogni di maggiore serietà morale e quindi di reazione al mondo sfumato, scarsamente inciso del primo Settecento. Come sempre avviene nella storia, il rinnovamento non toglie che i nuovi uomini abbiano molteplici legami con il mondo vecchio e che tanto gusto arcadico permanga anche nella rivolta di un Gozzi e di un Baretti. In Italia era mancato un contrappeso all'aridità arcadica, una virile attività

di mercanti, di avventurieri coraggiosi, di pirati e di fanatici come ebbe ad esempio, l'Inghilterra. E quindi l'inizio di un rinnovamento aveva soprattutto bisogno di un rinvigorimento dell'uomo nella sua piú schietta naturalità. L'Alfieri e il romanticismo porteranno, in parte, l'affermazione di una violenta vita psicologica, invece il Parini e i suoi contemporanei lombardi ebbero soprattutto di vista la fondazione di un nuovo interesse civile, civico addirittura, l'ossatura dell'uomo in quanto cittadino. I limiti dell'uomo Parini sono un po' quelli del suo ambiente: moralità civica, coscienzioso utilitarismo, assoluta mancanza di impeti affermativi e di approfondimenti della coscienza in senso religioso.

Ma entro queste barriere, quanta vita sociale e quanto desiderio di rinnovare, di educare, di attuare una civiltà salda ed umana!

L'aria di concreta civiltà, di illuminismo e di problemismo (poter risolvere ogni problema al lume della ragione, poter far assurgere ogni particolare problema razionale) che circola nella Lombardia e che prepara la classe dirigente del regno italico prima, e poi del risorgimento lombardo, avvisa anche l'azione civile del Parini.

Il moto riformatore lombardo, iniziato economicamente sotto Carlo VI, intellettualmente si afferma nel periodo teresiano, dovuto ad una minoranza di borghesi e di nobili borghesi (quei nobili cioè che stanchi della poltroneria tradizionale si davano al lavoro, al potenziamento delle loro terre e si adeguavano così alla attività borghese) e contraddistinta da una misura, da un buon senso che favoriva una serie di sfumature tra vecchio e nuovo che ritroviamo nel Parini. La moderazione di Maria Teresa, che sostanzialmente favoriva le condizioni atte a sostenere un risveglio culturale lombardo, fece sí che in Lombardia il nuovo movimento non avesse caratteri aspri di odio e il chiuso inevitabile fanatismo che nasce nei periodi di oppressione – spinta ad agire e velo allo studio della complessa realtà – e che un uomo come il Parini potesse collaborare sinceramente col governo austriaco, come educatore e come giornalista, senza sentire menomata la sua coerenza di uomo nuovo. È perciò in questo ambiente moderato e progressista, dove una classe borghese e di aristocrazia borghese veniva a soppiantare di fatto la vecchia decaduta nobiltà, ornamentale e fastidiosa, che si giustifica e si valorizza la figura morale di Giuseppe Parini.

Cosa porta il Parini a questo movimento? Una coscienza chiara e l'impegno di una vita sofferta nell'affermazione della dignità umana. Mentre gli economisti e i politici progettavano riforme, costituzioni, il Parini difendeva i diritti piú essenziali dell'uomo fino ad arrivare alla polemica particolare, come attraverso qualche articolo della «Gazzetta di Milano» e soprattutto attraverso Odi come la *Musica* o il *Bisogno*.

E il suo *Giorno* ha chiaramente un intento di satira (ne parliamo fuori della sua arte) della classe decaduta e ingombrante, e porta in piú il bisogno della cultura di una vita attiva, e d'un rinnovamento morale, di un risveglio di interesse. L'illuministico interesse alla vita, piena di problemi da

affrontarsi e risolversi, si contrappone alla noia frivola della vecchia classe in disfacimento. Una precisa coscienza della decadenza nobiliare sorregge storicamente la satira del *Giorno*, non satira di temperamento plebeo, ma coscienza della mancata funzione della nobiltà: difatti il Parini contrappone sempre i vecchi nobili guerrieri, attivi, in cui un diritto corrispondeva ad un'effettiva funzione civile, agli imbelli discendenti parassiti di un mondo in cui al loro titolo non corrisponde più nessun compito. Inoltre nelle idee riformatrici lombarde raramente si insinuavano motivi tipicamente umanitari (Beccaria) e democratici: ad essi per la sua esperienza e per la sua sensibilità il Parini fu rivolto e per primo li portò attraverso il *Giorno* nell'ambiente nuovo come esigenza imprescindibile di qualsiasi rinnovamento liberale. In quel movimento che basava duraturamente in Lombardia le possibilità di un risorgimento nazionale, il Parini portava soprattutto il senso della dignità umana, dei diritti umani, tutto un umanitarismo che ebbe tra l'altro il grande merito di far accettare le idee della rivoluzione francese non come una semplice importazione dall'estero, ma quasi come lo sviluppo di una tradizione già viva nella coscienza italiana. Di fronte al risorgimento nazionale, che del resto si nutrì inizialmente non tanto di immediato nazionalismo quanto di liberalismo, il Parini rappresentò, più che un'affermazione di indipendenza e di unità, un richiamo ad una serietà e ad una dignità e a un giusto equilibrio fra europeismo e sentimento nazionale.

3. – Il mestiere il Parini se lo formò alla scuola di un'Arcadia rinforzata dal classicismo e toccata già dalla poetica del sensismo, quando scriveva *Alcune poesie di Ripano Eupilino* con una preoccupazione essenzialmente stilistica e letteraria, tanto da dire nell'Avvertimento: «Voi ci troverete nel presente volumetto componimenti sacri e morali e amorosi e pastorali e pescatorii e piacevoli e satirici e di molte altre guise, i quali, ove di poco valore fossero, colla loro varietà almeno sarannovi di noia minore». Era dunque una formazione retorica venuta su attraverso il petrarchismo, rinnovatrice per le larghe conoscenze dei nostri classici, ma non vivificata da nessun sentimento originale né da un gusto che superasse quello di un abile letterato arcade. Il meglio di quel periodo sta appunto nel classicismo convinto che passerà nel Parini delle *Odi* e del *Giorno*. Ma la sua letteratura tendeva ad un campo nuovo di materia da trasformare in poesia e d'altra parte le sue esigenze morali, sviluppatasi a contatto delle nuove correnti ideali, lo spingevano ad occuparsi di cose, di problemi vivi ed inerenti alla realtà e dunque ad aprire alla letteratura come un nuovo territorio inesplorato. Il classicismo del letterato, il sensismo del realista, l'illuminismo del riformatore venivano così naturalmente a coincidere. Né l'«Arcadia» coi suoi motivi idillici scompariva, infiltrandosi invece nel nuovo senso del primitivo, del naturale dovuto alla nuova concezione morale di una vita sana e laboriosa. Complessa e compromessa è dunque l'indole della poesia pariniana e ricca di soluzioni letterarie più che originalmente poetiche.

Nelle *Odi* il Parini traduce il suo mondo morale quale gli si presentava suggerito da occasioni che vengono sottoposte ai fini di un illuminismo civile e polemico. Occasioni che corrispondono d'altronde al bisogno del poeta di spendersi in singoli concreti problemi: il problema della parità femminile (la *Laurea*), quello della giustizia preventiva (il *Bisogno*), quello dell'igiene milanese (la *Salubrità dell'aria*).

Problemismo e praticismo che danno alle *Odi* una loro struttura didascalica e un'andatura discorsiva in cui argomenti pratici vengono introdotti nei loro minimi particolari e d'altronde sublimati dalla cura attenta delle parole. La moralità pariniana non è una affermazione estrema, intensa come quella leopardiana ed ha bisogno di una zona civile, di parole tecniche, di circostanze, di discorso insomma. Ed è perciò che l'indole morale e il gusto letterario del Parini lo inducono alla creazione di un discorso poetico, chiaro e sensibile, illuminato e ricco di cose, utile e amalgamato in una sola pasta di stile, che si eleva nei momenti di commozione eccezionale o di abbandono letterario e che conserva una dignità nobilissima nel resto dei componenti. La bravura del Parini è insuperabile e a chi voglia considerare il mestiere, le *Odi* riservano tesori di finezze e di soluzioni stilistiche. E la gustosità di questo tono che pare vedersi nella sua mitologia, nella sua retorica, forma la grazia più duratura delle *Odi*. Il coincidere di saldi intenti morali, ravvivati da un gusto della realtà minutamente, sensisticamente descritta e innalzata a dignità letteraria, da un accorto classicismo oraziano, danno luogo a prodotti di una gustosità eccezionale cui l'ambiente settecentesco, la vena galante, accrescono l'aria preziosa e complessa. Se prendiamo un'*Ode* come l'*Innesto del vaiuolo* vediamo, dopo la grandiosità contenutisticamente esagerata del paragone con Colombo, la precisione pittoresca della descrizione del morbo e dei suoi effetti, e in ultimo l'abbandono ad un felice idillio, che inverte gli schemi arcadici in un significato rousseauiano e in un senso nuovo, della sanità morale. Ma il gusto di questi residui, la complessità di questi motivi e la continua coscienza di una bonaria compiacenza riflessa dan luogo ad un clima particolare che è il più costante indice dell'altezza letteraria delle *Odi*.

A Silvia è in certo senso il capolavoro di questo tono per la decisione del taglio e per la coerenza perfetta del motivo morale che va crescendo dallo spettacolo dei mimi alle atrocità della corruzione muliebre, senza superare mai la misura che gli dà il sorridente rimprovero alla fanciulla e la soave galanteria di quella presenza femminile delicata e pudica.

Né il *Messaggio*, che può sembrare un abbandono al motivo più sentimentale, esula da questo mondo misurato e gustoso in cui anche la pensosa serietà di una fine di vita trova una soluzione di grazia e di gusto sorridente e malinconicamente auto-ironico.

La *Caduta* invece mostra nelle *Odi* la tendenza più decisamente morale e innovatrice del Parini e, pur restando nel discorso solito, fa sentire un bisogno più violento, più scabro di una coscienza che tende a superare il discorso gustoso e decoroso in un grido di sdegno. E d'altra parte il carat-

tere occasionale e per lo piú encomiastico delle *Odi* non lascia quasi mai al poeta il puro piacere della descrizione, attento come è ai motivi moralistici dei suoi argomenti.

Questo senso di superiore sdegno morale, non piú legato a particolari occasioni, ma fatto pernio di tutta una polemica, e questo gusto descrittivo settecentesco messo al servizio di una intenzione ironica che per lo piú lo sostiene come senso di grazia e lo solleva da una pesante fotografia, sono pienamente accolti nel *Giorno*.

Osservava giustamente Domenico Petri (*La poesia e l'arte di G. Parini*, Bari, 1930, pag. 123): «La satira fu la via per cui Parini poté affrontare la pienezza di vita di questo mondo che gli si agitava nella fantasia; dalla breve lirica ad un poemetto che permetteva di fermare ogni piú fuggevole aspetto di questo mondo di luce, di grazia, d'amore, il passaggio è precisamente attraverso la satira». Non che la satira resti un pretesto per un puro descrittivismo, ma nell'argomento satirico del poemetto v'era la base per il motivo descrittivo e per la fusione di questa tendenza rococò con lo sdegno morale che solo di tanto in tanto scoppia durante il *Giorno*. Il quale è dunque da ritenersi, dopo tante oziose discussioni sugli intenti pariniani, come la rappresentazione di un mondo odiato ed amato, di un ambiente che il Parini realizza insuperabilmente e uccide mostrandone la vacuità morale. Se il giovin signore, che è la personificazione piú chiara degli intenti ironici del poeta, e cade perciò nella monotonia e nell'aridità, è colpito dalla moralità pariniana, tutto il mondo che lo circonda è pur sentito come delizioso e gustoso, soprattutto nella sua parte ornamentale e nella galanteria femminile. Ma non v'è perciò un vero dissidio in questa perfetta letteratura: il mondo resta settecentesco e il Parini soddisfa le sue esigenze di letterato e di uomo morale descrivendolo e ironizzandolo contemporaneamente. Ne nasce un movimento di macchiette, di personcine e soprattutto una presenza di oggetti amorosamente elevati ad una rappresentazione artistica classicista e sensista. E ne nasce un tono che gradualmente dalle parole piú pesanti o piú nudamente descrittive sale alla poesia della *Vergine cuccia* in cui finalmente lo sdegno morale piú alto e la descrizione dell'ambiente settecentesco, piú staccato dal minuto calco delle cose, fanno tutt'uno e animano la piú alta lirica settecentesca italiana.

Nella stessa impostazione del *Giorno* il motivo dell'ironia e della polemica non è così brutalmente pratico come potrebbe sembrare, e il suo grido morale è estremamente settecentesco, non romantico, non tale perciò da provocare una rottura coi modi letterari del Settecento (il richiamo a tutti i lirici nostri, specialmente ai cosiddetti emiliani e a tutta la migliore pittura italiana e francese del Settecento, è in proposito convincente) e da portare l'esigenza di una nuova poesia. Perciò il Leopardi, che viveva, malgrado le sue critiche, in pieno romanticismo, avvertì la mancanza d'una vera passione nel Parini e perciò la sua moralità trova un equilibrio utile con le sue qualità di descrittore settecentesco.

Circa il *Giorno*, sono stati discussi i problemi dell'unità e del dissidio fra polemica e descrizione: per il secondo noi non troviamo vero contrasto se non nei momenti di piú fiacca ispirazione, in cui la polemica è puramente tale e non agisce da accentuazione ironica della descrizione gustosa. Per il primo problema, se si deve accettare la molteplicità dei motivi e degli atteggiamenti del *Giorno*, si deve anche insistere sul fatto che esiste un'utilità stilistica e che la parola stile ha per il Parini un'importanza maggiore che per qualunque altro nostro poeta.

E per concludere, è la sopravvalutazione del *Giorno* che fa piú fortemente notare le sue presunte deficienze di fronte ad un ideale poetico piú ampio, ma si giunge a sentirne quel tono come equilibrato e fuso quanto piú lo si accerta come tono di alta letteratura piú che di alta poesia.

I giornali letterari del Settecento (1940)

I giornali letterari del Settecento, «La Ruota», s. III, n. 7-8, Roma, ottobre-novembre 1940, poi in W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1948, 1959; Bari, Laterza, 1974; Firenze, Sansoni, 1985, quindi ripubblicato in «Rassegna lucchese», n. 1, Lucca, gennaio 1950, e in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1951, 1969³.

I GIORNALI LETTERARI DEL SETTECENTO

In questa bella biblioteca di Lucca, ricca di ricordi settecenteschi, il piacere insolito di tagliare il primo fascicolo del *Giornale dei letterati* di Pisa, 1771, ancora intonso, mi riporta a un motivo di curiosità infantile, di curiosità appassionata per la vita minuta, quotidiana dei tempi lontani della storia. Separavo allora con cura i particolari del costume, l'aria di quelle età da tutto ciò che di grandioso vi era avvenuto, allontanavo scrupolosamente le tentazioni dei colori più illustri, dei quadri violenti ed oleografici. A poco a poco la fantasia infantile cedeva ad una specie di incanto oggettivistico, tagliava quello spicchio di vaga realtà, lo spianava secondo il ritmo più stento e rallentato, lo impastava sui dati immaginari della memoria con i risultati di una paziente dissociazione di spazio e di tempo: e mi trovavo così come adesso con la voglia di stagnare in un silenzio diverso da quello in cui di solito viviamo. Così adesso la resistenza opposta dall'ottima carta del *Giornale dei letterati* allo scorrere del tagliacarte mi insinua senza più difficoltà in quel mondo, in cui la letteratura e il giornalismo letterario nel senso più generico furono amati con passione calma e curiosità soddisfatta.

«Non si può negare che questo non sia il secolo dei giornali, delle novelle letterarie, dei dizionari e di simili opere che lusingano di condurre alla cognizione di molte cose con poca fatica». E poi: «Fra tutti i diversi ritrovamenti, che per dilettere gli ingegni, per facilitare gli studi, e per promuovere le buone lettere, né moderni illustratissimi tempi fur posti in uso, niuno ve n'ha certamente che né per riportati applausi, né per opportuni giovamenti con l'istituzione dei giornali in verun modo comparare si possa». E ancora: «Nulla meglio di un giornale può formare nella mente quella università di cognizioni, che in un uomo di lettere si richiede, cognizioni delle opinioni che insorgono, degli errori che si dilegeano». Era il motivo del secolo, l'orgoglio bonario di una società che sotto i suoi vari strati riconosceva un ricorso comune alla letteratura, all'informazione di cose letterarie, scientifiche, di «cognizioni» come ad una comune panacea, ad un tempio non esclusivo, ma sempre più riconosciuto di una fede onesta e minuziosa. E se pure sotto il volto del letterato troviamo di solito la sagoma del nobile, si tratta però di nobili intesi a salvare la loro preminenza più con l'aristocrazia della erudizione che in una gara di potenza con la borghesia nascente. E così, se il luogo comune riguarda i «salotti», il motivo più profondo, la preparazione più pura e disinteressata era nei giornali letterari, in quei bei fascicoli così pieni di notizie, di recensioni, laboriosi ed onesti fondatori di una unità europea che tendeva ad allargare una comunità intellettuale, senza natural-

mente prospettarsi neppur di lontano una qualsiasi comunità politica. Anzi, a rileggere queste riposate, grigie gazzette letterarie che si ornano spesso di titoli europei per il loro spregiudicato interesse alle cose dei dotti (*Grande giornale d'Europa, Giornale oltramontano*, ecc.), colpisce, sotto i motivi della storia civile e militare del Settecento, la minuta presenza di corrispondenze da lontane città, come in una perpetua pace, di fatti particolarissimi, di avvenimenti accademici, di laterali scoperte scientifiche. Intanto l'Europa era mossa dalle guerre di successione, dei sette anni, ma ciò era affare dei principi e dei generali, non dei letterati che conoscevano, oltre le tradizioni particolari, un unico paese fatto di accademie, di società scientifiche, di bollettini, di rendiconti: infuriava la guerra dei sette anni, e si poteva leggere questa notizia da Ollmütz: «Attende attualmente il sig. Butkardo ad illustrare il tesoro nummario del Regno di Boemia e questa sua illustre fatica è tanto inoltrata che in breve la potrà dare alle stampe».

Questa unità culturale su di una base erudita è ancora precedente al vero e proprio periodo illuministico in cui altri motivi ideologici concorrono a sollevare quella società di «eruditi» a volontà di cittadini, di legiferatori, di missionari della ragione civilizzatrice. Ma già dopo un primo momento di erudizione gesuitica e benedettina – che in Italia produsse il primo *Giornale dei letterati di Roma* (1668)¹ – il gusto di una erudizione senza linea di problemi centrali trova però la forza di una fede nella costruzione periferica e orizzontale di una cultura europea slacciata da qualsiasi vero presupposto trascendente, appoggiata ad una sicurezza ottimistica, alla poeticità del lavoro intorno alle cose, quando la scienza manteneva un sapore, una violenza meno asettica e cristallina della grande scienza posteriore. «Nel secolo felice in cui viviamo, il genio delle lettere rapisce talmente tutte quelle persone, che si credono in debito di far buon uso del loro intendimento e del loro tempo, che non è meraviglia se giornalmente ne risultano prove così evidenti nella molteplicità degli eruditi e curiosi libri che si danno alla luce in tutte le parti della nostra Europa».

È su questa base europea che si assiste alla nascita di quella erudizione il cui oggettivismo è la conferma della vittoria, mediante una fede candida nella verità, sui puri fatti fino allora amati solo perché distraevano dalle idee e ora invece considerati come l'avvio ad una serietà, ad una onestà che, mentre scruta e avvalora le tradizioni, dà all'Europa settecentesca una nozione di letteratura che unisce sul piano della sincerità i riconoscimenti scientifici e le indagini più propriamente letterarie. Letterato è per il primo Settecento l'uomo che rivolge il suo interesse specifico, non dilettantesco, ad una scoperta del mondo della realtà (e perciò in questi giornali, se v'è largo posto per la storia della religione, poco ve n'è per la religione considerata in sé, non come costume) in tutti i suoi aspetti evidenti. Ma poiché questo amore della realtà nei suoi strati orizzontali nasce con l'entusiasmo

¹ Eco della cultura erudita del *Journal des Savants*.

della novità, in queste riviste così diverse dalle nostre, in cui spesso è tanto spreco di abilità e di mestiere, tanto sforzo di originalità, spira un'aria di innocenza civile, e piace quella modestia di presunzioni, quel ridursi a compiti limitati, di formiche edili, quel contrappeso così evidente a certe facili aure poetiche che proseguivano il diletterismo tecnicistico del peggiore Seicento. Per un po' di Zappi quanta sottomissione al peso di un lavoro senza risultati immediati, senza risonanza. Avveniva così che anche scrittori di fantasia come Zeno, Maffei sentivano una prima missione come partecipi alla costruzione di un comune edificio: le cognizioni colmavano a poco a poco l'animo dei dotti con una meticolosità che ricorda l'ammattimento del positivismo ottocentesco, ma con una ingenuità non compromessa dalla precedenza dell'idealismo romantico. Ne veniva una scrupolosità di *comptes-rendus* che diffidava di ogni polemica e perfino di ogni critica, tanto che la *Storia letteraria d'Italia* (che riferiva antologicamente da altri giornali di Roma, Firenze, Augsburg, Venezia, Amsterdam) nasceva come giustiziera dei recensori passionali: «per cauti render certuni, i quali a solo sfogo della passione sembrano l'utilissimo uso delle *Novelle* sconciamente rivolgere, ed a trattarsi dal portare dei libri e degli autori loro inique sentenze, e molto più dall'usar con inaudita franchezza villanie ed altri disdicevoli modi, sapendo che alla fine dell'anno, potrà esser censurata la loro censura, e che inappellabile non è il molesto e fiero lor tribunale». Finché anche nelle varie *Novelle letterarie*, *Osservazioni letterarie* un interesse più chiaramente illuministico ed enciclopedico si fa luce e, fra le nitide incisioni di monete, i grafici astronomici, le notizie di storia locale, si precisa una funzione civilizzatrice, un riferimento ad una idea centrale di riforma della città dell'uomo che nelle riviste del primo Settecento mancava. E l'orgoglio della cultura europea si fortifica, i giornali letterari diventano nientemeno «le storie più autentiche dello spirito umano», la fede nel progresso illuministico viene estesa a tutta la terra: «si può francamente dire che noi viviamo in un secolo in cui quasi in ogni angolo della terra si coltivano le scienze», mentre d'altra parte si afferma un'attenzione gelosa ai diritti italiani di fronte ad un priteano internazionale di dotti: «Non possiamo più tollerare l'ingiustizia che alla nostra patria gli stranieri scrittori fanno, i quali gran vanto menano di ogni loro minima cosa, e appena si degnano di accennare così di volo le ricchezze nostre letterarie e sembra quasi che affettino di farci fare presso la dotta Europa la più meschina figura».

Ma è alla metà del secolo che in Italia si assiste ad un rapido e contemporaneo sviluppo di motivi illuministici, forti della loro maturità, e di motivi preromantici, forti della loro novità, in un nesso che è meno stretto in altre civiltà settecentesche più graduate. Si assiste come ad un raccorciamento prematuro di uno sviluppo che altrove procede più lentamente se pure con simili coesistenze in singole personalità alla Diderot; alla precisazione di un europeismo e insieme di un italianismo ambedue di tipo nuovo di fronte all'unità erudita e alla tradizione umanistica che aveva fatto insorgere i lette-

rati italiani contro il Bouhours. Il letterato raccoglieva quella unità di cultura formata dai dotti e dagli eruditi, vi portava le fertili idee dell'illuminismo e d'altra parte veniva presentando uno stimolo al concreto, all'individuale non puramente ragionevole, ad un nazionalismo per eliminazione di pregiudizi locali e regionali, che già attende la soluzione romantica. E insieme sollevava alla dignità della scienza e della letteratura i problemi vivi dell'economia, dell'agricoltura, del commercio.

Così assistiamo alla nascita del *Caffè*, la cui presenza in mezzo a queste riviste settecentesche appare rivoluzionaria e insieme capace di sollevare il concetto di letterato ad una pratica piena e complessa: letterato che, non sdegnoso di interessi umani e sociali, conserva alla letteratura l'università erudita del primo Settecento riconoscendola in ogni forma di sapere, di conoscenza, di investigazione del reale, ma arricchendola di precise volontà programmatiche, di intenti civili immediati e riconoscibili anche utilitaristicamente, dandole, pur sempre nella lontananza da soluzioni immediatamente politiche, il compito di migliorare la vita, di togliere ogni velo, ogni intralcio ad un progresso ancora iniziale e non corretto dalla prudenza goethiana dell'ascensione a spirale. Il letterato che si occupa di poesia, ma soprattutto di civiltà, di sviluppo umano, parte da una fede entusiastica che si vuole esaurire volta per volta nelle cose più minute, nei consigli più pratici, per arrivare ad una trasformazione generale delle consuetudini morali di un popolo e di una civiltà. E quel particolare coesistere di elementi illuministici in pieno rigoglio e di succhi preromantici permette una singolare durata a quel concetto di letteratura fino al primo romanticismo e al *Conciliatore*: è con il *Caffè* che si forma un tipo di giornalismo letterario, fondamentale in tutti i rinnovamenti italiani, nei momenti in cui in Italia la letteratura esce da un vero o preteso assenteismo, chiede di dirigere la vita, di impegnarsi praticamente e propone insieme una figura di letterato né arcadico né avventuroso, ma insieme attivo e disinteressato, secondo la frase del *Caffè*: «Ogni 1000 letterati ve ne sono 900 che lo fanno per cercare pane, fortuna e gloria; ve ne sono 70 che lo sono per assorbire le ore e non annoiarsi, ve ne sono 20 che non sono gelosi dell'ingegno altrui, ve ne sono 10 che coltivano l'ingegno per rendere se stessi internamente migliori».

Appunti per una storia del preromanticismo italiano (1941)

Appunti per una storia del preromanticismo italiano, «L'Italia che scrive», a. XXIV, n. 5, Roma, maggio 1941. Testo mai ripubblicato.

APPUNTI PER UNA STORIA DEL PREROMANTICISMO ITALIANO

Nel fluire continuo delle idee poetiche, nel variare esteriore e profondo del gusto, del costume letterario, lo storico ferma dei periodi e se inevitabilmente li schematizza (ma chi può vantarsi di adeguare completamente la libertà di questa vita spirituale? che sarebbe poi un vanto ben povero quando è chiaro che proprio è dello storico portare a coscienza, rilevare ciò che nei testi rimane caotico e contraddittorio), anche costruisce il volto di un'epoca poetica, offre la possibilità di una valutazione non arbitraria della poesia, coglie in quella poetica tutto il complesso vitale di intenzioni, di inclinazioni, di cultura, che lega l'espressione pura al mondo spirituale senza cui non sarebbe nata. Opera storica che non ha nulla di esteriormente deterministico perché parte sempre dal vero reale, dai nuclei personali che costruiscono la storia e di essa sono soggetto. Tale studio sempre legittimo pare anche più adatto dove matura una crisi letteraria, dove un gusto si scioglie in un altro, nel passaggio tra due mentalità poetiche: che è proprio la reazione migliore ad una falsa e rigida sistemazione, a chiusure immediate e ad una indistinzione cronistica che accosta e confonde espressioni diverse, maniere, direttive che ebbero un loro coerente aggruppamento nel momento formativo. Dissolvere vecchi aggruppamenti è giusto dove presupponevano assurde volontà faziose, ma ricondurre ad una visione che sia ordinata e complessa, concreta e rappresentata, questa è opera della vera storia letteraria.

Tra i periodi della nostra letteratura ve n'è uno particolarmente indicato a uno studio di tal genere, un periodo di ricca confusione, in cui idee, tendenze, reazioni le più diverse si complicano, si ordinano e si disordinano, tendono ad equilibrio, si slanciano: storia di ardimenti a metà, di rivoluzione facile e leggera e insieme di urti improvvisi e potenti, di accomodamenti verso la sistemazione di una nuova tradizione. Il nome che più conviene a questo periodo che va dalla metà del '700 agli inizi dell'800 è certamente quello di preromanticismo, non solo perché è stato in tal vasto senso adottato dai linguaggi critici di altre culture europee, ma soprattutto perché indica il periodo di passaggio verso il romanticismo, l'abbandono e l'elaborazione delle poetiche arcadiche e illuministiche verso la poetica romantica. Questa storia in Italia è ben diversa da quella di qualsiasi altra nazione perché da un illuminismo sfasato, non sviluppato fino in fondo e gradualmente, si tende ad un romanticismo neoclassico (Alfieri, Foscolo, Leopardi) e come via di uscita meno legittima, riprova di questo sviluppo mancato, verso un romanticismo programmatico che non riesce a costruire un approfondimento spirituale

e letterario che lo metta vicino al grande romanticismo tedesco o a quello inglese, se non nutrendosi anch'esso proprio di quel primo movimento in cui spirito nuovo e tradizione avevano dato luogo ad una sintesi insuperata. Mancanza di un estremismo romantico come di un estremismo illuministico che influì in maniera decisiva sullo sviluppo della nostra poesia moderna.

Il nuovo periodo nasce dopo la soluzione settecentesca più ampia che è quella pariniana, in cui l'Arcadia cedeva la sua musica distinta e breve, il suo secentismo razionalizzato ed epurato (si ricordi quale indice prezioso ciò che l'Arteaga diceva del Metastasio che prima di comporre leggeva qualche brano dell'*Adone* per nutrire di quella esuberanza di canto e d'immagini la sua schematica sensibilità), offriva un'esperienza di tenerezza e di chiarezza che l'illuminismo descrittivo, preciso ma non matematico portava verso una poesia circostanziata, esatta e pur sensibile. E più che un nuovo amore per i classici (tale sarà risentito nel neoclassicismo che si rifà al Parini) era l'amore della precisione illuministica che induceva in quella poesia una ricerca di nettezza, di minuta perfezione e di una sensibilità sospirosa e soddisfatta, eco diversa di un mondo perfetto, senza scosse. Se vogliamo trovare la punta estrema della sensibilità pariniana ripensiamo alla fine del *Messaggio* o ai versi del *Dono* in cui, ciò che la nuova poesia approfondirà con più cura, il concetto dell'orrore è invece ancora involto nel brivido edonistico del Settecento:

caro dolore, e specie
gradevol di spavento.

Qui era giunta la sensibilità dei letterati italiani nella sintesi più perfetta del secolo. Una sintesi che offriva la perfezione di una forma atta ad esprimere concetti, immagini, cose, una sintesi illuministica che non aveva spento il residuo migliore dell'Arcadia e lo indirizzava ad un gusto di nettezza, di sobrietà che fanno pensare così al neoclassicismo. Nella cultura intanto si assisteva ad un trionfo dell'illuminismo come mentalità di appassionata ricerca dell'utile, del particolare nuovo, del sistema, ma raffrenato da una reazione di origine soprattutto confessionale che ne ottundeva i risultati più spinti. E siccome l'illuminismo per dare dei veri frutti doveva essere estremistico, l'illuminismo italiano restò a metà, fra Pietro ed Alessandro Verri diremmo, tra Pietro che sognava riforme, elaborava piani economici e creava una prosa viva e raziocinante, problemistica ed Alessandro che già ai suoi inizi portava un gusto aristocratico e sensibile pronto a sostenere nella maturità la sua prosa ombrosa ed enfatica, le sue complesse delicatezze preromantiche. Illuminismo e spunti nuovi si intrecciano, il Baretti si scaglia contro l'illuminismo e in mezzo alla sua prosa reazionaria e rivoluzionaria ragiona per schemi utilitaristici e progressistici. Ciò dà luogo ad un caratteristico raccorciamento, a una mancanza di assimilazione completa e lenta del pensiero illuministico che verrà infatti mai pienamente debellato e

tornerà fin nella sintesi estrema del Leopardi come pensiero valido quando in Europa trionfava l'idealismo romantico. Questo sfasamento della cultura letteraria italiana provoca così un ingorgo di idee, di tendenze contrastanti e indistinte che rendono più difficile un passaggio graduale e semplice dalla poetica illuministica a quella romantica. La stessa traduzione in termini nazionalistici di europeismo-novità, italianismo-tradizione, complica di una nuova sfumatura questo periodo di incertezze e già nel «Caffè» coesistono punti di vista cosmopolitici e accenni ad un gusto non più razionalistico, pittoresco e paesistico.

E in questa condizione di crisi intima e di incertezza fra un desiderio di novità e una fedeltà alle vecchie forme cadono le prime traduzioni dei testi preromantici europei: le *Notti* di Young, i *Sepolcri* di Hervey, l'*Elegia* di Gray, l'*Ossian* di Macpherson, i drammi di Arnaud, gli *Idilli pastorali* di Gessner. In una letteratura educata da secoli a un limite lirico sensuale (soprattutto dopo il Tasso), le meditazioni sull'eterno, le voci della sensibilità che si fa sentimentalismo, la ricerca di un sublime non oratorio, di toni tetri, desolati, di una languidezza non cantata, ma tratta dai torbidi sviluppi del cuore dolente (il preromanticismo si arresta alla individuazione dei nuovi centri ispirativi, all'espressione dell'individualità in pena, mentre il romanticismo indaga, libera l'io, ne afferma lo slancio mistico e prepotente) dovevano giungere del tutto inaspettati, più che in qualsiasi altra letteratura, più che in quella francese che al classicismo boileauiano era venuta aggiungendo una pratica di romanzo intimo, una prosa sensibile, moderna, adatta a risentire pur nella naturale riduzione questi primi sfoghi dell'anima romantica. In Francia un Le Touneur poté dare al gusto francese una traduzione coerente di Young, Machperson, Hervey con un'unica poeticità del languore e dell'orrore che si presentava intera, concreta alle possibilità di un Rousseau e di un Saint-Pierre. Da noi l'incertezza, la goffaggine di molte traduzioni indicava una immaturità alla comprensione dei nuovi testi poetici, una scarsa capacità ad un equilibrio letterario fra la vecchia forma e le tendenze del gusto nuovo. Ad esempio il languore misticheggiante di Young si faceva inevitabilmente oratoria o languidezza arcadica. La natura compromessa di quella cultura che aveva trovato però una sintesi nella poesia pariniana, ostacolava in parte e in parte equivocava la nuova materia poetica. Pure l'attrazione della nuova poesia era forte, i tentativi si moltiplicavano, una lenta assimilazione portava nel cerchio dei temi letterari i temi del dolore e dell'orrore, la lingua si arricchiva, anche con la sua resistenza, con la sua volontà di riduzione alla precisa chiarezza tradizionale, di nuove immagini, di nuove espressioni. Lentamente un po' reagendo, un po' accettando, un po' riducendo, i letterati italiani accoglievano i motivi preromantici, un'aura preromantica si diffondeva nel costume letterario, sensibilizzava ogni espressione di convenienza, di relazione. Ma l'esperienza preromantica più completa è rappresentata non tanto dagli altri traduttori o riduttori (si rivedano le *Notti Clementine* del Bertola per avvertire i limiti

spirituali di quei letterati a sorpassare la riduzione di un motivo dell'anima a pretesto di pagina di omaggio e di bravura), quanto dal maggiore dei traduttori, dal Cesarotti cioè con il suo *Ossian*.

Il Cesarotti con la sua educazione ad un illuminismo europeo non fanatico, con la capacità formale di cui era dotato, con una fortunata spregiudicatezza di gusto, era la personalità piú adatta a incontrarsi con l'opera preromantica piú ricca di immaginazione, di paesaggio, di racconti nuovi, l'opera che rappresentava già la traduzione in un racconto epico, in situazioni di poema di quei sentimenti di dolore, di incubi, di mestizia che affioravano nella sensibilità europea. Le meditazioni di Young potevano diventare una specie di predica senza paesaggio, senza evidenza, gli idilli di Gessner d'altra parte venivano troppo prontamente assimilati alla poesia pastorale della tradizione, mentre l'*Ossian* si affermava poema, incontro di immagini, di luoghi, di visioni, di persone poetiche nuove, ma sensuose e rappresentate, e si inseriva nel gusto omerizzante che veniva ormai prevalendo nella rinfrescata «querelle» anche nei detrattori illuministici di Omero. Come sempre avviene in questi casi, quelli che negavano Omero venivano però a concedergli proprio quelle qualità di sublimità, di primitività, che contrastavano con i loro criteri di misura, di grazia, di verosimiglianza, e il trovare di colpo un poeta diverso da Omero, apparentemente barbarico e pure squisitamente settecentesco, assicurava la fortuna della nuova opera. Come chi, criticando il barocco, ne avverta però certa alta declamazione immaginosa, di canto rotondo o abbondante, e poi si trovi di fronte a un falso gongoristico tutto intensamente fatto di quegli estremi piú significativi, il Cesarotti trovò in *Ossian* l'Omero del suo gusto: ciò che avrebbe, da buon illuminista, negato ad Omero, non poteva piú negarlo ad *Ossian*.

Cosí con questa traduzione, che ha un'importanza letteraria estrema e mai pienamente ponderata, nasce un esempio di nuova sintesi dopo quella pariniana, la sintesi della nuova aura poetica in una espressione che tien conto della sintesi precedente eliminando cosí l'arbitrio della novità, in un metro che sembra accogliere quell'enfasi trattenuta, e tetra, quella pensosa sonorità, quel sublime di un nuovo tipo umano. La mediazione cesarottiana tra il nuovo gusto e la tradizione settecentesca può dirsi ottima e ciò che a noi può dispiacere è però letterariamente sempre importantissimo. La notte orrida, il senso triste e grave della solitudine nei boschi, il peso del paesaggio malinconico, la tenerezza sensibilizzata della luce lunare come voce serena e dolente, l'eroicità infelice e senza compenso, vengono a sostituire il paesaggio tradizionale, sconvolgono la subordinazione descrittiva al racconto lirico. Il giro della fantasia non si chiude piú intorno a un centro ben chiaro e principale, ma intorno a un sentimento, a un moto dell'anima sensibile. All'oratoria solita si sostituisce un'oratoria dolente che canta la situazione dell'anima, piú che i fatti.

Una pagina del Cesarotti ci dichiara esaurientemente questo «bello preromantico»: «La mescolanza del bello morale col sensibile rende questo piú

interessante. Un boschetto di alberi ben disposti è bello per sé, ma se questo è di funebri cipressi ci attacca di più per la dolce melanconia che sveglia in noi l'idea della caducità umana. La sensazione diviene più viva e profonda, se in mezzo a un circondario di cipressi v'è una tomba, o una memoria d'un uomo celebrato o caro. Un romitaggio situato in un bosco insinua nelle nostre idee il senso augusto della Religione... Un mare in tempesta presenta l'aspetto d'un nulla terribile, ma esso divien patetico se veggiamo da lungi un legno in pericolo di naufragare. Tutti i monumenti che rappresentano vicende strepitose, tutti quelli che svegliano alcun sentimento profondo relativo alla Divinità, all'Eternità, alle forze del tempo, alle vicissitudini della fortuna, tutti hanno una bellezza assai maggiore di quelli che ci diletano per la squisitezza dell'arte. Una campagna solitaria con una capanna e una greggia condotta da un pastorello inteso a suonar la zampogna divien deliziosa perché sveglia l'idea della pace e dell'innocenza».

È in certo senso una brusca irruzione di volontà extraestetica, di affermazione di sentimenti, di problemi di una sensibile spiritualità: si pensi al tema dei cimiteri, a quella dolcezza della malinconia, a quella riflessività pronta a intenerirsi, a rifugiarsi in una equivalenza molle e autunnale. La forza sanguigna o convenzionale degli uomini diventa una pensosità che li accompagna anche sul campo di battaglia, che ferma il loro gesto in una indecisione che il neoclassicismo arricchirà di purezza lineare e di perfezione. Non più il bello basta, si cerca il sublime come misto di perfezione formale e di un calore sensibile che dia un significato intimo ad ogni spietata fermezza. Ed è perciò che anche il neoclassicismo si fonde, si muove intimo al preromanticismo, dà luogo ad un'aura unica che tutti cerchiamo pensando ai *Sepolcri* foscoliani o alle canzoni funerarie del Leopardi. L'impeto delle grandi personalità romantiche viene a trovare una cultura già formata, si placa almeno inizialmente nel tenero impasto preromantico.

La cultura preromantica era dunque, dopo Cesarotti e i tentativi minori, pronta all'arrivo di una vera personalità nuova che portasse un senso concreto e potente del nuovo, una ribellione all'illuminismo in quanto aveva di freddamente razionalistico: fu l'Alfieri che nell'esperienza dell'*Ossian* cesarottiano (i piani sterminati e desolati, le selve oscure del Nord) portò la sua affermazione di individuo tormentato, di passione senza limiti, che non fossero quelli di una precisione, di una realizzazione pura, oltre, ma non fuori della tradizione. Accanto all'Alfieri si svolge intanto un altro tentativo minore di equilibrio letterario nel Pindemonte fra un preromanticismo epurato da ogni eccesso, inscritto nell'estrema finezza arcadica, e un nuovo amore classicista di esile perfezione. E accanto e insieme si svolge il motivo neoclassico che pare una reazione al preromanticismo e ne è invece una faccia, lo sviluppo dall'interno di una posizione di pratica e di idealità che si rifà in parte al Parini, in parte alle idealità europee che cercavano un mondo nuovo di perfezione assoluta, un sublime che viveva nella loro ansia di assoluto. Pure il trionfo neoclassico che trovava in Italia l'esempio pariniano,

la sintesi equilibrata che dal Cesarotti portava al Pindemonte, significava un esilio momentaneo dell'impeto piú indisciplinato del preromanticismo, lasciava in abbandono quei testi italiani preromantici come le poesie del Viale o di Diodata Saluzzo che avevano tentato una espressione piú immediata (ma anch'essa frenata, dai limiti di tutto il movimento italiano) del tormento che assaliva lo spirito a questo primo contatto con la coscienza di un'individualità abissale, carica di trasalimenti, di terrori. Restava una mano stesa che sarà ripresa in parte dal romanticismo ufficiale il cui primo linguaggio difatti non è molto diverso da quello di questi preromantici di sinistra e che, col solito ritardo della letteratura italiana in quel periodo, si nutrì di una cultura ancora non pienamente romantica. La corrente neoclassica invece assorbiva quanto era possibile del preromanticismo italianizzato, e se pure a volte si sente un aperto squilibrio fra le opere piú direttamente preromantiche e quelle piú ispirate dall'ideale dell'eleganza formale negli stessi autori (e ciò specialmente nel letterato piú compromesso, nel Monti), è proprio nei capolavori del Foscolo che questa fusione è avvenuta, che si è formata una sintesi elevatissima, tradizione romantica italiana che si spezza solo dopo il Leopardi, dopo il risultato piú intenso e piú puro in cui tutte le esperienze precedenti hanno trovato l'approfondimento piú intero.

È dunque nel preromanticismo che si attua la possibilità del piú grande equilibrio romantico italiano, come è anche nel preromanticismo che d'altra parte comincia la storia complessa e sottile di rivolgimenti e assestamenti, di riduzioni, di reazioni tra motivi nuovi e tradizione, verso equilibri e squilibri successivi, storia che continua attraverso il romanticismo ufficiale, matura la sua crisi piú grave nel decadentismo verso l'attuazione di una coerente poetica moderna.

Melchiorre Cesarotti e il preromanticismo italiano (1941)

Melchiorre Cesarotti e il preromanticismo italiano, «Civiltà moderna», a. XIII, n. 6, Firenze, novembre-dicembre 1941, continuazione e fine, ivi, a. XIV, n. 1-2, gennaio-aprile 1942, poi in W. Binni, *Preromanticismo italiano* cit.

MELCHIORRE CESAROTTI E IL PREROMANTICISMO ITALIANO

Se tutti i traduttori hanno contribuito in diversa maniera a preparare quel momento preromantico che può considerarsi come una moda transitoria, ma rimane d'altronde essenziale nella storia della nostra poesia, per le sue offerte ineliminabili di sensibilità e di linguaggio, chi superò di gran lunga la soluzione incerta degli altri e offrì a suo modo un compatto esempio letterario, ricco delle direzioni più importanti della sensibilità preromantica mediata in una sintesi poetica efficacissima, fu Melchiorre Cesarotti, l'autore dell'*Ossian* italiano.

Del Cesarotti si può subito dire che prima dell'*Ossian* la sua cultura era stata illuministica, non tanto nel senso di adesione alla filosofia nelle sue conseguenze religiose e civili, quanto nella valutazione della poesia, e più, delle opere poetiche. E fra gli equivoci di questo atteggiamento illuministico è da porsi anche quello di letterati che, come il Cesarotti, univano una vocazione alla poesia del *sublime* e del *naturale* accanto ad un giudizio di razionalisti, avari di riconoscimenti totali della poesia. Ammirava le secche tragedie voltairiane, le traduceva con amore e insieme nutriva entro di sé un senso di sbigottimento e di trepidazione per una poesia che uscisse dalle regole schematiche del classicismo razionalistico. Le sue poesie non ci danno garanzia di gusto nativo, genuino, ma il suo atteggiamento fondamentale di fronte ad *Ossian* ci rivela quanto potere aveva su di lui un movimento esuberante, una aura di tetra sublimità. Riconoscere e precisare le ragioni dell'incontro *Ossian*-Cesarotti è più che fare cronaca: significa riconoscere e precisare nella sua personalità poco profonda quel tanto che basta a sostenere un'esperienza personale, una costruzione organica, non semplice giustapposizione di motivi eterogenei. Perché la storia del preromanticismo italiano comincia veramente da quell'incontro, da quella reazione, da quella fusione fortunata.

Uno studio accurato di quella traduzione è la documentazione migliore sulle origini del romanticismo italiano, l'avviamento più preciso in sede letteraria alla comprensione della cultura preromantica italiana, da cui nacque la poesia dei nostri grandi ottocentisti, dei nostri grandi romantici neoclassici. E insieme una indagine sulla personalità cesarottiana conferma, con una essenziale traduzione in termini di poetica, quel quadro della cultura del secondo Settecento in cui abbiamo già visto maturi prodotti illuministici e spunti preromantici fondersi e distinguersi verso un gusto, verso una linea letteraria nuova¹.

¹ Anche il Croce, poco tenero per questi studi di poetica, ha riconosciuto in una recen-

Il Cesarotti aveva come precedente esperienza la poetica arcadica e pariniana, la cultura classica e illuministica. Di un concetto dell'orrore quale porterà l'*Ossian* non aveva che l'idea piacevole del brivido rassicurato. Del sublime aveva una certa idea classica ed omerica per quanto ad Omero stesso abbia poi riportato il sublime ossianesco. Infatti la storia dell'*Ossian* è un po' un circolo che parte da Omero e ritorna ad un Omero arricchito e barbarizzato dopo il primo spunto di un certo sublime avvertito in quantità minima e settecentesca in lui. Questo viaggio si può ben osservare nel Cesarotti che già all'inizio della traduzione dell'*Ossian* ha di fronte l'immagine di Omero e con essa lo paragona: poi, tratto dall'*Ossian* ciò che poteva trarne la sua sensibilità sulla scorta di un certo Omero da lui sviluppato man mano che leggeva l'*Ossian*, torna ad Omero per ossianizzarlo. Il Cesarotti dunque si avvicina all'*Ossian* con un'idea vaga ed esemplare del sublime, con il massimo dell'idea di orrore degli arcadi, con la preparazione ad una sfumatura languida e ad una sostenutezza classicheggiante pariniana. Le sue idee lo portavano ad un senso spregiudicato del bello ovunque lo trovasse e insieme al pregiudizio del ragionevole in poesia, ma anche con l'eco di quanto il Settecento aveva pur operato nella immaginosità italiana non del tutto spenta nel rococò (il barocco restava la miniera delle immagini, l'unica forza selvaggia che la gracilità arcadica presupponesse).

L'idea di *genio* cominciava lentamente a trasformarsi in personalità geniale e il carattere sommo della poesia si rivela nel sublime, in una vittoria sentimentale sulla pura e semplice divinità della forma (anche i neoclassici parleranno di sublime a proposito della serenità, della calma classica, ma

sione al mio studio *M. Cesarotti e il preromanticismo italiano* («Civiltà moderna», 1941, n. 6, 1942, n. 1), uscita sulla «Critica» del 20 maggio 1942, l'importanza di un lavoro sull'*Ossian* e sul suo traduttore per la storia della civiltà settecentesca. «È il principio di un saggio, condotto con acume e finezza, nel quale, esposta la genesi e segnati i caratteri del preromanticismo europeo, si passa a studiare il Cesarotti, personaggio per questa parte rappresentativo. Così si vien lumeggiando un aspetto dello spirito europeo e italiano nel Settecento, di non poca importanza per la vita morale, e, più tardi, anche politica». Naturalmente è chiara la volontà del Croce di ricondurre questo studio nell'ambito di studi del costume esautorando la sua funzione storico-letteraria, dato che, secondo il più genuino pensiero crociano anche nelle linee del libro sulla *Poesia* (poesia e letteratura), storia della poesia è storia di valori realizzati, quindi di chiuse monografie. Ogni forma di collegamento storico fra l'espressione realizzata e la tradizione letteraria desta così sospetto di sociologismo e di contenutismo nel Croce, che quindi coerentemente accentua nella citata recensione il carattere di studio di morale, di materia poetica. «Scrivo giustamente il Binni che il valore dell'*Ossian* cesarottiano va misurato non su quello di una poesia realizzata, quanto su quello di materia poetica, d'intenzioni, di fulgurazioni poetico-sentimentali: il valore di aprire un nuovo mondo, a suo modo, già italianizzato, già risolto in un nuovo equilibrio. Le parole che ho spazieggiate dicono che la ricerca che qui si fa non è di storia della poesia, ma volge sui sentimenti, le immaginazioni, la sensibilità di quel tempo, mera "materia", che sarà poi o non sarà elevata a poesia; donde consegue altresì che alla storia della poesia non appartengono neppure le "Poetiche", cioè i programmi di una poesia da fare, perché quella storia ha per oggetto non già la poesia "grammatica", ma (come la chiama il Binni) la poesia "realizzata"».

anch'essi presteranno all'oggetto della loro estasi il carattere della loro passione). Ma le lodi del Cesarotti a questi nuovi temi indicano l'esitazione e in fondo l'equilibrio del suo gusto tra presentimento del nuovo e piatta adesione a motivi tradizionali, arcadici e sensistici. Tendenze, preferenze del gusto edonistico insieme alla riconosciuta importanza della sensibilità indicano il punto da cui il Cesarotti vedeva l'*Ossian*: impeto nuovo educato però letterariamente, sentimento che rivelava nella sua violenza l'intento contemporaneo dell'effetto retorico. Era ancora «la specie piacevole di spavento», la delicatezza in cui il sentimento confinava con la galanteria, la violenza che voleva essere svolta in un giro di eleganza. Il Cesarotti tendeva con acuta spregiudicatezza, ma anche con sicura padronanza, a un risultato che non esorbitasse dalla tradizione, non superasse quella fusione di spirito moralistico, formale e delicato che era la misura del suo animo. Nelle sue lettere più intime sembra a volte avvicinarsi a certi toni alfieriani più violenti e romantici, ad un riconoscimento chiaro dei limiti illuministici e della superiorità di qualità primarie, ma subito una certa goffaggine e pesantezza ci avverte che quello slancio non è di pura personalità: è di moda, accettato e incoraggiato, con rapida intuizione, ma spento in un edonismo di letterato per cui tutto resta inesorabilmente letteratura, adorato pretesto di esperimenti e di maniere: «Nulla di più dolce che parlar di lui, deliziarsi nel rammentar le sue qualità, nello sviluppar i suoi meriti, nel riandar collo spirito tutte quelle particolarità che ce lo resero caro. Che bel concerto armonico di lugubre dolcezza non faessimo insieme, sig. Enrichetta amatissima, sopra questo interessante soggetto» (per morte di persona cara, ad Enrichetta Treves)²; o: «Io mi guarderò bene dal presentarle i conforti della loro filosofia, di cui ella non ha bisogno, ed io so per esperienza quanto siano freddi e insufficienti» (alla contessa Livia Dragoni)³. E si rilegga la descrizione di Selvaggiano, la villa di campagna del Cesarotti, la realizzazione sensibile dei suoi ideali estetici, del suo paesaggio letterario. C'erano nella villa una «fabbrica rusticale», un «boschetto funebre» e dappertutto iscrizioni latine e italiane che confermano questa medietà tra gusto preromantico più decisivo e una delizia ancora arcadica e al massimo pariniana.

Selva diletta, il tuo romito orrore
gioia tinta di duol promette al core.⁴

Distico che si può citare come la sintesi voluta di questo letterato sensibile e misurato, ripresentando l'espressione pariniana e arcadica in un'aura preromantica ormai avanzata. Il dolore, il pianto, la melanconia, non ancora sentiti tragicamente come nell'*Alfieri*, sono invece sinonimo di dolcezza

² M. Cesarotti, *Epistolario*, Firenze 1811, II, p. 189.

³ Ivi, III, p. 22.

⁴ M. Cesarotti, *Versioni, poesie latine, iscrizioni*, Firenze 1810, p. 424.

za, si avviano verso la dolcezza in un'equivalenza che è di sottomissione ad un fondamentale edonismo. E perciò anche l'espressione è spesso o ancora tutta vecchia o goffa, non avendo raggiunto un vero nucleo sostanzioso e coraggioso. La dolcezza delle lacrime, la «Venere del pianto», mancano di una purezza poetica che sarebbe la loro organica giustificazione, ed hanno la genericità di un motivo appreso e mediato da un animo fondamentalmente aperto e poco preformato. In Selvaggiano vediamo spuntare qua Gessner, là Gray, più in là *Ossian* sbiaditi da una leggiadria arcadica e da una sobrietà tradizionale che cerca conciliare l'impeto del giardino inglese con l'arguzia del vecchio rocò e con la misura del neoclassicismo. Meronte, il Cesarotti, portava un animo fresco e letterario, la disposizione a un piglio che si placa e che si gode, una mediocre personalità poetica che non disturba la costruzione del suo gusto, un compromesso in germe che permetteva la coesistenza, la fusione in una forma letteraria, letterariamente efficace, di atteggiamenti delle poetiche contrastanti e vicine, che in questo periodo si accavallano e reagiscono. È all'epoca dell'apparizione dell'*Ossian* macphersoniano che questa cultura compromessa giunge alle sue massime possibilità.

Nella lettera al Macpherson del 1763, il Cesarotti toccava il punto giusto quando affermava che *Ossian*, se veniva a dar ragione ai partigiani degli antichi, faceva anche vedere i difetti degli antichi: cioè che se faceva accettare quelle qualità di sublime ritrovate negli antichi (e in realtà nate dal travaglio di una disputa comune più che da una delle due tesi), mostrava anche che quel sublime era ben diverso da quello realmente isolabile nei classici. E in realtà affermava la nascita del gusto preromantico, la sua accettazione unitaria di elementi solo in apparenza ed equivocamente diversi e contrastanti: «Permettez..., qu'avec toute l'Italie, je vous félicite sur l'heureuse découverte que vous avez faite d'un nouveau monde poétique et sur les précieux trésors dont vous avez enrichi la belle littérature... Morven est devenu mon Parnasse et Lora mon Hyppocrène... tout ce spectacle grand et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso et les jardins l'Alcinoüs. On a disputé longtemps et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi sur la préférence de la Poésie ancienne et moderne... Ossian, je crois, donnera gain de cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. Il fait voir par son exemple, combien la Poésie de nature et de sentiment est au dessus de la Poésie de réflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes. Mais s'il démontre la supériorité de la Poésie ancienne, il fait aussi sentir les défauts des anciens Poètes mieux que toutes les critiques. L'Ecosse nous a montré un Homère qui ne sommeille, ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni trainant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié»⁵. Se ciò che ci interessa nel Cesarotti non è tanto la sua originalità quanto la sistemazione della cultura poetica nuova, e insieme il suo addomesticamento, va subito notato dunque come

⁵ M. Cesarotti, *Epistolario*, ed. cit., I, pp. 9-11.

egli cogliesse, nell'opera che si accingeva a tradurre, proprio quel misto di grazia e di barbarie che, attraverso il primo termine e la confusa aspettazione del secondo, la letteratura italiana del secondo Settecento poteva pure con sforzo accettare.

L'inganno del Macpherson era dunque particolarmente grato al Cesarotti che aveva bene intravvisto nell'*Ossian* una risposta ai desideri moderni: «Un Fingal, un Ossian dovevano sembrare due idoli concepiti nell'immaginazione di un poeta filosofo, d'anima virtuosa e sensibile che volle realizzare le idee del suo spirito, pensando al bello piú che al credibile». Il tema della virtù e della sensibilità, della filosofia, come serena creazione morale, ma anche come libertà dai puri vincoli della credibilità, è ripreso ai margini dell'illuminismo e tratto sul nuovo terreno dove Rousseau stava soppiantando Voltaire. Così il Cesarotti senza uscire dall'illuminismo, dagli schemi di un filosofismo che in Italia del resto non era riuscito a creare una mentalità estremistica in senso razionalistico, riusciva ad avvicinarsi alle nuove correnti europee, ad autorizzare il nuovo senso del «sublime» preromantico.

«Ossian è il genio della natura selvaggio: i suoi poemi somigliano ai boschi sacri degli antichi suoi Celti: spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la Divinità che vi abita»⁶. Quel primo accertamento di una similarità al gusto moderno epurato nelle sue segrete aspirazioni e non urtato dal sospetto di una civiltà poetica contrastante (come era quella omerica), permetteva al Cesarotti di accogliere senza paura e senza rimorso la novità dell'*Ossian*, di calarvi dentro tutta la suggestione omerica finora limitata dallo scrupolo illuministico, di puntare arditamente sull'essenza di quella novità: «il genio della natura selvaggio..., e spirano orrore etc.». Queste parole sono nuove nella tradizione letteraria italiana in cui prevaleva la natura proprio come compenso idillico e musicale di ogni tensione spirituale, dove l'orrore non era maggiore di quello del «solitario bosco ombroso», dove la parola «genio» evolveva solo ora verso il suo significato romantico di personalità eccezionale. Tutte le spiegazioni che il Cesarotti nella sua introduzione cerca di portare alla particolare novità dell'*Ossian*, vertono appunto intorno al contrasto fra quel vigore nuovo e la sua perfezione pittoresca. Sono spiegazioni di «ambiente» che toccano sempre il cerchio di gusto limitato del Cesarotti, il quale riconosce la violenza barbarica di quella poesia solo quando è sicuro che non vi manca un fondamentale addolcimento, un fondo edonistico e didascalico che arricchisce e convalida ogni slancio del sentimento: «mancano ad Ossian quasi tutti que' pregi che nascono dai raffinamenti convenzionali dell'arte e dalla perfezione della società»⁷ e: «dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi; trarne il miglior uso possibile per dilettere, istruire, e muovere con un linguaggio armonico e pittoresco: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io osai credere, forse a

⁶ *Poesie di Ossian*, Pisa 1801, I, pp. 13-14.

⁷ Ivi, I, pp. 12-13.

torto, ma non già temerariamente, che Ossian per piú di un capo l'abbia sciolto assai piú felicemente di Omero»⁸. Cosí tutto il lungo ragionamento intorno ai Caledoni premesso alla traduzione oscilla tra la presentazione adeguata di quel contenuto poetico e la giustificazione ambientale, quasi la scusa, da parte di una civiltà raffinata, della poesia pseudobarbara dell'*Ossian*. Cosí venivano affermate senza paura, con un ardimento tranquillo, le qualità già mediate della poesia preromantica: come quando, in un interessantissimo indice finale aggiunto alla traduzione, il Cesarotti elencava le qualità dell'*Ossian*: grandezza, estensione (alto, vasto, profondo), forza, il terribile (per il quale si avvertiva: «veggansi i Profeti, Omero, Klopstock, Milton»), e si allargava cosí la base di quella cultura). E il dizionario poetico che segue, se indica bene un gusto ancora tutto settecentesco e addirittura un po' accademico (in quanto isola con grande attenzione le situazioni piú diverse come prova di varietà poetica), insiste però pur sempre sui caratteri di quella poesia: sublime e vago insieme mescolati:

occhio natante in segreta lagrima,
occhi soavemente lenti,
occhio trabocca d'amore, e di lagrime,
i passi luridi dell'ombra,
orridi spettri cavalcano su focosi raggi,
la tempesta s'oscura nella tua mano.⁹

Cosí anche grande uso della parola «patetico», e del motivo dell'orrore, cosí grande congerie di espressioni rare aggruppate sotto la parola «morte» e l'epiteto di sublime adoperato tanto frequentemente:

apostrofe sublime entusiastica al Sole,
apostrofe sublimissima allo stesso...¹⁰

Proprio il «sublime» costituiva il centro delle ricerche del Cesarotti, fissava la tensione poetica massima ottenuta, da un lato, dal senso formale del pittoresco, dell'armonico che mai l'abbandonò del tutto e restò almeno come rimorso, come limite violato consapevolmente, dall'altro, dalla sensibilità nuova del terribile, del patetico, del malinconico.

Come egli dirà nel suo *Saggio sul bello*, adoperando delle categorie intellettualistiche, vi sono nel sublime come il preromanticismo lo voleva la finezza del «bello intellettuale» e i riferimenti del «bello morale». In realtà cambiava lentamente il concetto di «sensibile» che si arricchiva inevitabilmente, per diventare senz'altro il bello romantico, di determinazioni ancora pensate come isolate. Vogliamo dire che nel Cesarotti critico sono ancora elementi

⁸ Ivi, I, p. 13.

⁹ Ivi, IV, pp. 183-184, 185, 200.

¹⁰ Ivi, IV, p. 139.

non fusi radicalmente da un'unica intuizione, ma categorie giustapposte che nel romanticismo andranno sempre più apparendo qualità inscindibili della stessa poesia. Qui è il carattere del Cesarotti: nel suo equilibrio letterario si presentano le forme che i maggiori poeti romantici portano a vera sintesi non in forza di una abilità letteraria, ma di una unitaria intuizione personale. È perciò interessantissimo per lo storico leggere nel Cesarotti precisazioni letterarie di ciò che nel Foscolo, ad esempio, diventerà tono, forma poetica di un sentimento originale.

«La mescolanza del bello morale col sensibile rende questo più interessante. Un boschetto di alberi ben disposti è bello per sé; ma se questo è di cipressi funebri, ci attrae di più per la dolce melanconia che sveglia in noi l'idea della caducità umana. La sensazione diviene più viva e profonda, se in mezzo a un circondario di cipressi v'è una tomba o una memoria d'un uomo celebrato o caro. Un romitaggio situato in un bosco insinua nelle nostre idee il senso augusto della Religione... Un mare in tempesta presenta l'aspetto d'un bello terribile, ma esso diviene patetico se veggiamo da lungi un legno in pericolo di naufragare. Tutti i monumenti che rappresentano vicende strepitose, tutti quelli che svegliano alcun sentimento profondo relativo alla Divinità, all'Eternità, alle forze del tempo, alle vicissitudini della fortuna, tutti hanno una bellezza assai maggiore di quelli che ci dilettono per la squisitezza dell'arte. Una campagna solitaria, con una capanna e una greggia condotta da un pastorello inteso a suonar la zampogna diviene deliziosa, perché sveglia l'idea della pace e della innocenza»¹¹. Nel quale brano

¹¹ Dal frammentario *Saggio sul Bello* (in *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Firenze 1945, I, p. 376) in cui molti momenti di scarso valore speculativo sono però illuminanti per il gusto, per la poetica cesarottiana. Così la stessa divisione del Bello visibile in «Terribile, Ammirabile, Dilettevole, Toccante», il continuo sottinteso riferimento alla esperienza dell'*Ossian* («Quelle montagne che sembrano coeterne al mondo, quella quercia di cui niuno de' coetanei si ricorda l'origine, hanno un diritto alla mia ammirazione, come partecipi alla eternità, o superiori di tanto allo spazio della vita umana...

«La forza è una grandezza nella quantità d'azione, e può anche dirsi grande nella estensione rapporto agli effetti. Ella si rammasca per resistere, slanciarsi e dilatarsi con maggior impeto.

«La forza è la rappresentazione più energica della potenza. Le pitture poetiche della Divinità non sono mai più sublimi e più belle che quando le fanno comparir sulla scena fra le tempeste e le folgori. Veggansi i Profeti, Omero, Ossian, Klopstock, Milton»; pp. 351-352). Questo è ciò che forma il Bello terribile, mentre le qualità classiche di simmetria, regolarità vengono ripudiate nell'ambito di «generi» in cui esitano residui di retorica barocca e premono i nuovi impeti preromantici: «Il simmetrico ripugna ai due sommi generi, il grande e il patetico. Demostene, Bossuet, Tacito, Ossian sono bruschi, irregolari, sprezzanti» (p. 363). E insieme una caratteristica unione settecentesca di Bello intellettuale e sensibile («Il Bello intellettuale, quando si associa col sensibile, comunica ad esso un piacere più squisito, e mentre spiritualizza la sensazione materiale, dà in certo modo un corpo allo spirito»; p. 369) ed una conciliazione del vecchio senso dell'arte perfetta, armonica («l'arte che tutto fa nulla si scopre») e della nuova volontà di una spontaneità e di un vigore in tensione: «Non è dunque a stupire se nelle scene della Natura la magnificenza, la

sembrano ritrovarsi anche tutti i temi del preromanticismo quale poteva facilmente essere accolto nella letteratura italiana: il tema dell'idillio gessneriano e rousseauiano («sveglia l'idea della pace e della innocenza»), il tema dei cimiteri, il tema dell'eternità meditata e fortunosa.

Mentre il Cesarotti traduceva l'*Ossian* e contribuiva nel modo più decisivo alla formazione di un linguaggio, di una poetica preromantica che verrà tenuta in massimo conto dai grandi romantici italiani, egli manteneva una nutrita corrispondenza letteraria che verteva proprio sulla relazione fra la letteratura italiana e quella straniera del nord, trasportando l'antica *querelle* europeista-tradizionalista verso una forma per noi molto più interessante. Il Cesarotti aveva in quel momento una infatuazione per la letteratura nordica, vedeva dappertutto, anche senza molta distinzione, il sublime, la conferma della provvidenzialità della pseudoscoperta di Ossian. Così nelle lettere al Van Goens sui poeti tedeschi: «Voi mi toccate il cuore, – dice il Cesarotti –, lodandomi i Poeti Tedeschi. Sapete voi ch'io ne sono innamorato al par di voi stesso, benché non sia in caso di gustare gli originali, e non ne abbia letto che alcuni pochi componimenti nelle traduzioni Francesi? Parmi che l'esser comparsi più tardi delle altre nazioni sulla scena poetica abbia confluato molto a perfezionarli. Essi conservano quell'amabile semplicità, e per così dire quella freschezza di natura che sembra caratterizzar le prime produzioni di tutti i popoli e sono nel tempo stesso a portata di profittar dei lumi del secolo, della molteplicità dei grandi modelli, e del gusto della buona critica che la vera filosofia ha sparso in questo genere di studi. Le Poesie di Haller, gl'Idilli di Gessner e la *Morte di Adamo* di Klopstock sono le sole cose che mi giunsero alle mani e m'incantarono estremamente»¹². L'*Ossian* lo aiuta a capire i moderni e a scoprire in quelli una freschezza naturale che lo portava ad una maggiore spregiudicatezza nei riguardi dei classici.

In una bonaria polemica col Vannetti chiede grazia per «I poeti tedeschi... per l'amabile e virtuoso Gessner. Essi hanno, non v'ha dubbio, i loro difetti; ma i nostri, i Latini, e i Greci ne mancano?»¹³. E quando il Vannetti rispose dicendo che nei tedeschi censurava «solamente l'uniformità, la tetrezza, e cer-

grandezza, la varietà ci arrestano con più diletto che la regolarità e la simmetria, la quale in compenso ci appaga meglio nell'arte. V'è però un modo di conciliarle senza parer di volerlo. Questo è ciò che prefigge il valente Giardinista formando i suoi paesaggi. Egli ha per assunto di unire insieme le varie scene campestri, accozzandole quasi a caso con la stessa negligenza della Natura; ma facendo che l'ordine e il disordine successivi o mescolati servano a darsi un risalto reciproco con un artificio tanto più fino, quanto meno riconoscibile. Egli dispone gli alberi, i prati, i ruscelli, le valli, i boschi, le balze, le grotte per modo che procaccino allo spettatore ora una successione, ora un intreccio di spettacoli regolarmente irregolari, e contrastati senza sistema, nei quali previene la sazietà, irrita i desideri, prepara le sorprese senza farle presentire: ... il più bel composto sarà sempre quello che fa trovar arte nella Natura e la Natura nell'arte» (pp. 363-364).

¹² M. Cesarotti, *Epistolario*, ed. cit., I, p. 158.

¹³ Ivi, II, p. 53.

ta stravaganza di cupi pensieri, e di metafisiche astrazioni; le quali cose negli stessi originali... sono per avventura bellezze... ma nella versione mostrano abbastanza di non volere far lega col genio della nostra poesia; e quindi conviene avvertire la Nazione sempre vaga di novità perché non tenti uno sforzo ed inutile e pernicioso»¹⁴, il Cesarotti replicò che non occorre che affini siano le lingue ma i sentimenti di chi le traduce: così affermava ad ogni costo l'utilità di una conoscenza delle letterature più lontane appunto perché spregiudicato europeista, e ammetteva l'importanza di un arricchimento sentimentale dei letterati italiani. La sua brama di nuovi testi poetici indicava anche la scontentezza della poesia settecentesca e la ricerca di una nuova poesia: la poesia del sublime, di *un più che estetico*. Come avviene sempre in momenti di rinnovamento, la tensione entusiastica è per sua natura stessa extraestetica, chiede più vita, più presenza dello spirito, sembra implicare un sovvertimento che agli occhi dei conservatori è senz'altro il brutto: poi raggiunge un nuovo concetto della poesia. Così anche i preromantici con la nuova idea del sublime sembravano attuare una soluzione più integrale, fondamentale dell'uomo poetico, sembravano annettere al bello delle qualità superiori e non direttamente estetiche, una direttiva eteronoma che era per loro indice di una superiore bellezza. E dove a vera sintesi arrivarono, fu un nuovo concetto della poesia quello che si affermò. Ma la posizione del Cesarotti, spregiudicata ed europeistica, aveva sempre una base di lucido illuminismo che non cessava di influenzare anche le novità di gusto, l'aspirazione al sublime. Anche l'entusiasmo per Ossian era un po' la meraviglia di una poesia completa in mezzo a popoli incivili; non l'affermazione di poesia-barbarie, primitività. Certo in lui la visione illuministica si allarga, ma più come accrescimento di un quadro civile ben fermo, che come una improvvisa irruzione di altri valori antitetici, il che avverrà semmai con l'Alfieri¹⁵.

Anche se dell'Alfieri vi sono come dei presentimenti che lentamente oppongono ai vecchi nuovi canoni: «Il parlar per sentenze universali ed astratte è proprio dei filosofi, e degli oziosi ragionatori. Gli uomini rozzi ed appassionati singolarizzano e parlano per sentimenti. Se questa è la qualità più essenziale del vero linguaggio poetico, come vuole il Vico, Ossian è il più gran poeta d'ogn'altro¹⁶». Dove, come si vede, spunta ed assume valore la nuova intuizione vichiana: il Cesarotti non si assume la piena responsabilità di questo capovolgimento, ma certo è lieto di poterlo applicare ad Ossian,

¹⁴ Ivi, II, pp. 57-58.

¹⁵ La posizione avanzata del Cesarotti in campo poetico, ma controllata e trattenuta da un generale inquadramento illuministico, è ben chiarita dalla precisazione aggiunta ad una osservazione più arida: «Fortunata la sua ignoranza che produsse un pezzo così toccante! Se Ossian avesse conosciute le cause fisiche delle fasi lunari, egli non ci avrebbe esposto che una fredda dottrina. La poesia cava ben più partito da una illusione interessante, che da una verità fredda. Ma convien distinguere esattamente l'illusione dall'assurdità» (*Ossian*, II, p. 348).

¹⁶ *Ossian*, I, p. 306.

ad una poesia che diventava per lui «la poesia». Così, tra vecchio e nuovo e spesso giungendo al nuovo con il metodo illuministico, il Cesarotti muove molti dei suoi motivi letterari: ad esempio, la sua battaglia contro le regole. Nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*¹⁷, in un tentativo di classificazione della poesia, assai confuso ma ricco di spunti vigorosi (ad es. una presentazione originale, ma estremamente illuministica, delle relazioni letteratura-genio nazionale¹⁸), il Cesarotti combatte il pregiudizio delle regole e della precettistica. Sono pagine piene di quel brio illuministico che in lui prendeva colorazioni piú dotte e letterate traducendosi in forza di argomentazione e di polemica. Dice dei petrarcheschi: «Ma questi ornamenti accattati e posticci, e qualche volta usati a rovescia, piangevano loro intorno, come appunto un bel vestito aggiustato sopra un corpo vistoso ed armonico, se si trasporta ad un altro disadatto e di malgarbo, ne acquista esso pure deformità. Le movenze delicate e gli atteggiamenti inimitabili del Petrarca diventarono contrafacimenti e contorsioni; traspariva l'aria di donna volgare sotto gli abbigliamenti di una Divinità»¹⁹. Partendo da una astratta Natura, carica però di ineffabilità preromantica, e da presunti «rapporti eterni ed immutabili tra gli oggetti e l'uomo», il Cesarotti veniva a minimizzare l'importanza delle regole (e persino dell'esempio di altri scrittori), a considerarle cervelotiche e dannose per l'originalità e il riferimento diretto degli autori alla natura. E convalidava questo suo atteggiamento di

¹⁷ Scritto poi ripudiato dal Cesarotti come immaturo e uscito nel 1762; poi nelle *Opere*, vol. XL, Pisa 1813 e ora in *Opere scelte di M. Cesarotti*, a cura di G. Ortolani, ed. cit., I, da cui cito.

¹⁸ Pure auspicando una poesia basata su motivi universali, non nazionali, sembra precludere ai motivi essenziali del romanticismo 1816 quando, lodando il Chiabrera per la sua originalità nello scegliersi come genere la poesia «entusiastica», lo rimprovera per aver fatto eccessivo «scialacquo di favole, le quali non essendo attaccate alla Religione, o all'interesse nazionale, né trovando credenze nell'opinione del popolo, perdono la maggior parte del loro incanto» (p. 240).

¹⁹ Ed. cit., p. 238. Si leggano anche questi esempi di *verve* polemica sulle regole: «Omero compose l'Iliade, i maestri dell'Arte presero da quella le regole del Poema Epico: ma egli compose pur l'Odissea, poema di natura molto diversa. Omero non poteva errare; bisognò dunque conciliarlo con se stesso; si racconciarono le regole alla meglio, e si fecero cangiar aspetto, come un vasellaio, accorciando o allungando la stessa creta, d'un orciuolo farà una pentola. Supponghiamo ora, che Omero non avesse cantato che l'ira di Achille: crediamo noi che, dopo le regole dell'arte, un altro avrebbe avuto coraggio di celebrare i viaggi di Ulisse? e se l'avesse fatto, i critici sarebbero stati forse tanto indulgenti? Quante speciose ragioni per negargli il titolo di Poeta Epico! Per non parlare della somma differenza dell'uomo, del tempo e dell'azione dei due Poemi, punti tanto essenziali secondo i critici, che meschinità di soggetto (si sarebbe detto) indegna della maestà dell'Epopea! Nell'Iliade il fiore degli eroi assedia la capitale dell'Asia, nell'Odissea un uomo piuttosto padre che Re, con una banda di compagni ignobili, sconosciuto, mal in arnese, si mette in viaggio per rivedere il nativo suo scoglio: ivi gli Uomini e gli Dei sono in guerra; qui il Re travestito fa alle pugna con un pezzente ecc. ecc. Se Dante fosse nato dopo il Tasso, nel secolo in cui le regole e gli esempi degli antichi avevano un'autorità religiosa, la forza e vastità della sua fantasia sarebbe sembrata stravaganza e vaneggiamento» (ed. cit., pp. 235-236).

origine illuministica, ma di accento preromantico, con l'esempio del genio-Omero attuante i suoi disegni poetici senza precedenti modelli e regole, capace di un'arte poetica sua traducibile in una teoria dell'arte da un'aggiunta coscienza filosofica. Istinto e ragionamento venivano così a separarsi come sorgente e come coscienza riflessa di poesia ed il primo, collegato alla natura, autorizzava quelle regole «essenziali e di natura», universali e risolte nella concreta organicità dell'animo del poeta (quella regola è «l'unità del core» di cui parlerà il romantico Torti): «ella (la Poesia) non ha bisogno di strumenti; ella non deve i suoi principi ad alcuna cosa esterna, ella li trova tutti nell'animo ove rinchiusa fermenta; le passioni la svegliano, la fantasia la veste: chi studierà bene il suo spirito ed il suo cuore troverà le regole della Poesia scritte in se stesso, e vedrà che senz'altro aiuto ella può nascere dalla sua mente, deformata ed abbellita, come Pallade dal cervello di Giove»²⁰.

C'è dunque anche nel Cesarotti una battaglia per la libertà della poesia, tanto più importante in quanto non rimane astratta discussione, ma cala in termini critici e in effettiva pratica poetica, diversamente da quei preannunci settecenteschi troppo precoci di storia dell'estetica che han dato luogo agli studi di Robertson, Quigley, Toffanin. Ma le sue intuizioni non venivano svolte oltre i limiti di un buon senso poco estremista anche se vestito spesso di un'apparenza balda e combattiva e le regole ripudiate venivano riammesse almeno parzialmente in un equilibrato compromesso.

Con questa incertezza del letterato che non cerca un profondo motivo delle sue preferenze, ma si regola secondo la convergenza del proprio gusto con le indicazioni della moda, rapidamente assorbendo e sviluppando e conciliando gli accenni di un gusto nuovo, è connessa la stessa natura del Cesarotti, incapace a rifinire con insistente profondità un concetto. L'Alfieri, meno letterato e meno discorsivo, approfondirà per sempre il sublime preromantico nel tono con cui pronuncerà le sue parole di disperazione, di allibimento, di eroismo; il Cesarotti invece compone i precetti tradizionali alla poesia con quelli del nuovo e del suo gusto, azzarda e consolida, insistendo in superficie, e mostrando la novità non dimentica di notare le somiglianze, le giustificazioni con l'antico. Si preoccupa di bandire una nuova scoperta e poi di presentarla sorridendo con il *Nihil sub sole novi*, di caricare le tendenze originali più vistose e di giustificarle secondo le esigenze di un'umanità complessa e media: «Ossian sa maneggiare con ugual maestria tutte le specie di colori. E s'egli fa spesso uso del cupo, quest'è perché il cupo è più spesso confacente ai suoi soggetti»²¹. Questo stesso parlare di colori adatti a certi diversi soggetti, non di espressioni di un sentimento fondamentale, indica la preoccupazione di far accogliere una novità che urtava con una tradizione di serenità, di solarità a poco a poco insensualità e svigorita ed ora, nella sintesi pariniana, resa forma di un concetto civile, equilibrato e ragionevole.

²⁰ Ivi, p. 245.

²¹ *Ossian*, ed. cit., I, p. 223.

Il Cesarotti arrivava insomma anche lui alla scoperta della nuova sensibilità con il grave peso di remore derivante dalla sua formazione che non gli permetteva di riempire con un'originale elaborazione sentimentale le formule moderne intuite troppo sul piano della letteratura. Compromesso intimo a lui che abbiamo però detto letterariamente provvidenziale come mediatore del nuovo al vecchio, delle audacie nuove alla tradizione più prudente.

Se esaminiamo le poesie originali o il rifacimento della *Iliade*, vedremo meglio la pacifica incertezza in cui il Cesarotti veniva a trovarsi fra le origini illuministiche, l'educazione classica e l'istintivo gusto del nuovo. Può sembrare perfino strano che l'innegabile abilità, l'efficacia della versione dell'*Ossian* si disfaccia così risolutamente nelle poesie originali, nel poemetto encomiastico *La Pronea*²², che poteva rappresentare il risultato più personale delle sue esperienze, la soluzione dei suoi problemi letterari. Qua e là versi avventati da un fondo di grandiosità e di generica meditazione affiorano nel complesso scadentissimo

(e menò vampo
d'esser terra non altro, e sogno e nulla:
[...]
larva che un soffio di ragion dilegua),²³

ma la natura retorica (a parte l'indirizzo tutto encomiastico del poemetto, che ripropone il triste problema della insensibilità tradizionale a quella sdegnosa solitudine del letterato che si inizia con l'Alfieri) della poesia del Cesarotti si rivela in tutto il componimento: l'incapacità di reggere una descrizione, di costruire un discorso poetico. Si guardi la inettitudine a superare il valore retorico della parola e la tendenza ad una immaginosità frusta o convenzionale:

O tu, qual che tu sia (ch'uomo non posso,
altro dirti non so) o di portenti
artefice sovran, portentoso ignoto,
soffri che a te Meronte offra un tributo
non vil, né forse di valore ignudo,
un silenzio che pensa, e un cor che grida
Napoleon...

Io taccio, oppresso
di gioia e di stupor, torno a celarmi
nella mia selva, e più che prima infermo
di lena e lingua al mio Signor consacro

²² *Pronea*, in *Poesie originali*, Firenze 1809, pp. 1-63.

²³ *Poesie originali*, pp. 12 e 13.

un silenzio che pensa, e un cor che grida
Napoleon.²⁴

Si noti la povertà della suggestione preromantica quando manca la guida sicura di un mondo preformato e gustato secondo un amore del nuovo e una possibilità piú imitatrice che assimilatrice. Anche in tardi componimenti originali la forma che piú in lui si presenta come normale e normativa era quella petrarchistica-arcadica prima della nuova forma alferiana:

Serenatrice de' leggiadri cori,
candida lampa della notte bruna,
madre di dolci idee tacita Luna,
che di modesta luce il ciel colori:
il scintillar de' tuoi soavi albori
stuolo d'amanti a care veglie aduna.²⁵

Ma a nessuno può sfuggire neppure un certo turbamento nella languidezza che si spinge dalle tenerezze arcadiche a un eccesso pittoresco e sentimentale, che, affidato ad una somma di aggettivi (leggiadri, candida, bruna, dolci, tacita, modesta, soavi, care), indica sul vecchio tessuto intenzioni nuove, eccedenti la misura arcadica. Indicano questi versi che il Cesarotti non riusciva a liberarsi dagli schemi complessi di Arcadia e illuminismo se non per una mimesi letteraria che gli aveva trasfuso piú che in altri moderni un turbamento nella vecchia forma. Letteratissimo, il Cesarotti svegliava le sue originali qualità poetiche al contatto di una suggestione letteraria che completava la sua capacità sensibile. Se no restava a metà, incerto, con uno sforzo che non riusciva a concludere. Il suo gusto soffriva meno antipatie che simpatie e la sua bonaria apertura lo rendeva pronto a tradurre con entusiasmo pari le tragedie di Voltaire o l'*Elegia* del Gray: e ciò non con la leggerezza praticona di altri poligrafi settecenteschi, ma perché nel suo spirito non v'era un vero dramma tra vecchio e nuovo, tra illuminismo e motivi nuovi, ché anzi dovevano questi apparire a lui come l'inveramento piú genuino di uno sviluppo di certe idee illuministiche, di quella parte almeno che teneva a salvaguardare la poesia e ad esaltare la purezza delle sensazioni, cioè della primitività.

Lo stesso atteggiamento ideale rivela nel Cesarotti uno di quei letterati che non sanno rimanere appartati nel loro campo volontariamente delimitato e che d'altronde non costruiscono su di una base fervidamente coerente ed eroica. In tutto risplende il suo «ragionato entusiasmo» e mentre, finché Venezia è una repubblica aristocratica, egli resta aristocrateggiante, quando diventa per forza democratica, anch'egli diventa democratico, pronto poi

²⁴ Ivi, pp. 3-4 e 63.

²⁵ Ivi, p. 292.

sotto l'Impero a sorridere delle sue idee precedenti: «Fu già un tempo in cui anch'io sognava il regno di Astrea, la ragione depurata, la perfettibilità progressiva...».

Così il suo patriottismo è illuminato, il suo cristianesimo saggio e moderato come il suo gusto dell'entusiasmo. Viva in lui era dunque una capacità fresca di entusiasmo che non abbandonava mai la fiducia conclusiva in una vita illuminata e sensibile, nella guida bonaria della ragione che si ritrova in ogni apparente cambiamento del suo pensiero. La prova più interessante di questo connubio in lui naturale di illuminismo e della possibilità di accettare nuove intuizioni non sospettate e non volute contrarie alle basi ideologiche del suo gusto, è il rifacimento dell'*Iliade*, nella *Morte di Ettore* (1786-94), che doveva, secondo lui, rendere al fine accettabile la parte genuina della poesia omerica ai moderni, rappresentare la sensibile soluzione della antica *querelle*. Naturalmente questa improba fatica acquista una luce più chiara quando si precisi la sua posteriorità rispetto all'*Ossian*: Omero ha messo in rilievo, per affinità e contrasto, la poesia di *Ossian*, che a sua volta ha riportato Cesarotti ad Omero. Come si sa, egli si decise a due versioni dell'*Iliade*: una letterale ed una poetica. La prima ci interessa solo per l'uso del linguaggio ossianesco, già inizialmente tinto di molti omerismi, la seconda ci assicura definitivamente dei limiti del Cesarotti, fuori dell'equilibrio raggiunto nella versione dell'*Ossian*. Ciò che il Cesarotti voleva, si vede in questa versione, ciò che il Cesarotti poteva raggiungere facendo guidare la sua capacità espressiva da un testo per lui suggestivo, si vede nell'*Ossian*. Anzitutto nella *Morte di Ettore* doveva affermarsi una chiara morale («La colpa si procaccia da se stessa la propria pena»²⁶) che liberasse così Omero dalle accuse più esteriori dei moralisti («Il lamento di Elena nel testo è dettato principalmente dall'interesse: nella versione poetica esso è ispirato dal rimorso, il che lo rende più interessante e disarmo l'ira dei lettori contro questa bellezza funesta. Vi si è anche aggiunto un cenno che dà risalto alla moralità del Poema, e rappresenta la morte di Ettore come una punizione degli Dei per la sua soverchia connivenza alla passion del fratello»²⁷) e che doveva aggiungere un interesse al puro racconto fantastico: ma è chiaro che qui il «*delectando monet*» supera del tutto quel misto di bello e buono che secondo i preromantici poteva produrre il patetico.

Nel rifacimento dell'*Iliade* egli vuole raddrizzare ogni sentimento che gli sembri poco morale, poco eroico o poco motivato, vuole prestare ad Omero idee di «umanità e di morale», di una astratta morale cioè diversa dalla concreta morale omerica. E tende sempre ad una «sensatezza» magari «sublime», ma verosimile. Se così riduce l'inganno amoroso di Giunone a Giove «con un po' più garbo, sí che né la decenza, né la galanteria non ci

²⁶ M. Cesarotti, *L'Iliade o la Morte di Ettore*, Venezia 1795, I, p. XXXVIII.

²⁷ *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in versi sciolti italiani dall'Ab. Melchior Cesarotti insieme al volgarizzamento letterale col testo in prosa*, Padova 1786, vol. IX, pp. 288-289.

scapitino», nella descrizione dello scudo di Achille vuole accordare ad ogni costo la poesia col buon senso corrente.

Se i limiti illuministici della mentalità del Cesarotti balzano chiari nella versione poetica dell'*Iliade*, è da notare però che il gusto del fosco, del tenebroso era penetrato in lui oltre le radici sentimentali non ancora chiarite, sotto la specie della ragionevole coerenza. Dice dei primi versi del canto XI dell'*Iliade*: «L'Aurora ch' esce dal letto del bel Titone non parrebbe che andasse a illuminare una giornata di nozze? Un'alba trista e lugubre conveniva assai meglio a un giorno di sangue... Un cielo annuvolato, un'aurora fosca e sanguigna era un augurio più naturale e più proprio»²⁸. Ed anche da questa sua posizione meglio si può capire l'entità e la natura del compromesso fruttuoso dell'*Ossian*: la mediazione da parte di una personalità audace, ma preoccupata di una giustificazione razionale dei suoi gusti, di un poema che implicava nuovo senso dell'immagine, nuova sensibilità.

Se nella teoria poetica il Cesarotti non riusciva a superare i limiti della mentalità settecentesca, la sua fondamentale spregiudicatezza di europeo *moderno* gli consentiva un senso della lingua più libero e mosso, e, su di una base sempre razionalistica e sensistica, il risultato delle sue speculazioni linguistiche era un moderato equilibrio tra innovazione e tradizione, fra uso e regole, ma soprattutto un rispetto della vita che nella lingua si rivela e che spinge la lingua ad arricchirsi, a cambiarsi contro ogni assurdo purismo integrale: «Il progresso della lingua è sempre in proporzione di quei dello spirito»²⁹.

«La via delle lingue non è immortale e inalterabile niente più che quella dell'uomo che ne fa uso»³⁰. «Allora solo la lingua potrà cessar d'arricchirsi quando lo spirito non avrà più nulla da scoprire, né da riflettere. È dunque un operar direttamente contro l'oggetto e il fine della lingua il pretender di toglierle con un rigor musulmano il germe della sua intrinseca fecondità»³¹. Il suo era non un sicuro storicismo, ma certo un senso vivo della natura della lingua, anche se nella premessa di un accorto e ragionevole compromesso: «Non si tratta di un aumento precario di vocaboli, si tratta di libertà: ma d'una libertà permanente, universale, feconda, lontana dalle stravaganze, fondata sulla ragione, regolata dal gusto, autorizzata dalla nazione in cui risiede la facoltà di far leggi»³².

E certo sono anche questo suo ragionevole senso di libertà linguistica e questa sua disposizione a farsi investire, fuori di ogni sciovinismo o purismo, da una nuova sensibilità anche straniera, e a riscaldarne la propria

²⁸ *L'Iliade* cit., vol. V, p. 140.

²⁹ *Saggio sulla filosofia delle lingue*, in *Opere scelte* cit., I, p. 19.

³⁰ *Ragionamento preliminare al corso ragionato di letteratura greca*, in *Opere scelte* cit., I, p. 303.

³¹ *Saggio sulla filosofia delle lingue*, ed. cit., I, p. 12.

³² *Ivi*, p. 138.

espressione entro i limiti già accennati, che danno alla versione dell'*Ossian* un valore letterariamente eccezionale. Eccezionale per la sua novità graduata, non inattingibile da chi fosse più europeisticamente nutrito della cultura del tempo, non ripugnante ad un fedele della poesia italiana e pur ricca di immagini, di atteggiamenti sentimentali, di toni, di colori del tutto insoliti nella nostra tradizione.

«Di un così grande originale ebbi l'arditezza di fare un dono all'Italia. Senza un esempio che mi servisse di scorta, con una lingua feconda sí, ma isterilita dalla tirannide grammaticale, a guisa di atleta mediocre costretto a lottare con un gigante, a fine di non restarne oppresso, dovetti ricorrere ad uno schermo particolare, ed inventare scorci ed atteggiamenti di nuovo genere». Dice il Cesarotti, conscio appunto della sua posizione di equilibrato innovatore e superbo di aver portato nella traduzione dell'*Ossian* la sua spregiudicata volontà di destare nuova forza nella lingua poetica italiana³³. «Un traduttore di genio (dice proponendo «una serie di giudiziose traduzioni degli autori più celebri di tutte le lingue» «per avvezzarsi a sentire squisitamente quelle finezze e per dare nuovi atteggiamenti e nuove ricchezze alla lingua») prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restare soccombente: temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze, e sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli e ravvicinarla alle straniere, a inventar vari modi di conciliazione e d'accordo, a renderla infine più ricca di flessioni e d'atteggiamenti senza sfigurarla o sconciarla. La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con una disinvoltura o compostezza uniformi; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi di ginnastica, che sa trar partito da ognun de' suoi membri e si presta ad ogni movimento più strano così agevolmente che lo fa sempre parere il più naturale, anzi l'unico»³⁴.

³³ E nel «Discorso preliminare» (*Ossian* cit., I, pp. 5-6): «Se mai traduttore meritò questa equità... par certo che debba meritarsela chi si mette a lottare con un originale della tempra di Ossian... Le sue virtù e i suoi difetti sono ugualmente intrattabili, ed egli resiste per ogni lato alla forza e alla durezza di chi vi accosta. Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutta la fecondità, e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa dei suoi adoratori, eccessivamente pusillanime». E sempre nel *Discorso* il Cesarotti mostra bene di aver coscienza dell'ammorbidimento che egli faceva del testo per mediarlo al gusto italiano e dell'utilità della sua opera per un arricchimento della poesia italiana: «Io so bene che alcune di queste locuzioni non sarebbero sofferte in una poesia che fosse originariamente italiana, ma oso altresì lusingarmi che abbia a trovarsene più d'una che possa forse aggiungere qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella poetica, e qualche nuovo atteggiamento al suo stile! *Questo è il capo* per cui specialmente può rendersi utile una traduzione di questo genere, e questo è l'oggetto ch'io mi sono principalmente proposto» (op. cit., p. 2).

³⁴ *Saggio sulla filosofia delle lingue*, ed. cit., pp. 107-108. Il Cesarotti mostrò più volte

Alla passione con cui si accinse alla traduzione dell'*Ossian* contribuiva anche un interesse di letterato a dare un esempio di novità nella lingua nazionale, a spingere la nostra lingua poetica oltre i limiti di quella pusillanimità che egli le riconosceva. E poiché la sua rivoluzione portava sempre in sé i limiti della moderazione, l'*Ossian* diventava nelle sue mani un esempio decisivo di mediazione perfetta fra il nuovo gusto europeo e quello italiano settecentesco.

In tutta l'opera cesarottiana si può notare un'intelligenza equilibrata, un compromesso di Arcadia, illuminismo, preromanticismo, e senza l'*Ossian* non avremmo da accertare, a parte le alte intuizioni linguistiche, se non una certa delicatezza e freschezza sentimentale non troppo esigente, saziata in una Arcadia più precisa e pensosa. Ma l'*Ossian*³⁵ portò ciò che allargava,

il suo orgoglio di «traduttore originale» e le sue varie osservazioni in proposito formano quasi le linee intelligenti e sensibili di un trattato sul tradurre che doveva ben collocarsi nel secolo in cui questa attività assurse alla sua massima autorità coincidendo con il desiderio europeistico, insieme volgarizzatore dell'illuminismo e mediatore a nuove aure poetiche del preromanticismo. Si leggano così le considerazioni sulla versificazione e la fedeltà nel tradurre che riconducono alla complessa azione del Cesarotti, letteratissima e provvidenziale nella sua tecnica di concessione al nuovo gusto e di limitazione tradizionale: «I traduttori, volendo metter in vista la difficoltà delle traduzioni, calcano unicamente sopra la diversità del linguaggio: ma non mostrano di sentire un'altra difficoltà, con cui è lor necessario di lottare, e che per mio credere è ancora più grande: voglio dire quella che nasce dalla diversità della versificazione. Egli è certo che i sentimenti, i pensieri, e le espressioni prendono da se stesse un tornio e una configurazione corrispondente alla versificazione rispettiva de' varj poeti. La brevità, o la lunghezza del verso, la varietà delle flessioni, delle pose, delle cadenze, l'armonia che risulta naturalmente dal numero, e quella che nasce dall'aggiustatezza delle consonanze, il diverso intralciamento, e la distribuzione delle rime: ciascheduna di queste cose modifica i sentimenti, e comunica loro una bellezza propria, e distinta da tutte le altre. Si trasferiscano gli stessi sentimenti in un altro metro; si cangi la disposizione; si alternino le misure: tutto è guasto. Le idee aggiustate sopra un altro metro, stanno, per così dire, a disagio in questo nuovo, e prendono attitudini violente o scomposte: si forma una discordanza disgustosa fra i sentimenti ed i suoni: gli oggetti non si presentano più sotto il punto di vista conveniente: l'orecchio, ed in conseguenza lo spirito, si riposa in luoghi poco opportuni, e sdrucchiola su quelli, ne' quali dovrebbe arrestarsi; e la composizione la più perfetta diventa simile ad un bel corpo con tutte le membra slogate... Egli è dunque indispensabile in una traduzione di gusto, d'alterar un poco l'originale per vero spirito di fedeltà; e poiché le nostre misure non si adattano a quei sentimenti, di rassettare e girar in modo i sentimenti medesimi, che adattandosi alle misure nostre, facciano un effetto equivalente a quello che fanno nel loro essere primitivo... Ho avuto tre avvertenze, secondo me, importantissime. La prima, di far che l'autore medesimo supplisse a se stesso, servendomi delle maniere usate da esso in luoghi simili, ed alle volte trasportandole vicendevolmente da un luogo all'altro. La seconda, di aggiunger generalmente quei sentimenti ch'erano inchiusi nel sentimento dell'autore, o n'erano una conseguenza immediata: avvertendo che ciò non fosse in quei luoghi, ove l'autore gli aveva artificiosamente soppressi. La terza infine, di guardarmi scrupolosamente dall'ammettere idee o espressioni che non fossero esattamente conformi al modo di pensare, e d'esprimersi del mio originale» (*Ossian*, II, pp. 342-344).

³⁵ Seguo, come ho già citato, l'edizione di Pisa: *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, Tipografia della Società letteraria, Pisa 1801, tomi 4 – riportata integralmente nelle *Opere* (II-V). Alle edizioni posteriori a quella pisana, oltre quelle citate da Karl Weitnauer in ap-

senza pericolo, quelle possibilità fino alla guida di una nuova impostazione di linguaggio che sarebbe rimasta altrimenti inattuata. «Un cuore profondamente sensibile e penetrato da quella sua melanconia sublime che sembra il distintivo del genio, un'anima che trabocca e riversasi sopra tutto ciò che la circonda»: ecco i caratteri che egli ritrova nell'*Ossian*. Parole che, se partono più da una fortunata intelligenza che da una aderenza profonda, suonano singolarmente nuove, decisive per la nuova letteratura e per il frutto più notevole dell'attività cesarottiana. Si noti che il Cesarotti, che non ruppe mai con l'*Arcadia*, alla quale dedicò il *Saggio sulla filosofia del gusto*, avrebbe potuto, senza la sua larga e accogliente apertura e il suo audace gusto linguistico, arcadizzare o stilizzare parinianamente quel testo in una misura simile a quella di molti traduttori anche posteriori a lui e quale ci può essere indicata proprio da due strofe di una canzone del padre Monti per il ritratto del Cesarotti posto in *Arcadia* (1786):

Teco m'inoltro pavido
nelle morvenie selve:
odo il torrente fremere,
odo ruggir le belve:
tremo tra i sassi lubrici
dell'alpestre sentier.

D'atre piante funeree
nelle tenebre ascose
fra rotte pietre sorgono
verdi tombe muscose,
ove dormono il ferreo
sonno i cari a Fingal prodi guerrier.

Torve l'ombre grandeggiano
su per l'aereo nembo,
o delle nubi squarciano
il tenebroso grembo,
e pendon curve, attonite
di grata lira al suon.

Altre al Figlio degenerare
tinte di pallor bianco,
insanguinato e lacero
mostran fremendo il fianco,
e d'alto grido assordano
l'onusta di trofei patria magion.³⁶

pendice al suo *Ossian in der italienischen Literatur (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, «Neue Folge», XVI, Berlin 1906), da Paul Hazard (p. 363 di *La révolution française et les lettres italiennes*, Paris 1910) e da Gustavo Balsamo-Crivelli (*Poesie di Ossian*, Torino 1924, pp. XII, XIII), è da aggiungere quella di Venezia 1819.

³⁶ Nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, Pisa 1800, p. 306.

Tutto il frasario arcadico e classicistico riesce ad adeguare e travestire i luoghi comuni dell'*Ossian*, a diluirli in misure non certo preromantiche. L'Arcadia parinizzata non riusciva a rompere la ricerca di una caduta gradevole, congiunta ad una preziosità elegantemente raccorciata come colmo della musica della poesia («e pendon curve, attonite / di grata lira al suon»), mentre il Cesarotti distende il suo discorso poetico, lo rende capace di accogliere movimenti piú lunghi e meno stilizzati, apre una nuova declamazione sentimentale pur mantenendola nei termini di una struttura tradizionale. Cosí, mentre i traduttori piú arcadici non riescono che ad arricchire la poesia illuministica di qualche motivo nuovo sulla via della languidezza, e i traduttori piú alla lettera non incidono sulla lingua poetica, il Cesarotti nella sua versione condiziona l'inizio di una poetica che vivrà nel nostro grande romanticismo neoclassico.

Nell'*Ossian*, il Cesarotti consolidò la sua spregiudicata simpatia per una letteratura che, senza urtare il suo ideale civile, accrescesse le risorse della fantasia e della lingua e secondasse quel vago bisogno sentimentale e spiritualistico che egli d'altronde non sentiva in contrasto con lo spirito dei lumi.

Questo spiritualismo tra sensistico e cristiano (ma senza approfondimento) non trovava nella salda concezione pagana di Omero³⁷ ciò che trovava

³⁷ Omero, con cui nelle note Ossian è spessissimo paragonato, viene sempre trovato inferiore appunto perché sentito privo di quella sentimentalità che il Cesarotti accertava abbondantissima nel suo testo: «Poco è ad Ossian d'esser ammirabile: il suo massimo studio è d'esser *toccante*. Sono rari in Omero questi tratti preziosi di sentimento, o appena abbozzati» (I, p. 296); «In Omero si ascolta, in Ossian si sente» (I, p. 303). E di fronte al mondo classico il mondo ossianesco è presentato come piú umano, generoso, profondo: «L'amore dei Greci e dei Latini è un bisogno fisico e materiale: quello degli Italiani è spirituale; quel dei Francesi *bel-esprit*. L'amore di Ossian è di un genere che non rassomiglia a verun di questi. Egli ha per base il sentimento perciò è tenero e delicato...» (I, p. 299). Il falso primitivo ossianesco strappa espressioni di meraviglia per la sua finezza, per la educazione di sentimenti, per la sua fantasia non priva di buon senso: «Ossian il di cui mirabile non ripugna al buon senso» (I, p. 287). «Questa è una vera scuola di politezza e di virtù. Qual delicatezza di spirito non dovea esser quella di Ossian, per osservare in un secolo barbaro questi esatti e gentili riguardi, che sembrano il frutto della piú colta e raffinata società» (I, p. 302). Mentre gli eroi greci vengono descritti brutali e scorretti, quelli dell'*Ossian* appaiono al Cesarotti cavallereschi, ideali, perfetti («veggasi ora appresso Omero il rimprovero di Agamennone a Menelao, e i suoi crudeli sentimenti nel 6 dell'*Iliade*, v. 55 o la dura risposta d'Achille a Licaone nel 21 v. 99 o quell'altra atrocissima ad Ettore nel 23 v. 345, e poi si giudichi quale di questi due poeti debba interessarci maggiormente», III, p. 386), inquadrati in un'atmosfera familiare, idillica, convenzionale che ben si accorda con simili toni del Bertola, del Pindemonte, del mondo preromantico quale si configurò soprattutto in Italia e a cui questi nostri «rivoluzionari» tendevano ben piú che ad una decisa tempesta sentimentale, ad un focoso *Sturm und Drang*: «Questa conversazione è molto ben collocata e toccante. Ella spira virtù ed amor domestico. Oscar è un giovine amabile, pieno di tenerezza per il padre, e d'entusiasmo per l'avo, che arde di desiderio di rendersi degno d'entrambi. Fingal si compiace della sua generosa indole, e gli dà le lezioni del vero eroismo. Che bel soggetto per un quadro! Fingal in mezzo, appoggiato sullo scudo in atto d'ammaestrar il nipote: i cantori stan con le mani sospese sull'arpa per ascoltarlo. Gli altri eroi siedono per ordine

nell'*Ossian*, gocciolante di una vaga e triste religiosità, anteriore al culto, ad ogni confessione e religione precisa: e però tanto più attraente e poetica.

«Le verità del cristianesimo avrebbero aperto ad Ossian le fonti di un sublime e d'un mirabile propriamente divino ed in questa religione avrebbe ravvisato il modello di quella perfezione morale, ch'egli sapeva spirare senza riconoscerne l'autore. Ma se Ossian non poté dar alla sua poesia questa soprannaturale sublimità, egli almeno non l'infettò con le stravaganze degli altri poeti del gentilesimo, e ce la diede così pura e così perfetta, quanto ella potea prodursi coi semplici lumi della natura»³⁸. E poiché in un'altra disquisizione sulle relazioni tra religione e poesia il Cesarotti arriva all'equivalenza cristiano-naturale, noi non troviamo qui solo il preannunzio della polemica romantica contro la mitologia pagana («senza Apollini, senza Muse, senza salire in groppa del Pegaseo, senza trasformarsi in cigno, il poeta sa rapir l'anima con un felicissimo, e naturale entusiasmo»³⁹), ma soprattutto una posizione letteraria che, pure basandosi sulla vecchia formula della poesia cristiana, afferma un tipo di suggestione sentimentale e lo spiega in nome della natura, che diventa così una fonte di poesia pittoresca e sensibile, ma non più solamente figurativa e sensuale. Si pensi alla religione tassesca della natura che comincia con l'*Aminta* e che aveva nutrito la letteratura italiana fino all'illuminismo e si troverà estremamente interessante questo accenno ad una natura, fonte di poesia religiosa: anche qui non proprio una rivoluzione (ché gli accenti tasseschi avevan mantenuto alla sensualità naturalistica una intima languidezza melanconica), ma trasformazione della sensualità in sentimentalità, della distensione in tensione, in presentimento di *un di più* insoddisfatto ed essenziale: una mediazione verso l'anima preromantica che cela in sé, nella sua fragilità autunnale, le radici del potente inverno romantico. La natura cambia la sua animazione, perde la sua aurea perfezione primaverile, non è più il vertice della gioia e della pace, il paradiso degli animi poetici, non colpisce più per la sua armonia, per la sua organicità; assume un volto fremente e se pure da materna bontà istintiva passerà poi a matrigna crudele, nel corso del romanticismo, fin d'ora ogni suo atteggiamento serba un fondo di assorta melanconia, di severa tristezza che per lungo tempo non rivela le sue origini, le mantiene come in incubazione: permane come una divinità senza letizia e senza panismo, come la riserva spirituale di una umanità che sospira e trova in essa la fonte ed il conforto dei suoi sospiri. Sia che si bagni di languida pensosità come nell'*Elegia* di Gray o che si esalti in orrido come nell'*Ossian*, la natura preromantica è una

con diversi atteggiamenti d'ammirazione, più sedata nei guerrieri provetti, nei giovani più vivace. Gaulo in disparte, pensoso, ed alquanto torbido. Oscar in piedi dirimpetto a Fingal, pendente dalla sua bocca, con la gioia e il trasporto dipinto sul volto: ed Ossian tra l'uno e l'altro con la lagrima all'occhio, e diviso tra l'ammirazione del padre, e la tenera compiacenza del figlio» (I, p. 311).

³⁸ *Ossian*, ed. cit., III, pp. 382-383.

³⁹ Ivi, III, p. 380.

voce di melanconia che sembra superare la volontà chiara degli scrittori, come supera l'equilibratissima libertà cesarottiana⁴⁰. Questa nuova natura (e si badi bene che l'interesse a questa osservazione cresce proprio quando alla parola «natura» si dia il romantico significato di paesaggio dell'anima) non ha più che scarsi legami con l'orrido barocco che tendeva alla meraviglia mentre il nuovo orrore tende alla commozione. Anche se quei tenui legami non mancano nel Cesarotti (residuo della grandiosità secentesca rimasta nella cultura poetica del Settecento come garanzia di qualche sfogo più esuberante), e se egli fu spesso spinto al gusto dell'immagine anche da questo oscuro appello barocco, dell'*Ossian* ci sorprende come tutto nuovo questo senso di natura in tensione:

Tempestosa notte,
notte atra: rotolavano le querce
dalle montagne; il mar infin dal fondo
rimescolato dal vento muggiava
terribilmente, e l'onde accavallandosi
le nostre rupi ricopriano, il cielo
mostravaci la felce inaridita
col suo frequente balenar. Fercuto,
vidi lo spirito della notte; ei stava
muto sopra la spiaggia; errava al vento
la sua vesta di nebbia; io ne distinsi
le lagrime; ei sembrava uom d'anni grave,
e carico di pensier.⁴¹

Basterebbe isolare un momento quella «felce inaridita» che singolarizza l'orrore della foresta durante il temporale, per indicare il nuovo atteggiamento poetico; o la presenza dello spirito della notte: in una simile figura mai s'era coagulata una immaginazione italiana. Ora la provvidenzialità del Cesarotti consiste appunto nel rendere accettabile una simile realtà senti-

⁴⁰ Raramente nel cupo ossianesco si insinuano chiari temi di idillio che tendono sempre a sfarsi comunque in elegia. E indicano sempre un modo di intonazione poetica che lega preromanticismo e romanticismo neoclassico.

Ode così talvolta
vecchia dal verno dischiomata pianta
il sibilo gentil di primavera;
odelo, e si ravviva, e si fa bella
di giovinette spoglie, e scote al vento
le rinverdite sue tremule cime.
Dolce ronzo di montanina pecchia
errale intorno, e al rinnovo aspetto
dell'erma spiaggia, il cacciator sorride
(*Temora*, III, vv. 494 ss.)

⁴¹ *Ossian, Colanto e Cutona*, vv. 52-64.

mentale e poetica, nell'insinuare quell'atteggiamento di mestizia suggestiva in una immagine, in una figura che pure avesse la finitezza di una qualsiasi entità tradizionale. E quel fluire di sentimentalità si rapprندهva nel giro abilissimo e sonoro del verso, come non sarebbe stato possibile in una versione letterale o prosastica.

Il Cesarotti ebbe coscienza sia della difficoltà del suo compito, sia della rarità del lessico adoperato, delle immagini inusitate. Così vedremo in opera il suo gusto, la sua intelligenza critica nell'accennare la comprensione della novità, sia nel rilevarla sia nel moderarla. A questo doppio atteggiamento si può ridurre infatti il lavoro del Cesarotti nel fare sua l'opera del Macpherson; tutto il lavoro più recondito della sua fantasia, della sua bravura letteraria, risulta in queste due direttrici: mettere in luce il nuovo, ma renderlo assimilabile alla letteratura italiana. Già nel dizionario poetico posto alla fine della versione possiamo notare la tendenza a mettere in rilievo le espressioni più nuove secondo i concetti nuovi di vago, patetico, sublime ecc., che non mancano però, per la loro esemplarità, di rientrare nel gusto della novità preziosa, peregrina, secondo un vecchissimo gusto letterario e addirittura secondo un formalismo secentesco. Sono le gemme che egli ambisce di mettere in mostra con una leziosità che sfrutta il patetico preromantico ad un effetto quasi barocco:

Occhio natante in segreta lagrima
occhi soavemente lenti
occhio trabocca di amore e di lagrime.

O è l'indicazione, ma non del tutto convinta, di immagini più sconcertanti:

i passi luridi dell'ombra
orridi spettri cavalcano su focosi raggi
la tempesta s'oscura nella tua mano.⁴²

O è la designazione delle nuove categorie secondo la grandiosità della retorica

orribilmente sublime
terribilmente magnifica,⁴³

espressioni che però, sia pure con la loro origine spuria, entrano a sommuovere l'educazione settecentesca, come pronte ad essere vivificate dall'impeto

⁴² Già citati a p. 169, dal *Dizionario di Ossian*. Vicino al *Dizionario* c'è anche un *Indice poetico di Ossian*, «ossia catalogo classificato delle principali bellezze che si trovano nelle di lui poesie», caratteristico per la classificazione retorica ancora persistente nel Cesarotti.

⁴³ *Ossian*, *Indice poetico*, IV, p. 127.

alfieriano. Espressioni che erano preparate (non bisogna scordarlo), dalle versioni di Pindaro⁴⁴, dei tragici greci, e naturalmente di Omero stesso:

Monti echeggiano e piagge, al par di cento
ben pesanti martelli alternamente
alzantisi, abbassantisi, sul rosso
figlio della fornace.⁴⁵

Diremo subito che la fusione perfetta non riesce per lunghi tratti e anche nel singolo verso noi distinguiamo agevolmente quel tanto di irresoluto, di resistente alla piena liricità delle nuove immagini che insieme era la rivincita di una medietà sonora e versaiola sulla sommessa precisione stilizzatrice. La quale d'altra parte agisce soprattutto nella collocazione sintattica e in certi raccorciamenti eleganti. Si prenda questo verso e mezzo e si pesi il contrasto sanato solo esteriormente, solo letterariamente dall'onda metrica fra la novità del «sospira» e la precisazione più minuta di «nel mezzo»:

aperta, oscura, nel mezzo del petto
sospira una ferita.⁴⁶

Eppure il Cesarotti ha rilevato come centro apparente della frase proprio la seconda espressione, mentre favoriva la posizione iniziale e diremmo inaspettata della prima. La nuova sintesi formale ha dunque questa origine e questo risultato generale: attrae in un discorso poetico che parte dalla vecchia struttura verso una musica apparentemente più vigorosa, in realtà più diversamente accentuata, le nuove immagini, e, mentre le coagula in parole inevitabilmente nuove per il loro uso, le contrappesa con le espressioni già accettate dalla tradizione, coonestandole tutte sotto il manto di una nuova musica epica, di una grandiosità nuova, ma non eterogenea alla tradizione epica già accettata. Ecco così l'impegno di riaccostare nelle note le espressioni ossianesche, rifatte su questa nuova base, a frasi virgiliane od omeriche, ecco così il continuo confronto con il mondo classico, la giustificazione di certe deformazioni rispetto al senso comune con esempi di classici⁴⁷. Mentre

⁴⁴ Così nel *Cartone* (vv. 589-590) integra Ossian con Pindaro: «tu pel ciel deserto / solo ti movi». «Il *solo* è di Ossian; il *ciel deserto* è di Pindaro. Ho unito insieme l'espressioni di questi due Geni, che dicono lo stesso, ed eran fatte l'una per l'altra».

⁴⁵ *Ossian, Fingal*, I, vv. 465-468.

⁴⁶ Ivi, *Fingal*, II, vv. 17-18.

⁴⁷ Il Cesarotti nella pratica della traduzione, più che disprezzare risolutamente le vecchie regole, cerca di mostrare che esse non vengono infrante essenzialmente nell'*Ossian*. Così a p. 289, I, *Ossian*, difende «le digressioni», gli «episodi secondari» che la sua educazione classicistica avvertiva, dicendo che «se alcuni dei canti episodici di Ossian non hanno una relazione diretta al soggetto particolar del poema, tutti però si riferiscono allo spirito, ed al fine generale di questo e degli altri poemi di Ossian; il quale è d'ispirar grandezza d'animo, e sensibilità di cuore col racconto d'avventure eroiche, e compassionevoli». Dove d'altronde,

d'altra parte si riducono fin dove si può le audacie più estreme dal punto di vista non tanto linguistico quanto ragionevole, addomesticandole, ammorbidendole. A volte è un modulo arcadico che smorza con un diminutivo l'effetto troppo brusco del testo («il suo segreto sospiretto» per il dolore amoroso di una fanciulla), a volte si insinua nella prosa del Macpherson un'arietta metastasiana, come si volesse arricchire col nuovo sentimento le forme tradizionali e con esse giustificare la nuova poesia:

O amabilissimo
figlio di morte,
sempre caro e vezzoso;
prendimi teco
dentro lo speco
del tuo riposo.⁴⁸

È evidente che la nuova lirica vivrà invece più intensamente proprio in quegli endecasillabi di sola apparenza epica e così scanditi in una musica sentimentale, e non nelle forme polimetriche legate alla liricità convenzionale della tradizione e che il Cesarotti pur non sentiva in contrasto con la sua accogliente poetica. Si ricordi d'altronde che il canto nelle sue forme settecentesche coesiste in Italia con i nuovi motivi e che nel pieno della grande poesia del *Saul* si slanceranno le cantate di David che dovevano pretendere, nelle intenzioni dell'autore, non solo ad una funzione drammatica, ma ad una loro liricità. E d'altra parte ciò che assumeva un movimento drammatico si svolgeva inevitabilmente in forma melodrammatica secondo l'esempio metastasiano. Sì che spesso per il Cesarotti è una questione di fili che ecletticamente presceglie a secondo l'argomento: all'amore, ad esempio, convengono le canzonette metastasiane, e il linguaggio ritorna a prestarsi a quello stile, senza esitazione:

Sí, sí, mio dolce amore,
di te mi sovverrò.
Ohimè! ma tu cadrai,
ohimè, se tu ten vai
per sempre, e che farò?
Sul muto prato,
sul cupo monte,
sul mesto fonte
di te pensando andrò.⁴⁹

nelle ultime righe, si può osservare una più ricca comprensione della novità preromantica, della diversa giustificazione costruttiva dell'*Ossian* che pure il Cesarotti sentiva il bisogno di spiegare, di mediare al lettore italiano.

⁴⁸ *Ossian, Comala*, vv. 221-226.

⁴⁹ Ivi, *Carritura*, vv. 140-148.

(Se mai si noti l'aggruppamento intenso di aggettivi non disdegnati dall'Arcadia, ma vicini alla sensibilità preromantica. Aggettivi adoperati per altro scopo, ma che facilmente in quel momento di passaggio venivano ripresi e usati in una lenta gradazione da vecchio a nuovo). Inoltre molto spesso le espressioni non verbalmente, ma logicamente piú audaci, lo inducono a lunghe spiegazioni che tradiscono la sua esitazione, la comprensione delle difficoltà dei lettori e dunque una sua preoccupazione tutta illuministica di chiarezza ad ogni costo. Per esempio nell'inizio della *Morte di Cucullino*.

(O nelle sale mie mormora il suono
della passata età?)⁵⁰

egli sente il bisogno di spiegare: «*bel-esprit* Questa espressione entusiastica è alquanto ambigua. *Il suono della passata età* potrebbe significare la voce di qualche ombra; ma il senso piú verosimile pare che sia questo: *la mia immaginazione riscaldatami farebbe sentire come presenti i discorsi e le voci degli eroi morti, o lontani dei quali mi accingo a cantare?* Il principio del poemetto *Colanto e Cutona* favorisce questa spiegazione». Preoccupazione che mi ricorda quella di un commentatore universitario del *Bateau ivre* che alle «*neiges éblouies*» sosteneva doversi intendersi «*éblouissantes*», non potendo la neve stupirsi!

Le nuove immagini adatte a nutrire la fantasia il Cesarotti le accettava, ma le temeva quando non avevano anche una spiegazione logica veristica, per cui tollerava piú facilmente delle violenze linguistiche che non pure violenze fantastiche. E se sopporta qualche trasposizione ardita per un amore sincero della poesia, subito cerca di scusarsi, di giustificarsi come quando passa un: «le sospira il crine / al marin vento»⁵¹.

Spesso cosí nella traduzione assistiamo ad una sostituzione in cui la violenza verbale è caricata a favore di una maggiore coerenza razionale: «lasciate l'orrida vermiglia luce» invece di «deponete il terrore del vostro corso». Ma a volte in questo gusto del circostanziato si può intravedere anche una penetrazione sempre un po' minuziosa, semplificatrice della nuova sensibilità, come quando aggiunge ai versi

e dei venti
erran sull'ale con vermiglie vesti
l'ombre de' morti, e n'han diporto e gioia:
*Ma gioia Ossian non sente.*⁵²

Di questa aggiunta non c'era nessun bisogno, ma il Cesarotti credeva cosí di chiarire meglio la sostanziale mestizia di ogni atteggiamento preroman-

⁵⁰ Ivi, *La morte di Cucullino*, vv. 2-3.

⁵¹ Ivi, *Dartula*, vv. 37-38.

⁵² Ivi, *Callin di Cluta*, vv. 4-7; il verso aggiunto è in corsivo nostro.

tico. Se nell'originale vi era «morti errano come ombre sopra la feroce sua anima», Cesarotti traduce:

su quell'anima atroce
errano tette immagini di morte.⁵³

Se nell'originale era:

e vide le agitate braccia di Strinadona,

Cesarotti svolge:

e vide
della donzella il tenero sospiro,
l'alzar del seno e il volteggiar del fianco,⁵⁴

perché «il poeta intende di significare l'inquietudine amorosa della donzella; ma questo solo indizio non fa sentir abbastanza il suo intendimento. Il traduttore ha sostituiti alcuni altri contrassegni che hanno una relazione più stretta colla passione di una giovine innamorata»⁵⁵. Cioè secondo un razionalismo contenutistico che richiede una particolareggiata motivazione psicologica. E questa preoccupazione realistica arriva fino all'integrazione di ogni particolare:

ivi deposto l'elmo
de' regi, altro ne prese⁵⁶

«si sono aggiunte le parole “altro ne prese” perché non si credesse che fosse ito senz'elmo». Difficoltà a liberarsi dalla precisione sensistica e razionalistica che non tollera la immediatezza nei sentimenti:

vide Lunilla, se ne accese, e al padre,
avverso all'amor suo, trafisse il fianco.⁵⁷

«L'originale non ha che queste parole: vide Lunilla dal bianco seno, e trapassò il fianco di suo padre. S'è creduto necessario di aggiungere le idee sopresse perché il sentimento non sembri strano».

Trassegli il brando: ei col pugnol di furto
trafisse il bianco lato.⁵⁸

⁵³ Ivi, *Calloda*, I, vv. 17-18.

⁵⁴ Ivi, *Calloda*, II, vv. 182-184.

⁵⁵ Ivi, *Calloda*, loc. cit.

⁵⁶ Ivi, *Calloda*, III, vv. 139-140.

⁵⁷ Ivi, *Callin di Cluta*, vv. 37-38.

⁵⁸ Ivi, *Fingal*, I, vv. 268-269.

«Il testo ha solo: egli le trapassò il bianco lato coll'acciaro. Ma di qual acciaro si parla? La spada era già in mano di Morna. Parmi che questo termine non possa aver altro senso che quello che gli si è dato da me. L'avverbio "di furto" aggiunto rende il fatto un po' più credibile. All'incontro il Le Tourneur colla sua traduzione lo rende ancora più difficile a concepirsi: *Elle retire l'épée du sein du guerrier: Ducomar, en tourne la pointe sur elle, et perce son beau sein*». Ed è sul metro della credibilità che il Cesarotti si vanta anche altrove di superare il celebre traduttore francese.

L'ideale è sempre conciliare il testo nuovo «colle idee del buon senso», dare «proprietà e vivezza», giustificare i sentimenti secondo uno schema realistico, secondo una deduzione chiaramente logica. Oppure spesso ci si richiama a principi quasi secentisti, ma rilevati dalla presenza del sentimento, almeno di nome, nuovo. Così a proposito delle comparazioni: «L'imperfezione della lingua le introdusse, e il grand'effetto che fanno, le accreditò nella poesia. La loro soverchia presenza può bene esser disapprovata dai critici rigidi che meditano a sangue freddo: ma qualora questo magnifico difetto ci si presenta, esso abbaglia e seduce nel punto che si vorria condannarlo; e il sentimento, com'è dritto, la vince sopra il riflesso»⁵⁹. Il Cesarotti era insomma più disposto a sacrificare ad esuberanti sfoghi poetici una sobrietà lineare che non il buon senso e la coerenza psicologica e moralistica, sí che, mentre si affatica a frenare ogni movimento ingiustificato secondo le coordinate del contenuto, azzarda volentieri violenze verbali, che restano spesso anche stonate, legnose nella pasta generalmente fusa del poema:

«alla sbiadata mattutina luce»⁶⁰

«il vento scese»

«dal mezzogiorno saltellon sull'onde»⁶¹

«le voci ululabili dei venti».⁶²

Lingua spregiudicata e composita in cui una forma pretenziosa come «vestusto», citato nella sua nobiltà antica (*La morte di Cucullino*, v. 136), può permettere l'ingresso ad un «tombano in folla» (*Temora*, VIII, 217) e leziosi toscanismi coabitano con arditezze e con novità risolte. Novità che fanno pensare ai primi testi romantici 1816: solo che là quell'ibridismo nasceva da desiderio di una lingua più popolare, mentre qui nasce da stonature non sempre evitate, sommerse, quanto alla musica, nella prepotenza dell'endecasillabo. Mentre d'altronde per mimetismo ingenuo tutto vien reso cupo, spesso in contrapposto con la terminologia classica: così la casa diventa sem-

⁵⁹ Ivi, I, p. 290. Si confronti del resto una pagina del *Saggio sulle lingue* (ed. cit., p. 99) in cui vuol mostrare che le immagini moderne più accese sono assai più moderate di certe metafore classiche che nessuno più discute.

⁶⁰ Ivi, *Fingal*, II, v. 140.

⁶¹ Ivi, *Temora*, I, vv. 413-414.

⁶² Ivi, *Temora*, VIII, v. 245.

pre «l'angusta-scura magion». Dato che egli stesso confessa: «Io amo talora di avvivare il colorito di Ossian colle tinte di Ossian medesimo».

Naturalmente la stessa scelta della poesia per tradurre una prosa, poetica sí, ma prosa, indica subito la intenzione, comune ad altri traduttori, di rendere piú poetico l'originale, di renderlo poetico anche secondo gli attributi metrici che la tradizione italiana riteneva necessari. Ed ecco quindi quelle inevitabili amplificazioni che sciolgono la durezza, voluta durezza, dell'originale secondo la ornata floridezza italiana; ecco l'esemplarità di pochi aggettivi cedere alla massa dei riempitivi tradizionali anche se un po' circostanziati dall'educazione sensistica. Così, se nel testo era brevemente: «But I will remain, renowned; the departure of my soul shall be a stream of light», il Cesarotti amplifica:

Ma rimarrò famoso, ed a seconda
entro un rio limpidissimo di luce
scorrerà l'alma mia placida e leve.⁶³

Il Cesarotti cioè, a parte quelle stonature che egli evidentemente non avvertiva, intendeva fare di quel testo un poema organico, un tessuto «poetico», in cui la suggestione nuova fosse formata, concretata entro misure e armonia riconosciute come tali, in un discorso organicamente poetico che non lasciasse campo ulteriore all'iniziativa del singolo lettore, che fermasse sentimenti nuovi, come quelli omerici erano per sempre fermati nella prosa omerica. Era questa la prova migliore della tendenza formale, anche regolarmente formale, della letteratura italiana, che doveva vedere in quelle opere, pur così affascinanti, dei mostri, dei nonfiniti, in cui gridi poetici sembravano chiedere l'integrazione naturale della veste metrica e di un florido *ornatus*. E d'altra parte quest'opera provava anche le grandi possibilità di una letteratura che, radunando tutte le sue risorse, si disponeva ad accogliere una nuova sentimentalità, un impeto tendenzialmente rivoluzionario senza abdicare, e senza rinunciare d'altronde ad una nuova ricchezza.

Con il Parini abbiamo già assistito ad uno sforzo per suggellare ogni nuovo atteggiamento nella perfetta forma incisiva e classicheggiante, ma ora comparivano non piú sensazioni di cose, ma sentimenti fondamentali che non si prestavano alla precisa freddezza dei cammei: occorre tentare un nuovo equilibrio e mentre il neoclassicismo sulle orme del Parini non riusciva a svilupparsi oltre certi limiti preziosi, fu l'arricchimento preromantico che preparò il grande romanticismo neoclassico italiano. Il Cesarotti appun-

⁶³ Ivi, *Latmo*, vv. 487-489. Per rendersi conto del lavoro del Cesarotti (e insieme della suggestiva forza dei suoi versi) il lettore può confrontare la traduzione cesarottiana del testo inglese con la versione letterale di P.E. Pavolini (*Ossian, Poemi scelti*, Firenze 1924) dei *Canti di Selma*, e magari con quella in prosa poetica del Goethe nei *Leiden des jungen Werther* (ed. Insel, Leipzig, s.a., III, p. 93 ss.).

to rappresenta questa apertura della letteratura italiana ai nuovi motivi e insieme la sua tendenza istintiva ad assimilarli nelle sue linee piú tradizionali. Se noi abbiamo voluto studiare come il Cesarotti operò per presentare, per mediare il testo ossianesco osservando anche le stonature inevitabili derivate dalla coscienza imperfetta del fondamento del nuovo gusto, dobbiamo ora considerare questa versione come un testo a sé stante, come il testo preromantico piú importante, come il testo cui guardarono Alfieri, Foscolo, Leopardi, su cui essi formarono la loro nuova abitudine ad un canto che fosse misura e sentimento: sentimento ordinato in una misura che non era piú quella semplicemente tradizionale, di conclusione, di vittoria formale, rinforzata poi dal loro sostanziale neoclassicismo.

Nella nostra letteratura, a questa sua svolta decisiva tra illuminismo e romanticismo, quando nuove energie spirituali stavano per crescere nella atmosfera romantica, quando stava per affermarsi una nuova coscienza della forma, della personalità poetica, della vita spirituale che deve urgere nella conclusione formale, l'*Ossian* cesarottiano diventava la prova vivente di una possibilità nuova della letteratura italiana e insieme una specie di «selva» poetica di motivi, di atteggiamenti nuovi, non lontani e sconcertanti, ma immersi nel decoro italiano, bagnati di quell'alto decoro letterario senza cui non sembrava esister poesia. E non rinnegava certe tenerezze arcadiche che sembravano essere presupposte dal nuovo languore romantico, non rinnegava la cura classicistica che dal Parini restava come una prova di immortalità poetica e che veniva a germogliare, nel neoclassicismo, in un amore dell'assoluto perfetto, del sublime classico. Entro questo eccellente compromesso letterario avvivato da un sincero amore della poesia, gli uomini dell'ultimo Settecento trovarono un nutrimento fantastico nuovo e non ripugnante. In quel poema affioravano decisamente i motivi nuovi, che, pur presentati dal Cesarotti piú come temi artistici che come motivi dell'anima, attraevano su di sé quella generica sentimentalità che s'andava accendendo nel nuovo clima spirituale. Era soprattutto il grande motivo romantico della malinconia, del dolore che, non originato da nessuna causa particolare, bagna le anime dei mortali, le riempie di sé non come momento accanto ad altri momenti, ma come unica vita, unico respiro dell'anima. Quella melanconia che l'Alfieri proverà come fondo essenziale, come tratto nobilitante del suo carattere, vive già negli eroi pensosi dell'*Ossian*, nella maturità meditabonda che non manca mai anche al loro vigore sanguigno, barbarico, che del resto il Cesarotti aveva naturalmente attenuato, sia per il suo gusto civile sia per la consapevolezza della ripugnanza dei gusti italiani per motivi che solo il Barretti con il suo amore shakespeariano poteva in parte affermare. Attraverso il Cesarotti la sagoma degli eroi volgeva la loro violenza verso l'atteggiamento di sublimità omerica (*egli nel sangue alto rosseggia*), ma con tutto ciò non si staccava dal tetro fondo da cui quelle azioni senza gioia derivavano. Azioni epiche, come quelle omeriche, ma sempre riviste nella memoria, come

passato, da un triste presente di desolazione e di decadenza, involte in una nostalgia melanconica e appassionata. Poesia la cui musa può dirsi veramente *la memoria acerba* tanto invocata nell'*Ossian*. E per quanto il Cesarotti lavorasse per coordinare lo svolgimento interiore di quelle avventure, non poteva né voleva eliminare la prima causa che era il senso di infelicità che il preromanticismo veniva creando. Senso centrale di infelicità come era stato centrale il senso di fondamentale benessere di edonismo, di virtù attiva e soddisfatta del primo Settecento, prevalenza dell'anima prima di ogni sua pratica operazione, nella sua intera apertura che non trova più soddisfazione nei metodi minuziosi e dedotti della ragione. Il romanticismo saprà dare a questa infelicità il suo motivo più chiaro di spinta verso un assoluto che non riesce a realizzare, di protesta e richiesta religiosa contro le cose che sembrano mute ed ostili all'anima la quale sogna uno sviluppo infinito, ma il preromanticismo veniva già assaporando una vita melanconica che nasceva dalla nobiltà delle anime più vicine al senso del mistero della natura, alla solitudine della natura così contrastante con la domestichezza idillica della natura settecentesca.

L'anima preromantica trovava la sua prima serietà, il suo sospiro commosso, non disperato, nella vicinanza nuova alla natura non più considerata a piccole sezioni miniaturistiche, ma nel suo ritmo pauroso di vita che sembra assorbirci e superarci, nel suo persistere primitivo fuori di ogni possibile progresso, nel suo ripetere una parola misteriosa e solenne che stimola in noi la riflessione sul tempo, sull'eterno, sulla nostra caducità, elude la nostra paziente capacità speculativa e suscita l'unica misura con cui possiamo adeguarci a quel ritmo, il sentimento. E il sentimento nasce doloroso, si rivendica sospirando dalle linee limitatrici e fiduciose della ragione. La rivolta preromantica si alimenta sí delle varie intuizioni filosofiche, etiche e estetiche dei Rousseau e Diderot, ma soprattutto è la nascita del sentimento doloroso, la scoperta di una malinconia configurata in un paesaggio che sembra ora il vero volto della natura. E se il tono medio della sentimentalità preromantica specialmente in Italia diventerà un senso ombroso di bonaria tristezza senza punte disperate, fino all'irruzione Alfieri-Foscolo, se prevarrà il simbolo cimiteriale con la sua educata melanconia, gli inizi sono in coloro che della natura scoprirono il volto pauroso e desolato, svegliarono il loro sentimento in un incubo di orrore, alla presenza di forze non più stilizzate in simboli ed ornamenti, ma ascoltate nella loro voce tragica, testimoni di un dramma fuori dell'ambito civile dell'uomo. Certo nel periodo arcadico e pariniano non erano mancati accenti di languore e di sospirosità, ma essi potevano pretendere alle anacreontiche dei Vittorelli, a una vaga sentimentalità che non si nega mai una vita di uscita piacevole, ad una trepidazione che può assimilarsi piuttosto equivocamente al sentimentalismo preromantico per quanto anche questo ha di vago, di dolciastro. Ma le origini sono ben diverse e mentre là è un estenuamento della perfezione arcadica, qua è la nascita di una nuova anima e di un nuovo gusto. La loro coesistenza

precisa meglio i caratteri del preromanticismo italiano, ma non si spiega direttamente come successione causale.

Il motivo piú nuovo è dunque il nuovo paesaggio, che portava con sé la melanconia e la pensosità: di fronte ai giardini in cui viveva la fantasia degli arcadi, o ai facili «orridi» delle ville settecentesche, si presentava una natura che, con la giustificazione del Nord e del tempo lontano⁶⁴, era configurata proprio come opposta alla dolce natura mediterranea che gli italiani avevano sentito come una conferma della serenità della vita. I deserti amati dall'Alfieri⁶⁵, le cupe selve, gli orridi abissi avevano già cittadinanza letteraria nell'*Ossian* e fra *solitario bosco ombroso* e *tacito orror di solitaria selva* sono le insistenti monotone invocazioni dell'*Ossian*, di un paesaggio tetro, pregno di dolore e di orrore. Perché l'orrore allibito diventa una delle condizioni fondamentali dell'anima preromantica, come la trepida estasi lo era stata dell'anima arcadica: l'orrore rappresenta la reazione piú violenta di questo spiritualismo preromantico. Condizioni dell'anima tanto piú accettabili nel Settecento perché presentate come proprie di un poema, di un clima, di una storia, non create da una diretta espressione personale.

Era la natura del Nord e come tale poteva coesistere accanto a quella piú propria della tradizione⁶⁶; ma a parte la suggestione che si aggiunse per il fascino della lontananza e del contrasto quelle condizioni furono sentite da molti come eterne e moderne⁶⁷, come approfondimento dell'animo poetico. Lo stesso petrarchismo, cosí tenace nella sua fedeltà tradizionale, ne sarà toccato e svilupperà il suo fondo di tristezza fino a cambiarlo in disperazione e tetraggine.

In questa natura immane e vivificata da quei colloqui appassionati, da quelle apostrofi che resteranno caratteristiche del nostro romanticismo, il senso e il nome stesso della morte cominciano ad assumere una centralità e

⁶⁴ Quando mai uno scrittore italiano avrebbe immaginato un tale quadro di natura?

come d'autunno il sol qualora ei move
nella sua veste squallida di nebbia
a visitar di Lara i foschi rivi;
goccia d'infetto umor l'appassita erba,
e benché luminoso, il campo è mesto.
(*Temora*, II, vv. 361-365)

⁶⁵ Per la natura del Nord, come fonte suggestiva di fresche immagini poetiche, l'*Ossian* rimase in Italia testo capitale, tanto che l'Alfieri poteva scrivere nella *Vita* (ep. III, cap. VIII, 30 aprile 1770): «La novità di quello spettacolo [in Svezia], e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano, e benché non avessi mai letto l'*Ossian*, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorché piú anni dopo le lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti».

⁶⁶ Spesso il Cesarotti giungeva alle immagini piú nuove attraverso una sfumatura di pittoresco che si poteva scambiare con quello tradizionale.

⁶⁷ Leopardi dichiarò nello *Zibaldone* (*Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1969, vol. II, p. 222) che la poesia sentimentale era propria dell'ultimo secolo.

una dignità poetica particolare: la morte sembra addirittura capace di scatenare una sensibilità piú profonda di quella normale ed è a quella immagine che convergono le fila dei poemetti, verso quella il linguaggio si fa piú mosso e delicato (*cadde, e alla morte nel cader sorriso*⁶⁸), e tutto ciò che significa la sua presenza assume un valore simbolico e poetico. Anche i duelli non sono piú che una rapida preparazione alla morte e alla tomba e il presentimento di queste domina quegli episodi piú di ogni spirito eroico ed epico. Così il motivo della tomba abbandonata e solitaria, su cui il tempo ha cancellato ogni traccia di riconoscimento personale, diventa uno dei motivi piú suggestivi, letterariamente piú calcolati per un sicuro effetto poetico.

Son quattro pietre la memoria sola
che di te resta; e un arboscel già privo
dell'onor delle foglie, e la lung'h'erba
che fischia incontro 'l vento, addita al guardo
del cacciator, del gran Morad la tomba.
Tu se' umíle, o Morad; tu non hai madre
che ti compiangia, o giovinetta sposa,
che d'amorose lagrime t'asperga...⁶⁹

Uno di quei motivi che potevano suscitare o un approfondimento o, come piú spesso avvenne, una sentimentalizzazione di ogni espressione letteraria. L'Alfieri, il Foscolo, il Leopardi porteranno a un vero significato poetico la morte, la tomba, ma nell'atmosfera letteraria se ne diffondeva il calore poetico, la qualità di simbolo sicuro e suggestivo. E come la morte, la notte, non per il placido senso di quiete che le si poteva riconoscere, ma per gli orrori che le sue tenebre creano, per la sua vicinanza fantastica alla morte. Anche il sole stesso, fino allora simbolo di serenità e di vita, assume un aspetto o maniaco o corrucciato, la sua bellezza diventa terribile, implacabile, come un mostruoso eccezionale potere:

Sole del ciel, quanto è terribil mai
la tua beltà, quando vapor sanguigni
sgorghi sul suol, quando la morte oscura
sta ne' tuoi crini raggruppata e attorta!⁷⁰

La poesia diventa malinconica, lo stato di entusiasmo tradizionale, il *furor poeticus*, si trasforma in uno stato di profonda sospirosità. La tristezza è la vita della poesia, il sublime stesso cerca le sue basi in una pensosa tristezza⁷¹.

⁶⁸ *Ossian, Oscar e Dermino*, v. 77.

⁶⁹ Ivi, *I Canti di Selma*, vv. 206-213.

⁷⁰ Ivi, *Temora*, II, vv. 506-509.

⁷¹ La stessa impostazione dei poemi ossianeschi è caratteristica in senso romantico: il ricordo vi prevale, la costruzione si pone come ripensamento nostalgico involgendo di

Il poeta esclama ormai come farà l'Alfieri: «La mestizia è in me natura», e scoprirà in ciò la ragione stessa della sua vocazione. Ciò che nascerà come nuovo sentimento potente e cosciente è ancora nel preromanticismo una sensibilità, un malessere non bene spiegato. Ma comincia a ricorrere ormai «l'anima appassionata», anche se la sua passione manca proprio della energia che vi porterà l'Alfieri. D'altra parte, a questa selva poetica di motivi nuovi il Cesarotti cerca di dare una costruzione di poema, sulla scorta del poema che pareva più vicino, quello omerico, e perciò, per quanto riporti il clima essenziale alla *malinconia*, vestendola di vesti italiane, scorcia dove può la sovrabbondanza d'immagini, anche perché non intuisce l'intento nell'originale di creare suggestioni con il cumulo delle immagini, e preforma così un preromanticismo italiano più sobrio, più capace di fondersi con i succhi neoclassici. E pure in questa limitatezza la versione cesarottiana dà una sicura patria a sentimenti poetici che sarebbero rimasti lontani, se informi dal punto di vista dei letterati italiani. Mentre poi la cosa più importante è che i nuovi poeti italiani troveranno nell'*Ossian* non solo un nutrimento nuovo, una guida sentimentale, ma anche un esempio di sintesi formale che resterà per molto tempo esemplare nella nuova letteratura.

Nelle parti più distintamente liriche il Cesarotti si dà a ricerche piuttosto goffe (come quando in una canzone «a tutto il corpo delle truppe caledonie» «il traduttore si studiò di imitare col suono lo schiamazzo di un'armata vittoriosa»), a ricerche che stimolano un linguaggio composito, incerto, somigliante un po' ai primi tentativi della scuola romantica, la quale agiva però nello schema della poesia ingenua e popolare⁷². Ma la scelta in realtà è fatta in un ambito molto letterario e se vi sono delle forme apparentemente

un alone di rimpianto ogni azione drammatica più immediata. Si vedano così gli inizi, che vennero poi più facilmente imitati nella poesia «bardita», prima di ogni influenza di Klopstock.

Allor che al sonno
dansi i cantori, e nella sala appese
taccion l'arpe di Selma, allor sommessas
entro gli orecchi miei scende una voce
l'anima a risvegliar; la voce è questa
degli anni che passaro.
(*Oinamora*, vv. 4-9)

Non intesi una voce? O suono è questo
dei dí che più non son? Spesso alla mente
la rimembranza dei passati tempi
vien come a sera il sol, languida e dolce. –
(*Colanto e Cutona*, vv. 1-4)

⁷² I romantici 1816 potevano trovare i più utili precedenti proprio nei componimenti polimetrici come la *Notte* a cui, più ancora di loro, attinsero, con risultati di grottesco, i poeti della decadenza romantica, come il Boito.

popolari queste sono invece forme toscaneggianti⁷³ e antiquate tratte dal loro naturale ambiente. Spesso è la stessa introduzione di nomi barbarici, così diversi da quelli tradizionali, che stimola il verso ad un suono nuovo, ad una spregiudicatezza maggiore, o entrano posizioni nuove di parole già usate che danno nuovo sapore al verso:

Come tarlate vacillanti
querce, che il vento occultamente atterra.⁷⁴

Penetra una sentimentalità che rallenta il verso e gli dà un'onda musicale lunga e stanca, ma sostenuta in una misura che non manca mai di armonia finale:

al re di Morven
fuggiamo immantinate: in tua difesa
armato ei scenderà: steso è il suo braccio
sugl'infelici, e gl'innocenti oppressi
circonda il lampo dell'invitta spada;
su figlio di Ratmor; dilegueransi
l'ombre notturne, i passi tuoi nel campo
discoprirà Duntalmo, e tu dovrai
cader nel fior di giovinezza estinto –.⁷⁵

E certo, malgrado le sue simpatie per forme rimate e polimetre, appena il traduttore può, reagisce allo spezzettamento mimetico colla forza del suo endecasillabo, e allora la nuova sintesi riesce veramente: un endecasillabo in cui il fremito della nuova sensibilità non esorbita, ma solleva gli accenti secondo una musica sempre patetica e non svenevole, sempre sentimentale eppure virile, quasi epica, un endecasillabo che resta la spina dorsale del romanticismo neoclassico italiano fino al Leopardi⁷⁶. Questo è il maggior

⁷³ La pecchia della rupe errando mormora
un cotal canzoncin, che dolce fedelo.
(*La morte di Cucullino*, vv. 149-150)

⁷⁴ Ivi, *Temora*, I, vv. 642-643.

⁷⁵ Ivi, *Calto e Colama*, vv. 108-116.

⁷⁶ Novità e vittoria stilistica di cui il Cesarotti ebbe chiara coscienza: «Il nostro sciolto non si sostiene con altro che con la maestà dell'ondeggiamento periodico. Ora non v'è cosa più direttamente opposta a questo genere di stile e di verso, quanto la maniera estremamente concisa, serrata e rapida, ch'è il costante carattere dello stile di Ossian. Pensino i conoscitori, se alcun lavorator di mosaici ebbe mai a travagliar più di me, per congegnar in verso sciolto un tutto armonioso di tanti minuzzoli, per far che i sentimenti ricevessero l'un dall'altro sostegno e risalto, per non istemprarli né storpiarli, per preparar loro mille giaciture varie e convenienti, e per commetterli insieme naturalmente e senza durezza. Io potea ben dir con ragione d'esser nel letto di Procuste. Certo è, che nella poesia italiana io non avevo alcun esempio preciso dello stile e del numero, che conveniasi alla traduzione d'un poeta così lontano dalle nostre maniere; e che mi convenne tentare una strada in gran

risultato del Cesarotti: aver creato un organismo musicale che risolve concretamente la mediazione tra vecchio e nuovo, che rappresenta una misura nuova, ma riprodotte la forma essenziale delle vecchie misure. E mentre alcune stranezze contenutistiche di diretta intrusione del testo tradotto restano senza alcun seguito (come il canone di beltà femminile ossianesca delle «brevi ciglia»), resistono certi moduli di sentimentalità armonizzata che ci sembrano, tanta è la forza della tradizione formale, presentimenti delle immagini nuove quali verranno realizzate nel grande romanticismo neoclassico («pallidi in volto i figli della morte»). Mentre il Macpherson aveva cercato di mantenere con la spezzatura delle frasi la primitività della contraffazione, il Cesarotti involge tutto in una pasta uniforme e letterariamente perfetta. C'è in lui l'esempio del Caro, c'è tutta la presenza della tradizione epica italiana, l'assottigliamento sentimentale di Virgilio sulla grandiosità omerica e il senso conclusivo pariniano e il canto interno dell'Arcadia.

Da questa fusione restano giri che non si scordano e che non resteranno senza eco (nutriti di un'aria nuova eppur costruiti poeticamente), che si faranno più veri nella grande sintesi leopardiana:

Ove son ora, o duci,
i padri nostri, ove gli antichi eroi?
Tutti già tramontar, siccome stelle,
che brillaro, e non son...⁷⁷

parte nuova» (*Ossian*, ed. cit., II, p. 395). Fu l'Alfieri a dichiarare l'importanza dell'*Ossian* cesarottiano proprio per la sua offerta di un magnifico strumento di nuovo verso sciolto che egli vide soprattutto ai suoi fini di tragico. L'Alfieri ricorda nella *Vita* (Ep. IV, cap. I, 1775, in *Opere*, ed. naz., vol. I, p. 187) che quando si mise a studiare la struttura dei versi sciolti adatti alla sua concezione tragica, dopo un infruttuoso esame della *Tebaide* di Stazio nella versione del Bentivoglio, i suoi «amici censori» gli «fecero capitare alle mani l'*Ossian* del Cesarotti; e questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e mi invasaron. Questi mi parvero, con poca modificazione, un eccellente modello pel verso di dialogo». E più tardi (Ep. IV, cap. VII, 1779; ed. cit., vol. I, p. 221) precisa: «L'arte del verso sciolto tragico non la ripeterò da altri che da Virgilio, dal Cesarotti e da me stesso». Quando poi, durante il soggiorno di Pisa nel 1785, inviò il terzo volume delle tragedie nella edizione senese al Cesarotti, questi gli rispose con uno strano consiglio: quello di studiare come modello le sue traduzioni da Voltaire. L'Alfieri notava in proposito, con molta esattezza, la scarsa capacità autocritica del Cesarotti che pure «aveva concepiti ed eseguiti con tanta maestria i *sublimi* versi dell'*Ossian*» (Ep. IV, cap. XV; ed. cit., vol. I, pp. 263-264). E il Foscolo (*Osservazioni sul poema del Bardo* in U. Foscolo, *Opere*, ed. nazionale, vol. VI, a c. di G. Gambarin, Firenze 1972, p. 473) faceva anche lui del Cesarotti uno dei maestri del verso sciolto. E nel *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* dice: «In verità i suoi versi son melodiosi, dolci, dotati di colore e di ardente spirito del tutto nuovi, perché, usando dei materiali antichi, ha creato una poesia che pare scritta in un metro e in un linguaggio del tutto diversi da quanto si trovava in precedenti modelli... la traduzione dell'*Ossian* sarà sempre considerata prova del genio del Cesarotti e della flessibilità che la lingua italiana possiede» (U. Foscolo, ed. cit., vol. XI, parte II, a c. di C. Foligno, Firenze 1958, p. 495).

⁷⁷ *Ossian, Temora*, I, vv. 386-389.

I poeti che verranno saranno presi da questo suono mesto e sicuro⁷⁸:

in mezzo a Selma
crescerà l'erba, e 'l musco alto degli anni⁷⁹

E che mai guati, o graziosa stella?
Ma tu parti e sorridi; ad incontrarti
corron l'onde festose, e bagnan liete
la tua chioma lucente. Addio soave
tacito raggio: ah disfavilli omai
nell'alma d'Ossian la serena luce.⁸⁰

... e tu dovrai
cader nel fior di giovinezza estinto.⁸¹

... il suono è spento,
spento per sempre; il tuo diletto è un'ombra.⁸²

Le parlate alla luna, gli interrogativi ansiosi e affettivi, tesi e pervasi di sentimenti delusi, sono il simbolo piú vivo di questa poesia preromantica:

Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi,
lasciando il corso tuo, quando svanisce
la tua candida faccia? Hai tu, com'io,
l'ampie tue sale? O ad abitar ten vai
nell'ombra del dolor? Cadder dal cielo
le tue sorelle? O piú non son coloro
che nella notte s'allegrovan teco?
Sí sí luce leggiadra, essi son spenti
e tu spesso per piagnerli t'ascondi.
Ma verrà notte ancor che tu, tu stessa
cadrai per sempre, e lascerai nel cielo
il tuo azzurro sentier.⁸³

⁷⁸ Molti potrebbero essere gli esempi di immagini o cadenze, o atteggiamenti lirici che i nostri grandi romantici ripresero dall'*Ossian*, che risuonava ai loro orecchi come mondo poetico esuberante di suggerimenti; basti pensare per il Foscolo a questo verso: «né onor di pianto, né di canto avrai» (*Temora*, II, v. 241), e per il Leopardi: «O Selma o Selma / veggo le torri tue, veggo le querce / dell'ombre tue mura» (*La guerra di Inistona*, vv. 17-19) e piú le varie interrogazioni da noi citate. Ma in uno studio sulla presenza dell'*Ossian* cesarottiano nella formazione della poesia leopardiana dovrà considerarsi anche l'importanza della traduzione di Michele Leoni dei *Nuovi canti di Ossian* (Firenze 1813), in cui il tono cesarottiano ritorna con una patina piú neoclassica. Ha rilevato la presenza della versione del Leoni alla memoria poetica del Leopardi il Flora nel suo commento dei *Canti*, Milano 1938.

⁷⁹ *Ossian, Temora*, I, vv. 137-138.

⁸⁰ Ivi, *Canti di Selma*, vv. 13-18.

⁸¹ Ivi, *Canto e Colama*, vv. 115-116.

⁸² Ivi, *Temora*, III, vv. 247-248.

⁸³ Ivi, *Dartula*, vv. 11-22.

E tu cadesti
figlio della mia fama? Oscar mio figlio
non ti vedrò piú mai? quand' altri ascolta
parlar de' figli suoi, di te parola
piú non udrò?⁸⁴

Interrogazioni che si faranno cosí trepide nella poesia leopardiana e che, nella loro sospirata tensione, eran sentite dal Cesarotti come modulo adatto a quel «sublime» che unisce alla domanda angosciata dell'uomo la presenza terribile di una natura maestosa, insieme sensibilizzata ed estranea.

O tu che luminoso erri e rotondo,
come lo scudo de' miei padri, o sole,
dove sono i tuoi raggi? e da che fonte
tra i l'immensa tua luce? Esci tu fuora
in tua bellezza maestosa, e gli astri
fuggon dal cielo: al tuo apparir la luna
nell'onda occidental ratto s'asconde
pallida e fredda: tu pel ciel deserto
solo ti movi. E chi potria seguirti
nel corso tuo? Crollan le querce annose
dalle montagne, le montagne istesse
sceman cogli anni; l'ocean s'abbassa,
e sorge alternamente; in ciel si perde
la bianca luna: ma tu sol, tu sei
sempre lo stesso, e ti rallegr altero
nello splendor d'interminabil corso.
Tu quando il mondo atra tempesta imbruna,
quando il tuono rimbomba, e vola il lampo,
tu nella tua beltà guardi sereno
fuor delle nubi, e alla tempesta ridi.
Ma indarno Ossian tu guardi: ei piú non mira
i tuoi vividi raggi, o che sorgendo
con la tua chioma gialleggiate inondi
le nubi orientali, o mezzo ascoso
tremoli d'occidente in su le porte.
Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io
sol per un tempo, ed avran fine, o sole,
anche i tuoi dí: tu dormirai già spento
nelle tue nubi senza udir la voce
del mattin che ti chiama. Oh dunque esulta
nella tua forza giovenile. Oscura
ed ingrata è l'età, simile a fioco
raggio di luna, allor che splende incerto
tra sparse nubi, e che la nebbia siede

⁸⁴ Ivi, *Temora*, I, vv. 356-360.

su la collina: aura del nord gelata
soffia per la pianura, e trema a mezzo
del suo viaggio il peregrin smarrito.⁸⁵

Questo «sublime» che richiede una misura poetica slanciata e solenne come il verso cesarottiano, aveva accanto il sublime piú familiare dell'*Elegia campestre* del Gray che il Cesarotti tradusse, quasi a completare il suo quadro preromantico. Sale dall'*Elegia campestre* un'aria mansueta di tristezza in una natura meno grandiosa, resa umana per la sua semplicità: sono gli scambi di una natura che raddolcisce e rende vago il pensiero della morte, e di una sentimentalità in cui ogni finalismo spirituale sembra ritorcersi nella commozione dell'animo che si comunica a quella natura. Un senso autunnale maturo e languido che rende l'immagine della morte come una vaga immagine di giovane donna sfiorita, una pietà lenta, una disperazione senza grido, la comprensione di un naturale dolore che non è sventura inaspettata e terribile. Motivo di elegia funebre che dominerà nella nostra poesia fino al Leopardi e che è entrato nel gusto del secolo là dove ha saputo mantenere il predominio sul semplice formalismo neoclassico, come in certi sensibili cimiteri di metà Ottocento, in cui piccole urne, steli eleganti, colonnine senza enfasi si alternano a cipressi, in un ordine un po' abbandonato, in una commozione tenera e giovanile. Il Cesarotti in verità sviluppò assai poco questo motivo e se mai cercò di ossianeggiarlo, di cavarne un patetico piú significativo in una natura piú selvaggia e drammatica.

Ma accanto a questo «sublimissimo» preromantico, consistente dunque non solo nella solennità delle immagini, ma nel carattere eccezionale di questo colloquio sovrumano in cui, fuori delle consuete utilizzazioni tradizionali, sole, luna, astri sono sentiti come immense creature animate, come occhi aperti pensosi sulla vita degli uomini, c'è anche un sublime, diremo, neoclassico, il sublime omerico, che nasce dalla perfezione dell'individuo e dal raccorciato gesto che lo eterna nella sua divina presenza:

Ei tornava da caccia, avea la lancia
rossa di sangue, torvo il volto e chino;
e fischiava per via;⁸⁶

⁸⁵ Ivi, *Cartone*, vv. 583-fine. Brano che il Cesarotti chiama esempio di «sublimissimo», per la superiore appassionatazza nel porre la domanda dell'angoscia umana in una atmosfera di solennità soprannaturale e terribile. Il «sublime» cesarottiano risulta anche da un atteggiamento tra patetico e grandioso che si estrinseca in versi allusivi e spaziosi, tra pittorici e sentimentali, del cui effetto sonante e musicale insieme il Cesarotti ebbe coscienza assai sottile nel suo rielaborare e volgere il testo inglese:

Stava dall'alto risguardando il mare
(*Temora*, VII, v. 469)

«Ossian presenta due specie di poesia, una in parole per gli orecchi, e l'altra in *cenni per l'anima*. Io studio d'esser l'interprete dell'una e dell'altra».

⁸⁶ Ivi, *La battaglia di Lora*, vv. 71-73.

dove c'è il ricordo sbiadito dell'Apollo dell'*Iliade* mentre scende con la faretra sonante. E mercé la vicinanza di questi due sublimi anche in quello omerico scende il senso melanconico e primitivistico del primo, così che nuovo sapore verrà dal Cesarotti anche alla più stringata utilizzazione neoclassica. Si pensi al Monti, al Foscolo con le sue idee sul poeta primitivo. Concetto centrale a cui l'*Ossian* dà l'avvio più deciso in Italia. Ossian appare come un Omero più vivo e moderno e così permetterà un nuovo amore per lo stesso poeta greco, offrendo quasi una possibilità intima di fusione di motivi preromantici e neoclassici come base di una completa sintesi.

Sintesi di una estrema abilità e di estrema resistenza, se i suoi esempi concreti continuarono ad agire nella loro suggestiva intonazione poetica ben addentro alla prima metà dell'Ottocento⁸⁷.

Mentre l'Arcadia si estenuava e il parinianesimo si precisava in un gusto di decoro neoclassico, la sintesi letteraria dell'*Ossian* cesarottiano offriva un modo poetico nuovo eppur incapace di urtare la comprensione tradizionale, e portava un invito a riempire i nuovi moduli stilistici di una nuova e coerente anima poetica. La sintesi cesarottiana attendeva l'irruzione della passione alfieriana e foscoliana, anche se i suoi limiti coscienti non arrivano davvero fino alla comprensione di quelle nuove personalità. Quando il vecchio Cesarotti lesse le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* scrisse ad un giovane amico: «Foscolo mi spedì la sua storia che è una specie di romanzo intitolato *Le ultime lettere di Iacopo Ortis*. Egli ha ben ragione di dire che lo scrisse col suo sangue. Io mi guarderò bene dal fartelo leggere: perché è fatto per attaccare una malattia d'atrabile sentimentale da terminare nel tragico. Io lo ammiro e lo compiangio».

Se tale era il limite del preromanticismo cesarottiano, la musica dell'*Ossian* seguitò a vivere nell'orecchio e nell'anima dei nostri maggiori romantici come una delle più alte e suggestive che essi ascoltassero fuori del mondo della tradizione, come la più moderna e primitiva insieme, nuova, straniera e perciò più affascinante, e pure perfettamente italianizzata.

⁸⁷ Se in tutta Europa *Ossian* rimase ancora vivissimo intorno al 1830 (v. Zibaldone del Leopardi, in *Tutte le opere* cit., vol. II, p. 1219, che cita, in proposito all'entusiasmo ancor desto per i canti ossianeschi, il Villemain), in Italia tale amore si prolungò fino agli Scapigliati. Il Leopardi che lo conosceva già prima del 1820 (ivi, II, p. 89) ne parla spesso come di poesie «sublimi» e melanconiche che credeva originali, primitive e portava come prova appunto della poesia dei popoli antichi («Tutti i caratteri principali dello spirito antico, che si trovano in Omero e negli altri greci e latini, si trovano anche in Ossian...»; ivi, II, p. 93). E derideva così i romantici inglesi che avrebbero lasciato la poesia malinconica tipo Ossian, indigena, per la sensuale poesia orientale esotica (ivi, II, p. 286). Ed è certo che la sua fede nella primitività dell'*Ossian* lo aiutò a sentirne il fascino senza quell'atteggiamento polemico con cui egli si pose di fronte ai romantici stranieri.

Fra illuminismo e romanticismo:
Saverio Bettinelli (1945)

Fra illuminismo e romanticismo: Saverio Bettinelli, «Aretusa», a. II, Roma, giugno 1945, poi in W. Binni, Preromanticismo italiano cit.

FRA ILLUMINISMO E ROMANTICISMO:
SAVERIO BETTINELLI

Se la poetica pariniana può offrire l'esempio più alto di una sintesi entro l'illuminismo italiano, sintesi poetica che sembra sigillare in maniera perfetta tutte le tendenze di un gusto sostanzialmente sensistico, possiamo prendere, come ulteriore riprova del clima medio poetico subito prima del preromanticismo, il volumetto che il Bettinelli pubblicò nel 1757 (con data 1758), aperto dalle famose *Lettere virgiliane*, e con il titolo *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* e cioè di C.I. Frugoni, di Francesco Algarotti, dello stesso Saverio Bettinelli. Questi versi venivano proposti come modelli, come esemplari di poesia moderna, contro gli imitatori di Dante, del Petrarca e degli altri classici (e non da contrapporsi sciocamente a Dante e Petrarca!): modelli di «poesia vera, armoniosa, franca, nobile, colorita e spirante estro e ardimento» secondo le parole dell'editore, e poesia in versi sciolti perché (in contrasto con quanto dirà il Baretti) «la rima troppo avvili la poesia, la rese volgare» (Lettera di Filomuso Eleuterio).

«Ma che dovette avvenire per render questa Poesia, per sé medesima sublime e nobile, comune al volgo, alle femmine ed a qualunque sorta di gente ignorante e stolta? Si prostituì essa a trattare gli argomenti più bassi e triviali, si fece servire alla musica, ed alla mimica ancora, si travestì in vari modi inusitati e ridicoli e di matrona ch'era e reina, si fece divenire una sfacciata, ignobile e vile fantesca e si adoperò ad ogni uso senza riserva».

Invece «il verso sciolto niente ha per se stesso di dilettevole, e che alletti e trattenga, se non quanto riceve dalla nobiltà, e vaghezza delle immagini, dalla foga e vigore de' sentimenti, dalla sceltrezza delle parole, e dal giro e profluvio, direi così, del ragionare sostenuto con decoro e grazia ed animato da una vena perenne di facondia che non mai manchi di tener desta la fantasia e l'animo di chi legge, con nuove sorprese, con inaspettate bellezze, con nobili voli e soprattutto col dipingere gli oggetti in modo delicato insieme e forte che paia averli davanti agli occhi, trattarli, maneggiarli dando loro quell'anima e quel senso che non hanno, ma che pure non offenda né la verità né la decenza, e che si adatti infine al piacere e al consenso di tutti e da tutti sia inteso e applaudito e tutti ne rimangano dilettrati e convinti» (Lettera cit.). Al solito, diletto, utilità, convinzione, sensismo: descrizione oggettiva, non trasfigurazione fantastica o sentimentale.

E passando agli esemplari di questo volumetto di poesia sensistica, che cosa troviamo concretamente, risparmiandoci così ogni altro esame di singoli poeti, fuori dell'alta sintesi pariniana? Del Frugoni, che rappresenta

la soluzione media del secolo, privo di ogni *vis* lirica non addomesticata, ci sono componimenti discorsivi, ragionativi, con un contenuto preciso di omaggio e di cicalata (il poeta qui pensa in quanti modi tentino i poeti di acquistar fama, e alle difficoltà dell'impresa). Atmosfera approssimativamente classicheggiante senza l'alto rigore pariniano, con qualche eco realistica che si diluisce in chiacchiera spiritosa o in riflessioni ragionevoli:

Bernier, su quest'Aurora, i' non so come
desto mi son, che il Cacciator non lungi
romoreggiando per le secche stoppie
giva inseguendo e ne le tese reti
cacciando le pedestri, incaute quaglie
immemori de l'ali, e de la fuga.¹

E l'Algarotti si mostra ancor piú arido e vicino alla punta estrema di una volgarizzazione in versi. Per esempio nella caratteristica poesia «alla maestà di Anna Giovannona, imperatrice di tutte le Russie»², si osservi la preminenza data alla scienza, alla fisica non solo come contenuto, come luogo comune del secolo (il secolo del newtonianismo), ma come nucleo d'ispirazione, come fonte di una lingua poetica, sperimentale, definitoria. Tanto che, a parte un elogio generico della nuova filosofia a base fisica

(Del Neutoniano Sole al vivo raggio
van dileguando del Cartesio i sogni),³

il centro del poemetto è costituito proprio da un'esperienza fisica, sollevata in un'esile perfezione classicistica e pervasa da un entusiasmo scientifico, volgarizzatore:

Qual diletto tu avrai nel veder come
in buia cella candido e sottile,
per un terso cristal varcando, il lume
né vari suoi color si spieghi, e come
d'Iride fiammeggiante e vaga in vista
l'opposto lin diversamente tinga,
come il candor, misti di nuovo insieme
i divisi color, di nuovo emerga!⁴

¹ *Versi sciolti di tre eccellenti autori*, Bassano 1795, p. 190.

² È ovvio notare una volta per tutte l'atteggiamento cortigiano di questi poeti illuministi così contrastante con l'atteggiamento quasi libertario dell'Alfieri romantico:

né visto è mai de' dominanti a lato...
ché nostra vera madre è libertade.

³ *Versi sciolti* cit., p. 191.

⁴ Ivi, pp. 190-191.

E del Bettinelli si può citare proprio il secondo poemetto da lui dedicato all'Algarotti, sopra la filosofia e la poesia. Anche qui l'argomento centrale è un pensiero filosofico che poi si dilata in elogio dell'illuminista veneziano (chiamato con epiteti estremamente significativi:

filosofo leggiadro, util Poeta
e or Tosco Orazio)⁵

e in un rimprovero polemico (anche il tono polemico è caratteristico di questo gusto) all'Italia perché non ha accettato pienamente la filosofia sensista e newtoniana:

tu dimmi, allor che il gran Padre Britanno
quel di natura e del saver, quel Padre
de l'aspettata verità divino,
alto a le genti mostrò l'aureo e colmo
del fisico tesoro calice, e il porse,
quanto Italia di quel nettare attinse?
Ah troppo il sai, che dal salubre dono
torse il labbro la stolta, e l'ebbe a schifo;
tanto l'ozio poteo, tanto l'antica
da l'ombre uscita e di flagello armata
dotta ignoranza...⁶

Se questo è il tono poetico medio, la poetica dominante alla metà del Settecento e il Bettinelli ne è zelante fautore⁷ (e lo è anche per la sua polemica nelle *Raccolte*⁸ contro la vacuità letteraria per un nuovo contenuto serio e civile che fra tante diversità lo apparenta al Baretti), il Bettinelli ha però ben altra importanza per le sue idee culturali, per le sue feconde contraddizioni, per i suoi tentativi di attingere un nuovo senso della poesia, ha ben altra importanza nel travaglio che si celava nell'illuminismo italiano, tra esigenze nuove e forme vecchie, come rappresentante di esigenze nuove non potentemente rivoluzionarie, moderate, su base illuministica e pur destinate (e in

⁵ Ivi, p. 216.

⁶ Ivi, p. 219.

⁷ E certo alla sua poetica pratica presiedono principi chiaramente illuministici, un gusto formato sull'incontro Cartesio-Newton e sulla loro traduzione nell'esperienza del Metastasio. Cfr. *Versi sciolti* cit.: «Lo stile elegante, chiaro, armonico, sostenuto, questo è ciò che ricopre ogni altra iniquità d'un poeta... Le immagini dello stile debbono pur essere ben colorite e nobili, e con grazia e venustà contorniate, i pensieri giusti, verisimili, nuovi, profondi, le parole usate e intese, proprie, scelte, le rime facili e naturali, il suono e la melodia quasi cantante e così dite del resto» (*Lettere virgiliane*, Bari 1930, p. 13).

⁸ *Le raccolte*, a cura di P. Tommasini Mattiucci, Città di Castello 1912. Vedi F. Colagrosso, *Un'usanza letteraria in gran voga nel '700*, Firenze 1908; L. Chiarelli, *Sui versi sciolti e sulle lettere di S. Bettinelli*, in «Bullettino del Museo civico di Bassano», VI, 1909.

parte proprio per questa loro moderazione e per il loro tono brioso da *causerie*, cui gli uomini del secolo erano già abituati) ad operare notevolmente in questo periodo di trasformazione del gusto e della poetica.

Si tenga anzitutto ben fermo che la poetica illuministica del Bettinelli (la poetica cui egli aderì praticamente e piattamente nella sua produzione originale) è non più cartesiana ma chiaramente sensistica, sí che, mentre mantiene alla ragione un'assoluta funzione direttrice, rivendica però i diritti della sensibilità, e di un sentimento che risente molto della materialità e schematicità degli organi interni in cui il sensismo lo colloca, ma che è già un preannuncio del libero sentimento romantico. Chiarito questo punto per evitare l'impressione di novità miracolistiche o di contraddizioni insanabili, vogliamo rapidamente esaminare l'attività critica del Bettinelli che, distesa per circa cinquanta anni di continua discussione col secolo, supera di molto l'importanza dei suoi tentativi poetici e, tra audacie e remore, offre un contributo essenziale, non tanto ad una storia dell'estetica, alla precisazione di una nuova idea teorica della poesia (ma una nuova estetica, a parte le intuizioni grandiose di un Vico, non si avrà certo neppure nel pieno romanticismo italiano⁹), quanto ad una storia di cultura letteraria, di gusto, di sensibilità. Il Croce¹⁰ lo cita nella storia dell'estetica perché in lui «spira aura di libertà», ma poi limita l'importanza teorica del suo libro sull'*Entusiasmo*. «Il libro del Bettinelli non contiene altro che vivaci ed eloquenti determinazioni empiriche della psicologia del poeta, dell'entusiasmo poetico». Ma per noi, per il nostro studio di poetica, non di precisa teoria estetica, sono appunto quelle determinazioni empiriche che hanno importanza, sono quelle intuizioni nuove, anche se non teoricamente giustificate, che ci interessano come contributo e prova di un cambiamento del gusto tra i letterati e i poeti, tra gli effettivi attuatori di un nuovo clima poetico.

Anche un Leopardi non porta una nuova teoria, ma chi vorrà negare l'estrema importanza nella storia letteraria delle sue intuizioni, del suo gusto, dei suoi atteggiamenti estetici anche fuori della loro precisa funzione poetica, anche fuori di un personale mondo di poesia? Importanza ben chiara in una impostazione di storia letteraria che sia concreta ricostruzione della trama letteraria su cui sorgono le singole personalità. In questo senso si può ben vedere nelle intuizioni bettinelliane un nodo importante nella storia della letteratura preromantica.

Se si vuol tracciare una ideale biografia di questo letterato settecentesco, in cui germi nuovi, remore tradizionalistiche e confessionali lottano e si armonizzano in un clima ancora illuministico, bisogna partire dal suo ritratto di conversatore elegante e appassionatamente curioso e irrequieto, che si rivela nelle sue relazioni con i letterati del tempo, con le varie Lesbie Cidonie, con

⁹ Si riveda in proposito la *Storia della Critica romantica* del Borgese.

¹⁰ B. Croce, *Estetica*, Bari 1908, p. 275.

i suoi colleghi gesuiti e illuministi¹¹, con gli illuministi, italiani e stranieri¹², e soprattutto con il massimo degli illuministi, con il Voltaire. Ed anzi chi volesse cogliere la sua figura e il suo piacevole stile settecentesco (in cui vedremo però affiorare l'equivalente sensibile delle sue intuizioni preromantiche) deve rivolgersi a quelle gustosissime pagine, in cui egli racconta di Voltaire della sua visita fattagli nel 1758, in quelle tre lettere¹³ che, pure in un impegno stilisticamente mediocre, superano l'effetto di un quadretto (Voltaire con il suo berrettino di pelo e con il suo viso scimmiesco, Voltaire nei suoi gusti culinari, Voltaire che zappa il suo campicello) e investono tutto il clima accogliente, non teso, di queste relazioni settecentesche, così importanti in una poetica di società, a base conversatoria, didascalica, non lirica.

E per completare subito i limiti di questo illuminista italiano e gesuita, sullo spunto di una paginetta sul Giannone (paginetta leggermente infame) si deve ricordare una lettera sull'Alfieri che conferma il suo fondo reazionario, il suo veleno voltairiano-gesuitico, la sua posizione di illuminista, che corroborava le sue prediche con argomenti sensisti e volgeva la forza rivoluzionaria insita nell'illuminismo a rinforzare la sua adesione al suo ministero gesuitico¹⁴, ma che soprattutto interessa per una limitazione del suo gusto di fronte alle estreme conseguenze proprio di quella nuova sensibilità da lui presentita con tanta finezza e con tanta cautela e in certo senso chiarisce l'equivoco insito in molti preromantici italiani che, ignari dell'opera preparatoria da essi compiuta, arretravano atterriti davanti alla rivoluzione romantica, quando appariva intera fuori del tepore settecentesco. Così il Cesarotti di fronte alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, così il Bettinelli di fronte alle tragedie alferiane. In una lettera (vol. XX delle *Opere* ed cit.) al canonico De Giovanni sulle tragedie dell'Alfieri, mentre lo chiama «il nostro Sofocle», lo giudica però eloquente, non poetico, privo della dolcezza di un Racine o di un Voltaire, e mostra di non capir assolutamente il suo estremismo romantico. Lettera molto notevole per i problemi che pone sul contrasto tra l'Alfieri e i letterati del Settecento, i quali se pur ricchi di fermenti nuovi, tanto da rientrare validamente in questa storia del preromanticismo italiano, allibivano di fronte ad una poesia così poco «dolce e dilettevole», ad una poetica in cui la passione ben più che politica, umana e potremmo dir religiosa, si esprime immediatamente nella più nuda efficacia, se pure in misure di apparenza classica.

¹¹ Nel pieno dell'illuminismo italiano lo spirito nuovo riesce a coesistere in uno strano accordo con lo spirito cattolico che, mentre ne veniva intaccato, minava a sua volta l'estremismo illuministico.

¹² Il sicuro europeismo del Bettinelli durò finché il tradizionalismo sciovinistico non prevalse più potente alla fine del secolo per mescolarsi con il nuovo e romantico sentimento nazionale. Sulle relazioni con l'illuminismo francese si veda A. De Carli, *Riflessi francesi nell'opera di Bettinelli*, Torino 1928.

¹³ S. Bettinelli, *Opere*, Venezia 1799-1801, vol. XXI.

¹⁴ Il gesuitismo del Bettinelli ebbe atteggiamenti più precisi nel suo insegnamento e nella sua attività teatrale: v. F. Colagrosso, *S. Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze 1901.

L'amore dell'Alfieri per la libertà urta contro il moderato riformismo illuministico, la sua passione sconvolge un mondo che, malgrado i suoi fermenti, era rimasto in equilibrio e che, se intuiva la libertà della poesia (e spesso più del capriccio, dell'estro), non comprendeva le origini nuove dell'anima alfieriana, romantica nel suo furore antilimite. Sí che mentre le tragedie dell'astigiano pur si imponevano per la forza teatrale («il nostro Sofocle»), restavano mute per la loro essenza lirica. Soprattutto l'Alfieri (di cui in un autentico saggio da far gola a certi lettori moderni, complesso e acutissimo, sapeva vedere la «retorica») urtava il Bettinelli perché la sua sintesi di buon gusto, di ragionevolezza settecentesca e di entusiasmo preromantico ne veniva irrimediabilmente scossa.

A precisare le linee di questo ritratto di scrittore settecentesco (per chi vuol capire meglio i limiti della sua novità e del suo gusto) concorrono ancora più delle sue opere poetiche e di molti discorsi accademici due squisiti volumi di lettere¹⁵.

In quelle lettere, prendendo le difese delle donne con un arguto femminismo *avant-lettre*, più galante che serio, il Bettinelli vi mostra una delicatezza, quasi una mollezza femminile che con il taglio stridulo dell'intelligenza forma un impasto anche esteticamente notevole. Si ripensa al tono squisito di prosa di memoria del Settecento francese in cui su di un impasto sensibile e intellettuale aleggia come una idealità vaporosa, una specie di platonismo sensistico ed edonistico¹⁶.

Interessante dunque già nei suoi limiti di *causeur* e narratore galante illuministico, perché le estreme punte di *sensiblerie* sensistica toccano un primo sentimento preromantico, significano dentro il sensismo illuministico un'accentuazione tenera che prepara la decisa sensibilità romantica.

Sensiblerie a volte molto accentuata in Bettinelli con quel sintomo chiaro di languore, di lacrime, di «anime sensibili» che preannunciano la sentimentalità sempre *larmoyante* dei romantici (anche le guardie, le sentinelle singhiozzano di pietà nelle *Mie prigionie*). *Sensiblerie* romanzesca svolta specialmente in lettere-novelle, come quella della Catina, della fanciulla che si sposa di nascosto con un pastore insieme al quale è cresciuta e che si vergo-

¹⁵ *Opere*, ed. cit., voll. XIV e XV: *Lettere d'un'amica tratte dall'originale e scritte a penna corrente*. Si noti il gusto per l'improvvisazione salottiera, per la *causerie* brillante che permea tutto il suo stile anche quando si tratta di argomenti critici. Si noti del resto che questo atteggiamento complicandosi con quello della dissertazione accademica passa anche negli autori più avanzati del preromanticismo e condiziona quella prosa fine Settecento che resisterà in un Pindemonte, in un Bertola: e che è perfino da calcolare come costume e tono letterario nei confronti delle *Operette morali* leopardiane, come gusto moralistico ed accademico conciliabile con la tradizione cinquecentesca dei Doni e dei Gelli.

¹⁶ Una prosa che trova il suo centro in un erotismo nella sua forza sensuale, e insieme nel suo fascino alleggerito di mito elegante e religioso: pensare al cinismo squisito di Laclous o al racconto della doppia contemporanea avventura di Casanova con Lucrece e Angélique a Frascati.

gna di svelare il suo segreto alla signora che la protegge: «Io mi intenerii tanto [narra la protettrice] che credo piangessi o poco meno. Ma bisognò ben pianger davvero a vedermela cader in ginocchio davanti, stringermi le mani, inondarle di baci e di lagrime con sospiri, con singhiozzi, con trasporti, che io temei di qualche sconcerto, e di vederla svenire a' miei piedi»¹⁷. *Sensiblerie* romanzesca che si sviluppa addirittura in un vero e proprio romanzo breve di ambiente inglese (Bettinelli è uno dei rappresentanti della anglomania italiana), pieno di tenerezze, di virtù premiata, di semplicità pastorale alla Gessner e di elogio dello stato di natura alla Rousseau. E non a caso vi compare il «romanzesco» nel senso che il Berchet separerà da romantico, ma che ancora in Rousseau si confondeva con questo nel senso generico di fantastico, sognatore. «Forse le mie letture mi facevano un po' romanzesca»¹⁸. Romanzetto in cui è chiara l'influenza dei romanzieri francesi o inglesi (specie Richardson) nell'indagine delle sensazioni, nella trama a poco a poco sempre più sentimentale che logica del racconto. Sempre nel limite del conversatore elegante ed accademico, l'impostazione di sensibilità è tale da farne un documento di avvio preromantico e da indicare già in questa opera di lettere-racconti uno dei punti nuovi del Bettinelli, in certo senso l'appoggio sia pur poco sicuro e compromesso delle sue intuizioni sulla ispirazione, sull'entusiasmo artistico. C'è tutto un fiorire di «delirio del cuore», di «teneri sentimenti». «Era un continuo riverbero de' più sinceri affetti da tutta la famiglia in me, da me in tutti loro, il centro de' quali era Rachele»¹⁹. Una impostazione più tenera che lo distacca dai racconti illuministici di cui ancora l'*Abaritte* del Pindemonte (1792) sarà tardo documento.

Un atteggiamento apparentemente contraddittorio da considerare nel Bettinelli è la sua decisa antipatia per quei testi preromantici più chiaramente definiti che, negli anni intorno al 1770, venivano tradotti abbondantemente in italiano. Mentre egli è aperto alla comprensione (salvo le estreme conseguenze ideologiche anticattoliche) dei modelli letterari illuministici stranieri, si mostra ben presto ostile ai veri preromantici contro cui, nel suo complesso e complicato accordo illuministico-preromantico, oppone un senso del regolare e dell'equilibrato in nome della tradizione italiana (lui così comunemente accusato per le *Virgiliane* di essere un iconoclasta spregiudicatissimo!) e del buon senso ragionevole. Disprezza Shakespeare e le tragedie «sregolate» inglesi e si oppone alla tragedia «lagrimante» o quella del «tragico furibondo ed orrendo». «Mangiar il cuor d'un amante, disperarsi in un chiostro, o in un eremo per amore, gli spettri e le prigioni, i sepolcri e i palchi fan delle scene spaventose e non passionate, fanno paura allo spettatore invece di toccarne il cuore»²⁰. Riprovazione che è insieme su

¹⁷ Ivi, vol. XIV, pp. 130-131.

¹⁸ Ivi, vol. XV, p. 25.

¹⁹ Ivi, vol. XV, p. 107.

²⁰ Ivi, vol. XIX, p. 79.

base nuova, come indicano le ultime parole da noi citate, in nome di una vera appassionatazza, in nome di un buon gusto naturale, non esagerato, a cui si appelleranno i veri romantici italiani, che pure accettavano ben più decisamente del Bettinelli i principi della nuova poesia (si pensi all'articolo del Berchet su Tedaldi Fores²¹, al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del Leopardi).

Poi, verso la fine della sua vita, questa ribellione contro i preromantici stranieri si colora ancor più di insofferenza, di senso nazionalistico. Dice dei poeti tedeschi che tanto un Bertola ammirava: «Non crediate però i tedeschi sempre gelati, che san passare anch'essi dal gelo al fuoco, e dalla quiete al delirio. L'aurea mediocrità non la trovaron mai. Klopstock, Zaccaria [Werner], Gleim son fedeli a Milton nella teologia scolastica, nel tirar de' cannoni angelici, nel ponte della morte ecc. con que' loro poemi metafisici, con que' geni a caval d'un raggio, con quelle guance messe a cartocci, e con simili stravaganze di fantasmi indigesti, o ubriachi»²². In cui è da notarsi anche che il Bettinelli, fedele al suo sostanziale sensismo, credeva di combattere contro i nuovi poeti la stessa battaglia che aveva combattuto contro gli scrittori astratti e secentisti in nome di un concreto realismo e di una poetica del buon senso. E con un giudizio che contemporaneamente mette in luce la sua adesione intuitiva ad una concezione sentimentale della poesia: «Certo a me sembra non poter questo pianto versarsi e questo duol risentirsi fuorché da una anima nata a ricevere le soavi impressioni ed eccelse, da cuori onesti e bennati, che al disopra d'ogni nebbia di senso tentando lor voli quasi celesti abitar credono le sfere ascoltandone l'alta armonia, o separati dal vulgo si inebriano l'anima dell'arpeggiar patetico d'un liuto che per essere appien gradito, richiede silenzio piccola stanza e pochi ascoltatori, com'altri disse. Or va', se sai, or godi lo strepito delle catene, l'apparizione delle fantasime, l'orror delle carceri, de' cimiteri delle Trappe fra gli omei, le bestemmie, le maledizioni infernali di quegli eroi ed eroine francesi, inglesi, alemanne, e de' loro piagnoni gli Arnould [Arnoud],

²¹ G. Berchet, *Opere*, II (Bari 1912, p. 136). Si leggano queste espressioni che somigliano a quelle da noi riportate del Bettinelli: «Sì, vogliamo tremare, e lagrimare e gemere, perché tra 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. Vogliamo anche noi esser percossi dal terrore. Ma ecc. ecc.». E si confrontino questi avvisi poetici del giovane Leopardi: «Or non metterò a confronto la delicatezza, la tenerezza, la soavità del sentimentale antico e nostro, colla ferocia colla barbarie colla bestialità di quello dei romantici propri. Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico in guisa ch'io stimo che se un poeta, colto da quella sciagura, e cantandolo, non fa piangere, gli convenga disperare di poter mai commuovere i cuori. Ma perché l'amore dev'essere incestuoso? perché la donna trucidata? perché l'amante una cima di scellerato e per ogni parte mostruosissimo?» (*Tutte le opere*, a c. di W. Binni, Firenze 1969, vol. I, pp. 938-939); «Nella fantasia di costoro [i nordici] fa molto più a caso qualche lampada mezzo morta fra i colonnati d'un chieson gotico dipinta dal poeta, che non la luna su di un lago o in un bosco; più l'eco e il rimbombo di un appartamento vasto e solitario che non il muggito de' buoi per le valli...» (p. 924).

²² *Opere*, vol. V, pp. 26-27.

gli Joung [Young], gli Arvei [Hervey] e di tanti altri profanatori della sacra memoria dei buoni Tibulli e de' casti Virgili»²³.

Reazione che non si svolge evidentemente su di un puro terreno illuministico, e che unisce il gusto di una sensibilità tenera e sveglia e quello di una compostezza semplice naturale, che, equivocando, si raffigurava la nuova poesia preromantica straniera come un ritorno di quel malgusto barocco contro cui aveva lottato già il primo Settecento, ma da cui si era affrancata per il suo fondo moraleggiante, per il suo atteggiamento antilirico solo la poetica sensistica mentre ancora sotto l'esile canto dell'Arcadia si poteva celare certo l'utilizzazione della immaginosità marinistica²⁴.

È del 1769 il saggio maturo della intelligenza bettinelliana: *Dell'entusiasmo delle belle arti*, libro diremmo sperimentale, discontinuo, ma ricco di spunti nuovi in un atteggiamento di sostanziale eleganza discorsiva: «Lungi adunque da noi e il sottile metafisico ed il severo geometra, ed il freddo e secco analitico, dove han seggio primario immaginazione e sensibilità»²⁵.

La posizione di partenza consiste in una difesa briosa dei diritti della fantasia che si rivendica dal predominio tirannico della ragione: «Oggi vegliamo i progressi incessanti della ragionatrice ed osservatrice filosofia, la qual quanto giova al sapere tanto nuoce all'immaginare. Geometri e fisici vanno fra noi moltiplicando ogni giorno con grande onore ed utilità delle scienze, ed il loro dominio si stende allo stile, si mesce col gusto nell'opere d'eloquenza, e di poesia, dicendo alcuni perfino che la conversazione divien filosofica. Verran dunque meno i buoni poeti, gli egregi oratori, e cesserà quella dolce illusione, che bilanciava gli error col diletto, la qual tanto è pur necessaria alla vita quanto forse la verità, se nell'umano sapere verità conosciamo sicure»²⁶.

Senza esagerarne l'importanza, come avverrebbe a chi si fermasse meravigliato ad ogni affermazione sulla libertà della poesia, quest'opera è certo notevolissima, anche se i nuovi motivi si armonizzano in una sintesi ancora moderata, non tempestosa come in Diderot, non originalmente profonda come in Lessing. Fondamentale è la posizione iniziale: entusiasmo, ispirazione libera che ritrova perfino nella stessa vita degli artisti, «gente...

²³ Altre volte nomina Ossian, Klopstock, Gessner insieme a Gellert e Pope con evidente confusione e con furore puramente sciovinistico. E di Pope fa del resto altrove un elogio tutto illuministico: «Trovo de' difetti in Orazio, in Omero, in Virgilio, in Voltaire, nel Tasso e nell'Ariosto, e non ne trovo in Pope, e lo metto sopra tutti, dopo che quest'uomo ha saputo abbellire e dar forza alle più alte insieme e più necessarie massime della morale dell'uomo, temperando mirabilmente la più bella poesia colla filosofia più pregiata» (*Lettere scritte da un inglese*, in *Lettere virgiliane* cit., p. 95).

²⁴ Si ricordi l'aneddoto, narrato dall'Arteaga nelle note al *Discorso sul gusto* di M. Borsari, sul Metastasio che si preparava, si montava l'ispirazione, leggendo prima lunghi squarci dell'*Adone* del Marino.

²⁵ Ivi, vol. III, p. 34.

²⁶ Ivi, vol. III, p. 5.

capricciosa ed indocile, e tutta libera e indipendente»²⁷. Certo si ha un po' troppo l'impressione che quella libertà sia sempre piuttosto la libertà del «capriccio», del *je ne sais quoi*, e certo in questo entusiasmo manca l'impeto originale e irrazionale dell'*impulso naturale* dell'Alfieri, di cui ad ogni modo costituisce un precedente nella nostra cultura letteraria. È un entusiasmo privo della barbarie che ebbe l'intuizione nuova della poesia nel Diderot: «quelque chose d'enorme et de barbare et de sauvage».

Ma già l'impostazione è ingegnosa e veramente adatta a indicarci dov'è il nuovo del Bettinelli: non una teoria, non un esempio di poesia costruita in maniera nuova, ma una impostazione nuova anche se non rivoluzionaria, una impostazione appunto non teorica e non razionalistica (per quanto nutrita di precisione e di lucidità), ma sensibile e sentimentale. Egli non vuole definire l'entusiasmo, vuol «farlo sentire». In questa posizione originale tutto il libro acquista la sua aria sensibile, aperta a notazioni nuove, ad atteggiamenti che non sono più quelli di un Parini o di un Bettinelli in quanto poeta.

Precisato che vuole «conversare con i suoi pensieri ed insieme sentire le scosse del cuore e degli affetti, seguir le vie delle fantastiche illusioni, dividersi in due personaggi, l'uno tutto riflessione, l'altro capriccio, quindi meditando e quindi sognando, ma con sogni osservati dalla ragione...» («Posto ciò perché dunque mi chiedono un primo principio, una cagione efficiente, l'ultima risoluzione spirituale dell'entusiasmo, quand'io voglio principalmente farlo sentire, eccitarlo, istruire i cuori, e gl'ingegni nella pratica facoltà dell'umane lettere e dell'arti d'immaginazione?»²⁸), il suo compito viene da lui fissato così: «Scuoter l'anima quanto posso».

Il Bettinelli ha dunque coscienza della sua novità e nel suo contrapporsi agli scrittori di retoriche e di estetiche è già un nocciolo interessantissimo di novità e di libertà sentimentale. «Il miglior giudice è la naturale disposizione, la quale pretendo porre a cimento il più che può farsi; perché parlo dell'anima più sensibilmente, che niuno ancor non ha fatto. Il mio trattato non è come gli altri esser sogliono, e non dee leggersi come gli altri trattati. Il lettor qui dev'essere autore, o compagno almen dell'autore che scrive, ed io scrivo per consultarlo standomi cheto in disparte a rimirar ciò ch'ei sente, ciò che risponde a me, che in lui risponde allor che legge. Così la natura e il sentimento sono le nostre consigliatrici i veri autori del libro»²⁹.

E più oltre rinsalda questa posizione tra dilettesca e sentimentale in una discussione *en artiste*, non da filosofo: «Parmi ad un certo modo aprir qui un'accademia delle bell'arti, nella qual si voglia i principî cercare di quelle filosofando, ridurle a sistema, indagarne le principali proprietà e gli essenziali attributi con ordine, con diduzione, con raziocinio; ma gli accademici tutti a tal fin meco raccolti, non han che pennelli e scalpelli, stromenti di suono, e

²⁷ Ivi, vol. III, p. 36.

²⁸ Ivi, vol. III, p. 13.

²⁹ Ivi, vol. III, pp. 32-33.

di canto, né sanno appena pur ragionare se non che dipignendo e cantando; tra lor s'intendono, è vero, ed hanno insieme una comunicazione, fanno una società piú viva, forse piú intima piú concorde, che non usano gli altri, ma tutto va per la via dell'anima e delle passioni, della fantasia e dei sensi, non come l'altre accademie per argomenti e dimostrazioni e calcoli e dispute dell'ingegno. Quest'arte loro è scolpita dalla natura nel cuor umano, non è nel celabro scritta o nei libri; si vedran dunque dei quadri in una tale accademia, si sentiranno dell'arie e delle sinfonie, chi perora e chi danza, chi disegna ora statue ora edifizii, e chi verseggia; ognun sente e si passiona e ride e piagne e gusta a suo modo, e cosí ognuno a suo modo ad ottenere intende il fin proposto; gente... capricciosa ed indocile, e tutta libera e indipendente, che altro fren non conosce che un saggio istinto, altra guida che un dolce affetto»³⁰.

Impostazione che si spinge fino ad una aneddotica difesa della pura sensibilità contro ogni intervento della logica nel giudizio estetico, e ad una netta separazione degli uomini in sensibili ed insensibili: «Siccome v'ha degli uomini nati senza alcun senso, o con pochissimo dell'armonia, ed insensibili a ciò che incanta e rapisce altri fuori di sé, onde può dirsi, che mancano d'un organo, e quasi d'un senso, che sarebbe il sesto in quegli altri; cosí ve n'ha veramente di quelli, che all'entusiasmo dell'arti sono immobili e sordi naturalmente; a' quali se pur volesser conoscerlo io direi volentieri, che allor possono sospettarlo quando non san che farsi della loro anima, e piú s'annoiano udendo o leggendo, perché il sol raziocinio o la logica sola, per cosí dire, dell'anima avendo, ove questa non ha esercizio ed occupazione, come avviene nell'opere a lei straniere dell'entusiasmo, debbon essi trovarsi appunto in ozio totale e quindi il tedio sentire dell'inazione. Di che molti esempi sappiamo, come di quel geometra che leggendo le scene piú passionate della *Fedra*, e dell'*Ifigenia* di Racine, che tante lagrime han fatto spargere, dimandava in aria di stupefatto, e *che prova questo?*, cercando quivi una dimostrazione, che sol cercava ne' libri e intendeva; simile a quello che non avea di piú gran piacere leggendo Virgilio fuor di quello di veder su la carta geografica il viaggio d'Enea; ed era un matematico anch'esso»³¹.

E la definizione stessa dell'entusiasmo batte, sempre con terminologia sensistica, sull'elemento passionale e diremmo piú contenutistico che formale (le rivoluzioni letterarie di tipo romantico cominciano sempre con una affermazione di contenuto contro una forma morta): «entusiasmo è una elevazione dell'anima a vedere rapidamente cose inusitate e mirabili passionandosi e trasfondendo in altrui la passione».

L'entusiasmo del Bettinelli (che egli raccomanda a p. 56 di non confondere col «buon gusto e con l'arte» distinguendo quasi un momento contenutistico romantico da uno classicista formale) è indubbiamente l'indice di una esigenza di libertà fantastica che si andava affermando in Italia dopo i

³⁰ Ivi, vol. III, pp. 35-36.

³¹ Ivi, vol. III, pp. 28-29.

lavori settecenteschi del Muratori, Gravina, Calepio, pur essendo insieme (in questa difficile interpretazione storica di un testo complesso e multiforme cerchiamo sempre di enucleare il nuovo, limitandolo insieme nel suo giusto valore) la via d'uscita dell'estro, di una poetica ancora settecentesca, un completamento e una garanzia del gusto illuministico mentre insieme è preannuncio di una più libera concezione poetica, dell'ispirazione: ciò che nell'*impulso naturale* dell'Alfieri diventerà radicale vigore di tutta l'espressione umana. Preromanticismo appunto, non deciso romanticismo. In tutte le parti del primo volume dell'opera (Immaginazione, Elevazione, Visione, Rapidità, Novità, Maraviglia, Passione, Trasfusione) audacie e remore si alternano: capacità visionaria del poeta, ma subito correttivo della sanità; psicologia del poeta ispirato, geniale, superiore agli altri mortali, ma limite del buon senso e possibile confusione con la psicologia del poeta estemporaneo, improvvisatore; focosa proclamazione di libertà dalle regole e pronto intervento del buon gusto ad ordinare la folla di spunti originali e bizzarri della «matta di casa» che il Bettinelli segue, esalta e insieme cerca di addomesticare, di normalizzare, e anche di concretare «artisticamente» in risposta a certe abbondanze romantiche sfrenate e inconcludenti.

Quando si passa alla parte che egli stesso distingue dalle altre come derivante direttamente dal cuore, dall'«affetto», dalla «passione», gli spunti preromantici si fanno più frequenti. «Per me fu sempre la commozione del cuore il ben supremo della mia vita. Rispetto come maggior di me gli ammiratori delle gravi sentenze, de' caratteri grandi e maravigliosi, de' misteri politici e cortigianeschi... ma dovrò io riputarmi ed esser detto uom debole ed effeminato, perché nacqui con un cuor tenero e dolce, pronto a fremere ed a compatire, con un bisogno inestinguibile di scuotimento ora soave e delicato, or doloroso e mesto, benché forse perciò più infelice in una vita sí soprabbondante di pene, sí scarsa di gioie e di contenti?...»³². Già un punto da mettersi in conto all'*âme sensible* di questo periodo di passaggio, in cui la sensibilità sentimentale è la prima, poeticamente e discorsivamente, a presentarsi come base di un nuovo gusto, di una nuova poetica. E più avanti, a p. 162, c'è un primato dell'entusiasmo sensibile sull'entusiasmo *tout court*, c'è l'affermazione di un dominio incontrastato della sensibilità sulla semplice ispirazione fantastica o sulla semplice perfezione, che si traduce in un canone esemplare di autori e di brani risentiti in tipica maniera preromantica e potremmo dire perfino romantica. «Il qual caldo ove avviva l'opere belle ivi più le abbellisce, come il più bel di Virgilio è il libro quarto, son le più belle le rime funebri del Petrarca, la pazzia d'Orlando, l'eroidi di Ovidio, l'Ugolino di Dante. Sembrano allor divenire i poeti maggior di se stessi. Virgilio allora dal bello saggio, che è il proprio di lui, passa al bello sublime e maraviglioso. Ovidio allora non è più scherzevole e concettoso, si dimentica dell'ingegno e degli scherzi per gl'infortuni tragici degli amanti. Petrarca stesso non è così

³² Ivi, vol. III, pp. 160-161.

nobile ed elegante come suol per lo avanti, ma nel piangere Laura morta abbandonasi alla mestizia, e allo stil naturale di quella, come Properzio tralascia l'erudizione, e Tibullo disprezza le grazie e le sacrifica al pianto. E certo investiti che siamo da un tal entusiasmo certo non mancaci eloquenza, evidenza, bellezza e forza poetica ed oratoria e pittoresca, e d'ogni fatta»³³. Poesia sensibile e sentimentale che anche nelle arti figurative (cui accenna spesso con intonazione neoclassica) darebbe vita maggiore al puro elemento pittorico. «Io poi cento volte ho considerato il mirabile boschereccio di Tiziano nel San Pietro Martire sí famoso, e andava dicendo a me stesso: se non fossero quegli alberi cosí belli per altro, che empion quasi tutta la tela, quanto meno godrei? Ma il santo a terra ferito, e al cielo rivolto, lo sgherro feroce, e bieco, la fuga del frate compagno, e lo svolazzo dell'abito suo quanto mi muovono, e in quanti modi? Lo stesso direi del bellissimo Solitario del Pussino [Poussin], detto l'Arcadia, in cui certo la selva, e l'ombra, e il deserto son dipinti da gran maestro; ma quel mausoleo colla statua giacente d'una morta beltà, ma due pastori, o due pastorelle, che sopra vi piangono, e spargono fiori, qual dolce mestizia non mettono in cuore su la fragilità d'ogni bellezza, a che essi pensano, e mi fanno pensare profondamente?»³⁴. Mentre un esempio notevole di piú intensa e nuova commozione di fronte al sublime naturale il Bettinelli ce lo dà in una interessantissima nota alla prima parte in cui esprime la sua emozione di fronte al Vesuvio e alle Alpi³⁵.

Nella seconda parte, intitolata *Genj ed ingegni*, le pagine che riguardano i geni appaiono anche piú decisive su questa strada al romanticismo. Si aprono proprio con una discussione sulla parola genio: la distinzione tra *genius* ed *ingenium* era tradizionale, ma risorge nel Settecento ad indicare il prevalere nel primo caso di qualità superiori, sovrumane quasi, fino poi ad identificarsi con l'individuo dotato di tali qualità. E questa concretizzazione, individualizzazione del genio è uno dei punti di demarcazione fra illuminismo e romanticismo³⁶. Il Bettinelli coincide in queste pagine con l'uso ormai europeo di «genio» e tutto il suo studio sull'entusiasmo assume nuovo valore quando le ricerche della psicologia dell'entusiasmo vengono trasportate nel concreto dei geni, cioè dei poeti romanticamente intesi³⁷.

³³ Ivi, vol. III, p. 166.

³⁴ Ivi, vol. III, p. 173.

³⁵ Ivi, vol. IV, pp. 236 ss.

³⁶ Cfr. E. Zilsel, *Die Geniereligion*, Wien 1918; *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Heidelberg 1926.

³⁷ Anche se piú tardi, nella vecchiaia (1800), egli rinnegò la sua intuizione (già allora limitata) schernendo i diritti incensurabili del genio: «E guai a chi vuol censurare il genio! No no, dee rispettarli, trovar tutto bello, perché tutto forte, grandioso, sopra le regole e l'uso. Molto piú dopo la morte debbono i genii essere inviolati e sacri; un velo dee coprir loro difetti come velavansi le misteriose divinità degli oracoli e questi davansi nelle oscure grotte di Trofonio, ad ingerir venerazione e culto» (*Dissertazione accademica sopra Dante*, nella edizione già citata delle *Lettere virgiliane*, p. 289).

Il genio, che è la concretizzazione dell'entusiasmo («anime elevate a veder rapidamente cose inusitate e mirabili: passionandosi e trasfondendo in altrui la passione»), comprende «l'ingegno, ma grande, la fantasia, ma forte, il cuore, ma risentito», ed è distinto dagli ingegni anche perché è tipicamente genio poetico, non, come in Alfieri, radicalmente un uomo che può già divenir eroe, santo, scrittore.

Descrizione del genio che è descrizione di un nuovo tipo di poeta (pur con i correttivi di bizzarria e di ordine e di buon senso settecenteschi) che ha per base essenziale il sentimento: «L'arti infine nacquer dal cuore o egli se le attribuì. La prima pittura, i primi versi, la prima statua furon le lodi, o i ritratti ancor rozzi d'una cara bellezza, e dell'ombra gittata da lei, furono i cantici della gratitudine verso gli Dei... Insomma bisognerebbe da tutto questo conoscere quanto meriti il cuor dell'uomo la nostra attenzione, che sinora abbiamo rivolto all'ingegno e al talento, non so perché»³⁸.

Preminenza del sentimento che certo lo induceva a percepire un merito di novità, e di coerenza alla sua intuizione, in quei poeti preromantici stranieri come il Macpherson che pure egli criticamente disprezzava come eccessivi e stravaganti. Tanto che viene a parlare di poeti colti e gentili e di poeti geni sublimi nella loro saggezza: «Omero, Dante, Ariosto, Milton, Cornelio [Corneille], tra' poeti sembrano fare una classe primaria, e chi venne dopo tra maggior lume, e coltura restar sembra di sotto in questa parte, come Virgilio, Petrarca, Tasso, Pope, e Racine, i quali nel bello sono superiori. Quelli mancano nel disegno, nel decoro, nel costume, in che questi sono maestri; ma quelli il son nel sublime, che sta soprattutto. La scarsezza in lor di parole, o di frasi è compensata dalla lor forza, ogniuna mi dice qualche cosa, mi dipinge, e presenta un'immagine, mi discopre una verità, e quel rozzo, e semplice stesso ingrandisce le cose, e me medesimo, mi occupa tutto, e mi sottomette, né ho tempo di riflettere, se vi manca il metodo, l'armonia, la decenza. Tutto è cosa in quello stile, e le parole medesime sono cose, perché fan colpo, ed effetto più forte. Laddove noi coll'arte, e colle parole spesso inutili, e al più sonore, troppo affollate, e però oscure, co' periodi contornati, e rotondi, e quindi sterili, e fiacchi, con sinonimi, e con epiteti di puro lusso, noi così togliamo la forza, la maestà, la grandezza al parlare, come al dipinger le tolgono i finti contorni, l'ombre sbattute, le mezze tinte, e le tenere carni, e gli studiati panneggiamenti, e il colorir delicato, senza cui Michel'Angelo giunse ad una grandissima sublimità»³⁹. Quel sublime che troverà un adeguato sforzo teorico in Kant, ma che si forma nel campo vivo della esperienza artistica, delle discussioni preromantiche.

Chi infine volesse una riprova di quanto alcune intuizioni preromantiche urgessero nello spirito bettinelliano, pure nella sua mentalità illuministica, potrebbe richiamarsi alla sua opera più famosa, le *Lettere virgiliane*. Scritte

³⁸ *Opere*, vol. IV, pp. 98-99.

³⁹ *Ivi*, vol. IV, pp. 76-77.

in pieno trionfo illuministico, una dozzina d'anni prima del piú maturo svolgimento delle sue idee sull'entusiasmo, le *Virgiliane* sono state considerate senz'altro come il frutto estremo di un atteggiamento aridamente razionalistico. È giusto pienamente questo giudizio tradizionale? Riesaminiamo brevemente lo schema e il risultato delle *Virgiliane*.

Si immagina che nell'Eliso, Virgilio (che il Bettinelli ammirava molto per la sua estrema civiltà letteraria) con altri antichi sia stato spinto dalla tracotanza di un imitatore dantesco a ricercare la *Divina Commedia* e a leggerla in adunanza poetica. L'effetto è in generale disastroso, perché il poema è trovato oscuro, irregolare, di contenuto superstizioso, scolastico, inverosimile, «imbroglio non definibile», in contrasto con uno stile proposto da Virgilio «elegante, chiaro, armonico, sostenuto, pieno di pensieri giusti, verosimili, nuovi, profondi», con parole «usate e intese, proprie, scelte», con rime «facili e naturali». Questo poema abnorme, «mostruoso», viene scusato tuttavia per esser nato «in mezzo a tanta ignoranza e barbarie», ma dichiarato inammissibile nella sua interezza, viene ridotto a «tre o quattro canti veramente poetici» e cosí messo accanto agli altri classici (ciò è detto nelle lettere III e IV: nelle altre si giudicano il Petrarca, l'Ariosto, i petrarchisti e piú rapidamente gli altri poeti italiani). Anzitutto si noti l'indole «alla brava» di questo scritto e la sua natura polemica in cui l'esagerazione (come nel Baretto) è spesso accettata per gusto del disegno polemico. Inoltre si noti che da un punto di vista illuministico (cioè utilitario, non dissimile anche in ciò dal Baretto) vien fatta giustizia non solo dei danteschi, e di riverbero di Dante, ma dei petrarcheschi e del Petrarca (per le sue ripetizioni), dell'Arcadia e della Crusca, delle Raccolte, ecc. C'è dunque quella vena moralistica e polemica che organizzerà la critica del Baretto.

«L'Arcadia stia chiusa ad ognuno per cinquant'anni, e non mandi colonie o diplomi per altri cinquanta. Colleghisi intanto colla Crusca in un riposo ad ambedue necessario per ripigliar fama e vigore. Potranno chiudersi per altri cinquant'anni dopo i primi, secondo il bisogno»⁴⁰.

Ma soprattutto proprio nel giudizio di Dante cosí spavaldo e provvisorio, mentre prevale la posizione illuministica del buon gusto, che gli mancò per la rozzezza dei tempi («A Dante null'altro mancò che buon gusto, e discernimento nell'arte. Ma grande ebbe l'anima e l'ebbe sublime»⁴¹), e gli sfugge appunto perciò una concezione unitaria del genio dantesco, nella discussione-esame delle parti belle e non belle, di «poesia e non poesia», risalta un punto nuovo, certamente piú nuovo e piú romantico degli argomenti delle «difese» di Dante.

Il passo che piú piace agli Elisi è il canto del conte Ugolino: «chi piagnea, chi volea metterlo in elegia, chi tentò di tradurlo in greco ed in latino; ma indarno. Ognun confessò, che uno squarcio sí originale e sí poetico, per colorito insieme e per passione, non cedeva ad alcuno d'alcuna lingua e

⁴⁰ *Lettere virgiliane*, ed. cit., p. 61.

⁴¹ *Ivi*, p. 15.

che l'italiana mostrava in esso una tal robustezza e gemeva in un tuono così pietoso, che potrebbe, in un caso vincere ogni altra»⁴².

Se l'accusa alla fama di Dante che sarebbe stata fondata «su qualche vera bellezza e sul gregge infinito di settatori» può essere avventata e poteva suscitare reazione (che non ha però in sé e per sé il valore che avrà poi la rivalutazione di Dante stesso quando fu messo in compagnia di Milton, Shakespeare, ecc. perché nel primo caso poteva essere reazione di tradizionalisti e di campanilisti), la precisa limitazione alla potente espressione di patetico, di dolente, disperato, di sentimenti sublimi ed estremi, indica l'accentuazione di un gusto sentimentale e realistico, di un amore del concreto umano che sarà sviluppato e realizzato nel romanticismo. E allo stesso modo, alla amorfa accettazione di tutto il poema da parte degli avversari, il primato dato all'*Inferno* in confronto del *Purgatorio* e del *Paradiso* indica quell'amore per la situazione realizzata quasi popolarmente fuori di presupposti culturali, fuori di pretesi schemi filosofici, che ritornerà giustificata da tutta l'estetica romantica fino nel giudizio desanctisiano⁴³.

Come si sa le *Lettere virgiliane* commossero la turba dei letterati italiani a sdegno e furore e li stimolarono alla difesa del grande poeta nazionale. Ma, contrariamente al giudizio comune delle storie letterarie, questo sdegno è spesso di carattere assai equivoco e non rappresenta in genere l'indice di un nuovo gusto latente, contro l'audacia illuministica del Bettinelli. Questo è proprio uno di quei luoghi comuni che uno studio diretto dei testi settecenteschi porta a modificare se non a capovolgere. Certo Dante diventò per il romanticismo il vate e il poeta primitivo, l'autore della lunga lirica (come dirà il più grande dei romantici, il Leopardi), ma ciò avverrà dal Foscolo in poi. E la coscienza della sua potenza geniale e positivamente primitiva (secondo lo schema vichiano-foscoliano) nascerà soprattutto con i preromantici stranieri (Bodmer e gli svizzeri) e con la sua inclusione nel canone preromantico baretiano, cesarottiano, ecc. (Dante, Shakespeare, Milton; Dante, Ossian, Omero). In Italia lo sdegno dei letterati è assai spurio e ben più convincente in senso positivo quel nocciolo di riconoscimento del genio dantesco che dopo le *Virgiliane* il Bettinelli poteva rinforzare, come fece con le giustificazioni dell'*Entusiasmo*.

Tutti seguitarono poi durante l'Ottocento a condannare come profanazione le *Virgiliane*, ma l'accettazione romantica di Dante svolse più il nucleo nuovo di quell'affermazione limitativa che non la generica e vuota ammirazione degli accademici tradizionalisti.

⁴² Ivi, p. 11.

⁴³ Lo stesso Bettinelli mostrò di avere chiara coscienza della sua valutazione non negativa di Dante: «Come potrebbesi lodar Dante, Petrarca e molti altri meglio di lui, poiché sembra far le sue critiche per far risaltare i loro pregi, e spargere masse di oscuro, come dicono i pittori, per far uscire le sue figure più luminose?» (VI lettera inglese in *Lettere virgiliane*, ed. cit., p. 115).

Le riviste letterarie italiane (1945-1946)

Le riviste letterarie italiane I-Erudizione e Illuminismo, «Il Mondo», a. I, n. 12, Firenze, 15 settembre 1945; *Le riviste letterarie italiane II-«Il Caffè»*, ivi, n. 13, 6 ottobre 1945; *Le riviste letterarie italiane III-«La frusta letteraria»*, ivi, n. 17, 1 dicembre 1945; *Le riviste letterarie italiane IV-«L'Osservatore»*, ivi, n. 21, 2 febbraio 1946. Il primo articolo, *Erudizione e Illuminismo*, non sarà mai ripubblicato, gli articoli successivi saranno ripubblicati in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³.

LE RIVISTE LETTERARIE ITALIANE

I. *Erudizione e Illuminismo.*

Anche l'erudizione minuta e formichessa, che tornerà trionfante e miope nel periodo del positivismo ottocentesco con il suo lindore insipido, con la sua onestà sterilizzata, entra nel tono del Settecento a portare la sua distinzione accurata dalle ingegnose trovate, dal fasto spagnolo e pigro, dal canto turgido di una pseudoclassicità esaltata e cavillosa. E l'erudizione, che già si era affacciata giornalmisticamente, con fede cioè di divulgazione e di collaborazione, con il primo giornale dei letterati di Roma (1668), eco della cultura gesuitica del «*Journal des Sçavans*», si colora sempre più, proprio in quanto si fa più vogliosa di diffusione e di discussione, di una curiosità letteraria, di un edonismo che si capovolge in gusto di precisione, in amore di cognizioni di cui nutrire la propria letteratura. Poiché secondo una rivista del medio Settecento: «nulla meglio di un giornale può formare nella mente quella universalità di cognizioni, che in un uomo di lettere si richiede, cognizioni dette opinioni che insorgono, degli errori che si dileguano». Sì che il letterato immerso in questo diffuso ed iniziale bagno di illuminismo amerà attraverso i giornali letterari le cognizioni del sistema newtoniano, magari le illustrazioni sapienti delle monete romane, come un letterato dopoguerra era in dovere di conoscere psicanalisi e dadaismo. E cognizioni europee perché mai e con più fervore innocente si parlò d'Europa e si attuò su quei fogli dai titoli promettenti («*Grande giornale d'Europa*», «*Giornale oltramontano*») una più candida e immediata unità fatta di memorie scientifiche, di rendiconti, di bollettini accademici che sembravano ignorare le guerre che intanto dividevano i vari Paesi. «Ollmütz: Attende attualmente il sig. Butkardo ad illustrare il tesoro nummario del Regno di Boemia e questa sua illustre fatica è tanto inoltrata che in breve la potrà dare alle stampe». Questo leggeva l'uomo di lettere mentre infuriava nel centro d'Europa la guerra dei sette armi. In questa mansueta aria europea (prima di ogni europeismo, prima di ogni Benda) le riviste letterarie italiane, che mediavano, e non sempre volontariamente, la mentalità illuministica occidentale all'illustre provincia che si era fatta tale nell'isolamento controriformistico, contribuivano a creare quella nozione di letteratura che unisce sul piano della sincerità e dell'onestà i riconoscimenti scientifici e le indagini più propriamente letterarie liberando queste ultime del peso della propria inutilità retorica, per far risorgere da una concretezza ostinata e mediocre una utilità della poesia nutrita di umanità e guida del mondo romantico: proprio quel-

la poesia che l'illuminista-romantico Diderot dirà «quelque chose d'énorme et de barbare».

Così, prima del trionfo vero dell'illuminismo in Italia, le riviste lo preparavano attraverso la loro erudizione europea («Giornale dei letterati di Venezia», «Osservazioni letterarie», «Novelle letterarie», ecc.) e davano a tutta la nostra *Stimmung* letteraria un calore e una precisione nuove: con tanta poca letteratura, con tanto poco sforzo di originalità ad ogni costo, di mestiere, con un'aria di innocenza virile, che fa risaltare tanta assenza di presunzioni di fronte a certe facili aure poetiche che proseguivano il dilettantismo seicentesco. Per un po' di Zappi quanta sottomissione al peso di lavori senza sonorità. E quale inestimabile apprendistato di precisione e di concretezza che trovò i suoi frutti in Parini e in tutta una tradizione di nuovo classicismo sensistico.

Vennero poi i giornali più chiaramente illuministici, che, lindi ancora di precise incisioni di monete e di grafici astronomici, si evolvono in pretese più filosofiche di una civilizzazione e di un progresso mondiale che all'odorino di muffa di storia locale, di erudizione, aggiunge odori più forti ed orgogliosi, sí che in questo secondo Settecento una rivista definirà i giornali letterari «le storie più autentiche dello spirito umano».

II. *Il Caffè*

«La diffusione dei giornali – dicono i compilatori del *Caffè* nell'articolo di presentazione – fa che gli uomini che in prima erano Romani, Fiorentini, Genovesi o Lombardi ora sieno tutti presso a poco Europei». L'ingenua fede europea alimentata dall'uguaglianza di interessi eruditi degli archeologi e dei numismatici si fa più concreta e civile in questi letterati che si proponevano come fine del loro foglio quello di «spargere delle utili cognizioni fra i nostri concittadini divertendoli come già altrove fecero e Steele e Swift e Addison e Pope», indicando così i loro modelli di civiltà letteraria e portando in luce per la prima volta quell'intima disposizione lombarda ad una pratica di illuminismo militante che non abbandonerà più la regione di Cattaneo. E proprio questo impasto così naturale di lumi entusiastici, ma scesi in mezzo alle operazioni più precise e terrene, e di milanese fervore (con quel tanto di praticone e di troppo sicuro e perfino a volte di ottuso che comporta un'aderenza così intera alla tecnica della *civitas*), costituisce sempre il punto in cui simpatia umana e gustosa attenzione si incontrano alla lettura di queste prose così fresche e combattive. Come la leggera cornice così poco raffinata e pure a suo modo pallidamente poetica (quella bottega del Caffè linda e odorosa in cui si incontrano illuminati e uomini qualunque – *absit iniuria verbo* –, torpidi benpensanti e sensibili progressisti in una lieve trama scenica di ingenua efficacia, con signori sconosciuti che di colpo rivelano le loro brillanti qualità e lasciano a bocca aperta i rappresentanti dei luoghi comuni, con il levanti-

no Demetrio, generoso e impeccabile, che trascina la sua zimarra da *Lettres persanes* e la sua autorizzata originalità di orientale in un *milieu* di dormienti ai quali il caffè porta la sua eccitazione di facile simbolo settecentesco di modernità attiva e disinvolta nelle volute del suo profumo di moda esotica) ci fa sentire che siamo pur sempre in mezzo a dei letterati. Ribelli sí, amanti del concreto e della statistica, precursori della piú ambrosiana praticità, ma letterati che amano un'aria di gusto intorno ai loro articoli e che perfino al loro linguaggio efficace (*cose e non parole*) adibiscono inflessioni poetiche proprio nella sua rapidità spregiudicata: piú valida di tanta prosa toscaneggiante di quegli anni '64-66, in cui i soci della *Società dei Pugni* prolungarono piú utilmente le loro letture e le loro discussioni di Casa Verri (di cui ognuno possedeva una chiave, usufruendo a piacer suo del silenzio o della compagnia che vi si radunava) nella pubblicazione del foglio illuministico.

Ma è proprio tutta aria illuministica quella che circola attraverso il *Caffè* e lo rende cosí odoroso di profumi diversi e perfino bizzarri nell'alito costante di una bonaria e decisa umanità civile? Non è solo qualche traccia di grazia arcadica e l'eco di un mondo di relazioni frivole e affascinanti nelle loro misure brevi e perfette a sensibilizzare le discussioni progressiste, i vari *Templi dell'ignoranza* o gli *Elementi del Commercio* o il *Saggio d'aritmetica politica* o i moralistici e scherzosi *Intorno alla malizia dell'uomo*, *Della bugia* ecc., né l'esatta indagine sensistica nei suoi limiti piú autorizzati bastava a far vibrare certe venature di «sensiblerie» che, con le piú sottili conseguenze di uno stile preciso e brioso, con il vigore libero di un giornalismo di vera cultura, creano certi impasti di lingua che superano il piacere di una programmatica rivolta alla pedanteria, di una *Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al vocabolario della Crusca*. E un incanto di questa lettura nasce appunto dalla ricchezza di spunti preromantici che si celano a volte in «raffinati scherzi sensistici» (*Frammento sugli odori*), in paradossi che esitano fra la «causerie» illuministica e il nuovo sentimentalismo o spuntano ancora equivoci da ragionamenti pieni di intenzioni utilitarie e civili (come nel discorso del Lambertenghi sulle *Sepolture*) oscillando fra virtù del buon cittadino e sensibilità di animi istintivi. Ma piú spesso, come la piú decisa intonazione illuministica e la piú ricca è portata da Pietro Verri, l'aura preromantica si leva dagli scritti paradossali e appassionati del giovane Alessandro Verri (era allora un *moins de vingt-cinq ans* e aveva tempo di evolvere ad esperienze piú direttamente romantiche e neoclassiche), che, con uno stile alla brava, un po' a mano libera, combatteva contro ogni aridità in favore del «cuore» e degli «errori utili», quasi delle leopardiane «illusioni». Letterato come «*âme sensible*», letterato come riformatore progressista: questo coesistere di elementi illuministici in pieno rigoglio e di succhi preromantici offre una singolare durata al concetto di letteratura attuato dal *Caffè*, tanto da sembrare vivo anche ai tempi romantici del *Conciliatore*. Letteratura fiduciosa ed umana, di tempi non burrascosi, ma intensi ed onesti: e concreta preparazione di nuova civiltà e di nuova letteratura.

III. *La Frusta letteraria*

Quando Gobetti intitolò la sua rivista torinese *Il Baretto* non era solo l'immagine del piemontese, ostinato nella sua onestà dura e sanguigna, che egli intendeva offrire alla sua opera di nuovo riformatore, di rivoluzionario liberale, ma era soprattutto il profilo di una concretezza individualizzante senza di cui ogni cambiamento anche radicale doveva apparirgli illusorio. E difatti tra le voci di quegli anni felici (gli anni del secondo Settecento attivo ed elegante, accademico e progressista, ricco di germi vitali che si sarebbero poi sviluppati o seccati al vento della rivoluzione francese), la più originale e vigorosamente umana è quella della *Frusta letteraria* che tra il '63 e il '65, dal suo falso indirizzo di Rovereto, di Ancona, agitò la sua furia inquisitoriale con una violenza che non era più, pur non essendone del tutto esente, quella del vecchio gusto italiano di *pamphlet* accademico e linguaiolo e che nella socievole atmosfera letteraria, ricca di cortesie nobiliari ed auliche, portava il brontolio del prossimo temporale alfieriano. Non era la parola educata anche se audace del *Caffè* (con cui il Baretto se la prese rabbiosamente e ingiustamente vedendo in quel giornale e specialmente nel Verri una stanca e boriosa ripetizione di un illuminismo esteriore e pretenzioso) e veniva da un'esperienza vitale e civile che ad una solitudine almeno intenzionale aggiungeva un gusto di durezza e di praticità ignoto alla nostra tradizione letteraria, come insolito era quella specie di liberalismo conservatore risentito e combattivo, attaccato al passato e al costume morale e religioso, aperto ad ogni concreta riforma che avesse il suo riferimento ad un'empiria immediata, non programmatica ed insapore. Era la espressione dell'esperienza vigorosa e personale di un illuminismo estremamente concreto e sostenuto da una vitalità economica e sociale potentissima (dietro Pope ed Hume c'è il commercio londinese e la combattuta prosperità delle nuove colonie inglesi) ed era la espressione della nuova borghesia italiana, del letterato non cortigiano e non salottiero (anche se ancora propenso per buon gusto ad apprezzare l'eleganza di una vita frivola ma ben educata) che poteva benissimo rimanere attaccato alla tradizione morale e religiosa del suo paese, condizionandola però ad un suo concetto di vita attiva, aperta, pratica. Donde in questi fogli, tutti animati da una voglia combattiva freschissima, anche se spesso petulante ed ingiusta (come negli attacchi maniaci contro il Goldoni), risuona la voce di un estremismo del buon senso, nell'eliminazione di ogni vuoto formalismo e di ogni fiacchezza morale, insufficiente ed equivoco di fronte a valori puramente estetici misurati nella loro possibile traduzione morale e rudemente vitale, vivo nei limiti di una empiria che giunge fino all'accertamento di una drammaticità di affetti, di una congeniale potenza individualizzante della fantasia (la scoperta di Cellini, la valorizzazione di Shakespeare), con un'approssimazione potente di quello che sarà il nucleo centrale di tanto romanticismo specialmente italiano: il *carattere* individuato, la *situazione*

non generica come cellula artistica essenziale. Questa violenta figura rivoluzionaria e tradizionalista (come ugualmente nella *Frusta* si nota un impasto interessante di europeo pronto a colpire i pregiudizi italiani e di italiano geloso della sua patria e della sua religione ed ostile alle forme piú estreme di un'illuminismo razionalistico, voltairiano) entrava brusca e perentoria con tutta la sua originalità e la sua bizzarria bisbetica (che era poi il suo legame piú facile con il Settecento per il suo carattere di eccezione tollerabile in un cerchio socievole, come il concetto del capriccio e dell'estro costituiva la segreta garanzia di una equilibrata poetica settecentesca), con il suo moralismo non astratto ed irruente, nel placido mondo di una forma raffinata ed estenuata e vi portava una folata di vento capriccioso e sbadato, ma vigoroso e fresco, che rende meno casuale se non meno originale la nascita della «pianta uomo» alfieriana. Cosí l'allegoria muscolosa e nervosa di Aristarco Scannabue («La vita di quella mansueta ed innocua gente, che noi volgarmente chiamiamo letterati, non è, e non può essere gran fatto piena di strani accidenti né troppo feconda di meravigliose varietà. Ma la vita del nostro Aristarco Scannabue è stata una cosa assai diversa, ve l'assicuro. Madre natura lo produsse al mondo in uno dei piú ardenti giorni della canicola...») indica una posizione letteraria nuova ed efficace, estremamente contenutistica, nemica di ogni paludamento retorico e pur lontana, per il suo amore di una concretezza tradizionale, da un'espressione approssimativa e sciatta: «Quando scrivi le tue sublimi meditazioni, lascia scorrere velocemente la penna, lascia che al nominativo vada dietro il suo bel verbo, e dietro al verbo l'accusativo senz'altri rabeschi, e lascia nelle Fiammette e negli Asolani e ne' Galatei, e in altri tali spregevolissimi libercoli i tuoi tanti conciossiacosaché, e i perocché ecc.». Dove, in questa prosa rapida e robusta, si sente l'ideale barettiano muoversi ad un ritmo interno poco profondo e fondamentalmente giornalistico, ma con un passo saldo e battuto, come semplice e convinto è il piano culturale su cui si pose la *Frusta letteraria*. Mentre ancora si fondavano colonie arcadiche, questo quindicinale apriva – sul filo di un buon senso chiaro e preciso, ma corposo e ben lontano dal facile razionalismo del primo Settecento cartesiano – un dissidio incolmabile con ogni schematizzazione in favore di una concretezza empirica e morale sotto il cui segno si apre la nostra piú attiva cultura ottocentesca. Con una lingua che nel suo gusto di semplicità risentita vibra fra una rapidità giornalistica e la efficacia alfieriana (formando un modello di prosa polemica rimasto a suggestionare critici e stroncatori piú recenti anche sull'equivoco di una natura tutta aggressiva della critica), la *Frusta letteraria* portava un senso di impegno letterario superiore al buon gusto e a precise preoccupazioni civili, partendo da una fiducia assoluta in una realtà obbiettiva e sentimentale e giungendo ad una richiesta di rude presenza vitale, magari disadorna e utilitaria, comunque capace di nutrire una letteratura e una poesia non ridotte a lucide bolle di sapone. Tutte le rivoluzioni letterarie infatti cominciano con irruenti esplosioni contenutistiche.

IV. L'Osservatore

Il moralismo sempre vigoroso e rinnovatore, anche nel suo tradizionalismo, della *Frusta*, si presenta invece tenue ed elegiaco nei giornali di Gasparo Gozzi, e mentre nel Baretti era vitale e quasi eroico nutrimento di una letteratura che giungeva all'assimilazione di Shakespeare e al rifiuto di tutti i travestimenti arcadici, nel poligrafo veneziano era pretesto amato e sentito di un esercizio letterario sottile e vigilato. Quel moralismo del letterato ben nato che confina psicologicamente e stilisticamente con un edonismo saggio ed intimo, che può appoggiarsi così su di una classica temperanza come su di un leggero pessimismo cristiano e svolgersi con quel tanto di rigidità che richiede un disegno, traendo un gustoso risultato anche da lievi punte più acri e risentite. E mai così bene come nel Gozzi (il saporoso scrittore rimasto scolasticamente celebre per i suoi tenui sermoni e per i ritrattini dell'ipocrita o dell'egoista) si è sentita la misura del moralismo settecentesco nei suoi toni di società a suo modo perfetta, ma ormai tale che i suoi diluvi più raffinati portano nelle loro volute il saporino acidulo della novità non barettianamente e alfierianamente rivoluzionaria. E il *milieu* veneto dove poco più tardi fioriva l'educata novità del Pindemonte era certamente il più adatto – nobiliare e commerciale senza vigore ma senza inutilità, cittadino e campagnolo – a quella espressione della moralità settecentesca più fine e meno incisiva, che furono i giornali di Gaspare. Una fecondità continua, una sottile e poco eloquente grafomania assicurarono l'uscita di ben tre periodici personali², in cui il Gozzi mostrò le sue qualità giornalistiche e il suo gusto di calligrafo moralista, di classicista spregiudicato e sensibile ad ogni mondo formato che suscitasse le sue delicate reazioni di stilista e le avviasse ad una composta vibrazione, a disegni bizzarri e leggeri, perfino a lunatiche audacie, ma senza tempesta e clamore. Il severo e biblico Klopstock con la sua *Morte di Adamo* può alternarsi, in una traduzione che smorza ogni eco troppo prepotente in toni decorosi e pensosi, con una versione dall'illuministico Pope e inserirsi nel *Mondo morale*, in un fiorire un po' cartaceo e illustrativo di allegorie poco accese, di fantasie moraleggianti che si svolgono poi con maggiore coerenza nell'*Osservatore*. Non nella *Gazzetta* che, come struttura esterna e come gusto cronachistico, è il giornale più «giornale» del Gozzi, il quale riprendendo i giornali inglesi (e a Venezia era già uscita perfino una *Spettatrice* addisoniana) volle dare al suo foglio un sapore di utilitarismo, di interesse cittadino, giungendo ad una formula giornalistica valida ancor oggi, ma tutta personale e da letterato: «Il pubblico dee spontaneamente somministrarmi di che impinguare la *Gazzetta*...»; e spargendovi un'aria di falsa praticità commerciale che subito rivela la mano del letterato, il gusto del calligrafo curioso di vita tagliata in minute immagini levigate,

² Nel 1760 il *Mondo morale* e la *Gazzetta veneta*, e subito alla fine di questa, nel febbraio 1761, l'*Osservatore* pubblicato fino al 30 gennaio 1762.

di piccoli documenti capaci di arricchire una scrittura ambigua fra ironia di costume ed edonismo stilistico. Ci sarà così nella *Gazzetta* l'annuncio di «tutto quello ch'è da vendere, da comperare, da darsi a fitto, le cose ricercate, le perdute, le trovate, in Venezia o fuori di Venezia, il prezzo delle merci, il valore dei cambii, ed altre notizie, parte dilettevoli e parte utili all'uomo». E ne esce una piccola cronaca veneziana, cittadinesca, piena di pezzi brevi, magistralmente immediata e raffinatissima, alternata con nozioni diversissime di enciclopedia in un disegno piacevole e letteratissimo: «Rosa moglie di Michele Levantino ebreo, sabbato partorí tre figliole, una delle quali morí subito e l'altre due il lunedì. Per essere quella giornata mi pare che facesse troppo». Gusto di documenti volti a leggeri scherzi o a bizzarri e quasi surrealistici rabeschi («Ne' passati giorni fu licenziato un cameriere, perché giunto il suo padrone a casa, il quale ha per uso di non cenare, ma di andar subito a dormire, in cambio d'adoperare lo scaldaletto ficcò con grandissima fretta tra le lenzuola la torcia accesa, e cominciò a tirarla su e giù, come se fosse stato lo scaldaletto»), o, sulla base di un tenue realismo, a disegni tra amari e sorridenti e sempre poco impegnativi: «La mattina del passato martedì fu ritrovato un bambino nato di fresco, sopra una via, morto. Sono due possenti deità Amore e Vergogna: il primo è degno di scusa, appresso al mondo, perché almeno accresce il popolo; ma la seconda, giunta a tal segno rende le donne piú crudeli d'ogni bestia».

Nell'*Osservatore* questo calligrafismo così esperto, questo gusto spesso un po' scialbo di piccola cronaca, cedono di fronte a disegni piú vasti, a un favoleggiare sempre allegorico e moralistico, a una ripresa di quella tradizione moralistica cinquecentesca rinforzata da un nuovo contatto lucianesco, che sarà così presente al Leopardi delle *Operette*. Si stende su questo giornale una nebbiolina di monotonia, di stucchevole saggezza, sovente l'eccesso di allegorie diluite, di chiacchiera veneziana (e quasi un riflesso di diceria cinquecentesca e secentesca ravvivata dalla verve del nuovo secolo) che unisce bene l'immagine del letterato chino sui suoi volumi classici e del nobile conversatore in salotto e in villa, del tepido amante di riforme e del sognante predicatore poco combattivo e fondamentalmente edonistico (si ricordi tra l'altro l'autore delle poesie burlesche editate nel 1938 da Falqui). Un edonismo poco esuberante, capace di malinconia e di auto-ironia («E non sono io nato per isvaporare tutto in desiderio senza effetto?»), che è la base del moralismo e dello stilismo gozziano nella loro soluzione poco lirica, diluita e deliziosa, mossa da punte sensibili che si sfanno in elegante disegno, da un senso di poesia saggio, gustato, costante («se avete desiderio di acquistare qualche agio e bene all'animo vostro la poesia è la manna del cielo»), capace di intuizioni piú libere entro la sua mediocre trama culturale, come nella famosa descrizione della poesia: «Questa scienza piena di invenzioni, di capricci, ora fantastica, ora lieta, ora malinconica, prende l'intelletto e sel porta fuori delle cose terrene, lo leva in cielo, piomba con esso nell'inferno, nell'aria, nelle stelle, per bugigattoli, qua e colà, tanto che non gli dà tempo

d'avvedersene delle miserie che lo circondano e diventa come foglia secca, aggirata da uno di que' venti che soffiano in cerchio, ora spinta all'insù, ora lasciata venir piú bassa, ma finché il vento soffia, non cade piú in terra». Senso di poesia che non rimane nel suo amore per la bella pagina (amore per la pagina nata volta a volta da diversi pretesti), ma si estende, sulla sua base edonistica, ad una via della fantasia alla felicità («Come si ha a fabbricare la felicità? Con una bella, gagliarda e instancabile forza della fantasia»), ad una armonia vitale in cui il suo lieve pessimismo ed il suo umorismo poco pungente trovano una misura che è insieme misura stilistica, annuncio sí di una sintesi pindemontiana e piú luminosamente joubertiana, ma piú ancora sensibile e arguta immagine di una delicata, fragile civiltà letteraria e morale, vissuta ai margini di una rivoluzione nel declinare di un'epoca attiva ed antieroica. «Bisognerebbe fare un bell'accordo di due scuole almeno assieme, sicché cuore e mente facessero come la bocca e le dita col flauto; io vorrei che il cuore soffiasse a tempo, e la mente reggesse il flauto con la sua bella cognizione, e creasse una dolce armonia nel vivere umano... Se l'armonia ch' esce dalla mente e dal cuore ben concordati a sonare ordinatamente, fosse cosa che potesse pervenire agli orecchi, s'empirebbe il mondo di dolcezza, né ci sarebbe musica piú soave di questa».

Ritratti neoclassici (1946)

Ritratti neoclassici, «Il Mondo» n. 35, Firenze, 7 settembre 1946, poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit.

RITRATTI NEOCLASSICI

Piú complessa di molti suoi ritratti, Isabella Teotochi Albrizzi, la *saggia*, la *divina*, anima le sue pagine nitide e preziose con la propria sottintesa presenza, con le direzioni diverse e concordi di uno sperimentare agiato e brioso, a cui le pagine del *frammento di un romanzo autobiografico* del Foscolo aggiungono le probabili indicazioni di una saggezza sensuale, di una spregiudicatezza elegante (gli ammaestramenti amorosi della rousseauiana madame de Warens!), che approfondiscono il convenzionale e misurato *milieu* delle epistole pindemontiane o degli elogi bertoliani. Perciò il nuovo editore¹, ha voluto premettere alla famosa operetta un suo ritratto della Teotochi, compito ed informato, in cui il giudizio contemporaneo provocato dalla stessa Isabella nella sua moda neoclassica («Una divinità imperturbabile d'un delubro canoviano, ove i devoti vanno e vengono...») viene mosso alla maggiore complessità della storia, in un variare di indici, di direzioni dal greco-veneziano della adolescenza, alle vicinanze tarde della Staël o dello Scott. Certo la esperienza della dama di Pindemonte e Foscolo è cosí ricca di persone, di paesaggi, di ambienti letterari, di poetiche dall'ultima Arcadia al romanticismo maturo (Isabella visse dal 1760 al 1836 assommando all'incirca le età del Bertola e del Leopardi), ma la sua acme è neoclassica e, se Byron compare nella descrizione piú prolissa e senile, la sua novità romantica è diluita aneddoticamente, mentre il margine romantico-neoclassico di Alfieri è perfettamente rilevato in una intuizione che esaurisce la capacità migliore di Isabella, il suo gusto neoclassico in cui tutti i fermenti preromantici si erano sviluppati senza contrasto: «Si direbbe quasi che in quel volto l'immagine respiri d'una divinità corruciata... Come soffio di vento, che nelle gole d'alte ed aggruppate montagne diventa terribile, ogni passione diventa tempesta nel suo cuore». Cognizione della sofferenza alfieriana ed intuizione psicologica dell'urto alfieriano contro un secolo di cui pure Isabella gustò tutto il fascino di civiltà socievole: «Ma questo secolo crudele che si intitola umano, io credo per sola vaghezza d'antitesi, lo rendeva atrabiliare, e furioso, come un uomo condannato a vivere tra le serpi e le tigri». E non si compone in un modulo neoclassico, in una stringata sequenza di definizioni (che arieggiano il famoso sonetto foscoliano), quel ritratto del Foscolo in cui, accanto a particolari secondari e casuali (secondo il gusto del ritratto fisico-morale che si ritrova in Giordani o in Colletta),

¹ I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti e vita di Vittoria Colonna*, a cura di T. Bozza, Roma, Tuminelli, 1946.

l'intelligenza di Isabella sa approfondirne intuizioni piú sicure al calore del fuoco sentimentale che intenerisce, con le sue tinte delicate di ultima arcadia rousseauiana, il nitore di una forma che si ama come perfezione e come superiore possesso vitale?

«Pietoso, generoso, riconoscente, pare un rozzo selvaggio a' filosofi de' nostri dí. Libertà, indipendenza sono gli idoli dell'anima sua. Si strapperebbe il cuore dal petto, se liberissimi non gli paessero i moti tutti del suo cuore».

Graziosi suggerimenti femminili di conversazione, che risentono delle relazioni di questa, piú che amatrice, amica («Ti chiede talvolta un'ora per isvelarti un suo interno affanno, deve confidare al tuo cuore il secreto del suo, vuol consiglio; l'ora è accordata, ed ei se ne torna col suo, e col tuo secreto nel cuore»), che portano l'aria di un amabile pettegolezzo di un mondo dove superiore misura è la grazia mossa (come diceva il suo teorico autorizzato, il Bertola) dalla *furtiva eleganza* e dal *furtivo effetto*; arguti spunti di ironia subito addolcita in galanteria e in sentimentalismo («Cerca le donne senza amarne alcuna, e gli paiono piú amabili quelle che mostrano per lui la maggiore indifferenza: allora, Proteo novello, nulla trascura per rendersele appassionate, vestendo ogni forma e talento, che può piú loro piacere. Il suo primo ed unico oggetto è di sedurre le donne, o almeno di occuparle in qualche maniera di se stesso: ed in qualche maniera ci riesce; tel provi l'essermi io stessa occupata di scrivere il suo Ritratto»; accenni di critica formalistica e sentimentale: tutto si risolve in una gustosissima ricerca di compiutezza e di evidenza senza tuttavia l'ansia di gara tacitiana che può ridicolizzare, mettiamo, la prosa storica del neoclassico Papi.

La presenza nell'opera della Teotochi del saggio *Opere di scultura e di plastica di A. Canova* può ben indicare questo gravitare dell'attenzione della scrittrice verso una poetica, fra quelle che la sua educata curiosità ebbe davanti da quella pariniana a quella manzoniana e byroniana. E fra i ritratti uno dei piú interessanti, per un certo confluire di personali intenzioni e di adesione ad un gusto, è quello del *Cavalier Canova*, il «novello Fidia» di quegli anni fecondi.

Il tipo del *bello morale* si traduce in clausole perfette e in un descrittivismo sentimentale che la prosa precedente piú pittoresca e piú abbandonata, piú sciatta anche nelle sue mosse miniaturistiche, ignorava.

Anche a leggere la *Vita di Vittoria Colonna*, aggiunta dal nuovo editore ai *Ritratti*, il gusto di una passionalità contenuta in misure di formale castità risulta chiaramente di stampo neoclassico vicino al prevalere della biografia romantica abbondante e disordinata: per quanto anche in questa, da noi, la presenza di chiari esempi neoclassici abbia sempre mantenuto una certa presa efficace.

D'altra parte, quando si pensi ad esempio al ritratto di Gioacchino Murat del Colletta, queste pagine neoclassiche mostrano ampiamente il loro contatto con un mondo letterario piú spregiudicato e vivace, con un amore insopprimibile di grazia sfumata, e il loro controllo si esercita su di una ric-

chezza quasi di diario non sentenzioso ed epigrafico, non preventivamente schematizzato. Il ritratto di Isabella non è un *raccourci* dell'elogio accademico né un semplice giuoco di mimesi pittorica, appunto perché la sua fermezza chiara e formale cresce su di una esperienza di persone cui curiosità ed affetto legano la scrittrice come a pagine vive di un suo diario. E non accenniamo solo alle pagine piú segrete in cui l'eco dei suoi amori intenerisce in un'aria quasi di compiaciuta maternità le sottolineature dei caratteri piú sensibili degli amati o in cui, nel dipingere il tollerantissimo marito, ne tesse un trepido elogio ricco di indefinite direzioni sentimentali («Pare che la natura scelto lo abbia per effettuare una sua particolare esperienza; cioè se co' gradi del male quelli della sofferenza possano crescer del pari, sicché ne risulti all'uomo, generalmente intollerante, un salutarissimo esempio di tolleranza; e di fatto cresce in lui sempre l'una in proporzione degli altri così, che quasi del suo soffrire l'occhio altrui non s'avvede»), ma a quelle in cui l'intelligenza e simpatia femminile collaborano proprio nel senso di una tenerezza e di una puntualità ben iscritte nel cerchio del *bello morale* e del *bello ideale* teso da un'esperienza settecentesca di salotto e di letteratura che può risalire a quel civilissimo *côté* veneto di secondo Settecento, in cui si formò il Foscolo. Gli stessi termini di passione, cuore, immaginazione, riflessione precisano il tipo di saggezza di costume e di letteratura cui la Teotochi, naturalmente e per il peso di un ambiente letterario estremamente formato, tendeva: «Amico de' piaceri, e piú di quelli, che non inebriano il cuore e la immaginazione, compiangi, ma non partecipa i deliri e le pene, che producono le grandi passioni e supplisce per se stesso con la molteplicità alla intensità de' piaceri». Un'aria di epicureismo sottile che si giustificava come amore della perfezione e della forma, una tensione intellettuale e sensibile che tocca una scrittura aderentissima oltre la efficacia ritrattistica («osserva quegli avidi sguardi, e sto per dire voraci, e quelle narici aperte, e quelle labbra, che si toccano appena, indizio della interna smania di veder tutto») alleggeriscono questi ritratti neoclassici oltre la floridezza canoviana, oltre l'asestata epicità dell'Appiani, e, come sentono la vicinanza di Foscolo e Alfieri, non ignorano la lezione delle paginette preromantiche del *Viaggio sul Reno*, delle *Prose campestri* o delle favole dell'*Osservatore*. È nella storia della nostra prosa del primo Ottocento oltre che nella storia del costume letterario che questo tenue libretto suggerisce nei suoi limiti artistici un passaggio che non può vedersi solo nei testi dei grandi scrittori: neoclassicismo rivolto ad utilizzare la ricchezza del secondo Settecento.

Le traduzioni preromantiche (1947)

Le traduzioni preromantiche, «Rivista di letterature moderne», a. II, n. 2, Firenze, giugno 1947, poi in W. Binni, *Preromanticismo italiano* cit.

LE TRADUZIONI PREROMANTICHE

È dalla prima metà del Settecento che le traduzioni dalle letterature occidentali si moltiplicano con quel tipico fervore europeistico, con quella voglia di mettersi al corrente, di conoscere le nuove correnti spirituali e scientifiche, di portare l'Italia, anche se gelosamente considerata come esemplare di alta civiltà letteraria, ad una comprensione ed assimilazione dei nuovi «lumi». Fervore che si precisa nel periodo illuministico, mosso inizialmente, più che da letterati curiosi di nuove poetiche, da letterati filosofi, scientificizzanti, spinti dal desiderio della divulgazione dei fondamenti teorici e scientifici della nuova civiltà europea¹. Traduzioni quindi soprattutto dal francese e dall'inglese, dei testi del sensismo illuministico che per tutto il secolo continuano ad essere immessi e discussi nella cultura italiana. E insieme un più preciso amore per la classicità o in funzione ancora arcadica (Anacreonte soprattutto), o più ampiamente in funzione illuministica (gusto della precisazione, della perfezione lapidaria e incisiva, del tono sentenzioso e definitorio), sí che i testi più amati saranno insieme il *De rerum natura* e le opere di Orazio. Oppure saranno le opere del teatro greco per il generale amore settecentesco per il teatro e per l'indicazione largamente voltairiana di un mondo di «virtù», di razionale virilità.

Ma dalla metà del secolo in poi l'attenzione dei letterati italiani, resa spregiudicata e destata dallo spirito curioso e indagatore dell'illuminismo, si rivolge anche ai testi poetici che in quegli anni erano apparsi in Inghilterra e in Germania e che già fluivano tra noi, in parte, attraverso le traduzioni francesi. Sia ben chiaro che la ricerca di questi testi non è senz'altro un indice di nuova sensibilità, non è una ricerca ansiosa di trovare motivi consoni a proprie esigenze già enucleate (come avverrà piuttosto per i romantici dell'Ottocento che andavano a certi testi stranieri sapendo già di trovarvi una riprova, un accrescimento della loro posizione romantica) e che, in genere, essa ha origine schiettamente illuministica, deriva da un largo desiderio di conoscenza, di novità, di esperienze letterarie diverse, sí che molti di questi traduttori mediavano con lo stesso interesse e con la stessa curiosità un testo di Klopstock ed uno di Pope (caso concreto: Gaspare Gozzi), un testo preromantico e un testo del più arido e classicistico illuminismo.

¹ Si tenga poi presente che almeno per la curiosità verso i testi inglesi, come osservò il Graf (*L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel sec. XVIII*, Torino 1911, p. 40), sono da calcolare ragioni di simpatia non letterarie né precisamente scientifiche, quanto di ammirazione per il costume civile o la prosperità dell'isola.

Coesistenza che anzi si può vedere ben qualificata in molti di quei letterati che si rivolsero con maggiore passione a tutto ciò che le letterature straniere offrivano alla loro volontà di allargamento culturale.

Un punto di partenza di interesse divulgativo, dunque, non di precisa attenzione letteraria motivata da un cambiamento di gusto già attuato o in avanzata maturazione.

Naturalmente a mano a mano che le stesse esperienze nuove o le nuove intuizioni di un Bettinelli, di un Verri, di un Baretti convergono, la ricerca si fa più precisa, più condizionata, finché il nuovo gusto, con aggiunte teoriche nuove, sarà così affermato che non sarà più possibile confondere un Bürger con un Brockes, anche se certi ritorni di Arcadia e di rococò saranno amati perfino in romanticismi più complessi e articolati, e se in Italia il filone illuministico persisterà in alcune preferenze culturali anche nel pieno romanticismo.

I primi traduttori, mossi da una indiscriminata curiosità, rimasero certo sbalorditi di fronte a testi così sconvolgenti e, ai loro occhi, bizzarri, fuori della tradizione settecentesca italiana, agitati da un fremito sentimentale, percorsi da immagini smisurate e condotte non su di una regola di grazia e di esattezza, ma sulla guida di un'esaltazione emotiva, addotte proprio ad arricchimento di pathos, non a conclusione di precisi moti sensibili ed intellettuali. «Oscura nebbia» doveva in realtà apparire molta di quella poesia nordica ai letterati, tutti diretti nel loro intimo ad un discorso poetico che unisse nuclearmente «l'utile e il dilettevole», ammiratori di un «*je ne sais quoi*» circoscritto miniaturisticamente pur nelle sue sfumature, i cui impeti maggiori potevano portare oltre il mondo laccato di Nattier al rabesco di Fragonard. Trovarsi di fronte alle aperture brusche, inamene, di una natura disordinata, lugubre, ed avere nell'orecchio più interno la molle eco di una natura tassesco-metastasiana, sentire quegli urli di orrore, di disperazione, quei cupi sospiri di melanconia senza chiari perché, ed essere autorizzati, al massimo, al *caro dolore e specie gradevole di spavento* del Parini, al *solitario bosco ombroso* del Rolli, doveva produrre in questi lettori di Young, Hervey, Klopstock un'impressione sconcertante e spesso slegata da quella scala di impressioni estetiche a cui una civiltà letteraria ci abitua. Pure, di contro a letterati più coerenti sul tipo di Clementino Vannetti², che sempre protestò in nome della tradizione contro una intrusione straniera, molti di questi letterati che avevano fatto esperienze dell'Arcadia, della poesia scientifica, della perfezione classicista affiorante con il Parini, si dettero con grande zelo a tradurre direttamente dall'inglese e dal tedesco o più spesso dalle versioni francesi degli originali nordici. In questo secondo modo la mediazione era più facile, perché, come si può ben vedere nel caso Le Tourneur, nel preromanticismo francese era stata operata già una ridu-

² Si veda soprattutto la *Seconda epistola al Monti* contro le letterature straniere come esempio di posizione integralmente classicistica.

zione dei testi originali in limiti di sensibilità meno accesa, piú coerente a quella *sensiblerie* romanzesca che, attraverso la Francia, non aveva mancato di operare in qualche modo anche in Italia sotto l'unico denominatore del gusto sensistico. Piú gravi le difficoltà di coloro che, armati di una conoscenza piú o meno buona della lingua inglese o tedesca (il Cesarotti, come è noto, si fece aiutare dal Sackville a tradurre l'*Ossian* di cui quello stesso gli aveva per primo parlato), dovevano superare questa specie di abisso che c'era fra due poetiche cosí differenti e, tanto piú in apparenza, contrastanti. Anche perché questi letterati italiani erano cosí attaccati ad una tradizione di poesia in metro, di sonorità metrica e spesso perfino di rima (per quanto nella poetica illuministica prevalesse l'amore per il verso sciolto come verso piú ragionativo e didascalico), che vollero quasi sempre tradurre ciò che a volte negli originali era in prosa poetica in una vera poesia metrica. E cosí il distacco appariva tanto maggiore perché la poesia in verso aveva tanto piú una stretta tradizione di misura, di lingua che non la prosa, la quale, malgrado il peso boccaccesco, si era snellita nella sua utilizzazione da parte dello sperimentalismo illuministico.

La prosa, nel suo stesso significato illuministico di mezzo di volgarizzazione, anche se elegante e controllata (il che non sempre accadeva nel praticismo settecentesco), era meno legata della poesia ad una lingua letteraria che si era arricchita oltre l'esiguo vocabolario arcadico, di termini fra tecnici e classicheggianti, di nomi esotici (Parini), ma non si era aperta nella adeguazione a fantasmi poetici di esaltata visione, a moti di abbandono e di risentimento non misurati e aggraziati, ma liberi e selvaggi, istintivi e precedenti ad una educazione elegante. Anche se negli stessi originali non era difficile scoprire una inevitabile tinta settecentesca che poteva addolcire il fondo piú rivoluzionario della loro novità. Mentre in *Le Tourneur* e in altri traduttori in francese, come ad esempio il notevole e raffinato Michael Huber, si può notare una scaltrezza veramente eccezionale nel mediare, nell'introdurre a piccole dosi e coerentemente, senza scosse ed urti eccessivi, i nuovi motivi poetici, accentuando sempre piú la tendenza sentimentale insita a suo modo nella prosa romanzesca francese (influenzata a sua volta dai romanzi inglesi alla Richardson), i traduttori italiani offrono in genere uno spettacolo di smarrimento che sarà superato in una sintesi veramente decisiva solo nel Cesarotti. Tanto giungeva ingiustificata quella poesia preromantica straniera che veniva tradotta contemporaneamente al primo affiorare di nuovi spunti teorici e critici, che cosí non offrono un appoggio ai primi traduttori i quali si trovano ad operare a caso vergine, premuti entro un confluire di reazioni varie ed arbitrarie, o con eccessiva audacia disordinata e brutale, o piuttosto con limitazioni che privano i testi originali della loro vera forza di novità. E spesso cercheranno un precedente che li giustifichi nella magniloquenza secentesca che rimaneva di fronte a loro (priva di quei fermenti religiosi che rendono grande e capace di sviluppi il barocco tedesco) come un gusto grandioso di iperboli, di costruzioni retoriche, la

cui audacia stilistica poteva essere scambiata con la progenitrice del lirismo sentimentale che trovavano nei testi³.

Un certo appoggio ai traduttori poteva poi venire piú da certa poesia del Guidi⁴, da quella di Alfonso Varano che – prima della metà del secolo e prima dunque delle traduzioni preromantiche, ma assai vicino ad esse tanto da potere essere sentito come un'esperienza contemporanea – aveva rappresentato una specie di ripresa di gusto secentesco in un impasto letterario veramente eccezionale anche se di risultati mediocri. Il Varano ha nelle sue opere una linea di sensibilità solitaria, una posizione appartata: non arcadica, non illuministica (sebbene nelle *Visioni* non manchino lunghi brani di poesia scintillante), esente dall'influsso anglotedesco piú recente, inconscia delle radici nuove di quegli accenti di languore malinconico che non mancano nella sua poesia, in un farraginoso involucro biblico-dantesco (e miltoniano), e che sembrano testimoniare una pallida scontentezza spirituale e formale, una oscura sommossa storicamente poco inquadrata, ma significativa in quegli anni letterariamente tumultuosi. Certo il meglio di lui lo possediamo dove il suo languore e la sua stanca immaginosità sono guidati in un raffinamento di schemi classici e li sensibilizzano senza romperli; e nascono allora, nel *Canzoniere*, ritratti signorili, di scarsa evidenza, ricchi di una musicalità pigra e qua e là pungente:

Attorta il crin di bianco vel sottile
già la Veneta danza intreccia, e move
la bella Donna, che col piè gentile
tremulo in aria fa le alterne prove:
già il moto addoppia, e qual d'un lampo è stile,
ratta serpeggia in varie fogge e nove;
poi si raggira ad un paléo simile,
che il cerchio nel girar largo rinnove.
Alfin poi che il vigor perde fermezza
s'asside, e con la man languida folce
il volto, cui rossor cresce bellezza.
Ben fu soave quel, che ogni cor molce,
passo, e grazia del piè; ma la stanchezza
nel leggiadro languor parve piú dolce.⁵

Ma nelle tragedie si può meglio cercare un appiglio preromantico indige-

³ Gusto del grandioso che trova sostegno nel nuovo interesse per la poesia biblica di cui ci sono testimoni le traduzioni (dal Mattei in poi) e i saggi come quello del Compagnoni, *Saggio sulla letteratura degli Ebrei e dei Greci*. Il Monti nel 1779 (Discorso preliminare al *Saggio di Poesie*, Livorno) dichiarava la sua bandiera essere la poesia degli Ebrei, amare David sopra tutti i poeti. Meno invece si può concedere al gusto miltoniano attraverso la versione del Rolli.

⁴ Cfr., pur con le sue esagerazioni, T.L. Rizzo, *Dal '600 all'800*, Torino 1931.

⁵ A. Varano, *Opere poetiche*, Parma 1789, I, p. 89.

no, almeno come esempio di poetica in crisi, che esse individuano proprio con i tipici errori del periodo di trasformazione, con gli improvvisi crolli di una forma altrimenti perfetta in cui cede la capacità di organizzare passioni e moti sentimentali non previsti e lontani dalla scrittura media della tradizione affermata. Nelle tragedie (*Giovanni di Giscala, Demetrio, Agnese martire del Giappone*) c'è una impostazione di grandiosità a quadri foschi e barocchi e una tendenza languida di cattolicesimo poco combattivo, di scialba morbosità, in cui parole non nuove, ma come rallentate ed internamente bagnate di languore, preparano stati d'animo falsamente eroici e realmente malati:

La sorta
notte, e un tetro silenzio, e il colle esterno
scelto al supplizio, che per faci ed armi
funestamente risplendea lugubre,
e l'idea trista di due Donne amiche,
e d'un molle Fanciul dannato a morte
piú m'accrebber l'orror...⁶

Molti paesaggi notturni, presenza di luna, ritorno di scure tinte barocche che, in una fase ancora fra Arcadia e illuminismo in progresso, indicavano, se non l'anticipo chiaro di una nuova poetica, i segni di una crisi sia pure solitaria che poteva offrire spunti, e naturalmente anche avvisi equivoci, ai traduttori preromantici, ridestando per loro in un nuovo impasto la tradizione barocca e un suo possibile sviluppo preromantico.⁷

Nelle *Visioni sacre e morali* si è poi indicato a volte un testo già preromantico, anticipatore anzi rispetto alla vera maniera preromantica e alle stesse traduzioni (le *Visioni* furono pubblicate dal '49 al '66). In effetti lo spirito animatore delle *Visioni* è quello tipico del Varano, scontento del clima illuministico per una collusione non rara di cattolicesimo retrivo e di sensibilità insofferente dell'aridità razionalistica, scontento di una forma lucida e cessellata per un rigurgito di immaginosità secentista, per influssi danteschi, biblici, miltoniani, risentiti a loro volta per una coerenza di scrittore cristiano e di nuovo innamorato di temi grandiosi e sublimi. Ma certo prevale in lui l'appello di un gusto barocco, di una grandiosità piú nel senso del fasto cattolico controriformistico che non nel senso del sublime preromantico.

Pure, specie se osservate contenutisticamente (poiché le rivoluzioni poetiche si annunciano con la proposta di nuovi contenuti perfino esasperati

⁶ Ivi, III, p. 418.

⁷ Il Varano è, un po' con tanto minore potenza, il Magnasco di questa situazione letteraria, e se sarebbe assurdo applicare a lui la definizione di «linearismo guizzante» che può valere per il «Lissandrino», il paragone, valga quel che valga, chiarisce questo ritorno barocco in una poetica di compiutezza elegante il cui simbolo piú preciso può apparire nella sua estrema riduzione l'*Amour désarmé* di Watteau, senza ombre, senza ansie, senza enfasi e pur mosso e luminoso.

come tali), le *Visioni* offrono notevole materia agli studiosi del preromanticismo italiano⁸. Anzitutto l'impostazione cristiana, l'uso di mitologia cristiana a fondamento della poesia che prelude alle polemiche propriamente romantiche⁹. Così nella prefazione il Varano combatte Voltaire che nel *Siècle de Louis XIV* aveva negato che gli argomenti cristiani potessero prendere il posto della mitologia pagana, e afferma che volle «parlare in poesia... senza attingere le idee alle false o impure sorgenti delle gentilesche deità». E d'altra parte propone temi sepolcrali con una insistenza younghiana, prima di una versione delle *Notti*, mentre insieme limita la loro efficacia con una precisa remora confessionale e con la varietà secentistica, per cui delle *Visioni*, cinque sono in morte di persone, tre sopra argomenti morali e teologici, due sulle sventure e due encomiastiche. La pompa, il fasto prevalgono in definitiva entro l'intenzione del Varano e ciò limita anche il gusto dantesco e biblico che è avviato soprattutto ad accrescimento costruttivo di solennità. Ma ad ogni modo tale impasto letterario, anche se derivante da esigenze diverse da quelle più schiettamente preromantiche, non dové del tutto sfuggire ai traduttori di metà secolo, che per testi come quelli dello Young poterono ritrovare un appiglio di interpretazione nell'impostazione grandiosa e meditativa del Varano, anche se la vera efficacia di questo doveva rivelarsi nel Monti, nel suo *côté* più barocco, più accademico, e in un gusto dell'orrore più secentesco che nuovo¹⁰.

Se si esaminano le *Visioni* nella loro concreta offerta, si viene a conoscere una poesia disordinata, eccitata, come in un vaneggiamento di immaginosità a scatti saltuari che indica più una crisi che una vigorosa novità. Immaginosità macabra e facilmente declinante in grottesco anche nello schema di racconto (si pensi alla prima in morte del Barberini con la goffa trovata della caduta e della salvezza operata dall'ombra del morto) e che sfocia spesso in una torbida allucinazione senza linea e senza grandezza, in un linguaggio bizzarro, intriso di colori audaci e sbiaditi, ambizioso di rendere l'eco di ebrezze mistiche, sensibili, e pure incapace di salire ad una coerenza di atmosfera poetica, di resistere alle tentazioni di una verbosa precisione illuministica. Esempi di lingua non comune, di una eloquenza a lampi e

⁸ E non nel senso generale di costume per cui G. Getto può avvertirmi di aver pensato ai miei studi accennando a materia preromantica negli scritti di A. de' Liguori (G. Getto, *A. d. L.*, Milano 1945, p. 202).

⁹ Perciò il Mamiani diceva «A me sonerà sempre caro e insigne il nome di A. Varano perché da lui segnatamente s'iniziò il corso della moderna poesia italiana», dove evidentemente «moderna» è fatta uguale a «cattolico-romantica».

¹⁰ Si ricordi sempre però per chiarezza come i ritorni barocchi anche in altre letterature siano distinguibili dai genuini motivi preromantici. Rispetto alla differenza del senso barocco della morte si può ben accettare la precisazione di André Monglond (*Le preromantisme français*, Grenoble 1930, p. 155): «Le changement est en ceci, que l'idée de la mort ayant cessé d'être une préoccupation surtout religieuse... elle devient une source d'émotion égotistes ou de rêveries lyriques».

pur pesante di immagini senza spazio e senza organico sviluppo, che poco incisero sul preromanticismo italiano di fronte all'efficacia delle espressioni degli stranieri nelle ambigue e spesso deboli traduzioni.

Preami novi fior sul gambo molle
tremolar dolce, e di vaghezze nove
quelle vestir non mai sfornite zolle.

Quanta avvien che olezzante aria rinnove
timo, o rosa, o viola, in croco tinta,
che gli aliti odorosi in cerchio piove,

la falda ammorbida da' mirti cinta,
su cui per crescer a delizia onore,
maravigliosa apparve Iride pinta,

che segnò l'erbe col gentil colore,
sorta del Sol per la refratta luce
nel rugiadoso dell'Aurora umore.¹¹

E il linguaggio si appesantisce ancor più senza raggiungere una nuova sintesi nella frequente ricerca del macabro che apparenta contenutisticamente le *Visioni* ai testi preromantici estremi, risentendo insieme dello spirito controriformistico che le volge ad un tono di orrore in funzione religiosa, moralistica:

Sul letto di putredine schifosa
giacea dal tempo nel suo morder forte
l'estinta spoglia avidamente rósa:

fitti i rai spenti entro l'occhiaie smorte,
guaste le labbra, aperto il petto, e l'anche
gonfiate e tinte di livida morte:

rigide e impallidite le man bianche,
dilacerato il grembo, e combattuto
dalle serpi non mai nell'ira stanche,

lezza, noia, ed orror quel, che rifiuto
fu degli ingordi vermi, ed era in lei
la più vezzosa parte il cener muto.¹²

Bruto contenutismo (verrebbe voglia di adoperare l'espressione usata da Cecchi per *Uomini e topi* di Steinbeck: lurida patologia) che dalla base barocca si svolge in un singolare isolamento verso tempestose rotture di equilibrio spirituale e formale, pur mancando chiaramente della volontà di

¹¹ A. Varano, op. cit., II, p. 4.

¹² Ivi, II, p. 351.

emozione sentimentale che contraddistingue gli estremismi di un Viale e di altri preromantici, che certo potevano simpatizzare con quel museo di orrori anatomici che il Varano spiegava nella descrizione della peste messinese o del terremoto di Lisbona:

io teneri mirai Babin leggiadri
con bocca di marcioso umore intrisa
succhiar il toscò dalle spente madri.¹³

In complesso dunque un testo che, pur non influenzando decisamente sui contemporanei (la sua azione si risentì meglio nel Monti e nel Leopardi adolescente in cui si confuse con il macabro sentimentale del pieno romanticismo), autorizzò i traduttori italiani, con il suo precedente di lingua poetica scossa da bagliori incoerenti di immagini e di languori fonici, a sentire i loro testi in una possibilità di italianizzazione, sicché più tardi vari scrittori ottocenteschi poterono amarlo come un surrogato di quegli autori che per reazione sciovinistica non ammettevano volentieri fra i loro modelli letterari.

Su questo spunto equivoco di appello barocco e di confusa crisi settecentesca, i traduttori costruirono le loro opere (e molto spesso anche tale spunto poté mancare alla loro personale cultura) ed offrono al pubblico italiano dei *pastiches* bizzarri che pure furon capaci di iniziare una nuova maniera poetica, di dare il primo urto ad una lingua poetica vissuta in un clima di equilibrio, di calma che questa prima ventata romantica incrina. Il compromesso, l'incertezza, l'incoerenza di queste traduzioni era in generale così evidente che letterati di gusto squisito come il Parini e il Bettinelli potevano esserne nauseati e preoccuparsi dei risultati di una loro influenza in una tradizione così nobile e «pura»¹⁴.

Ma, vedendo le cose storicamente e fuori dei sentimenti polemici che animarono quegli anni così ricchi di *querelles*, si è costretti a dare una grande importanza a questi nostri letterati perché, bene o male e con una mescolanza spesso efficace, segnarono l'ingresso di nuovi atteggiamenti poetici, di cadenze, di nuove impostazioni di immagini e di linguaggio nel loro riferimento sentimentale. Sono traduzioni mescolate con quelle di libri schietta-

¹³ Ivi, II, pp. 149-150.

¹⁴ La riduzione tipica dei testi fu ben vista da G. Muoni (*Poesia notturna preromantica*, Milano 1908, p. 14) che riportò in proposito, senza però svolgerne le conseguenze, il seguente passo di A. Loschi traduttore di Young (Venezia 1786, vol. I, p. V): «Siccome tetti sono per lo più i colori in cui Young bagna il suo pennello, dal che dee crearsi noia alla maggior parte dei leggitori inclinati ad oggetti ridenti, così a rompere quella soverchia monotonia, dove il testo me ne porgeva l'opportunità, sonomi applicato al maneggio di tinte più chiare e più delicate, che a guisa di lume percosso sbattendo alcun poco le ombre non iscemino punto l'orrida meraviglia delle sue dipinture e ne accrescano la vaghezza e la giocondità». Passo in cui è, oltre il resto già detto, da notare la coscienza stilistica con cui il traduttore giustifica la sua opera entro i termini di una tecnica pittorica, preoccupato del giuoco chiaroscurale e non solo del semplice effetto narrativo.

mente illuministici e con versioni dal greco e dal latino (che incidono invece sull'aprirsi della corrente neoclassica e quindi solo indirettamente su quella piú generale preromantica che della prima si nutre nel suo fluire verso la civiltà del romanticismo neoclassico del Foscolo e Leopardi), traduzioni in prosa, in versi sciolti o in strofette e persino in esametri e pentametri latini, il cui studio però si può utilmente esemplificare in pochi casi tipici o nella traduzione decisiva che è l'*Ossian* cesarottiano.

Se prendiamo il testo forse piú risentito nel nostro preromanticismo, *The Night Thoughts* dello Young, nelle traduzioni italiane piú notevoli possiamo subito verificare il limite di mediazione dei nuovi motivi e, insieme all'equivoco, al compromesso, la reale presenza, malgrado tutto, di *parole* nuove, di accenti diversi, di sensazioni fino allora non accettate come suscettibili di presentazione letteraria nella nostra lingua poetica. E in tal senso si noti che vanno considerate con uguale interesse sia le espressioni originali sia quelle provenienti da una versione letterale, perché in ambo i casi ciò che ci interessa in uno studio tendente ad assicurare il passaggio fra due culture letterarie, la prova di un nuovo gusto non tanto teoricamente quanto nella costruzione letteraria, è appunto l'affiorare comunque giustificato dei segni della nuova sensibilità, il loro apparire nella nostra lingua poetica. Il loro esistere «italianamente», anche se portati di peso da un testo straniero, è ciò che qui conta e perciò ci interessa meno vedere fin dove e come il traduttore abbia o no tradito l'originale, quanto precisare l'effetto preromantico della traduzione, il suo grado di novità sulla via del romanticismo. Naturalmente in questo esame ha avuto sempre il suo peso la constatazione di una forza a suo modo originale, personale del traduttore, se essa riesce ad organizzare in maniera vitale gli spunti nuovi in un disteso clima preromantico come avviene per il Cesarotti. Perché allora la sua forza di novità è tanto maggiore e la persistenza dei nuovi motivi nella poetica settecentesca è tanto piú probabile. D'altra parte l'accertamento della fedeltà, della capacità di resa delle traduzioni può indicarci non il valore singolo di esse, ma la misura particolare di impeto preromantico che in esse è passato: può indicarci insomma le difficoltà iniziali di una piena assimilazione italiana del movimento europeo e la difficoltà della formazione di un romanticismo estremista, la caratteristica piú moderata (non perciò esteticamente inferiore) del nostro movimento romantico ottocentesco. È chiaro anche così che uno studio per spaccato di queste traduzioni non è qualcosa di accessorio e di trascurabile di fronte a quello delle personalità genuine della nostra letteratura settecentesca e che non basta (come di solito si fa) accennare alla loro esistenza come indice di una moda, senza turbare la linea essenziale dello sviluppo prisorgimentale e classicheggiante della nostra letteratura. Non si passa infatti alla comprensione di un Foscolo, del nostro grande romanticismo neoclassico, senza i concreti apporti alla nostra lingua poetica di immagini, di giri sintattici, di cadenze sentimentali delle traduzioni preromantiche; e non perché a molti nostri poeti mancasse un contatto diretto con gli originali stranieri, ma

perché ben diverso è venir colpito individualmente in una lingua straniera da un modello poetico nuovo e trovarsi invece di fronte a motivi nuovi già penetrati ed italianizzati, di fronte a immagini, prodotti di sensibilità divenuti comunque proprietà di quella lingua poetica con cui concretamente un artista deve fare i suoi conti.

Ecco due traduzioni delle *Notti*: quella di Gerolamo Bottoni (Siena, 1775, e, in parte, già a Pisa, 1771) e quella di G. Alberti (Marsiglia, 1770). Nella prima è chiara la volontà di ridurre il testo in misure tradizionali, in poesia tra classicista e metastasiana¹⁵, e c'è forte anche quella remora confessionale cattolica che è certo uno dei lati più negativi del Settecento italiano, in quanto, specie nell'illuminismo, limita, lascia a metà ogni accettazione estremista in nome di una osservanza neppur sempre sincera. Mentre nella seconda, con l'esagerazione dei provinciali, così comune in oscillazioni fra cieche accettazioni e ridicoli sciovinismi, il traduttore accentua già nella prefazione il tono lugubre e notturno dell'opera puntando tutto sullo Young stesso identificato con il suo libro, come un eroe di questo mondo dolente di «lugubri pitture, che una penna Inglese in lingua forte, energica, ardita, nel cupo universal silenzio delle Notti più buie, delineò in mezzo ai sepolcri»¹⁶.

Nella prima sentiamo riduzioni entro la sensibilità comune settecentesca, come la seguente:

O dell'alme gentili amabil Dea,
argentea Luna tu che in questi istanti
regni tranquilla e sola in seno agli astri,
scendi, lascia le stelle, e tu mi detta
cose che il cielo stesso ammira e Giove.¹⁷

Dove la volontà di accomodare tutto in maniera accogliente e classicista provoca perfino il richiamo di un *Giove*, che è un'evidente stonatura in questo clima più da larve nordiche che da elleniche divinità. Invece l'Alberti, fedele al testo o meglio alla traduzione del Le Tourneur (il cui ordinamento fu del resto seguito anche dal Bottoni), pur in buffi addolcimenti, porta più pedissequo, ma in sostanza con più audacia, la nuova intonazione, senza sforzarsi troppo di armonizzarla con quella tradizionale: «Ah! già sento la melancolica tua influenza, essa penetra l'intenerita anima mia»¹⁸, che è la

¹⁵ C'è anzi nella prefazione una lettera del Metastasio in cui il vecchio poeta dice di ammirare Young «malgrado l'ostinato costume di mostrarci sempre gli oggetti dal lato lor più funesto, e di non volerci mai condurre alla virtù, per altra via che per quella della disperazione» (ed. cit., p. xv): frase caratteristica per il contrasto fra il placido, ottimistico Settecento metastasiano e il turbato, lampeggiante cielo preromantico.

¹⁶ *Notti*, trad. Alberti, Napoli 1785, pp. VI-VII; tutte le citazioni sono dal I volume.

¹⁷ *Notti*, trad. Bottoni, ed. cit., p. 56.

¹⁸ Trad. Alberti, p. 76.

traduzione di Le Tourneur: «*Ah! Je sens déjà ta mélancolique influence; elle pénètre mon âme attendrie*»¹⁹. O altrove: «Sciogliendomi dalle braccia degli stravaganti sogni che travian, dormendo, il mio pensiero, io mi desto un'altra volta»²⁰. Mentre il Bottoni adoperava un giro piú tradizionale:

Già de' tuoi gravi e tristi influssi io sento
la forza, o Dea, che mi circonda e investe.²¹

E, dove, traducendo ciò che il Le Tourneur dice cosí perfettamente («O ma chère Narcisse, je crois te voir pâle et triste; je crois t'entendre dire à mon âme: il est nuit pour moi, ma jeunesse et mes plus chères espérances sont ensevelies dans une nuit éternelle»²²), l'Alberti riporta alla lettera: «O mia cara Narcissa, mi sembra vederti pallida, e mesta, mi par udirti dire all'anima mia: egli è notte, per me, la mia giovinezza, e le mie piú care speranze sono sepolte in una notte eterna!»²³; il Bottoni addolcisce e volge in languore d'Arcadia le caratteristiche del tono originale:

Amabile Narcissa io... sí... ti veggio
pallida, triste, e la tua voce io sento
che mi ricerca il cor, che all'aure chete
in flebil mormorio tai note scioglie:
«cupa notte è per me. Di notte eterna
il vago fior degli anni miei, le mie
piú felici speranze or sono in preda».²⁴

Ogni forma di paragone raccorciato ed esaltato viene stirato dal Bottoni ai termini del paragone piú consuetudinario, ai termini di una retorica piú immaginosa che sentimentale:

Come il maligno augel che già volteggia,
sulla cervice mia, che la mia pace
colle torte sue luci urta e minaccia
cosí la morte a divorarti accinta,
tutta di sangue e di furore accesa
di vittima novella avida sete
fe' nota a questo cor, del fiero pasto
spettatore infelice, e poscia il ferro
di Narcisa nel sen tutto nascose.²⁵

¹⁹ Trad. Le Tourneur, Parigi 1770, I, p. 44.

²⁰ Trad. Alberti, p. 75.

²¹ Trad. Bottoni, p. 56.

²² Trad. Le Tourneur, I, p. 44.

²³ Trad. Alberti, p. 76.

²⁴ Trad. Bottoni, pp. 56-57.

²⁵ Trad. Bottoni, p. 58.

E certo nella prosa del traduttore letterale, in quella specie di «brutta fedele», troviamo una pedissequa aderenza e quindi oggettivamente una maggiore possibilità di influenza e di eccitazione della sensibilità dei letterati italiani, fuori di una precisa lingua poetica. A leggere, per esempio, il brano seguente senza preoccuparsi troppo del fatto che si tratta di traduzione letterale, si sente quanta novità vi risalta per la lingua letteraria italiana nell'uso piú caldo e rapito di certe parole («incantava l'anima»), nel languido giro della frase («all'interrotta sua dolce canzone»), nell'espressione continua di una poetica a base sentimentale, preoccupata di riprodurre una vita di sensibilità e di fantasia tutta misurata sulla intensità: «Cosí cade colpito dal piombo micidiale il melodioso cantore delle foreste nel momento istesso, in cui incantava l'aria col soave e meraviglioso suo gorgheggiare. Egli spira in mezzo all'interrotta sua dolce canzone... Piú voce non si ode in quella selva animata pria da' suoi concerti, e vi si sente rientrare il fosco orrore di un mesto universale silenzio... Il fremito delizioso, ch'essa eccitava in fondo alla commossa mia anima, vi dura ancora, e la penetra d'una tristezza mista di voluttà... Ma la tristezza è piú forte»²⁶. Qui, sia pure con poco sforzo originale del traduttore (che anzi trova impasti piú saporosi inconsciamente quando lascia fluire l'originale senza riduzione e quasi senza volontà di nuova forma), si sente quel tono serio di partecipazione personale, di impeto che non si scioglie in serenità di canto, che è tipico di questo inizio di nuova poetica affiorante con un di piú extraestetico, con una abbondanza sentimentale che riempie il modulo artistico, ma ne fuoriesce e lo circonda di un margine informe. Manca del tutto il gusto della canzonetta che anima prevalentemente il Settecento magari in «varietà», come perfino nella versione cesarottiana²⁷; nello stile assorto e quasi fanatico si avverte il passaggio dal canto di tipo metastasiano (*non è ver che sia la morte / il peggior di tutti i mali*), ad una vera meditazione lirica sulla morte o sulla passione.

Da questi brevi esempi si può concludere come il punto estremo del nuovo gusto, la sua coerenza, sfuggissero a chi come il Bottoni tentava accordarlo e placarlo nella tradizione lirica italiana, e come esso passasse in versioni prosastiche: le quali però, mentre presentavano i nuovi motivi, le cellule sentimentali di una nuova poetica in maniera piú genuina, li lasciavano in realtà sempre un po' estranei alla vera corrente lirica, che piú difficilmente si nutriva di esempi prosastici. Avevano cosí un'influenza piú indiretta, suggerivano un'atmosfera, offrivano dei *loci communes* di sfondo, di racconto, e semmai, in una prosa piú tenera e piú immaginosa, rappresentavano una

²⁶ Trad. Alberti, p. 77.

²⁷ E difatti nell'aggraziato Bottoni le ultime righe da noi citate diventano:

Un'ombra io provo
di languido piacer, ma poi trionfa
il barbaro dolor.
(ed. cit., p. 59)

possibilità di avvicinamento fra prosa poetica e poesia che è essenziale per l'abbandono della lucidità arcadica e del più illuministico classicismo. Mentre d'altra parte le versioni più libere, preoccupate di trasportare l'originale in una lingua poetica coerente, in modi coerenti alla diversa tradizione, restano più limitate, più compromesse, ma ci interessano in quanto il loro tentativo è sul piano più valido della lirica, e fa i conti con una tradizione che non si poteva ignorare a rischio di lasciar separati, abnormi, inassimilabili, i nuovi germi poetici respingendoli in un limbo di approssimazione e di incomprendimento in cui presto potevano venir dimenticati. Massima doveva poi diventare l'efficacia di chi, al di là del tentativo di un Bottoni, di una Caminer-Turra, di un Pagani-Cesa, seppe, come il Cesarotti, rendere viva la forza intrinseca di un nuovo testo in un impasto letterario autorizzato. Ad ogni modo nei casi più comuni la compresenza di traduzioni all'Alberti e di traduzioni alla Bottoni assicura quel processo lento, sussultorio ed equivoco, ma ineliminabile per la comprensione del nostro preromanticismo, per cui suggestioni più forti ed autentiche si offrono in un campo più spregiudicato e quasi fuori legge, e nella linea della moda tradizionale se ne inseriscono le riduzioni che agiscono nel fare poetico e permettono più audaci afflussi di un mondo di sensazioni poetiche che, approvate in parte in una loro educata mediazione, non possono più venire rifiutate in blocco, escluse da un possibile loro uso letterario. Così penetrano, per restare all'esempio delle *Notti* younghiane nelle traduzioni Alberti e Bottoni, i motivi di una nuova discussione lirica: il motivo della morte e della immortalità, non più in senso confessionale, ma come bisogno di una tetra sentimentalità («La vita è troppo adulata, troppo calunniata la morte»²⁸), il motivo delle tombe e della loro estetica suggestione («Felice quell'uomo, che disgustato de' piaceri fittizi d'un mondo tumultuante, e di tutti que' vani obbietti, che si frappongono tra la nostra anima, e la verità, si inoltra a sua posta nella densa, tacita ombra de' funebri cipressi, visita le sepolcrali caverne, illuminate dalle fiaccole della morte, legge gli epitaffi de' trapassati, pesa la loro polvere e si compiace in mezzo a' sepolcri»²⁹), il predominio di un paesaggio notturno e lunare («Egli è nel cuore delle tenebre che l'anima riceve le sue più vive illustrazioni e che la di lei vista diventa più penetrante e più viva»; «La mia musa è la prima che abbia implorato il tuo aiuto, o luna...»³⁰; «Ne' fragorosi trasporti del nostro entusiasmo, voi invocate l'astro *luminoso* del giorno; voi cantate al chiaror de' suoi raggi... Io invoco la notte, io cerco *solo*

²⁸ Cito sempre dall'Alberti (p. 97) in cui le frasi han più nudo spicco di novità e testimoniano quasi la relazione della nostra lingua ad una novità senza addolcimento. Si noti anche come la giustificazione religiosa particolare dello Young perda tra noi la sua importanza, sí che tanto più grandiose, allibite, eccezionali dovevano suonare queste espressioni di ardente misticismo.

²⁹ Trad. Alberti, p. 86.

³⁰ Ivi, p. 216.

la sua soave oscurità. I miei canti non sono canti di gioia...»³¹), la difesa delle passioni spiritualizzate («Freddi moralisti, che prendete il diacciato vostro temperamento per regola de' vostri giudizi, voi osate biasimare l'ardore delle passioni, voi disonorate quei nobili agenti di un'alma immortale, col farli provenire da una sorgente impura, e colpevole»³²). Soprattutto l'ossessione della morte, la sua capacità di suscitare una tinta funerea costante («E cosa è in realtà questo mondo in cui di stolta gioia viviamo inebriati? Un vasto soggiorno di lutto, ricolmo di avelli, parato di emblemi funebri che la morte incessantemente ci sospende d'intorno»³³): quella ossessione lirica della morte che condiziona così chiaramente preromanticismo e romanticismo italiano dai *Sepolcri* alle *Canzoni sepolcrali* del Leopardi e che costituisce un compenso importantissimo alla mancanza di violenza sentimentale della nostra poesia settecentesca, alla precedente mancanza di un barocco mistico come quello tedesco, in una tradizione in cui i valori spirituali sono stati sempre tutti tradotti in una chiarezza senza residui.

Ossessione della morte che si volgarizzava in gusto tragico dell'orrore, in quella scenografia estremista di cui erano penetrati in Italia, già prima del '70, esemplari come l'*Eufemia* dell'Arnaud³⁴ nella versione di Elisabetta Camminer-Turra, uno dei più infaticabili mediatori preromantici. Accanto alle frasi rivoluzionarie di Young, ecco un armamentario preromantico di cui i versi equilibrati della traduttrice danno una chiara idea.

Tra questi ciechi orror lugubri e queste
tombe, a ogni passo tremante... smarrita...
meco traendo un inferno... il rimorso...
cammino al lume d'una tetra lampa...
lampa di morte...³⁵

Come la danno le descrizioni stesse delle scene: «A sinistra sta un feretro appiedi del quale vedesi una lampada accesa. Dalla stessa parte, più avanzato nella scena è un inginocchiatoio sopr'a cui sta un crocifisso sostenuto da un cranio di morto» (1ª scena del I atto). «La scena rappresenta una di quelle fosse funebri ch'esistono ancora nelle nostre chiese antiche. Vi sono parecchie tombe di varie figure, alcuna delle quali è rovinata dal tempo; dei sepolcri socchiusi, colle pietre mezzo spezzate; le mura cariche di epitaffi; da un lato della scena una scala, intorno alla quale v'ha una balaustra di pietra; dirimpetto alla scala una volta sotterranea, di cui non si vede il fondo; all'estremità della fossa si scorgon varie altre tombe; delle colonne sopr'alle quali stanno dell'urne che sono l'emblema dell'eternità; una di queste colonne è

³¹ Ivi, pp. 212-213.

³² Ivi, pp. 174-175.

³³ Ivi, p. 72.

³⁴ Edito a Venezia nel 1769.

³⁵ Ed. cit., p. 68.

piú avanzata sulla scena. Si osserverà che le tombe sono ai lati, onde non si tolga allo spettatore la vista dell'azione che si rappresenta nel mezzo della notte»³⁶. Motivi nuovi, nuovi modi di realizzare poesia in immagini, in situazioni, in scene, materiale nuovo, cristallizzazione inevitabile di un nuovo gusto che, portati in lingua italiana, possono agire su di una larga cerchia di lettori e modificare la relazione di questi con tutto un costume sentimentale e letterario precedente ed agiscono già entro la naturale discussione poetica, che in una letteratura è continuamente aperta in concreti termini di espressione concreta, come non sarebbe avvenuto su testi originali, penetrati fra pochi esperti, e non portati nella dialettica intima della letteratura italiana.

Naturalmente il gusto della nuova sensibilità malinconica era ancora ben poco giustificato e si affermava, in quegli anni fra il '60 e il '70, con una violenza superficiale, in estensione, senza profonde radici intime e senza un'adesione ed una comprensione che potessero dar luogo a nuove sintesi se si esclude il risultato cesarottiano. Si spiega cosí il tono socievole con cui i traduttori presentano, ad un pubblico che presumono impreparato, opere di cui essi stessi non attingono il fondo piú rivoluzionario (e questo stesso era a volte equivoco e compromesso), e piuttosto le intendono secondo le linee settecentesche dell'estro, della bizzarria immaginosa e come riprova delle prime intuizioni di una libertà fantastica genericamente affermata, o le accettano in parte come ritorno di gusto secentistico al quale molti cuori erano rimasti intimamente fedeli (e per alcuni era sviluppo variano), in parte come documenti di una *sensiblerie* piú «toccante», ma sempre nella direzione di aristocratico godimento e di preziose raffinatezze. «Offrire all'E.V. (si noti che il libro è offerto per monacazione) un poetico serto tutto contesto di lugubri carmi parrà forse agli spiriti men delicati e sensibili delirio, follia. Ma io che soglio ammirar da presso i rari pregi dell'animo vostro, che non è ligio della corrente, io che so quanto siete amica della dolce e gentil malinconia cosí cara all'anime piú elevate, ... oso ripromettermi il cortese vostro aggradimento», dice Francesca Roberti-Franco nella prefazione alle *Tombe* di Hervey³⁷, e aggiunge «io vi presento una raccolta d'immagini tutte meste e di terrore alla maggior parte de' mortali, ma che voi premunita delle doti piú rare e delle piú egregie virtù riguardar ben saprete con fermo ciglio», ridicolizzando, come avviene quando ci si investe seriamente di un sentimento poetico poco assimilato, la novità preromantica in un buffo *grand guignol* che lo spettatore cercherebbe per esercitare la propria impassibilità. Cosí che il pubblico viene sollecitato da un interesse piuttosto tragico-narrativo, da situazioni emozionanti, e l'intonazione eloquente-lirica del preromanticismo, specialmente inglese, si viene a perdere nelle intenzioni

³⁶ III atto, I sc.

³⁷ Introduzione a Hervey, *Tombe*, trad. Roberti-Franco, in opuscolo miscelaneo, S. Lorenzo, s.d. (le pagine introduttive non sono numerate).

dei traduttori che cercano di ridurla nei limiti di un acquisto particolare senza l'impegno di tutto un coerente cambiamento letterario. Va dunque chiaramente affermata una disparità di tono fra tradotti e traduttori e quindi la presenza di risultati diversi e spesso contrastanti: accentuazione arcadica, oppure forzatura del macabro verso un piano romanzesco tragico, che avvicina il più possibile poemi e poemetti a vere e proprie novelle in versi, a tragedie «orrorose» come quella citata dall'Arnaud, o a certe produzioni di second'ordine che ebbero invece notevole favore come quei *Funerali di Araberto religioso della Trappa* dello Jerningham (versione libera del Pagani-Cesa³⁸), tipo di novella nera assai scadente, ma che in pieno romanticismo troverà, in connessione con altri modelli, possibilità di imitazioni stilisticamente non molto diverse dalla versione Cesa. Esempio questo, nella sua notevole disinvoltura, di come gli italiani fossero più disposti a risentire i nuovi motivi in una cornice drammatica a cui erano preparati da una specifica tradizione di «genere letterario», mentre provavano imbarazzo di fronte agli stessi motivi nella lirica, proprio dove la loro importanza era ben maggiore e sconvolgente come prodotti della rivolta antirazionalistica, anticlassicista entro forme tradizionalmente placide e serene. Confinare piuttosto nel campo della «tragedia», espressioni nuove, immagini nuove

(stassi pendente solitaria lampa
dalla lugubre volta, il cui chiarore
non dissipa la notte, e sol ne rende
visibile l'orror)³⁹

restano isolate, sentite come esperienze particolari di uno stile fra altri stili, di un tono fra altri toni. Tuttavia il confluire di queste versioni con nuove intuizioni estetiche e con uno spostamento nella sensibilità più generale costituisce una base sempre più larga ad espressioni più decisive. E ad ogni modo quanti stimoli agiscono attraverso queste traduzioni nella nostra lingua poetica, nella poetica di questo periodo!

«Parole», segni che assumono uno spicco e quasi un'autorizzata capacità di suggestione che le pone così come nuclei di poesia per la loro stessa presenza, giri lenti di verso sciolto che non vogliono tanto adeguare la solennità classica quanto una mollezza sentimentale, una sospirata sospensione, la precisazione non di un nucleo logico, ma emotivo, l'introduzione di termini più della prosa che della lirica aulica: i quali magari stonano, ma indicano un certo ribollire d'immagini, una direttiva non chiaramente stilistica che vuol costruire entità poetiche su di un libero slancio antiornamentale.

Si leggano questi versi tradotti dal Pagani-Cesa dalla *Eternità* di Haller⁴⁰:

³⁸ Nell'opuscolo miscellaneo citato nella nota precedente.

³⁹ Trad. Cesa, p. 4.

⁴⁰ Hervey, op. cit., pp. 78 e 75.

E allor che un nuovo nulla avrà la terra
assorta inabissata, allor, che solo
vuoto spazio sarà l'ampio Universo,
allor, che i nuovi Cieli, in cui diverse
dalle presenti brilleran le stelle,
essi pure i lor corsi avran compiuti...
Cupe foreste, ove di luce un raggio
non penetrò giammai fra i spessi rami,
ove serba ogni selva in sé dipinta
la notte della tomba; annose balze
ove raminghi infra le balze e i dumi
le triste melodie stansi alternando
i solitarj augelli; o rauchi rivi,
che lentamente l'onde sonnacchiose
per questi aridi colli in sen versate
d'infeconde paludi, o piani adusti;
valli immense d'orror, voi della morte
pingetemi l'aspetto, il duol pascete
d'un gelido terror, scorgasi in voi
della tremenda Eternità l'immagine.

Non c'è ancora un autonomo nucleo personale che vivifichi queste parole, questi accenni di nuova sensibilità in una disposizione ancora tradizionale, ma quale cadenza nuova in questi endecasillabi dove nuclei più intensi (e specialmente a singole parole si affidano i traduttori, più affascinati dalla forza di una parola che non capaci di ricreare dal proprio intimo l'atmosfera che quelle parole nell'originale caricavano di suggestione), dove frasi più insolite («la notte della tomba»), accostamenti di natura e sentimenti, sulla direzione di una desolazione, di una tristezza della natura, inclinano il verso ad una armonia più molle, meno lineare.

Se si afferma nei traduttori questa presentazione di elementi sentimentali e poetici di orrore, di tristezza cupa, limitata e spesso esitante (originale e piena sarà nell'Alfieri), più facilmente si insinua in loro, e attraverso loro nella lingua poetica italiana, un nuovo senso di idillio preromantico, di malinconia soave, non più appoggiato ad una lieta e sensuale armonia di paesaggio, di natura, di pacata umanità (l'*Aminta* tassesca), ma ad un sentimento di fragilità, di sventura dell'uomo che porta come l'ombra di un cielo di bellezza immortale in un mondo bello ma transeunte. Affiora più facilmente quel senso di infelicità idillica, quell'impasto di grazia e di malinconia che trovava una giustificazione più evidente in un inganno di languore arcadico:

Era l'Autunno, alma stagion soave
che al riposo ne invita, e sovra ogni altra
nell'anime sensibili riversa
dolce melanconia, dolci pensieri.

Così nella versione della Roberti-Franco dalle *Tombe* di Hervey⁴¹, in mezzo a tanta decorazione arcadica, a tanto gusto di precisione illuministica, entra agevolmente un tono di maliosa sensibilità autunnale che porta la musica dell'idillio classicista a musica più sfatta e più trepida.

Per questa strada più facile si giungeva a fare guida della costruzione poetica quella libera sentimentalità, quella libera vita del cuore che diviene il passaporto, anche troppo evidente, della lirica; la quale risorge ad una autonomia proprio per merito di questo impeto sentimentale dopo la limitata libertà arcadica, in cui la cartesiana chiarezza, l'eleganza socievole danno alla lirica un tono di sensibilità guidata dall'intelligenza che misura le sfumature, i margini del brio e del languore, e dopo la funzionalità illuministica che la sintesi pariniana utilizzò mantenendo nei limiti del realismo, del didascalismo, della precisione sensistica e classicistica una adeguata capacità di espressione.

Era questo un atteggiamento più agevole per la cultura letteraria degli scrittori italiani e permetteva un'assunzione più facile della nuova sensibilità: in mezzo al preziosismo settecentesco che indulgeva a diminutivi inesistenti nell'originale, a parolette della topica arcadica, si fa strada l'intonazione sentimentale a cui l'arcadica traduttrice cedeva sotto la suggestione per lei equivoca del testo sulla china della *sensiblerie* sensistica una volta messa non al servizio della *raison*, ma tutta liberata e quindi facilmente risolta in musica di lirica tenerezza, in costruzione di immagine ad eco sentimentale. Era un po' l'incertezza e l'equivoco, il timido passaggio da razionalismo a romanticismo sulla unica costante del sensismo sciolto in sentimentalismo, che abbiamo notato anche nelle nuove intuizioni di poetica dei Bettinelli o dei Barette:

Voce d'augello annunziator d'albori,
auretta del mattin che incenso olezza,
queruli lai di rondinella amante,
tonar di squilla o rintronar di corno
non gli alzeran del loro letto umile.⁴²

E il traduttore è tanto preso da questo gusto di sensibilizzare e sentimentalizzare tutto, che, in coerenza d'altronde con il bisogno tradizionale di una compiutezza descrittiva che richiede aggettivazione abbondante, a volte amplifica ed accentua sentimentalmente il passaggio idillico del testo:

⁴¹ Ivi, p. 29.

⁴² E il testo (in questo caso Gray nella versione del Cesarotti) manca di sfumature vaporose:

The breezy call of incense-breathing morn,
the shallow twittering from the straw built shed,
the cock's shrill clarion or the echoing horn,
no more shall rouse them from their lowly bed.

come al colpir delle robuste braccia
gemeano i boschi disfrondati e ignudi.

(How bow'd the woods beneath their sturdy stroke!).

In questa direzione piú agevole (e naturalmente anche piú equivoca per la possibilità di riduzione, di schiacciamento totale in un tono idillico-arcadico *tout court*) è da tener particolare conto della fortuna di Gessner, delle traduzioni italiane che se ne fecero, dell'amore singolare che quasi tutti i letterati ebbero per il poeta svizzero, esaltato oltre il suo valore, in realtà limitatissimo. In quel delicato momento di passaggio, in cui veniva accolta con gioia, ma con smarrimento insieme, ogni suggestione, ogni stimolo che toccasse e facesse vibrare uno dei capi di quell'intricato groviglio di motivi, di fili conduttori mescolati in un comune fondo di presentimenti, di velleità sentimentali e poetiche, l'idillio gessneriano appariva come la continuazione e la sensibilizzazione dell'idillio tradizionale, la comoda ripresa di motivi arcadici e addirittura di quella grazia greca a cui i primi fremiti di romanticismo neoclassico, il gusto ornamentale alla Savioli, portavano ad aspirare⁴³. Come sempre avviene, il meno rivoluzionario è accolto con piú favore perché permette un passo avanti senza il rischio di un'avventura fuori della tradizione. Così gli *Idilli e poemi campestri* che già avevano commosso i francesi (Huber li aveva tradotti nel 1762) vennero proposti all'attenzione dei letterati italiani piú volte e con estremo successo: Gessner divenne una specie di ideale eroe preromantico, un «sinolo» di virtù domestica, di squisita semplicità commovente per le anime sensibili, di limpida grazia poetica, e il testo piú accessibile a coloro che guardavano con estrema diffidenza le poesie lugubri e tumultuose degli Young, Hervey, Macpherson. Gessner in Italia costituiva il punto di incontro di nostalgie arcadiche e di temperate audacie preromantiche, confermava la linea idillica che a tanti sembrava quella essenziale della nostra poesia, e portava infine quasi una conferma tutta poetica del motivo rousseauiano dello stato di natura che, così potente nella definizione intera del preromanticismo, giungeva piú estraneo nel suo preciso stimolo di rinnovamento ad una chiusa tradizione lirica come la nostra. «Un'opera che tante volte ha svelte all'anima mia le lagrime della commozione, del sentimento e che a questo titolo è diventata la mia prediletta», dice degli idilli gessneriani la Caminer-Turra che li tradusse nel 1781 (Venezia), dopo che il Pagani-Cesa aveva dato il *Saggio delle poesie pastorali del sig. Gesnero* (Belluno 1779) e dopo che il Bertola li aveva presentati nella sua *Idea della poesia alemanna* come capolavoro di sentimentalismo idillico

⁴³ Coscienza rococò che Gessner chiariva a se stesso e all'amico Bertola: «La mia prima cura è stata di cercare alcuni di que' passi la cui grazia consiste tutta in un piccolo giro e svapora come un soffio nella piú piccola variazione. Cercai alcune pitture, le quali ricevono tutte le loro vivacità da certe piccole mezze tinte» (in G. Zanella, *Paralleli letterari*, Verona 1885, pp. 129-130).

e familiare: quasi Greuze peggiorato in Chodowiecki. E certo il tono, riconosciuto come emotivo, degli *idilli*, in sé e per sé così limitati e circospetti, è accresciuto e rilevato dal sentimentalismo diffuso in quegli anni dai testi preromantici più decisivi, tanto che spesso, mentre nelle altre versioni i traduttori lavorano per smorzare i toni troppo accesi, a ridurre la novità, qui tendono a renderla più evidente, a sottolineare ogni mossa sentimentale e, sotto l'influenza ossianesca, ogni minimo appiglio a immagini più turbate, a «tempeste dell'anima», a paesaggi d'orrore. Sottolineano questi motivi e insieme li cantano in versi sciolti, in terzine, in strofette, per trasformare la delicata prosa di Gessner e di Huber (il quale fu presente almeno alla Caminer-Turra) in misura più italiana perché più cantata. Tendenza costante di questi traduttori che ammettono difficilmente l'idea e la pratica di una poesia in prosa e che sentono di dover mediare i nuovi testi in poesia in versi, in quella lingua poetica che costituiva il vanto degli italiani di fronte alla lingua filosofica e scientifica dei francesi. Tendenza che ha due aspetti: uno negativo perché la cura di versificare disperde una forza originale dei testi, uno positivo ed assai interessante perché la discussione preromantica si svolge in un ambito concreto di lingua poetica, di soluzioni che interessano tutta la nostra poetica aulica, che sarebbe rimasta come intatta se quelle nuove esperienze si fossero da lei separate, avessero cercato una vita forse più rigogliosa, ma meno efficace perché fuori del campo di prova dei poeti italiani.

Così, se facilmente Gessner diventa canzonetta

(Hier kühl' ich meine Flügel im Rosenthau,
und sammle liebliche Gerüche,⁴⁴

diventa

l'ale mie vo rinfrescando
nelle stille rugiadose
de' fioretti, ed involando
grati odori a gigli e rose)⁴⁵

e l'amplificazione arcadico-pariniana è sempre pronta

(Du glatte See, bleib immer sanft!:

e 'l mar tranquillo e cheto
oscuro ciel turbato,
orrido nembo irato
non osino agitar),⁴⁶

⁴⁴ Cito da Gessner, *Schriften*, Wien 1784.

⁴⁵ Gessner, *Opere*, trad. Caminer-Turra, Vicenza 1781, I, p. 19.

⁴⁶ Ivi, I, p. 33.

spesso quel candore che sale nello svizzero e che manca alla poesia settecentesca miniaturistica e briosa viene accentuato in tinte più smorte e sbattute:

Già di que' monti opachi in sulle vette
lucida sorge la notturna Luna...
Pallida e cheta Luna,
che testimonia sei de' miei sospiri
e voi placide piante...⁴⁷

Quanto orrore
occupa l'anima mia! De' pini alteri
i tronchi rosseggianti, delle querce
i nudi ceppi sorgono dal fitto
della macchia romita, e opaca volta
formano sul mio capo. O annose piante,
dei vostri foschi rami, orror, tristezza
scendon sul capo mio.⁴⁸

C'era dunque nella compresenza di testi diversi e di diverse reazioni un confluire, sia pure confuso e casuale nei singoli, di sensibilità e cultura verso un clima medio letterario che non sarebbe sorto senza questa opera di mediazione che nella tradizione italiana permise l'assimilazione di motivi senza cui sarebbe stata impossibile una qualsiasi maturazione romantica.

Ma dove si vede concretamente il massimo dello sforzo di mediazione preromantica e si prefigura l'apertura della tradizione al lievito preromantico è nel singolarissimo testo dell'*Ossian* cesarottiano.

⁴⁷ Ivi, I, pp. 23-28.

⁴⁸ Ivi, II, p. I.

Preromanticismo italiano (1947)

Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1948, 1959; Bari, Laterza, 1974; Firenze, Sansoni, 1985. Il volume si compone di un' *Introduzione* e nove capitoli: *La sintesi pariniana*; *Fra illuminismo e Romanticismo: Saverio Bettinelli*; *La «Frustra letteraria» e il Baretti*; *Le traduzioni preromantiche*; *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*; *Esempi essenziali della maniera preromantica*; *Il «grave stil nuovo» del Pindemonte*; *La rivoluzione alferiana*.

In un appunto autografo, inedito, Binni scrive: «Libro iniziato nel 1940, a Lucca, dopo la morte di mia madre. Proseguito nell'inverno '41 (dopo uno studio sulle riviste del '700 e il libro sull'Alfieri) a Lucca nel '42 (dopo il saggio su Cesarotti) per brevissimo periodo, poi nel '43 (gennaio-marzo) a Lucca con il corso di Pisa (fino al Baretti). Interrotto nel '44. Ripreso nell'ottobre del '44 con corso all'Università per Stranieri (capitoli sul Parini,

rifatto Bettinelli, traduzioni preromantiche, e parte degli esempi preromantici). Nell'inverno '45-46 riinizio (pubblicato Bettinelli). Nell'inverno '47 (gennaio) Verri e il capitolo sul Caffè. Da giugno a settembre Bertola e ultimato il capitolo sul Pindemonte. Corrette ultime bozze nei giorni di gennaio del '48. Lavoro saltuario, ma di 8 anni. Ho lavorato nella biblioteca di Lucca (soprattutto), di Pisa, di Perugia, di Roma (Nazionale e Camera dei deputati)». Il volume porta in copertina la data del 1948, e nel frontespizio quella del 1947. È comunque, nel percorso binniano, un libro del '47; nello stesso anno escono i volumi *La nuova poetica leopardiana* e *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*.

Della prima edizione di *Preromanticismo italiano* riproduciamo l'*Introduzione*, delle edizioni successive le *premesse* alla seconda edizione (1959), alla terza (1974) e alla quarta (1985); dei saggi raccolti nel volume riproduciamo *La sintesi pariniana, Illuminismo, sensismo, preromanticismo nel «Caffè», La «Frustra letteraria» e il Baretti, Esempi essenziali della maniera preromantica, Il «grave stil nuovo» del Pindemonte*. Gli altri saggi di cui si compone il volume sono stati anticipati alla data della loro prima pubblicazione; tutti sono riproposti sulla base dell'ultima edizione (1985) rivista da Binni.

INTRODUZIONE (1947)

Uno studio di storia letteraria che abbia l'esperienza della provvisorietà e dell'utilità degli schemi (ma del resto chi potrebbe vantarsi di adeguare la libertà di una concreta vita spirituale?) e che sappia l'importanza di una valutazione non miracolistica della poesia, tende a cogliere nella poetica di un periodo il complesso vitale di intenzioni, di aspirazioni culturali, che lega l'espressione poetica al mondo spirituale senza cui essa non sarebbe nata: e lo lega non casualmente, ma proprio riducendolo tutto in termini di discussione letteraria, in dimensioni inevitabilmente di «poetica», che è sempre il tramite rigoroso fra indiscriminata esperienza e poesia.

Lavoro storico che non ha nulla di esteriormente deterministico perché parte sempre dalle personalità che della storia sono i soggetti, ma che non rimangono monadisticamente rinchiusi e incomunicabili quando, pur nella massima possibilità rivoluzionaria, interpretano e realizzano le esigenze più profonde di un tempo, reagiscono ad una cultura, discutono e risolvono, ponendone nuovi, dei problemi di idee e di sensibilità vedendoli sempre in una *Koiné* letteraria da cui muovono per il loro particolare senso del valore. Sí che un Rimbaud nella sua apparenza di «caso» non era che il più contemporaneo al tempo dei segreti fermenti di una poetica del subconscio cui già in diversa maniera tendevano Blake e Novalis.

Tali studi di storia della poetica si rivelano tanto più incisivi per quei periodi in cui matura una crisi letteraria, nel passaggio fra due culture letterarie, dove ai vecchi schemi di origine romantica e all'indistinzione cronistica meglio si oppongono linee corrispondenti a precise volontà in campo artistico: il che non vuol dire far la storia dello *stile* o dei semplici *mezzi espressivi*.

Uno di questi periodi della nostra storia letteraria è quello del secondo Settecento, pieno di ricca complessità, in cui reazioni diverse si complicano, tendono ad equilibrio e ne escono in una storia di ardimenti a metà, di rivoluzioni facili e frivole e insieme di squarci improvvisi nel tessuto più appariscente, di accomodamenti verso una sistemazione coerente sulla base di una costante tradizionale di buon senso e di moderazione. Il nome di *pre-romanticismo* (che in Germania combatte con *Frühromantik* e in Italia con il crociano *protoromanticismo*) designa utilmente ai nostri scopi un periodo che ha la sua tipica atmosfera, ma soprattutto vive come avvio ad una civiltà letteraria più organica, come svolgimento e abbandono di una poetica nella sua piena maturità. Periodo in cui provvisorie sintesi si realizzano su residui di una cultura consumata e su spunti di una nuova sensibilità, su fermenti ancora torbidi, ma capaci di incidere sul linguaggio tradizionale, di som-

muoverlo entro i suoi chiari limiti aulici. E mentre un piú caratteristico tono di sensibilità languida, smorzata, autunnale distingue un momento di costume letterario dal quasi contemporaneo svolgersi del gusto neoclassico, in realtà l'aspirazione alla perfezione del secondo e l'ansia di sensazioni indefinite e infinite del primo si fondono in un deciso distacco dalla sintesi arcadico-illuministica, dalla placida sensibilità di una poetica a base razionalistica: sicché il nome di preromanticismo meglio si addice a tutto il periodo del secondo Settecento (in cui tra l'altro da noi il neoclassicismo non è ancora pienamente sviluppato), a quel fascio nervosissimo di problemi, di esigenze assai confuse in cui elementi spesso contrastanti collaborano (remore reazionarie che si confondono con l'esigenza del concreto, dell'individualizzato, del tradizionale) ad una nuova cultura letteraria. Il primato è indubbiamente della sensibilità e sotto il suo segno si svolgono le nuove intuizioni, ma sarebbe un errore limitare degli studi sul preromanticismo alla auscultazione dell'«anima sensibile» a cui ci ha abituato soprattutto la critica francese dei vari Monglond o Trahard, dimenticando come il *sentimentalismo* settecentesco specie in Italia si avvia a vigoroso senso del concreto ed a coscienza del dramma della situazione umana, della storia umana, con la presenza piú o meno segreta delle grandi intuizioni del Vico.

Certo uno studio piú attento di questo periodo nei suoi motivi di sensibilità quali si vengono formando in un linguaggio poetico che ne risente l'urgenza e si sforza di accettarli (anche dai testi stranieri) senza spezzarsi, integra e corregge l'eccessiva attenzione prestata tradizionalmente da noi al piú generico e desanctisiano *rinnovamento* come preresorgimento soprattutto civile e nazionale, e dà un senso a quelle presenze di scrittori, di traduttori che ogni testo scolastico riporta dalle vecchie indagini, dai paralleli della scuola dello Zumbini o dello Zanella, dai primi tentativi di «letteratura comparata», senza passare a ricercare il loro valore di testimonianza nel campo concreto della lingua poetica, del gusto, della sensibilità, ed unitariamente nella storia della poetica, in un momento in cui, prima della piú decisiva crisi del secondo Ottocento, l'aulica tradizione italiana subisce un urto potente sui suoi tipici baluardi di canto metastasiano e di decoro pariniano.

Naturalmente nessuna pretesa di voler «spiegare» la poesia di un Foscolo o di un Leopardi con uno studio del preromanticismo, ma per quello che riguarda la poetica di quei grandi romantici neoclassici è legittimo pienamente chiedersi se tra la poetica di un Parini e la loro (al di là dei legami che a quella li stringe per il *côté* classicistico) non si possa trovare una trama letteraria in cui si avvertono atteggiamenti, cadenze che colmano quel divario di impostazione generale. Si leggano, ad esempio, i primi versi del *Giorno*

(Sorge il mattino in compagnia dell'alba
dinanzi al sol, che di poi grande appare
su l'estremo orizzonte a render lieti
gli animali e le piante e i campi e l'onde.

Allora il buon villan sorge dal caro
letto cui la fedel moglie e i minori
suoi figlioletti intiepidir la notte;
poi sul dorso recando i sacri arnesi
che prima ritrovò Cerere e Pale,
move seguendo i lenti bovi, e scuote
lungo il picciol sentier da i curvi rami
fresca rugiada che di gemme al paro
la nascente del sol luce rifrange.)

e si avrà come uno spaccato di quella poetica: ecco il suono uguale, confermato dall'incontro di parole precise, conclusive per la loro forza di definizione e di eleganza, dall'aggettivazione sempre operante, collaborante a precisare sensazioni le più oggettive possibili. E nel paesaggio una decorazione meticolosa, lineare, con poco colore, senza notazioni suggestive e sentimentali, concentrata sul particolare prezioso e quasi miniaturistico.

Da questa poetica a quella di un Foscolo, di un Leopardi non c'è solo il divario dell'accento personale, ma anche un divario di tempo poetico, di cultura letteraria, per cui, malgrado l'ammirazione e la presenza del Parini a quei due grandi poeti, il tono della loro poesia è così nuovo e quasi al di là di una avvenuta rivoluzione. Si rompa una pagina dell'*Ortis*: «Andavo dianzi perdendomi per le campagne, inferraiuolato sino agli occhi, considerando lo squallore della terra tutta sepolta sotto le nevi, senza erba né fronda che mi attestasse le sue passate dovizie. Né poteano gli occhi miei lungamente fissarsi su le spalle de' monti, il vertice de' quali era immerso in una negra nube di gelida nebbia che piombava ad accrescere il lutto dell'acre freddo ed ottenebrato. E parevami vedere quelle nevi disciogliersi e precipitare a torrenti che innondavano il piano, strascinandosi impetuosamente piante, armenti, capanne e sterminando in un giorno le fatiche di tanti anni e le speranze di tante famiglie. Trapelava di quando in quando un raggio di sole, il quale quantunque restasse poi soverchiato dalla caligine, lasciava pur di vedere che sua mercé soltanto il mondo non era dominato da una perpetua notte profonda. Ed io rivolgendomi a quella parte di cielo che albeggiando manteneva ancor le tracce del suo splendore: O Sole! diss'io, tutto cangia quaggiú! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato né più allora le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti, né più l'alba inghirlandata di celesti rose verrà cinta di un tuo raggio su l'oriente ad annunziar che tu sorgi» (18 gennaio). Senza istituire un minuto esame stilistico, quale diversa impostazione nel giovane Foscolo che pur vedeva nel Parini un maestro di vita e di arte! Basti osservare come il paesaggio tempestoso e sconvolto sia adoperato non descrittivisticamente, ma per un urto sentimentale, per la creazione di un tono tetro a cui il movimento di questa prosa si adatta con la sua abbondanza che non è più l'enfasi barocca sopravvissuta nel Settecento per particolari effetti, con il suo procedere a masse preordinate in cui i particolari, tanto amorosamente rilevati dal Pari-

ni, hanno importanza di rafforzamento di un'onda colorita a grandi chiazze dai contorni sfumati, senza un disegno secco ed evidente su di un campo di luce uguale e funzionale al disegno stesso.

Nuove parole godute per il loro suono greve e per il cupo pittoresco cumulo di verbi per rendere un movimento numeroso e turgido: mezzi di una poetica che tende all'impeto, al movimento sentimentale, non piú alla chiara eleganza settecentesca, a quel disegno minuto e preciso. Piú al *sublime*, che al *bello*, per adoperare una terminologia dell'epoca.

Quelle invocazioni appassionate e dolenti che accomunano all'ansia dell'uomo nuovi miti di una natura che non è piú sfondo decoroso e sensuale, e che ritornano con una forza distintiva che le fa «leopardiane» nell'inizio del *Canto del Pastore* o in altri *Canti*:

Che fai tu luna in ciel? Dimmi, che fai
silenziosa luna?

Come nell'*Ortis* l'idillio campestre che si alterna ai motivi dell'orrore cosmico e della disperazione umana è ben lontano dall'edonismo arcadico, tutto teso com'è a un senso di fedeltà insidiata e nostalgica che si traduce in colore leggermente appannato, in luminosità fremente ed ansiosa. E se per il Foscolo si può dire che l'*Ortis* è poi superato nella poetica dei *Sepolcri* e delle *Grazie* (che però da quella esperienza essenziale non potrebbero in alcun modo prescindere), anche l'idillio leopardiano ha dietro di sé una somma di esperienze preromantiche che ammettono la sua intonazione ben diversamente da quanto farebbe una semplice autorizzazione tassesco-arcadica.

Si legga del Cesarotti questa paginetta sul bello morale («La mescolanza del bello morale col sensibile rende questo piú interessante. Un boschetto di alberi ben disposti è bello per sé; ma se questo è di cipressi funebri ci attrae di piú per la dolce melanconia che sveglia in noi l'idea della caducità umana. La sensazione divien piú viva e profonda, se in mezzo a un circondario di cipressi v'è una tomba o una memoria di un uomo celebrato o caro... Un mare in tempesta presenta l'aspetto d'un nulla terribile ma esso divien patetico se veggiamo da lungi un legno in pericolo di naufragare... Una campagna solitaria con una capanna e una greggia condotta da un pastorello inteso a suonar la zampogna, divien deliziosa, perché sveglia l'idea della pace e della innocenza») e i «temi» del preromanticismo si presentano nella loro autonoma vitalità e nel loro pretesto e suggerimento a ben altri idilli e a ben altre meditazioni poetiche. Si legga qualche periodo delle *Prose campestri* del Pindemonte («Ah sí, viene un tempo nel quale piú che il sentir nuovi affetti, giova contentarsi della rimembranza di quelli che abbiám sentito. Ragionamenti, letture, espansioni di cuore, rimproveri dolci, innocenti scherzi, piaceri dell'anima, momenti felici e rapidi, no, io non v'ho interamente perduto») – e si metta vicino magari a qualche pagina del *Viaggio sul Reno* del Bertola – e si sente il piano letterario, di

esperienza di poetica su cui si muove certa prosa ottocentesca. Si legga una declamazione sull'*orrido* del Gargallo

(Un lungo ululo d'upupa e di gufi,
e belve urlar, che il raggio odian diurno,
e Borea, che scrosciar fa la boscaglia,
e un volger di fiumi taciturno),

e non appare sconnessa e letterariamente casuale la presenza piú moderata dei testi romantici del primo Ottocento. Come le dichiarazioni in sede di poetica (perché è questo che a noi interessa) di un Bettinelli, di un A. Verri, di un Baretti storicizzano ampiamente la continuità e la novità, attraverso il nuovo bagno di europeismo, di un Berchet, alla stessa maniera che la potente rivoluzione poetica dell'Alfieri è presente alla sintesi dei grandi romantici neoclassici a cui portò essenziali suggestioni di linguaggio e di cadenza la versione cesarottiana dell'*Ossian*:

Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi,
lasciando il corso tuo, quando svanisce
la tua candida faccia? Hai tu, com'io
l'ampie tue sale? O ad abitar ten vai
nell'ombra del dolor? Cadder dal cielo
le tue sorelle? O piú non son coloro
che nella notte s'allegarono teco?
Sí, sí, luce leggiadra, essi son spenti
e tu spesso per piangerli t'ascondi.
Ma verrà notte ancor che tu, tu stessa
cadrai per sempre, e lascerai nel cielo
il tuo azzurro sentier...

Cosí, piú di una ricerca su lontani precursori (le ricerche del Quigley e del Robertson sui precedenti italiani del Bodmer) di teorie estetiche romantiche, mi è sembrato importante richiamare l'attenzione sulla viva esperienza di letterati e poeti legati in una comunanza di problemi e di tempo in quegli anni ricchissimi di curiosità europeistica, in cui stimoli esterni di diversa direzione (per intendersi, Pope e Rousseau) coincidono con il caratteristico raccorciamento dello sviluppo italiano nel quale elementi illuministici maturano accanto a potenti fermenti preromantici elidendosi e complicandosi in un impasto storico di grande interesse e tale da spiegare la particolare natura dello stesso romanticismo italiano nelle sue direzioni fondamentali di neoclassicismo romantico (Foscolo-Leopardi) e di romanticismo 1816.

E fuori del chiuso ambito (naturalmente chiuso, ma concreto) della nostra storia letteraria, uno studio che si propone di saggiare la poetica romantica in formazione, i vari tentativi di compromesso e di rivoluzione, di sintesi e di rottura entro la nostra tradizione, contribuisce ad arricchire quella larga

e multiforme indagine europea «entre classicisme et romantisme», aiutando ad una precisazione del problema preromantico fuori del vago sensibilismo o del contenutistico studio di costume letterario alla Van Tieghem e alla Baldensperger, nella sua natura spirituale, ma insieme rigorosamente di poetica, una volta che ci si sia intesi su di una storia letteraria in cui non i poeti divengano documenti di un'epoca, ma i vari aspetti dell'epoca, le sue aspirazioni etiche, religiose vengano portati coerentemente nel *commutatore* della poetica. Se si vuole, ripeto, fare storia letteraria e non *panorama* di civiltà.

Così a voler intendere la sintesi di un Pindemonte, l'urto estremistico di un Viale, la fortunata audacia del Cesarotti, gioverà viceversa aver presente il più largo significato del preromanticismo e la sua complessità europea, la sua natura di novità che determina le reazioni e gli entusiasmi dei letterati italiani di fronte ai nuovi testi e alle loro traduzioni.

E proprio a questo scopo è essenziale indicare come nella destinazione singolarmente poetica dei motivi preromantici (bello morale, sublime, ma culminante in espressione d'arte) la forza rivoluzionaria sia costituita da un primo impulso non letterario, da un motivo vitale, da un malessere, da un'ansia teoricamente ingiustificata nel pieno della civiltà settecentesca animata da un sostanziale senso di benessere (anche dove prevalgono le accuse di *Candide*, anche dove, secondo il bellissimo brano di Goethe nella *Dichtung und Wahrheit*, l'ottimismo illuministico sembrava trovare una amara e inattesa sconfessione nel terremoto di Lisbona), di virtù attiva e compensata edonisticamente.

L'insoddisfazione dei metodi minuziosi della ragione avviava un'elegia (il termine più adatto all'intonazione preromantica) sensibile e dolente che solo più tardi il romanticismo organizzava come *Streben* verso l'assoluto e teorizzava nel grande idealismo tedesco, ma che in quell'aria di tramonto e di alba si svolgeva in una religiosità vaga, ora volta allo sfogo dell'orrido e del macabro, ora rifugiata in un idillio elegiaco il cui termine di colloquio è la *natura*. Una *natura* diventata qualcosa di più che sfondo e decorazione, non più considerata a piccole sezioni miniaturistiche, ma nel suo ritmo più libero, mitizzata come prima originale espressione della vita; intima, solenne e paurosa nel suo persistere primitivo fuori di ogni possibile progresso, nel suo ripetere una parola misteriosa e solenne che elude la nostra capacità speculativa e suscita in noi l'unica misura con cui possiamo adeguarci a quel ritmo: il *sentimento*. Termini tradizionali della più facile riduzione Saint-Pierre Chateaubriand, ma vivi nel loro vigore più poetico e segreto già prima della formazione dei grandi miti romantici della protesta contro un potere «arcano» e neroniano (il *Caino* byroniano, il *Gesù nell'orto* di Vigny, la *Ginestra* leopardiana) fin dal Prometeo goethiano (1744) e prima ancora nella meditazione lirica dei preromantici inglesi e tedeschi.

In Inghilterra, in periodo illuministico, l'empirismo aveva in se stesso i germi del proprio superamento sentimentale e insieme la possibilità di una sistemazione Addison-Pope (buon senso-buon gusto), di una poetica

di decoroso ragionamento in versi che portava come bersaglio polemico la vistosa eredità di Boileau

(quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime,
que toujours le bon sens s'accorde avec la rime)

e che poteva essere ripudiata come «poesia» da Keats nella stessa misura che Leopardi adoperò per Parini.

Ma, sulle grazie geometriche dell'*Omero imparruccato* e dei poemetti del progresso scientifico, il sensismo inglese dava dignità ai sensi interni, al sentimento, e questa autorizzazione si complicava singolarmente con quella specie di sensismo spiritualistico e mistico cui, al di là del moralismo sentimentale dei romanzi di Richardson, collaboravano le insorgenti esigenze pietistiche il cui esempio più decisivo, nella sua monotona ed ossessiva tensione, le *Notti* di E. Young, implicava (e lo Young aveva teorizzato una violenta protesta contro la tirannia delle regole e delle tradizioni letterarie) una rottura senza riserve del cerchio ottimismo-decorazione per un ricorso integrale alla esaltazione, alla allucinazione come via ad un lirismo più che letterario, ad una espressione incurante di ordine e di chiarezza. Quella prosa di morbosa appassionatazza, quel procedere per ritorni ossessivi, per suggestione di immagini accumulate ed insistenti nella direzione *notte e morte* a cui il paesaggio allude continuamente con l'aiuto più tradizionale del sublime biblico miltoniano, è al centro di quella preoccupazione di eloquenza poetica che trova il testo più realizzato nella *Elegia* del Gray e la grandiosa figurazione poematica nello pseudo-*Ossian* macphersoniano, che accogliendo la nuova curiosità delle emozioni (il romanzo nero è in questo senso indice di un turbamento più profondo di una moda piacevole) costituiva il tentativo più consapevole, e quindi efficace, di concretare l'angoscia del suo tempo in una rappresentazione quasi tradizionale: personaggi, costume, paesaggio, tutti mezzi per suggerire quell'esaltazione tetra, quell'orrore senza spiegazione che provocava, nella patina di falso antico, violenze linguistiche e soluzioni letterarie, capaci di una maniera e di un gusto. Anche nella letteratura tedesca una grande poesia barocca ricca di fermenti religiosi che superano in esaltazione poetica i limiti di qualsiasi preziosismo o marinismo (Gerhardt, Spee, Hoffmannswaldau) aveva lasciato nel pieno trionfo fridericiano, della *Stilisierung* razionalistica, un impeto che non manca nel limpido problemismo di Lessing e la ricerca del popolare passava facilmente, come in Claudius, dalla chiarezza razionale alla intuitività del sentimento. Per cui si può tradizionalmente parlare di *Gegenoffensive des Gefühls* come del superamento di una parentesi eterogenea allo spirito poetico tedesco. E accanto alle fondamentali intuizioni di Hamann, Herder, sulla direttiva dello storicismo idealistico, la rivolta dello *Sturm und Drang*, il wertherismo, spezzando il prezioso impasto francese-tedesco del rococò, la misura decorativa verso il grandioso indefinito del *genio* e dell'anima melanconica,

si univano all'idillio di Gessner e alla meditazione lirico-religiosa di Haller e Klopstock, le cui poesie *bardite* venivano poi a rinforzare l'influenza ossianesca in Europa.

Sì che fra le due letterature nordiche si operava una specie di fraterna collaborazione nella rottura della poetica illuministica e nella formazione di un animo poetico nuovo, superiore, anche se appoggiato, alle semplici discussioni teoriche, realizzato in esemplari poetici, in testi che letterature come quella francese ed italiana dovevano risentire con un di più di fascino, di meraviglia e di repulsione, anche se non mancavano di precedenti in senso preromantico, specie nelle *querelles* sulle regole o sugli antichi e i moderni.

In Francia il reagente più notevole per una evoluzione preromantica del sensismo che là sembrava trovare la sua sistemazione più razionalistica e materialistica, priva di ogni fermento religioso di qualsiasi *source* (si può ricordare che il Vallery-Radot nel compilare la sua *Anthologie de la poésie catholique en France*, Paris 1933, non ha trovato autori per il secolo XVIII), fu l'indagine romanzesca sulle passioni che arrivò a Sade e Rétif e Choderlos de Laclos, ma che già in *Manon Lescaut*, prima di una chiara influenza del Richardson, portava punte nervose e tenere che resistettero al modulo di prosa rapida, eccitata intellettualmente dei romanzi illuministici di Voltaire, e si ammorbidirono e si svolsero in linea coerente fino a Saint-Pierre e a Rousseau: «le maître des âmes sensibles», lo scandalo dei Lasserre e dei Reynaud nel loro rifiuto del romanticismo come fenomeno anglo germanico, anti-francese, introdotto abusivamente da transfughi della luminosa tradizione classicista. Uno di questi contrabbandieri sarebbe quel magnifico traduttore della seconda metà del secolo che le storie letterarie francesi calcolano troppo poco e che nella sua opera di mediazione intelligente e raffinata tradusse Young, Macpherson (e Shakespeare) e, dotato di una facilità sorvegliata e delle possibilità estreme della poetica sensista, creò una prosa vivace e languida insieme che rimase esempio decisivo di prosa preromantica francese, di ritmo preromantico anche per molti letterati italiani.

Le Tourneur operò una mediazione più facile in quanto egli non tentò neppure di accordare i nuovi testi poetici con una tradizione di alta poesia che in quel tempo era decaduta in un classicismo arido ed in un estenuato giuoco rococò, e tradusse prosa poetica (Macpherson e Young) in una prosa poetica già svegliata nei romanzieri da una sottile indagine della sensibilità, dei sentimenti: «*Partout où mes vers rediront ta mort, tu recevras les soupirs des coeurs sensibles: le jeune homme dans la fogue de l'âge et des plaisirs suspendra la joie pour s'attendrir sur ton sort: il ira mélancolique et pensif, rêver à toi au milieu des tombeaux...*». In un certo smorzamento più elegante dell'originale, Le Tourneur mira a tendere la capacità poetica della prosa romanzesca francese al suo massimo, senza rivoluzionarla e senza ricorrere alla lirica in versi.

Con Rousseau e Diderot (le cui intuizioni potenti circa la natura istintiva della poesia, la sua condizione inevitabilmente geniale e la sua qualità di

«*enorme et barbare et sauvage*» trovano una maturità contemporanea che da noi mancò ai preannunci di Vico) l'opera di Le Tourneur stimola gli sparsi elementi di discussione e di sensibilità «*larmoyante*» ad una poetica che sempre meglio è nutrita di una cultura letteraria veramente europea e non regolistica come era in generale rimasta quella illuministica eccessivamente appoggiata sul classicismo boileauiano.

La tradizione italiana non aveva nel primo Settecento – a parte il Vico – valide autorizzazioni in senso preromantico e la sintesi poetica pariniana aveva una forza prepotente di *esclusiva* che non trovava aperte ragioni di protesta, realizzando un'opera che rispondeva anche all'incipiente tendenza neoclassica, come inverava e superava la tenerezza arcadica in sensistica sfumatura.

È perciò da quella poetica tipicamente settecentesca che il preromanticismo italiano si distingue e si distacca con un delicato intreccio di dichiarazioni critiche, di attuazioni poetiche a cui resta essenziale la presenza del preromanticismo europeo nella mediazione complessa o contraddittoria delle traduzioni. Mentre una discussione ideale e trattenuta da esplosioni tardive di illuminismo, da ritorni di posizioni più antiquate, si avvia fra i letterati più aperti ed europei in una crisi di cultura letteraria in cui è difficile distinguere nettamente, se non nella sua collaborazione alla più generale poetica, la linea nuova, le traduzioni dei testi preromantici inglesi e tedeschi, spesso nella mediazione francese, vengono a sollecitare e a suscitare l'evoluzione del sensismo, la lotta antiregolistica, l'amore del concreto, la personalizzazione del sublime nel *genio*, le nuove posizioni insomma da cui ha origine il romanticismo, confermando qualche isolata espressione indigena (Varano), permettendo esempi di una nuova maniera poetica. Donde una più larga e feconda crisi entro il linguaggio poetico inadatto ad accogliere quelle immagini, quella lirica cresciuta su di una oratoria tetra e desolata, quei moti dolenti di un languore non procedente da intenerita sensualità, ma da torbidi sviluppi sentimentali. Senza una libertà di prosa come quella del romanzo francese, le traduzioni o rimanevano letterali e sconcertanti o richiedevano accomodamenti e riduzioni: ma pur in questa opera contrastata di accettazioni timide e di riduzioni, di equivoci entusiasmi, i letterati italiani 1770 risentivano la poetica dei preromantici inglesi e tedeschi e nella imitazione (che prendeva carattere di moda coesistente con altre mode e maniere) di “notti”, “tombe”, “canti barditi”, “idilli malinconici”, una nuova aura poetica si diffondeva, nuovi canoni e nuovi modelli si precisavano all'attenzione generale: fra i quali l'ammiratissimo *Ossian* nella mediazione del Cesarotti. E questa, che è la massima esperienza preromantica prima dell'Alfieri, supera ogni altro tentativo di mediazione e rappresenta da sola, con la sua efficacia di formato poema, con la coscienza critica e linguistica del Cesarotti, il più concreto testo preromantico e il più ricco spunto sia come mondo di suggestioni fantastiche, sia proprio come realizzazione di immagini in versi, alla poetica di tanti romantici.

Dopo la versione cesarottiana e l'*era delle traduzioni*, la diffusa moda preromantica diventa periferico esercizio o fortunato equilibrio, come soprattutto nel Pindemonte (che riprospetta in un impasto neoclassico-preromantico la laboriosa sintesi di motivi storicamente diversi), mentre una sorta di estremismo preromantico sembra voler spezzare risolutamente la decorosa forma tradizionale e resta come una mano tesa verso il romanticismo dei Tedaldi Fores e dei Guerrazzi.

Con il romanticismo 1816, dopo la decisiva irruzione del titanismo alfieriano, e la definitiva consumazione di ogni *Arcadia preromantica*, e con il grande romanticismo neoclassico di Foscolo e Leopardi, nuove esperienze coerenti, e chiarite anche nei loro contatti europei, sostituiscono gli esili tentativi del secondo Settecento; ma non c'è poetica ottocentesca che nel suo distacco dal limite pariniano non abbia fatto i suoi conti con i testi della crisi preromantica.

I capitoli che seguono tendono perciò a dare un contributo per una storia del romanticismo italiano e a costituire insieme un approfondimento storico di un'epoca di crisi della nostra letteratura nelle sue linee di gusto, nella sua concreta attività poetica.

PREMESSA ALLA SECONDA EDIZIONE (1959)

Dopo l'uscita, nel 1947, di questo libro, altri studi sul secondo Settecento, e sui rapporti di questo con la prima metà del secolo o con il romanticismo, sono venuti ad arricchire la letteratura critica relativa al periodo da me trattato ed io stesso ho pubblicato in parte vari risultati di una piú generale indagine sulla letteratura settecentesca, con la conseguenza di una possibile revisione di alcune parti di questo libro entro una piú precisa articolazione della poetica del Settecento e della zona neoclassico-romantica italiana. Ciò che mi avrebbe consigliato di riprendere e rivedere il vecchio volume alla luce di sviluppi di studi altrui e, soprattutto, dei miei (pubblicati o in via di pubblicazione). Ma una simile revisione mi è apparsa piú facilmente attuabile in una prossima mia trattazione generale del Settecento. E, d'altra parte, l'interesse che il libro suscitò in corrispondenza con la sua offerta di una sistemazione nuova di un periodo fino allora meno da vicino studiato, e la validità che per me hanno le sue idee fondamentali, mi hanno indotto ad accettare l'invito del direttore della collana, e a ripubblicare, così come uscì nel 1947, tranne alcune modifiche non sostanziali, il volume ormai da tempo esaurito.

Senza voler qui offrire una vera bibliografia per quel che riguarda gli studi usciti dopo il 1947 sul preromanticismo e sulle zone letterarie a questo piú vicine, basti almeno ricordare il capitolo di U. Bosco, *Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti letterarie*, volume diretto da A. Momigliano, Milano, 1949; il saggio di M. Fubini, *Arcadia e Illuminismo*, *ibidem* e poi in *Dal Muratori al Baretti*, Bari, 1954; la *Letteratura italiana del Settecento* del Croce (Bari, 1949) e il recente volume miscelaneo (a cui ho partecipato con un saggio pariniano) *La cultura illuministica in Italia*, diretto dal Fubini (Torino, 1957).

Ricordo qui, come studi che implicano una integrazione al presente volume per alcuni suoi aspetti e, piú vastamente, per uno sviluppo di indagini su altre fasi e direzioni della poetica settecentesca nel cui rapporto van considerati possibili ritocchi della mia trattazione del tema preromantico, i seguenti miei saggi, successivi all'uscita del presente libro.

Per il periodo arcadico: *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1954, 4; *Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi*, in «La Rassegna lucchese», 1953, 2; *Le commedie per letterati di P.J. Martello*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1957, 2; *Sviluppo della poetica arcadica nel primo Settecento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1958, 3. Per il Parini:

La poesia del Parini e il neoclassicismo, in «Atti del V congresso di letterature moderne», Firenze, 1955; *Parini e l'illuminismo* nel volume diretto da M. Fubini, *La cultura illuministica in Italia*, in «Belfagor», 1950, 1; *G.M. Pagnini traduttore neoclassico*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1953, 1; *Aspetti della poetica neoclassica nell'ultimo settecento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1953, 2 e 1954, 1; *Lo sviluppo del neoclassicismo nelle discussioni sul «gusto presente»*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», 1953. Per l'Alfieri: l'introduzione alla edizione dei *Giornali* e di una scelta delle lettere, Torino, 1949; *Lettura della Mirra*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1957, 2; *Il giudizio del Bettinelli sull'Alfieri*, *ibidem*. E le recensioni e schede su volumi e articoli riguardanti il Settecento nella mia rassegna settecentesca in ogni numero della «Rassegna della letteratura italiana», dal 1953 in poi.

Firenze, 15 marzo 1959

PREMESSA ALLA TERZA EDIZIONE (1974)

Richiestone dall'editore Laterza, ripubblico nella sua «Universale» il presente volume, che, uscito nel 1947¹ presso le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli e riedito dalla stessa Casa editrice nel 1959, è da parecchi anni esaurito. Lo ripubblico riveduto e aggiornato per quanto riguarda i testi citati, ma sostanzialmente immutato nella sua stesura originaria perché troppo legato ad una precisa fase del mio lavoro, della mia metodologia, del problema stesso del periodo trattato, quando più importava affrontare una sistemazione storiografica e critica del complesso, aggrovigliato e fecondo periodo del secondo Settecento italiano in cui le nuove tendenze poetiche, affioranti dal seno fertile e, insieme, dalla crisi dell'illuminismo, mal pote-

¹ Il volume steso nel 1947 in parte riprendeva e fondeva unitariamente saggi scritti e apparsi in riviste fra il 1940 e il 1947: *I giornali letterari del Settecento* (in «La Ruota», 1940, e poi anche a sé interamente in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³), *M. Cesarotti e l'Ossian* (in «Civiltà moderna», 1943), *S. Bettinelli* (in «Aretusa», 1946), *Le traduzioni preromantiche* (in «Rivista di letterature moderne», 1947). Per quanto riguarda l'Alfieri avevo pubblicato un volume, *Vita interiore dell'Alfieri* (Bologna, Cappelli, 1942, e ora in appendice a *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969).

vano (e del resto, per me, mal possono) ridursi sotto le vecchie e generiche indicazioni di tarda Arcadia «lugubre», «sentimentale», «notturna», di pure «mode» (come la «moda ossianesca») in giustapposizione troppo facilmente parallela con spinte di un «nuovo» e mal definito classicismo, o configurarsi come semplici componenti delle poetiche e della civiltà illuministica.

Questo libro costituiva allora (e lo dimostrarono le discussioni e il nuovo lavoro particolare che suscitò) appunto una sistemazione della zona secondo-settecentesca dominata dal preromanticismo, che insieme cercava ed evidenziava nessi e passaggi intorno e all'interno del fenomeno preromantico e procedeva ad offrirne una storicizzazione per rottura e continuità dialettica rispetto alle precedenti poetiche settecentesche. Ora non mi sarebbe facile riintervenire in questo volume², frutto, ripeto, di una fase del mio lavoro, della mia metodologia, del grado di maturità del problema studiato³, alla luce del mio successivo e lungo lavoro sul Settecento e della maturazione ulteriore della mia metodologia precisata ed esposta direttamente poi nel volume del 1963, *Poetica, critica e storia letteraria*⁴, e ancora svolta e approfondita, attraverso l'esercizio critico, fino alle posizioni del mio libro più recente, *La protesta di Leopardi*⁵.

E, d'altra parte, scontata la sua sopraccennata «datazione», io ritengo che – malgrado discussioni, obiezioni, negazioni circa la validità e l'uso della nozione di preromanticismo⁶ – le prospettive e i risultati di questo mio libro mantengano tuttora la loro utilità, le loro ragioni di fondo, tuttora offrano la base di una sistemazione del periodo secondo-settecentesco: a cui poi io stesso ho portato vari contributi nel corso del mio lungo lavoro dedicato a tutto il secolo, meglio scavando e articolando la vasta zona antecedente del primo Settecento (fin dalle sue complesse premesse di fine Seicento) e ritornando, con maggiore senso di complessità, sia su singoli autori (Parini e Alfieri), sia sulla stessa delineazione del secondo Settecento così complicato fra sviluppi e crisi dell'illuminismo e delle sue poetiche, e l'intrecciarsi – a

² Così del resto mi son sempre astenuto dal riintervenire nel mio giovanile libro *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936, ripubblicato immutato molte volte fino alle ristampe recenti nella «Biblioteca Sansoni».

³ Per una valutazione della posizione di questo volume nello sviluppo della mia metodologia rinvio al capitolo a me dedicato nel volume di I. Viola, *La critica letteraria. Studi di stile e di poetica*, Milano, Mursia, 1969, e al mio ritratto critico ad opera di M. Turchi, nel V volume dei *Critici* dell'editore Marzorati di Milano, nonché a quanto ne scrisse C. Varese in *Cultura italiana contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951.

⁴ Bari, Laterza, ora alla sesta edizione.

⁵ Firenze, Sansoni, 1973, 1974².

⁶ A cui, già, risposi nella replica a osservazioni in proposito al «preromanticismo» nate dalla discussione sulla mia relazione *Poetica e poesia nel Settecento italiano*, al Congresso di italianistica di Magonza del 1962 (si v. in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento, Atti del IV congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1965, volume in cui si trova la mia ricordata relazione ripubblicata in *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1968²).

ondate scandibili e a forme piú o meno ibride o centrali – delle tendenze preromantiche e di quelle neoclassiche, fino a riverberi e appoggi di quella zona alla formazione di grandi scrittori del primo Ottocento (soprattutto Leopardi⁷) per giungere poi ad una intera ricostruzione-interpretazione dinamica e articolata di tutta la letteratura settecentesca entro cui meglio mi pare che vengano giustificate la presenza e l'*envergure* delle stesse poetiche preromantiche (su cui soprattutto puntavo nel libro che qui si ripubblica): ricostruzione costituita dal mio *Settecento letterario* nel volume VI, *Il Settecento*, della *Storia della letteratura italiana* dell'editore Garzanti (Milano 1968). Ricordo ancora – per il lettore che voglia, partendo dal presente volume, risalire all'esito, per ora terminale, del mio successivo lavoro settecentesco (rappresentato, ripeto, dal ricordato *Settecento letterario*) – gli altri miei lavori settecenteschi: *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1968²; *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1967²; *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; *Parini e l'illuminismo*, in *La cultura illuministica in Italia*, a c. di M. Fubini, Torino, ERI, 1955, e ora in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, 1973³ nella «P.B.E.».

Roma, 4 maggio 1974

⁷ Rinvio in proposito al saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* (in *Atti del congresso internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 1964, e ora nel citato *La protesta di Leopardi*). Per quanto riguarda il Foscolo ricordo il mio saggio *L'Ortis e il Socrate delirante del Wieland* (in «Rassegna della letteratura italiana», 1959, e ora in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*, citato in questa Premessa) e quello su *Posizione e significato dell'Ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974.

PREMESSA ALLA QUARTA EDIZIONE (1985)

Richiestone dall'editore Sansoni, ripubblico nella sua collana «Nuovi Saggi» (nella quale sono apparsi altri quattro miei libri) il presente volume, che, uscito nel 1947¹ presso le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli e poi presso Laterza nel 1974, è da tempo esaurito. Non ritengo di dover far precedere una nuova premessa a questa terza edizione, e mi limito a riportare, qui di seguito, la premessa scritta per l'edizione del 1974. Ripubblico il libro riveduto e aggiornato per quanto riguarda i testi citati, ma sostanzialmente immutato nella sua stesura originaria perché troppo legato ad una precisa fase del mio lavoro, della mia metodologia, del problema stesso del periodo trattato, quando più importava affrontare una sistemazione storiografica e critica del complesso, aggroviagliato e fecondo periodo del secondo Settecento italiano in cui le nuove tendenze poetiche, affioranti dal seno fertile e, insieme, dalla crisi dell'illuminismo, mal potevano (e del resto, per me, mal possono) ridursi sotto le vecchie e generiche indicazioni di tarda Arcadia «lugubre», «sentimentale», «notturna», di pure «mode» (come la «moda ossianesca») in giustapposizione troppo facilmente parallela con spinte di un «nuovo» e mal definito classicismo, o configurarsi come semplici componenti delle poetiche e della civiltà illuministica.

Questo libro costituiva allora (e lo dimostrarono le discussioni e il nuovo lavoro particolare che suscitò) appunto una sistemazione della zona secondo-settecentesca dominata dal preromanticismo, che insieme cercava ed evidenziava nessi e passaggi intorno e all'interno del fenomeno preromantico e procedeva ad offrirne una storicizzazione per rottura e continuità dialettica rispetto alle precedenti poetiche settecentesche. Ora non mi sarebbe facile riintervenire in questo volume², frutto, ripeto, di una fase del mio lavoro,

¹ Il volume steso nel 1947 in parte riprendeva e fondeva unitariamente saggi scritti e apparsi in riviste fra il 1940 e il 1947: *I giornali letterari del Settecento* (in «La Ruota», 1940, e poi anche a sé interamente in *Critici e poeti dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969³), *M. Cesarotti e l'Ossian* (in «Civiltà moderna», 1943), *S. Bettinelli* (in «Aretusa», 1946), *Le traduzioni preromantiche* (in «Rivista di letterature moderne», 1947). Per quanto riguarda l'Alfieri avevo pubblicato un volume, *Vita interiore dell'Alfieri* (Bologna, Cappelli, 1942 e ora in appendice a *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; poi Roma, Editori Riuniti, 1981).

² Così del resto mi son sempre astenuto dal riintervenire nel mio giovanile libro *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936, ripubblicato immutato molte volte fino alle ristampe recenti nei «Nuovi Saggi Sansoni».

della mia metodologia, del grado di maturità del problema studiato³, alla luce del mio successivo e lungo lavoro sul Settecento e della maturazione ulteriore della mia metodologia precisata ed esposta direttamente poi nel volume del 1963, *Poetica, critica e storia letteraria*⁴, e ancora svolta e approfondita, attraverso l'esercizio critico, fino alle posizioni dell'altro mio libro *La protesta di Leopardi*⁵.

E, d'altra parte, scontata la sua sopraccennata «datazione», io ritengo che – malgrado discussioni, obiezioni, negazioni circa la validità e l'uso della nozione di preromanticismo⁶ – le prospettive e i risultati di questo mio libro mantengano tuttora la loro utilità, le loro ragioni di fondo, tuttora offrano la base di una sistemazione del periodo secondo-settecentesco: a cui poi io stesso ho portato vari contributi nel corso del mio lungo lavoro dedicato a tutto il secolo, meglio scavando e articolando la vasta zona antecedente del primo Settecento (fin dalle sue complesse premesse di fine Seicento) e ritornando, con maggiore senso di complessità, sia su singoli autori (Parini e Alfieri), sia sulla stessa delineazione del secondo Settecento così complicato fra sviluppi e crisi dell'illuminismo e delle sue poetiche, e l'intrecciarsi – a ondate scandibili e a forme più o meno ibride o centrali – delle tendenze preromantiche e di quelle neoclassiche, fino a riverberi e appoggi di quella zona alla formazione di grandi scrittori del primo Ottocento (soprattutto Leopardi⁷), per giungere poi ad una intera ricostruzione-interpretazione dinamica e articolata di tutta la letteratura settecentesca entro cui meglio mi pare che vengano giustificate la presenza e l'*envergure* delle stesse poetiche

³ Per una valutazione della posizione di questo volume nello sviluppo della mia metodologia rinvio al capitolo a me dedicato nel volume di I. Viola, *La critica letteraria. Studi di stile e di poetica*, Milano, Mursia, 1969 e al mio ritratto critico ad opera di M. Turchi, nel V volume dei *Critici* dell'editore Marzorati di Milano, nonché a quanto ne scrisse C. Varese in *Cultura italiana contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951.

⁴ Bari, Laterza, ora alla sesta edizione.

⁵ Firenze, Sansoni, 1973 [1984³].

⁶ A cui, già, risposi nella replica a osservazioni in proposito al « preromanticismo » nate dalla discussione sulla mia relazione *Poetica e poesia nel Settecento italiano*, al Congresso di italianistica di Magonza del 1962 (si v. in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento, Atti del IV congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1965, pp. 85-86, volume in cui si trova la mia ricordata relazione ripubblicata in *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1968² [1984³]).

⁷ Rinvio in proposito al saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* (in *Atti del congresso internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 1964, e ora nel citato *La protesta di Leopardi*). Per quanto riguarda il Foscolo ricordo il mio saggio *L'Ortis e il Socrate delirante del Wieland* (in «Rassegna della letteratura italiana», 1959, e ora in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento* cit.) e quello su *Posizione e significato dell'Ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974; poi in *Due saggi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978.

preromantiche (su cui soprattutto puntavo nel libro che qui si ripubblica): ricostruzione costituita dal mio *Settecento letterario* nel volume VI, *Il Settecento*, della *Storia della letteratura italiana* dell'editore Garzanti (Milano 1968). Ricordo ancora – per il lettore che voglia, partendo dal presente volume, risalire all'esito piú complessivo del mio successivo lavoro settecentesco (rappresentato, ripeto, dal ricordato *Settecento letterario*) – gli altri miei lavori settecenteschi: *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1968² [1984³]; *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1967²; *Saggi alferiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 [ora Roma, Editori Riuniti, 1981]; *Parini e l'illuminismo*, in *La cultura illuministica in Italia*, a c. di M. Fubini, Torino, ERI, 1955, e ora in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, 1973³ [1980⁴] nella «P.B.E.»; *Settecento maggiore: Goldoni, Parini, Alfieri*, Milano, Garzanti, 1978; *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981.

Roma, 4 ottobre 1984

LA SINTESI PARINIANA

Durante lo svolgersi delle fitte vicende letterarie che condizionano la linea di sviluppo della «nuova letteratura» di desanctisiana memoria, sicura e tenace, fedele ai suoi nuclei essenziali, si distende la poesia pariniana che, nutrita di esperienze diverse, ma congeniali, le guida con un'eccezionale chiarezza di poetica ad una alta sintesi del Settecento arcadico e illuministico avviato al neoclassicismo. In questa lunga carriera certi incontri di date ci invitano ad una preliminare osservazione.

1763, pubblicazione dell'*Ossian* cesarottiano e del *Mezzogiorno* pariniano; 1795, *Il Messaggio* e 1798, il primo *Ortis*.

La poetica pariniana ha risentito e riportato ad una utilizzazione superiore le esperienze artistiche arcadiche, illuministiche, sensistiche, si è arricchita soprattutto con un interno sviluppo dei motivi sensistici fino ad un classicismo animato e sensibile, ma ha mantenuto un cammino parallelo e staccato dai preannunci preromantici, pur preparando con il suo integralismo morale, con la sua «missione della poesia» fatta coincidere con un senso nuovo di civiltà letteraria, atteggiamenti tipici del romanticismo italiano, specialmente *milieu* «Conciliatore». Sì che nella linea civile del secolo (più integralmente di quanto il De Sanctis la considerò nella persona divisa in figura morale e abilità artistica) la poetica pariniana poteva meritare la personalizzazione ed il mito costruitone dal Foscolo, ripreso più tardi dal Leopardi, e la sua lezione doveva servire a qualificare un romanticismo così regolato e virile, a costruirgli una speciale tradizione classicistica, non puramente ornamentale e riflessa: donde una base comune al neoclassicismo e al romanticismo ufficiale. Ciò che meglio può esser visto nel concreto esame degli inizi romantici ottocenteschi, della tipica morfologia della scuola 1816 e della corrente neoclassica.

Ma un'esposizione della poetica pariniana sentita nel pieno del Settecento offre il vantaggio di un accertamento non tendenzioso della sua natura chiaramente illuministica, senza concessioni importanti al nuovo gusto che vedremo svilupparsi e concretarsi nei capitoli successivi, senza chiare intuizioni che la portino fuori dei suoi limiti, senza la suggestione della nuova sensibilità nelle sue punte più rinnovatrici, e pure vitale nella sua ideale rappresentatività della più alta pienezza settecentesca. E costituirà così come un potente spaccato di quella cultura poetica da cui il nuovo gusto, la nuova poetica preromantica viene lentamente, e in mezzo ad equivoci e ritorni, distaccandosi: e la contemporaneità di questa rivoluzione letteraria e della poetica pariniana conferma la ricca complessità

del secondo Settecento, le ragioni ancor vive di una sintesi illuministica, mentre funge da potente sfondo su cui le nuove soluzioni si stagliano, pur legate spesso e sfumanti in un equivoco alone.

La poetica del Parini ha fatto notoriamente i suoi conti con l'esperienza arcadica, superandola sulla base di un'attentissima cura classicheggiante che fece dire al Carducci del primo Parini: «un arcade arretrato al Cinquecento», tanto Ripano Eupilino consuma nelle sue brevi e raffinate poesie un'abilità di stilista e di linguista tecnico che gli arcadi non raggiungevano nel loro classicismo più approssimativo e schematico e nel loro scarso gusto di una lingua non sommaria. (Si ricordi al contrario come la breve storia degli scrittori italiani nei *Principi delle belle lettere* sarà tutta una storia della lingua letteraria).

La vaga primavera
ecco che a noi sen viene;
e sparge le serene
aure di molli odori.
L'erbe novelle e i fiori
ornano il colle e il prato:
torna a veder l'amato
nido la rondinella.¹

Schema e musica convenzionali, ma un gusto di precisione sensibile, «le serene aure di molli odori», e presto un amore per la riproduzione realistica ed elegante degli oggetti che troverà la sua base teorica nell'illuminismo sensistico, riportando la sua breve musica aggraziata a quel languore che non è ancora il languore sentimentale dei preromantici; beato, lento, sensualmente tenue, senza impeti e senza quei complessi di sensibilità e sentimento che sono l'indice del passaggio dal sensismo al romanticismo.

Si può dire, leggendo le poesie giovanili del Parini e poi le *Odi* ed il *Giorno*, che l'Arcadia con la sua poetica si sia tutta bruciata, nel suo meglio, in lui ed abbia trovato in lui e nella sua definitiva esperienza illuministica una specie di inveroamento superiore, di perfezione che non trova certo l'Arcadia « preromantica » nel suo tentativo di rinnovarsi in una musica di altra origine anche se equivocamente scambiabile per estenuamento di canzonetta. I suoi residui di melodia facile, di femminei brividi passeranno solo in parte e in maniera secondaria in alcuni preromantici e perfino in qualche romantico italiano tipo Carrer, ma la vera vitalità dell'Arcadia ha avuto l'ultima espressione e soluzione veramente poetica nella sintesi del Parini.

E c'era già in Ripano Eupilino, accanto alla tenue musica arcadica, un abbandono calmo e preciso a un gusto del paesaggio più realistico, alla descrizione di cose, di oggetti meno vaghi, più individuati che, sia pure nella forma tradizionale del capitolo comico in cui era consuetudinaria, dall'A-

¹ Parini, *Poesie*, a cura di E. Bellorini, Bari 1929, II, p. 321.

riosto delle *Satire* in poi, una descrittività poco stilizzata, ci collega al Parini delle opere mature, al Parini della poetica illuministico-sensistica con cui si può meglio fare il punto della situazione letteraria italiana alla metà del secolo, prima dei nuovi spunti e delle nuove figure poetiche:

Là su l'alto del colle, e da quel lato
che più guarda il meriggio e che del monte
schermo si fa contro Aquilon gelato,
siede una casa con bei campi a fronte,
ove, serpendo, affrettasi un ruscello
puro, che cade dall'alpina fonte.
E una selvetta fresca, e del più bello
verde che v'abbia, pende sul declive
de la valletta, che fa strada a quello;
e dei vigneti salgon tra le vive
pietre dell'erta, e miste ad essi piante
di mandorle gentili e molli ulive.
Poi dalla parte dove il fiammeggiante
sol declinando porta l'alba e il zelo
dell'opre a gente ch'è da noi distante,
veggonsi e paschi e con argenteo velo
estesi laghi e boschi e poggi ed erti
monti a la fine e l'alpi azzurre e il cielo.²

È poi nelle *Odi* e nel *Giorno* che questa tendenza di gusto trova l'appoggio in una sicurezza poetica, di cultura letteraria che mancava al giovane Parini: sicurezza di poetica e di cultura che dalla metà del secolo in poi sentiamo fortissima in tutte le espressioni letterarie e non letterarie del poeta e proprio nella sua interpretazione fondamentale della vita fino agli ultimi anni, quando, in una separazione più combattiva dai nuovi motivi, egli rimase refrattario ad ogni nuova aura poetica, e giudicò aspramente sempre ogni abbandono della purezza tradizionale ed ogni tradimento al vangelo sensistico-razionalistico.

Si legga ad esempio questo «pensiero», ad accertare il tipo di sensibilità pariniana, priva di ogni fermento di rivolta, tutta controllata e tranquilla nel suo limite piacevole, soddisfatta delle sensazioni che non sfociano come nei romantici in un bisogno di assoluto, di estensione illimitata e negatrice della particolare e piacevole sensazione: un mondo di sensazioni che attende di essere volto in una direzione fremente e appassionata, ma qui ancor perfetto e fermo nei suoi limiti di coerente cultura.

«Dio e la natura ci comandano di vivere non già solamente con una legge scritta e pubblicata, come proveniente dai motivi superiori della religione e dall'amore dell'ordine universale ben conosciuto; ma molto più con una

² *Il Giorno. Poesie e prose varie*, a c. di L. Caretti, Firenze 1969, pp. 505-506.

infinita e variata serie di sensazioni piacevoli, delle quali, rispettivamente a noi, è composto e formato il nostro vivere»³.

Tono pacato, leggermente edonistico nella sua serietà, mosso da un'indagine ben diversa da quella che il sensista Verri opererà in una inconscia direzione preromantica. E se si accettano le dichiarazioni fatte in sede letteraria sulla poesia nel *Discorso* sopra la poesia, da cui il Petrini⁴ con grandissima fatica riesce a cavare una generica frase di apparenza nuova: «e non ci diletta ugualmente, come l'aspetto di una deliziosa e fiorita collina, l'ispido, il nudo desolato, l'orrido d'una montagna, d'un deserto od una collina?» (e il Petrini commenta: «si direbbe una difesa della poesia ossianesca»), è evidente che, nel possibile equivoco di quegli anni contraddittori e complessi, l'accento pariniano batte soprattutto sul diletto, su di una concezione prevalentemente edonistica del bello orrido molto vicina al gusto arcadico che, come in una scena teatrale, non aveva esitato a portare nel suo clima idillico un contrasto piacevole e rapidamente limitato di un frammento selvaggio in mezzo al beato paesaggio pastorale. E si pensi al *Solitario bosco ombroso* del Rolli. Ma se inquadrriamo quella frase in tutto il testo, troveremo ben chiaramente una professione di fede illuministica non dubbia, che indirizza i possibili spunti apparentemente eterogenei ad un comune fine di poetica *utile dulci*, animata da una viva sensibilità e quindi anche da sensazioni in contrasto, non svolta però in predominio sentimentale e in guida incontrollata della fantasia.

«Lo spirito filosofico, che, quasi genio felice sorto a dominar la letteratura di questo secolo, scorre, colla facella della verità accesa nelle mani, non più l'Inghilterra, la Francia e l'Italia, ma la Germania e le Spagne, dissipando le dense tenebre de' pregiudizi autorizzati dalla lunga età e dalle venerande barbe de' nostri maggiori, finalmente perviene a ristabilire nel loro trono il buon senso e la ragione. A lui si debbono i progressi che quasi subitamente hanno fatto per ogni dove le scienze tutte, e il *grado di perfezione a cui sono arrivate le arti... La poesia medesima... ha nuovi lumi acquistati dallo spirito filosofico* e, comeché abbia per una parte perduti i pomposi titoli che non solo i poeti, ma i maggiori filosofi ancora donati le aveano, di "celeste", di "divina" e di "maestra di tutte le cose", ha nondimeno ricevuto dall'altra un merito meno elevato, a dir vero, ma più solido e più certo»⁵.

Merito di diletto e di civilizzazione che la poesia tanto più ottiene quanto più, lungi da un cartesianismo *stricto sensu*, «tocca e muove» per mezzo delle sensazioni: «La poesia che consiste nel puro torno del pensiero, nell'eleganza della espressione, nell'armonia del verso, è come un alto e reale palagio, che in noi desta la meraviglia ma non ci penetra al cuore. Al contrario la poesia

³ Parini, *Prose*, a c. di E. Bellorini, Bari 1913, I, p. 381; le prose si citeranno sempre da questa edizione.

⁴ D. Petrini, *La poesia e l'arte di G. Parini*, Bari 1929, p. 16.

⁵ *Prose*, ed. cit., I, pp. 315-316 (corsivo nostro).

che tocca e muove, è un grazioso prospetto della campagna che ci allaga e ci inonda di dolcezza il seno»⁶.

E si pensi, per rendersi conto delle esatte relazioni nel Parini tra ragione e sensibilità, all'ideale espresso nella *Educazione*:

Perché sí ardenti affetti
nel core il Ciel ti pose?
Questi a Ragion commetti
e tu vedrai gran cose:
quindi l'alta rettrice
somma virtude elice.

I sentimenti innegabili, le passioni naturali istintive, la sensibilità affermata dal sensismo, sono ispirati nell'uomo proprio perché vengano poi affidati alla ragione e perché questa «alta rettrice» dal governo saggio delle passioni tragga una grande virtù, formi uomini fortemente virtuosi. Un sensismo razionalistico, non preromantico, che giudica la bontà delle sensazioni, dei sentimenti dal loro scopo morale

(Dalla lor meta han lode,
figlio, gli affetti umani),

mentre per i preromantici e i romantici lo scopo morale sarà piuttosto comprovato dalla intensità sentimentale che lo governa e le passioni saranno buone in se stesse, saranno amate per la loro libera spontaneità.

Dunque un muoversi della sensibilità entro il regno della ragione che utilizza il diletto, il piacevole, il commovente ad un suo scopo finalmente didascalico, magari in seconda istanza, e che autorizza una vivacità correttiva e quindi funzionale all'illuministica educazione, che non procede tanto per idee chiare e distinte quanto per indirizzo saggio e razionale di sensazioni indispensabili ed armoniche. Ma comunque ricorso ultimo alla ragione che cala continuamente anche nel giudizio estetico proprio nel suo equivalente più duramente veristico, col suo controllo matematico: come quando, a proposito di un sonetto del Cassiani, il Parini particolarizza così la sua critica: «Si vedono prima cadere le penne che il corpo d'Icaro, ciò che è contro la ragione de' pesi e de' volumi»⁷.

Dopo questa professione di fede di illuminismo sensistico e razionalistico nella loro sintesi più equilibrata e settecentesca, la poetica pariniana procede sempre più al di là della semplice grazia arcadica che vi rimane solo come un elemento gustoso e vaporoso, come spolverino di vaghezza e di tenerezza sorridente da spargersi su composizioni più solide e più precise, in un in-

⁶ Ivi, I, p. 324.

⁷ Ivi, I, p. 153.

tento di rafforzare il potere decoroso ed educativo della civiltà sentita ormai come integrale e necessaria.

Va per negletta via
ognor l'util cercando
l'accesa fantasia,
che sol felice è quando
l'utile unir può al vanto
di lusinghevol canto.

Ecco il programma poetico non privo di polemica contro gli arcadi e di entusiasmo innovatore («negletta via»), che nella *Salubrità dell'aria* chiarisce la sua tradizionale origine oraziana («*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, delectando pariterque monendo*»), trovando la sua massima sensibilità proprio in un clima utilitaristico ed edonistico come quello del Settecento illuministico. Programma cui il Parini restò sostanzialmente fedele anche quando, nella vecchiaia, accentuò il motivo neoclassico come ricerca «del decente gentil, del raro e bello» e secondo i versi di *Alla Musa* richiese per il poeta una condizione di beata semplicità e di purezza:

Sai tu, vergine dea, chi la parola
modulata da te, gusta od imita,
onde ingenuo piacer sgorga, e consola
l'umana vita?
Colui cui diede il ciel placido senso
e puri affetti e semplice costume.

Poesia che vuole insegnare, ma rivolgendosi ad un pubblico eletto, ben lontana dal polarismo romantico:

orecchio ama placato,
la Musa e mente arguta e cor gentile.

Versi che tra l'altro realizzano mirabilmente quella trasparenza tra intellettuale e sensibile, quella distensione perfetta che sono la meta più alta del Settecento classicistico.

Anche allora in quella richiesta di calma e di silenzio, che costituisce il fascino della sua ultima produzione, il Parini, perduto l'entusiasmo giovanile di illuminista acceso e combattivo, si manteneva perfettamente nel giro della sua poetica decorosa e civilizzatrice e di una concezione della poesia come estrema prova di civiltà, in un atteggiamento sobrio, umano, di attenzione precisa, di moderazione sensibile, di lontananza da ogni eccesso passionale, da ogni urto irrazionale.

Nelle *Odi* poi l'aspetto illuministico educativo della poetica pariniana predomina nel suo lato più nuovo rispetto all'*Arcadia* e più lontano dai

nuovi interessi e dalle nuove cadenze preromantiche. Lo stesso schema, gli stessi soggetti della maggior parte di esse ci dicono già di per sé a quale scopo mirasse il poeta: non ad un canto disinteressato, ad una pura ricerca del piacevole, come nell'*Arcadia* o comunque ad una costruzione integralmente fantastica, ma ad una poesia efficace (e per ciò ricca il più possibile di quell'elegante vivacità di sensazioni che, come abbiamo visto, il Parini riteneva essenziale per «muovere e toccare») in funzione educativa, nel compito di fugare le «tenebre» della passiva ignoranza, della superstizione, di illuminare le menti dei concittadini⁸ mediante la forza della Ragione (quasi deificata e protagonista assoluta e provvidenziale), mediante esempi concreti in cui le forme della ragione calano sensibilizzandosi e razionalizzando insieme le stesse linee del canto.

Un didascalismo ben più preciso, concreto e civile e soprattutto coerente tra poetica e cultura di quanto non sia, ad es., la poetica eteronoma del Cinquecento in cui o prevaleva un descrittivismo linguaiolo o, come nel precetto tassesco «il ver condendo in molli versi», il vero rimane una vaga ed illusoria verità e l'essenziale sono i «molli» versi. Qui invece il verso e il «vero» rampollano da un unitario desiderio di chiarezza concreta, da un'unica esigenza morale e artistica, da un nuovo senso del letterato che si spende in singoli problemi concreti sentiti non come esterni al suo interesse letterario o come puro materiale da decorare: il problema della parità femminile (*La laurea*), quello della giustizia preventiva (*Il bisogno*), quello dell'igiene (*La salubrità dell'aria*) ecc. Già i titoli delle *Odi* ci indicano i fini e il tono della loro poetica: *Il bisogno*, *L'innesto del vaiuolo*, *La magistratura*, *L'impostura* ecc., e indicativa è la loro parentela con articoli del «Caffè» e con articoli dello stesso Parini sulla «Gazzetta di Milano». E l'eleganza in cui vengono a vivere nelle *Odi* questi schemi polemici e didascalici non è disinteressato gusto di fregio quanto armonizzazione, espressione integrale di una evidenza delle cose, della loro efficacia descrittiva e moralmente suggestiva proprio secondo le parole del Batteux: «La poesia ci deve toccare descrivendo con la massima perfezione gli oggetti sí che questi possano accrescere le nostre idee»⁹, che il Parini applica più sperimentalmente che cartesianamente con una estrema fedeltà al suo illuminismo sensistico. Quando si rilegge la descrizione delle «navazze» nella *Salubrità dell'aria*, si ha la misura non solo dell'audacia pariniana (audacia che indica l'estrema convinzione illuministica riformatrice e la convinzione della forza della sua poesia), ma del risultato efficace che il poeta ottiene con una eleganza che parte da volontà di precisione, di impressione concreta, sensoriale.

⁸ Il Parini si sente lombardo prima che italiano e anche qui si può notare la differenza in senso romantico dall'Alfieri. Si vedano le lettere al padre Branda sulla milanesità, sulla difesa della lingua milanese. I termini più veramente settecenteschi sono *Cittadino* e *Weltbürger*.

⁹ Si tenga conto per le relazioni fra il Parini e i teorici sensistici del lavoro di R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina 1933.

Né a pena cadde il sole
che vaganti latrine
con spalancate gole
lustran ogni confine
de la città che desta
beve l'aura molesta.¹⁰

Una nuda prosa non darebbe l'«effetto» e il pregnante suggerimento espressivo di questi versi così misurati, così ragionati e pure così impressionanti, quasi olfattivi con la parola crudamente precisa sollevata e resa più impassibile dall'aggettivazione aulica («vaganti latrine»), con l'impressione realistica e fantastica delle «spalancate gole», che spandono «l'aura molesta», in cui la dosatura di aulico e di realistico è perfetta e motivata da un unico principio poetico. Precisione ed efficacia sensibile che il Parini cerca di ottenere con lo stringere l'immagine in una perfezione, in una eternità non prosastica, che non poteva non essere, a questa scuola oraziana, la perfezione classica. Donde si chiarisce sempre meglio questo classicismo pariniano che ha origini diverse dal neoclassicismo alla Winckelmann, e che anche nel neoclassicismo italiano, in Foscolo e Leopardi passerà come scuola di stile, come scuola di serietà creativa e di letteraria missione, mentre una sua presenza più precisa giungerà anche stonata di fronte a ben altri motivi di perfezione assoluta che giustificano il classicismo di questi nostri grandi romantici.

A volte la ricerca volgarizzatrice fa degenerare la poesia pariniana in una estrema facilità discorsiva, ma ciò avviene contro l'ispirazione e contro il nucleo più intimo della poetica del Parini, in cui la funzione illuministica porta non tendenza alla faciloneria ma anzi alla compendiosità, alla precisazione, e semmai la discorsività rimane come tono fluido e sereno, ispirato dal modello celeste del procedere di una Ragione non sterile e puramente matematica:

Gran prole era di Giove
il magnanimo Alcide;
ah quante egli fa prove,
e quanti mostri ancide
onde s'innalzi poi
al seggio degli eroi?¹¹

Da questa sua convinzione, che non è solo riflesso di cultura ma accordo con una innata disposizione, la sua poetica deriva, nella più alta sintesi illuministica della poesia settecentesca non solo italiana, questa ricchezza graduata di toni (non senz'altro monotonia), e, sulla base di un mediocre

¹⁰ *Salubrità dell'aria*, vv. 109-115.

¹¹ *L'educazione*, vv. 109-114.

«buon senso», l'amore per una medietà lirica che può alzarsi fino a moti di sdegno sempre frenati dall'ironia e da una misura di precisione definitoria, per una sostanziale distensione in cui il fremito polemico si placa a tono di mondo vero costruito su misure naturali, semplici, ariose, su sensazioni e ragione la cui poeticità non è impeto e dramma, ma idillio sereno e convinto:

Le giovinette con le man di rosa
idalio mirto coglieranno un giorno.¹²

Sicché natura-ragione, sensibilità ragionevole son sempre i termini veri del problema pariniano, le ragioni limitate e profonde prima della tempesta romantica, dopo la più superficiale letizia arcadica; il segreto della sua «verità» viva in ogni forma della sua poetica, nel suo tono medio che è il trionfo poetico (ben più che la voltairiana ironia ed epica, ben più che la miniaturistica sensualità di un Parny, ben più che la saggezza di un Lessing) della tipica *medietas* settecentesca, del vigore sano e lucido di un'epoca che nella sua potente curiosità, nel suo umanesimo indagatore e rivoluzionario, si controllava sempre nel buon senso, nella convergenza di tutti gli interessi non in alta solitudine, ma in una armonia di sensibilità e di ragione in termini di concreta civiltà, con limiti da un lato moralistici, dall'altro inevitabilmente edonistici.

Il Parini fu il poeta (l'espressione cioè, non solo il decoratore) di questa civiltà umana, di un umanitarismo che importava proprio una figura poetica non estrema, non passionale ma equilibrata e precisa: donde i limiti e l'accusa desanctisiana di «artista» vanificabile storicamente nel controllo della poetica, ma inconsciamente vera per il clima poetico generale in cui quella poetica personale si inseriva traendone il massimo in linee già inizialmente, nativamente poco slanciate e libere. E come il mondo romantico ama quale suo tipo umano l'eroe d'eccezione, la *belle dame sans merci*, la personalità viva del proprio impeto inqualificato fino ai limiti della decadenza romantica, e l'ideale illuministico è il cittadino, l'uomo medio, la misura di un'umanità generosamente antiaristocratica, così il figurino del poeta romantico è quello di un cuore (il «*cor cordium*» Shelley) nel suo sfrenato e dolente pulsare, mentre quello del poeta settecentesco è una ordinata sensibilità in un programmatico acquisto di maggiore ordine e di maggiore naturalezza che sottendono non esteriormente didascalismo efficace, precisione elegante, perfetta.

Tutte le *Odi* sono esemplificazioni di quanto abbiamo detto, sia quelle galanti, legate più al fascino edonistico delle sensazioni emananti da un mondo condannato nella sua disumanità, ma non negato nella sua perfezione estetica e nel suo fondo di civiltà misurata ed estensibile con una aggiunta di maggior sanità naturale¹³, sia quelle più crudamente illuministiche che non si risolvo-

¹² *L'innesto del vaiuolo*, vv. 172-173.

¹³ Dalla nota formula del Petrini, utilizzabile particolarmente in uno studio di poetica che cerca nuclei centrali di gusto, non deriva affatto un'insanabile divisione e quasi una

no mai in puro discorso lontano da misure poetiche altrove affermate. Nel *Bisogno*, ad esempio (pubblicato un anno dopo l'uscita del libro del Beccaria: indice di questa perfetta consonanza di un ambiente attivo e coerente, di una poetica pienamente «contemporanea»), tutta la costruzione si svolge nei termini di una intenzione creatrice nata sulla sintesi letteraria illuministica.

L'argomento, il protagonista (gli *eroi* del Parini sono il magistrato giusto, il medico, la fanciulla studiosa) vengono stretti in una poesia senza grandezza, che mira a sottolineare i nodi di un sensibilizzato ragionamento (la legge, emanazione della Ragione, è infallibile, ma i giudici devono tener conto che i rei sono stati sollecitati dal bisogno che non permette loro di vivere nella vera condizione umana, nella pura luce della Ragione) con un breve ritmo di canto, con un'aggettivazione sempre perspicua, con una costruzione mai involuta e d'altronde con la concisione e la elettezza del linguaggio classico. Semplicità che può degenerare anche in facilità discorsiva, ma che centralmente coincide con il tono di idealità diffuse, di verità del tempo, con un tono socievole che il Parini sa mantenere anche nei momenti di maggiore sdegno o di maggiore eleganza lirica, e che aderisce all'intenzione antiroantica di scarsa preminenza personale, di poeta come voce di civiltà.

La cura sensistica di questa poetica è certo più precisata nel *Giorno* e il «bianco cumulo di neve alpina» è meno decisivo della continua volontà del *Giorno* di ricreazione sensibile ed efficace sulla sensibilità del lettore di quelli che il Parini chiamava «oggetti dell'arte»: le cose nella loro evidenza strutturale, non nella loro simbolicità, nella loro impressione di macchia, di colore, di pretesto fantastico. Si pensi subito ai «pruriginosi cibi», al «domabile» midollo del cervello e in contrario ai termini del romanticismo sia pure neoclassico, agli «occhi ridenti e fuggitivi» di Silvia, alle «urne confortate di pianto» del Foscolo. In questo un'estrema eleganza che nasce dal suo mondo di tensione alle «vergini muse», all'assoluta perfezione, viva di magnanimità, nel Leopardi un fugace trascorrere di immagine in cui l'evidenza poetica è proprio nella sua mobilità sentimentale, nella sua perfezione non marmorea. Il classicismo invece delle espressioni pariniane nasce da un'esigenza di pregnante definizione e ricreazione di un oggetto nella sua dimensione sensoriale. Studio e tendenza che ben si commenta sulle pagine dei teorici sensisti e per esempio sulle *Ricerche* sullo stile del Beccaria che, come vedremo, indicano anche qualcosa di più nuovo, ma che nel gusto da cui son mosse sembrano un'introduzione alla tecnica stilistica del *Giorno*: «Noioso e intollerabile è il dire *bianca neve*, perché il nome di quella immediatamente risveglia la bianchezza, e non altro quasi risveglia: sarà però più soffribile e meno ingrato il dire la *fredda neve*, sí perché l'aggiunto non è immediatamente suggerito dal nome, e non esclude la percezione della qualità dominante, che è la bianchezza, dal nome di neve sufficientemente indicata; ma ancora perché l'aggiunto di

tentazione operante, malgrado un'ipotetica censura morale. Il fascino dell'eleganza non è subito, ma corrisponde ad un intimo ideale estetico del Parini.

fredda indica necessariamente una viva sensazione appartenente a tutt'altro senso che a quello della vista: onde due sensi sono occupati col dire *fredda neve* ed un solo col dire *bianca neve*. Mentre ci piace «*bianco fiocco di neve*». «Il primo nome di *neve*, in primo luogo, risveglia l'idea di un volume sufficientemente grande, onde la ripetizione di questa qualità dominante non fa che allungare l'uniformità di una tale sensazione; ma la voce di *fiocco* indica una minima particella, e però una piccola sensazione. L'aggiunto di *bianchezza* dunque non fa che ingrandire e fermare nella fantasia una qualità che le sarebbe sfuggita»¹⁴. Ecco il campo di studio entro cui si muove il Parini nella sua ricerca di uno stile che, ispirato dalla perspicuità dei classici (Orazio più che Virgilio), esprimesse perfettamente il suo bisogno di una poesia lucida e sensibile, senza immagini esaltate e generiche, ma sempre legate minutamente ad una riprova razionale, verificabili sempre punto per punto in precise impressioni sensoriali. Donde consegue la constatazione di un meccanismo di stilistica che ricorda la statua di Condillac anche se nutrita di un sincero amore dell'espressione poetica e mossa da una volontà vasta di civiltà, di rappresentazione efficace: motivi anzi che collaborano e rinforzano finalmente un gusto in cui predomina lo sforzo lessicale e la funzionalità della musica e del ritmo ad un effetto, non ad un libero sfogo di fantasia, ad un impeto dell'anima come vorranno i romantici.

In questa direzione è pacifica l'abilità affascinante del Parini nella ricreazione degli oggetti nelle loro relazioni e strutture: alto giuoco stilistico e pericolosa gara fra poeta e immagine della realtà. Par quasi di attendere ogni tanto una caduta, una incrinatura, una piega. Invece ogni immagine ci si presenta perspicua ed elegante, piena di fascino sensoriale; ogni ostacolo espressivo è brillantemente superato, ogni moto di pensiero è tradotto nella sua sensibile funzione (e pur sempre avvertito nella sua possibile schematicità razionalistica), ogni azione è resa in tutta la sua snella complessità. Se questo e non invece un'alta trasformazione fantastica fosse lo scopo ultimo della poesia, il Parini sarebbe inarrivabile, esemplare per ogni poeta (ma si evoca l'agevolezza tutta fantastica, tutta musicale dell'Ariosto e si ha subito la sensazione di una perfezione mimetica, angusta pur nella sua squisitezza e nella sua storica e personale sincerità). Leggiamo la descrizione dei movimenti precisi, eleganti, organici della damina che taglia della carne:

Or si vedranno
de la candida mano all'opra intenta
i muscoli giocar soavi e molli:
e le grazie, piegandosi dintorno,
vestiran nuove forme, or da le dita
fuggevoli scorrendo, ora su l'alto

¹⁴ C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, in *Opere*, a c. di S. Romagnoli, Firenze 1958, I, pp. 247-248.

de' bei nodi insensibili aleggiando,
ed or de le pozzette in sen cadendo
che dei nodi al confin v'impresse Amore,¹⁵

o la lunghissima presentazione degli oggetti che il giovin signore porta addosso:

Veggio l'Astuccio,
di pelle rilucente ornato e d'oro,
sdegnar la turba, e gli occhi tuoi primiero
occupar di sua mole: esso a mill'uopi
opportuno si vanta, e in grembo a lui,
atta agli orecchi, ai denti, ai peli, all'ugne,
vien forbita famiglia. A lui contende
i primi onori d'odorifer'onda
colmo cristal, che a la tua vita in forse
rechi soccorso, allor che il vulgo ardisce
troppo accosto vibrar da la vil salma
fastidiosi effluvi a le tue nari.
Né men pronto di quella all'uopo istesso,
l'imitante un cuscin purpureo drappo
mostra turgido il sen d'erbe odorate...¹⁶

Un vero *tour de force* secondo l'espressione di Madame de Staël e una tecnica prelibata il cui limite è in una monotonia di sostenuta e pregnante precisazione della realtà sensoriale e che, senza decadere nel basso verismo di tanti interpreti del periodo positivista (l'entusiasmo del Mazzoni: «par di vedere dentro l'astuccio in bell'ordine, lo stecchino per gli orecchi, lo stuzzicadenti, le pinzette, le forcicine»¹⁷), è certo rinchiusa in una aria breve, in una ricreazione d'immagini troppo controllata sui suoi precisi e gustosi limiti sensoriali. E sarebbe errato dire che la meta ultima di questa poetica sia l'eleganza se non si aggiungesse più storicamente che tale eleganza è il frutto di un sensistico bisogno di precisazione, d'incarnamento, anche se poco sanguigno, di ogni immagine, nitida, compiuta, sensibilmente evidente.

Ma il *Giorno* è il trionfo della poetica sensistico-illuministica non solo per la sua forma di cattura dell'immagine degli oggetti in giri, in ritmi che ne evidenziano la complessa realtà (si noti il raffinatissimo seppur stucchevole disegno metrico, il rilievo offerto all'evidenza delle entità descritte dai frequenti *enjambements*, dalle cesure, dai troncamenti improvvisi a sottolineare,

¹⁵ Meriggio, vv. 392-400 (ed. Caretti, p. 201).

¹⁶ Mattino, vv. 842 ss. (dell'ed. 1763; ed. Caretti, p. 68).

¹⁷ G. Parini, *Le Odi, il Giorno e poesie minori*, a cura di G. Mazzoni, Firenze 1938, p. 215. Quegli entusiasmi che molto più arbitrariamente esplosero ed esplodono ancora davanti alla «tenace pece» e ad ogni immagine dantesca che sembri descrizione e riproduzione efficace e vicina di realtà.

a colorire, a indicare) e la mettono in relazione con un ritmo vitale indagatore e sereno, ma come un po' angusto nella sua troppo precisata umanità (che altrove riesce a più spaziosa se pur non altissima sanità), e per i particolari con cui questa poetica si realizza senza sbavature e filamenti; ma è il trionfo di quella poetica proprio anche per la sua generale costruzione. La stessa continuità di poema che vuole esaurire il suo tema perfettamente, a costo di stancare (e qui occorre ribattere che il notato difetto nasce non solo contenutisticamente dalla presenza uniforme del manichino «giovin signore», ma dalla volontà di completa illustrazione e dalla stessa succulenta efficacia della sensistica e classicistica evidenza), secondo uno schema preordinato dalla ragione, corrisponde alla generale tendenza illuministica di esauriente esposizione, di germinazione della poesia su di una distesa descrizione di cose e di teorie (il sofa, la teoria del piacere del *Giorno*). E a proposito si possono ricordare l'attenzione particolare con cui il Parini, nella sua rassegna della letteratura italiana fatta nei *Principi delle belle lettere*, si dilunga sui vari poemi didascalici incontrati nei vari secoli mentre parla così brevemente di un Dante o di un Machiavelli, e il tipo di critica esercitata a proposito della *Coltivazione dei monti* del Lorenzi, giudicata soprattutto per «descrizioni difficili perfettamente eseguite», «scelta d'oggetti, carattere ed evidenza di pitture nelle parti», anche se il poeta che rifiutava un descrittivismo arido e puramente utilitaristico riafferma (cosa di cui ugualmente bisogna tener conto nella presentazione della sintesi pariniana che abbiamo detto la più feconda e completa del *milieu* illuministico-sensistico e della grazia arcadica) il carattere non del tutto funzionale della poesia: almeno in senso esterno e privo di quell'entusiasmo edonistico che è essenziale a questa poetica. «Quanto mi compiacerebbe ch'egli avesse riflettuto che gli argomenti di questa sorta sono un pretesto per la bella poesia, anzi che il fine assoluto di essa! che, quando si vuole istruire, convien trattare pienamente, direttamente e semplicemente il proprio soggetto, tendendo immediatamente all'utile; e che al contrario, quando si scrive in poesia, di cui è proprio il dilettevole, giova di mescolare con buona e costante economia l'utile al dilettevole stesso»¹⁸.

Così, se esorbita dal nostro interesse lo studio della perfetta aderenza del *Giorno* all'atmosfera e alla segreta poetica del suo secolo, di quell'epoca sentimentalmente sicura e ragionevolmente rivoluzionaria, si deve pur dire come il motivo umanitario che porta nel *Giorno* gli accenti più sdegnati, il motivo della poesia del quarto stato, della plebe umiliata ed offesa da una classe che il Parini giudica ormai inutile, parassitaria, vivano nella poetica del *Giorno* al centro della sua ironia e strettamente collaborino nella loro tipica aria settecentesca ad una poesia sensibile e razionale, capace di figure, ma più di situazioni non direttamente fantastiche, quanto critiche, caricaturali. Il limite di una rivoluzione ragionevole si rivela così nel *Giorno* e si fa motivo, linea di costruzione poetica: donde le caricature, le macchiette, tanto più vive quanto

¹⁸ *Prose*, ed. cit., I, pp. 147-148.

più svolte in ambiente di sensibile descrizione e sottese da uno sdegno morale, quanto più si legano in un disegno razionale a quel fondo sensistico senza il quale esse rimarrebbero vuote, come le allegorie voltairiane:

Or comanda, o signor, che tutte a schiera
vengan le grazie tue; sí che a la dama
quanto elegante esser piú puoi ti mostri.
Tengasi al fianco la sinistra mano
sotto al breve giubbon celata; e l'altra
sul finissimo lin posi, e s'asconda
vicino al cor; sublime alzisi il petto;
sorgan gli omeri entrambi; a lei converso
scenda il duttile collo; ai lati un poco
stringansi i labbri; ver lo mezzo acuti
escano alquanto; e da la bocca poi,
compendiata in forma tal, sen fugga
un non inteso mormorio.¹⁹

E certo qui, dove il gusto sensistico si rivela in ogni particolare, ma è solo guidato ad un'automatica caricatura, la poesia è scarsamente animata, troppo sezionata nella sua costruzione condillacchiana, mentre vive dove lo stesso gusto è acceso da un movimento che pur nasce dall'amore dell'evidenza non in quanto si contempla in funzione, ma in quanto funziona e si svolge in un ritmo non puramente espositivo, come nella scenetta delle damine sedute sul canapè.

Già le fervide amiche ad incontrarse
volano impazienti; un petto all'altro
già premonsi abbracciando; alto le gote
d'alterni baci risonar già fanno;
già strette per la man, co' dotti fianchi
ad un tempo ambedue cadono a piombo
sopra il sofà. Qui l'una un sottil motto
vibra al cor dell'amica: e a i casi allude
che la fama narrò; quella repente
con un altro l'assale. Una nel viso
di bell'ire s'infiamma: e l'altra i vaghi
labbri un poco si morde: e cresce intanto
e quindi ognor piú violento e quindi
il trepido agitar dei duo ventagli.²⁰

Anche qui simile tecnica e una lenta macchina da presa percorre la scenetta nei suoi particolari; anche qui l'aggettivazione sapientissima ed aderente («i dotti fianchi») con sfumature ironiche e nella perfezione classicista che

¹⁹ *Meriggio*, vv. 91 ss. (ed. Caretti, p. 190).

²⁰ *Vespro*, vv. 270 ss. (ed. Caretti, p. 242).

le contiene, anche qui quella mirabile e concisa traduzione di una azione («alterni baci») in una forma definitiva e lucidissima (mimesi perfetta dell'azione nel ritmo troncato: «sopra il sofà»). Ma qui oltre la macchietta c'è una fusione, una animazione elegante e galante che nasce da un compiacimento e da un certo abbandono, che poi l'intelligenza controlla nella loro raffinata sensibilità. E non c'è un tradimento della poetica sensistica per interventi all'ottri, per possibili spiragli preromantici, ma anzi il suo invero più illustre e compatto perché ad una tecnica sensistico-illuministica si scende da una spiritualità che trionfa in quei limiti di cultura, da un senso di personalità poetica non arido e pedantesco alla Gottsched, ma fresco, agile, al di fuori di possibili schemi *Universitätphilosophen-Weltphilosophen*, estremamente vitale e perciò capace di comunicare il suo piglio sobrio e concreto al romanticismo italiano. Mentre i termini tecnici di una poetica così precisa e gustata mostrano il massimo di una civiltà e di una tendenza, l'esaurimento a cui doveva rimediare l'irruzione in Italia, lo svilupparsi più o meno addomesticato di una nuova sensibilità e di una nuova poetica: di cui, malgrado ogni sforzo, non si può ritrovare traccia consistente nella sintesi pariniana. Questa, mentre accenna a direzioni del neoclassicismo che troveranno man mano un'intima giustificazione diversa, rimane feconda proprio per la sua storicità, per la sua compattezza, e, mentre fiorisce sullo sviluppo di un sensismo che da razionalistico va divenendo sentimentale, si arresta in quel momento di tale linea in cui il sensismo supera la tenue precisione arcadica e la linearità classicistico-cartesiana con un senso nuovo di concretezza e di precisione non gelida. Ed il motivo comunemente meno osservato in questa maturità storica e personale, meno riferito alla pienezza di questa poetica non preromantica, ma vitalmente sensistica, è nel forte senso d'interesse umano che va dall'umanitarismo al gusto dell'obbiettivo struttura sensoriale, di una sanità intera, di una sensistica pienezza che attraverso il romanticismo ed entro diverse coordinate sembra esser risentita, con bordi meno frizzanti ed eleganti, da un Carducci nel suo impeto meno culturale. Le idealità sensistico-illuministiche convergevano nell'uomo centro della vita e il Parini, che di questo concetto di umanità fece il suo motivo ideale più alto in un cerchio socievole, civile, controllato razionalmente, toccò a volte, con un realismo più essenziale e libero del suo realismo meticoloso di descrittore, un fondo di sanità che in lui non contrasta, mediante esaltazioni di primitività, di rivolte rousseauiane, al senso di una ordinata, non individualistica civiltà: anzi la nutre e tende perciò con forza non nervosa tutta la sua poetica, rivelandosi preziosamente in alcuni punti più espliciti.

Quando nell'ode *L'innesto del vaiuolo* leggiamo:

come biada orgogliosa in campo estivo
cresce di santi abbracciamenti il frutto,²¹

²¹ *L'innesto del vaiuolo*, vv. 37-38.

sentiamo non un contrasto con i versi di esaltazione illuministica o di presentazione sensistica, ma un risultato che presuppone un approfondimento in senso vitale di un gusto che si inquadra in armonia di misure ragionevoli, ma controllate su di una concretezza sensoriale; una solidità certo meno meticolosa, un canto piú arioso perché nato non tanto sulle precisazioni particolari, quanto sul senso piú vasto di questa severa gioia vitale. Gioia vitale non piú arcadico-idillica, ma semmai naturalistica e civile che può verificarsi nella sua fiducia sensistica, nella legittimità del piacere naturale:

O misero mortale
ove cerchi il diletto?
Ei tra le placid'ale
di natura ha ricetta:
là con avida brama
sussurrando ti chiama.²²

Sempre coerente alla sua netta posizione spirituale, il Parini sa enucleare questo senso sano del piacere naturale e della vita e sa costruirne un realismo concreto e nitido che sblocca spesso e arricchisce idealmente il classicismo troppo cesellato, dà piú spazio a mosse piú energiche, meno legate. Sano realismo che pur trovava possibilità piú libere nella tradizione dei capitoli in cui poeti anche aulici scaricavano le loro impressioni piú fresche, piú immediate, le loro esperienze di vita in un linguaggio convenzionalmente piú spregiudicato, ma che anche attraverso questa convenzionalità poteva stimolare i migliori ad un personale, autonomo realismo. Così il Parini, fuori del *Giorno* e delle *Odi* – in cui del resto la perfezione vitale della sua poetica richiede nel suo meglio la presenza di questo sottinteso robusto e pieno –, parte da una disinvolta discorsività pratica a piú alte espressioni realistiche.

Da atteggiamenti piú familiari, meno sostenuti, il sensismo pariniano si abbandona ad una precisione meno classicistica, piú istintivamente solida, con piú facile adesione alla realtà nella sua percettibilità meno miniaturistica ed icastica.

Così in quei rapidi e gustosi *Ricordi infantili* che sembrano allontanare dal figurino consueto dell'austero poeta civile, così nella lettera al canonico Agudio, così in molte «terzine» e «versi sciolti» in cui pezzi di natura, scene d'amore si presentano con una immediatezza concreta, con un gusto del naturale piú libero dello stilizzamento sensistico-classicistico pur partendo dalle stesse radici: proprio per una minor qualificata presenza dell'elemento razionalistico che serra le linee di presa sensistica. Si scorra un idillio come *Il primo bacio*, ormai del tutto fuori del gusto arcadico, e si osservino, in mezzo al solito classicismo («l'arguto pioppo»), l'ingresso di forme popolari od onomatopeiche

²² *La musica*, vv. 19-24.

(Tiene pendula il fuso, e con quell'atto
a cui move il timor, guardasi intorno;
e per la callietta della siepe,
onde il prato cingevasi, entrar vede
un cane da pastor, ch'alla sua volta
anela bracccheggiando. In piè si rizza
di subito; e la chioccia ed i pulcini
col noto billi billi a sé raccoglie)²³

e l'impeto di mosse cordiali e robuste:

Ma finalmente
di feconda virtù la primavera
commovendo le piante e gli animali,
li rifigliò all'amore. E già svernava
i suoi gaudii la selva.²⁴

Tanto che nel finale matura quasi un'aria ottocentesca, originata non da un gusto di macchia, ma da una estetica e morale convinzione dell'origine sensoriale di ogni affetto, della trama naturale di ogni espressione vitale.

Una mattina,
presso al tempo in cui vede il montanaro
alla pianura dileguar le nebbie,
che assise qua e là sembrano laghi,
i due pastor su le recenti erbette
riposavan del prato; oneste cose
novellando e guardandosi a dilungo,
spesso dipinti di letizia, e spesso
della melanconia...

Taciturni
poi rimasero entrambi, e le pupille,
tremolanti di un languido sorriso,
tennero immote l'un nell'altro; il sangue
nelle lor vene fluttuando rese
affannoso il respiro, e concitati
i battiti del cuore; ed il vermiglio
delle guancie smorì, come una fresca
rosa all'estivo mezzogiorno. In quello
sfinimento d'amor l'anime, accese
nell'arcana virtù, che di natura
compie il sublime intento, e più vivace
è ne' vergini petti; in su la bocca

²³ *Poesie* (ed. Bellorini), II, p. 191.

²⁴ *Ivi*, II, p. 194.

raccolte si congiunser, delirando
di mutuo piacer, nel primo bacio.²⁵

E alcuni spunti di poesie nuziali portano meglio a quell'alto senso di sanità e di realismo che avevamo notato nel verso citato dall'*Innesto del vaiuolo*:

Era gioconda immagine
di nostra mente un dí fresca donzella
allor che con la tenera
madre abbracciata o la minor sorella
sopra la soglia de' paterni tetti
divideva gli affetti:
e rigando di lagrime
le gote che al color giugnean natio
bel color di modestia,
novo di sé facea nascer desio
nel troppo già per lei fervido petto
del caro giovinetto,
che con frequente tremito
della sua mano a lei la man premendo
la guardava sollecito,
sin che poi vinta lo venia seguendo,
benché volgesse ancor gli occhi dolenti
a gli amati parenti.²⁶

E si ricordi, in mezzo ad un sonetto classicistico per nozze, quella superba immagine di sano realismo di una giovane sposa in lotta fra desiderio e pudore:

O bella Venere, per cui s'accende
la vergin timida al primo invito
d'Amore, e il giovane caldo ed ardito
a la dolcissima palma contende;
questa a te candida zona sospende
Nice, or che al talamo vien del marito,
male opponendosi, e sul fiorito
letto con trepidi ginocchi ascende.²⁷

Dove ogni misura di eleganza non è disprezzata, ma superata in magnifica evidenza poetica.

Se questi sono i motivi essenziali della poesia e della poetica pariniana originata anche in questi ultimi accenni, comunemente sottolineati, da una

²⁵ Ivi, II, pp. 194-195.

²⁶ Ivi, II, pp. 219.

²⁷ Ivi, II, pp. 298.

posizione illuministico-sensistica e solidamente in quei limiti inquadrata (poesia come educazione, come evidenza di oggetti, come senso di naturale vita fatta di sane sensazioni, di calmi e piacevoli istinti, come regno di una fantasia corposa ed elegante), si può chiaramente asserire che, nella sua perfezione settecentesca e magari anche in certi richiami a certo realismo ottocentesco carducciano, nulla di essenziale lega questa poetica, questa sintesi mirabile di Arcadia, illuminismo, sensismo, su base classicistica, al preromanticismo nel suo fondo più rivoluzionario, nei suoi accenti di nuova sensibilità, mentre al neoclassicismo, al romanticismo di un Foscolo, di un Leopardi, di un Manzoni anche, la lega la cura della parola, la sua scuola di fedeltà alla poesia, il suo morale concetto del letterato. E infatti se ricerchiamo i giudizi del Leopardi sul Parini che pure tanto stimò, leggiamo nello *Zibaldone* la nota frase (27 gennaio 1822): «Il Parini non aveva forza bastante di *passione* e di *sentimento* per essere un vero *poeta*». Giudizio che concordava con quello della romanticissima Staël che scriveva al Monti: «le Parini qui fait de tours de force avec les mots... m'a bien peu intéressée... Sans doute il y a des difficultés vaincues; c'est un plaisir savant que celui-là; et je demande des impressions naturelles, immédiates, qui partent de la source pour arriver à la source; toutes ces poésies mosaïques ne valent pas une ébauche de génie»²⁸.

Giudizi, specie il secondo, con margine di esagerazione, ma significativi per indicare i limiti che proprio i romantici, anche romantici come il Leopardi, potevano trovare nel Parini, in una poesia costruita in perfetto equilibrio di cultura e di ispirazione, in cui la precisione dell'artista educato alla scuola dei classici coincide con la precisione evidenziatrice del sensista che insieme invera la schematica grazia arcadica in una eleganza più solida, ma ricca di sfumature: infine in quel Parini che un'ammiratrice, la Silvia Verza, aveva chiamato «grande pittore di verità»²⁹, ciò che in fondo rimaneva in quella civiltà ancora il massimo elogio, nel particolare senso che la verità e la pittura avevano di eleganza, di evidenza non gelida, di sensibilità vivace e pacificata.

Nelle ultime *Odi*, accanto agli accenni al neoclassicismo più arioso che non mancavano neppure del tutto nelle prime

(E Tetide che udiva
a la fera divina
plaudia da la marina),³⁰

si può notare come la galanteria del vecchio poeta («il vecchierello immagi-

²⁸ *Lettres de V. Monti à Mme de Staël pendant l'année 1805*, edite da J. Luchaire in «Bulletin italien», Bordeaux 1906, lettera IX.

²⁹ *Prose*, II, p. 187.

³⁰ *L'educazione*, vv. 166-168 (ed. Caretti, p. 327).

noso» di cui parla in una lettera dell'89)³¹ possa spingersi a quadri di perfezione mossa da una sospirosa malinconia:

Colpito allor da brivido
religioso il core
fermerà il passo, e attonito
udrà del tuo cantore
le commosse reliquie
sotto la terra argute sibilâr.³²

Ma non occorre un esame molto profondo per sentire quanto questi toni sono sostenuti, controllatissimi e come autoironici e come la loro meta è pur sempre, in una poetica non di abbandoni, ma di misure fermissime (perfino le sfumature vi son calcolate), un superiore arricchimento di linee perfette, senza impeto.

E cosa sarebbe diventato nelle mani di un Viale o di un Alessandro Verri o di una Saluzzo il tema dell'*Ode a Silvia*? Mentre in Parini, anche nel quadro potente della decadenza romana, dove sangue e lussuria affiorano violentemente, una ferrea volontà illuministica ed una sanità impeccabile negano qualsiasi concessione al gusto di un orrore morboso, di una fantasia sensuale e stravolta. Efficacia, evidenza sensibile, ma nessun predominio assoluto di sensibilità e sentimentalità. Sì, tra le poesie meno impegnative si possono trovare tre sonetti sulla Malinconia, piuttosto suggestionati da un macabro convenzionale che non animati dalla nuova sensibilità e misti di strani movimenti diversi, crudamente forti

(Ma tu parli, o mio cor? Di durar forte
già ti se' stanco? Deh tu vieni, e in petto
questo debole cor strozzami, o Morte!),³³

abbandonati e invocativi, alla Collenuccio

(Oh Morte, oh bella Morte, oh cara Morte,
tu vieni or dunque, e a me dolce sorridi?),³⁴

o più decisamente aspiranti ad un risultato di lugubre grandioso

(Pace, orror queto, pace, o non mai mossa
sepolcral aria ove ogni cura tace;
pace, o ceneri miste, o teschi, o ossa!),³⁵

³¹ *Prose*, II, p. 189.

³² Il *Messaggio*, vv. 127-132 (ed. Caretti, p. 427).

³³ *Poesie*, II, p. 286 (ed. Caretti, p. 553).

³⁴ *Ivi*, II, p. 287 (ed. Caretti, p. 554).

³⁵ *Ivi*, II, p. 287 (ed. Caretti, p. 554).

ma la loro ispirazione è così eterogenea e letteraria che non possono indicare altro che un esercizio più motivato da esempi di sonetti baroccheggianti che non da volontà di adesione alla nuova moda poetica, che ad ogni modo il Parini sfiorò appena per ripudiarla violentemente in maniera inequivoca³⁶.

Vedrò, vedrò da le mal nate fonti
che di zolfo e d'impura
fiamma e di nebbia oscura
scendon l'Italia ad infettar da i monti;
vedrò la gioventude
i labbri torcer disdegnosi e schivi;
e a i limpidi tornar di Grecia rivi
onde natura schiude
almo sapor che a sé contrario il folle
secol non gusta, e pur con laudi estolle.

Dice nella *Gratitudine* (vv. 201-210) nel 1791 e non pare giustificata la nota in proposito del Mazzoni³⁷: «Ma chi conosce le opere del Parini sa come egli stesso in più luoghi dimostra d'aver attinto a quelle fonti e d'essersi felicemente ispirato ad alcuni di quei modelli stranieri».

Nella *Notte*, tanto più tarda delle prime due parti e della versione cesarottiana dell'*Ossian*, compare nel brano iniziale (4-29) una insolita scelta di soggetti tipicamente preromantici, di toni lugubri perfino in un cumulo esagerato, sovrabbondante:

Già, di tenebre involta e di perigli,
sola, squallida, mesta alto sedevi
su la timida terra. Il debil raggio
de le stelle remote e de' pianeti
che nel silenzio camminando vanno
rompea gli orrori tuoi sol quanto è d'uopo
a sentirli assai più. Terribil ombra
giganteggiando si vedea salire
su per le case e su per l'alte torri
di teschi antiqui seminate ai piedi:
e upupe e gufi e mostri avversi al sole
svolazzavan per essa, e con ferali

³⁶ Poiché è molto equivoca semmai la sporadica accettazione di cadenze o meglio di temi simili ai nuovi, esitante fra amplificazioni letterarie e gustose utilizzazioni in un tessuto fondamentalmente ironico. Così è un'amplificazione letteraria in vista di un grandioso tiepolsco, in cui può risuonare poco decisiva e poco congeniale qualche reminiscenza ossianesca, l'ode *Il tempo*, che del resto, ospitata dal Foscolo nella sua *Poesia lirica* (*Prose letterarie*, II, p. 340), fu creduta da lui e dal Mazzoni o imitazione o forse traduzione dall'inglese (Churchill secondo il Mazzoni). Per noi l'attribuzione è incertissima e lontanissima l'ispirazione e il fare da quelli pariniani.

³⁷ *Odi*, ed. cit., p. 132.

stridi portavan miserandi auguri:
e lievi dal terreno e smorte fiamme
sorgeano in tanto; e quelle smorte fiamme
di su, di giù vagavano per l'aere
orribilmente tacito ed opaco;
e al sospettoso adultero, che lento
col cappel su le ciglia, e tutto avvolto
entro al manto, sen già con l'armi ascose,
colpieno il core e lo strigean d'affanno.
E fama è ancor che pallide fantasime
lungo le mura de i deserti tetti
spargean lungo, acutissimo lamento,
cui di lontano per lo vasto buio
i cani rispondevano ululando.

Il Foscolo citò alcuni brani di questa pagina nel *Gazzettino del bel mondo*³⁸ quasi per mostrare nella polemica contro i romantici che anche un classicista come il Parini sapeva «dipingere da maestro gli spauracchi di que' castelli» senza perciò farne il soggetto costante della sua poesia. E il Foscolo certamente risentì questi versi, ma con altra intonazione e con una diversa preparazione sentimentale, nei *Sepolcri*, dove parla della fossa comune dove giace il Parini: e con tanta accentuazione fosca da farne un vero e proprio quadro di genere, mosso tuttavia dalla precedente adesione ortisiana al predominio del lugubre e dalla generale ispirazione cimiteriale che trovava radici non letterarie nel suo animo. Ma nel Parini noi non possiamo considerare questo quadro di genere se non come un pezzo di bravura (indice esterno della diffusione del gusto preromantico) e forse perfino come una utilizzazione gustosa, tra efficace e lieta, di quella moda e non mai fuori di quel disegno che subordina il brano descrittivo al contrasto ironico di quella notte medievale con la notte lussuosa della nobiltà settecentesca: e perciò è tanto più calcato il primo termine in un contrasto insieme divertente e tonalmente adatto a suscitare un'aria tra solenne, notturna e grottesca. E nulla di più e di diverso ci offre un altro brano della *Notte*, il frammento IX p. 268, vol. I delle *Poesie*.

Di fronte alla sentimentalità eccitata, allo sviluppo del sensismo in preromanticismo, al gusto dell'orrore che sconvolge, come un nuovo contenuto di anima, la poetica settecentesca e l'avvia verso quella romantica, il Parini non ci offre nulla di più di quella sensibilità delicata, sfumata e pur precisa, limitata, di quella voluttà settecentesca provocata, ad es., dal quadretto di Adone ferito alla fine del *Dono*:

Caro dolore, e specie
gradevol di spavento

³⁸ *Lettere scritte dall'Inghilterra (Gazzettino del bel mondo)* in U. Foscolo, *Opere*, ed. naz., vol. V, a c. di M. Fubini, Firenze 1951, pp. 359-360.

è mirar finto in tavola
e squallido, e di lento
sangue rigato il giovane
che dal crudo cinghiale ucciso fu.
Ma sovra lui se pendere
la madre degli Amori,
cingendol con le rosee
braccia si vede, i cori
oh quanto allor si sentono
da giocondo tumulto agitar piú!³⁹

Non sono punte che fuoriescono da questo gusto perfetto nei suoi limiti, tracce di diversa sensibilità che giustifichino l'inserzione del Parini nella storia del preromanticismo. Anzi mostrano ancor piú chiaramente la completezza e la concretezza della sua sintesi che raccoglie ed inverte i motivi piú generali del Settecento illuministico nel suo equilibrio razionalistico e classicistico sulla base di un sensismo ricco, ma non spostato ancora a soluzioni piú frementi e rivoluzionarie, frenato nel limite edonistico e chiaro di un *utile dulci*, calato come non mai in un linguaggio coerente, perfetto.

³⁹ *Il dono*, vv. 37-48 (ed. Caretti, pp. 403-404).

ILLUMINISMO, SENSISMO, PREROMANTICISMO NEL «CAFFÈ»

Nell'attenta distinzione che è indispensabile quando si esamina un periodo culturale così complesso e apparentemente contraddittorio come quello del secondo Settecento, e che sull'esempio del Cassirer dovrebbe sempre guidare ogni storico dell'illuminismo (che nel suo seno ha sostanzialmente due linee di tensione giunte ad equilibrio nel momento più tipicamente «illuministico», ma certamente spostate e alla fine in contrasto: quella razionalistica e quella sensistica che evolve in amore del concreto, in preminenza della sensazione interna, del sentimento e quindi a suo modo prelude a svolgimenti romantici), rientra di diritto il gruppo di scritti e di scrittori raccolti nel «Caffè», più efficaci quanto a storia di cultura letteraria di qualche isolato «precursore» romantico rimasto fuori dello scambio vivo del suo tempo. Perché ai fini della nostra storia di poetica occorre insistere sulla importanza essenziale non solo di testi poetici o di nuovi concetti estetici separati, ma proprio del tono sentimentale, dell'atteggiamento latamente umano di scritti che influirono e che portarono consciamente o inconsciamente consigli, direttive di gusto, posizioni di sensibilità inevitabilmente traducibili in principi di poetica, in inclinazioni di lingua poetica. Allora ben si comprende l'importanza di una rivista come il «Caffè» che comunemente è stata valutata o ai fini di motivi prerisorgimentali o come aspetto di rinnovamento civile settecentesco: tesi parzialmente giuste, ma integrabili con una considerazione diversa di storia della cultura e particolarmente di storia della cultura letteraria.

Il «Caffè» (collocato proprio nel momento cruciale del secondo Settecento, 1764-65, contemporaneo alla «Frusta», tra l'uscita del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, subito dopo la prima pubblicazione dell'*Ossian* cesarottiano) è pur certamente il luogo d'incontro più caratteristico dell'illuminismo italiano, il rappresentante più serio di una tendenza civile attiva che si spinge fino al «Conciliatore» e innerva in pieno clima ottocentesco il movimento romantico ufficiale *1816*, quando il Berchet e il Borsieri renderanno l'omaggio del foglio azzurro ai suoi precursori¹: omaggio di piena importanza per l'individuazione reciproca dei due movimenti legati dalla costante del «buon senso», e distinti nei loro massimi rappresentanti da una accentuazione razionalistica e spiritualistica storicistica del resto assai moderata, che

¹ *Sopra un manoscritto inedito degli Autori del Foglio periodico il «Caffè», «Conciliatore», n. 91.*

stimolò il Manzoni al celebre giudizio sul proprio avo e i suoi compagni: «ebbero tutte le illusioni di giovane; buona fede, smisurata convinzione nel trionfo di tutto ciò che a loro pareva verità. E verità pareva loro ciò che contraddiceva a quel che avevano imparato alla scuola»².

Rappresenta già in tal senso (il più noto) il passaggio in Italia da illuminismo a romanticismo in quella linea civile che raccoglie in pieno Settecento le affermazioni di «cittadino» del Parini, le brusche sfuriate del Baretti, i blandi attacchi favolistici del Gozzi e che nel «Caffè» trova la più vigorosa precisazione in progetti pratici e nella generale rivolta antiarcadica, antipuristica, antipedante. «Cose, non parole»: e sotto questa insegna, con un atteggiamento più attivo ma meno nuovo di quello barettiano, si cela anche un insieme di esigenze nuove sia illuministiche sia preromantiche sulla strada di un sensismo che si va facendo attenzione al «senso interno», affinamento e pratica di sensibilità, predominio di sentimento.

Alla metà del secolo in Italia si assiste ad un rapido e contemporaneo sviluppo di motivi illuministici forti della loro maturità e di motivi preromantici forti della loro novità, in un nesso più racciato che in altre civiltà settecentesche che si svolgono con maggior lentezza, gradualmente, distesamente, con nascite e passaggi più differenziati pur trovandosi un Lessing, un Diderot bifronti e complessi. Questo raccorciamento di uno sviluppo, condizionato naturalmente dalla precedente storia italiana, dal provincialismo secentesco, implica uno sfasamento culturale poco valutato nello studio di questo periodo e che continuerà entro il romanticismo quando residui illuministici seguitano a bruciare con notevole resistenza nelle nuove sintesi: così nel Leopardi di cui si possono ben constatare la ripresa e la condotta romantica di affermazioni illuministiche tipiche del «Caffè» e dei suoi scrittori.

Il «Caffè» è documento di questa situazione della cultura italiana, della ricchezza e complessità dell'illuminismo italiano nel cui seno si muovono, soprattutto per merito del prevalente sensismo accanto a sviluppi chiaramente razionalistici, motivi nuovi, spunti di sensibilità nuova e perfino, spesso confusi col nuovo, detriti del passato, remore di conservazione e di reazione antilluministica. E ci serve così ad individuare le offerte estreme di una cultura rigogliosa, nel loro sfarsi e passare, e i germi nuovi non ancora liberati e condizionati da una cultura non adeguata: ché spesso in questa storia vedremo nuove intuizioni non appoggiate da una sensibilità nuova, nuovi atteggiamenti di sensibilità rinchiusi in una cultura disadatta.

Il quadro in cui si muove il «Caffè» è decisamente illuministico, privo di ogni residuo erudito e arcadico. Il che lo distacca in maniera rivoluzionaria dalle riviste letterarie immediatamente precedenti e contemporanee: tutte le varie «Novelle letterarie», «Giornale dei letterati», «Estratti della letteratura

² A. Manzoni, *Lettere*, a c. di C. Arieti, Milano 1970, tomo III, p. 437: lettera al Cantú s.d.

europea» che sotto titoli grandiosi celano la cultura erudita della numismatica, dell'archeologia³ ecc. e il letterato che ne esce non è un negatore praticistico di una attività estetica disinteressata, ma conserva anzi alla letteratura la sua universalità riconoscendola in ogni forma di sapere, di conoscenza, di investigazione del reale, arricchendola di precise volontà programmatiche, di intenti civili immediati, dandole il compito di migliorare la vita, di togliere ogni velo, ogni intralcio ad un progresso ancora entusiastico e non corretto neppure dalla prudenza della goethiana ascensione a spirale. Un illuminismo desideroso di esperienza, piú sperimentale che geometrico, ma pur guidato chiaramente da una prima fede nel potere illuminante della ragione, in un cartesiano rifiuto della erudizione mnemonica e nell'insistenza sulle idee «chiare e precise», «chiare e distinte», sulla preminenza del raziocinio. «La sapienza non consiste piú nella sola memoria né piú dirassi *scire est reminisci*; ma bensí *scire est ratiocinari*», nella baldanzosa rottura con ogni tradizione – tanto da caldeggiare perfino un modo di vestire libero da ogni moda precedente, puramente «razionale» –, nella antipatia per la barbarie medioevale, per il «goticismo», sí che il «Tempio dell'ignoranza», allegoria di Pietro Verri, è rappresentato di «struttura gotica». E l'accordo del «Caffè» con l'illuminismo riformatore, didascalico, è comprovato dalla coincidenza di motivi e di argomenti con le *Odi* pariniane e con i pariniani articoli sulla «Gazzetta di Milano»⁴: elogio dell'innesto del vaiuolo, della vita in campagna, il tempio dell'ignoranza che ricorda l'*Impostura*.

E illuministiche sono le sorgenti culturali del «Caffè», indiscutibile la presenza di tesi enciclopedistiche, di esemplari soprattutto francesi⁵ di simpatie intellettuali cresciute sotto il segno di una ragione, di un mito universalistico e progressista, in un equilibrio sostanzialmente razionalistico, anche se sempre piú Newton sostituisce Cartesio, e il sensismo si spinge pur nella sintesi illuministica a parziali rifiuti di un rigido intellettualismo. Così chiaramente razionalistico è il cosmopolitismo focoso e commosso del «Caffè» («i vari giornali fanno che gli uomini che prima erano Romani, Fiorentini, Genovesi o Lombardi, ora sieno tutti press'a poco Europei», «Europa: divenuta ormai una sola nazione»). Ma ecco subito accanto al predominante europeismo (che rappresenta naturalmente un acquisto nuovo rispetto allo sciovinismo accademico) un articolo come *Della patria degli Italiani* del Carli, che pur con prudenza e sul piano culturale insiste con toni nuovi e diversi sulla unicità della nazione italiana: certo, patriottismo illuminato,

³ Si veda in proposito il mio articolo *I giornali letterari del settecento*, in «La Ruota», dicembre 1940. E su «Il Mondo», 1945-46, le prime quattro note sulle *Riviste letterarie*, n. 12, 13, 17, 21 (ora in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1951, 1969³).

⁴ Tali concordanze furono notate da L. Ferrari (*Del «Caffè»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XVI, 1900, pp. 72 ss.).

⁵ Per le relazioni del «Caffè» con gli ideologi francesi mi riferisco a E. Rota, *La società del «Caffè» nelle sue relazioni coll'enciclopedia francese*, in «Bollettino Pavese di Storia Patria», gennaio 1915.

ma principio di individuazione sulla base della tradizione che ci riporta alla nuova tensione preromantica, al nuovo bisogno di storicità e di concretezza. Così, se le conclusioni derivano da una volontà razionalistica di escludere ogni superstizione, ogni pregiudizio abitudinario, il sensismo di cui il «Caffè» è saturo giunge nell'articolo del Lambertenghi *Sull'origine e sul luogo delle sepolture* a proposizioni riprese poi dal romanticismo foscoliano: la conclusione è per i cimiteri di campagna per considerazioni igieniche civili, ma anche con un accenno alle relazioni morti-vivi che pare preludere ai *Sepolcri*.

Il sensismo insomma si svolge, la indagine sulle «sensazioni interne» si fa sempre più concessione al sentimento, ad un senso popolare, istintivo che coagula con il «buon senso» tra razionalistico e sperimentale in una sintesi che spostandosi sulla base del primo elemento giungerà ai termini della «romanticomachia», alla prevalenza sempre prudente di un istinto, di un nuovo criterio di universalità, dell'unità «del core» di cui parlava il Torti⁶ opponendola alle regole classicistiche. E proprio Pietro Verri (la figura più decisa, più radicale dell'illuminismo italiano) parlando dei giudizi popolari, mentre nega la loro importanza nel campo della scienza e del progresso, ammette la loro validità nel campo del sentimento e quindi della poesia, con una equivalenza *popolo, sentimento, poesia* che pare anticipazione di più tarde poetiche. Naturalmente la superiorità finale della ragione non è esclusa e l'equilibrio tra le due facoltà è lontano dalle intuizioni dei preromantici più decisi, ma la separazione dei due campi, mentre limita la nuova prepotente forza del sentimento, del non razionale (ché per molto preromanticismo più che irrazionale energicamente affermato di fronte alla sterilità della ragione si dovrebbe parlare di non razionale, di diversità e non di opposizione), privandolo della sua esplosione più rivoluzionaria che solo nell'Alfieri avvertiamo formulata energicamente, conferisce viceversa una validità incontrastata alla nuova universalità del sentimento in un campo che l'illuminismo più coerente aveva gelosamente custodito: «Vero è altresì che molti giudizi non devono darsi dalla ragione, ma bensì soltanto dal sentimento, *il quale è comune a tutti gli uomini*, e da tutti si adopera. Chi assiste ad una rappresentazione teatrale non ride riflettendo se debba piangere o ridere, ma bensì sentendo puramente l'impressione pietosa o vivace della favola: perciò il giudice competente del teatro e della eloquenza è il popolo; e i poeti o gli oratori, che lo ricusano, son veri pedanti, che ignorano i principî del loro mestiere. *La strada del cuore dell'uomo è comunemente aperta*. La strada dell'intelletto non già...»⁷. Le espressioni sottolineate indicano d'altronde un avvio, assai compromettente per un illuminista, verso il riconoscimento di una maggiore universalità del sentimento di fronte alla ragione, che rimane privilegio di cultura e di educazione, e dunque pur superiore in quan-

⁶ Si veda il mio articolo *La battaglia romantica in Italia*, in «Annali della Scuola Normale», 1947 (ora in *Critici e poeti* cit.).

⁷ «Caffè», a c. di S. Romagnoli, Milano 1960, p. 171; il corsivo è nostro.

to può scoprire gli stessi princípi della validità del sentimento, della realtà sensistica. Il pericolo viene così provvisoriamente spuntato e rivolto per ora ad una affermazione di superiorità del secolo illuminato proprio per la sua indicazione dei princípi della sensibilità: «Lo spirito filosofico s'è dilatato oltre i confini della fisica, egli regge ed anima l'eloquenza, la poesia, la storia, le bell'arti tutte insomma; il cuore umano ed i princípi della sensibilità sono alfine piú conosciuti di quello che in prima non lo erano, ed il senso della maggior parte degli Europei è reso molto piú squisito e delicato di quello che da lungo tempo non lo sia stato giammai»⁸.

Il principio essenziale resta dunque lo spirito filosofico, ma esso dà vita a quel cuore, a quella sensibilità che viene scoperta come sola sorgente di poesia, non prodotto tanto di cultura quanto di istinto ed accessibile «a tutti». Inoltre la conoscenza di una sensistica meccanica del cuore e della ispirazione viene a produrre, piú che un asservimento all'organo della conoscenza, una sensibilizzazione del procedere creativo, un suo sicuro ricorso ai propri princípi non razionalistici. Il «*Gefühl ist alles*» faustiano rimane qui limitato all'impressione e alla intuizione poetica di cui la ragione può scorgere l'origine, ma cui non può assolutamente sostituirsi. «Chi non si scaglierebbe contro uno di costoro, il quale alla lettura del piú bel pezzo di Dante, mentre fa dire al conte Ugolino quel doloroso:

Ahi, cruda terra, perché non t'apristi!

in vece di lasciarsi agitare dall'azione che fa il poeta sopra ogni cuore sensibile, si fermasse ad osservare che l'accento cadendo sulla settima sillaba, cioè sul *perché*, il verso non è dolce, e che la terra non può essere crudele, molto meno cruda?»⁹. Dove si può notare il generico rifiuto di ogni disquisizione di critica grammaticale formalistica, l'affacciarsi del tipico abbandono sentimentale all'impressione patetica che conduce al sano contenutismo romantico. E il saggio enciclopedista lombardo non sdegnava in mezzo a saggi scherzosi, ma sempre volti ad un avvertimento, ad un arricchimento di civiltà, di disegnare nelle *Delizie della villa* un moderato schema di giardino inglese contrapposto a quello di moda francese e accanto ad un orto botanico caro allo scientificismo settecentesco. Questo e il giardino sono fatti «pel gusto nostro» e il secondo vive di quell'artificiosa spontaneità, in quel disordine naturale che si opponeva alla simmetria razionalistica, al trionfo della *raison* anche nella natura. Il gusto dei giardini inglesi è ritenuto uno dei primi segni in Francia e in Italia del nuovo amore romantico per l'organico naturale e c'è chi, come André Monglond, vi basa in gran parte il suo studio di costume letterario. E certo è chiaro il legame fra la nuova moda, frutto non solo di anglomania, e le nuove esigenze poetiche che qui in Italia

⁸ Ivi, p. 157.

⁹ Ivi, p. 42.

si complicavano con residui arcadici, con influssi rousseauiani e persino con un tentativo di italianizzazione, di autorizzazione di ogni presenza straniera con richiami tradizionali. Così il Pindemonte, nel suo saggio sui giardini inglesi aggiunto alle *Prose campestri*, li riconduceva al tipo di giardino descritto dal Tasso nel castello di Alcina: e il Verri, nel suo disegno ancor tanto pieno di correzioni «giudiziose», si riavvicinava proprio a un disordine artificioso che non è ancora il gusto del selvaggio del pieno romanticismo. Ma, entro questi limiti e nella finale sintesi illuministica, al solito spuntano motivi sostanzialmente divergenti dalla direzione più coerente della *Aufklärung* e Pietro Verri, massimo rappresentante del «Caffè», mostra ad un esame meno scolastico le sue venature inattese: non rivoluzionarie, ma mosse in un ritmo che sfugge al disegno pacato e lucido predominante. Sicché, mentre per alcune sue intuizioni civili, per la sua lotta antipedantesca, per il suo amore del pratico e del popolare, fa ben capire la reverenza che per lui avranno i romantici del «Conciliatore», per la sua indagine sulla sensibilità, per il suo sensismo sempre illuminato e fermo, ma spinto a quella raffinatezza e delicatezza che egli riconosceva al secolo condotto a conoscere «i principi del core», era soprattutto a quel romanticismo più profondo e meno programmatico, che culmina nel Leopardi, che egli offriva intuizioni, temi, collaborando così in misura notevole, entro un equilibrio di tipo illuministico, allo sviluppo del preromanticismo italiano.

Cartesio, Newton, «l'incomparabile Orazio», indicano gli estremi della sua sintesi illuministica, ma delle punte ne fuoriescono, come nei suoi apologhi razionalistici compare uno spirito antiprogrammatico, concreto (si veda l'apologo dei lesbiani, degli empirici e di Leucippo in cui si conclude che il governo degli uomini «non ne fa quello che ne vuole fare; ma bensì quello che ne sa fare»¹⁰), come nei suoi discorsi *Sull'indole del piacere e del dolore*, *Sulla felicità*, il sensismo pur servendo risultati di ottimismo razionalistico e illuminato («L'uomo ha più mezzi oggi per essere felice che non ve ne furono giamai», «La felicità non è fatta che per l'uomo illuminato e virtuoso»¹¹), ben lontani dalla decisione di Rousseau¹² («Le bonheur est un état permanent qui ne semble pas fait ici-bas pour l'homme. Tout est sur la terre dans un flux continuel qui ne permet à rien d'y prendre une forme constante... Ainsi tous nos projets de félicité pour cette vie sont des chimères»), sviluppa ricerche sulla sensibilità che preparano il sentimentalismo romantico. E offrono già, al di là della pratica morale illuministica («premunirci coll'uso della ragione e col placido esame contro l'insidioso assalto delle passioni prima che esse ci abbiano scossi e trasportati nel chimerico mondo dell'immaginazione», «lo scemare e molto più l'impedire il nascimento de'

¹⁰ Nell'appendice al II volume (p. 95) degli *Scritti vari*, Firenze 1854.

¹¹ *Discorso sulla felicità*, in *Scritti vari*, ed. cit., I, p. 114.

¹² J.J. Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, in *Les Confessions ecc.*, par L. Martin-Chauffier, Paris 1951, p. 738.

desideri nostri... è sicuramente entro i confini della nostra volontà, come è in mano nostra l'accrescere il poter nostro con vari mezzi»¹³), un mondo di sentimenti, di esperienze sensibili che il più gelido razionalismo ignorava e che, mentre entravano nella pratica illuministica del Parini, ferdinandovisi in precisione classicistica, autorizzavano più segretamente una poetica senza regole che non fossero interne alla sensibilità, una pratica di poesia aderente alle sensazioni del cuore, ai movimenti raffinati e dolenti dell'anima tanto più tenera e sentimentale quanto più legata ad una oscillazione di piacere e dolore, fuori di platoniche contemplazioni, di modelli perfetti inevitabilmente misurati razionalmente. Ché soprattutto queste indagini sulla felicità, sul piacere e sul dolore, che il Leopardi risentirà così vivamente e secondo il loro sviluppo più nuovo e segreto, importavano quell'accarezzamento della personalità nella sua tensione sensibile, quel tono di auscultazione interna che conduce facilmente alla tenerezza e alla nostalgia, a una considerazione meno ferma e distaccata dei sentimenti, che sommuove il mondo sereno e compatto dei classici. L'atteggiamento di Pietro Verri è sempre conclusivamente quello di uno studioso, di uno scienziato, di chi tende ad illuminare con l'intelligenza lucida e ferma, e il suo fondamento è sempre un materialismo poco sollevato (al fondo del dolore «qualche viscere sproporzionalmente grande o angusto»¹⁴). Ma nell'indirizzo edonistico settecentesco penetra ormai uno stato di inquietudine («le désir est un état d'inquietude», dal testo francese di Locke) che nei romantici diventerà angoscia e noia, e nell'equilibrio illuministico si precisa in temi tanto più importanti in quanto dedotti da esperienza che in tal caso è esperienza sentimentale: «La sensibilità dell'uomo, il grande arcano»¹⁵. Nella vita «un modo di esistere doloroso»¹⁶. «Il dolore precede ogni piacere ed è il principale motore dell'uomo»¹⁷. E nella fine del Settecento il *Discorso* del Verri rimase celebre soprattutto per la conclusione della prevalenza del dolore che, in un campo di constatazione psicologica, lo stesso Kant appellandosi al Verri sottoscriveva¹⁸: conclusione che realizzava la discussione aperta dal Maupertuis sul calcolo della somma dei piaceri e dei dolori e offriva una base di pessimismo non generico all'inchiesta irrequieta dei romantici.

Così, se queste indagini erano rinchiusse nel cerchio sereno e pacato del saggio settecentesco («l'uomo robusto, lieto e felice, sfiora sorridente gli oggetti, e signore della natura, domina le sensazioni proprie tranquillamente»¹⁹), nella diffusa sensibilità preromantica portavano il presupposto di una crisi del razionalismo e del classicismo, contribuivano validamente a quel

¹³ *Discorso sulla felicità*, ed. cit., pp. 68, 69.

¹⁴ *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, ed. cit., p. 37.

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ Ivi, p. 37.

¹⁷ Ivi, p. 52. Titolo del capitolo XI.

¹⁸ Kant, *Anthropologie*, II, § 59.

¹⁹ *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* cit., p. 41.

nuovo impasto letterario sentimentale in cui non piú la parola doveva chiudere saldamente un concetto, ma doveva adeguare la vita complessa, irregolare della sensibilità nelle sue aspirazioni, nelle sue nostalgie, i «movimenti del cuore», del «sesto senso» che apriva anche una strada piú sicura ed ampia alla stessa virtú settecentesca: «La virtú nata dalla sola ragione ci fa essere giusti, fedeli, discreti e circospetti; ma quella che parte dal sentimento, ci fa essere generosi, affettuosi, benefici: la prima tende piú a sottrarre dalle nostre azioni il male, la seconda ci spinge con azioni positive al bene»²⁰. Ed anche nei riguardi dell'arte P. Verri, mentre accetta il principio oraziano e pariniano *utile dulci* («cagionar piacere e allettarci con esso a ben accogliere l'utile»²¹), applica la sua teoria del dolore: «I piaceri delle belle arti nascono dai dolori innominati»²², e avvia la tendenza preromantica di considerare la poesia come nata dalla tristezza, compresa in uno stato d'animo non felice. Donde giunge ad un predominio della musica «la piú sensitiva e la piú emotiva», che su base sensistica viene ad incontrarsi con il primato romantico della musica come espressione d'infinito.

L'indagine cosí interessante del Verri rimaneva inquadrata da una finale fiducia razionalistica, dall'idea dell'arte «chiara, facile, ordinata», e ugualmente in questi termini, e piú condizionata da un temperamento «naturaliter» illuministico, ci si offre la qualificata indagine del Beccaria: *Ricerche intorno alla natura dello stile*. Una salda distinzione fra idee e sentimenti, un distacco sereno e pacato dal mondo torbido delle emozioni, una curiosità viva e penetrante, ma non dotata della simpatia del Verri, una fermezza definitiva inamena ed arida che giustamente fece dire all'Ugoni: «Insegnando a ridurre le idee astratte ad immagini fisiche, atte a dare immediate sensazioni, l'autore non accompagnò il precetto con l'esempio, e riconobbe egli stesso l'aridità del suo stile»²³. Tanto arido e matematico che nella stessa definizione dell'entusiasmo, lungi dall'enfasi appassionata del Bettinelli, ricorre a una serie di espressioni di estremo razionalismo, di precisione scientifica: «L'entusiasmo sarà in ragione composta dell'interesse di ciascuna di queste idee che lo formano, e delle diramazioni maggiori o minori dell'idea centrale»²⁴. E tutto l'esame del Beccaria è orientabile ad una specie di commento al *Giorno*, alla razionalistica individuazione di una meccanica delle regioni sensoriali che nel *Giorno* trovò la sua alta realizzazione poetica («Le sensazioni eccitate da corpi molli sono sensazioni sorte e poco vivaci e lentamente succedentisi»²⁵: una frase che suscita come suo equivalente poetico tutta

²⁰ *Discorso sulla felicità*, ed. cit., p. 104.

²¹ *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* cit., p. 42.

²² Ivi, p. 38. Titolo del capitolo VIII.

²³ C. Ugoni, *Della letteratura italiana nella II metà del sec. XVIII*, Milano 1856-1858, vol. II, p. 222.

²⁴ *Ricerche intorno alla natura dello stile*, in *Opere*, a c. di S. Romagnoli, Firenze 1958, I, p. 313.

²⁵ Ivi, p. 280.

una serie di immagini pariniane), e quindi alla tipica poetica sensistico-illuministica nella sua sintesi piú completa e feconda. Ma anche qui, entro questo cerchio, entro uno stile raramente sensibile («gli oggetti inondano e percuotono l'animo»), questo sensismo integrale e raccolto in un superiore amore di vita illuminata, di ragione serenatrice, di umanità legiferante, inizia, con il suo procedere spietato che rinnega il semplice estro settecentesco (forte per lo piú di surrogati preromantici, di entusiasmi equivoci) per una norma minutamente descrittiva, in sé e per sé negativa, quella nuova e precisa attenzione psicologica che finirà per sommuovere la libera attività di una sensibilità eccitata e a farla ribellare contro la stessa saggezza scientifica che l'aveva descritta ed indicata: «Un'eccellente poetica sarebbe quella che insegnasse a risvegliare in se stesso l'indolente ed indeterminata sensibilità, che facesse scorrere lo spirito osservatore su tutte le cagioni che gli produssero piacere o dolore»²⁶. E se è l'intelligenza che prevede moti sentimentali e li valuta e li sottomette a «un loro stesso carattere di princípi certi e norme inalterabili», tuttavia questi sentimenti indagati e affermati nel loro fremito irrazionale, nel loro stimolo tormentoso, passano senza volerlo in una topica nuova, in una *summa* di nuovi temi poetici, in un nutrimento sentimentale della poesia, e contribuiscono proprio a quella diversa funzione della poesia che nella loro traduzione immediata, nella loro cultura letteraria sostanzialmente negavano. «Non v'è in natura oggetto ridente e consolante, che non abbia un lato serio e tormentoso. Il dolore si diffonde largamente per tutta la catena degli esseri sensibili. Respinto incessantemente, incessantemente ritorna; a tutti serve di stimolo, che li sollecita ad allontanarsi dal presente, ed a spingere l'inquieto sguardo nell'avvenire...»²⁷. E se il contrasto fra gioia e dolore in uno «stile» fa pensare alla pariniana «specie gradevol di spavento» e si conclude in un sostanziale edonismo, esso poteva nella atmosfera di quegli anni incontrarsi con quel tono di sensibilità idillica e mesta, di arcadia preromantica a cui veniva ad offrire una precisazione e una convalida teorica che serví certamente anche piú tardi nel neoclassicismo romantico.

Certo la sensazione come rapimento portava nel Bettinelli a maggiore genericità e a maggiore abbandono fra estro e sentimento e piú facilmente invitava alle aure preromantiche, e certo i limiti ferrei delle *Ricerche* sono chiari e inconfondibili, ma una trionfante sintesi prepara nella sua maturità fermenti piú segreti come quelli indicati o piattaforme comuni a movimenti piú decisivi come il ripudio delle regole («Queste regole non erano per lo piú che il ridurre a canoni generali le bellezze già combinate dai maestri dell'arte, quando piuttosto dovevano essere osservazioni pure generali sulla maniera con cui essi le avevano combinate; e mentre queste si dovevano cavare dal fondo del nostro cuore...»²⁸), il mito del linguaggio primitivo che

²⁶ Ivi, p. 209.

²⁷ Ivi, p. 270.

²⁸ Ivi, p. 207.

corregge in senso nuovo l'esistenza delle sensazioni particolari (da cui piú che il gusto del concreto derivava l'amore sensistico della parola, il classicismo definitorio pariniano) contribuisce comunque alla lotta contro il linguaggio convenzionale e astratto: «Le lingue tutte sono tanto piú energiche e poetiche, quanto conservano piú fresca la traccia del linguaggio primitivo ed originario, e piú di energia hanno quelle lingue di cui le parole complesse rappresentanti idee complesse sono visibilmente composte di radicali immediatamente rappresentanti sensazioni; onde nel discorso il piú raffinato e composto di societ  culta ed artificiosa, l'orme sensibili si conoscano ed i primi lineamenti di una selvaggia ed incolta fantasia»²⁹.

Il sensismo mostrava cos  nei suoi rappresentanti piú intelligenti la sua doppia funzione illuministica e nuova e gi  nella sua indicazione della sensibilit  e delle sensazioni interne permetteva un nuovo atteggiamento letterario, come nel primo Novecento il freudismo serv , non con le sue rozze teorie artistiche ma con la sua indicazione del subconscio e del pansessualismo, a stimoli di nuova poetica. Ma accanto a Pietro Verri e a Cesare Beccaria che rimanevano volontariamente sul piano della ragione illuminante, nel «Caff », gi  cos  mosso e ricco tra illuminismo e romanticismo per opera di quelli, gli spunti piú nuovi, la sensibilit  piú fresca anche nel gusto del paradosso e dell'estro, ci vengono da Alessandro, allora nell'epoca della sua produzione piú giovanile e brillante, che egli piú tardi, nel periodo di conservatorismo e di preromanticismo classicheggiante, sconfess  insieme al suo stile francesizzante e spregiudicato. Al «Caff » Alessandro prese parte attivissima specie nell'ultimo trimestre quando fin  per compilare dei numeri quasi interamente da solo (ed infatti gli ultimi numeri hanno un tono assai diverso da quello piú complesso e maturo dei primi), e questa sua prima attivit  fu poco distinta negli studi sul «Caff » e poco individuata nei suoi motivi di illuminismo preromantico rispetto all'eccessivo e generico uso delle *Notti romane*.

Alessandro aderisce naturalmente a quella forma di entusiasmo civile e cosmopolitico che   proprio del «Caff »: a quel gusto di rinnovare tutto, dal riscaldamento delle case alla ipocrisia, dal pedantismo linguistico ai pregiudizi superstiziosi³⁰, che in lui diventava giovanile piacere di com-

²⁹ Ivi, p. 289.

³⁰ Il gruppo del «Caff » si mantenne sempre prudentissimo nei riguardi della religione e pu  interessare, per il tono dell'illuminismo italiano curioso e timido, ricordare la meraviglia, il mistero con cui Alessandro da Parigi (*Lettere e scritti inediti* di P. e A. Verri, a cura di C. Casati, Milano 1879-81, I, p. 330) riferiva un discorso del D'Holbach: «Il barone ci ha ieri e oggi fatti venire di mattina per tempo in casa sua per leggerci una sua opera manoscritta da lui gelosamente custodita. Sapete in che consiste? Non meno che in provare con un calore ed una precisione ad un tempo grandissimi che 33, 16, 44, 40, 3, 37, 10, 32,   la principale sorgente dei mali degli uomini e che l'idea di un 33, 3, 37   la prima origine di tutto ci . Egli   persuaso che dato 39, 14, 37, ci vuole un 18, 27, 16, 9, 5, dato questo ci vogliono dei 34, 33, 6, 9, 14, dati questi vi sono cento briconate». Naturalmente le parole cifrate sono: religione, Dio, culto, preti.

battimento, brio di scrittore piú che zelo di scienziato. E la sua sensibilità ansiosa, fremente, lo portava, in uno stile estremamente saporoso anche se linguisticamente composito, a tradurre il «sensibil filosofo» in un letterato che sempre piú raffina e spinge il sensismo, con un sottile estro di bizzarria e di paradosso, a nuovi motivi preromantici. Sulla linea del paradosso sensistico si prenda il *Frammento sugli odori* (non per nulla P. Verri parlando delle nuove teorie sensiste citava a precursore Magalotti) in cui Alessandro propone per sensibile arricchimento dei godimenti umani un nuovo sfruttamento dell'odorato, le cui percezioni non sarebbero state organizzate da una volontà artistica come quelle della vista e dell'udito, e abbozza scherzosamente un nuovo melodramma in cui i versi siano accompagnati da uno sviluppo di gradazioni di profumi³¹. Uno scherzo quasi decadente che nascendo nel clima sensistico acquista il significato di una briosa estenuazione di questa brama di «sentire» in direzione sensuale oltre che, come altrove, sentimentale. Ma l'*humour brillante* di natura tutta settecentesca limita ed alleggerisce questa tendenza, mentre ben piú costanti sono gli sviluppi nella direzione sentimentale, nel raffinamento di sensibilità sensuosa in sensibilità sentimentale. Partendo dalla discussione maupertuisiana sulla felicità e l'infelicità, sul piacere e sul dolore, Alessandro accentua uno scetticismo che si va facendo sempre piú amaro e che pare prevenire la stessa vittoria auspicata dell'illuminismo sulla barbarie religiosa («L'umanità e l'eguaglianza ci proibiscono di amaramente disprezzare gli uomini»³²), pur in quell'aria di predominio della bontà («La piú bella qualità dell'uomo è quella di essere uomo, cioè di essere sensibile ai mali degli uomini, di essere buono, benefico, compassionevole e discreto; l'aver dello spirito e delle cognizioni è una qualità secondaria»³³) che può richiamare perfino, nel suo eccesso di sensibilità, il goethiano ospedale della umanità.

Diffidenza della sicura vittoria della virtuosa ragione che si fa coscienza di un limite del progresso e della ragionevolezza umana, come nel *Comentariolo contro la definizione: L'uomo è un animale ragionevole*: atto d'accusa con argomenti che in parte diverranno leopardiani e che naturalmente attendono, per avere la loro importanza organica, la coscienza romantica del dramma della situazione umana. La varietà delle opinioni fra i vari popoli e le superstiziose idee dei selvaggi che non sono maggiori di quelle dei popoli civili, degli uomini «socievoli, uomini di città, uomini addomesticati», inducono ad una modestia, ad una diffidenza che sono la strada verso la svalutazione di un'assoluta capacità della ragione, come sotto la terminologia illuministica la diffidenza del sicuro progresso di lumi porta ad un elogio degli «errori

³¹ Ma ora nuovi elementi, malgrado la sigla che nel «Caffè» contrassegna gli scritti di Alessandro, fanno ritenere che questo saggio sia dovuto al Beccaria (cfr. C. Beccaria, *Opere cit.*, I, p. 139).

³² «Caffè», ed. cit., p. 137.

³³ Ivi, p. 327.

utili» che arieggiano già le «illusioni» di tipo leopardiano: «Vantiamo tanto la ragione, e dobbiamo le più grandi cose all'errore. L'entusiasmo, le passioni sublimi sono per lo più figlie di lui, e con queste si fanno le imprese grandi. Dove l'amor della patria, dove il disprezzo stoico della morte e del dolore, dove il valor militare sorgenti feconde della grandezza delle nazioni immortali, se la logica fosse stata invece delle opinioni? Togliete ai Maomettani la persuasione che morendo in guerra vassi in seno al Profeta... Togliete agli antichi Romani la persuasione che dovessero conquistare il mondo... Qual coraggio non aveano nelle guerre i popoli del Nord? Ciò essi doveano all'antico loro legislatore Odino che avevali persuasi essere deliziosa cosa il morire in guerra. In un'ode di un re del Nord, Ledbrog, si vede quale effetto producesse questa persuasione: *Qual trasporto di gioia m'inonda il cuore? Io moro. Ascolto la voce d'Odino che mi chiama...* Venga il buon logico, e dica a questo moribondo che egli è un pazzo; venga il freddissimo metafisico e faccia un trattato contro di Odino, avrà fatto un bel servizio a quelle nazioni... Quando mi si dimostrerà che le nazioni non hanno bisogno di certe grandi passioni per essere grandi, e felici; quando mi si dimostrerà che in una vasta società d'uomini si possa eccitare l'entusiasmo colla sola ragione, e senza opinioni; quando mi si dimostrerà che le sublimi passioni sono ragionamenti, allora dirò che la ragione fa delle grandi cose. Fin'ora il solo entusiasmo ed il solo sentimento le ha fatte. Ne' paesi della sensibilità la fredda logica fa un terribile saccheggio»³⁴. Se si può porre un limite a questo atteggiamento di Alessandro nel suo brio di *causerie*, nella sua intonazione tra paradossale e di società (dove uno stile che pochi altri del suo tempo in Italia ebbero, così rapido e leggero, per nulla vaporoso, e non legnoso, sciolto e sensibile senza abbandoni), tuttavia non si può negare la svolta sempre più decisa impressa da Alessandro a un pessimismo di origine sensistica, in termini illuministici, che implica alla lunga anche una diversa impostazione di gusto e di poetica, in cui fonte di poesia fossero evidentemente illusioni ed entusiasmo, dato che la frase finale da noi citata potrebbe facilmente diventare: nel campo della sensibilità la fredda logica fa un terribile saccheggio. Si pensi all'ode *L'impostura* del Parini, agli esempi dei *celebri impostori*, e si vedrà che pur nel tono elegante di paradosso settecentesco, ancora assimilabile in clima illuministico («errore utile»), i «pezzi» di Alessandro sono più che a mezza strada nel cammino che va dal Parini all'Alfieri, alla più tesa aria romantica. Su questa strada che dall'illuminismo giunge ad un romanticismo più caratterizzato dalla consequenzialità appassionata del Leopardi che dall'impeto assoluto di un Novalis, Alessandro si spinge avanti sostenendo queste rapide intuizioni con un approfondimento della sensibilità interna, con una continua indicazione del sentimento che più tardi si libererà dal freno gustoso del conversatore settecentesco. «Io credo che il mezzo più atto di comunicar le idee morali all'universale degli uomini sia la strada del sentimento. Molti

³⁴ Ivi, p. 455.

sentono, pochissimi ragionano. Il sentimento non fa sofismi; l'intelletto ne fa moltissimi»³⁵. «Gli antichi fondavano i lor sistemi morali su delle grandi, ed ammirande immagini, tutto era entusiasmo; le virtù tutte eran giganti. Di rado ragionavano, quasi sempre erano poeti»³⁶. L'illuminista par riprendersi con un privilegio dell'intelletto, privilegio però di pochi e quindi incapace di «illuminare» ogni uomo, e accanto alle virtù antiche cerca di porre a loro svantaggio uno scarso equilibrio che faceva di loro «degli uomini sublimi, dei mostri, direi quasi, di virtù», ma l'accento batte oltre l'inquadratura generale sulla sensibilità, causa di dolore, di pessimismo, e madre di «divini entusiasmi». E se è facile ricollegare certi motivi di amore della solitudine, di semplicità, di ingenuità (si veda ad esempio nel II semestre *Lo spirito di società*), di contrasto fra una elementare sanità e le convenzioni della società, a quella linea di relativismo ambientale e di satira delle convenzioni che va in certo modo da Montesquieu (*Lettres persanes*) a Voltaire (*L'ingénu*) e che è chiaramente illuministica, questa difesa dell'«ingenuo virtuoso» tocca facilmente, sulla base del continuo elogio degli antichi, la virtù istintiva di Diderot, la corruzione delle convenzioni, sí che anche le riflessioni sull'individuo e la società, numerose nella collaborazione di A. Verri, possono coerentemente sfociare in quella prosa ardita e appassionata che porta il titolo *La prova del cuore*³⁷. Perché qui il virtuoso entusiasmo di Demetrio, il personaggio cui soprattutto Alessandro ha dato vita artistica (e intorno ai pensieri di quel gruppo di avanguardia il quadretto della bottega odorosa e del saggio ed esotico caffettiere forma uno sfondo ineliminabile a questa aria di vivace, sveglia discussione settecentesca), vive di moralismo illuminato, ma la continua polemica contro gli spiriti freddi e calcolatori non è solo sdegno di mediocrità, satira di costume, e nel gesto eroico, ingrandito dalla fantasia, ogni valutazione è abolita di fronte alla partecipazione, alla simpatia commossa che si basa su nuovi criteri interni, su di una appassionatazza, su di un primato del «cuore» che sempre piú si traduce in un linguaggio a base sentimentale in una idea di letteratura che va oltre le audacie antipuristiche, antipedantesche. Cosí nell'articolo *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni*, ribellandosi allo stilismo, al calligrafismo, diremmo, dei letterati contemporanei, Alessandro, partendo dalla solita esigenza di una nascita seria e concreta della forma, di un contenutismo sostanzioso, e dal solito disgusto (naturalmente funzionale a questo bisogno rivoluzionario) della tradizione cinquecentesca verbosa e accademica, insiste sulla composizione di getto (quasi alla prima parte del lavoro alfieriano), su di un primato dell'ispirazione in cui i romantici del «Conciliatore» tesaurizzarono una simile esperienza, una simile ribellione ad un lavoro formalistico, a regole preconcelte, mediante l'appello ad una libertà di poteri piú istintivi del poeta.

³⁵ Ivi, p. 478.

³⁶ Ivi, p. 482.

³⁷ Ivi, pp. 461-462. È l'episodio ripreso da J. Royce nella *Filosofia della fedeltà*.

Piú tardi, perduta la freschezza giovanile, quella baldanza che gli prestava ingegno, trascinato da una delusione assai precoce circa i risultati del movimento illuministico (si vedano cosí i ritratti degli enciclopedisti francesi nelle lettere al fratello) – delusione certo preparata dai motivi di scetticismo sui *lumi* che nel «Caffè» formano un singolare ed interessante impasto con l'entusiasmo nuovo e con il gusto di chiarezza e di paradosso –, Alessandro ricercò alle sue intuizioni di sensibilità sentimentale modelli schiettamente preromantici (Young, i romanzi inglesi e francesi, la tradizione drammatica shakespeariana) e li compose, con strana vicenda, con le tendenze neoclassiche affiorate verso la fine del secolo. Ne nacquero, come vedremo parlando della moda preromantica, i suoi romanzi ed un atteggiamento fra sensibile e retorico, coerente in una temperata onda monotona alla radice amara del suo carattere, priva dello squisito fremito di novità che lo animava nel periodo del «Caffè».

Alessandro spinge al massimo la novità che vive nel «Caffè», ricchissimo esempio di questa tipica situazione italiana: illuminismo sensistico e preromanticismo sensistico rattratti in un contemporaneo sviluppo. E del resto non certo fuori da un simile sviluppo, anche se in una posizione particolarissima, è il letterato piú rumorosamente rivoluzionario e insieme conservatore del secondo Settecento: il Baretti.

LA «FRUSTA LETTERARIA» E IL BARETTI

Anche la «Frusta letteraria» ha valore di indizio della civiltà illuministica, ma proprio conducendo tale esigenza di civiltà piú solida ed attiva in ambito piú chiaramente letterario la stacca piú del «Caffè» da preoccupazioni piú immediate, un po' faticose, e dà alla sua empiria un carattere piú profondo e piú spirituale. Così le sue recensioni numerose su libri di carattere pratico, economico, come le *Lettere* dello Zanon sull'agricoltura nel Friuli, non sono documenti gustosi, pretesti di letteratura come gli annunci della «Gazzetta» gozziana, né significano un'ansia di riforma scabra e disadorna come nel «Caffè», ed indicano l'interesse di una letteratura moralistica, non illuministicamente descrittiva, ma cosciente di una sua destinazione utilitaria nel senso di una complessa civiltà in cui la poesia sia insieme libera espressione fantastica e nutrita di vita morale, di fecondi riferimenti umani, civili. *L'homo novus* della nuova borghesia italiana, il letterato non cortigiano, non accademico, fa nella «Frusta» una prima apparizione clamorosa, a suo modo rivoluzionaria, ben al di là del decoroso civismo pariniano che pure in tal senso è certo da collegarsi, come il gusto pariniano di un realismo sano e concreto, alla linea del romanticismo italiano nel suo aspetto risorgimentale, nella sua sostanza di antiastrattezza e di costruttivo utilitarismo generoso e sanguigno.

Molti sono i legami che naturalmente trattengono questo nuovo letterato al vecchio mondo e non ultimo un certo carattere di bizzarria, di eccezione¹ tollerabile in un cerchio socievole settecentesco, come il concetto del capriccio e dell'estro costituiva molto spesso niente altro che la via d'uscita e la segreta garanzia di una equilibrata poetica razionalistica. Ma ciò che rende storicamente importante questo letterato e la sua «Frusta» non è la sua singolarità, o la forza di prosa con cui avrebbe realizzato intuizioni già portate da altri², ma, nella sua nuova violenza sanguigna, nella sua intol-

¹ Coagulava spesso il suo estro in forme fastidiose e mediocri, a contatto con l'esagerata presenza del Berni, come documentano le varie chiacchierate in versi e molta parte dell'epistolario giovanile: le lettere della maturità e specialmente del secondo soggiorno londinese hanno invece una *verve* piú intima, di esperienza, di stoica soddisfazione di cui, come dice il Momigliano (*Studi di poesia*, Bari 1938, p. 104), «i rimbrotti e gli assalti sono appena il chiaroscuro».

² G. Toffanin in *L'eredità del Rinascimento in Arcadia* (Bologna 1923), riconoscendo come unico merito al Baretti quello di avere reso indipendente la letteratura italiana da quelle classiche, lo limita facendolo derivare dal Becelli rispetto al quale l'importanza del piemontese consisterebbe «non nella sostanza delle sue idee, ma nel vigore e nella forza

leranza inquisitoriale, il suo gusto individualizzante ad ogni costo, la sua brusca irruzione moralistica e contenutistica in nome della concretezza nel mondo di una vecchia forma estenuata e stilizzata, nell'equilibrio di un esile classicismo arcadico e illuministico che solo nel Parini aveva trovato forza e sviluppo personale, limitato dalle possibilità rivoluzionarie del sensismo. E, in una storia di passaggio tra due civiltà letterarie meglio che in generiche prospettive unilaterali, si può ben capire quale importanza rivesta un atteggiamento simile, non tanto di stroncatura dell'*Arcadia*, che pure a suo modo ancora condizionava spesso le nuove esperienze, quanto di novità rozza, contenutistica, vitale, che rende meno casuale, anche se non meno originale, la «pianta uomo» alfieriana, il vigoroso senso dell'individuo che nell'Alfieri troverà un'adeguata e profonda giustificazione. Così il Baretti, che già nel suo ritratto quotidiano rivela, al di là delle smorfie bernesche, lineamenti di nuova decisione (si pensi all'omicidio londinese nella replicata narrazione dell'*Epistolario*, al suo amore non solo letterario per il Cellini, al suo odio profondo non più accademico per Appiano Buonafede), ben più che un illuminista entusiasta di rischiarare e di riformare è, con tutti i limiti che si devono riconoscergli, di sensibilità e di mentalità, una potente figura preromantica: e proprio con risultati in un campo specificamente di storia letteraria. Voglio dire che non è solo una di quelle figure del prerisorgimento piemontese illustrate da Carlo Calcaterra nei suoi volumi (*Il nostro imminente Risorgimento-I Filopatrìdi*), ma che, nel suo limite di progressismo e di conservatorismo cattolico (osservanza essenziale e risentita, ira contro ogni forma di pensiero «libertino» che coincidono però con un burkiano amore del costume nazionale³, dell'organismo tradizionale, e guidano anch'esse, sia pure equivocamente, verso il romanticismo), il Baretti indica intuizioni di una poetica a base di buon senso e di sentimento che supera anche la sua pur nuova esigenza prerisorgimentale di una letteratura civile, di progresso morale.

Certo moltissime delle idee cardinali della sua critica sono strambe o reazionarie⁴, il suo gusto è compromesso (esita fra la *Tancia* e Shakespeare), la sua sensibilità è ruvida (poeticamente realizzata in rime burlesche scadentissi-

della sua prosa che gli fecero aver ragione in pratica in una disputa mal posta in teoria» (p. 281).

³ È caratteristico in proposito che mentre tuona contro le massime dissolventi di Voltaire e Rousseau, rispetta con la massima tolleranza il protestantesimo inglese. E ciò perché il protestantesimo fa parte organica di una civiltà, di un costume ormai tradizionale, ormai «morale», mentre le idee enciclopedistiche verrebbero a corrodere e disgregare un'altra civiltà, un altro costume tradizionale, e quindi storicamente autorizzato.

⁴ Spesso è la sua curiosità polemica, il suo rifiuto dei luoghi comuni che lo portano a posizioni più nuove di quanto il suo spirito permetterebbe. Così nel caso della difesa dell'architettura gotica fatta nelle *Lettere familiari* (Bari 1912, pp. 145 ss.), e priva di ogni minimo accento di passione romantica che possa far pensare all'esplosione giovanile di Goethe davanti al duomo di Strasburgo (*Dichtung und Wahrheit*, cap. IX).

me), ma la sua critica contenutistica, e spesso bassamente veristica, ha un senso vivo del concreto⁵, dell'individuato, dell'umanamente esperito, che nella loro rozza formulazione significano la profonda insofferenza del suo tempo più vero alla vecchia poetica e superano idealmente quegli stessi esemplari come il *Giorno*, in cui sembrano soddisfarsi, mentre autorizzano un gusto del grandioso e del fantastico misurati d'altronde sul metro della correttezza e della traducibilità in evidenza di immagine e di personaggi. L'esigenza del concreto, viva anche in altri preromantici, è nel Baretti più potente anche se più grossolana e facilmente scaduta in esigenza di una brutta, immediata realtà, di una veristica verosimiglianza, di una psicologica emozione.

Così l'allegoria muscolosa e nervosa di Aristarco Scannabue (non solo antiarcade, ma veramente uomo di preromantica *Erfahrung* con i suoi viaggi, le sue battaglie, le sue infantili celliniane lotte con gli scorpioni) assume un valore di simbolo per tutta l'opera barettiana nel suo nuovo senso della letteratura⁶: è da una parte il furioso battere maniaco e quasi caricaturale dello stroncatore che troppo spesso scambia buon senso con banale senso comune e vigore con un ossessionante ritorno e sviluppo di poche idee fisse e perseguite con cocciuta miopia⁷, ma ancor più nella sua vita esperita non letterariamente e non frivolamente, l'esigenza di una esperienza nuova alla base della letteratura, che nel Baretti è soprattutto di vicende, ma che nel romanticismo diventerà anche di sentimenti segreti e appassionati. I letterati italiani dell'Ottocento, educati attraverso il preromanticismo più patetico e languido, risentiranno perciò, insieme al civismo pariniano più esemplare e idealizzato, l'accento barettiano di una esperienza vitale, di una letteratura combattiva e concreta. E se ciò vale soprattutto per i romantici *1816*, vale anche per i grandi romantici neoclassici in cui questo nucleo, affermato con equivoci e grossolanità nella «Frusta», si svolgerà in nucleo poetico, questa intuizione dell'individuato si farà coscienza storicistica, senso nazionale, e si preciserà in termini di critica e di poetica.

⁵ Gusto del concreto e del sanguigno con venature di bizzarria che si realizza nella lingua barettiana e soprattutto nel lessico, in cui, a parte detriti di bernismo, neologismi audaci e insistenti, accostamenti di aggettivi insoliti e poco diplomatici (la «cogliona tenerezza» che fa pensare al nuovo maccheronico di C.E. Gadda) formano un *Thesaurus* originale e personale, polemico e ben rispondente a questo bisogno di rozza individualizzazione. Si vedano, da diversi punti di vista, l'elenco denigratorio del *Buonafede* (nella «Frusta letteraria», Milano 1829, III, p. 1152) e quello critico nel volume di G.I. Lopriore, *G. Baretti nella sua «Frusta»*, Pisa 1940, p. 169.

⁶ Quando Piero Gobetti dava il nome di Baretti alla sua rivista intendeva certo affermare non solo quell'onestà dura e ferma, quel moralismo stroncatore ed ardente, ma anche quell'amore dell'individuale e del concreto senza cui ogni rivoluzione gli sembrava inutile e astratta.

⁷ Vide bene questo lato barettiano Camillo Ugoni (*Della letteratura italiana nella metà del XVIII secolo*, Milano 1856-1858, vol. I, p. 56): «Un altro difetto campeggia negli scritti di quest'uomo, l'implicazione, il rigirarsi in un medesimo pensiero fin ch'ei ne abbia cavato usura».

Se la massima novità della «Frusta» è in questa ricerca di un contenuto vitale, di una realtà morale, di una sicura realtà sentimentale accertate con una violenza di verità che, accanto al tipico «elogio» accademico settecentesco e ai libelli personalistici (di cui c'è un'eco notevolissima, specie negli otto numeri contro il Buonafede), rappresenta la via alla critica come scelta e giudizio personale, quale dominerà nel romanticismo, placata in una storia letteraria che nel Baretti è ancora a squarci e in funzione di poetica, questo fondamentale nucleo barettiano, quale si rivela clamorosamente nella «Frusta», risulta certamente da spunti originali e dalla presenza di una cultura, di una mentalità, di una critica che altri illuministi avevano idoleggiato, ma che nessuno meglio di lui seppe assimilare e volgere a proprio vantaggio per una naturale congenialità. Realmente già prima di andare in Inghilterra il Baretti aveva mostrato la sua natura polemica, il suo modo di scrivere e pensare truculento e vigoroso, anche se vi prevaleva eccessivamente la tendenza bernesca alla satira spavalda e burlesca. Ma allontanandoci dalla tesi esagerata del Piccioni⁸ che vede «già apertamente palesate persino nelle sue poesie giocose e ne' suoi versi nuziali, e specialmente in quelle sue polemiche e prefazioni, pubblicate da lui prima del 1751 a Venezia»⁹ le sue particolari attitudini critiche, pensiamo che, su di una naturale disposizione critica sviata e complicata dal bernismo e da una inutile poetica satirica, l'esperienza della cultura inglese fu essenziale per il Baretti e che il significato di questo contatto supera il nostro autore e tocca direttamente attraverso lui il complesso sviluppo illuministico-romantico in Italia.

La vita e la cultura inglese di metà secolo (frutto di un illuminismo più empiristico che razionalistico e accompagnato da un intenso fermento di avventura, di interessi, di pratica esperienza cosmopolitica ed umana fino all'affarismo più spregiudicato e all'avventura della pirateria) e specialmente l'amicizia col massimo letterato di quel tempo, Samuel Johnson, «l'eroe quale letterato», «l'uomo di verità e di fatti», del Carlyle, ebbero per la critica e per la sensibilità del Baretti un valore eccezionale¹⁰. Gli altri anglomani si estasiavano alla volgarizzazione newtoniana, alla garanzia inglese della libertà, alla moda inglese, ai particolari di una vita resa esemplare da un fondo razionalistico, bisognoso di trovare una formula perfetta di progresso a cui

⁸ V.L. Piccioni, *Giuseppe Baretti prima della «Frusta letteraria»*, Suppl. 13, 14 del «Giornale Storico della Letteratura italiana», 1912. La tesi dell'assoluta originalità barettiana troverebbe proprio una prova nel giovanile attacco a Voltaire, contenuto nella prima lettera a Corneille: «Il Baretti giovane allora di 28 anni, non era ancora stato in Inghilterra, e si vede che non era necessario (come da molti si crede) v'andasse per imparare quel mestiere per cui madre Natura l'aveva fatto» (A. Graf nella recensione al lavoro citato del Piccioni, in «Nuova Antologia», 16 dic. 1911).

⁹ Nella edizione della «Frusta letteraria» a cura del Piccioni, Bari 1932 (II, p. 419), che noi seguiamo nelle citazioni.

¹⁰ Senza accettare la tesi foscoliana di un Baretti «scimmia» del Johnson che ha avuto varie riprese moderne.

adeguarsi (e i fili preromantici passavano così in un tessuto di intenzioni illuministiche, gli esempi dei primi scrittori nuovi scendevano in mezzo alle prove di una civiltà considerata di totale progresso dei «lumi»), ma il Baretti, che ammirò e criticò certi lati della vita londinese, assorbì il meglio di quell'illuminismo empiristico e solido, e poté, pur nei limiti del bernismo e di una certa remora cattolica, sviluppare, in un clima culturale favorevole e stimolante, la sua personalità più sicuramente verso un gusto antiastretto, antienciclopedistico, contrario ad un ragionamento che, amato ancor cartesianamente chiaro e distinto (ma in realtà piuttosto secondo il buon senso che non secondo una sottile «raison»), non fosse anche appoggiato sulla testimonianza sentimentale, contrario ad una poesia che pur voluta nitida e verosimile non salisse da una concreta esperienza sentimentale.

Veniva cioè autorizzato facilmente a quel culto del buon senso e della poesia ricca di esperienza (dove gli equivoci e il rovescio negativo del suo sano contenutismo bisognoso di «cose naturali, cose belle, cose grandi, cose molte» dette «con semplicità, con forza, con entusiasmo»¹¹) che gli faceva preferire proprio in Inghilterra la lettura delle *Notti* di Young e di dissertazioni filosofiche al Petrarca e al suo Berni, per il loro riferimento ad una esperienza e ad un insegnamento morale¹²: condizioni che sulla strada della scuola romantica italiana, dove non vive sul serio il *Märchen*, l'idealismo magico ecc., sono positivamente e negativamente essenziali. E confluiscono comunque, a parte il loro più preciso riferimento ai romantici del «Conciliatore», entro questo complesso fermento fatto di precisi dati di poetica, di idee compromesse, di esempi testuali, di mediazioni, di sviluppo di sensibilità e di direzioni culturali.

Il suo duplice soggiorno a Londra (e il secondo coincise con quella maturazione che dette il suo frutto nel *Discours sur Shakespeare et M. de Voltaire*) è

¹¹ È la definizione della poesia contrapposta al tecnicismo poetico, consistente «nel variare il materiale cioè il metro del verso e della strofe» non «il sostanziale, cioè i pensieri e i sentimenti» («Frusta letteraria», I, p. 347).

¹² «Una tenebrosa meditazione di Sherlock o di Young sopra la morte, o una fredda o filosofichissima dissertazione morale di Tillotson o di Johnson... mi cominciano a quadrar più che non tutto il *nonsense* del Petrarca e del Berni che un tempo mi parvero il *non plus ultra* dell'umano intelletto», *Epistolario*, I, p. 98, al canonico Agudio, da Londra, 15 aprile 1754. – La sua cultura contemporanea non pare d'altra parte sufficiente ai fini di una sensibilità preromantica, di un patetismo mosso da suggestioni paesistiche e metafisiche, che nella solida e limitata umanità del Baretti hanno poco rilievo. C'è sí qualche abbandono «larmoyant» nel suo epistolario, ma raro e inquadrato in un sostanziale ottimismo corrucciato, bisbetico, ma incrollabile nel suo realismo disilluso, nel suo equilibrio fra umanità e forza di volontà («Dobbiamo... vincere la nostra sensibilità senza perder però la nostra umanità», al Biffi, Venezia, 11 dicembre 1762, *Epistolario*, I, p. 134), nella sua fondamentale speranza cattolica che gli fa superare il tema settecentesco della valutazione matematica di dolori e piaceri: «Proviamoci ad essere buoni cristiani, rallegrandoci nel pensiero che il tempo finirà e verrà un'ora che coronerà le nostre sofferenze con una felicità imperitura» (al Biffi, *Epistolario* cit., I, p. 136).

dunque tra gli avvenimenti importanti della nostra storia letteraria e spiega l'efficacia culturale di un'opera come la «Frusta» che portava in una Italia ormai aperta alle nuove correnti ideali e poetiche l'impeto fresco di una cultura unificata e mediata da uno spirito congeniale: di una cultura, malgrado l'anglomania, assai meno presente di quella francese enciclopedistica e dottrinarina, che aveva caratterizzato, da uno stanco cartesianismo a un vigoroso voltairismo, l'illuminismo italiano piú volgarizzato e razionalistico. Sí che il Baretti in quella solidità empirica vedeva anche un'utile reazione all'astrattezza della cultura francese contro cui tutta la polemica alfieriana e poi leopardiana avrà chiarissimo carattere romantico¹³.

Da quella esperienza (e dal suo pittoresco viaggiare che nel risultato delle lettere ai fratelli indica concretamente il massimo della sensibilità barettiana piú colorita che profonda) era corroborata anche la sua posizione europeistica e patriottica di tipo piú romantico che illuministico, piú attivo che accademico e sciovinistico¹⁴. Già nel '48, nella seconda lettera di prefazione alla traduzione di Corneille aveva detto: «Io sono italiano ed amatore miracoloso de' Danti, degli Ariosti, de' Berni e di tutti i nostri eccellenti scrittori d'ogni genere, né fu mai degno di essere ascritto fra quella buona gente alla quale tutto pute di rancido se non viene di Francia; ma tuttavia che l'Italia abbia prodotto un Cornelio, un Molière, oh questa la non mi è potuta entrar mai...»¹⁵. Ma piú tardi, con maggior senso di esperienza concreta, tratteggiava in Don Petronio il povero campanilista italiano della tradizione accademica: «Iersera quel benedetto don Petronio Zamberluccho m'ebbe quasi a far diventar rabbioso, volendomi sostenere che il nostro popolo italiano è piú studioso d'ogni altro popolo d'Europa. Quantunque dal dí che nacque egli non abbia visto cinquanta miglia di paese, e quantunque delle lingue viventi non sappia altro che la sua con un po' di francese e che per conseguenza non possa essere competente giudice d'una tale quistione, pure difese la sua pazza tesi ecc.»¹⁶. È con quanta nuova violenza il suo patriottismo cosciente della civiltà europea si scagliava contro i costumi arretrati della «nostra vigliacca Italia», contro «i vigliacchi patriotti» nemici delle «cose belle ed utili». Con le parole attive che saranno del «Conciliatore», indicava un nuovo senso di un «primato» non verbale («I *fatti*, dice un proverbio indiano, *sono gente ostinata...*»). Noi dobbiamo opporci ai Francesi

¹³ «Frusta letteraria», II, p. 249.

¹⁴ Senso piú vasto, europeo delle relazioni letterarie «Gl'Inglese, i danesi, i tedeschi, i francesi e gli spagnoli stessi hanno avuti degli uomini grandi contemporanei de' nostri in molti generi di letteratura... Se in vece d'essere sempre pomposi lodatori di noi stessi e delle cose nostre, come siamo stati da un pezzo e come siamo tuttavia, fossimo un po' piú studiosi delle cose oltramontane, la nostra albagia sciocca si diminuirebbe alquanto su questo punto. E poi che vale il dire *fummo*, quando gli altri possono dire *siamo?*» (al Carcano, 20 ottobre 1770, *Epistolario*, II, p. 36).

¹⁵ *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari 1911, p. 48.

¹⁶ «Frusta letteraria», ed. cit., I, p. 24.

«non mica col disprezzare quelle robe, ma con farne delle migliori o almeno delle equivalenti»¹⁷), pronto ad insorgere con un volume in difesa degli italiani attaccati da un viaggiatore inglese, lo Sharp. Un nazionalismo e tradizionalismo che senza la violenza decisamente romantica dell'Alfieri, e con un certo equilibrio settecentesco che alla fine non manca mai alla furia baretiana¹⁸, nascono su di una base nuova, antiaccademica: bisogno di entità reali, storiche, non di costruzioni arbitrarie, di luoghi comuni o europeistici o sciovinistici. E anche qui accordo ed avvio di un illuminismo empiristico e di un romanticismo quale si svolge in Italia, come da un empirismo attivo e verso un gusto romantico contro l'accademismo e contro il razionalismo schematico nascevano le intuizioni e le linee rozze, approssimative della sua critica e della sua poetica. Perché in mezzo alle violente esclusioni per banale confronto veristico o per utilitarismo che mostra però i suoi giusti diritti di fronte a certo formalismo arcadico, in mezzo ad amoreggiamenti eccessivi con accademicissime esercitazioni bernesche, il Baretto si presentava chiaramente come difensore dell'entusiasmo, dell'ispirazione contro i pedanti, i cruscanti, gli aridi razionalisti¹⁹.

Così nella «Frusta», in una lettera immaginaria «ad una signora inglese» circa le opinioni dello Shaftesbury, dà forma alla tipica difesa romantica della comprensione congeniale, poetica della poesia, della vocazione soprarazionale del critico: «Shaftesbury... ha... detto male quando ha detto che *senza esser poeta, anzi che senza aver estro poetico, si può rettamente giudicare di poesia*»²⁰. Ed appoggia la sua affermazione su di un esempio che lo contrappone al giudice razionalistico, armato di dottrina e raziocinio, estraneo all'emozione del poeta valutato solo nella sua cristallizzazione stilistica, in termini di retorica, non di sincerità: «Il Muratori... uomo dottissimo, in quel suo libro *Della perfetta poesia* la sbagliò in molti giudizi che diede de' nostri poeti; lodò molte cose fredde, puerili, piccole; biasimò alcune bellissime bellezze poetiche; e se ne lasciò passare dinanzi agli occhi alcune di quelle che rapiscono, che incantano, che infiammano *un poeta naturale*, e non ne fece conto nessuno. Due ottave l'Ariosto ardí porre in bocca ad Orlando un momento prima che il cervello gli desse la volta, le quali veramente dipingono il paladino tal quale dovev'essere in quel tristo punto, cioè agitato da amore, da furore, da gelosia, da pietà di se stesso, e da altre contrarie passioni che lo dovevano condurre a mattezza un momento dopo. Il giudizio dell'Ariosto non credo avesse molta parte in quelle due maravigliose ottave. Fu la sua immaginazione, fu il suo traspostarsi con tutta l'anima

¹⁷ Ivi, II, pp. 201 e 206. Il corsivo è dell'A.

¹⁸ E per valutare il carattere del Baretto nella sua novità e nel suo equilibrio settecentesco si rivedano le lettere del periodo piú maturo, del secondo soggiorno londinese.

¹⁹ I limiti, secondo noi formulati in maniera eccessiva da M. Fubini (*Dal Muratori al Baretto*, Città di Castello 1946, ora Bari 1968), sono naturalmente avvertiti e sottintesi nella nostra constatazione dei compromessi preromantici.

²⁰ «Frusta letteraria», I, p. 155. Il corsivo è dell'A.

nella stessa situazione d'Orlando, fu il suo poetico fuoco, fu un repentino entusiasmo che gli dettò quelle due ottave, anzi che gli dettò tutta quella descrizione d'Orlando che impazza gradatamente»²¹. È qui, più che nelle spalvalde stroncature di una moda artificiosa e di un costume pigro, più che nella discutibile originalità dei giudizi, che veramente si avverte il nuovo: nella energica e intuitiva affermazione della radice sentimentale, passionale della poesia. Al di là del buon gusto bettinelliano sempre pronto a limitare ed ornare un entusiasmo ben qualificato, rozzo e vigoroso si affaccia il mito romantico della ispirazione senza controllo, della immedesimazione del poeta col suo fantasma, con la situazione poetica. Mentre una critica più moderna potrà trovare proprio nell'Ariosto e in quelle meravigliose ottave una piena trasfigurazione lirica, controllatissima, di un senso della vita fuori di veristiche situazioni («tal quale dovev'essere»), la critica romantica trova qui il suo atto di nascita e la poetica romantica trova qui una prima coscienza non raffinata e facile ad equivocare, ma robusta e compatta. Quantità e qualità di passione, sincerità d'ispirazione sono dunque per il Baretti le essenziali unità di misura in poesia: originalità geniale superiore a tutte le regole inventate dai pedanti, a cui corrisponde una richiesta di moralità e di buon senso che forma spesso l'ombra, a volte il centro luminoso delle sue valutazioni critiche, ma che sempre finisce per giustificarsi con quella prima istanza di nutrimento vitale, di ispirazione schietta. Tanto che, mentre ammira il Metastasio per la «chiarezza e precisione» delle sue idee, per il buon senso e la moralità, lo esalta soprattutto per la sua capacità di commuovere, di appassionare il lettore. «Non si creda però il leggitore che con questo mio prolisso estendermi sulla chiarezza, sulla precisione e sulla inarrivabile facilità di verseggiare di Metastasio, io voglia far capire che il suo poetico merito consista solamente in queste tre cose. No davvero che questa non è l'intenzione mia. Metastasio ha anzi moltissimi pregi, che lo costituiscono poeta per molt'altri capi, e poeta de' più grandi che s'abbia al mondo. Metastasio è tanto dolce, tanto soavissimo, e tanto galantissimo nello esprimere passioni amoroze, che in molti suoi drammi ti va a toccare ogni più rimota fibra del cuore e t'intenerisce sino alle lagrime; e chi non è vandalo o turco bisogna che pianga da volere a non volere, nel leggere specialmente la sua *Clemenza di Tito* e il suo *Giuseppe riconosciuto*. Metastasio è sublime sublimissimo in moltissimi luoghi...»²². Così il Baretti veniva giustificando le sue predilezioni poetiche con un ricorso al sentimento come sorgente di poesia: sentimento che, spesso assunto nella sua brutalità contenutistica e moralistica e spesso sfociando in buon senso, diviene il più autorizzato controllo o addirittura l'unico di quel sublime, di quella poesia geniale senza regole e senza moda, che egli vedeva realizzata nell'Ariosto, nello Shakespeare, trascendenti poeti «*whose genius soars beyond the reach of art*».

²¹ Ivi, I, p. 154.

²² Ivi, I, p. 63.

Questo atteggiamento del Baretto che si nutre tuttavia di cultura illuministica fino a giustificare il suo antiboccaccismo con la solita spiegazione antistorica di disprezzo dei «tempi bassi», e che per vie nuove ritorna a vecchie incomprensioni della poesia paragonata con la realtà²³ rompendo però insieme un calligrafismo stentato e conformistico, trova il suo sbocco più coerente ed originale in quell'autentico capolavoro di polemica e di intelligenza vigorosa e rozza che è il *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*²⁴, opera della piena maturità (1777)²⁵, a dodici anni di distanza dalla «Frusta», nata da una nuova esperienza della cultura inglese, quando in questa si erano sviluppate più organicamente la mentalità preromantica e il culto di Shakespeare si era assicurato nuove basi di gusto associandosi a quello per Ossian, Omero, per i «geni», per i poeti del nuovo «sublime».

Il *Discours*, in questo attacco a Voltaire, è preceduto da accenni polemicici al filosofo francese in sede esclusivamente letteraria e linguistica. E infatti, pur non negandogli il rispetto dovuto alla sua attività di pensatore, il Baretto lo aveva già accusato di non comprendere l'italiano, di lodare perciò a sproposito le aborrite commedie del Goldoni e di tradurre male la poesia di Dante²⁶. Ma queste accuse non erano sviluppate fino ad un'accusa generale

²³ Nella sua critica al Bembo stronca il verso «sosten due rondinelle un faggio, un pino» perché le rondini non si fermano sugli alberi (ivi, II, p. 269). Atteggiamento veristico che pure, collaborando con un nuovo senso del grandioso e del «sublime», contribuisce alla formazione di un gusto più concreto, più rude, e più fantastico. E del resto, come va ripetuto per il Baretto, ogni rivoluzione letteraria comincia con violente irruzioni di contenutismo, con la rottura di una cristallizzazione formale.

²⁴ Del *Discours* si vedano l'edizione di L. Piccioni, in G. Baretto, *Prefazioni e polemiche*, Bari 1911; di F. Biondolillo con introduzione, Lanciano 1911; e quella di E. Bonora in *Letterati memorialisti e viaggiatori del settecento*, Milano-Napoli 1951, da cui citiamo.

²⁵ Il Baretto del *Discours* è ben più maturo di quello della «Frusta» e la sua violenza si è fatta più sicura, più capace di tempestività. C'è più distacco in questo ultimo Baretto e l'occhio di chi, pur sempre combattivo e impegnato, può veder da lontano la propria vita e la propria esperienza più tumultuosa: «una immaginazione sfrenata, delle passioni mal represse, una rigidità di tempera non mai pieghevole, m'hanno per troppi anni fatto camminare per alcuni sentieri non battuti dal restante de' mortali...» (al Greppi, 9 ottobre 1770, *Epistolario*, II, p. 26). Il Baretto ebbe chiara coscienza dell'importanza del *Discours* e proprio del suo carattere di battaglia europea, contro l'enciclopedismo astratto. «Sentirete a tempo opportuno quello che so dire alla gente quando mi ci metto di buon proposito, come ho fatto in questa operetta, che ho limata un pezzo e che faccio conto sia la meglio cosa che m'abbia scritta mai» (al Bicetti, Londra, 5 maggio 1777, *Epistolario*, II, pp. 208-209). «Fra pochi di pubblicherò un picciolo libretto in lingua francese, che ho composto per acquistar fama e non per interesse, e m'aspetto che abbia a far del romore in Inghilterra, in Francia, e fors'anco in Italia» (alla Fedrigo, Londra, 5 maggio 1777, *Epistolario*, II, p. 212); «nella qual cosetta mi pare d'aver dette tante cose, e tanto calzanti, che mi tengo certo d'un grande accrescimento di fama per tutta l'Europa...» (*Epistolario*, II, p. 213).

²⁶ Tra gli altri accenni, nel numero VIII della «Frusta» recensendo i *Discorsi toscani* del Cocchi, entra a parlare della *Henriade* di Voltaire che critica come fredda e convenzionale e del *Saggio sull'epica poesia di tutte le nazioni ecc.*, a proposito del quale accusa il francese di giudizi spropositati sugli epici italiani dovuti al fatto che egli «non sa un'acca della lin-

che toccasse il carattere enciclopedistico, illuministico dell'intelligenza voltairiana e rimanevano in quell'aria di bizzarra stroncatura alla brava, complicata dall'allegoria pittoresca di Scannabue che spunta spesso le polemiche della «Frusta» e le lascia inconcludenti, a mezz'aria.

Nel *Discours*, a differenza della «Frusta», si nota subito una coerenza piú intima, un tono piú fermo, meno petulante, dovuto al fatto che il Baretti, libero dalla polemica ormai superata con gli arcadi e i cruscanti, si rivolge con tanta maggiore unitá non contro residui e mode, ma contro una cultura ben viva, contro una mentalità trionfante e contro il suo piú vistoso rappresentante.

La discussione del Baretti si liberava dal suo tono di critica spicciola e la sua energia trovava una direzione piú nobile e viva, la sua tendenza individualizzante a base moralistica perdeva il suo sapore piú acido, e il suo aspetto conservatore e casistico, e si sviluppava su di un terreno schiettamente nuovo, piú storico, meno cronachistico. La «rivolta di Aristarco» non era piú ibrida nel suo obbiettivo, anche se inevitabilmente ibrida nei suoi presupposti culturali, ideologici, e diventava rivolta europea al predominio voltairiano sul gusto generale, alla poetica della *raison*, all'impero di un classicismo formalistico cui Voltaire, dopo uno sviluppo piú concreto e sensistico, era ritornato come a coerente poetica dell'illuminismo razionalistico. Naturalmente sarebbe assurdo chiedere al Baretti una posizione integralmente nuova e sganciata del tutto da motivi illuministici in lui forti, anche se diversamente qualificati, e da quelle remore tradizionaliste che in parte si facevano arma nella critica antivoltairiana fondendosi con spunti nuovi e rivoluzionari, in parte sedimentavano e appesantivano il metodo costruttivo del critico.

Ma certo, per la storia del nostro preromanticismo e del preromanticismo europeo, questo testo è di una importanza troppo poco sottolineata e mai inquadrata in uno svolgimento da illuminismo a romanticismo: per l'attacco contro Voltaire, per l'affermazione anche se saltuaria di un nuovo metodo critico, per la difesa di Shakespeare che già in Germania aveva segnalato il cambiamento del clima poetico, l'approfondimento dello *Sturm und Drang*, il primo contributo goethiano («und ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen»²⁷) e che anche in Francia, proprio per opera di Voltaire, aveva indicato una prima stagione non classicista sviluppata da Diderot e dai piú coerenti preromantici.

Voltaire infatti aveva accettato, in un primo tempo e nel momento di maggiore anglomania, la grandezza di Shakespeare²⁸, se ne era fatto banditore in Francia ed aveva addirittura cercato una nuova fortuna teatrale in tragedie

gua nostra». E come prova, l'attento empirico riporta un brano dantesco con traduzione voltairiana, mostrando cosí in germe uno degli argomenti essenziali del suo gusto individualizzante e concreto fino all'assurdo e alla pedanteria, che sarà sviluppato nel *Discours*.

²⁷ Dal *Zum Shakespeares Tag* del 1771. *Goethes Werke*, Insel, Leipzig s.d., VI, p. 345.

²⁸ Per l'atteggiamento di Voltaire nei riguardi di Shakespeare si rileggono sempre utilmente le pagine del saggio di L. Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*, Città di Castello 1884, specialmente da p. 18 in poi.

che dello Shakespeare volevano riprendere in espedienti esteriori, il grandioso, il fantastico di apparizioni, di bruschi interventi. Poi quando per opera del grande mediatore tra l'Inghilterra e la Francia, *Le Tourneur*, l'amore del dramaturgo inglese si diffuse con una accentuazione chiaramente preromantica, Voltaire, parte per le tipiche reazioni del suo carattere (dispetto di non essere piú il rappresentante di Shakespeare in Francia), parte, e piú profondamente, per una naturale involuzione del suo gusto contro le punte piú avanzate della sua potente curiosità, si rivolse ferocemente contro il traduttore e l'originale qualificando il primo di «imbécile, maraud, faquin» e caratterizzando il secondo come un letamaio con qualche gemma, «un enorme fumier».

Di fronte a questo atteggiamento del Voltaire, il Baretti che, come abbiamo visto, già precedentemente lo aveva attaccato, pur ammettendo la grandezza dell'illuminista francese «come semplice scrittore» («cioè dal canto della sua maniera ad adoperare le parole e d'ordinare lo stile»²⁹), con il suo procedere tra pamphlettistico e pedantesco, con il suo amore per una verità solidamente conquistata ed empiricamente accertata, non muove da uno sdegno astratto o da una figura puramente estetica di Shakespeare e di Voltaire, ma dalla constatazione dell'ignoranza dell'inglese da parte di Voltaire e della sua conseguente incapacità di gustare e giudicare rettamente la poesia di Shakespeare. Le prove minute, assommantisi con meticoloso rigore, in un momento di grazia dell'intelligenza barettiana, procedono con un misto di scientifico e di corposo che sembra tradurre in stile il gusto barettiano del concreto su base empirica, di buon senso. Voltaire dopo un anno di soggiorno in Inghilterra ha pubblicato due scritti in perfetto inglese (prova della sua conoscenza di quella lingua). Ma è impossibile imparare così bene e così presto una lingua, tanto piú che, dopo la sua partenza dall'Inghilterra, Voltaire non ha piú scritto lettere inglesi, tranne una, così sgrammaticata da non crederla sua. Eppure Voltaire ha tradotto brani da Shakespeare. Come? Dimostrando la sua incomprendimento, come risulta da un esame particolare di un brano dell'*Amleto* che mette bene in luce tutta l'acutezza filologica del Baretti sempre un po' spavalda e pedantesca insieme. Accertata l'ignoranza specifica di Voltaire (con un accumularsi di prove, una insistenza quasi maniaca), il saggio si allarga in un attacco contro il filosofo di Ferney e in un abbozzo di poetica antilluministica che si intrecciano e collaborano, sorretti dallo stesso gusto scabro di una verità non astratta, non sofisticata, in vista di una mentalità, di un metodo nuovo fociosamente e approssimativamente intuiti.

²⁹ G. Baretti, *La scelta delle lettere familiari*, Bari 1912, p. 109. Alla *Scelta* uscita pure nel 1777 e composta come esemplare di lingua italiana epistolare (cioè con un intento largamente retorico) il Baretti assegnava il compito di integrare la verità del *Discours* (cfr. *Epistolario*, I, p. 236), ma in realtà la *Scelta* è scarsamente utilizzabile da quel punto di vista e serve allo svolgimento della polemica anti-Caffè, ma sempre su un piano piú di pettegolezzi che di idee.

Se il Baretto si fosse arrestato a dimostrare l'ignoranza di Voltaire o la qualità deteriore della sua traduzione, il *Discours* sarebbe rimasto solo un *pamphlet* di gusto discutibile, ma egli va oltre e afferma l'intraducibilità di Shakespeare in francese o nelle altre lingue neolatine poiché: «Shakespeare ne savait latin, ni grec, ni aucune autre langue. Il n'avait devers soi qu'une profonde connaissance de la *nature humaine*, un de ces génies, si rares partout, qu'on appelle "*génies d'invention*", et par dessus cela une *imagination toute de feu*. Avec ces trois qualités Shakespeare sut former, à l'âge de trentedeux ans, un langage, quelquefois bas et plein d'affectation, mais plus souvent compact, énergique, violent, d'où sort une poésie qui enlève l'âme quand il le veut»³⁰. E lo stesso linguaggio critico adoperato arieggia bene l'intuizione nuova, preromantica che il Baretto aveva della poesia shakespeareana, della sua creatività libera e «selvaggia».

«C'est cette poésie-là qu'on ne saurait rendre dans aucune des langues dérivées de la latine... La langue française par dessus ses soeurs est trop châtiée, trop scrupuleuse, trop dédaigneuse, pour rendre Shakespeare. Quand on traite de pensées sublimes, elle ne sait souffrir le moindre mot vulgaire, la moindre transposition un peu forte, la moindre phrase non reçue ou surannée. Un enjambement dans un vers, une rime qui ne répond pas avec la dernière exactitude, un hémistiche un peu mal séparé de l'autre, y est un défaut insupportable. La langue de Shakespeare est plutôt embellie que gâtée par tout cela. Un certain air antique, et quelquefois sauvage, ajoute même à ses beautés poétiques. Il est plus libre dans le choix de ses expressions que le vent sur l'océan, pour le dire à sa manière. Son dialogue est tantôt en vers blancs, tantôt en vers rimés, tantôt en prose, et n'a tantôt qu'un mot ou deux à la place d'un vers... Allez, selon le génie de la poésie française l'enchaîner dans des alexandrins, qui vous rappellent une procession de moines marchants deux à deux d'un pas égal et grave de long d'une rue droite, vous ne le reconnaîtrez plus. Ce sera faire danser des minuets à qui ne sait que s'élançer comme un cerf»³¹.

E dalla intraducibilità di Shakespeare in lingua neolatina, si passa ai punti più sostanziosi e meno cronachistici, alle affermazioni che, in una ganga sempre compromessa di cultura e di velleità, implicano un nuovo senso della poesia, in cui (più che il languore idillico e la tenerezza elegiaca che soprattutto affiorano negli altri testi preromantici italiani) si presenta quel vigoroso amore del concreto che conduce ai romantici *1816*, e, nel pieno romanticismo italiano, al *De Sanctis*. Così da una questione particolare o al massimo di storia della cultura si passa, con un impeto lucido e una capacità di sviluppo, che superano gli urti brevi e caotici di tante pagine della «Frustra», alla affermazione della intraducibilità della poesia, di ogni poesia che viene considerata come espressione organica di una individualità, in una

³⁰ *Discours*, ed. cit., p. 610.

³¹ Ivi, pp. 610-611.

condizione storica, di tradizione non solo letteraria, di *clercs*, ma nazionale, largamente ambientale. Tanto che questo suo insistente bisogno di accertamento concreto, addirittura empiristico, porta il Baretti (che è quindi sulla strada romantica con le sue possibilità di uno storicismo idealistico e di un determinismo di «*milieu*» che già si incrociano assai spesso nella «patristica» romantica) ad esigere per la comprensione di una poesia la conoscenza non solamente libresca della sua lingua nazionale, del paese, degli uomini, dei costumi in cui quella lingua è fiorita e quell'espressione poetica ha trovato nascita e realtà.

«Oui, messieurs les Français! Pour connaître Shakespeare il faut que vous veniez à Londres. En y arrivant, il faut que vous mettiez à étudier l'anglais comme des perdus. Il faut que vous examiniez ce peuple, non pas en Français, mais en hommes. N'oubliez pas cela. Sur toutes choses prenez bien garde à ne pas apporter de ces vilains microscopes que l'opticien de Ferney vous vend à si bon marché: il ne valent rien, je vous en assure. Ils rendent les objets si opaques, si petits, qu'on ne saurait les distinguer, et gâtent la vue en même temps. Ayez de bonnes bésicles: cela suffira. Quand pourtant vous connaîtrez bien les habitants et la langue de l'Angleterre, n'allez pas croire que vous connaîtrez Shakespeare. Il vous faudra encore étudier la langue qui lui est particulière, et qui n'est pas tout à fait semblable à celle dont tout le monde se sert du jour à la journée. Celle-ci approche pas-à-pas de votre langue française. Dans peu elle lui ressemblera comme un oeuf ressemble à un autre, si on y va du train qu'on y va. Ce n'est pas là le cas de la langue de Shakespeare, qui a un air à elle, un air mâle, un air de liberté, un air quelquefois un peu farouche, qui lui sied à merveille, mais qu'un étranger ne saisit pas à la hâte...»³².

Portata così avanti questa linea, che è poi quella centrale e più moderna, fino alla conseguenza di una totale indissolubilità della poesia da una tradizione nazionale, da una realtà storica non solamente letteraria, il Baretti, il «pedante scapigliato» della definizione morandiana, la abbandona di colpo nel capitolo quarto per difendere Shakespeare da un'altra accusa di Voltaire (la non osservanza delle tre unità), capovolgendola nel senso di una nuova retorica romantica in formazione contro quella illuministica classicistica. La discussione passa su di un argomento tipicamente «secondo Settecento» e non ignoto certo alle altre letterature europee, un argomento che anzi serve spesso a distinguere i due campi «entre classicisme et romantisme» soprattutto dal punto di vista della regolarità classicistica e della libertà romantica. E già alcuni anni prima (1767) nella sua *Hamburgische Dramaturgie* Lessing aveva discusso il carattere delle regole pseudoaristoteliche³³ e prima ancora

³² Ivi, p. 616.

³³ Da noi le aveva discusse con notevole spregiudicatezza il Metastasio nell'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, scritto nella prima metà del secolo, ma edito solo nell'82, posteriormente al Discorso barettiano.

ne aveva parlato, con notevole incertezza, Diderot (*Entretiens sur le Fils naturel*, del 1757) e in Inghilterra, nella prefazione alla sua edizione shakespeariana, del 1765, il Johnson, il grande amico del Baretto.

Nel *Discours* il Baretto non fa una generica difesa della libertà d'ispirazione e mantiene la sua argomentazione in un terreno comune agli illuministi, ma chiaramente inclinato verso una soluzione diversa: il terreno della verosimiglianza che era comune al razionalismo illuministico e al bisogno di concretezza, di naturalezza, che il preromanticismo portava, verso gli sviluppi del romanticismo italiano, insieme al suo nuovo gusto della libera fantasia. Alla verosimiglianza che il classicismo illuministico credeva di attuare mediante le regole di unità, veniva sostituita la verosimiglianza del buon senso barettoiano, preoccupato di una verità umana psicologica, naturale (il grido del giovane Goethe qui meno estremistico e idealistico) che trova il suo centro nei «caratteri», nei personaggi coerenti, nella «situazione» svolta in una lingua non astratta, nazionale e popolare.

Accettato il piano di una illusione di verità, il Baretto, che non giungeva all'assoluta richiesta di un piano totalmente fantastico senza riferimenti al mondo pratico (e in ogni lavoro veramente storico la rivoluzione deve essere controllata nei suoi veri termini provvisori, non in base ad intuizioni posteriori che pure in quella novità trovano la loro anticipazione), con una lucidità matura e con l'insistenza dei famosi uncini di cui parlava il Johnson, mostra come tale illusione non venisse affatto ottenuta con il metodo caro al classicismo: «– Tu conviendras pourtant – me dira-t-on encore – que monsieur de Voltaire a raison quand il accuse ton Shakespeare de ne s'être point conformé aux trois unités tant recommandées par Aristote, et si bien illustrées par Corneille. Nous savons de bonne part qu'il les a violées, traînant ses personnages d'un pays à l'autre, d'acte en acte, ce qui est contre l'unité de lieu, et faisant par conséquent durer l'action, non pas trois ou quatre heures mais de mois et des années entières, ce qui est contre l'unité de temps. Qu'as-tu donc à dire en faveur d'une pratique si absurde et monstrueuse? Est-il possible dans le court espace de trois ou quatre heures de rendre *vraisemblables* des faits, qu'ont duré des années entières, à des gens qui savent n'être là que durant ces trois ou quatres heures? est-il possible de rendre *probables* des voyages fort longs aux yeux de ceux qui ne bougent du parterre, des loges et du paradis?

Ceux qui me font de si belles interrogations, auront la bonté de me permettre que je les interroge aussi un peu, avant de leur donner une réponse catégorique.

– Comment, donc ceux qui savent d'être à Paris et dans la salle de la Comédie, peuvent-ils se donner le change et croire qu'ils sont à Rome, à Memphis ou à Samarcande? Comment peuvent-ils voir, de leurs yeux, que c'est là mademoiselle Vestris et le sieur Lekain, et croire néanmoins que l'une est Agrippine ou Lucrece, et l'autre Tarquin ou Tibère? Comment les comtesses qui sont aux loges, peuvent-elles endurer un roi de Macédoine ou une dame

de l'Indostan, qui, au lieu de les amuser en parlant les jargons de leur pays, s'avisent de déclamer de très beaux vers français rimés deux-à-deux, dont elles dévinent fort souvent le dernier hémistiche avant que ce roi de pique, ou cette dame de trèfle l'ait prononcé? Comment ces grisettes, qui sont au paradis peuvent-elles se fourrer dans la cervelle, que des toiles peintes par Servandoni ou par Luterbourg, soient des appartements, des galeries, des jardins, des palais, des temples, des villes, des campagnes, des mers et autres pareilles choses?

– Non, non. Ces messieurs, ces dames, ces grisettes, ne se figurent rien de toutes ces choses-là. Ils ne les trouvent que probables, que vraisemblables, à l'aide de leur imagination!

– Je veux de tout mon coeur que cela soit: mais si à Paris on peut trouver des choses si éloignées du vrai, probables et vraisemblables à l'aide de l'imagination, pourquoi à la même aide ne trouvera-t-on pas à Londres probables et vraisemblables d'autres choses pas un pas plus éloignées du vrai que celles-là? Qu'importe que le consul Marcantoine se tienne à Rome pendant toute la pièce, ou qu'il parte au second acte pour le Mexique, s'embarque au troisième pour Péterbourg, fasse une escapade à Pondichéry dans le quatrième, et aille au cinquième se faire capucin en Irlande, pourvu que le poète ait l'adresse de nous faire savoir où Marcantoine est, aussitôt qu'il paraît, et les raisons qui le réduisent pas-à-pas à quitter le consulat et se faire capucin? Faut-il de plus grands efforts d'imagination pour aller d'un pays à l'autre, que de se tenir ferme dans Rome durant tous les cinq actes, quand on sait d'être à Paris, que l'acteur ne bouge du Capitole, ou qu'il courre de pays en pays jusqu'à Cork ou à Dublin?...

Suffit que le caractère ne se démentent point et soient les mêmes constamment dans toutes les situations où l'auteur veut les mettre...»³⁴.

Come ben si vede, non si tratta di un impossibile superamento delle vecchie posizioni da parte di una estetica veramente autonoma, non razionalistica, ma – ciò ben più ci interessa in questo passaggio verso il romanticismo – si tratta di una contrapposizione della unità organica, concreta dei «caratteri» a quella astratta e pedantesca delle unità pseudo-aristoteliche, l'esigenza, mediata in termini di cultura ancora non romantica, dell'urgente bisogno dell'organico, dell'individuato, di una nuova universalità artistica a base sentimentale contro cui le regole non possono nulla. Sí che all'autorità di Aristotele non vengono opposti altri testi ed altre glosse, ma l'autorità degli individui poetici, delle singole opere realizzate che smentiscono quei parti del raziocinio pedantesco con la loro presenza viva, incontestabile, con la categorica risposta dell'umorismo portano del «se po no, se po no, – ma mi la foo»³⁵.

³⁴ *Discours*, ed. cit., pp. 622-624.

³⁵ E quanti argomenti baretiani proprio nel loro accento pratico, nel loro fuoco di estrosa naturalezza, arieggiano argomenti e battute dei migliori polemisti romantici dal

«Qu’Aristote dise ce qu’il veut, j’oppose à son autorité l’expérience de Shakespeare, de Lope de Vega et des plusieurs autres, qui nous on fait voire le contraire. Nous refuserons-nous à l’expérience parce qu’Aristote a dit ou n’a pas dit ce qu’il ne savait pas? On donnait de son temps des pièces qui ne contenaient qu’un événement. Elles réussissaient à merveille. Qui fit Aristote? Il en étudia l’artifice et le réduisit à des règles. Si on avait donné des pièces chargées de deux, trois, quatre ou cinq événements, et qu’elles eussent réussi, n’est-il pas vraisemblable qu’il aurait aussi tâché de deviner par quels moyens elles donnaient autant de plaisir que les autres, et rédigé ces moyens en préceptes?...»³⁶.

Al posto di precetti concrete esperienze, significative anche per il nuovo canone (Shakespeare, Lope e più giù Calderón) che sconvolge il primato del classicismo francese senza però ricorrere agli sciocchi primati italiani di tanti *accademici*. Al posto del gusto di una perfezione e di un decoro guidati da una ferma «raison», da una cartesiana chiarezza, l’amore dell’individuato, anche se abnorme e veristicamente sproorzionato (dove l’ammirazione per il Calibano della *Tempesta*), il gusto dei caratteri, dei personaggi che egli sente al centro della intuizione poetica con una tendenza che sarà tipica della critica romantica: persone organiche, contro fredde astrazioni. Come appunto gli sembrano, in confronto dei personaggi shakespeariani, le fredde figurine razionalistiche delle tragedie voltairiane: «Les caractères de Shakespeare sont bien autre chose que les Alzires et les Zaïres, que le Joyeuses et les D’Aumales, que la pauvre Politique et la mesquine Discorde du poète philosophe! Ce serait en verité comparer des jolies figures d’ivoire aux Moïses et aux Davids de Michelange, que de comparer les gens de monsieur de Voltaire aux gens de Shakespeare...»³⁷.

E non a caso Michelangelo viene in soccorso di questa ricerca romantica: anche la trama culturale si infittisce coerentemente alla nuova intuizione del genio creatore di concrete realtà poetiche. Nel Bettinelli i richiami erano più facilmente oscillanti nel loro eclettismo, mentre nel Baretti a poco a poco si scartano i testi meno adatti o si colorano di una luce nuova insistente, come avviene perfino nel caso del Metastasio, che è proprio l’indice dello sforzo barettiano per sottrarsi al tempo arcadico-illuministico salvandone una preferenza così vistosa che viene giustificata meno per la via naturale di un primato del canto sorto sul luogo comune chiaro e distinto, che per la via nuova del sentimento, della passione, della individualizzazione drammatica.

Gusto dell’individuato che conduce nel capitolo quinto ad una discussione minuta e serrata contro la vana pretesa razionalistica di poter tradurre integralmente da una lingua ad un’altra, discussione che storicamente implica

Porta al Borsieri, al Berchet, ben indicando come la linea che parte dal Baretti, più che al grande romanticismo neoclassico, va alle posizioni del romanticismo italiano 1816.

³⁶ *Discours*, ed. cit., p. 626.

³⁷ Ivi, p. 631.

il piú vigoroso assalto della nuova mentalità preromantica contro quella illuministica e proprio su di un terreno quanto mai qualificato, nel pieno della forza espressiva della parola, all'origine ideale insomma del problema estetico moderno e della poetica romantica. L'oggettivismo baretiano a volte cosí brutale e cosí illuministico si stacca dal praticistico bando del «Caffè» «cose, non parole», e si è maturato nel contrasto ben piú efficace e letterariamente valido fra le parole come espressione concreta e la parola-segno universale di un assurdo esperanto razionalistico. Parole concrete contro parole astratte, dunque, corrispondenza intima e indissolubile di *nomen* e *res* che poi, in ambito chiaramente storicistico e di nuova poetica, potrà diventare affermazione della individuata realtà della espressione poetica. Il Croce sentí bene l'importanza di queste pagine del *Discours* e giustamente ne fece il punto piú avanzato della critica baretiana, ma non credette opportuno, in base alla sua formula che Baretti non fu «rappresentante storico»³⁸ di una sola verità, ricollegare questo punto con gli altri del *Discours* che insieme individuano l'intuizione largamente storicistica del Baretti. Certo, storicismo assai grossolano, a base empiristica, ma cosí fondamentale per il romanticismo italiano che la grandiosa intuizione vichiana presente al Foscolo ed ai romantici non distrusse una impostazione evidentissima nella polemica romantica, nei suoi limiti, nella sua scarsa coscienza filosofica, nel suo equivalente di una sensibilità vigorosa, ma poco acuta e tormentata: la sensibilità che giunge fino al Verdi e fino al De Sanctis di *Reale e ideale*.

Il Baretti, padrone come non mai dei suoi mezzi polemici, parte, in questo capitolo, da curiosi esempi dell'intraducibilità, alla lettera, di frasi inglesi in francese, della sconvenienza che certe espressioni acquistano nelle lingue moderne e che non avevano assolutamente in latino o in ebraico, e fissa poi la sua discussione su di un esempio scelto per la sua apparenza insignificante.

«Comment traduirez-vous en italien ces quatre mots français: “*le roi de France*”?»

– Rien de plus aisé dans le monde. Je traduirais “il re di Francia”.

– Il y a toutefois des cas où ces quatre mots italiens n'expriment point exactement les quatre mots français.

– Comment! – dit monsieur de Voltaire d'une voix rauque et d'un ton de courroux – ces deux phrases n'expriment pas toujours la même chose?³⁹

La meraviglia di Voltaire immaginata a tale uscita allegorizza la meraviglia dell'illuminista che vede nelle lingue dei semplici mezzi di comunicazione di una realtà invariabile, di fronte all'empirista preromantico che condiziona l'espressione all'intuizione che nelle varie lingue, nelle varie tradizioni, nei vari *milieux* storici vive una entità apparentemente identica in ogni luogo e tempo.

Nella dimostrazione briosa e cosí serrata da sfiorare il sofisma, c'è qualco-

³⁸ B. Croce in *Problemi di estetica*, Bari 1910, p. 444.

³⁹ *Discours*, ed. cit., p. 633.

sa di piú di un paradosso e nei termini culturalmente ancora compromessi, nella precipitazione piú rozza ed esteriore, vive un primato della storia, una attualità estetica non esperantistica per cui Baretti può parlare di «beautés indigènes» intraducibili, specie in una lingua come la francese (inizio anche questo di quella romantica svalutazione del francese come lingua astratta, razionalistica che si trova fin nello *Zibaldone* leopardiano), e di una nuova valutazione delle letterature straniere esaminate storicamente, secondo la realtà spirituale che l'espressione artistica implica, secondo la loro poetica, non per ricavarne, come aveva tentato il Voltaire nell'*Essai sur la poésie épique*, i principi di un gusto universale, comune. E contro questo gusto universale (ben diverso dalle aspirazioni romantiche ottocentesche alla *Weltliteratur* fondata sull'universalità del sentimento e su di una sintesi che presupponeva la vitalità nazionale) si afferma nel testo barettiano il *genio nazionale*, la caratteristica di una tradizione, di una storia senza cui il gusto della poesia si appiattirebbe in una uniformità regolata, convenzionale, contrattuale che uccide alle sue origini la spontaneità creativa dell'arte.

A queste intuizioni essenziali, anche se legate a un buon senso che condizionerà, col suo contrappeso positivo del concreto e con il limite di una sostanziale eteronomia dell'arte, tutto lo svolgimento del romanticismo italiano, il saggio barettiano, in un moltiplicarsi di accuse contro Voltaire che si traducono, oltre qualche battuta di puro gusto pettegolo, in accuse antilluministiche, aggiunge corollari piú sfocati e pur concorrenti a questo generale senso di novità preromantica. Ecco così un'applicazione del nuovo metodo e del nuovo canone al paragone fra l'ombra dell'*Amleto* e l'imitazione fattane dal Voltaire nella *Semiramis*⁴⁰.

La pietra di paragone restava la verosimiglianza, come coerenza ed organicità riconosciuta approssimativamente: «J'aime à le voir accompagné de plusieurs circonstances – dice dell'ombra del padre di Amleto – qui concourent à en rehausser la terribilité, et qui contribuent à le rendre vraisemblable autant qu'on peut rendre vraisemblables les créatures de l'imagination, quand elle s'avise de leur donner un corps humain»⁴¹. Ma insieme è evidente come il Baretti calcasse sulla descrizione delle circostanze terribili, a rilevare tutti gli elementi grandiosi del nuovo sublime preromantico: «Il est "armé de toutes pièces" le "visage pâle", "la contenance morne, et son bâton de commandement dans sa main". Il s'avance "à pas lents et majestueux", et se montre à deux soldats qui sont de garde, qui ont jadis combattu sous ses ordres en une grande bataille donnée dans un pays couvert de glace. Le lieu où il paraît est un endroit solitaire, au milieu d'une nuit d'hiver des plus froides, qui n'est éclairée que par les étoiles et couverte de silence»⁴².

⁴⁰ È da notare la coincidenza di questo confronto con quello che Lessing istituisce tra le due ombre nella *Hamburgische Dramaturgie*.

⁴¹ *Discours*, ed. cit., p. 639.

⁴² Ivi, pp. 638-639.

E l'ombra di Nino del Voltaire viene criticata aspramente per l'artificiosità di un «terribile» conciliato con le unità pseudoaristoteliche e raggiunto con circostanze ridicole escogitate dal raziocinio, che non ottiene neppure la verosimiglianza e guasta ogni coerenza fantastica: vien quindi accertata la mancanza di una sensibilità libera senza cui proprio gli effetti poetici piú originali rimangono mèta astratta ed eterogenea di una poetica del semplice decoro classicistico e viene chiarita l'essenziale contraddizione di una imitazione shakespeariana entro una poetica illuministica. Altre accuse sulla ignoranza voltairiana dell'italiano portano al *Discours* l'ultimo bagliore piú vivo nel suo significato piú profondo non di *pamphlet* personalistico, ma di polemica in vista di una nuova poetica. Voltaire aveva detto che è piú difficile far dieci buoni versi in francese che cento in italiano, lingua effeminata perché troppo ricca di vocaboli e scarsa di consonanti. In mezzo a scherzo e bizzarra pedanteria l'accusa voltairiana è vanificata in una affermazione di esteticità di ogni lingua («Ce qu'il y a de vrai dans cette affaire des langues est que toute langue est belle entre les mains de ceux qui savent s'en servir»⁴³) e capovolta, sulla linea della vecchia polemica Bouhours-Orsi, in difesa della tradizione italiana contro la cristallina razionalità del classicismo francese. Ed anche nell'epilogo di esortazione alla gioventú a non seguire i consigli del patriarca di Ferney, accanto al moralismo tradizionalista, pauroso del libertino corruttore, vive l'accento del preromantico che biasima l'antistorico giudizio dei classici, il giudizio superbo del razionalismo sul passato e sulla storia, annullata di fronte alla attualità del razionale, il senso di distacco artificioso operato dal taglio rigido della ragione rispetto all'*humus* da cui nasce la poesia.

Conosciamo i limiti della mentalità baretiana, sappiamo quante punte retrive concorrono nella sua rivolta antiarcadica ed antienciclopedistica, ma, in una storia di acquisti parziali e di compromessi letterari, la posizione del Baretti importa senza alcun dubbio una ricca preparazione alle posizioni romantiche in Italia, concorre al clima preromantico come, con maggiore efficacia di poetica, vi collaborano le traduzioni dai testi della nuova letteratura europea.

⁴³ *Discours*, a cura di L. Piccioni, ed. cit., p. 284.

ESEMPI ESSENZIALI DELLA MANIERA PREROMANTICA

Le traduzioni dall'inglese, tedesco e francese, così abbondanti nel ventennio 1765-1785, ebbero come effetto non solo l'offerta di una conoscenza di nuove tendenze «ultramontane» a un pubblico di lettori e di letterati in crisi e suscettibili di subire influenze, ma soprattutto l'offerta di testi poetici ormai italianizzati, esitanti, compromessi, linguisticamente confusi quanto si vuole (dove le recriminazioni di puristi come il Vannetti), ma già indici di un gusto, di una poetica attuata in lingua italiana, confortata non tanto da lontani preannunci teorici quanto da contemporanee affermazioni estetiche vicinissime a calare in esercizio poetico. Con una possibilità di far vivere la propria poesia in schemi diversi e più ampi che non apparivano del tutto incompatibili con la tradizione italiana se quei traduttori erano riusciti più o meno bene a farli propri non evitando la linea tradizionale, ma anzi cercando in tutti i modi di adattarli alla lingua più eletta e più gelosa: quella della lirica. Si potevano ben scorgere suture, stridenti contrasti, bizzarri effetti nell'uso di nuove parole e nuovi motivi male assimilati, ma certo i traduttori e specialmente il Cesarotti avevano già fatto quella fatica di accordo che ogni letterato avrebbe dovuto tentare per conto suo se si fosse trovato di fronte al semplice testo straniero o ad una traduzione prosastica, letterale.

L'opera dei traduttori preromantici ebbe così in quel periodo della nostra letteratura una importanza veramente decisiva e provocò una moda che, nei suoi limiti di maniera, significò la precisazione e la sistemazione in costume letterario e in moduli stilistici di nuovi motivi poetici e sentimentali che, mentre agirono direttamente attraverso le traduzioni già medianti, si graduarono nell'accettazione più convenzionale e formalistica attraverso questa moda diffusa. Moda, perché nella maggior parte dei casi non si tratta di poeti profondamente convinti di una nuova poetica, quanto di letterati attratti da un nuovo volto della poesia e ancora innamorati dei vecchi lineamenti settecenteschi (così nel Gozzi, Klopstock e Pope insieme ideali di poesia), spesso senza vero contrasto, dato che i più accoglievano la nuova poetica come un'esperienza da accompagnare semplicemente a quella arcadica e illuministica. È certo ben più vive anche rimangono molte traduzioni, tutte mosse dalla fatica e dall'entusiasmo di un nuovo mondo poetico, che non molte di queste variazioni su tema imitativo, scritte con un impegno di letterario tecnicismo, proprio in un tipo di espressione in cui l'essenziale era invece più la esplosione sentimentale che non un'adesione tutta tecnica e formale.

Si accerti dunque questo limite che è particolarmente del letterato italia-

no settecentesco fino all'Alfieri, e che condiziona pericolosamente l'accettazione del nuovo gusto, sempre in pericolo di venir respinto dagli stessi suoi fautori in un improvviso rigurgito di tradizionalismo e di nuova indicazione di moda. Pericolo di una rivoluzione di moda superficiale che pur prepara in questo sussulto, in questa ondata, un ingresso di motivi poetici che, se non romperanno la tradizione proprio perché prontamente e spesso facilmente mediati, l'animeranno diversamente, sí che, sotto l'apparenza di un integrale classicismo, in Foscolo e Leopardi vivrà una tensione di gusto, un fremito nella costruzione letteraria veramente romantico: preparato cioè anche in sede letteraria e non solo introdotto da una improvvisa spiritualità romantica.

Del resto questi poeti che risentono nelle loro opere i motivi della poesia preromantica straniera sono spesso gli stessi traduttori che, partiti da una curiosità di nuovi mondi poetici, tornano al loro agire letterario impressionati dalla loro esperienza di traduzione e la proseguono indicando piú chiaramente (quando, come abbiamo mostrato per il Cesarotti, mancano dell'appoggio del testo) lo sfasamento in cui essi per lo piú si trovano, o accentuando in maniera persino ridicola i motivi nuovi senza un'interna giustificazione o proseguendo nella curva di discesa verso il loro primo gusto settecentesco.

Esempio prezioso di letterato che, mosso da curiosità di conoscenza e di mediazione¹, risale dalla traduzione e dalla presentazione critica dei testi scoperti ad una sua espressione artistica entro una ganga di altre esperienze e di altre mode letterarie, è per noi Aurelio de' Giorgi Bertola, che già nella sua geografia sentimentale ci indica le direzioni e i rabeschi di una vita del letterato del secondo Settecento.

Per il suo incontro prelibato di grazia e di impeto, di tenera Arcadia sentimentale e di candore classicista, di europeo e di italiano, di dilettante scienziato e di colorista impressionistico, il Bertola, «l'abate epicureo sentimentale», si presenta come esemplare spaccato della moda preromantica nella sua direzione meno estrema, nella sua massima italianizzazione. Traduttore guidato piú di ogni altro se non da un discernimento fortemente critico, dalla precisazione di una zona di preferenze già sicura, in cui inseguiva senza fanatismo alcuni avvii di sue esigenze poetiche, egli implica con il suo atteggiamento letterario una strada alla poesia dilettantesca ed ardita, innovatrice e raffinata², che supera le passioni rapide e focose di altri prero-

¹ Si noti come periferica osservazione il bisogno entusiastico che provano i letterati italiani in quel periodo di mediare, di comunicare la loro conoscenza, di tradurre, di certificare a se stessi il loro acquisto, astratto se non calato in un equivalente italiano.

² La sua «dizione» fu sempre molto discussa dai classicisti, a nome dei quali l'editore B. Gamba (*Alcune operette in prosa di A. Bertola*, Venezia 1829) limitava: «L'arte sua di esprimere o in isciolta o in legata orazione quel sentimento che discopre i piú segreti ripostigli del cuore, il suo brio d'invenzione e la vivezza e convenienza del suo colorito sono quei veri, ma soli titoli che gli assicureranno sempre un posto distinto fra gli italiani scrittori». C'era

mantici per testi e per cadenze. Aveva esordito con una applicazione di motivi younghiani all'elogio funebre di papa Clemente XIV, secondo la moda che travolgeva una poetica sorta intorno al nucleo dei *Night Thoughts* come esasperata rinuncia ad ogni pompa esteriore, ad ogni legame convenzionale, come liberazione di affetti tenacemente personali, lirici, di meditazioni sull'assoluto, quasi cupamente egoistiche. Il godimento di ogni sfumatura della personalità dolente, gelosamente catalogata (lo stesso racconto della morte di Narcisa è tutto risentito egoisticamente in funzione di una degustazione morbosa), era, insieme allo smarrimento «cosmico», la direzione essenziale del paesaggio interno younghiano. Ma i letterati italiani, inguaribilmente socievoli, e veramente *poeti d'occasione* nel senso meno goethiano della parola, si gettarono sul nuovo tema letterario, lo ridussero a schema, a modulo e a topica e se ne servirono abbondantemente come elemento particolarmente indicato in occasione di componimenti ascetici e funebri. E tra le varie *notti* che uscirono in quegli anni, le *Notti clementine* del giovane Bertola (uscirono nel 1775) non son certo le meno cortigiane, le meno inficciate da una volontà di utilizzazione retorica della nuova poesia. Anche se facilmente si può osservare che il tono lugubre di questi componimenti non è ispirato dall'avvenimento-occasione, ma da una personale sensibilità, innamorata di un certo atteggiamento poetico, ed è quindi risultato di poesia sulla letteratura, esercizio su modelli formati e creduti (col calcolo di «efficacia» di moda che è presente particolarmente nel lavoro di quegli anni letterari) di per sé capaci di poesia. E infatti Young è ormai invocato come personaggio poetico, come eroe poetico, e il paesaggio inglese delle *Notti* è reso a sua volta fonte autorizzata di suggestione:

e dell'anglico Ciel caliginoso
il patetico suon piangendo chiedo.³

Inoltre il Bertola era limitato nella sua accettazione di Young da un'incorreggibile tendenza accademica e da un colore di sensibilità che va verso il tenero e non verso l'orrido. Quella sensibilità che la Teotochi diceva «senza pari» (ma già nelle sue parole più superficiale che potente⁴) e che lo portava dalla garbata letizia delle sue favole e delle sue poesie a quella «felice aria di confusione» pittoresca e sentimentale che egli creava nel suo *Viaggio sul*

l'indicazione cioè alla sua impostazione di ricerca spregiudicata e ferma, preziosa in termini più di efficacia che di regolarità.

³ A. Bertola, *Le Notti*, Arezzo 1775, p. VII.

⁴ «La sua sensibilità non ha pari, ma estendendola sopra successivi ed infiniti oggetti, varia ad ogni istante quello su cui esercita e pure, se valutare si volesse la sensibilità per gradi, te ne donerebbe egli un giorno solo più ch'ogni altro in più anni», I. Teotochi-Albrizzi, *Ritratti*, a c. di T. Bozza, Roma 1946, p. 46. E la Teotochi precisa i suoi amori letterari: «Gli autori dilicati e morbidi gli piacciono più che i forti e severi. Tacito, Dante, il Machiavelli, l'Alfieri, increspano troppo i suoi nervi, quasi gli spezzano» (ivi, p. 49).

Reno, tra grazia candida di incisione e una riduzione minima di una pastorale beethoveniana, non lo apriva che secondariamente e letterariamente all'impeto malinconico, «orrido», che un Alfieri, un Foscolo risentiranno. Più capace, come vedremo, di un velo di malinconia quasi lieta, di pensosità raffinata (lontana dalla edonistica uniformità di un Savioli), egli accetta l'armamentario youngiano con una certa impassibilità, in mezzo a tirate cortigianesche che precisano le intenzioni accademiche e il valore di indice di un affermarsi di moda:

Tutto m'avvolgo nell'orror del Monte
or che notte precipita giù bruna,
tu conscia del mio duol l'argentea fronte
sotto lugubre vel celasti, o Luna:
voi, Mondi erranti, e voi Soli e Comete
allo sguardo mortal più non ridete.⁵

Dove tra l'altro si vede la tendenza ad una traduzione piuttosto sonora e il gusto del paesaggio più che del nudo effetto di orrore. Lo stesso tema della morte che in Young è il centro lirico ossessivo delle *Notti*, è ridotto il più possibile in termini di pacata fantasticheria elegante e favolosa:

Non l'estremo dei mali, e non crudele
meta, ove il duolo, ove il terror s'annida,
ma un sentiero sei tu piano e fedele,
che ad infinite meraviglie è guida...⁶

Il Bertola poi trovò un più vasto appoggio alla sua sensibilità artistica in tutta una letteratura, quella tedesca, su cui nel 1779 pubblicò un libro (*Idea della poesia alemanna*), ampliato nel 1784 (*Idea della bella letteratura alemanna*), e che risentì poeticamente in una immagine tutta idillica di una Germania laboriosa, sentimentale, pacifica, figura ideale di un preromanticismo rousseauiano gessneriano, impreziosito in una tradizione barocca e rococò, rivista a sua volta in un'aria di secondo Settecento. Come in questo ritratto di Martin Opitz caratteristico per il moderato preromanticismo bertoliano, non ribelle, non abnorme, in cui «genio» e «gusto» sono amati uniti in un idillio primitivo ed educato: «Chi ha analizzato i primi padri della poesia di varie nazioni, e gli ha trovati per l'ordinario grandi, robusti, veementi come Omero, Dante, ecc., si darà forse a credere che Opitz fosse naturalmente di tempre cosiffatte. Ma no: egli era di un estro più moderato; di un fuoco meno impetuoso, e più diffuso, più uguale. Egli avea del genio senza dubbio, ma era anche più fornito di gusto. La poesia di Opitz non abbonda di pennellate forti, di contorni fantasticamente sontuosi: ma è ri-

⁵ A. Bertola, *Le Notti*, ed. cit., p. VII.

⁶ Ivi, p. X.

vestita quasi sempre di un colorito dolce, è finita, è economizzata: non è già un rapido torrente che inonda; è un fiume di corso regolato e tranquillo»⁷. Ritratto assai diverso da quello del secentista Opitz, ma, nella intelligente distinzione di linguaggio⁸, mèta della simpatia bertoliana piú di un volto fremente e drammatico. Un moderato preromanticismo che tiene sempre a distinguere i caratteri di sensibilità, di tenera malinconia, come caratteri della nuova poesia, dagli impeti piú irregolari di cui vede solo il malgusto senza cercare di intenderne la spinta piú intima. «Senza confonder mai la malinconia che commuove coll'orrore che ributta», dice a proposito di settecenteschi come Cronegk (*Die Einsamkeiten*), come Creuz (*Die Gräber*). Il gusto dell'idillio elegiaco nutrito di meditazioni sull'infinito e sulla morte, con qualche concessione alla «grandezza» secentesca e all'improvvisazione estrosa settecentesca (dove raccoglimento di panegirici e di brani improvvisati), si riconosce nell'importantissima *Idea della bella letteratura alemanna* in cui Gessner campeggia con numerosissime traduzioni e con una parte intera dedicata a lui, quasi mèta piú o meno palese di tutto il cammino di quella letteratura, dai *Minnesänger* e dal rinascimento di Opitz. Se la dichiarazione che «l'immaginativa in istato di passione è la madre dell'entusiasmo»⁹ porta Bertola in piena aura di novità (si ricordi la opposta definizione della grande enciclopedia che faceva madre dell'entusiasmo la ragione) e poi il giudizio negativo del *Götz von Berlichingen*, basato su di un segreto amore per le *unità* («troppo dato in braccio a quella libertà, che ricusando ogni sorta di confini va degenerando nel mostruoso»¹⁰), lo ritira nel campo delle tipiche incomprensioni italiane per le conseguenze romantiche delle premesse preromantiche, fra questi estremi il tecnico della grazia e del bello morale trova il suo esemplare in Gessner circoscrivendo sempre meglio uno dei punti tipici del gusto preromantico. «Pare a me, dopo la lettura di Gessner, che gli uomini abbiano tre volte tanto di bontà, e che il mondo si sia fatto piú bello»¹¹. Non è piú l'Arcadia che può far da riferimento ad un idillio pastorale, ma Teocrito o Virgilio per una similarità di «cuore» fra antichi, primitivi e tedeschi «nazion felice, in cui il linguaggio di cuore de' primi uomini non è forestiero!»¹². E insieme il gusto miniaturistico del rococò si cambia in un piú aerato amore di disegno sensibile, in cui paesaggio e sentimenti muovono le ricerche preziose di una grazia tenera e sfumata che passa nella descrittiva critica del letterato preromantico: «Gessner vuol commuoverci, vuole impegnarci, e ricorre alla natura animata. Un esempio

⁷ A. Bertola, *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca 1784, I, p. 25.

⁸ Esorbita dal nostro studio un'indicazione precisa della finezza di linguaggio critico del Bertola che ci pare arricchire, sulla fine del Settecento, il nostro vocabolario critico con richiami alla tecnica pittorica.

⁹ A. Bertola, *Idea*, cit., I, p. 73.

¹⁰ Ivi, I, p. 105.

¹¹ Ivi, I, p. 87.

¹² Ivi, II, p. 15.

mi aiuterà a spiegarmi; ed ecco l'abbozzo di un Idillio. I nubi che offuscavano l'aria e impaurivano i mortali sono già spariti. Non serpeggiano più i lampi in lunghe strisce di fuoco nell'oscuro fondo delle nuvole. Le gregge qua e là disperse in ricovero, saltellando ritornano al sole, e scotendosi spruzzano il terreno di gocce stillanti dalle lor lane. Per finirla, aure, fiori, erbe, arboscelli ecc. tutto vien numerato ed esposto in dettaglio. Ma che? in questo rallegrarsi che fa la natura in mezzo a questi oggetti rilevati nelle lor più recondite parti, ci comparisce dinanzi una grotta; da cui veggiamo uscire due amanti pastori, che tremano ancora de' tuoni e de' fulmini: si avanzano, si rassicurano: la dolce espressione che fa su di essi il cielo nuovamente sereno, il sorriso dell'iride sulle lor terre ed abitazioni, e l'amenità e la freschezza che gl'invitano alla tranquillità primiera, vanno accrescendo i tenerissimi trasporti della loro felicità. Ed ecco a un dipresso come la scena si apre e si anima appoco appoco; scena che ci occupa, ci commove e ci lascia nell'estasi del piacere per uno spettacolo della natura ricco di così vivi rapporti cogli esseri sensibili»¹³. Natura animata, «dettaglio» sentimentale, dolce malinconia, come termini di quell'insoddisfatto edonismo, di quella tensione nostalgica verso una placida perfezione di sublime semplicità: in questa si scioglie l'eloquenza più grandiosa (e ammirata con una certa inquietudine) delle traduzioni da Klopstock, come si animano le varie «canzonette» che abbondano fra le traduzioni che accompagnano il saggio critico, quale presentazione finale di Gessner. Quel Gessner di cui egli volle essere il traduttore e il banditore in Italia e che, nei suoi limiti di miniatura e di sfumatura arcadica (ingannevole apparenza di rinnovato classicismo), rappresentava per lui la grazia e la sospirosità dell'idillio preromantico. In certo senso quella prosa gracile, poco ferma e pur non tumultuosa in cui nell'*Elogio di Gessner* il Bertola cerca di adeguare il suo sogno di sentimentale miniatura, come quella più ricca di elementi pittorici del *Viaggio sul Reno* può apparire uno dei termini massimi della «arcadia preromantica» sulla via di quella sintesi media che più decisamente operò il Pindemonte. Lì, nella prosa pittorico-sentimentale dei suoi due capolavori, il Bertola raggiunge curiosità nuove, attenzioni che il Settecento meno conobbe e che si inseriscono nel passaggio ad una poetica più ricca e meno oraziana, anche se in lui nessun disordine, che non veda la sua mèta di consolazione serena, ha cittadinanza. «Lo stesso accoppiamento delle due arti sorelle procacciò a Gessner il conseguimento di un'altra incantatrice bellezza nelle poesie in riguardo alla espressione degli affetti. Tanta e tale la precisione e la convenienza delle parole, il suono e la collocazione di queste, che ne presentano in un baleno e gli atteggiamenti e finanche il colore proprio di ciascuna passione, e fanno sempre intendere assai più di quello che si legge. I tratti più fini della espressione degli affetti son rilevati con una gradazione quasi furtiva, così che ne sentiamo la forza senza vederne l'artificio: siffatta

¹³ Ivi, II, pp. 28-29.

gradazione non potea esser disposta e guidata che da una mano pittorica padrona di aprir quelle vie, onde nell'atto che commuovesi il cuore, si va a colpir l'intelletto e a dilettere l'immaginazione»¹⁴. Quasi estenuazione di un sensismo complesso e realizzazione di un accordo di sensazioni interne e pittoriche che contraddistinguono la posizione del Bertola in questa maniera preromantica: assai decisiva quando si pensi allo sforzo del sensismo verso il sentimentalismo, verso una vita del senso interno. «Quasi vi direi che le ondulazioni di non so quale corda interna mi avvisano subitamente di ciò ch'è fatto per me; mi avvisano se passeggio, se ascolto musica, se incontro vezzosi fanciulletti, se osservo il nascere e il cadere del sole»¹⁵. Poesia, pittura, virtù unite nella simbolica figura di Gessner e nel paesaggio della sua campagna: età dell'oro nel «vago orrore» del bosco e nella semplicità aggraziata settecentesca.

Naturalmente questa posizione è anche sulla strada del neoclassicismo (non solo per i legami e l'interdipendenza dei due momenti, il secondo dei quali è in un certo senso assestabile entro il primo più vasto); e tra Arcadia e un neoclassicismo sorridente, non marmoreo e funereo, si pone il saggista di quella *grazia* che pure abbiamo visto non mancare nel suo accento nuovo come elemento vivo nella stessa sintesi cesarottiana: e qui siamo cronologicamente ben più vicini alle *Odi* foscoliane. Lontano chiaramente dalla *grazia* di un Mengs e d'altronde di un Montesquieu, il Bertola nel suo *Saggio sopra la grazia nelle lettere e nelle arti* tende una fitta trama di settecentesca sensibilità sempre animata da un richiamo al sentimento come qualità particolarmente moderna: *furtiva* eleganza, *furtivo* affetto, distinzioni squisite di finezza, gentilezza, delicatezza, voluttà, lepidezza (in cui ricorrono soprattutto abbandono, negligenza, morbidezza), vaghezza («Come circoscrivere quella grazia che trae al vago! Leggiera, fresca, innocente ritiene quasi il fior più squisito delle altre due; e forse alcuno vorrebbe dirla la grazia vera»¹⁶), sono i termini di questo discorso prezioso e sottile e la presenza di Anacreonte accentua la sua eredità arcadica tutta ravvivata da un gusto più moderno, sentimentale.

Il punto di equilibrio preromantico nel Bertola, dopo le *Lettere campestri*, l'arricchimento culturale della *Idea della bella letteratura alemanna* e le prove divergenti di canzonette, di favole, e di elegie younghiane, è rappresentato dal *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*¹⁷, in cui la prosa lieve e pur accademica, spregiudicata nella nuova guida della sensibilità e pure desiderosa di un nitore classicheggiante, rappresenta, insieme alle *Prose campestri* del Pindemonte, il risultato più qualificato e notevole della prosa preromantica nel suo

¹⁴ A. Bertola, *Operette in prosa*, Venezia 1829, p. 56.

¹⁵ Ivi, p. 82.

¹⁶ Ivi, p. 132.

¹⁷ Lo cito nella edizione di A. Baldini (Firenze 1942) in cui le pagine introduttive dello scrittore romano accentuano più del necessario, ma con effetto notevolissimo, il lato «pittorico», di giornalista turista di un Bertola più gustoso della sua verità storica.

maggiore equilibrio. La misura tenue e breve della pagina nella sua tendenza a concludere fra grazia epigrafica e discorsività elegante, il gusto minuto di gradazioni coloristiche e di effetti sonori attutiti, indicano sufficientemente una cura attenta, letteraria, che mantiene il Bertola alla scuola dei classicheggianti pariniani, ma con una ricchezza dentro di saporosi fermenti, di memoria sensibile e nostalgica che lo muove a quel colorismo sentimentale, a cui non giunsero i settecenteschi fermi alla sintesi illuministico-sensistica. Senza spunti potentemente rivoluzionari, in una educata apprensione di ogni fermento vitale, il Bertola del *Viaggio* segna però in un ambito ben limitato, in un respiro corto, direzioni di poetica che mediano gradatamente il passaggio dal costume letterario settecentesco al gusto romantico di un nuovo pittoresco senza equivalenze rigidamente miniaturistiche, di curve edonistiche misurate sull'intensità sentimentale, sulla possibilità di un riferimento a motivi più fondi e segreti, istintivi e poco calcolabili razionalmente.

«Tornai sul ponte al cader del sole. Gli sfondati de' colli erano già scuri; ma le prominente brillavano di viva luce, il fiume rosseggiava tutto, e i gran monti in faccia eran d'oro. In mezzo a questa gioia il palazzo già abbandonato da' raggi dava in non so che di sublimemente tetro e patetico; mostrava nel vero, e faceva sentire in que' momenti il lutto della trista sua sorte»¹⁸. L'impressionismo settecentesco, amante delle rovine, qui si supera, senza urto (per assimilazione di urti precedenti e soggetto ad urti più impegnativi, ma già comprensibili attraverso lo stesso linguaggio che si abitua a certe parole-segno¹⁹ e a certe intonazioni), in un riferimento esplicito ad una storia sentimentale (la sorte del castello di Heidelberg), ad un senso nostalgico della memoria, senza cui le sensazioni sono avvertite come sbiadite o puramente decorative. Ed è appunto all'arte come decorazione, come *ornatus* che il preromantico più moderato reagisce, attribuendo perfino alla sensibilità un tono di rinnovamento del pittoresco, quasi prima fosse fissato con fredda oggettività da un'arte non sentimentale, descrittivistica. Ché il descrittivismo anche minuto del Bertola, mentre discende nella psicologia con volontà di lucido rilievo²⁰ ne riporta la mossa trepidazione nel più attento e limpido giuoco di colori e di luci di cui la prosa preromantica abbia esempio. Descrittivismo che ama sentirsi in movimento, poco cesellato, anche se minutamente rilevato, che crede di adeguare una più intima legge di poetica sensibile e sentimentale facendo aderire una grazia di raffinata visività con un procedimento di animata mobilità: «Quali accidenti di luce! Avevamo per contro a noi una specie di mare illuminato gradatamente, ma con forza; mentre al nostro fianco destro era un pannello tenebro-

¹⁸ *Viaggio*, ed. cit., p. 67.

¹⁹ Ad esempio la parola «terribile» divenuta anche categoria di bellezza, e magari di «amenità»; tipica posizione del «teorico della grazia»: «quella grata sorpresa che ne crea l'amenità conseguito per le vie del terribile» (ivi, p. 66).

²⁰ Ivi, p. 241.

so, mitigato qua e là dalle brillanti prominente: sulla sponda sinistra poi, esposta al mattino, un ammasso vaporoso e ondeggiante rivestito dalla luce, indorando sottilmente le alture maggiori, dava un certo risalto al margine opposto, le cui tenui eminenze quasi trasvolavano una dietro l'altra. Secondo che ci avanzavamo, veniva a farsi su tali oggetti alcun piacevole mutamento. Or questo così frequente cangiarsi di colori e di forme in tutti i lati, questo scemare, questo crescere, questo scorciarsi e prostendersi degli uni e delle altre per poco che l'osservatore s'inoltri, si ritiri o si rivolga, desta in lui non so quale idea di prodigio»²¹. Descrittivismo che, del resto, proprio come descrittivismo sensibile, reagisce sul nuovo piano di poetica alla sommarietà classicistica con una giustificazione che, mentre mantiene il Bertola nella ricerca settecentesca del piacevole e limita quindi giustamente la natura equilibrata di simili sintesi letterarie, indica la via che dall'edonismo sensibile porta al sentimentalismo, alla tensione spiritualistica romantica, alla generosa eteronomia ottocentesca. Come quando si lodano gli stranieri per il loro descrittivismo pittorico che servirebbe non solo al promovimento dell'osservazione scientifica, ma piú alla indagine interna e alla «consolazione», alla scoperta di «una via della felicità e del riposo»²². Donde la vitalità del descrittivismo come «patetico» (si leggano le belle pagine *Temporale a San Goar*, lettera XIX) e come «romanzesco», che esita ormai sul discrimine equivoco rousseauiano di «romanesque» e «romantique» e che si arricchisce di un tono frizzante e di maniera tipicamente bertoliana: il «bizzarro», a cui l'ammaestrata riduzione «giardinesca» della natura²³ apporta una limitazione miniaturistica che non vorremmo certo celare per il gusto di un testo piú deciso, quando proprio il Bertola e in particolare questo *Viaggio* ci servono come prova della sintesi moderna in cui la letteratura preromantica italiana trova non le sue punte piú audaci, ma il suo tenue equilibrio.

E tuttavia appunto perché quest'equilibrio è nuovo e lontano dal diverso piano di equilibri chiaramente illuministici, se il metodo di conoscenza della natura distingue rozzamente anche le diverse civiltà letterarie, nel Bertola il pittoresco, pur con i suoi limiti, è tutto visto con un occhio piú fremente e dilatato, con un bisogno di esaltazione e di ingrandimento che accenna a bisogni romantici di prospettiva non puramente spaziale: «In quelle ampiezze d'inaspettato orizzonte lo spirito sente non so che di grande e di libero che lo ravviva oltremodo e lo innalza...»²⁴, «Un patetico che trae all'orrore, spira tra queste alture, e s'insinua profondamente nell'anima...»²⁵, «E l'immaginazione godea di spaziare nel vortice de' secoli...»²⁶. Questo letterato che

²¹ Ivi, p. 227.

²² Ivi, p. 143.

²³ «Siffatte degradazioni di molle verdura quasi nel centro di orride rupi eccitano una súbita meraviglia e sarebbero degne de' piú signorili giardini» (ivi, p. 102).

²⁴ Ivi, p. 157.

²⁵ Ivi, p. 114.

²⁶ Ivi, p. 107.

amava «pensieri nutriti dal tremolio delle foglie»²⁷ (e questa estrema sensibilità supera già le capacità illuministiche), ha una minuta grafia che sente e colorisce le sue impressioni pittoriche, al di là delle esagerazioni di moda («io cui tristezza irrequieta ancide»²⁸), in uno stile che si eccita di sospirosi «al di là», di sublime «raccapriccio» (anche se corretto in *gusto* del raccapriccio: «godevamo raccapricciando»²⁹), di «bello morale» misurato sul «tumulto del cuore»: «Intanto quell'incontro, que' rapporti inaspettati con esseri sensibili così cari, quel quadro morale di felicità, d'innocenza introdotto nel campo d'un quadro fisico, grande, austero, e quasi terribile ci mettevano nel cuore un tumulto, il quale, dopo alquante scosse più gagliarde, vi lasciò entro certe ondulazioni che ne disponevano dolcemente alla tenerezza»³⁰. Testo tanto più importante in quanto delinea praticamente la nuova retorica preromantica con le sue categorie stilistiche, paesistiche: «il culto», il deserto, l'orrido, il gentile con culmine letterario nell'accostamento di «Virgilio, il Thomson, le *Notti* younghiane»³¹ e nell'esaltazione specifica della «soave malinconia», della «cupa, ma pur dolce malinconia», che è poi l'attacco non arbitrario con la sintesi pindemontiana.

A volte, e nella maggioranza di quei casi che il Bertana raggruppò sotto il titolo *Arcadia preromantica* (che in realtà non è neppure più Arcadia se non nel senso di accademico esercizio su temi e direzioni diverse), gli atteggiamenti ispirati alle traduzioni ed agli originali preromantici³² coesistono con atteggiamenti diversissimi su di un piano di mode attinte secondo occasioni e secondo momenti di successo nel volubile mondo letterario settecentesco. Tipico esempio (come in altro senso fu il Frugoni per il periodo precedente) è il Fantoni, «Labindo», che, ad un brio e ad una inventività quantitativamente inesauribile, ma più illustrativa che altamente espressiva, unisce l'abile apertura ad ogni aura poetica, da quella arcadica a quella sensistica, a quella preromantica, in un incontro di eloquenza musicale e di classicismo esteriore. Certo l'interesse primo del Fantoni è quello metrico (e lo indicò alla simpatia del Carducci) che veniva a coincidere, come in altri oraziani, con l'amore di un equilibrio umano non profondo, e con quel moralismo educativo che, unito ad un epicureismo elegante, rimase vivo in tanta produzione «repubblicana» della Cisalpina. Senza il gusto di un Savio-li, il Fantoni ha una tendenza genericamente classicista, accompagnata dalla coscienza della sua ricerca tecnica³³. Dato questo suo interesse, anche le sue

²⁷ Ivi, p. 229.

²⁸ Ivi, p. 115.

²⁹ Ivi, p. 166.

³⁰ Ivi, p. 122.

³¹ Ivi, p. 151.

³² Difficile è distinguere dove la vicinanza ai testi è priva di appoggio nella autorizzazione delle traduzioni. E ad ogni modo ciò che più conta è la messa in valore di modi e di espressioni nuove che solo dalle traduzioni poteva prendere stabile origine.

³³ «L'autore mostrerà sinceramente al pubblico qual metodo ha tenuto in tentare questo

notti younghiane e i suoi idilli gessneriani, in mezzo alle sue *Odi, Sciolti*, ecc., hanno il valore di esercizi e di omaggio ad una moda di società volta ad una propria conquista tecnicistica.

Tale osservazione dimostra come l'assimilazione della nuova poetica avvenga spesso su di una direzione puramente tecnicistica che la facilita con la sua indiscriminata curiosità e volontà di esperienza, e mentre proprio in ciò va riconosciuto il pericolo tipicamente italiano di ridurre una rivoluzione poetica in una rapida formula letteraria, in pretesto di maniera, deve essere anche sottolineata la possibilità offerta a nuovi motivi di vivere in quell'unica sede valevole di tecnica letteraria dove essi potevano agire, stimolare una lingua sia pure compromessa che sarebbe stata precedente di autorizzazioni più originali e più potenti. Accettato da questi retori in quanto tecnici della poesia, il nuovo mondo poetico, mentre vi perde la sua nativa forza, si guadagna un posto riconosciuto, per cui potrà apparire non estraneo, non arbitrario.

Le *Notti* (pubblicate tutte nel 1792, mentre solo la prima compariva nell'edizione del 1785 insieme a dodici idilli), con la premessa virgiliana «sic fatur lacrimans», sono soprattutto uno stimolo, come titolo e suggestione generale, a lamentazioni lugubri, a riflessioni di tradizione barocca, a riflessioni sulla caducità e sull'eternità. Il soggetto insolito rende in genere meno sicuro Labindo che si destreggia in sapienti sestine tra il desiderio di introdurre le sue trovate più eleganti e la volontà di impressioni di orrore, di tono grave e tetro

(Gli occhi son scarni e livido marciume
copre la bocca di gementi spume),³⁴

che cade molto spesso nel ridicolo e nel discorsivo o nella cantata più facile e teatrale:

La maligna soglia
varcherò della fossa tenebrosa,
e, brancolando, cercherò la spoglia
gelida e cara, ove tu l'abbia ascosa.
Ma, oh Dio, qual voce! qual fragore orrendo!...
Santa amistà, tu mi proteggi... io scendo...³⁵

Pure in questo tradimento letterario i luoghi comuni preromantici si affacciano tranquillamente, la «pietosa luna» è sempre pronta a risplendere

genere di lirica, quali errori ha commessi, come ha procurato correggersene, quanto potrebbe questo ancora perfezionarsi, quali nuove strade restano da calcolarsi ai lirici italiani onde rendere questo genere di poesia perfetto, degno di servire la pubblica istruzione e capace di formare il popolo ecc.» (prefazione di Labindo all'edizione Italia, Genova 1800).

³⁴ Fantoni, *Poesie*, Bari 1913, p. 290.

³⁵ Ibid.

sugli avelli, sulle «chete eterne notti», e parole e concetti che il Settecento aveva ignorato entrano insieme a pezzi di materiale poetico che avrebbero scandalizzato una linda accademia arcadico-illuministica e guidano ora quelle decorose sestine che prima avrebbero cantato gli amori dei pastori o le scoperte di un fisico illustre. *In morte di un bastardo*, *Per un aborto* sono i titoli di componimenti fantoniani in cui sofistiche trovate, irruzione di motivi realistici e macabri riescono a fondersi in una discorsività eloquente e sonante.

Curva l'eternità sugl'indecisi
secoli...³⁶

Ecco espressioni che, impastate nella retorica tradizionale e volte soprattutto a valore metrico, dimostrano che, se il Fantoni è piú sincero poeticamente in un'ode a *Fidile*, storicamente il suo sforzo nuovo indica dove urgeva lo spirito letterario del tempo e come la media retorica vi si adeguava. Negli *Idilli* (per quanto il Fantoni nella dedica al cav. Sproni dica: «era tempo che i poeti d'Italia, divenuta non so per qual fatale decadenza serva delle nazioni, cessassero di tradurre *Idilli* di Gessner e ardissero di inventare su l'antiche tracce di Bione e di Mosco») è evidente l'influsso gessneriano anche se a parole, con un moto comune al neoclassicismo, questo influsso sia escluso a favore di una piú intima vicinanza ai classici. Così nell'idillio terzo, *La solitudine*, vi è una accentuazione di natura preromantica esplicita e non autorizzata davvero dal nitore classico, che del resto nel Fantoni non assunse mai il valore assoluto di guida alla perfezione che ebbe nel neoclassicismo di stretta osservanza e nei piccoli neoclassici savioliani.

Tacente solitudine profonda,
all'ombre amica, della valle sacra
al temuto silenzio e al mio dolore
regnatrice tranquilla, or che piú ardenti
vibra i raggi dal ciel l'estivo sole
mi assido sopra quest'ignuda rupe,
a cui veggio le fosche errar d'intorno
immagini di morte e di spavento.
Rivo, che rompi la canuta spuma,
nell'orror della grotta accheta il fiotto;
e voi, riscosse dal lottar dei venti,
sospendete il sussurro, amiche frondi;
dal limaccioso sen della palude
non gracidi la rana, e su quell'alta
quercia non gracchi il negro stuol dei corvi.³⁷

³⁶ Ivi, p. 297.

³⁷ Ivi, p. 308.

Modulo di paesaggio sentimentale e di linguaggio fosco pittoresco che nella fastidiosa prolissità di Labindo si associa, in questo come in altri idilli pastorali lugubri, ad un elemento narrativo drammatico che prelude grossolanamente alle forme della novella romantica in versi, di cui arieggia la facilità abbondante e sonora (la cadenza cesarottiana abbassata verso una resa quasi più popolare in un voluto virgilianesimo che gli sembrò offrire la via più comoda per un classicismo aperto a sensibilità più larga e sentimentale). Naturalmente anche là dove come nei *Fuochi fatui* molti elementi collaborano ad una linea preromantica ben chiara (l'orrore dell'argomento e soprattutto il paesaggio), il finale gusto della trovata elegante, l'amore dell'effetto e il sorridente descrittivismo di scarso impegno personale mantengono Labindo in questo limbo letterario, in cui la spinta di una moda porta ad una collaborazione, a un compromesso di più maniere senza riuscire ad una espressione che richiedeva un impeto inizialmente più che letterario. Atteggiamento eclettico e compromesso che permette spesso l'isolamento di un documento preromantico entro una produzione di eredità arcadica o sensistica in una epoca in cui il senso della unità interna e dello sforzo romantico alla coerenza personale più fanatica è proprio ciò che più manca. Sicché, in un'attività di favolista innamorato di Pope e di Parini, Lorenzo Pignotti può presentare un poemetto, *La tomba di Shakespear*³⁸ (sic), di intonazione francamente nuova e valevole per una indicazione della forza di azione della maniera preromantica in Italia. Anzitutto la sua presentazione di Shakespeare come grande poeta (poco dopo la difesa del Baretti) ha già il valore dell'affermazione di un nuovo canone, di proposta di nuovi modelli valevoli per tutto il romanticismo e accentuanti, pur in questo gusto composito, il motivo di una libera fantasia, di una istintiva forza creatrice che pone in crisi il concetto illuministico e classicistico della poesia come buon gusto reso tale dall'ordine sapiente della ragione che in fine limita e costruisce anche il «non so che» rococò. Il Pignotti, che non fece ragionamenti sulla poesia come un Bettinelli, ne azzardò un presentimento nuovo in una rappresentazione poetica che nel taglio stesso del poemetto lega l'omaggio al poeta «sublime», sentito tale anche nella sua sorte umana (queste «tombe» sono del resto componimenti divenuti preromantici con linee più fluide ed emotive che non parinianamente incisive), ad una costruzione a quadri poco rilevati, pervasi da una volontà di emozione, di atmosfera poetica creata con la suggestione di passi shakespeariani risentiti con una simpatia e una sicurezza non facilmente rilevabili in zona illuministica. Dopo la trasfigurazione della Tragedia in una *Melpomene* viva ormai nella nuova convenzione di orrore

(il ferro intriso
d'atro sangue stringea, copria la faccia
trasfigurata un livido pallore,

³⁸ Firenze 1779, ma io cito dal X volume dei *Poemetti italiani*, Torino 1797.

e disperate lacrime versava
da i torbidi e sanguigni occhi, ove pinta
era la smania, e il nero orror di morte),³⁹

in uno sfondo di uniforme grigiore e ridotte a quadri pittoresco-sentimentali, si staccano le scene culminanti di *Otello*, *Amleto*, *Tempesta*, *Sogno di una notte di mezza estate*: e collaborano nel loro genuino stimolo di drammaticità a più direzioni, con echi ossianeschi, younghiani, creando nella sostenutezza pariniana dell'endecasillabo un'ammorbidita musica di toni sensibili e fantastici che prelude, senza alti pregi personali, a quell'impasto di sapienza classicistica a base sensistica e di nuovi impeti lirici, che trionferà in tanti romantici italiani. Sensibilità che porta nel tessuto classicistico colori che più tardi l'impetuosa guida romantica farà straripare nei suoi esempi estremi o condurrà a farsi centro della costruzione stessa nei più sostanziosi risultati.

L'ombra disparve, e nuove a me davante
muovono alate portentose forme,
che scevre d'atto e di sembianza umana,
intrecciando fra lor rapidi voli,
le vane membra di leggiera e vota
aura formate, e le tessute penne
della lieve sostanza, onde colora
Iride il curvo rugiadoso grembo,
scuotono a me con spessi giri intorno...
O fantastiche forme, e chi vi trasse
da i cheti campi, che la pigra e bruna
ombra di Lete bagna, e dagli oscuri
muti regni del nulla, e del silenzio?
Voi, che del dì fuggendo il chiaro lume,
sol vi destate allorché il grave suono
da lungi udite della stanca squilla,
che sembra il giorno pianger, che si muore,
e che del nero bosco entro gli orrori,
fra il tremulo chiaror d'incerta luna,
al villan pauroso vi mostrate,
che vi guidò su queste amene sponde?⁴⁰

Sotto il peso di un materiale poetico nuovo, di un nuovo costume sentimentale, di nuovi luoghi comuni che impegnano la immaginazione dei letterati con un senso di suggestione che supera la loro logica traducibilità, lo stile accogliente e pur sostenuto dalla disciplina oraziana-pariniana mossa da un'intima spinta al neoclassicismo si apre a modi, parole, intenerimenti

³⁹ Ivi, p. 101.

⁴⁰ Ivi, p. 108.

di colore e di cadenza che si sforzano di adeguarsi ad una nuova poetica, appoggiata su di una immagine nuova della natura, sul nuovo principio di una creatività naturale, assunta a fonte incontrollata di poesia e analogia grandiosa del libero sentimento. Che è poi precisato dal Pignotti nel suo poemetto come contrasto fra la natura addomesticata dall'arte e la «Natura» *tout court*:

Arte infelice
quando a Natura contrastare ardisce,
e imprigionarla tenta, e farla serva!⁴¹

È il contrasto comune ai letterati preromantici fra il giardino alla francese e quello all'inglese che qui è portato alla pienezza del suo significato estetico e che, al di là delle intenzioni dello stesso Pignotti⁴², viene a simboleggiare la sconfitta del gusto razionalistico e il primato sulla simmetria e la precisione ordinata dell'ispirazione, della fantasia, del sentimento di cui la Natura selvaggia e libera è evidentemente qui simbolo, come è implicita affermazione di un nuovo senso della vecchia formula della imitazione della natura in una interiorizzazione dell'opera creativa nella personalità creatrice:

Volgiti adesso al monte e di Natura
l'opre contempla. Vedi l'erta cima,
che tra le nubi perdesi! Torreggiano
spaventosi dirupi, informi massi,
che arruotati dagli anni, ruinosi
pendono, e all'occhio pingono un sublime
spettacol rozzamente maestoso...
... In rozze sí, ma ricche, e maestose
spoglie dispiega la sublime faccia,
e le maschie bellezze, e il vero e il grande
spettacol che sorprende e occupa i sensi
la natura anche incolta, e sí trionfa
dell'arte, che imitarla invan si sforza,
e indarno il debil suo vigor con vani
ingegnosi ornamenti, e lo studiato
ordine e simmetria nasconder tenta,
[...]
Dunque invan contro te, Spirto felice,
il maligno furor de' bassi ingegni
latrando va, che a te sicura e salda
la gran donna approntò nobil difesa...⁴³

⁴¹ Ivi, p. 120.

⁴² Più tardi il Pignotti che aveva così collaborato alla preparazione del romanticismo fu tenace oppositore di questo e le sue *Lettere sui classici* venivano ripubblicate nel '23 a Pisa proprio perché «anco l'Italia vien minacciata d'essere involta fra poco fra le nebbie del romanticismo».

⁴³ *Poemetti italiani*, ed. cit., X, pp. 121 ss.

Che in termini diversi arieggia il grido di ammirazione goethiana per la naturalezza shakespeariana. Come, nella lettera di prefazione alla *Tomba*, con linguaggio coerente il Pignotti precisa indirizzandosi alla Montagu: «Ella (la Natura) vi ha risposto collo stesso semplice, ma sublime linguaggio, col quale è usata di parlare ai gran poeti, e non già con quello che nel silenzio delle passioni hanno immaginato a loro senno i freddi legislatori del buon gusto»⁴⁴. Poiché «si può errar nei ragionamenti, ma non già nella sensibilità», dato che essa deriva direttamente dalla natura. Donde il sovvertimento delle regole basate sul raziocinio: «Da gran tempo la più sana parte delle persone di gusto s'è accorta che moltissime regole stabilite dai critici son false, giacché si trovano *smentite dalla natura*»⁴⁵.

Dove i fermenti preromantici sono meno potenti nel loro riferimento, diciamo così, *cesarottiano* e nella loro rivelazione di chiari concetti di liberazione dalla sintesi classicista-illuministica, e sfumature arcadiche, incisioni classicheggianti, abbandoni preromantici si mescolano e si scambiano giustificazione (vi sono sottolineature arcadiche, preziosi languori classicisti, sostenutezze in cadenze preromantiche), l'esame preciso sui limiti di climi diversi diventa difficile e rischia di farsi arbitrario nel fanatismo di una adesione perfetta, di una colorazione di motivi che del resto perde di importanza di fronte all'esigenza fondamentale di accertare una zona di predominante cultura letteraria, e le tendenze di una maniera e ancor più gli arricchimenti di una elaborazione di poetica che naturalmente presuppone varie e a lor modo definitive sintesi personali, non meccanicamente convinte della loro generale provvisorietà. Da una parte molte di queste esperienze poetiche appaiono come arricchimenti del clima settecentesco senz'altro, dall'altra si rivelano come momenti di una chiarificazione nel linguaggio, nella poetica verso una civiltà ben determinabile pur nel senso fluido di «rivoluzione permanente» che è proprio della storia letteraria come di ogni storia umana. E se è più facile distinguere un gruppo di pariniani e savioliani che indicano la volontà di una nuova incisività a base neoclassica, mondi poetici come quello del Vittorelli o del Mazza o del Pompei, pur con il loro limite di eredità arcadica, hanno diritto di suggerire qualcosa a chi non si preoccupi di cercare solo nei poeti degli almanacchi settecenteschi gli ignoti annunciatori della tempesta romantica. «Arcadia lugubre e preromantica» non basta come indicazione di temi contenutistici e nella «decadenza» dell'Arcadia nel suo rinforzo classicheggiante e sensista, al di là dei limiti pariniani, si devono registrare le scosse, gli errori indicativi, il suppurare in un'area grigia settecentesca di piaghe, di ombre, in cui il linguaggio si muove magari goffo o estenuato oltre la perfezione tipica di una civiltà poetica, verso nuove prestazioni e verso nuove cadenze.

⁴⁴ Pignotti, *Poesie*, Firenze 1823, vol. I, p. 47.

⁴⁵ Ivi, I, p. 46; il corsivo è nostro.

Se il Vittorelli può costituire lo specchio immobile di un gusto di ultima Arcadia in una strana continuità oltre il tempo (fino alla morte nel 1835), sí che il Bertana poteva affermare che nelle *Anacreontiche* era espressa la maniera arcadica «piú che non anticipati – sia pure inconsciamente – i gusti melanconici del romanticismo sospirato»⁴⁶, e il biografo romantico, il Carrer, poteva dire che «visse e morí poeta di Irene e di Dori» (e che, a differenza di Monti, Foscolo e Pindemonte, «i quali tenendosi pure qual piú qual meno abbracciati alle vecchie dottrine, non mancarono di piegarle o contemprarle alle tendenze dell'età propria», rimase fedele alla «scuola che adesso è scomparsa»⁴⁷), egli non solo presenta esempi di una fantasia male inquadrabile nell'evidente serenità arcadica, esempi di un leggero movimento fantomatico fra raffinato e belliano (come la quartina sull'ombra di Catullo o il sonetto ad un parroco), ma la stessa facilità e la sospirosità non piú metastasiana che le piú riuscite anacreontiche hanno pur nella loro limpidezza alla Guardi, capace di risolvere piú agevolmente che non la pariniana sostenutezza movimenti come quelli notati, indica proprio due direttive: quella popolare, ereditata poi da quella specie di impressionismo che vive nell'approssimazione romantica, e quella di estenuata raffinatezza che pur non manca nei ritmi piú gracili proprio di un Carrer e perfino di certo Berchet. Tanti sono i sottili legami che al di là del muro convenzionale infittiscono la trama preromantica e mettono in rilievo l'affiorare di una sensibilità, il precisarsi di direzioni stilistiche entro schemi antiquati o viceversa in tentativi inadeguati di moda intimamente non condivisa. Come un Robert porta i suoi temi preromantici entro la nitida coscienza di uno Chardin e quasi entro la ripresa neoclassica poussiniana e come il moralismo realistico di un Hogarth si risolve in preannunci stilistici che superano il Settecento, allo stesso modo e con la stessa approssimazione, nella storia letteraria si producono, in clima stilistico ancora arcadico-sensistico, spinte verso il sentimentalismo romantico e docili sensibilità edonistiche si creano alibi preziosi di linee piú mosse, meno razionalistiche, di tinte cupe, di impeti violenti.

Entro le raccolte dei poeti del secondo Settecento, accanto agli spunti neoclassici precedenti alla volgarizzata chiarificazione winckelmanniana, i segni della moda, del gusto preromantico, si moltiplicano con tipiche elisioni di atteggiamenti diversi in un diletterantismo molto settecentesco ed entro i limiti che solo alcuni estremisti, a modo loro, e concretamente l'Alfieri, romperanno.

È quindi con questo particolare senso di un movimento non chiaro e piú velleitario che volontario che vari testi del secondo Settecento portano il loro contributo parziale, e spesso contraddittorio, al disegno di un'epoca

⁴⁶ E. Bertana, recensione ad un libro del Simioni, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1907, L, p. 219.

⁴⁷ Prefazione di L. Carrer a *Poesie di I. Vittorelli*, Venezia 1851, p. 2.

letteraria in formazione e pure conclusa entro un limite di impegno poco fiducioso e poco rivoluzionario: come spunti e movimenti contraddittori si studiano nel periodo del secondo Ottocento prima dell'affermarsi della poesia simbolista. Si prenda Angelo Mazza, il famoso «cantor di Armonia» (G. Rosini), e nel suo strano platonismo sensistico, nei suoi temi di poesia non più puramente scientifica si avvertirà anzitutto un atteggiamento di meditazione complessa, non riducibile all'illuministica descrizione di congegni anche mentali, che nel neoclassicismo chiaramente indicato dalle poesie sull'Armonia (che possono persino far pensare alla loro presenza nelle *Grazie* foscoliane) porta già un preventivo arricchimento di linee mosse, di eccitazione sentimentale, e, utilizzando l'insegnamento cesarottiano (si vedano le *Stanze al Cesarotti*), lo riprende in un linguaggio desideroso di moti poco tradizionali e quasi di colori torbidi («l'acquidoso salice»⁴⁸), unendolo a quello anche più decisivo per una simile posizione di poesia integrale (e la radicale unità pensiero-poesia nella mediazione del sentimento sarà uno dei canoni della poetica romantica) degli inglesi preromantici da Thomson a Parnell, a Thomas Gray, nel loro incontro di motivi religiosi, meditativi, paesistici. Accanto alla sonorità di molta poesia d'occasione quasi montiana e a certe acute punte di sensibilità entro l'incisività neoclassica, caratteristiche anch'esse per l'arricchimento di una poesia non marmorea e d'altronde non più sfumata nel senso arcadico

(Anche l'erbette ardeano
sotto il gradito peso,
quando nel seno a Venere
Adon giacea disteso:
o s'ella a nuoto il facile
corpo traeva, di sotto
lambiva le mamme e 'l florido
grembo gemendo il fiotto),⁴⁹

la larghezza di meditazione sentimentale, rinforzata da fermenti religiosi così scarsi nella poesia settecentesca italiana, si rende capace di accogliere non pedissequamente i motivi congeniali di quelle poesie lugubri e sentimentali:

Qui da un tasso funebre, onde zampilla
de gli estinti a le case atra rugiada,
odo gridar: bronzi, tacete il rauco
che fende il lago, funeral rimbombo;
mezzanotte varcò...
Vista di monumenti, a' guai le sponde
squallor di stagnante acqua accerchia e lambe.

⁴⁸ A. Mazza, *Poesie*, Firenze 1794, I, p. 3.

⁴⁹ Ivi, I, p. 133.

Questa, che morte in suon lugubre onora,
d'umido musco e d'ellera tenace
avvicchiata torre, a cui di costa
percuoton raggi lividi di luna...⁵⁰
(*Canto notturno* da Parnell)

Così che nella più accesa letizia neoclassica queste distese cadenze indicano il più largo interesse preromantico anche in poeti che uno studio sulla formazione della corrente neoclassica dovrà sistemare. Ed ecco poeti tutti volti ancora all'idillio arcadico, classicheggianti per un rinnovato amore di dignità plutarchiana e per simpatia pariniana, che come il Pompei, il Paradisi, il Cerretti, portano adesioni alla materia poetica nuova più che altro sul filo già indicato dal Parini dell'orrore piacevole o precisato in senso salottiero dall'abate Richeri nei noti versi

(Ha sue bellezze ancora
orribil rupe incolta,
la valle più sepolta
ha le sue grazie ancor...
Così profondo, opaco
orror m'ispira al core,
ma quel medesimo orrore
diventa un bel piacer),⁵¹

e limitano la loro novità ad una accettazione sporadica, ad uso di fregio decorativo, di ammorbidimenti languidi funzionali ad intenti diversi, ma ad ogni modo interessanti perché la presenza di cadenze preromantiche è ormai automatica là dove affiorano certi temi che non si osano più risolvere in linee di pura grazia miniaturistica. Distinzione che occorre tener ben presente nello studio di questa epoca: che cioè non solo l'incontro di fondi lucidi, edonistici e atteggiamenti dolenti del tutto gratuiti è tipico nella sua goffaggine del malgusto del tempo, ma che si opera più spesso, contrariamente a quanto avverrà nel pieno romanticismo o già dove la nuova poetica nasce su adeguate condizioni spirituali, una separazione di temi e di stile, una mancanza di unità che si può ugualmente trovare nel secondo Ottocento quando affiorano temi «maledetti» e approssimazioni baudelairiane e temi storici con decorazione carducciana. Nel mutamento improvviso di tanti arcadi fattisi da briosi lamentosi ed afflitti, come certi rinascimentali alla ondata della controriforma, c'è chi sapientemente si riserva momenti di maggiore sincerità o, al di là del fregio momentaneo, si costruisce addirittura un recinto ove i nuovi tentativi possono essere perseguiti indisturbati. Come nel Cerretti che, bene indirizzato verso il neoclassicismo (anche se

⁵⁰ Ivi, II, pp. 94 e 95.

⁵¹ In E. Bertana, *In Arcadia*, Napoli 1909, p. 435.

come altri della sua generazione ci parla piuttosto di un classicismo piú prosaico, meno incisivo e meno giustificato al di là della tradizione e di una simpatia), possiede delle piccolissime novelle in versi, degli «atti minimi» in cui la sua attenzione nitida alla vita della passione amorosa escogita temi da novella popolare in limiti di grazia settecentesca, ma giunge nel caso della *Disperazione* o di *Bice e Leandro*, e cioè di un soggetto qualificato, ad un intonato ritmo preromantico.

Mentre influssi piú indigeni, varaniani, cooperano con le traduzioni ad impasti piú coerenti nella generale intonazione (anche se esteticamente poco raggiunta) tetra, elegiaca come nelle note *Elegie in morte della moglie* di Salomone Fiorentino:

Ahi sposa! ah! sposa! un vol d'ombra fugace
fu il breve trapassar de' tuoi verdi anni
e un vol fu la mia gioia e la mia pace!
...Qual resta il fior, se una nemica aurora
trattien sul grembo l'umida rugiada,
che il curvo stelo e l'arse foglie irrorà,
tale io restai, poiché l'adunca spada
di Morte a me ti tolse, e lunge spinse
te per ignota interminabil strada...⁵²

La tradizione petrarchesca non basta a spiegare un tono che la combinazione cesarottiana-varaniana farà risentire nell'originale cadenza del Leopardi elegiaco e d'altra parte la sua presenza come alta letteratura toglie a questo notevole testo preromantico l'asprezza e il vantaggio di un entusiasmo che sconvolge il linguaggio e l'avvia a nuove soluzioni. Non tanto però che movimenti guidati da una ricerca di suono cadenzato e smorzato vengano portati in luce, in direzione di una curva psicologica, di una eco di sonorità non piú secca e clavicembalistica come nella poesia rococò, di una enfasi interna che tende ogni serenità romantica:

Misero cor torna al letargo, e i tuoi
tumultuosi affetti oblia, confondi,
poiché, desto, il dolore e i colpi suoi
troppo avventa atrocissimi e profondi.⁵³

Enfasi interna che sa muovere immagini e portarle a valori suggestivi che il Settecento aveva bruciato nella sua musicalità piú breve e controllata, nei suoi ritmi incisivi e senza alone:

e se la bruna madre dei riposi...⁵⁴

⁵² In *Poeti minori del '700*, a cura di A. Donati, Bari 1913, II, p. 257.

⁵³ Ivi, II, p. 255.

⁵⁴ Ivi, II, p. 270.

Mentre l'enfasi tornava a dominare nell'eloquenza poetica del Monti in una soluzione sostanzialmente unica di magnificenza classicista accanto al trionfo del romanticismo neoclassico, sulla fine del Settecento quelli che meglio precisano l'ampiezza e la complessità della crisi preromantica sono gli indizi che non trovano la rapida sistemazione dello splendore montiano.

Del gusto preromantico diffuso tra l'80 e il '90 con la forza di una moda cui molti aderivano (e magari insieme aderivano al precisarsi della linea neoclassica) con una vaga comprensione delle ragioni che quel gusto tendevano o solo per una pronta assimilazione letteraria con l'adattabilità della scuola frugoniana, possono esserci prova le numerose raccolte poetiche di quegli anni, piene di idilli alla Gessner, di poesie lugubri alla Young o alla Hervey, manipolate spesso in un abile linguaggio composto con prestiti pariniani, frugoniani, e perfino metastasiani, agevolate da un'impostazione di deteriorare «occasione» (per nozze, per monacazione) che permetteva esercizi diversi e senza impegno. Così, prendendo un volumetto di *Applausi poetici per le ben augurate nozze della nobil donzella la signora Camilla Parensi col N.H. il signor Raffaele Mansi, patrizi lucchesi* (Lucca 1792), oltre un sonetto del Cesarotti e una poesia del Pindemonte (*La notte*, delicata variazione di paesaggio preromantico di un tema epitalamico tradizionale), vi si può leggere, come esempio limite, un «componimento malinconico» del conte Antonio Cerati, tra i pastori Filandro Cretense, autore di un poemetto sepolcrale, *La morte*, e viceversa di satire al languore preromantico, *Magreide* e *Ipocondria*. È evidente il piacere stravagante di colpire l'immaginazione con una totale discordanza fra soggetto e maniera poetica:

In tanto lutto, in dolor tanto
cerco invan liete idee, carmi d'amore,
stillano gli occhi affettuoso pianto,
palpita e langue intenerito il core,
né vuole l'agitata fantasia
che color foschi di malinconia.

Ma il carattere eccentrico del componimento non toglie che esso sia indice della diffusione e del deterioramento di una maniera che si staccava dal suo riferimento più serio e diveniva ornamentazione facile, senza impegno, proprio contro l'esigenza da cui era sorta la crisi preromantica. Contro una semplice utilizzazione ornamentale dei motivi preromantici, della poetica sentimentale, del «vedutismo» appassionato e drammatico, sono invece alcuni «estremisti» che affermano la nuova sensibilità nei suoi quadri estremi di orrore, di esasperata resa psicologica, di enfasi di immagini per eccitazione sentimentale. Mentre poeti più controllati e moderati portano le loro nuove esperienze sul piano tecnicistico o le mediano come il Bertola in uno stile teneramente composito di idillio sensibile e mosso che poi più originalmente resiste nel preromanticismo italiano, altri scrittori si presentano fieri di un

contenuto considerato di per se stesso poetico perché emotivo e contrastante con la rigida perfezione di una forma raggiunta da una senile e ragionevole civiltà. Si rivoltano contro il «bello» classicheggiante, contro il «buon gusto» settecentesco (e vi è implicita una brutale riduzione del possibile svolgimento neoclassico), spezzano il legame tanto sapientemente creato fra «bello» e «sublime», per *sublime* intendono la fonte di una emozione improvvisa e psicologica, opposta ad ogni pacata contemplazione o trasfigurazione, riferendolo unicamente a spettacoli di orrore, di macabra suggestione. E come il Settecento arcadico e illuministico è un'esaltazione spesso anche ingenua della vita nei suoi termini di civiltà socievole e di sostanziale edonismo pur se operoso, i preromantici più audaci esprimono un loro rozzo e scomposto inno alla morte ed agli stati che ne rappresentano la presenza fra gli uomini: orrore, melanconia tetra, angoscia, per dirla con Wiechert, *Lauer, Gefahr und Tod!* Sempre più chiaramente e polemicamente contrappongono alla tecnica lineare dell'Arcadia e del sensismo illuministico, in forme incerte e sinteticamente tradizionali, una rozza retorica del sentimento libero ed esuberante, un procedimento ad onda impetuosa, per accrescimento di impeto e di allucinanti entità eccitanti con la loro nuda presenza. Rappresentano in un certo senso la sbavatura spumosa di quella prima ondata preromantica che era riuscita in parte a riempire e a muovere la gustosa grazia e la incisività settecentesca e sono essi che preludono (garanzia per eccesso di una crisi non risolta) al contenutismo di tanto romanticismo estremo: Guerrazzi, Tedaldi-Fores, tanto per intendersi. Una specie di poetica del «brutto», non in tutto cosciente dei suoi possibili sviluppi e ferma in una posizione ingenua, stimola questi letterati a due direttive fondamentali: descrittivismo drammatico di paesaggi e drammaticità di scomposte psicologie che confluiscono in un'unica volontà di dinamismo eccitato e convulso.

Sono a volte dei piccoli letterati poco individuati che ci lasciano non più che momentanei sfoghi sentimentali o esasperati tentativi di uscire dalla loro mediocrità stilistica sulla scorta della più accesa imitazione younghiana e ossianesca (tutte le varie *Narcisse*, tutti i *Toast* funebri a Werther, a Gesner, a Young), sulla via di una specie di teorizzazione sempre settecentesca del «bello sepolcrale» (vedi ad es. il poemetto omonimo del Rubbi), di una composizione di nuovi elenchi di «bellezze» come il *Museo della morte* di Ubertino Landi, in cui la indicazione della incisione delle *Notti* tourneuriane può trovare una risoluzione notevole come impasto di tenebre e luce: che è poi il problema che più assilla la sensibilità di questi scrittori, insieme a quello paesistico di contaminazione drammatica della distensione idillica con il movimento esplosivo della «natura»:

Giro intorno lo sguardo;
 quant'io rimiro, tutto
 spira e terrore e lutto
 pallido lume e tardo,

che balena da lunge,
non toglie no, ma aggiunge,
non scema ivi, ma accresce
a l'ombre il fosco, ed esce
da quel tetro fulgore
piú che conforto, orrore.⁵⁵

Ma vi sono anche dei testi piú continui e piú motivati pur se nei limiti di una eccitazione non sostenuta, come nei preromantici inglesi o tedeschi, da un coerente misticismo naturalistico, da un irrazionalismo non solamente polemico. Vi sono degli estremisti che superano l'aura media preromantica e rimangono meno realizzati poeticamente, ma storicamente indicano la massima curva della crisi settecentesca e nella loro lingua compromessa, ma sempre piú audace, autorizzano soluzioni che i romantici dovranno almeno dibattere nelle loro nuove sintesi.

Luoghi comuni, immagini, effetti fonici soffocati e suggestivi di meditati abbandoni, che trovano un centro piú genuino, meno placidamente letterario, in quello che si può chiamare il *poète maudit* dell'epoca, Ambrogio Viale, celebre con l'indicativo nome di «Solitario delle Alpi». Di fronte ai poeti passati per altre esperienze e pronti a sempre nuove avventure, egli nacque alla vita poetica, verso il 1790, con un gusto che in lui era un intimo furore di vita, un bisogno di espressione sentimentale senza residui, che coincideva con il suo atteggiamento pratico in quella fusione e in quello scambio vita-poesia che sempre piú si accentua nel pieno romanticismo. Già il nome di «Solitario delle Alpi» infrange la tradizione arcadica di nomi pastorali classicheggianti, incide sulla personalizzazione della poesia, sull'individuo poetico non piú puro *artifex* partecipe di una elegante corporazione, supera come impresa la grazia di un Ripano Eupilino in una volontà di naturalezza, di selvaggia istintività, di sensibilità malinconica che deriva direttamente da una coscienza di anima *naturaliter* romantica e non rimane, come nella maggioranza dei preromantici italiani, motivo letterario di una tensione finalmente superficiale e piacevole.

Poeta maledetto che romanticamente nel suo zingaresco estremismo insiste sulla poeticità egoistica di un semplice sfogo personale, sulla poetica dell'ispirato e dell'infelice come unica capacità di espressione lirica, e punta non su di una trasfigurazione formale, ma sull'immediato effetto di una espansione contenutistica, grezzamente psicologica: anche se ciò non può non avvenire entro i larghi termini del linguaggio contemporaneo.

Io d'arte ne' miei canti orbo, e di cure
vago con inegual volo trarotto,
come rondine suol per la pianura,

⁵⁵ In *Poemetti italiani*, ed. cit., XII, p. 60.

e dal focoso immaginar condotto
ne seguito tenton l'impeto tanto
da soverchio fervor spesso mal dotto...
Indi a suon tetro le ferrate corde
ognor n'attempo e spettri canto, e tombe
d'ossa ricolme, e d'atra tabe lorde;
perché mai non avvien, che alto o non rombe
d'empia sorte il flagel sulla mia testa,
o a percotermi rapido non piombe.⁵⁶

Come si può sentire in questi «omaggi» al deserto e alla solitudine (miti essenziali della sua fantasia):

Qui d'irte balze, e solitari tufi
fra il tetro orrore, e il lamentar funesto
de' pellicani, e lungo-urlanti gufi,
io, che del Mondo i lusinghieri incanti,
i fantasmi leggiadri odio, e detesto,
a voi l'arpa consacro, e i tristi canti
[...]
che dall'una gemendo all'altra aurora
sfogar liberamente almen potrei
il dolor che mi strazia, e mi divora...⁵⁷

Versi sconnessi, lessico trascurato e zoppicante, immagini appena abbozzate («come rondine suol per la pianura») che qualificano la sciatta fantasia del Viale, ma che mostrano la rozza urgenza di un impegno personale nel tipico vittimismo romantico: sí che queste prove hanno un valore storico ben superiore alle facili odi di Labindo o alle canzoni del Cerretti. L'urlo sentimentale supera qui per pratico vigore il carattere puramente letterario delle imitazioni e sembra spingersi oltre il cerchio preromantico ad espressioni che i romantici 1816 trovaron pure esagerate e riprovevoli, ma che indubbiamente facilitarono per eccesso i loro tentativi di poesia popolare e sentimentale, in cui, malgrado la loro protesta di distinzione fra poesia lugubre e poesia romantica, i toni della rivolta al *decoro* e all'ottimismo settecentesco abbondantemente fluirono.

Leva il Nulla la fronte scolorita,
e sogguardando torbido sparuto
sull'orlo sta di sua cava romita,
e con la man lugubrementemente muto,
dell'ossa mie, che dal suo grembo uscìro
chiede accennando l'ultimo tributo...

⁵⁶ *Canti del Solitario delle Alpi*, Genova 1794, pp. 156 e 158.

⁵⁷ *Canti del Solitario delle Alpi*, Genova 1792, p. 3.

... abborro il sol...
Ombre cave de' morti...
Ombre de' morti i concavi occhi in giro
tinte di cerchio di color di piombo...⁵⁸

Qui ossianismo, younghismo sono ripresi nel loro carattere di immaginarietà esaltata da un sentimento di tetra certezza e le espressioni più decise ed audaci tornano ben oltre la mediocrità della moda più comune. A parte l'ossianesco «ombre cave dei morti» riportato tale e quale dalla versione cesarottiana, si noti quella «fronte scolorita del Nulla», l'audacia irrisolta del «cerchio di color di piombo», il giro sonoro soffocato da un gusto di pesanti cupi clangori, tutta la linea musica-immagine-sentimento riuscita in un senso di suggestione psicologica nei versi 3-4. Indice di direzioni che non completamente realizzò il romanticismo italiano e che rimasero come stimoli e solchi in una lingua poetica, in una tradizione letteraria che la traccia potente di un Alfieri aveva scavato in profondo e che il lavoro preromantico aveva preparato alla produzione ottocentesca. E spesso la volontà di un rinnovamento fantastico porta il Viale a forme di poemetti romantici come la «visione» *Erminda* in cui una maggiore coscienza polemica basterebbe a dare l'apparenza di un prodotto di più chiara origine romantica. Del resto è proprio il vigore di rinnovamento contenutistico, bisognoso di «vero» sentimentale, di «brutto» spasmodico nella sua spontaneità, che distingue questa fase interessantissima di piccolo *Sturm und Drang* italiano e dà a questo estremismo, a suo modo «infantile», il valore di un rilievo brutale di una deficienza dell'«ars» nel suo equilibrio arido e mortificante. L'avventura, iniziata nel clima lunare di prammatica e con un'apparizione fantomatica di fanciulla morta che magicamente scopre al suo amante un paesaggio di dolce meraviglia, si intensifica in una ricerca di toni poco narrativi, di colore pittoresco sentimentale con vibrazioni di allibimento magico che trovano il loro culmine nel rapido trapasso, mercé un gesto di magia sottolineata psicologicamente («corse un pugno di polvere e risorta / in aria la vibrò con slancio ardente»⁵⁹), del paesaggio da sereno a tempestoso.

E fessi l'aria nebulosa e smorta,
e squallida la Luna annerir parve,
come tizzon quando la fiamma è morta.
Indi tutta s'ascose e d'atre larve
di sanguigno color tutte strisciate
stormo accalcato per lo cielo apparve.
Brontolavano i tuoni, e le solcate
nubi fosco splendean per vampe crebre
con orrenda lugúbre maestate,

⁵⁸ Nell'edizione del 1794, pp. 64, 65, 73, 74.

⁵⁹ A. Mazza, *Poesie* cit., vol. I, p. 91.

mentre dalle piú cupe ime latebre
conturbata la Terra alto s'udia
rimbombar di lung'ululo funebre.⁶⁰

Il paesaggio si illividisce con una coerenza che non è piú quella della bravura retorica arcadico-barocchetta, ma risulta da un impeto certo assai eloquente, ma anche fundamentalmente sincero, da un invasamento piú che letterario che carica parole su parole, e spesso parole di sorgente classica, a volte composte in uno sforzo rinnovatore esemplato sull'*Ossian* cesarottiano («tenero-insinuantesi tristezza», «vario frangenti») nella tensione di una costruzione tutt'altro che lineare di disegno, ma rudemente coloristica fino a risultati grotteschi. Fino a quel gusto dell'orrore, del macabro che permette all'estremista preromantico di muovere luci vivide ed ombre fosche: gusto che in Italia, proprio per mancanza di un piú deciso movimento romantico a fondo mistico, tentò spesso di fare irruzione nell'Ottocento come punto di partenza di un romanticismo non addomesticato fino alla ripresa pseudoromantica degli *Scapigliati*, il cui nome ben si può fare di fronte a pezzi di questo genere:

E a quella vòlto immensurabil fossa
tutta la vidi ingombra io di scarnati
bianchicci teschi, di carcami, e d'ossa;
d'informi cadaveri nudati,
le gialleggianti membra a nere note,
a marchi, e strisce livide segnati;
vidi dalle cave occhiaje vuote,
dalle rott'anche, dai petti corrosi,
dalle sformate brulicanti gote,
sporger la testa vermini schifosi,
sopra i guasti corpi in vario giro
istrascinarsi poi silenziosi.⁶¹

Il disprezzo assoluto di ogni *decus* classicistico, la parola efficace di orrore («gialleggianti»), e di una cadenza senza dolcezza⁶², appoggiata su di una furia

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ivi, I, p. 101.

⁶² Ricerca di toni cupi che si associa all'amore per stanche cadenze suggestive per il loro ripetuto abbandono, in un accordo monotono di desolata visione sonora che, con le dovute immense distanze, fa ripensare il metodo di suggestione malinconica di Poe per es. in *Ulalume*:

E in piagge stetti solitarie e mute,
sparse di rocche, che deserti e nudi
aveano i fianchi, e l'irte punte acute,
e cento per lo piano e per le rudi
framezzanti vallee, cui nullo cole
capraio od arator, giacean paludi.

retorico-sentimentale, non su di una composta calma tradizionale, ci indicano la punta estrema, il tentativo piú esasperato, nella sua scarsa possibilità di una resa artistica, di questa sensibilità preromantica che fornisce cosí alti stimoli indigeni ai romantici ottocenteschi. Mentre la tradizione con la sua forza formidabile (e già in un certo senso appoggiata dall'insorgente neoclassicismo) respinge questo assalto, ne assorbe in parte le esigenze meno rivoluzionarie in sintesi preziose e, combattendo una battaglia per il bello ideale e morale, e per il sublime che non sia l'opposto del bello, espunge il gusto dell'orrore e del brutto come esigenze antiestetiche o li devia in limitato genere di grottesco e di fregio movimentato e parziale di piú ampia decorazione.

Legame con il romanticismo che, in questa fase di estremismo poco formato e che tende a portarsi fuori dalla civiltà settecentesca senz'altro, si rivela piú evidente nella lodatissima Diodata Saluzzo-Roero (1744-1840), la cui attività si estende da tentativi arcadici e classicheggianti lodati dal Parini⁶³ a componimenti preromantici e a vere poesie romantiche che avevano fatto riconoscere in lei dal Manzoni addirittura l'iniziatrice della nuova poesia in Italia. E se molta della sua produzione è attribuibile al periodo dopo il 1816 (*Novelle* del 1830, *Ipazia* del 1827), le lodi del Manzoni e del Di Breme ci precisano la sua maggiore importanza letteraria proprio alla fine del Settecento, quando tra i suoi atteggiamenti di diligente ricercatrice prevalse quello preromantico con intonazione estremista e con chiaro ripudio di regole, mitologia, che ben si saldava poi con le principali esigenze dei romantici 1816. Era in lei fortissima l'esigenza di una poesia popolare canora, che nell'esile schema arcadico introduce una sospirosità sbrigativa, poco lucida, che l'avvicina sí al Vittorelli, ma sulla equivoca strada che conduce al Carrer

(Auretta di maggio – che 'l paggio scuotendo
 ne' lenti tuoi giri – sospiri piangendo,
 men lieve ti renda
 mio canto d'amore)⁶⁴

Fosco bruno era il ciel, siccome suole
 mostrarse in invernál dí nugoloso,
 giunta quell'ora in cui tramonta il sole:
 queti gli augelli stavano a riposo
 pe' fessi lati dei dirupi infranti,
 e alto cingea silenzio il lido ombroso
 se non che ad ora ad or rospi attristanti
 lugubre sibillavano nascosi
 tra i giunchi delle sozze acque stagnanti.
 (*Poesie cit.*, pp. 73-74)

Dove si noti come il massimo risultato si ha dove c'è l'abbandono anche del lessico classicheggiante per forme stentate ed incerte.

⁶³ Il Parini nelle sue lodi (lettera del 12 febbraio 1797, *Opere*, II, p. 199) accenna anche a qualità nuove: «Novità conseguente di concetti e d'immagini».

⁶⁴ D. Saluzzo, *Versi*, Torino 1816, III, p. 264.

e che corrisponde ad una sentimentalità piú diffusa e piú diretta ad una soluzione di chiarezza istintiva, di facilità popolare che non di cristallina e laccata levigatezza settecentesca: l'inclinazione che può condurre alla romanza di Verdi e distacca dall'arietta metastasiana con un gusto di metri efficaci e semplici che vuole universalizzare passioni, non volgarizzare una topica di società.

Difendi o tu che 'l puoi,
i fidi servi tuoi,
tu che risplendi, ed animi
un innocente cuor (1801).⁶⁵

Ma se prendiamo alcune prose poetiche e ricerchiamo cosí sotto l'incrostazione piú cronologicamente romantica il modo di stile della Saluzzo nel periodo che ci interessa, troviamo soprattutto, libero da limitazioni arcadiche, da razionalistici avvertimenti, lo sforzo di fermare nel paesaggio il centro di una effusione sentimentale, di farne nelle sue forme agitate ed orride o languide il mezzo piú efficace di una tecnica di tensione non mirante all'essenziale, all'espressione lirica concentrata, ma a forme descrittive e drammatiche reagenti alla tendenza epigrammatica del Settecento. L'immane e prolisso inizio descrittivo, che ha tutt'altra funzione nella tradizione precedente, è idealmente autorizzato nei romantici (specie nei piú agitati come Guerrazzi) dai numerosi esempi della Saluzzo, che venivano a sommare in poesia o in prosa poetica il gusto preromanticistico della natura – dolente suggestione e quasi deuteragonista del dramma dell'uomo, allegoria sensibile di uno stato d'animo – con accenti di «romanzo nero», di interesse per il particolare macabro, emotivo e sensazionale (la necrofilia preromantica è esclusiva e non moralistica): «Alta la morte, profondo il silenzio, gelida l'aura del crudo dicembre, tutto destava terrore; fra le rotte e negre pareti, larghi varchi s'aprivano ai dubbiosi raggi di luna, e quei raggi spiranti malinconia formavano fra gli avelli... lunghi e spaventevoli fantasmi»⁶⁶. Paesaggio sentito come sicuro rinforzo poetico e tutto intriso nei suoi colori foschi di sentimentalismo, carico di notazioni psicologiche a volte insinuate in sfumature di colore e di tono.

«Al sibilo del vento notturno, che incurvava passando la cima degli alteri cipressi, e mugghiava rinchiuso tra le caverne del monte, allo scoppiar de' terribili fulmini frammischiavasi funestamente il profondo singhiozzare d'Adamo: sedeva egli sull'umido muschio tra le pallide viole, ond'era sparsa la tomba»⁶⁷.

Anche senza calcolare i presentimenti che paiono scavalcare il romanticismo 1816 fino a certe forme di tardo romanticismo

⁶⁵ Ivi, II, p. 132.

⁶⁶ Ivi, IV, p. 200.

⁶⁷ Ivi, III, p. 269.

(Qui, dove segna fra i nascenti pampini
un ruscelletto la tranquilla via,
t'aspetto al raggio della luna candida,
mesta elegia),⁶⁸

un testo come *Le rovine* è ben capace di suggerire una strada di passaggio fra il preromanticismo e il romanticismo 1816.

Qui forse mentre un molle riso ingenuo
la verginella in dolce sogno aprìa,
al bel raggio di luna, occulta e perfida
l'oste venìa...
Forse qui stretto il suo pugnol, lentissimo
moveva il passo fra tacenti squadre,
e ai fanciullini sul materno talamo,
svenava il padre...⁶⁹

Cosa di cui dette atto il Manzoni nella sua lettera: «S'è Ella trovata nella singolar condizione di passar sotto silenzio cosa appunto che ad altri viene così naturalmente al pensiero di un tale argomento; voglio dire la bella e nobile parte che Ella ha in questo nuovo modo, fin da quando, ancor quasi fanciulla, destava la meraviglia di Parini... Interprete della nuova poesia o (a dir rozzamente ciò ch'Ella ha figurato con tanta felicità) del nuovo modo della poesia...»⁷⁰. Spinta entro il vero e proprio romanticismo italiano, la Saluzzo indica così, da un'ultima eco di Arcadia popolareggiante e sentimentale al gusto lirico-narrativo romantico, l'importanza di una fase preromantica più decisa e la sua possibile eredità e riduzione in forme più assestate, in cui l'originaria ossessione dell'orrido perde la sua furia monotona e si scioglie in una ispirazione che calcola la presenza di un nuovo mondo ideologico, di interessi morali e civili, e risente dell'apporto dell'equilibrio sensistico e della dolcezza idillica caratterizzante le opere più riuscite della stagione preromantica. Mentre la eccitazione più estremista veniva respinta volontariamente dai romantici 1816 (l'esempio già portato della recensione del Berchet al Tedaldi-Fores) e resisteva con nuovi modelli europei (dove la interpretazione di una storia del romanticismo italiano come storia del byronismo), in alcuni casi sporadici gli esempi in lingua letteraria dati dai preromantici più audaci davano frutti nel trapasso al romanticismo autorizzando un ritmo, un periodo, una struttura della poesia o della pagina di prosa poetica, che non son più, anche fuori dello stimolo ossessivo che li provocò, quelli del Settecento arcadico-illuministico.

Estremismo che giunge alle sue forme più esasperate, alla costruzione

⁶⁸ Ivi, II, p. 29.

⁶⁹ Ivi, II, pp. 8-9.

⁷⁰ A. Manzoni, *Lettere*, Milano 1970, t. I, p. 414; la lettera è del 19 aprile 1827.

dell'orrido come condizione di poesia, proprio in alcuni prodotti giovanili che magari più tardi gli autori sconfesseranno apertamente o implicitamente, come avvenne per Tommaso Gargallo che, tenace classicista nella maturità e nella vecchiaia, vide pubblicata, nel 1792 a cura del Napoli Signorelli insieme all'*Antonio Foscarini e Teresa Contarini* del Pindemonte, la sua novella *Engimo e Lucilla*. I nomi sono arcadici (*Novelle di Polidete Melpomenio e di Lirnesso Venosio*), ma se la novella del Pindemonte, in una ripresa di narrazione da poema cavalleresco, prelude al fare popolareggiante delle novelle in versi romantiche, quella del Gargallo rappresenta il massimo dell'esuberanza preromantica fuori di regole e decoro classicistico, presente solo in alcune parole tanto più stranamente ed insolitamente atteggiata. Non è tanto certa zona di prosa un po' bertoliana che ci interessa («oh come l'ombra di quel cappellino infosca graziosamente il tuo volto! Tu rassembri allora l'alba, quando sorge velata da una sottilissima nebbia d'argento»⁷¹), quanto la rappresentazione poetica in paesaggi cupi ed ansiosi, in gesti e figure di un esaltato contenutismo che accentua i dati della moda preromantica in una accettazione appassionata, fuori del successivo calcolo da «*rhétoricien*» che crebbe poi nel Gargallo come persuasione nella forma ideale del classicismo. La decorosa tradizione italiana rinforzata dal classicismo settecentesco poteva avvertire in documenti così estremi il pericolo di una irrimediabile frattura, mentre la mediazione più modesta di altri preromantici permise in certo senso la possibilità di efficacia di queste forme esasperate.

Già la disposizione della parte in versi è costruttivamente diversa da quella di un poemetto settecentesco, basata com'è su spunti di «crescendo» sentimentale, coerenti a continui rinforzi di illustrazione, di sfondo, che in realtà vengono ad assurgere a motivi dominanti, essenziali nell'elegia allibita e gridata, in cui la narrazione viene a trasformarsi. Non proporzione prospettica di narrazione e descrizione, e, dentro la narrazione, non guida del nucleo d'interesse, ma sviluppo per gradazioni crescenti di effetto sentimentale:

Orrida selva, ove i miei dí funesti
a chiuder vengo, orrida selva bruna,
qual secreto terrore a me tu desti!⁷²

Questo e non l'avventura è il vero tema a cui l'avventura non presterà che precisazioni di effetto, di eccitazione.

Soggiorno atto a mio duol m'offri opportuno
nera spelonca, ove da un rotto masso
dubbio vacilla il raggio della luna.

⁷¹ *Novelle di Polidete e di Lirnesso*, Napoli 1792, p. 36.

⁷² Ivi, p. 86.

Veggio Malinconia sul primo sasso
e Silenzio aggirarsi a lento passo;
sanguigna larva figlia di spavento
mi s'offre e fugge e in quest'orror si mischia
mettendo un acutissimo lamento...⁷³

Nell'impasto linguistico che trae origine dal Cesarotti («sramate al suol crollan le piante annose», «i nemi giù in torrente / rovescian saltellon da l'alte rupi») e che si fa più audace nell'uso insolito di parole di designazione sentimentale a fremiti di ossessione morbosa

(mille angosce mi spinge in mezzo al petto
e in me una smania agitatrice desta),⁷⁴

vengono avventati gridi vibranti e rozzamente risolti in suono e colore

(guizzan le ardenti strisce sanguinose)⁷⁵

che sembrano liberarsi da una tensione accumulata con ogni mezzo, con un concorso di patologia e di retorica, di bruti riferimenti al solito materiale macabro, tutto mosso però fino a forme grottesche con un'insistenza che in certi punti tocca il ridicolo. In un parossistico crescere di visioni di orrore quale la fantasia italiana non aveva cercato nel Settecento più ardito, l'occasione dei particolari

(e già v'immerge il dente, ed ancor vivo
guizza il cor, si convelle, e sotto i denti
sgorga il sangue dal grifo a doppio rivo)⁷⁶

vibra sotto una luce traballante, febbrile, accresciuta dalla volontà espressa nella prosa didascalica che precede i versi, immaginati come scritti da un innamorato che si uccide per il diniego paterno di rimanere con l'amata: la quale, si noti bene, è presentata come fanciulla adottata ma che l'innamorato crede sorella. Donde una torbida aria di incesto che contribuisce alla singolarità di questa novella preromantica.

Nella sforzata generale dell'ultima parte, particolarmente caratteristico è come negli espedienti più esteriori e più contenutisticamente macabri (fantasmi, scheletri, ecc.) prevalgano, con un senso di orrore che certo ricava parte della sua efficacia dall'accumularsi dei particolari precedenti, il suono e il colore di un paesaggio su cui il poemetto si chiude:

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ivi, p. 87.

⁷⁶ Ivi, p. 90.

Odo l'acqua gocciar da cavi tufi,
e di ceraste un sibilare notturno,
e un lungo ululo di upupe e di gufi,
e belve urlar, che il raggio odian diurno,
e Borea, che scrosciare fa la boscaglia,
e un volgere di fiumi taciturno.⁷⁷

A parte gli elementi piú vistosi e confortati dalla tematica ormai affermata, l'impressione di angoscia e di orrore ha trovato finalmente un atteggiamento coerente di manifestazione e una musica se pur momentanea:

e un volgere di fiumi taciturno.

Tra forme boccacesche, abbreviazioni di narrazione arcadica e bertoliana che nella prosa indicano l'incertezza di una tradizione narrativa e arieggiano i tentativi della prosa romantica fino al Tommaseo e agli Scapigliati («Gli occhi frattanto erano offuscati da un'umida nuvoletta, che piú lucidi gli rendea, e già lagrime furtive v'imbambolavano, alcune delle quali solcano rapidamente le sbianchite guancie, pioveanle sul seno, come minuta stilla di mattutina rugiada su pallidi gelsomini»⁷⁸), fra le prove diversamente preziose e disinvolute di un'Arcadia sfatta e colorita («dai gruppi porporini / di mezz'aperte rose / le perle rugiadoso / gocciano pigre al suol»⁷⁹), questi versi, che sembrano rispondere ad un'estetica del brutto, del sublime orrido, al di là della maestà tetra piú comune al preromanticismo, quasi ardente sfogo di una poetica acerba e morbosamente contenutistica, segnano bene il punto di arrivo di una tendenza che si insabbia in una moda, ma insieme pervade un'epoca decisiva per un bisogno di rinnovamento non esteriormente stilistico.

Il gusto dell'orrido in quanto rottura di un equilibrio poetico superato, e contenutistico sfogo di nuove esigenze estetiche e vitali, caratterizza tutto il periodo preromantico nei suoi testi piú coraggiosi e non manca di apparire piú o meno forte anche dove intenzioni compositive piú chiare prevalgono: come nelle celebri *Notti romane* di Alessandro Verri.

La celebrità delle *Notti romane* ha sempre costituito ad Alessandro Verri una posizione sicura nei piú sommi testi scolastici come preromantico *tout court*. Ed una personalità così interessante è viceversa sfuggita ad un esame piú preciso che avrebbe, come io ho già fatto in parte nel capitolo II di questo libro, delineato un intero diagramma di storia letteraria nel passaggio di Alessandro da posizioni di paradosso illuministico e di «sensibilismo» sempre piú autorizzato a premessa romantica, al momento della maturità

⁷⁷ Ivi, p. 92.

⁷⁸ Ivi, p. 56.

⁷⁹ Ivi, p. 86.

in cui le versioni da Shakespeare, la tragedia originale, insieme alle famose *Notti* ed ai romanzi, formano un complesso di velleità culturali, di direzioni di gusto, di illuminazioni letterarie e poetiche nell'intreccio di rivoluzione e reazione (che spesso è reazione antilluministica e rivoluzione romantica che viceversa utilizza certe aperture prodotte sotto l'insegna della *raison*) e nel giuoco allora non precisato di neoclassicismo e di preromanticismo. Se in genere il neoclassicismo in certa sua ansia di perfezione non sorridente, ma crucciata, di incubo, rientra nelle linee più vaste del fenomeno latamente preromantico, nel caso di Alessandro Verri si può facilmente avvertire che la ricerca di stile eletto, solenne, così nuova in chi da giovane era apparso il più sciolto e vivace assertore di una prosa settecentesca sensibile e ragionevole, anche nelle originali approssimazioni sentimentali, nasce soprattutto dal bisogno di un maggior movimento di grandiosità drammatica ed elegiaca, di un senso più assorto, più misterioso, e non di una finitezza gracile e lineare. Cosicché anche qui come in tanti sforzi preromantici non è assente un enfatico appello rivoluzionario che si mescola con la richiesta piuttosto velleitaria di «attica eleganza» e di «molle soavità» di cui parlano gli editori del 1780 e del 1806 delle *Avventure di Saffo*.

Il risultato di una poetica così composita e caratteristica di una maniera, di una cultura letteraria più ricca che unitaria (e poco sicura nell'adeguazione stilistica dei propri motivi vitali come delle proprie intenzioni, e in cui non mancava la naturale ricerca di una compendiosità paradossale presente ad esempio nella struttura e nel finale del romanzo *Erostrato*: «Il desiderio insaziabile di gloria non fu al certo nel Macedone inferiore a quello di Erostrato, ma nudrito con più vasti incendi e con più gravi sciagure di immense nazioni»⁸⁰), non è dunque la capacità di una fluidità narrativa e romanzesca quanto quella di toni incantati su basi sentimentali con esiti tra idillici e languidi e con punte di tensione linguistica («miserabili torture del cuore», «torrente degli affanni»⁸¹), spesso scadute in goffe risoluzioni drammatiche, come nella catastrofe del salto di Leucade: «Rivolse gli omeri al mare, gittò in capo il manto, strinse le palpebre, e sospirando si abbandonò per l'indietro a capitombolo»⁸². Non manca mai quella certa muffa retorica che aduggia la prosa dell'ultimo Settecento prima della incisione neoclassica e della prepotenza romantica che di questa abbondanza e di quest'impeto si nutrì sulla linea Foscolo, Mazzini, Guerrazzi; e non manca il velo dell'orrore che esalta anche con ingredienti esteriori, narrativi (i riti misteriosi), la sentimentalità altrove risolta in idilli melanconici («Oh, interruppe Saffo, pur troppo è vano l'orgoglio delle filosofiche esortazioni, se pretende di vincere le angosce di un animo infelice col mezzo de' raziocini! Ma una fonte che mormora, gli uccelli che garriscono, il mare che sia placido, il vento che susurra, e più di tutti l'armonioso concerto della musica e de' carmi rattermano,

⁸⁰ A. Verri, *Romanzi*, Milano 1820, vol. I, p. 276.

⁸¹ Ivi, I, p. 108.

⁸² Ivi, I, p. 184.

almeno in parte, i piú atroci dolori dell'animo nostro»⁸³), o in quell'estetismo vincitore di pessimismo che è alla base della tenerezza post-arcadica. «Oh felice ignoranza, che non penetrando il futuro, gusta il presente, laddove l'uomo, tanto orgoglioso del suo raziocinio, ritrae da questa medesima facoltà quell'assenzio che si mesce ad ogni presente dolcezza, il dubbio che la fortuna cangi, l'immoderato desiderio di non probabili acquisti, il timore di mali corporei, gli affanni volontari dell'animo, e per fine il piú crudele persecutore di ogni attuale godimento, il timido pensiero della morte»⁸⁴.

I toni idillici-descrittivi in cui si raffina o la tendenza già notata nel giovane articolista del «Caffè» ad un'ipersensibilità, e a «pezzi», a piccoli «saggi» (*Il mazzo di fiori* ad esempio), esitano fra una luminosità sottile, una conclusività di immaginazione e una leggerezza di incanto quasi misteriosa: «Sorgea la splendente luna, e già appariva l'ampio di lei volto dietro le foglie di un denso albero mosse dal vento vespertino. I zampilli delle fontane ed i cristalli da loro cadendo apparivano piú argentei e piú tremoli a quel soave lume»⁸⁵. «Era la notte, e splendea negli atri il raggio di luna, se non ché, talvolta la ricopriva leggiera nube, che spinta dall'aura sull'argenteo volto, spandeva tenebre fuggitive sul terreno sottoposto»⁸⁶. Ma la tendenza alla placidità (non a caso forse il Leopardi iniziò con questa parola, su questo tono il suo *Ultimo canto di Saffo*) non giunge all'essenzialità neoclassica e si nutre di un eccesso di colore e di aggettivazione: «Placida è tutta la natura, sono freschi i fiori, l'aura è soave, tranquillo è il cielo... io sola in mezzo alla calma universale sono agitata da crudele tempesta»⁸⁷. Dove lo slargo sapiente iniziale e la variazione nella disposizione di aggettivo-nome e nome-aggettivo, mentre devono indicare la cura stilistica che vive e si tormenta nella poetica dei preromantici, mostrano la loro insufficienza a vivere autonomi, senza quel concorso di colori piú carichi, di suggestioni piú potenti con il quale riescono, a volte e con fatica di antologia, a costruire impressioni preziose di labile mistero e di incanto sentimentale: «Sparve nella nube di fumo la odiosa Chimera, e ne uscì un cavallo alato, che trasportava, cinto di risplendenti acciari, intrepido fantasma, sul di cui elmo ondeggiava alto cimiero, come l'abete al vento sulle rocche. Si slanciò lo spettro verso una piú interna via dell'antro: e le donne, spinte dalla curiosità, verso quel sentiero volgendosi, udivano le orme sonanti del corsiero, e la voce di chi lo reggeva al corso; ma quantunque sforzassero le attente pupille, era già dileguato da quelle, come leggiera nebbia al raggio del sole...»⁸⁸. Risultati fra pomposi e labili che sul modulo classicheggiante attraggono non piú il semplice particolarismo pittoresco come in certe pitture di rovine del primo Settecento, ma una piú vasta suggestione che tende a trasformare piú che a comporre gustosamente, come in

⁸³ Ivi, I, p. 130.

⁸⁴ Ivi, I, p. 49.

⁸⁵ Ivi, I, pp. 49-50.

⁸⁶ Ivi, I, p. 100.

⁸⁷ Ivi, I, p. 46.

⁸⁸ Ivi, I, p. 93.

certo senso poteva fare su di un piano ancora limitato e a suo modo perfetto Gaspare Gozzi: «quand'ecco ella prese colla destra mano, chinandosi, quanta rena poteva raccogliere, e la ristrinse, e quindi la gittò all'aura; e quantunque sembrasse il mare tranquillo, e fossero immobili le foglie della pendente edera all'ingresso dello speco, nondimeno quella rena, quasi spinta da vento impetuoso, si sparse in lunga striscia direttamente verso Cipro»⁸⁹.

Del resto lo schema classicheggiante è in realtà assai stentato nel Verri malgrado i suoi sforzi evidenti di aulicità, anche nelle *Notti romane*, in quel corrusco lampeggiare di pesante preromanticismo sul paludato disegno di «antichità» romane. Anche in quell'opera che, sullo spegnersi del periodo più specificamente preromantico, deve la sua fortuna al confluire di due toni e del rinforzo che al predominante tono preromantico dette quello piranesiano dell'antichità monumentale, ed indica perciò più chiaramente la sutura fra preromanticismo e neoclassicismo in termini anche di costume letterario, di moda (anche se creativamente l'impasto nasceva da esigenze più unitarie e singolari), la poetica del Verri mantiene come punto di partenza non il miraggio della finitezza e del mito classico, ma la ricerca di una grandiosità lugubre, di un tono scuro e sanguigno, di una struttura in cui le misure grandiose del sepolcro classico vivono in quelle più impetuose di una selvaggia primitività di «natura». L'incubo della lontananza del passato si mescola a quello della solitudine e della morte, e le storie di una grandezza rivista attraverso la malinconia e l'orrore di uno spazio troppo assoluto, di proporzioni troppo massicce, sono mosse entro un'aria notturna e una solitudine di campagna squallida che portano come una cappa di ribrezzo su quel mondo sotterraneo e mediato nel mistero delle apparizioni fantomatiche.

«Quindi se avveniva che per le tacite selve o lungo i flebili ruscelli io andassi a diporto, senz'altri testimoni de' miei pensieri che l'aura e gli augelli, la mente, ingolfata in quelle meditazioni, si lanciava quasi da queste membra a' secoli remoti»⁹⁰.

E quando il vento notturno spenge la face con cui si illuminava torbidamente la discesa nel sepolcro, il ribrezzo animato da un gelido fuoco immaginoso occupa le pagine con una tensione superiore al risultato e mezzi di suggestione intervengono (spettri, splendori fosforici) non tanto con il gusto del romanzo nero quanto con la persuasione di un contributo alla grandiosità di una evocazione di incubo maestoso, piranesiano. «Già la mente s'ingolfava nel pelago tenebroso, già scendevano i pensieri nel regno inconsolabile della morte, e secondo l'antica loro consuetudine erano ansiosi di ragionare co' trapassati. Quand'ecco udii un flebile mormorio uscire dal profondo, composto di suoni inarticolati con lenta cantilena. Parea vento che freme nelle valli...»⁹¹. Cosicché accanto a notazioni più semplici di gusto

⁸⁹ Ivi, I, p. 13.

⁹⁰ A. Verri, *Notti romane*, Bari 1967, p. 3.

⁹¹ Ivi, p. 6.

preromantico, accresciuto dalla capacità già viva nei romanzi di toni più labili e più segreti («Aveano le fanciulle, spente nella primavera della vita, floride le sembianze, quantunque oscurate dal triste letargo della morte»⁹²), è il gusto della «magnificenza» antica, nella sua suggestione di archeologia, di rovina, di soprarealtà che accentua e giustifica il ritorno di lugubre ed allucinata solennità che domina il libro.

È il nome di Piranesi che si presenta a chi cerca le ragioni di questo libro e la definizione di questo atteggiamento preromantico aiuta a capire la situazione di questa cultura letteraria anche nella sua aspirazione neoclassica più genuina e profonda. Se non è il Piranesi delle carceri è certo il grande poeta delle *antichità romane*, della *Magnificenza ed architettura dei romani*, in cui incubo e furia, meno evidenti in una suggellata tensione di proporzioni, si svolgono oltre il brio lugubre di Salcisedio Tiseio (il nome arcadico di Piranesi), in un ritmo di corruschi bagliori, di natura ossessionata trasparente in ermetica decorazione di orrore. La luce che il Verri raccoglie tra lunare e di alba alla vista delle antichità, l'aria di mistero complicata dai temi più comuni del preromanticismo («Luce dubbiosa, come aurora nella quale trasparivano, quasi velate da vapore, le vaste ruine, gli eccelsi templi, gli splendidi palagi, i monumenti... Parea sacro l'aere, e quasi consapevole de' segreti portenti. Un leggiadro alito di vento vespertino agitava le fronde, solo in tanto silenzio si udiva il mesto canto degli augelli notturni entro le ruine»⁹³) tendono a rilevare in una tinta soprannaturale il dramma glorioso della «magnificenza» e, se Piranesi moriva con Livio e Verri dichiarava invece funeste le illusioni che portarono i romani alla loro potenza, esteticamente ambedue miravano, se pure con poesia così inferiore nel Verri, a un mondo fantastico estremamente teso, tutt'altro che mengiano o pariniano, vissuto da entità in cui la robustezza classica si fa ossessione e confina con una barbarie mostruosa, mentre l'impreciso preromantico si rafforza in struttura e si sottrae alla semplice ribellione contro l'illuminismo arcadico-sensistico.

Così il gusto del paradosso (*Lucrezia non violata* nel colloquio VI) tipico di Alessandro, la mordente sensibilità del virtuoso nei confronti del morbido accuratamente esperito («I corpi destinati a quelle barbare celebrità – i gladiatori – erano delicatamente nutriti, affinché le membra nude esposte a' colpi fossero candide, pingui, belle, e le ferite in loro più carnose e mirabili, ed apportatrici di sublime tristezza all'anima de' spettatori»⁹⁴), la reazione convulsa e controllata agli effetti del macabro e dell'orrido (tutto il lungo racconto del parricida che non si giustifica come semplice concessione al narrativo, e le immagini insistenti e replicate di mostruose apparizioni anche nei limiti della figura umana registrati dal sensista implacabile ed eccitati dal romantico in fermento: «Era senz'occhi e senza mani... gli grondavano dalle

⁹² Ivi, p. 7.

⁹³ Ivi, p. 145.

⁹⁴ Ivi, p. 87.

caverne de' spenti occhi lacrime sanguigne»⁹⁵, immagini divenute già tiranne di ogni suo pensiero), non rimangono a sé o si tendono in una ribellione disordinata e insofferente, ma cercano una inquadratura ed un rinforzo nell'orrore autorizzato di una magnificenza ridotta in rovine, capace nei suoi potenti residui di offrire pilastri sicuri, indici di vitalità non languida, non idillica: riferimento ad un'ansia che in altri preromantici rimaneva confusa con la sospirosità arcadica, con la ricerca curiosa e sensibile di un irrazionale sensistico, e che qui trova la sua definizione migliore: «Quell'impeto che spinge l'animo nostro verso l'avvenire, e lo fa ansioso degli eventi, e presago investigatore, lo respinge parimente verso il passato...». La stessa poesia delle rovine che affiora nella nostra civiltà estetica settecentesca nella seria pittura di Marco Ricci e si arcadizza qua e là nei vari Zais, Zuccarelli, ecc., nelle *Notti* ha ormai non una destinazione gustosa o un'ispirazione di prezioso frammentismo neoclassico, ma si gonfia di oscure ansie, di motivi sepolcrali tra younghiani e prefoscoliani («Quindi in ogni tempo anche le più barbare nazioni, seguendo una tale ingenita pietà, o con le fiamme o co' balsami si studiarono di preservare gli spenti dagli oltraggi della distruzione, e di far perpetua la ricordanza loro»⁹⁶), di un richiamo grandioso e severo alla barocca caducità, trasportata in un mondo in cui civiltà e natura si mescolano sulla misura del sentimento. I toni più idillici vengono tenuti come sfumature, gradazioni di una sostanziale elegia («Altri contemplan con soave tristezza le maestose ruine degli imperi scaduti»), e la loro è una funzione secondaria rispetto all'impegno tetro di tinte cupe, di ritmi dolenti nella loro faticosa e monotona solennità⁹⁷. La meditazione di tipo pessimistico volneyano, con la sua intonazione riflessiva e abbandonata (e non importa se il giacobino e il conservatore vagheggiano un presente ben diverso), con la sua nostalgia del passato e il segreto, inconfessato gusto della rovina, si incontra in alcune pagine delle *Notti*, e soprattutto nel *Colloquio VI*, con una mediocre sostenutezza e con l'amore della magnificenza tesa e romantica che viene attribuita alla vita del passato. Con più abbandono il viaggiatore francese, nella celebre pagina che trovò la sua vita più illustre nei pretesti offerti alla *Ginestra*, aveva indicato i temi meno ragionativi della poesia delle rovine: «Ici, me dis-je, ici fleurit jadis une ville opulente: ici fut le siège d'un empire puissant. Oui, ces lieux maintenant si déserts, jadis une multitude vivante animoit leur enceinte; une foule active circouloit dans ces routes aujourd'hui solitaires. En ces murs où règne un morne silence, retentissoient sans cesse le bruit des arts, et les cris d'alégresse et de fête... Et maintenant voilà ce qui subsiste de cette ville puissante, un lugubre squelette! voilà ce qui reste d'une vaste domination, un souvenir obscur et vain? Au concours bruyant

⁹⁵ Ivi, p. 33.

⁹⁶ Ivi, p. 221.

⁹⁷ La «meravigliosa monotonia» di cui parla C. Ugoni nella sua *Vita di A. Verri (Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII*, Milano 1856-58, II, p. 145).

qui se pressoit sous ces portiques, a succédé une solitude de mort. Le silence des tombeaux s'est substitué au murmure des places publiques... Les palais des rois sont devenus le repaire des fauves; les troupeaux parquent au seuil des temples, et les reptiles immondes habitent les sanctuaires des dieux...»⁹⁸. «Ici» e «jadis» sono i temi essenziali della meraviglia e della nostalgia e il predominio del «morne silence» indica a quale colore tendesse il materialista abbandonato alla «mélancolie profonde». Ma in Alessandro i «lamenti delle ombre sulle ruine» sono piú pittoreschi, piú precisati illustrativamente, piú aderenti a un disegno e a quella linea classicheggiante che appunto nel suo preromanticismo serve a sostenere i suoi impeti piú indiscriminati. «Ohimè chi ravvisa ora le vestigia appena de' marmorei atri, e de' monumenti angusti fra i pingui erbaggi, e le zolle immonde! – Facevano eco a que' lamenti le turbe, e tale spettro guardando una urna vòta soggiunse: – qui giaceano le nostre ossa; ora il vento ne sparge la polvere divenuta ludibrio suo... La superba cima de' cipressi ondeggia al vento sulle deserte ruine, e le radici loro penetrano in quelle, dove non giunge da secoli il raggio del sole. Giacciono le marmoree colonne dell'Asia, sono disperse le basi come vile ingombro del campo, e queste che reggono alle ingiurie vostre, alte ruine della reggia, rimangono insegna di barbara desolazione...»⁹⁹. E dopo alcuni riconoscimenti dolenti di Cicerone e di Augusto, le ombre compiono addirittura una specie di visita archeologica che, pur dando motivo a riflessioni di carattere storico e moralistico, costituisce come una serie di preromantiche e tese «vedute» romane. Tutta la seconda parte (*Sulle ruine della magnificenza antica*) risente di questa trasposizione scenografica e pittoresca e porta la poetica del Verri alla sua maggiore complessità facendone un esempio cospicuo della maniera preromantica italiana, anche se nei suoi lineamenti estremi ed entro termini di decoro monotono e pesante. Ben lontana da quella colorita e leggera del Bertola, la prosa delle *Notti* ha, pur nella sua difficoltà di fusione, la pretesa di un tentativo complesso e unitario con cui fece i suoi conti la prosa romantica ben altrimenti che con la prosa settecentesca di «elogi» accademici, anche pindemontiani. Nella serie di esperienze, di impasti letterari che caratterizzano nella loro provvisorietà il clima preromantico, poche furono così decisive e complesse come questa, tanto che la sua azione poté esercitarsi non solo come complesso di quadri suggestivi rafforzanti su piano di maggiore modernità l'influenza dell'*Ossian*, ma come tentativo stilistico di risoluzione del problema struttura razionale e movimento pittoresco-sentimentale. In certo senso un impasto Ricci-Piranesi su cui sian passate le ombre delle nubi tempestose di un Magnasco.

⁹⁸ C. Volney, *Les ruines etc.*, Paris 1792, pp. 6-7.

⁹⁹ A. Verri, *Notti romane*, ed. cit., pp. 164-165.

IL «GRAVE STIL NUOVO» DEL PINDEMONTE

Chi volesse uno spaccato della cultura letteraria di fine Settecento e un vivo riassunto delle linee da noi tracciate, potrebbe certamente rivolgersi al ritratto sensibile e pacato del Pindemonte, alla sua sintesi poetica, che è la prima ad affermarsi con impronta sia pure stanca e slavata, ma personale e precisa nel suo centro di movimento. È in questo *fin de siècle* settecentesco, dominato idealmente dall'Alfieri e dalla prima apparizione foscoliana, mentre altrove il romanticismo è già pieno nella sua autorizzazione teorica e pratica come *Goethezeit*, *Schillerzeit*, epoca dell'*Athenäum*, la trama sottile delle direttive artistiche pindemontiane segna anche sul fondo di un temperamento ancora settecentesco, non raggelato dall'alta mania di Winckelmann, il trasferimento della crisi cesarottiana in un tentativo di precisazione di un costume sentimentale in una finitezza lineare, in una dinamica composta e perfetta. Il grafico che, uscendo fuori dal cerchio che ci siamo disegnato, svolge le sue curve esili entro l'epoca foscoliana e canoviana e s'intreccia con quelle della figura montiana, le cui radici piú chiaramente si nutrono nell'*humus* neoclassico, è il grafico che meglio indica come, in generale, atteggiamenti preromantici si svolsero senza contrasto interiore in atteggiamenti neoclassici che di quel primo momento piú vasto mantennero il piú originale calore. «Tra classicismo e romanticismo» hanno collocato alcuni, sulle orme del titolo piú celebre del Folkierski¹, il Pindemonte, ma piú ragionevolmente lo storico situa una esperienza cosí multipla e pur monotona sulla linea sinuosa e non drammatica di un trapasso di stagioni letterarie dall'ultimo canto di Arcadia, dal brio del sensismo e dalla precisione scientifica illuministica, a chiare tenerezze preromantiche, a candori neoclassici, ad irrobustimenti di «situazione» romantica.

Sulla base di un interesse letterario, vivo in quanto circoscritto nei confini di una gustata attenzione alla vita aristocraticamente segnata come natura civile anche nei suoi moti piú istintivi, il Pindemonte sistema il suo arricchimento di sensibilità originale e di volontà di struttura in successive posizioni di equilibrio, in sintesi letterarie tutte caratterizzate dalla sua scrittura blanda e allungata, elusiva ed attenta, ma volta per volta adeguate a successivi aspetti della maniera preromantica dalle sue origini arcadiche e illuministiche al suo svolgimento neoclassico, alle sue piú audaci punte romantiche.

È forse questa sua facilità di adesione al proprio tempo letterario e di rapido assestamento (sí che mai il suo volto si scopre in crisi e le sue linee volta

¹ W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris 1925.

per volta si precisano in una sagoma non scomposta anche se non fortemente incisa) che costituisce la sua strana monotonia in una molteplicità di esperienze, la sua assoluta mancanza di tumulto nel pieno della crisi preromantica di cui egli è così autorizzato rappresentante. Quella sua lontananza da impegni estremi anche quando la sua letteratura assumeva gli atteggiamenti più nuovi (l'*Arminio* ad esempio), quel suo rifiuto (lui amico di Alfieri) di un passaggio da motivi di mestiere a giustificazioni più profonde dei nuovi modi, mentre lo mette fuori dall'impeto più chiaramente «protoromantico», precisa la sua curiosità letteraria in maniera più indiscutibile e rende la sua testimonianza tanto più preziosa quanto più, su di un primo stimolo spirituale, si costruisce con un certo distacco, con una forma di superiorità dello stile che viceversa non raggiunge mai la piena padronanza del più cosciente neoclassicismo winckelmanniano. Donde il lieve gusto contenutistico, il tepido abbandono sentimentale, il discorso diffuso, poco cristallizzato. Personalità viva nella sua intensità scarsa, ma individuabile nel suo grado e nella sua continuità, fin dalle prime esperienze rivelava il suo tono di tenuità sostenuta, di tepore intellettuale e sensibile che per un suo fremito lieve si diversifica ormai dalla sfumatura arcadica anche quando quella è la base del suo equilibrio.

Così nelle giovanili *Stanze del cavalier Ippolito*, «fra gli arcadi Polidete Melpomenio», in cui c'è aura di «arcadia scientifica» già nel nome della stessa pastorella a cui le stampe sono dedicate (la Lesbia Cidonia del famoso *Invito* del Mascheroni), questo elemento di sintesi arcadico-illuministica è dominato, più che dal meccanico incontro di due linee poetiche (del resto ben preparato e riuscito nella moda del tempo), dal tono pindemontiano che se ne nutre per una luce poco brillante, come soffusa, ma non puramente funzionale alla canzonetta di maniera arcadica. Se sono estremamente indicativi, per la cultura illuministica (razionalismo non *geometrico* ma *fisico*) del Pindemonte, la sua tesi dell'Arcadia che riporta la poesia alla semplicità, ma soprattutto alla verità scientifica, e l'esperimento della rifrazione dei colori imprestatato dall'Algarotti nel suo esemplare dei *Versi di tre famosi autori* in uno spregiudicato *pastiche* letterario, è più importante notare che su questa poesia arcadico-illuministica la natura pindemontiana porta la volontà preromantica non di definizione, ma di utilizzazione a fini di lieve incanto fantastico, mentre già si affaccia nella poesia pindemontiana non una lucida incisività quanto piuttosto una approssimata e a volte quasi prosastica e lenta discorsività. Anche questa in funzione non di illuministica definizione, ma di colore tenue, quasi gessoso e bisognoso dunque di tratti realistici, di linguaggio fra comune ed eloquente per una eleganza tutta sua, per una distensione tra familiare ed eletta:

di quella cetra, che send'io fanciullo,
mi pose entro la cuna il mio Catullo².

² *Stanze di Polidete Melpomenio*, Roma 1779, p. 13.

Nelle *Stanze* l'esperimento newtoniano dell'iride aveva provocato questa ottava ormai poco illuministica anche se così vicina ai versi noti dall'Algarotti

(Ben rammentar dovete, Arcadi, quando
nell'affumato, e tutto atro a vedersi
tugurio fea, che, per cristal varcando
si spiegasse ne' suoi color diversi
candido il lume, ed ora colorando
gisse diversamente i panni avversi,
ora, misto di nuovo ogni colore,
fesse apparir di nuovo il bel candore),³

ma nella *Fata Morgana*, poemetto raccolto fra quelli didascalici da posteriori editori⁴, l'equilibrio arcadico-illuministico si precisa sempre meglio nella sua natura di sintesi operata da uno spirito preromantico senza rivoluzioni e senza crisi, ma joubertianamente volto a utilizzare i dati culturali di una poetica a propri scopi, che su quelli fioriscono senza sconvolgerli o degradarli a involucro repugnante.

C'è addirittura una descrittività luminosa (non brillante), quasi aleardiana, fra abbandono, prezioso particolareggiare e provvisorietà prosastica travolta da un'onda di cadenza musicale:

... ver l'altera
Partenope solchiam l'onda, cui fea
lucida e crespa il bell'argenteo lume
de la tacita luna. Al fuggitivo
lito io spesso mirava, e di Morgana
non volgea sí le meraviglie in petto,
che non volgessi, ed ancor piú le care
mura, e il viso gentil, gli atti soavi,
lo sguardo in sé raccolto e il parco labbro
il rossor vago e la pudica fuga;
tutta del compagno Astro, che piove
sí dolce in suo cheto vagar tristezza,
mesto e lieto io sentia nel cor la forza.⁵

Un classicismo omerizzante, un po' alla *Hermann und Dorothea*, con qualcosa sempre di sciatto e di goffo in una ricerca non maniaca di elettezza

(... fuma
la mensa, e porporeggia il terso vetro),⁶

³ Ivi, p. 10.

⁴ Ad esempio in *Poemetti didascalici*, Milano 1823, vol. XI.

⁵ *Versi di Polidete Melpomenio*, Bassano 1784, p. 71.

⁶ Ivi, pp. 59-60.

lucida senza pretesa autonoma; uno sviluppo poetico in cui la descrizione scientifica di origine illuministica (viva del resto a suo modo perfino nella *Feroniade* montiana) diviene fiabesca, leggera, tesa a risultati ben superiori, per forza fantastica e per volontà di «poesia spirituale», a quelli del descrittivismo settecentesco:

ed altre varie forme e pinti aspetti,
che vengono e che van, tornan, dan loco
a pinti aspetti e ad altre varie forme,
qual fosse pei deserti amplii del cielo
un rapido varcar di mondo in mondo.⁷

Che sembra preannuncio del «vaporoso» romantico (come tutta la breve storia del Broken) e del «bello» romantico, in cui la mescolanza di orrido e di piacevole assume in confronto del «rococò» una funzione di «bello tenebroso» che qui naturalmente manca nel suo aspetto piú estremistico, rendendo piú tenue l'idillio preromantico sospirato, ricco di un'ansia non resa cosciente.

Cosí natura, grande ancor se giuoca,
spesso gode accoppiar l'orrido e il bello,
somma pittrice in contrapposti...
Pende su fresca valle arida rupe,
tra piagge di bei fior muggia un torrente,
tal vedrai di giovinetta donna
sotto viso gentil rustiche voglie,
in Angelico petto un cor d'Inferno.⁸

A questa conclusione giunge il descrittivismo scientificizzante che permetteva al Pindemonte un equilibrio della sua poetica preromantica su di una solida base letteraria senza restarne per altro prigioniera o falsata. E senza urti poteva affiorarvi quel senso malinconico della vita che passa come controllo di musica sentimentale, che porterà poi elegia nell'idillio preromantico piú qualificato.

Tu ancor passeggi ne l'uman cammino
il sentier de le rose: io già tra foschi
arbori muovo; i giorni miei piú vaghi,
o che mi parver tai, passaro...⁹

Se poco può dirci il poema *Gibilterra salvata* che il Pindemonte stesso considerò opera immatura, e in cui il descrittivismo scientificizzante ricon-

⁷ Ivi, p. 50.

⁸ Ivi, p. 62.

⁹ Ivi, pp. 71-72.

ferma come in questi primi periodi le linee letterarie illuministiche gli siano servite a calarvi un'esperienza poetica di discorso piú complesso, prima della soluzione originale delle *Poesie e prose campestri*¹⁰, anche il poemetto *La Francia*, cronologicamente posteriore alle *Poesie campestri*, indica, in un racconto di cauti impeti di libertà, ricerche di accordi di colori, di descrizioni paesistiche

(Di porpora soave e di bell'ambra
splendea già tutto l'Occidente: ed io
solitario e pensoso a lenti passi
prendeà là del cammin, 've mal suo grado
tra biancheggianti Ostelli, e verdi Templi
da Parigi fuggir sembra la Senna)¹¹

di fronte alle quali il gusto di discorso cui Pindemonte si preparava in queste prove acquista il suo valore funzionale ben diversamente dalla tecnica discorsiva settecentesca in cui l'essenziale è la decorazione volgarizzatrice. Vero è che il discorso prevarrà a un certo punto nel Pindemonte sia nelle sue prose di *Elogi*, sia nei suoi *Sermoni* ed *Epistole*, ma anche là, con intonazioni particolari, come pretesa di lirica media e utilizzazione di classicistica composizione.

Composizione classicistica che il Pindemonte cercava nelle traduzioni come quella dell'*Inno a Cerere*, mentre, prima delle *Poesie campestri*, una discussione critica gli permetteva di chiarire nella sua forma poco incisiva la sua posizione nei riguardi della letteratura del tempo, nei nuovi limiti di equilibrio riconosciuto e di rinnovamento diversamente autorizzato. Messo in discussione dall'Accademia di Mantova, il quesito sul *gusto presente* dette luogo a una polemica letteraria incentrata soprattutto sulla imitazione delle letterature straniere, sulle traduzioni, sui neologismi, sulla confusione dei generi come conseguenza dell'abbandono di una piú salda linea tradizionale. In una mescolanza ormai a noi nota di reazioni a motivi vecchi e nuovi, di insorgente neoclassicismo e di razionalismo insieme romantico e accademico, di rivolta all'illuminismo in nome del nuovo amore del concreto e del vecchio spiritualismo confessionale, è soprattutto la questione veramente preromantica delle traduzioni («fiumana lutulenta e fangosa» secondo le parole di Matteo Borsa) che campeggia e richiama i ragionamenti incerti

¹⁰ Discorso piú complesso e ricerca insieme di logica sintassi e di effetti pittorici in un tessuto di efficacia:

Il lume ch'esce
de l'incendio, anzi che sgombrarle, insegna
le sovrastanti tenebre, e da tanti
riflessi acceso avvampar sembra il mare.
(*Gibilterra salvata*, Carattoni, Verona s.d., p. XXIV)

¹¹ I. Pindemonte, *La Francia* (Parigi 1789), in *Poesie originali*, Firenze 1858, p. 62.

e contorti del Borsa e dell'Arteaga, del Rubbi, del Pindemonte, testimoni interessantissimi di questo periodo poco sicuro, perché in cerca di nuovo equilibrio culturale, cosciente di una crisi radicale nella letteratura italiana.

Mentre l'Arteaga propugnava il rinnovamento della lingua poetica su base schiettamente preromantica e con una precisa indicazione dell'esempio cesarottiano («sbrigarsi dai ceppi dell'autorità, creando nuove attitudini nello stile proporzionate alla novità delle idee, siccome ha dovuto fare il valoroso signor abate Cesarotti nella versione d'*Ossian*»¹²), lamentando la mancanza di «guide» e di certi «rami di letteratura» per i quali «la lingua non ha ancora trovato lo stile» (tali sono, ad esempio, «le opere dette in Francia di *sentimento*, cioè quelle, dove una più minuta analisi delle passioni, ed una più squisita anatomia del cuore fanno, a così dir, germogliare un'abbondanza d'idee più individuali e distinte, le quali per esser comprese a dovere hanno bisogno di vocaboli nuovi che presentino a chi ascolta non solo il senso generico dell'idea; ma le differenze altresì più minute»¹³), e il Rubbi rinchiudeva il problema in un angusto e rissoso italianismo che in misura diversa vien sempre a turbare nella sua equivoca natura reazionaria e preromantica l'impostazione della nuova letteratura, il Pindemonte, nel suo *Discorso sul gusto presente delle belle lettere in Italia*, iniziava con un esercizio di discorso poetico omerizzante (contributo anch'esso a quella contaminazione ossianesca-omerica così essenziale al verso del romanticismo neoclassico), che lo induceva ad una dichiarazione poetica di imitazione della natura in un senso di candore e di semplicità che non è il nitore classico né la precisione definitoria illuministica («intendo per bellezza grande una imitazione esatta ed evidente della più semplice e più vera natura; ed aggiungo che a pochissimi è dato l'assaporare questo genere di schietta ed innocente bellezza...»¹⁴). Per giungere alla conclusione pratica di una Accademia italiana che dovrebbe giudicare e agevolare il buon gusto con commenti di poeti («parendomi che un Ariosto, o un Tasso, commentati, non da un erudito, ma da un uom di gusto e filosofo, sarebbe una eccellente arte poetica»¹⁵), con opere di critica piuttosto che con regole astratte, il Pindemonte, autore di «grazie vereconde e modeste»¹⁶, svolge un tessuto lento in cui l'intento della «bella semplicità»¹⁷ («senza semplicità non trovasi sublimità»¹⁸) si avvalora

¹² *Dialoghi fra il sig. Arteaga e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venezia 1786, p. 42.

¹³ Ivi, p. 28.

¹⁴ *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere*, Bassano 1785, p. IV.

¹⁵ Ivi, appendice, p. 105.

¹⁶ Ivi, p. 59.

¹⁷ Ivi, p. 51. Il raccordo fra traduzione e dissertazione è appunto nella «semplicità». «Si tratta in essa del modo di riformare il gusto, e si raccomanda particolarmente la semplicità dello stile, onde non sarà fuor di luogo, come mi pare, se verrà dietro ad una poesia classica di stile semplicissimo e del gusto più sano».

¹⁸ Ivi, p. 52.

joubertianamente di una coerente ed insistente presentazione di grazia non esaltata, di «quella pompa che appena si mostra», reagendo all'illuministica precisione individuata nella lingua francese, come linguaggio filosofico, antipoetico, complicato dall'esempio dell'intellettualismo tedesco. La soluzione è pindemontianamente temperata: presenza delle letterature straniere, ma non nella mediazione francese implicante uno svisamento razionalistico e un'influenza negativa sulla lingua italiana: «Le pronte e buone traduzioni farebbero che meno si leggesse di scritto in francese, ciò che tornerebbe in vantaggio grande per l'italiano»¹⁹. Traduzioni d'altronde da curare appunto per la loro enorme e decisiva importanza, dato che il Pindemonte, equilibrato, ma sicuro preromantico, mentre rileva i pericoli di una influenza straniera indiscriminata, l'ammette come necessaria se resa efficiente in un coerente italianizzazione.

Era insomma l'autorizzazione migliore della crisi letteraria preromantica e della sua soluzione non reazionaria; come le *Poesie campestri* indicavano concretamente un nuovo equilibrio.

Si sa che il Pindemonte vive nella memoria dei lettori italiani per una poesia e più per un inizio di strofa che pare rapprendere in una linea breve e miniaturistica, dunque catalogabile come rococò, un movimento di tenerezza preromantica non esente da una mitizzazione fra arcadica e di grazia neoclassica:

Melanconia
ninfa gentile.

In realtà la grazia arcadica si è consumata in languore e in finezza lineare e la sintesi, come non può prescindere dal candore classicheggiante, vive però in termini preromantici di fronte a cui ogni altro elemento decade a temperamento di un sostanziale *animus* poetico e di un programma che mira, come un po' avviene anche nel Bertola, ad una tenue musica sentimentale preparata e appoggiata ad un fondo di cultura letteraria (gli inglesi) omogeneo e stimolante.

E giustamente l'esile distico diventa emblema del Pindemonte e di una stagione poetica desiderosa insieme di una misura e di una tensione, rappresentata dal simbolo suggestivo e perfino dallo stimolo fonico della *Melanconia*. Gli urti più passionali, che pure vivevano nelle poesie degli «estremisti», son qui smorzati, rappresi in brevi sospiri soavi, in ritmi di sublime patetico e pittoresco; non più il semplice piacevole arcadico o sensistico, non ancora il bello tempestoso dei romantici di cui già però l'esperienza più rozza è scontata nelle prove degli estremisti e ridotta in un equilibrio aristocratico.

Dal cerchio di una sensibilità leggermente trasognata di malato o di conalescente (perfino verificabile in un presente stato fisico del poeta «in tempi

¹⁹ Ivi, p. 91.

che una scomposta salute minacciava non leggermente, benché di lontano, i suoi giorni» – dice la lettera introduttiva di Elisabetta Mosconi –, nascono un gusto di rallentato, di «sentimentale» abbandono (e non distensione nel suo senso di lucida pace), un trepido ritmo elegante quanto più stentato e apparentemente negletto, che il neoclassicismo conclude nelle *Poesie campestri*; una ricerca di equilibrio preromantico che il Pindemonte non otterrà in un tono più solenne o più parlato. Si può dire del resto che la sua natura un po' slavata e pur ricca di capacità formali e di una larga inventività corrisponde centralmente al tono cercato in questa sintesi letteraria, dove il pittoresco e il sentimentale si accordano nella fase di una mediocre forza interiore a cui ripugna una rottura senza soluzione. Solitudine, malinconia, che altrove servono a rompere l'edonismo settecentesco, qui si posano come soavi miti la cui suggestione non supera i limiti della tenerezza musicale e della composizione pittorica del paesaggio.

E lo stesso mito della *melanconia*, centro di immagini di moderata religiosità naturalistica e moralistica («cuor puro»), di gradazioni coerenti di colore («quel di viola tuo manto»), di una coscienza di poetica nuova in quanto pensosa musica di accordi interiori («il nuovo grave mio stil»), subisce una preziosa modifica tutta pindemontiana (Pindemonte vive di trovate poco appariscenti e sensibili). Meglio che melanconia «leucocolia»: «una dolce melanconia, *leucocolia*, ch'è come dire una bianca tristezza»²⁰.

Ma nelle *Poesie campestri* non si può dire davvero che tutto si risolva in miti appena accennati e in velleità di «nuovo grave stil». L'originale mondo preromantico del Pindemonte («bello morale e sentimentale») trasposto tutto in tenue sensibilità visiva in pace di colori di luminosità attutita che vincono una tensione sentimentale e se ne nutrono²¹) vive anche al di là

²⁰ *Poesie e prose campestri*, Verona 1817, p. 18. Questa ed. sarà citata come *Prose*.

²¹ Si noti in proposito l'esplicita testimonianza di un legame originalissimo in questo senso fra godimento visivo e sentimentale moralità:

Sol chieggo che alle corte ed ultim'ore,
quando vien l'anno della vita meno,
quello almen tra i miei sensi, alle cui porte
sta l'alma per vedere, io serbi forte.
Ma s'io, cioè, Sole, ascolta ancor s'io mai
alla madre cessar l'omaggio antico
di rispetto e d'amore, o ne' suoi guai
dovessi un dì non ascoltar l'amico;
se fosse per levar non finti lai,
senza un sospiro mio, l'egro mendico,
o da me in vista nulla men dogliosa
l'orfano per partire, o l'orba sposa;
possano d'improvviso entro un eterno
orror notturno gli occhi miei tuffarsi,
ed al tuo, sacro Sol, lume superno,
di trovarlo non degni, invan girarsi:

delle esili strutture piú riuscite, anche come originalità architettonica: *La Melanconia*, *Alla luna* (ricchissima di movimenti e tinte squisite e quasi eccessivamente preziose:

talor quell'onda blanda,
tuo specchio, ti consiglia,
quando la tua ghirlanda
di ligustro e giunchiglia,
se turbolla per via rabido vento,
tu ricomponi con la man d'argento...²²
... mutasi allor la negra
scena in un punto, e terra e ciel s'allegra:
e con piacer l'erbette,
pria tutte a brun dipinte,
mirano le caprette
in pallid'or ritinte...)²³

Ma piú difficilmente la poetica del Pindemonte tende a precisarsi in un rischio cosí evidente di decorazione preziosa, e la sua luminosità un po' sfatta, quell'onda poco sonante e sfrangiata, nutrita di sentimentalismo preromantico (sempre arginato sui limiti di ogni possibile estremismo:

Ma stringer troppo e scompigliar qualche alma
questa scena potria...),²⁴

si appoggiano ad una immaginosità pittoresca poco incisiva, dilagante entro il tessuto poetico, anche se controllata da una volontà di chiusura classicistica che viceversa si allenta tanto piú quanto piú il Pindemonte si avvia al *discorsivo* neoclassico e abbandona la sottintesa misura della canzonetta che non manca mai nelle *Poesie campestri*²⁵. Quel gusto del pittoresco paesistico che si trova esplicito e in forma di quadretto autonomo in molte delle poesie «varie» (*Passando il Mont-Cenis*, *Cascata tra Maglan e Sallenche*, *Caduta del Reno*, *Ghiacciaie di Boissons e Montavert nella Savoia*, *Lago di Ginevra*) e che si introduce nel pretesto dei paragoni, come la piú volte ripetuta immagine

né piú quindi apparisca a me l'alterno
delle varie stagion rinnovellarsi,
né sul pallido ciel mirar vicino
goda il ritorno del gentil Mattino.
(*Il Mattino*, str. XX ss., in *Poesie originali* cit., p. 23)

²² *Alla luna*, vv. 35-40, in *Poesie originali* cit., p. 9.

²³ *Alla luna*, vv. 81-86, ivi, pp. 10-11.

²⁴ *Sepolcri*, vv. 161-162, ivi, p. 244.

²⁵ E di cui sono cosí bell'esempio le strofe 4-5 della *Giovinazza*. Per le quali il lettore moderno pensa ad un'esperienza alla Saba. Si osservi la didascalia iniziale della citata poesia: «Le ghiacciaie di Boissons, ecc.: *Si finge di vedere ogni cosa in sogno*», che indica bene quello stato di trasognamento, di estasi cui il Pindemonte tendeva volutamente.

delle acque dell'emissario del lago di Ginevra, coincide con la richiesta di uno stato di trasognamento estatico che, dentro misure per nulla trascurate, porta la tensione di una *trascrizione* di visioni superiori e ineffabili.

«La estatica tacente alma pensosa»²⁶ è l'aggiunta ineliminabile delle varie dichiarazioni pindemontiane sull'indole del poeta:

Non altro al mondo che una dolce e pura
anima egli vantò, cui forte piacque
l'infinita beltà della Natura.²⁷

A cui del resto seguono subito versi indicativi per il senso romantico del primato assoluto della visione, dell'inadeguatezza dell'espressione alla visione.

Di cantarne talor desio gli nacque;
ma non fu nulla allato a quel che scorse,
ciò che ne disse; e sempre a sé dispiacque.

Così, insieme a quella grazia fra aristocratica e popolare che scivola a volte nell'approssimativo e nel monotono, nelle *Quattro parti del giorno*, pezzo forte delle *Poesie campestri* (e l'ottava assai gradita dal Pindemonte supplisce là alla misura della canzonetta), trionfa un'onda di immagini luminose e languidamente sonore che soffocano per troppa abbondanza e per troppa tenerezza, ma, in questo limite di valore realizzato, rappresentano la direzione del Pindemonte più esuberante nella sua sintesi preromantica. Nelle odicine-canzonette questa tensione dà risultati più alti, e in un abbandono più largo (e retorico) indica in sviluppo la forza più naturale del poeta degli «estri melanconici» e delle visioni estatiche della natura.

Anche nelle *Prose campestri* il programma del Pindemonte rivela la sua volontà di sintesi preromantica, fra gli elementi della discorsività accademica di cui dette saggi in verità piuttosto negativi negli *Elogi di letterati italiani* (in cui solo come spunto iniziale si potrebbe ricercare quella specie di Joubert italiano a cui piuttosto ci autorizzano le linee più generali ricavabili dalla lettura completa delle opere pindemontiane) e quelli di un nuovo atteggiamento di sensibilità paesistica e sentimentale che si fondono in tono riflessivo e pittoresco sulla comune base sentimentale. A volte la discorsività settecentesca torna a prevalere moralistica e inconcludente, a volte quel gusto di periodo lievemente luminoso, attento e insieme abbandonato, che meglio si riconosce in misura e visione colorita nelle *Poesie*, offre l'avvio ad una prosa sensibile e raffinata (ma non più rococò, assai meno arcadica di certe prosette bertoliane), in cui la tensione pindemontiana trova sfumature

²⁶ *Lago di Ginevra*, ivi, p. 385.

²⁷ Ivi, p. 386.

di superamento, di clausola non esteriore, ben lontane dalla sapienza di un classicismo che avesse ignorato la piú complessa crisi preromantica.

La sensibilità è esplicitamente invocata (e cosí lo stato tra convalescenza e pericolo di cui il Pindemonte non trascura di parlare nella prefazione piú tarda – 1817 contro 1784 –²⁸) e, con qualcosa di lezioso che nasce dalla contrapposizione elegante e tradizionale fra i piaceri della campagna e della solitudine e di quelli della societ  cittadina, domina queste paginette di incanto in cui la cadenza sentimentale vince lo scorrere tranquillo della intelligenza che escogita le sue trovate esitanti fra *humour* delicato e sentenza poco impegnativa: «quelle valli e montagne, que' boschi e prati, quell'ombra e quel sole, que' contrapposti di ameno e di selvaggio, di ridente e di orrido, quel biondo de' campi in mezzo alle tante gradazioni della verdura, e sotto un gran cielo azzurro, o di nubi riccamente dipinto, e talora nelle onde lucide ripetuto, e gli augelli, e gli armenti, e i coltivatori che dan moto e vita a tutta questa s  gentile, s  grande, s  varia scena... ah! chi pu  descriverla? Chi pu  parlare di quegli enti nuovi onde popolata mi apparisce, di quegli enti fatti secondo il mio cuore? E che importa che fantastici sieno, se la lor compagnia mi torna s  cara, e mi gitta nell'estasi la piú deliziosa?»²⁹. E piú intensamente e modernamente: «Quando m'entra nelle stanze per la finestra l'odor del fieno tagliato, non   gi  il solo piacer de' sensi, ch'io gusto, bench  scossi molto piacevolmente: ma in quell'odore io veggio come una descrizione compendiosa ed energica di tutte le delizie della campagna. Se qualche mattina il canto degli augelletti piú forte del solito mi risveglia, quel ch'io non vorrei che per altra ragione accadesse, non   gi  quel canto che allora mi piaccia, ma veggio quasi epilogata in esso la piacevol giornata, che passar dovr . Tanto piace all'anima l'essere avvisata improvvisamente, e d'ogni cosa in un solo istante!»³⁰.

Edonismo, certo, quel sottile edonismo sempre vivo nel preromanticismo meno estremistico (e del resto la bellezza come gioia   l'insegna stessa di tanto romanticismo attraverso il grido di Keats: «A thing of beauty is a joy for ever»), ma nel Pindemonte delle *Prose campestri* esso ha una precisa funzione di tensione sentimentale, nostalgica, e porta un'animazione sufficiente e necessaria alla saggezza della sua moderazione spirituale e della sua formula artistica: funzione di calore che piú tardi verr  a diminuire con chiaro danno dei risultati pindemontiani e che per  fin d'ora, sulla base del sentimentalismo preromantico, si associa ad una aura spiritualistica, religiosa, mai eterogenea, e piú tardi accentuata fino a diventare guida della poesia

²⁸ «L'umor di lui tira cos  un poco al melanconico, e forse la non felice salute, in cui  , lo carica di colore alquanto; ma la sua melanconia scorre molto placida e dolce, e il presentimento di quel crudo male, che lo minaccia, gli rende piú care ancora quelle villerecce delizie, di cui teme che non potr  goder a lungo» (*Prose cit.*, pp. XIII-IV).

²⁹ Ivi, pp. 7-8.

³⁰ Ivi, pp. 31-32.

insieme al motivo moralistico. «Sì, questa è la bella sorte dell'uomo, che saper posso anche senza il libro de' filosofi, anche senza quel libro che ogni filosofia superò, benché l'uno me la faccia sperare, e l'altro la mi prometta: bastami guardar nel mio cuore, ove trovo un principio non men naturale, che la ragione, ma più forte, più inalterabile e più sentito: trovo un desiderio non mai pago, e rinascente sempre, d'una che sempre cerco, e non trovo mai, vera e perfetta felicità»³¹.

Fuori delle *Poesie e prose campestri*, questa animazione edonistica e spiritualistica cerca nelle *Epistole* e nei *Sepolcri* una sorta di contemporaneità entro una sempre maggiore lontananza delle forme arcadico-rococò in un classicismo più formato e robusto. Non è tanto probativa in tal senso la dichiarazione che la apparenta tradizionalmente alla poetica di Chénier

(antica l'arte,
onde vibri il tuo stral, ma non antico
sia l'oggetto in cui miri,

vv. 361-363 dei *Sepolcri*), quanto l'esplicita volontà dei *Sepolcri* (già nella prima idea dei *Cimiteri*), delle *Epistole*, delle novelle in prosa e in versi (non tanto la secca e illuministica *Abaritte* quanto *Clementina*, *Foscarini* e *Contarini*), di sfuggire ad una poesia della letteratura di tipo montiano e (malgrado l'importantissimo esercizio e la prova fortunata della versione della *Odissea*) di mantenere il classicismo a scuola e pratica stilistica più che a suggestione di modo poetico e a termine di tensione ideale, winckelmanniana. Certo non mancano prove «canoviane», come il senile (1826) *Teseo che uccide il centauro* o i sonetti *Per una Psiche giovinetta... con la farfalla in mano del celebre statuario Canova*, *Al medesimo per questa sua Psiche*, *Per l'Ebe del prelodato scultore*, *Al Perseo dello stesso*, ma da qui, e con ampio esame dell'*Odissea*, si aprirebbe un discorso sul Pindemonte neoclassico che a noi interessa solamente calcolare come elemento della sua sintesi più vasta e fondamentale preromantica, anche se poeta neoclassico fu considerato dai contemporanei, compagno del Monti e magari superiore al Foscolo.

Mentre nei *Sermoni* il gusto del discorsivo e del retorico, fra Gozzi e Parini (ma con quale minore incisività), coincide davvero con una stanca colorazione classicistica senza una vibrazione che superi un certo fiacco nitore, è l'animazione preromantica che avvisa le altre produzioni accennate e le svolge in una poetica coerente al suo bisogno di equilibrio vivo, di sintesi di esperienze operanti nella cultura letteraria preromantica.

Così l'*Arminio* (1804), con davanti l'esempio dell'ammiratissimo Alfieri, è pur sempre, sulla viva esperienza della poesia bardita klopstockiana e ossianesca, un'opera condotta nell'atmosfera di secondo Settecento, e il suo

³¹ Ivi, pp. 108-109.

motivo piú vivo non è tanto l'eroico, che del resto vive soprattutto nel tentativo dei cori cesarottiani e melodrammatici, quanto la mesta elegia che si introduce nelle parlate di elogio funebre e perfino nelle parlate del tiranno deluso:

Come tutto cangiassi a me dintorno!
Lucidi sogni, aurate larve, dove,
dove a un tratto fuggiste? E tu, mio Nume,
gloria, che sei tu alfin? Fatica e duolo...

O Baldèro, Baldèro, io, te perdendo,
tutto perdei: nulla io piú curo al Mondo;
del Sole odio la luce, e questa oscura
fiaccola breve, che si chiama vita.³²

La tensione sentimentale, nostalgica prevale su ogni tentativo di poetica eroica e l'idillio elegiaco preromantico, con il suo trepido inno alla morte e alla fuggente felicità, porta dovunque le sue cadenze, i suoi colori autunnali, cui la pallida luminosità, la «pigrizia» ritmica pindemontiana danno una particolare e segreta suggestione.

Ed è per questa presenza non certo valutabile contenutisticamente, ma come elemento calcolatissimo della sua poetica del «nuovo grave *suo stil*», che le *Epistole* (situate nel pieno della sua attività matura fra il 1800 e il 1803³³), nel loro tepido alone di società tenera di amici e di scomparsi, e di donne come la Albrizzi o la Mosconi, o la *Lesbia Cidonia*, e di letterati come il Bertola, hanno una loro vitalità notevole anche se non compatta come quella delle *Poesie e prose campestri*. Ogni possibile traccia di idillio arcadico è ormai definitivamente abolita da questa piú intensa suggestione di affetti nostalgici, a cui fa da rinforzo il lamento sulla guerra devastatrice. L'elegia nel suo tono di eleganza e di colloquio (mai assente nel Pindemonte) si sviluppa in una ricerca attenta di linee allungate e lente, di una eloquenza che a volte si fa vacua solennità (l'*Epistola al Maffèi*), ma piú spesso serve da alone letterario di piú intensi e radi movimenti poetici, come nell'*Epistola al Dal Pozzo* un vivo nucleo di poesia (l'usignolo che si lamenta per i figli uccisi) si allarga in un'onda piú esteriore ed eloquente che ne risente lo stimolo iniziale, con una possibilità di largo potere suggestivo che bisogna riconoscere al Pindemonte, a questo attento poeta in cui il calcolo di finitezza classicista è superato da una piú sottile volontà di incanto poetico. E tutta la bella epistola ad Elisabetta Mosconi è agitata dal movimento fra lieto e malinconico (uno degli esemplari piú alti di poesia preromantica) che asseconda l'immagine delle due fanciulle:

³² *Arminio*, atto IV, sc. IV, in *Poesie originali* cit., p. 218.

³³ A parte quelle ad Omero e a Virgilio del 1809, pubblicate nella traduzione dei due primi canti dell'*Odissea*, ecc. (Verona 1809).

Ambe di beltà fresca, ed ambe ornate
 d'amabile virtù, dar però volle
 all'alme loro il Ciel tempra diversa.
 Pel sentier della vita il pie' Clarina
 muove danzando: innanzi a lei stan sempre
 alto su l'ale d'or lieti fantasmi,
 e tutte innanzi a lei ridon le cose.
 Piagge abitate, aperti campi, siti
 cerca lucenti: o de' piú ricchi prati
 nel variopinto sen tesse ghirlande,
 non di viole pallide, o di foschi
 giacinti, ma scegliendo i fior piú gai.
 Giorno cosí d'oscure nubi avvolto
 non sorge, che pur chiaro a lei non sembri.
 Spera piú che non teme; e quando ascolta
 chi dell'uman viággio i guai describe,
 le par che molto al vero aggiunga, e voglia,
 quasi tragico autor, compunger l'alme.
 Valli rinchiusse, opachi boschi e muti
 cerca Lauretta: il Sol, che muore, attenta
 guarda, e in mar chiude: ove con rauco sente
 incessante rumor cadere un'onda,
 fermasi; e l'invitato orecchio porge;
 il collo alquanto piega, e il guardo innalza,
 nelle varie colorate nubi
 l'estasi pasce, che le siede in volto.
 Della femmina errante, in cui s'avviene,
 la dolorosa storia ascolta, e crede:
 ode squillar sul monte il vigil corno
 de' cacciatori, e all'inseguita lepre
 una lagrima dà. Ma quando splende
 in notte estiva la ritonda Luna,
 dalla finestra, onde mal può staccarsi,
 dell'occhio e del cor l'argenteo segue
 tacito carro, e sé medesma oblia.³⁴

Anche nei *Sepolcri* – e si noti come l'aura poetica del Pindemonte è precedente idealmente alla esplosione romantica piú decisa e al neoclassicismo piú maturo – la poetica preromantica, in un tenue legame compositivo (non i tradizionali «voli» del Foscolo), costruisce intorno a spunti pittoreschi sentimentali, con una tecnica di controllato abbandono in cui l'onda di una tenue musica, di una luminosità un po' sfatta e sfrangiata prevale su precisazioni classicistiche, su audacie linguistiche, poco approfondite (cosí lontano da Foscolo!), su quell'impasto di nobiliare sprezzatura, di approssimazioni discorsive e di sensibilissime raffinatezze:

³⁴ *Poesie originali* cit., pp. 89-90.

Il verde orror della foresta³⁵.

E giunge a quella forma di *estasi* languida e sentimentale che il Pindemonte guarda come a sua meta suprema quando, prescrivendosi di cantare *la beltà saggia e la virtù gentile*³⁶, sceglieva la via della suggestione piú che quella della perfezione precisa e lucida:

E quando il piú vicino astro su i campi
la smorta sua luce notturna piove,
pur t'abbia il bosco; candida le vesti,
e delle rose, che di propria mano
per lei spiccasti, incoronata il capo,
la tua sposa vedrai tra pianta e pianta;
ambo le guance sentirai bagnarti
soavissime lagrime, e per tutta
scorrerti l'alma del dolor la gioia.³⁷

Nostalgia di una persona cara in un idillio di natura ed estasi di edonismo spiritualismo. Qui ancora una volta conduce, e a linee di poesia ondulate e tremanti di modesta luminosità, l'indagine sulla poetica preromantica del Pindemonte che pare cogliere la sua affermazione piú conseguente nel finale dei *Sepolcri*: idillio elegiaco della scomparsa di Elisa e tensione ad una vittoria di estasi spiritualistica:

Sparí per sempre
quel dolce tempo, che solea cortese
l'orecchio ella inchinare ai versi miei.
Suon di strumento uman non v'ha che possa
sovra gli estinti, cui sol fia che svegli
de' volanti dal ciel divini araldi
nel giorno estremo la gran tromba d'oro.
Che sarà Elisa allor? Parte d'Elisa
un'erba, un fiore sarà forse, un fiore
che dell'Aurora a spegnersi vicina
l'ultime bagneran roscide stille.
Ma sotto a qual sembianza, e in qual contrade
dell'universo nuotino disgiunti
quegli atomi, ond'Elisa era composta,
riuniransi, e torneranno Elisa.
Chi seppe tesser pria dell'uom la tela,
ritesserla saprà: l'eterno Mastro
fece assai piú, quando le rozze fila

³⁵ *Sepolcri*, v. 179, ivi, p. 245. Altrove: «e nella verde notte... di solitaria selva».

³⁶ *Epistola ad Apollo*, ivi, p. 131.

³⁷ *Sepolcri*, vv. 187-195, ivi, p. 245.

del suo nobil lavor dal nulla trasse;
e allor non fia per circolar di tanti
secoli e tanti indebolita punto,
né invecchiata la man del Mastro eterno.
Lode a lui, lode a lui sino a quel giorno.³⁸

Se nelle *Poesie e prose campestri* l'equilibrio preromantico era perfetto, conviene dire però che in certe parti delle *Epistole* e dei *Sepolcri* si tratta di un equilibrio più ricco, di una poesia più complessa, anche se sul punto di sfarsi in monotonia e in stanchezza senile.

Se là si poteva equivocare su di una certa *arcadia preromantica*, qui non si può più azzardare questa chiusura e l'offerta della sua cultura letteraria (più che le numerose citazioni di fonti inglesi e francesi, una volta di prammatica per ogni suo più modesto pezzo di materiale poetico) è stata da lui accolta nella più vasta ed equilibrata poetica preromantica italiana. Anche le punte più chiaramente romantiche sono del resto trattenute in una atmosfera di annuncio e di equilibrio settecentesco e mentre va notato che la «novella in versi» *Teresa Contarini e Antonio Foscarini* (1792) è preceduta da componimenti poetici di nucleo narrativo romantico, come la *Lettera di una monaca a Federico IV* e *Sul ritorno del capitano Parry*, la novità e la precedenza della novella stessa rispetto alle novelle romantiche corrisponde alla stessa incertezza di intonazione fra popolare ed aulica, in un piano di divertimento sentimentale anche un po' ingenuo, come avviene al Pindemonte (vedi *Arminio*) quando esce dalla possibilità più sua della canzonetta e della elegia, del colloquio lirico. L'urto di forme plebee e letterarie (ottimo pretesto per uno studio alla De Lollis) scuote le ottave della novella in un andamento un po' traballante, in una adesione e lontananza alternata della più impegnata formula narrativa di uno sviluppo più naturale di elegia.

Nota la bella e lagrimosa istoria,
non si trovò di temprà un cor sí grossa,
che nol piangesse; e fu la sua memoria
d'ogni di reità macchia riscossa.
Ahi nulla giova cosí tarda gloria
a le ceneri fredde e a le nud'ossa!
Nulla questa tessuta mia corona
di fior còlta su l'Italo Elicona.³⁹

La tendenza discorsiva e sentenziosa prevale a un certo punto per mancanza della più genuina animazione preromantica e l'accademica prosa degli *Elogi* trova un equivalente nella versificazione dei *Sermoni* (usciti nel 1819),

³⁸ *Sepolcri*, vv. 348 ss., ivi, pp. 250-251.

³⁹ Ultima stanza della Novella, in *Novelle di Lirnesso Venosio e Polidete Melpomenio* (I. Pindemonte), Napoli 1792, in *Poesie originali* cit., p. 468.

tentativo non riuscito di *humour* fra pariniano e gozziano, di sentenzioso moralismo in polemica piú stanca contro debolezze di società e mescolati motivi di costume letterario.

Ma in uno dei componimenti senili (1820), prima di una piú manifesta adesione al neoclassicismo, nel *Colpo di martello*, in un fare stanco, e in un colore sempre piú stinto e sbiadito, la moralistica discorsività perde l'intenzione satirica, saputa, e quasi un'eco smorzata della poesia piú valida torna a stimolare la volontà del vecchio poeta. Come da una lontananza annebbiata, quel vecchio fascino di una tensione sentimentale sempre piú spiritualistica provoca, in un periodare scarno e poco sonoro, movimenti piú brevi di musica, di onda fantastica, di pallida luminosità.

Dove sei, dove, o Gioventú? Mi splende
cosí davanti agli occhi il tuo sorriso,
che sembrami l'altr'ieri averlo visto,
e pur molto è, che mi dicesti addio.⁴⁰

Il vecchio poeta, che Byron giudicò sommariamente un bigotto senza piú vitalità, ha sviluppato nel suo sicuro spiritualismo preromantico («l'uomo sta piú nel cor che nell'ingegno») e in un sentimentalismo meno abbondante e generoso, in un uso piú sobrio di immagini pittoresche

(col Sol cadente seppellir nel mare
un desir basso, e col sorgente Sole
un predato desir trar fuor dell'onda;
rifiorir di dolcezza ad ogni aprile,
ad ogni estate riscaldar d'affetti,
mostrar l'autunno non pria visti frutti
di sapienza...),⁴¹

un tenace, insistente, assorto ricorso (coerente al suo bisogno religioso ormai esplicito e dominante), piú che ad immagini apertamente sensuose, quasi ad una sensuosità piú segreta, suggerita da uno stato di commozione mistica che rimane però sempre nell'ambito chiaro della letteratura, della sua vera e propria religione delle lettere.

Ma sono ultime luci, estreme prove di un equilibrio, di una poetica sempre attiva nel ricostruire un equilibrio preromantico anche in un sostanziale sfacelo della piú sicura poesia pindemontiana.

E, ripeto, di una religione delle lettere, di una fedeltà e di una purezza letteraria di fronte a cui altri preromantici appaiono dilettanti e semplici segni di una moda e di una esigenza che li supera. Questo poeta, che richiede lettura e rilettura per scoprire sotto la sua struttura piú usuale e monotona

⁴⁰ *Il colpo di martello*, vv. 8-11, ivi, p. 344.

⁴¹ *Il colpo di martello*, vv. 216-222, ivi, p. 350.

un autentico dono poetico, che trattiene le sue preferenze in una costante rete di protezione, di moderazione e di autorizzazione in cui la novità – il grave nuovo suo stil – sia piú velata e garantita che vittoriosamente e polemicamente affermata, che rifiuta ogni conseguenza estrema facendo dichiarazioni contro la mitologia, ma ribellandosi alla rottura delle regole e alla giustificazione del *genio*, affermando in un riecheggiamento vichiano⁴² l'irrazionalità della poesia, ma distinguendo con cura Shakespeare, «bambin sublime», e l'arte del «saggio Addissono»⁴³, non era davvero una figura ambigua di contraddittorio orecchiante, ma anzi il piú genuino rappresentante di una civiltà letteraria in crisi, fermata in successive sintesi che danno notevoli risultati poetici.

Tanto che nel passaggio fra poetica illuministica e poetica romantica, se gli altri non sono che tentativi frammentari, lo sforzo del Pindemonte costruì una poetica preromantica a suo modo completa anche se esile e timida.

⁴² Espresso chiaramente nell'epistola ad Apollo, vv. 93-138, ivi, pp. 134-135.

⁴³ Come dice nel Prologo dell'*Arminio*, ivi, p. 159.

La poetica neoclassica in Italia (1950)

La poetica neoclassica in Italia, «Belfagor», a. V, n. 1, Firenze, 31 gennaio 1950, poi in W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

LA POETICA NEOCLASSICA IN ITALIA

Nella poesia delle *Grazie* il lungo e complesso movimento neoclassico italiano trova la realizzazione piú alta e il superamento delle sue aspirazioni: allo stesso modo nella poesia di Hölderlin e di Keats la tormentosa tensione romantica verso una bellezza imperitura trova la sua superiore soddisfazione in linee candide e appassionate. Certo la poesia neoclassica, che in Italia sorge sullo stimolo di un movimento culturale internazionale dovuto alla nuova vitalità preromantica, acquista la sua forza maggiore quando si alimenta di sensibilità schiettamente nuova pur facendosi a un certo punto, sulla rottura di linee ben definite, momento distinto e contrastante con alcune precise tendenze romantiche. Mosso da una sostanziale fede romantica in un assoluto di bellezza senza tramonto, in una perfezione che sorge sulla coscienza di una caducità dolente e viene ritrovata nelle forme e nei gesti perfetti ed ideali di una rinascita dell'arte antica, il neoclassicismo vive nelle sue condizioni piú alte quando la passione romantica soffre di calore una impeccabile linearità, e una segreta furia fremde nel candore di forme pacate e consolatrici.

Ma per giungere a questa altissima sintesi letteraria, che in Italia è rappresentata dal Foscolo e soprattutto dalle *Grazie*, precise cristallizzazioni di ideali estetici e di precetti tecnici, precisi indirizzi di linguaggio su giustificazioni anche diverse (cartesianismo, Arcadia, illuminismo sensistico) prepararono in un largo movimento di gusto, specie nel secondo Settecento, una linea distinta dal piú integrale preromanticismo, teso, sia pur rozza e con numerosi equivoci, alla esaltazione poetica di una sentimentalità scoperta e valida per la sua intensità, come preludio alle forme romantiche del concreto, della suggestione mistica, dell'ineffabile musicale. Indubbiamente molto spesso nella storia complessa del secondo Settecento, di quegli anni pieni di fermento (quando in Italia si intrecciano un illuminismo ritardato e riaccurciato con gli spunti di una nuova sensibilità preromantica e di un preciso gusto neoclassico), sintesi personali si operano su elementi preromantici e neoclassici (e magari su residui arcadici e illuministici) – si pensi al Pindemonte e al Bertola – ed è difficile distinguere la grazia di un arcade dell'ultima maniera dalla grazia tenera e sentimentale degli imitatori di Gessner e da quella di cui parlano il Mengs o piú tardi la Teotochi-Albrizzi.

Ma, pur nella identità dei termini e nella chiara mescolanza di motivi, basta pensare in concreto al «sublime» per indicare le direzioni divergenti delle due poetiche nelle loro punte piú pure. Per i preromantici l'idea del sublime è quella delle immagini ossianesche (notti tempestose, immani catastrofi

della natura, scene di orrore macabro: la natura in tormentata tensione, la sensibilità eccitata e valorizzata da orrore e dolore), per i neoclassici il sublime è il passo sicuro ed uguale di Apollo che scende tremendo e sereno («Mettean le frecce orrendo / su gli omeri all'irato un tintinnio / al mutar de' gran passi; ed ei simile / a fosca notte, giú venia»), è un gesto statuario in cui la tensione e il movimento sono sublimati in calma superiore, contenuti sotto un fremito superficiale. Tale è l'immagine del mare che se pure agitato in superficie è nel suo fondo perennemente tranquillo, e tale è quella contraria e simile del dio irato e minaccioso, ma impassibile nel gesto superbo e divino, che ricorrono, non per caso, in vari teorici e poeti neoclassici.

Edle Einfalt und stille Grösse, contrappone idealmente Winckelmann alla definizione della Poesia di Diderot (valida anche per le punte ideali del piú moderato preromanticismo italiano) come di una qualità che ha in sé «quelque chose d'énorme et de barbare».

Il gesto preñado di significato spirituale, di intima e sublime calma, corrisponde, nella sua volontà di traduzione immortale, alla suprema saggezza colorata stoicamente in David o edonisticamente in Mengs, ispiratrice dell'alta dolcezza delle *Grazie* foscoliane che il variare di dolori e illusioni traducono in un gemito o in un sorriso ugualmente dolce:

... che sonanti
rimembran come il ciel l'uomo concesse
alle gioie e agli affanni, onde gli sia
librato e vario di sua vita il volo,
e come alla virtù guidi il dolore,
e il sorriso e il sospiro errin sul labbro
delle Grazie, e a chi son fauste e presenti,
dolce in core ei s'allegri e dolce gema.

Mentre si deve dunque affermare per il neoclassicismo, nelle sue posizioni piú profonde, la qualità di corrente nata nel grande alveo preromantico, si deve però ben distinguere la sua particolare precisione di ideali estetici o, meglio, poetici, perché, se il suo contributo alla storia dell'estetica è scarso (chiuso nel forte limite edonistico-moralistico), ben altra importanza esso ha avuto nella creazione di un gusto e di una poetica operante in tecniche diverse, ma con principi omogenei ritrovabili in quelli che furono i teorici del neoclassicismo figurativo e che rappresentano, fra il '60 e l'80 circa, la chiarificazione e l'unità dei vari tentativi eclettici e classicistici attuati anche precedentemente durante il secolo nel campo figurativo e nel campo della poesia. Con essi la poetica neoclassica assume la sua vera validità, appoggiata e ispirata come è dalle arti figurative, dalle *arti del disegno*, come essi dicevano, quasi rilevando per noi il predominio della linea sul colore, della figura sul pittoresco sfumato del rococò.

Come il preromanticismo attraverso il suo impeto sentimentale e contentistico aveva cercato cadenze musicali (e il romanticismo tenderà tutto

alla condizione musica, massima espressione dell'ineffabile, dell'unitario), così il neoclassicismo si arricchisce di immagini pittoriche e scultoree, adegua la sua poesia alla linearità, al disegno, a quell'incontro ideale e stereotipo Raffaello-Correggio-Tiziano in cui Raffaello vinceva per la sua purezza espressiva, per la sua vicinanza (pur imperfetta rispetto ai Greci) alla scelta della bella natura, alla perfezione del bello ideale.

E sono questi i massimi canoni di un gusto che reagiva inorridito (ne possono essere prova molte risposte del concorso di Mantova del 1781 sulla decadenza del gusto nelle lettere) a quell'esaltazione preromantica dell'istintivo, del caratteristico, della espressione libera, violenta ed efficace, che doveva sembrare una specie di poetica del brutto, una poetica profanatrice dell'unità di umano e divino nelle forme di una bellezza composta secondo la figura umana, e idealizzata, scelta in contrapposizione con i caratteri vivi e realistici di una drammatica e brutale vitalità.

Il mito del bello ideale, l'ideale antropometrico della bellezza della figura umana idealizzata e portata a perfetta proporzione (si pensi al massimo modello per i neoclassici dell'Apollone del Belvedere, e alla descrizione, alla appassionata poesia in prosa che gli dedica il Winckelmann) sono proprio al polo opposto della poetica preromantica che aspira alla creazione di caratteri intensi, magari al carattere semiferino di Calibano (e proprio dello shakespeariano Calibano il Baretti fa una preromantica esaltazione contro il classicista Voltaire nel suo importantissimo *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*), per avvicinare l'umano all'espressione più violenta ed istintiva di una selvaggia natura. Validità della poesia nel suo adeguarsi al ritmo della natura (il grido del giovane Goethe di fronte ai personaggi di Shakespeare: «Ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen!»), proprio nel suo spiegarsi più sfrenato e sentimentale per i preromantici: per i neoclassici validità della poesia nella sua espressione di una umanità ideale viva nell'ordine e nella perfezione.

E non importa ai fini della poetica e della poesia se poi dai presupposti preromantici si svolse la grande civiltà romantica e se i principi neoclassici si isterilirono (ma dopo altissime sintesi) in gessi di accademia, perché anche essi dettero offerte concrete, furono funzione di concreta poesia: e non solo rispetto al piccolo classicismo di origine rococò e illuministica, ma anche nei riguardi dei nuovi miti di Chénier o Foscolo o Goethe.

Nella nostra poesia settecentesca non eran mancati tentativi diversi di classicismo dopo il trionfo e l'esaurimento della civiltà secentesca (che pure aveva avuto forma di un suo classicismo), e così, per prima, sorretta da una razionalistica esigenza di immagine chiara e distinta e da una notevole ripresa di pensiero rinascimentale nel Gravina (l'esaltatore di Omero, di Ariosto, ma anche del «casto e frugale» linguaggio del Trissino), la poetica dell'Arcadia aveva insistito nella ricerca di forme precise e compendiose in cui stringere lo sfumato e il «non so che» rococò, in cui ridurre certa enfasi

immaginstica di eredità barocca e non barocca. E benché mossa da una giustificazione ben diversa da quella del vero movimento neoclassico nella sua novità unitaria, la poetica arcadica aveva iniziato quell'uso di forme classicistiche per una lingua lucida e chiara, che attraverso tutto il secolo accomuna esperienze di nuovo classicismo su piani e toni diversi.

Piú tardi la poesia del periodo illuministico, dagli *Amori* del Savioli alle prime *Odi* e al *Giorno* del Parini, realizza su suoi indirizzi essenziali (edonismo e complesso impegno estetico-moralistico) un suo particolare classicismo, a cui collaborano piú validamente le prime suggestioni delle Tavole di Ercolano (ma queste potevano ancora arricchire decorativamente un rococò prezioso e stringato a cui non ripugnava contemporaneamente la stilizzazione delle lacche cinesi) e quel gusto di pietra incisa alla cui misura preziosa ed edonistica si riduceva spesso anche l'influsso della pittura di Ercolano nell'accettazione delle sensibilità rococò.

Elegante edonismo quello del Savioli, ad esempio, ben lontano dalla giustificazione ideale del neoclassicismo trionfante, ma importantissimo come scuola di poetica nella sua ricerca di aggettivazione squisita, di disegno incisivo e rilevato che di fronte alla genericità arcadica prepara modi di discorso poetico vivo nella sua eleganza fin nelle *Odi* del Foscolo.

Ma piú decisamente nel Parini il comune motivo sensistico utilizza a scopi di rappresentazione efficace un classicismo sempre piú cosciente di un'unica tradizione poetica italiana (in contrasto con l'ingresso dell'abborrito preromanticismo nordico), e sicuro del proprio valore di lingua perfetta, capace di sottrarre alla rovina del tempo le immagini sensoriali di una realtà solo cosí rappresentabile poeticamente in un'opera aristocratica e civile.

Il Parini venne poi allontanandosi sempre piú da una semplice sommarietà miniaturistica coll'impegnarsi in un disegno piú largo e completo, in un senso decorativo altissimo e di composizione perfetta, anche se sorridente e piacevole (già citabile è la scena finale dell'*Educazione* a cui si può avvicinare un «Achille e Chirone» ercolaniani in un'interpretazione ancora però lontana dal gusto severo di un neoclassicismo piú tardo: «Tal cantava il Centauro. / Baci il giovin gli offriva / con ghirlande di lauro. / E Tetide che udiva / a la fera divina / plaudia da la marina»).

E sempre piú egli tese il suo classicismo sensistico-illuministico (perfezione classica per captare e rendere perspicua la realtà sensoriale e renderla efficace) verso un piú gratuito amore di perfezione, verso un tono di saggezza che partendo dal suo ideale civile di equilibrio («né s'abbassa per duolo né s'alza per orgoglio») viene a coincidere con un primato della poesia e della bellezza nella sua forma di classico decoro e di compattezza interiore e raggiunge la purezza e il candore neoclassico superando il piú diretto utilitarismo illuministico, a cui il classicismo aveva pur fornito un aiuto indispensabile di precisione e di chiarezza.

Il nuovo ideale di misura e di calma, di semplicità nobile e di tranquilla grandezza, vive ormai concretamente, anche se raggiunto attraverso un

maggiore impegno civile, nella figura della Musa o nei lineamenti delicati e perfetti di Silvia «umana e pudica».

Nei contemporanei e negli scolari del Parini e del Savioli (quelli che il Carducci chiamò la scuola classica del secolo XVIII) il neoclassicismo si afferma e si precisa a mano a mano che l'influenza di Winckelmann e dei suoi apostoli si fa sentire, aiutata dalle sollecitazioni visive e figurative, sempre più numerose, e dalla diffusione del nuovo gusto in una moda compatta (da «Luigi XVI» a stile impero) che permea ogni aspetto della vita dell'ultimo Settecento complicandosi con l'amore rivoluzionario per la virtù romana e per il plutarchismo, che costituiscono sin nell'Alfieri una delle vie di ingresso del suo speciale classicismo.

D'altra parte, entro forme di esuberante eclettismo (per mancanza di forza personale, e viceversa anche per avida curiosità che conforta la ricchezza eccezionale di quegli anni in cui combattono ed entrano in sintesi residui arcadici, illuministici, con affermazioni neoclassiche e stravolte o sincere simpatie preromantiche), cresce e si individua più chiaramente, respingendo i modi convulsi di un estremismo preromantico, l'amore per una costruzione lineare, a composizione nitida e spaziosa di isolate e armoniche figure, in cui si concreta un motivo poetico su sfondi sobrii e poco coloriti: il disegno prevale sul colore, la figura sulla descrizione, l'aggettivazione elegante di stampo classico si impone spesso anche senza specifica funzione, per gusto di rilievo preciso e nitido.

E queste forme semplici e pure ben diverse da quelle sommarie di una miniatura rococò, vengono cercate per tradurre condizioni intime di ricchezza spirituale in gesti essenziali e pacati, simboli appunto di forza stoica, di meditativa saggezza superiore ad ogni tempesta sentimentale. Assai spesso si tratta di pose meno interessanti artisticamente della vivacità briosa di certo manierismo rococò di certe soluzioni di canto arcadico, e del rozzo lirismo preromantico, come assai spesso la «nobile semplicità e la calma grandezza» di Winckelmann si traduce in accademica vuotezza o in scenografia. C'è Canova, c'è David, ma c'è Thorvaldsen, e così ci sono Cerretti, Paradisi o Lamberti accanto a Foscolo o a Monti.

Scenografico e coreografico (come lo disse Attilio Momigliano), il Monti proveniva al neoclassicismo da un manierismo eclettico e al suo amore di un sublime, cercato in un'Arcadia grandiosa e baroccheggianti o in provvisori incontri Dante-Klopstock-Varano, i winckelmanniani romani offrivano validissimi stimoli ed esempi per una posizione più coerentemente grandiosa.

Passata l'epoca della pittura pompeiana, la mitologia assumeva un'aria più severa, più antica (il «sapit antiquum» viene dispensato in maniera più guardinga), e mentre il Monti operava le sue prime sintesi neoclassiche, David, con il giuramento degli Orazi del 1784, apriva l'epoca del neoclassicismo austero ed eroico.

Dalle forme sorridenti, edonistiche e graziosamente stilizzate della mitologia savioliana si passava a velleità eroiche nell'esaltazione del gesto statua-

rio («Vide il pianto del tuo ciglio / e il suo fulmine impugnò») rinforzato in maniera equivoca, ma efficace, sia dal suo intimo appello barocco («Rapisti al ciel le folgori, / che debellate innante, / con tronche ali ti caddero / e ti lambir le piante!»), sia dal suo eclettico amore per decorazioni ferme, storiche, all'Appiani, e per una specie di prospettiva aerea e di colori movimentati che lo riavvicinano al manierismo romano e ad un'Arcadia guidiana e pindarica.

Ma sia pure con mezzi spesso eterogenei, e con vocazione retorica che lo distingue dal mondo piú intimo e dal gusto piú profondo di un Foscolo e di uno Chénier, proprio il Monti, con la sua poesia progressivamente sempre piú neoclassica, conduce il misurato classicismo settecentesco italiano alle forme grandiose di apoteosi e affresco che segnano il vertice di diffusione del movimento internazionale. E d'altra parte, mentre le teorie di Winkelmann sulla allegoria mitologica sembrano formulate apposta per l'opera montiana e l'offerta di quell'alto sogno archeologico e mitologico veniva accolta proprio in sede poetica come offerta di lingua di bellezza ideale, nella traduzione dell'*Iliade* e nella *Feroniade*, il sublime neoclassico, la nobile semplicità e la calma superiore scendono dagli affreschi piú accesi d'altre opere montiane in una perfetta funzione neoclassica. Proprio nella *Feroniade* del Monti il neoclassicismo si è interamente fuso in un placido ritmo, senza fragore, in un gesto pacato ed essenziale, e in quella poesia poco intensa, lievemente pacata e monotona, le suggestioni del nuovo gusto hanno trovato un'ispirazione capace di renderle vive in una coerente espressione:

In quel silenzio universale anch'essa
adagiassi la dea vinta dal sonno
che dopo il lagrimar sempre sugli occhi
dolcissimo discende, e la sua verga
le pupille celesti anco sommette...

Tuttavia la poetica neoclassica in Italia non esaurì le sue offerte in una letteratura di decoro e di nostalgia archeologica per quanto sollevata in diversi e vari risultati personali, e nella potente sintesi del Foscolo mantenne le sue linee essenziali, e raggiunse anzi la sua massima esemplarità quanto piú lí veniva alimentata di calda spiritualità romantica. Già nell'*Ortis* (dove il preromanticismo foscoliano tocca il suo vertice in prepotenza autobiografica e rottura di semplice decoro classico) si sono sempre notati momenti neoclassici e nelle *Odi* si è accertata una precisa applicazione neoclassica in uno speciale tono di eleganza e di grazia ironica posseduto anche in maniera eccessiva intorno al centro ispirativo della bellezza consolatrice («L'aurea beltate ond'ebbero / ristoro unico ai mali / le nate a vaneggiar menti mortali»), che però toccano anche il margine di un pericoloso estetismo.

Ma soprattutto dopo i *Sepolcri*, avvivati dal vichiano senso della storia, e dalla rivolta antiilluministica del sentimento (storia e poesia), la certezza del primato della poesia (raggiunto nel carne non sull'assenza del dolore e

dell'esperienza vitale, ma sul suo limite piú alto e in condizioni sempre piú romantico-neoclassiche) condusse il Foscolo ad un ulteriore esame della sua poetica, desideroso com'egli era di concentrare la sua forza lirica sull'incontro di sensibilità e perfezione, con un valido strumento di trasformazione della sua ricchezza interiore su di un metro di misura e di armonia potentemente giustificata. Misura e armonia corrispondenti a serenità e virile calma, in cui ritornava l'eco di una disciplina pariniana («orecchio ama placato / la Musa e mente arguta e cuor gentile») e si realizzava il fiore delle teorie neoclassiche dell'unione inscindibile di perfezione e di «vero e bello», di serenità senza freddezza («eterna giovinezza», ma anche «molle giovinezza», dirà per i marmi del Canova) a cui aveva servito, come distacco dall'estremismo ortisiano, la saggezza ironica e sterniana di Didimo Chierico.

Ed è infatti nello stesso centro animatore del capolavoro incompiuto che gli ideali del neoclassicismo vengono esaltati nella loro massima purificazione. Tutte le teorie della grazia e del sublime, tutta la pratica di una esplicita catarsi attraverso la forma perfetta si fondono nel motivo delle Grazie consolatrici e serenatrici: il loro velo è la concreta immagine dell'aspirazione piú alta della poetica neoclassica.

Il Foscolo piú maturo, in una chiara coscienza del suo rapporto con il tempo letterario e delle proprie esigenze artistiche, discusse la poetica neoclassica e ne assunse i fondamentali motivi perfino con un certo zelo di propositi e di riferimenti ortodossi: menzione onorevole del classicismo graviniano nella sua austera teoria, presenza dei nomi di Canova, Fabre, Poussin come termini di un gusto preciso.

Ma la china facile di quel gusto verso un decorativismo freddo e accademico, verso un funerario candore, è evitata in un uso piú profondo e romantico di quei principî, di quei modi letterari pure assunti con tanta decisione e con tanta convinzione del loro valore. Così, partendo dal predominio delle arti figurative, dal principio della influenza reciproca delle arti con prevalente utilizzazione visiva (la poesia offre soggetti alla pittura), il Foscolo arriva a quella intuizione e pratica di poesia come sintesi di musica e di pittura («arcana armoniosa melodia pittrice» come dice nelle *Grazie*), che contamina fecondamente l'aspirazione neoclassica al visivo con quella romantica al musicale, e tende a quell'incantevole realtà di linguaggio labile e perfetto, impalpabile e sensuoso, capace di rappresentare un'intensa e segreta voluttà spirituale (da far quasi pensare ad un Keats meno giovanile), sorretta da un disegno perfetto senza soluzioni di continuità:

Ma se improvvis rimembranze Amore
in cor le manda, scorrono piú lente
sopra i tasti le dita, e d'improvviso
quella soave melodia che posa
secreta nei vocali alvei del legno
flebile e lenta all'aure s'aggira.

E partendo dal didascalismo, che nel neoclassicismo intransigente assume un tono piú assorto e piú astratto che non nel caldo civismo illuministico, il Foscolo, che pure ripete nella *Ragion poetica delle Grazie* che «fine essenziale della poesia è di ammaestrare dilettaando», trova poi un'origine piú profonda e romantica di «poesia e verità» nel cuore, in cui «eccitando velocissimamente molti e varii affetti caldi ed ingenui... da questi scoppia il vero ed il bello morale». «Beauty is truth, truth beauty» dirà Keats, e in questa integralità neoclassica di bello e vero ben si avverte l'incontro con la piú generale aspirazione romantica ad una poesia tutta estetica e piú che estetica.

Ugualmente, dalla neoclassica definizione della grazia e dalle sue precedenti applicazioni, il Foscolo giungerà ad un essenziale incontro di quella con l'idea dell'armonia, di cui egli possedeva una nozione profonda: «L'armonia dell'universo di cui gli uomini tutti hanno un sentimento secreto benché non possa esprimersi, è diffusa anche nella vita dell'uomo». Al di là del semplice sublime gesto, che pure non manca nelle *Grazie*, il Foscolo saliva al mito e alla coerente poetica della poesia-consolazione e risolveva le incertezze fra grazia e sublime (uno dei punti piú incerti nelle esposizioni di Winkelmann, Mengs, Milizia, D'Azara, Fea, ecc.), nutrendo grazia e armonia del succo piú denso del sublime preromantico depurato dalle forme di non-finito, di tumultuoso, in cui quello si era rudemente costruito nella lingua incerta ed equivoca dei traduttori o in quella esaltata e confusa dei preromantici piú audaci.

Quante volte in quelle brevi esclamazioni dolenti, che ravvivano contesti piú fiacchi ed ornamentali nelle suture narrative e nelle parti troppo scopertamente allegoriche, si sente, quasi filtrata nella misura neoclassica, l'eco segreta delle apostrofi gravi e tetre dell'*Ossian* cesarottiano, delle cupe cadenze pessimistiche delle *Notti* dello Young!

E, piú profondamente, la presenza della triste realtà non era evitata come nelle *Odi*, e alla beatitudine espressiva, a quella musica labile e perfetta in cui si sublimava la poetica neoclassica, dava vita, come intimo fermento, come assicurazione contro ogni caduta estetistica, quel motivo di dolore e consolazione, quel doppio polo di interna dinamica, senza il quale la poesia delle *Grazie* decadrebbe nei limiti di nobiltà poco profonda della *Feroniade*, in decorazione illustrativa ed esangue come nei poemi di Jacques Delille. Dinamica interna ben visibile nello stesso passaggio dai primi frammenti omerizzanti e archeologici ai frammenti del 1812-13, nei quali fra l'altro è piú profondo il motivo ellenizzante che della cultura neoclassica segna il limite estremo e piú coerente ed è anche in profondo un legame con il romanticismo desideroso di bellezza assoluta. Il Foscolo fu infatti il vero poeta filologo, il vero «greco» di quell'epoca di cultura classica in cui troppo spesso dizionari mitologici, stampe e traduzioni saziavano la sete di *antico* di tanti scrittori. Ed è quella dinamica interna che provvede l'attenzione alla melodia pittrice del duro e nutriente senso della «rugosa realtà» vichiana, del senso della sorte umana fecondamente dolorosa e della necessità di una

necessità di una grazia consolatrice, vuota e sterile però se ridotta ad una vuota innocenza.

Elegia ed idillio si fondono ben oltre i termini in cui ciò avveniva fra preromanticismo e residui arcadici, e la grande poesia delle *Grazie*, mentre realizzava i principî della poetica neoclassica, li superava romanticamente. E il mito antico (fiore della teoria winckelmanniana) si levava con una forza nuova ed intera, non piú illustrativa ed ornamentale:

Mesci, odorosa Dea, rosee le fila;
e nel mezzo del velo ardita balli,
canti fra 'l coro delle sue speranze
giovinezza: percote a spessi tocchi
antico un plettro il Tempo; e la danzante
discende un clivo onde nessun risale.
Le Grazie a' piedi suoi destano fiori
a fiorir sue ghirlande: e quando il biondo
crin t'abbandoni e perderai 'l tuo nome,
vivran que' fiori, o Giovinezza, e intorno
l'urna funerea spireranno odore.

Mito poetico di un'altissima civiltà letteraria maturata in una complessa storia, ricca di una tendenza creativa di nuovi miti sensibili e perfetti: vicino, la danza lieta e pura della Clarina pindemontiana, piú avanti il passo malinconico e confidente della Nerina del Leopardi.

Dai primi accenni di un tenue classicismo arcadico, dalle linee edonistiche ed utilitaristiche del classicismo sensistico ed illuministico, portate a maggior purezza nella poesia pariniana, dalle teorie e suggestioni letterarie del Winckelmann (nella complessa civiltà europea di un gusto coerente dalla moda alle piú alte espressioni artistiche), si era svolta cosí, entro i compromessi tipici del secondo Settecento ed in coincidenza del movimento preromantico – specie nelle sue pause e nei suoi ripiegamenti –, una poetica che trova la sua superiore funzione nel Foscolo come altrove in Chénier, o Goethe o Keats. È cosí nel sogno neoclassico, che poteva condurre al gelo accademico di Thorwaldsen, al falso eroico di Carstens, al vuoto decoro di Delille, era viva l'offerta di linee di poetica essenziali ad alcune forme della piú alta poesia del primo Ottocento, e non la semplice premessa di una assurda restaurazione archeologica.

La poesia del Parini e il neoclassicismo (1951)

La poesia del Parini e il neoclassicismo, «Rassegna lucchese», n. 4, Lucca, aprile 1951, poi in «Atti del V Congresso internazionale di lingue e letterature moderne», Firenze, Valmartina, 1955, e in W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

LA POESIA DEL PARINI E IL NEOCLASSICISMO

È giudizio ormai tradizionale quello che assegna alle ultime *Odi* il primato poetico nell'opera del Parini e recentemente un saggio di Roberto Braccisi¹ ripresenta la tesi di una poesia pariniana, «frutto di un'estrema stagione», maturata nella tecnica stilistica del *Giorno* e sulla forza dell'uomo morale, storicamente impegnato.

Ma ciò che voglio qui chiarire in rapporto alla storia del neoclassicismo italiano è che lo sviluppo della poesia pariniana dalle prime *Odi* e dal *Giorno* (specialmente dal *Mattino* e dal *Mezzogiorno*, 1763-65) alle ultime *Odi*, fu insieme un allargarsi dell'animo pariniano da una mentalità più combattiva e illuministica a un senso più sereno e solenne della vita, e un precisarsi del suo gusto da forme di un classicismo illuministico e sensistico personalmente dominate ad una concezione e ad una pratica della poesia chiaramente neoclassica.

Sviluppo essenziale di idee, di sensibilità e finalmente di poetica a cui contribuì direttamente e indirettamente la diffusione delle nuove teorie neoclassiche che dal centro romano winckelmanniano-mengsiano si diffusero anche a Milano, in quel centro di collaborazione fra letterati e artisti (Apiani, Traballesi, Franchi, Piermarini ecc.) che fu l'Accademia di Brera, e in genere nell'ambiente letterario dell'Italia settentrionale dove le simpatie classicistiche erano già forti e tali da consentire la determinazione carducciana di una scuola classicistica emiliana e da far chiamare «lombarda» *tout court* la maniera neoclassica di fronte ai residui arcadici forti nel meridione e noti nel tempo come «facilismo meridionale».

È chiaro che sin dagli inizi di Ripano Eupilino anche l'Arcadia fu per il Parini una via di classicismo e che tale egli la presentò più tardi nei suoi *Principi di belle lettere* come quella che, «richiamando gli ingegni alle eleganti semplicità degli antichi esemplari greci, latini, italiani», contribuì a far riavere l'Italia dalla «vertigine del '600». Ed è chiaro che sia nelle prime *Odi*, sia nelle prime due parti del *Giorno*, la poetica pariniana indirizzava l'esigenza di una rappresentazione perspicua, evidente, sensibile della realtà in funzione polemica ed ironica, verso la precisione classicistica, verso la sua capacità di figura e di rilievo: in una sintesi illuministica di classicismo sensistico che riprendeva le esperienze più nitide ed eleganti del Savioli e quelle dei traduttori classicisti che dal Marchetti in poi avevano cercato univocamente di stringere nell'endecasillabo sciolto la precisione ed eleganza dei modelli e

¹ *Il problema del Parini* in «Atti dell'Accademia dei Lincei», 1950, poi ristampato in volumetto, Pisa 1959.

l'evidenza sensuosa di una realtà fisica in funzione polemica o galante, didascalica o scherzosa, ma sempre a suo modo impegnativa nella direzione del figurativo, del plastico e del musicale in efficace funzione figurativa.

Il classicismo razionalistico dell'inizio del secolo, che il Metastasio aveva risolto in canto e in una originale utilizzazione dell'impeto barocco, attraverso i precetti e gli esempi di precisione empiristica di un Pope (si pensi alla versione del *Riccio rapito* del Conti) aveva aggiunto alle vecchie richieste di schemi intellettuali di chiarezza ed evidenza quella essenziale di una rappresentazione sensibile: o in direzione edonistica galante o in direzione didascalica o polemica ed ironica all'insegna di una battaglia per la civiltà a cui il Parini accennava all'inizio del *Discorso sopra la poesia* (1761) parlando dello spirito filosofico «quasi genio felice sorto a dominare la letteratura di questo secolo» e che annunciava con chiarezza estrema nei noti versi della *Salubrità dell'aria*:

Va per negletta via
ognor l'util cercando
la calda fantasia
che sol s'allegra quando
l'util unir può al vanto
di lusinghevol canto.

Il vecchio precetto oraziano rifioriva con un senso molto preciso dell'utile e del dolce legati ad una concreta civiltà attiva e combattiva nei cui limiti, con la sua ispirazione e con i suoi intenti di alto stilista, si muove il primo Parini.

E se nelle prime *Odi* il *song moralised* di cui parlava il Pope trovava un'espressione di singolare efficacia rappresentativa nella ispirazione e nella costruzione di una esigenza illuministica nel pieno di un entusiasmo e quasi di una religiosità civile e naturalistica tutt'altro che astratta ed esteriormente filosofica (si pensi al *Bisogno* del 1766 con la sua rappresentazione dura, sintetica e tutta «veduta» dell'uomo trascinato dal bisogno al furto e al delitto: «mangia i rapiti pani / con sanguinose mani»), è soprattutto nelle prime parti del *Giorno* (1763-65) che l'incontro e la sintesi fra i motivi edonistici e moralistici dell'illuminismo sensistico nella potente interpretazione personale del Parini hanno un risultato più complesso, più alto e più letterariamente mediato. L'indugio descrittivistico (esemplare la lunga sequenza degli *oggetti* portati nel suo astuccio dal giovin signore nel *Mattino*, così ammirata dal Mazzoni² nello scambio fra realtà ed evidenza poetica), la ricerca del rilievo sensibile degli oggetti, sono giustificati dall'animazione essenziale della satira e del compiacimento del mondo elegante e corrispondono soprattutto

² «Par di vedere dentro l'astuccio, in bell'ordine, lo stocchino per gli orecchi, lo stuzzicadenti, le pinzette, le forcicine» (*Le Odi; il Giorno*, a cura di G. Mazzoni, Firenze 1938, p. 215).

to a quel bisogno di concretezza visiva, tattile, fonica, che segna insieme la gustosità e il limite del *tour de force* di cui parlava la Staël. Sicché oltre alla presenza animatrice e limitatrice della battaglia illuministica (partendo dal carattere sacro della natura contro l'assurdità di una classe parassitaria e stoltamente crudele per una riforma che sistemasse in ordine naturale e razionale la struttura della società lombarda) la poetica del classicismo illuministico-sensistico è fortemente legata all'esigenza di una rappresentazione integrale e sensibile e al rilievo prezioso del rococò.

Poche opere come il *Giorno*, specie nelle due prime parti quali furono pubblicate dall'autore nel 1763-65, sono così rappresentative e centrali – nell'incontro delle esigenze di gusto e di civiltà tradotta in linee di gusto – per un tempo storico ben determinato. E certamente non basta a spiegarci questa poetica dell'evidenza (per effetti di battaglia, di compiacimento, di ironia, di caricatura sdegnosa e sorridente, di rappresentazione preziosa) quanto scrive il Fubini (pur nella sua giusta reazione a posizioni troppo esterne e solo culturali) circa il «sensismo» nella poesia del *Giorno*: «non si tratta, in questo come in ogni altro episodio del poema, di sensismo o d'altra dottrina filosofica, bensì di poesia letteraria che ha per suo supremo ideale la perspicuità dell'immagine»³, perché resta sempre da vedere in quali condizioni di cultura e di gusto si ripresentasse quell'ideale pur nella sua ripresa di orazianesimo e di una linea caratteristica della tradizione classicistica.

In verità quel classicismo si nutriva di particolari suggestioni e corrispondeva a particolari esigenze e il Parini tanto più le traduceva e le nobilitava artisticamente quanto più personalmente le sollevava in una forma di raffinato classicismo sull'appoggio di una ispirazione centrale ricca e capace di direzioni e sfumature molteplici. E quel classicismo, se era la costante più visibile del gusto pariniano (e non mai un motivo di sterilizzazione e di isolamento come parve al De Sanctis, pur nel giusto accertamento di un eccesso di elaborazione non corrispondente ad una grande potenza ispirativa⁴), venne a cambiare la sua concreta funzione, a risultare diverso in un approfondimento dell'animo pariniano e in un cambiamento di gusto che smussò le punte troppo acri, il rilievo troppo gustato, la polemica e la satira più esterne e preparò un piano di limpidezza e di spaziosa apertura.

Così la maturata tensione intima poté dar luogo a nuove poesie generalmente superiori alle opere precedenti, anche se con il pericolo di un rasserenamento spesso troppo tranquillo e soddisfatto di fronte al fremito più turbato di certe invettive delle prime *Odi*⁵.

³ «Spettatore italiano», febbraio 1949, poi in *Questioni e correnti di storia letteraria dirette* da A. Momigliano, Milano, 1949, p. 534, ed ora in *Dal Muratori al Baretto*, Bari 1954.

⁴ F. De Sanctis, *Opere, Saggi critici*, III, Napoli, 1932, p. 247: «Quella tanta perfezione ti è sospetta, perché vi senti troppo la lima e senti in quel travaglio la potente energia individuale anzi che un risultato collettivo».

⁵ E del resto proprio la maggiore sicurezza del proprio animo e dei propri mezzi espressivi, il senso di maggior serenità e di distacco permetteranno al Parini di rappresentare scene

Senza postulare miracolosi cambiamenti e avvertendo che di sviluppo e non di rottura si tratta in un'esperienza vitale ed artistica così continua e meditata, è appunto fra l'epoca delle prime *Odi* e delle due parti pubblicate del *Giorno*, e quella dei rifacimenti, della continuazione in vicinanza delle *Odi* della maturità, che va calcolata decisamente la presenza del nuovo gusto neoclassico in coincidenza, in rafforzamento e stimolo di una maturazione intima della poesia pariniana.

Alieno da qualsiasi determinismo esterno nei riguardi della poesia, ma convinto della sua storicità e della sua interdipendenza su piano letterario con altre esperienze e con condizioni di costume e di gusto legate alla storia di un'epoca, penso che per la poesia del Parini vada indagato un passaggio evidente, non solo in un affermato crescere di ispirazione, ma nelle condizioni culturali in cui tale maturità si attua e si precisa. Evidentemente altri scrittori sentirono prima l'impegno illuministico e poi la suggestione della posizione neoclassica senza perciò scrivere né il *Giorno* né le *Odi* maggiori, ma la grandezza personale del Parini non si svolse senza un fecondo contatto con il gusto del tempo, e la storia non rimase in lui pretesto emotivo di reazione: il Parini portò alla massima forza, nella sua poesia attraverso la sua poetica, le aspirazioni di un'epoca che poté riconoscersi prima nel *Giorno* e poi nelle *Odi* maggiori, in momenti successivi e contigui del proprio svolgimento.

Nello stesso *Giorno* già l'iniziale scena dell'alba era esemplare nella redazione 1763 per una poesia classicistica (ma soprattutto per la fase illuministico-sensistica) nella sua linea pacata, ordinata e pur vivace, pronta a chiudersi in particolari preziosi e compiuti nella loro lucentezza e nella loro acuta e piacevole sensoriale evidenza, nella collaborazione di una misurata mitologia di mezzi stilistici (aggettivazione, inversione e modesta arcatura) per rilievo di interna complessità e di eleganza. Ma si può notare nelle parti successive e nei rifacimenti fino al manoscritto Ambrosiano IV, che il Bellocorini adottò come definitivo per le prime due parti⁶, un progressivo affermarsi anche in minuti particolari di un gusto sempre più fermo, per forme spaziose e distese che risentono chiaramente di un'esigenza neoclassica sulla direzione della *edle Einfalt*, di una sensibilità "nobile" che smorza le tinte troppo vivaci, l'impegno troppo pungente, il rilievo più minuto di colori e di suoni.

Così nello stesso inizio non solo l'abolizione della dedica alla Moda e dei

più ricche di turbata sensibilità, come le scene della crisi isterica nel *Vespro* o della corruzione delle donne romane in *A Silvia*.

⁶ Si veda circa il problema del testo del *Giorno* L. Caretti, *Nota sul testo del Giorno del Parini*, in «Studi di filologia italiana», 1951, poi in *Filologia e critica*, Milano-Napoli, 1957; ed anche M. Fubini (presentazione dell'edizione del *Giorno* a cura di G. Albinì, Firenze, 1957) che rimane ancora più decisamente fedele alla sua preferenza per la prima redazione delle due prime parti.

trentadue versi introduttivi indica il ripudio di un attacco di società piú frivolo nella sua ironia salottiera e il desiderio di un inizio piú limpido in linee piú composte ed armoniche, ma le correzioni del manoscritto Ambrosiano IV 3-4 seguono una volontà di ritmo piú largo e pacato in cui si evitano suoni troppo addensati e coloriti, rilievi troppo minuti: come nei versi 13-14 che dalla loro forma primitiva

(il rugiadoso umor che, quasi gemma,
i nascenti del sol raggi rifrange)

vengono modificati in forme insieme piú semplici ed elette:

fresca rugiada, che di gemme al paro
la nascente del sol luce rifrange.

Naturalmente, comune alle quattro parti ed ai rifacimenti è l'ispirazione generale del poemetto nel suo tono complesso di ironia e di fascino elegante⁷, di sdegno morale e di descrizione piacevole, ma senso del decoro e di una grazia piú lieve crescono insieme al distacco che alleggerisce la stessa ironia e lo stesso sdegno e permette una visione del mondo della vuota eleganza non certo meno sicura nel suo riferimento ad una condanna (la famosa sfilata degli imbecilli nella *Notte!*), ma quasi senza ira, come fonte di un disegno leggero, sorridente, libero.

Tutto si fa piú allusivo e la mitologia sempre piú elegante e viva nella propria grazia decorativa perde la sua funzione piú altisonante, satirica (l'enfasi rumorosa del carro di Plutone nella scena del ritorno notturno del giovin signore nel *Mattino*), diventa a volte quasi un gratuito pretesto di disegno, di figurine poco insistenti, di decorazioni alla Luigi XVI o alla Chippendale (come l'episodio dell'arricciatura dei capelli che manca nell'edizione 1763 del *Mattino* e compare al verso 439 dell'ultima redazione), di lievi descrizioni forse piú ornamentali, ma in sé e per sé piú ariose e sottili, e in tutto il poema piú corrispondenti ad una costruzione meno puntuale e minuta:

Mira la Notte
che col carro stellato alta sen vola
per l'eterea campagna; e a te col dito
mostra Teseo nel ciel, mostra Polluce,
mostra Bacco ed Alcide e gli altri egregi
che per mille d'onore ardenti prove
colà fra gli astri a sfolgorar saliro.
(*Notte*, vv. 141-147)

⁷ Essenziale motivo che il Petrini (*La poesia e l'arte di G. Parini*, Bari 1930) fissò nella direzione rococò del primo *Giorno* e delle poesie minori.

Ma, ancor piú chiaro che nel *Giorno* (che pure andrebbe rivisto alla luce di questa linea essenziale, in cui senza perdere il suo primo centro d'ispirazione meglio si spiegano le caratteristiche dell'ultima parte), il passaggio di gusto e di poetica nel Parini si avverte nelle *Odi* piú direttamente legate alla suggestione di una nuova lettura di Orazio e di Pindaro corrispondente all'affermazione del neoclassicismo.

Dopo la pubblicazione della *Storia* del Winckelmann (tradotta proprio a Milano nel 1779), i principi del Winckelmann e del Mengs (favoriti dai fermenti classicistici precisati nell'ecllettismo romano) si erano diffusi rapidamente nell'Italia settentrionale e, quando nel 1776 fu aperta a Milano l'Accademia di belle arti di Brera, il Parini, quale professore di eloquenza e belle lettere, vi si trovò a diretto contatto con artisti neoclassici come Traballesi, Franchi, Albertolli, Knoller, Piermarini, Appiani. E con molti di loro collaborò come scrittore di progetti per teloni di teatro (quello della Scala del 1778, o del teatro di Novara), per soffitti, per decorazioni nel Palazzo Reale (l'*Apoteosi di Giasone* e l'*Aurora* dello Knoller, il *Giove tonante* del Monticelli, i *Riposi di Giove, Amore e Psiche*, il *Trionfo di Igea* del Traballesi) e in altri palazzi in cui il gusto neoclassico faceva la sua prova integrale di grandiosità, corretta, specie nella pittura, da quegli elementi di grazia che non mancano certo nello stesso Winckelmann, ammiratore del Gessner, vibrante di tenerezze arcadiche e rococò⁸.

E cosí una prova esterna alla poesia, ma assai importante, della nuova direzione del gusto pariniano posteriore alle prime *Odi* e alle due prime parti del *Giorno* è costituita da quei soggetti per teloni, quadri e decorazioni che vanno sotto il nome di «programmi di belle arti» e rappresentano l'adesione del Parini al canone neoclassico del letterato che prepara soggetti per il pittore⁹ e piú generalmente alle tendenze del neoclassicismo figurativo negli ideali di proporzione e ordine, di semplificazione essenziale, di centralità delle figure umane divinizzate, della serenità, della *Unbestimmung*, di incontro fra allegoria e moralità nel senso preciso del *Versuch einer Allegorie* del teorico tedesco.

Le figure essenziali di Giove («il piú bello dio che si possa, di forme grandi, con una maestà e spezie di riposo anco fra l'ira»), di Apollo («sarà pieno d'entusiasmo bensí: ma di quello che nasce dai piú intimi sentimenti del cuore, anziché dalla riscaldata fantasia. Però l'attitudine e l'espressione di lui sarà franca ed ardata, ma senza troppo grande alterazione di moti») indicate

⁸ Il piú stimolante avvio ad uno studio delle relazioni fra neoclassicismo figurativo e letteratura del secondo Settecento è costituito dal saggio *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* di A. Momigliano (in *Cinque saggi*, Firenze 1945), scritto in relazione al libro di M. Praz, *Gusto neoclassico*, Firenze, 1940.

⁹ In un frammento (*Poesie*, Bari 1929, II, p. 228) il Parini sottolinea, rivolgendosi all'Appiani, il comune ideale estetico da perseguire con il plettro e con il pennello, e in un sonetto del 1793 suggerisce all'amico un soggetto per quadri. E nel discorso inaugurale del Corso di Belle Lettere (*Prose*, I, 170, ecc.) parla dell'alleanza fra artisti e letterati.

al pittore per i teloni della Scala o del teatro di Novara o per altri soggetti decorativi, sono chiari riflessi di precise figure della *Storia* del Winckelmann e dei principi della bellezza ideale, della «grazia sublime» che esclude ogni sdegno troppo vivace, ogni espressione realistica, ogni gusto del grottesco e del deforme, per cui l'armonia etico-estetica, la *kalokagathia* si sostituisce all'edonismo vivace del classicismo rococò e all'*utile dulci* dell'illuminismo.

L'influenza del Winckelmann, che correggeva e rinforzava quella delle tavole ercolanensi (con le varie immagini, ad esempio, di Chirone ed Achille che certamente il Parini dell'*Educazione* vide) le quali avevan già stimolato il Savioli e il Parini del primo *Giorno*, veniva a confortare la tendenza pariniana a rappresentazioni dove dignità e bellezza si fondessero e letterariamente rinforzava e precisava il principio della esemplarità greca che il Parini ribadirà con forza polemica nella *Gratitudine* (1790), contro la moda preromantica e un classicismo tenue e di seconda mano.

Vedrò, vedrò da le mal nate fonti
che di zolfo e di impura
fiamma, e di nebbia oscura
scendon l'Italia ad infettar dai monti,
vedrò la gioventude
i labbri torcer disdegnosi e schivi:
e ai limpidi tornar di Grecia rivi
onde Natura schiude
almo sapor che a sé contrario il folle
secol non gusta, e pur con laudi estolle.¹⁰

Nel sogno winckelmanniano (così mosso da una tensione romantica ad un assurdo regno di perfezione e da un'estetica passione per la bellezza virile per cui lo stesso Cristo è immaginato come «il più avvenente tra i figli degli uomini») un mondo di eroismo e di bellezza presuppone e richiede, nella sua espressione contemplativa e senza turbamento (Grecia contro medio-evo, barocco, etruschi «troppo inclinati alla malinconia e alla tristezza»), un'essenziale condizione di pace, di tranquillità. Per cui l'esteta di Stendal rifiuta anche il precetto del Roscommon «to write with fury, but correct with flegme» perché «la tranquillità è lo stato proprio della bellezza, come del mare: e si richiederà questa tranquillità non solo nella figura che disegnar si vuole, ma in quello stesso che la disegna e la forma; perché la giusta idea di una sublime bellezza prodursi non può fuorché nella mente di un'anima quieta, e da ogni particolare immagine sgombra»¹¹.

¹⁰ V. in proposito il capitolo sul Parini nel mio *Preromanticismo italiano* cit. La lettura di quel capitolo e quella del saggio *Parini e l'illuminismo*, in *Carducci e altri saggi*, Torino, 1960, sono integrazione indispensabile alla mia generale interpretazione della poesia pariniana.

¹¹ J.J. Winckelmann, *Opere tradotte*, Prato 1830, II, p. 456.

Ebbene, insieme all'esemplarità greca (più Pindaro, Anacreonte, Omero che Orazio e Virgilio e totale rifiuto dei moderni non classicisti) e al gusto del figurativo e della funzione essenziale della mitologia e di un essenziale «travestimento» greco, è nel principio della «tranquillità» e della decorosa semplicità, del sublime tanto più grande quanto più semplice ed unitario, che il Parini «maggior» utilizza la lezione del neoclassicismo winckelmanniano e arricchisce e rinforza la tendenza più alta del proprio animo pur nella sua condizione vitale di vivacità (con l'apertura al comico, al sorriso dell'autoritratto senile del «vecchiarello immaginoso», ai gustosi discorsi sulle caricature e sulle maschere), di rappresentazione concreta e sensibile (con l'amore quasi ottocentesco della sanità campestre, del paesaggio vigoroso di certi abbozzi e di certi idilli-novelle come il *Primo bacio*), di alto sdegno per ogni viltà ed ogni oziosa dispersione incivile, che se ha perso le sue punte più acri e battagliere non smentisce mai la sua vocazione di alto ammaestramento con tutto ciò che essa comportava di limitativo e di «mediocre» (*Medio tutissimus ibis*).

E mentre nel *Corso dei principi di belle arti* (1775) l'influenza neoclassica rafforzava, specie nella seconda parte, la tendenza a una precettistica impernata sull'ordine, la proporzione, l'unità (anche se la base teorica rimanevano i trattatisti francesi del primo Settecento fra Batteux e Du Bos), e smorzava l'attenzione all'essenziale principio del rilievo degli oggetti¹², nell'esercizio della sua poesia ben si può constatare una esigenza di impegno civile meno puntuale e polemico, una ricerca di costruzioni ampie, di una rappresentazione meno efficace e brillante. Come, ad esempio, nell'inizio della *Laurea* (1777) in cui il tema illuministico è temperato, allontanato – non eliminato – in un'aria di mito, in una solennità più distesa, più da celebrazione che da battaglia. Pindaro (lettura essenziale di questo periodo nell'originale e nella stimolante versione del suo amico Pagnini¹³) «con gli inni alati» collaborava ad un ideale poetico di solennità implicante distacco, aura remota nobilitante, e soprattutto (nell'accezione pariniana mai priva di sorriso e di sfumature, mai arcigna e gradassa come in molti innografi dell'ultimo Settecento) tranquillità interiore, stato d'animo di costante serenità ed equilibrio, condizione ineliminabile per la poesia.

Orecchio ama placato
la musa, e mente arguta e cor gentile,

come dirà nella *Recita dei versi* (1783). Il «retto e bello», il «vero e bello» ha preso un senso più vasto e meno utilitario (come aveva nella *Salubrità dell'a-*

¹² Nel giovanile *Discorso sulla poesia* (*Prose*, ed. Bellorini, Bari 1924, I, p. 324) aveva insistito soprattutto sulla necessità che il poeta fosse naturalmente disposto a «sentire, in una maniera, allo stesso tempo forte e delicata, le impressioni degli oggetti esteriori».

¹³ Dopo la versione secentesca dell'Adimari (1631-32) il Settecento aveva avuto numerose traduzioni di Pindaro e l'affermazione del neoclassicismo più austero, meno «ercolanense», aveva dato una nuova lettura delle Odi ispirata al «sublime» celebrativo.

ria o negli sciolti dell'Algarotti «util poeta» e «filosofo leggiadro»), e mentre il «bello», prima brillante e prezioso, sensibile e piacevole, predomina ora come perfezione armonica e semplicità decorosa, il «vero» si allarga e – se si vuole – si generalizza in un senso di umanità e civiltà già affermate, più storico, meno violentemente e puntualmente «contemporaneo».

Senza nessun abbandono del saldo dovere verso la città umana, dell'umanesimo illuministico nella sua pratica concretezza del riformismo «lombardo», il Parini denuncia sempre più nella sua poetica matura l'esigenza di una visione della vita più serena, di un tono magnanimo e superiore che si incontra e si convalida con le offerte del gusto neoclassico. La funzione alta della poesia come espressione di bellezza-verità, il decoro estetico e morale, scaturisce così dal medio equilibrio umano raggiunto dal Parini più maturo e corrisponde agli ideali estetici più profondi del neoclassicismo settecentesco, pur dentro i suoi margini sfumati di estetismo, di compiacimento idillico, di residui di grazia rococò. Una chiarezza interiore, una luminosità più calma e costante, una pacata saggezza di fronte allo spirito frizzante e vigorosamente polemico del periodo precedente (e pur non esclude ed anzi meglio spiega la severità di spietata analisi morale di *A Silvia*) corrispondono, in questo Parini che vede con maggior distacco e maggior padronanza la materia della sua esperienza, ad una linea costruttiva ampia e meno minutamente rilevata, entro cui si distendono immagini e motivi in colori poco intensi e pur morbidi, in musica meno brillante, persino a volte in una impressione di minor vigore e di minore urgenza vitale.

L'armonia che risulta dalla visione più ferma della vita (da sensazione istintiva e costruzione civile) è letterariamente adeguata in una poetica coerente alla migliore suggestione della condizione etico-estetica del neoclassicismo ed anzi si può ben dire che nella nostra letteratura quella poetica la realizza, al di là del fanatico entusiasmo del Winckelmann, in maniera esemplare e tale da potersi considerare un momento fondamentale nella storia di quel gusto, nella sua applicazione in sede letteraria. La condizione del «cor gentile» e dell'«orecchio placato» diventa la base sentimentale e poetica delle ultime *Odi* come il velo del mito ampio e solenne, austero e non privo di un sorriso sereno, e la traduzione naturale e altrettanto decorativa di storia moderna in termini classici, antichi, in figurazioni più disegnate che colorite, diviene, nella linea classicistica già viva sin dalle *Rime* di Ripano Eupilino, la coerente possibilità di espressione del mondo poetico pariniano, dell'ideale equilibrio fra piacere e dovere, nell'adesione spontanea e rinnovatrice di un gusto stimolante e insieme a sua volta arricchito proprio da un'esperienza così omogenea e così saldamente originale.

Salute a te, salute,
città cui da la berica pendice
scende la Copia, altrice
de' popoli, coperta di lanute

PELLI E DI SETE BIONDE
cingendo al crin con spiche uve gioconde.

Così si apre la *Magistratura* del 1788 e in questo saluto a Vicenza, come nell'addio al Maestro Sacchini del 1786

(Te con le rose ancora
de la felice gioventú nel volto
vidi e conobbi ahi tolto
sí presto a noi da la fatal tua ora,
o di suoni divini
pur dianzi egregio trovator Sacchini),

la linea delle figure contemplate e poco incise e quella di una musica così discreta e sicura (al di là del tenero canto metastasiano, della musica secca e brillante del Savioli, e pur lontano dal clamore prosastico dei pindarici), solenne e intimamente sobria (ordine non schematico, ma gusto istintivo di proporzione), corrispondono ad una interiore esigenza di contemplazione e di celebrazione. Che può decadere in prosa (gran parte dell'ode *La Gratitudine*, pur così interessante per i suoi spunti e per il suo tentativo di costruzione grandiosa e familiare), ma che può salire a vera poesia nella grande ode *Alla Musa* e può raggiungere alte condizioni poetiche e davvero il culmine di un lungo cammino di poetica e di poesia.

Né certo il *Messaggio* ed *A Silvia* (1793, 1795) sfuggono a questa chiara poetica neoclassica, nata nell'incontro di un'originale maturazione dell'animo pariniano con le offerte del gusto figurativo di cui anche le figure femminili, che compaiono in queste odi o nel *Pericolo* e nel *Dono*, risentono le indicazioni di grazia e perfezione nella quale l'evidenza edonistica sollecitata dalle figurine ercolanensi si compone superiormente senza perdere la morbidezza e la sensibile eleganza. Fra le nitide e lievi figurazioni mitologiche (le «vergini ore» che provano «i piedi e l'ali»), nel tono di pacata autoironia e di melanconia senza peso di sentimentalismo preromantico, l'omaggio alla bellezza che parte dal tipico stato d'animo pariniano («il grato della beltà spettacolo» legato, in questo neoclassicismo sensibile e ricco di un senso non astratto della vita, ai «di natura liberi doni ed affetti») si concreta nell'immagine della «inclita Nice», figura di disegno perfetto e leggero come la tenue e limpida musica che l'accompagna:

Come di limpide
acque lungo il pendio, lene rumor.

Certo la poetica neoclassica del Parini è arricchita di una pienezza vitale, di una complessità di sfumature di sensibilità che la distingue da certe affermazioni neoclassiche più gelide, astrattamente incantate in un desolato Olimpo di statue esangui, né d'altra parte la passione romantica ten-

de quell'esile perfezione, quel decoro etico-estetico a significati artistici ed umani piú profondi ed intensi, e qualcosa del piú brillante rococò, della galante eleganza miniaturistica di metà Settecento rimane nel sorriso piú contenuto e sereno dell'ultimo Parini (e il legame intimo, lo svolgimento dentro posizioni diverse è piú che saldo e visibile). Come la sua forza di sdegno non decade certo, non diciamo nella *Caduta* (in cui però il vigore del ritratto e del *song moralised* è superiore alla totale resa poetica di una posizione che poté dare l'avvio all'interpretazione moralistica e tendenziosa del risorgimento con la pretesa superiorità dell'«uomo» sull'artista), ma neppure in *A Silvia*.

Ma ecco che anche qui, nella costruzione lucida e forte, solenne e scandita, in forme di essenziale semplificazione, di esatta proporzione, la singolare potenza morale del Parini ha perso i suoi impeti piú particolari e la sua poesia, a volte monotona e predicatoria, si è fatta piú sicura e piú distaccata e, mentre implica una intelligenza dei sentimenti e della sensibilità veramente superiore, è capace di un disegno piú nitido e insieme meno sommario (com'era nel *Bisogno*) e meno violentemente sensistico. Eleganza e forza si sono meglio fuse e la figura di Silvia «sobria e pudica» può agevolmente coesistere con la rappresentazione netta e potente della corruzione delle donne romane: una superiore calma espressiva che misura immagini e suoni non per effetti di efficacia e di evidenza, ma per un risultato di rappresentazione lirica in cui la cronaca (che nutriva e limitava le prime *Odi*) è pretesto di storia poetica e l'impegno combattivo si è dissolto come in una piú libera allegoria di miti.

Lungi dall'archeologia piú vacua di certi vati neoclassici, il Parini era riuscito ad esprimere una calma potenza, una forza contenuta, una rappresentazione che può giungere al tragico, senza turbamento e senza fremiti scomposti, e soprattutto aveva raggiunto una condizione fra vita e poesia non arcadicamente idillica, non preromanticamente tempestosa, ma serena e seria, misurata e sensibile, che condensa l'aspirazione neoclassica alla saggezza e alla pacatezza espressiva, alla sublime semplicità, adibendo miti e solennità alle misure piú intime dell'animo amante del «vero e del bello innocente», in una interpretazione diversa da quella scenografica e grandiosa di un Monti, poeta di affreschi e di statue imperiali quando non si riavvicinava originalmente, come nella *Feroniade*, ad un mondo di miti come essenziali immagini di un senso piú intimo e familiare della vita.

La condizione essenziale fra vita e poesia al disopra di posizioni polemiche, di satira, di poesia efficace ed «utile», sarà quella che costituisce il centro animatore dell'ultima ode *Alla Musa* e che, enunciata essenzialmente nel verso 30

e cerca il vero e il bello ama innocente,

vive in tutta l'ode nell'estrema coerenza dei sentimenti tradotti in linguaggio nitido e senza sforzo nella sua sintetica espressività («placido senso»,

«puri affetti», «semplice costume», «tra parco e delicato», «età tranquilla», «il core sano e la mente»), in un ritmo spazioso e calmo senza urgenza e senza zelo pratico, senza rilievo brillante, come la visione generale non insiste sul particolare gustoso e sensibile come avveniva ancora nel primo *Giorno*.

La capacità espressiva del Parini era giunta ad un grado di estrema finezza, ben superiore al *tour de force* denunciato dalla Staël per il *Giorno*, ed operava al servizio di una fantasia sicura e limpida se pure ai margini di una possibile monotonia, di una trasparenza quasi eccessiva. Come il tono ironico si è ridotto a grazia sorridente – si pensi all'inizio della soave parlata della Musa alla giovane sposa sul puro disegno neoclassico di una *toilette* senza preziose eleganze

Musa, mentr'ella il vago crine annoda,
a lei t'appressa; e con vezzoso dito
a lei premi l'orecchio e dille... –,

così tutta la poesia pariniana si è alleggerita in un discorso lirico pausato e trasparente, ben lontano dalle forme pungenti e vivacemente sensibili del *Mattino* o da quelle rudi e sommarie delle prime *Odi*.

Io di mia man per l'ombra e per la lieve
aura de' lauri l'avviai vèr l'acque
che, al par di neve
bianche le spume, scaturir dall'alto
fece Aganippe il bel destrier che ha l'ale...

Bellezza ideale e grazia sensibile, nobile, eletta familiarità come nell'immagine celeste ed affabile della Musa

(io stesso, il gomito posando
di tua seggiola al dorso, a lui col suono
de la soave andrò tibia spirando
facile tono)

han trovato nella poesia dell'ultimo Parini le condizioni più originali ed omogenee di disegno puro, di figura, di inno mitico in riferimento a un mondo di affetti semplici e sublimi:

Scenderà in tanto dall'eterea mole
Giuno che i preghi delle incinte ascolta...

Sarà più tardi il grande Foscolo a rinnovare personalmente la poetica neoclassica e a disperdere la pesantezza gessosa dei pittori-dottori con un senso romantico del mito, con l'unione del «mirabile e del passionato», per giungere nelle *Grazie*, l'incompiuto capolavoro del neoclassicismo romanti-

co europeo, ad una poesia di un carattere così originale che – sul limite più arduo fra romanticismo e neoclassicismo – non fu compresa né dai romantici né dai classicisti. Ma nei limiti del gusto settecentesco italiano è il Parini delle grandi *Odi* il poeta che meglio ha usufruito delle suggestioni estetiche d'origine winckelmanniana e che su di una linea tradizionale ha potuto realizzare la poesia della *stille Grösse und edle Einfalt*, della semplicità sublime e della «calocagatia» partecipata in una profonda verità personale, senza il fremito ansioso del finale dell'*Ode on a Grecian Urn*, senza l'appassionata richiesta di compenso dell'*Hyperion*, in un equilibrio che è anche l'estremo limite della più tipica civiltà settecentesca.

G.M. Pagnini
traduttore neoclassico (1953)

G.M. Pagnini traduttore neoclassico, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 57°, serie VII, n. 1-2, Genova, gennaio-giugno 1953, poi in W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

G.M. PAGNINI TRADUTTORE NEOCLASSICO

Il Foscolo, tutt'altro che tenero con i traduttori settecenteschi dei classici, su cui pure aveva studiato per le sue versioni da Callimaco-Catullo e da Omero¹, fu generoso di elogi con il Conti, ammirato come teorico, critico e traduttore, e addirittura come poeta², e con G.M. Pagnini, che egli chiama «dottissimo, benemerito più ch'altri mai della poesia greca»³. Il suo *Callimaco* (Parma, 1798), il suo *Teocrito, Mosco e Bione* (Parma, 1780) figurano fra i libri del Foscolo⁴ insieme agli *Amori* del Savioli, al *Catone* di Addison-Salvini, al *Milton* del Papi, al *Sofocle* del Bellotti.

Il Pagnini (1737-1814), un frate carmelitano pistoiese⁵ vissuto soprattutto a Parma (grande centro prima di classicismo rococò e illuministico, poi di neoclassicismo, per quanto inquinato dalla eredità frugoniana che si ritrova, malgrado la loro reazione, nei Mazza e nei Rezzonico⁶), fu insieme un erudito latinista e grecista (ma più grecista e vicino con il suo amore e la sua devozione ai «limpidi di Grecia rivi») e un traduttore non privo di velleità di poesia originale, in verità ben poco realizzata, a giudicare dalle sue poesie ancora di stampo arcadico (ed Eritisco Pilenejo fu lo pseudonimo fedelmente portato dal Pagnini in testa alle sue opere) sparse nelle raccolte del tempo e in parte riunite nelle *Poesie bucoliche italiane, latine e greche* di Eritisco Pilenejo (Parma, 1780). In cui però è comunque evidente l'intenzione dotta di esercizi nelle tre lingue a rinforzare la propria moderna classicità, intorno al motivo «bucolico» che lo lega ancora esternamente all'Arcadia⁷ (cui lo

¹ Le sue esigenze di fedeltà e insieme di capacità poetica riproduttrice degli effetti dell'originale (ideale precisatosi nelle versioni omeriche e come conclusione alta e originale alle lunghe discussioni settecentesche sul modo di tradurre) urtavano con traduzioni troppo spesso o infedeli o prosastiche e dall'alto del suo neoclassicismo romantico egli più facilmente poteva vedere i limiti di un gusto di «rimbiondimento» arcadico o di pedanteria dei grammatici («anime di cimici») o di traduzione di traduzione.

² Vedi *Commento alla Chioma di Berenice*, in *Opere*, I, p. 239.

³ *Commento* cit., *Opere*, I, p. 246.

⁴ V. Cian, *Il Foscolo erudito*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLIX, 1907, p. 62 ss.

⁵ Per notizie sulla vita del Pagnini (Luca Antonio, poi Giuseppe Maria) si veda il De Tiplido, *Biografie degli italiani illustri del sec. XVIII*, vol. VII, pp. 176-182. Nella miscellanea per nozze Bolognini-Sormani (Verona 1900) A. Rafanelli annunciava uno studio sul Pagnini che non mi risulta poi mai pubblicato.

⁶ L'Accademia di Parma fu uno dei centri di prima diffusione del neoclassicismo figurativo facilmente inseritosi nella locale tradizione correggesca.

⁷ L'Arcadia ebbe in quell'epoca una specie di sopravvivenza assai effimera ed equivoca

legano anche esperienze curiose come le sue rime bisdrucchiole⁸) e costituisce la direzione piú viva della sua tenue ispirazione, come si può vedere anche nella modesta e dignitosa favola scenica *Filemone e Bauci*, in cui un blando idillio riporta a sviluppi di Arcadia rinforzati dal piú solido naturalismo pariniano (*Chi di natura / alle leggi ubbidisce, altro non cura*⁹).

Prossimo a quella inclinazione di idillio pastorale rinnovato che trova la sua precisazione e la sua forza di efficacia letteraria in Gessner, il Pagnini rimane però al di qua di ogni altro contatto preromantico e la sua sensibilità delicata ed attenta fa la sua massima prova in direzione di un tono idillico blandamente elegiaco nella bella traduzione delle *Pastorals* del Pope: *Le quattro stagioni* (Pistoia, 1791). In queste, stimolato dal notevolissimo testo popiano che poté piacere sino a Byron per il suo acuto e poetico realismo, in una pura atmosfera «virgiliana», il Pagnini sfiora risultati di una tenue limpidezza soffusa di patetica, ma contenuta dolcezza elegiaca, che può portare

non solo per merito del frugonianismo eclettico e magniloquente (che va cosí calcolato come componente del gusto del «grave e del sublime» dei neoclassici), ma anche a causa del particolare amore del campestre e del bucolico che trovava un'espressione efficace nella scialba ed aggraziata poesia del Gessner fra sentimentalismo naturalistico preromantico e figuratività neoclassica. Elementi rousseauiani, volgarizzati e privati del loro fermento piú profondo, venivano a rafforzare quell'amore per l'ingenuo e lo spontaneo che recuperava, su nuova base di cultura preromantica e dentro linee di quadretto idillico e di figuratività classicistica (scenette pompeiane e concisione da *Antologia*), elementi pastorali arcadici già utilizzati nell'esaltazione illuministica della natura («madre benigna e pia») vivi nella poesia del Parini. Nell'intreccio sottile di motivi e temi con i loro peculiari accenti, nelle loro sfumature e nei loro contatti in linee di svolgimento verticale intersecate da linee orizzontali diversamente incisive, l'elemento idillico bucolico tornava ad acquistare nel secondo Settecento una sua vitalità nuovamente motivata, ma tale da permettere equivoche eredità arcadiche e riprese di forme arcadiche, come nel Bertola, nel Pompei, nello stesso Pindemonte che pure spostava indubbiamente il centro di questa tematica «campestre» verso interessi decisamente preromantici. E cosí nel Pagnini, nel suo concreto operare artistico la sfumatura arcadica e preromantica è funzionale ad una intonazione neoclassica che usufruisce delle altre secondarie direzioni per nuovi effetti, aperti alla considerazione di un Foscolo, proprio sulla via delle *Odi* e delle *Grazie*. Per i rapporti Pagnini-*Grazie* si v. ora M. Fubini (introd. a *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli, 1959, pp. LXVIII-LXXI) che interamente approva il mio rilievo prefoscoliano.

⁸ A che stupir se questi vizi germinano,
in uman cor tenacemente annidanvisi,
onde par proprio che in lor solio assidanvisi,
né per terrena forza unqua si sterminano...

⁹ *Raccolta di feste teatrali per le nozze di Don Ferdinando Infante e Maria Amalia*, Parma 1769, p. 8. Notevoli per il linguaggio neoclassico, e per certe cadenze di musicalità blanda, di grazia idillica e lieve anche le anonime *Le feste di Apollo*:

(Lievissime carole
segnino appena la pieghevól'erba...).

La produzione di questo periodo di secondo Settecento è piena di spunti di immagini, di cadenze di versi, di inclinazioni di figura e musica che colpiscono il lettore in contesti piú deboli come vaghi indici di un gusto e di un linguaggio poetico che viene illuminato à rebours dal riferimento soprattutto alla poesia foscoliana.

in parte questo testo a collaborare inconsapevolmente alla stessa linea preromantica nel suo punto di contatto maggiore con il neoclassicismo, verso la sintesi aggraziata di un Bertola e di un Pindemonte:

in fosche nubi
s'involve il sol, le desolate piante
mostrano il gel che i rami imperla, e sparso
di vizzate fronde è il suo funereo letto...¹⁰
d'una fuggente luce
già rosseggiava il ciel, mentre la guazza
stendea sul calle un bianco velo, e fea
vicino a terra il sol l'ombre più lunghe.¹¹

Prova, se ce ne fosse bisogno, di quanto le due linee di gusto abbiano a volta contatti e collaborino, pur con poli estremi spesso contrapposti e polemici, nella concreta attività dei letterati del secondo Settecento.

Ma anche nelle *Quattro stagioni* (quanto più ricca l'«Arcadia» inglese del Pope di vero sentimento della natura, di complessità sentimentale, tanto da fornire più facilmente l'attacco al preromanticismo di un Gray, di quanto non avvenga nella nostra letteratura in cui lo stacco preromantico malgrado mediazioni e sfumature è più brusco) le indicazioni del Pagnini – traduttore di alte capacità, inclinato essenzialmente ad una grazia nobile ed elegante, come dimostrano anche le sue preferenze per testi non drammatici – valgono soprattutto in chiara direzione neoclassica con le sue accentuazioni di linguaggio, le sottolineature di aggettivi e di movimenti eleganti e nitidi senza abbandoni, inverando la semplice *correctness* popiana in una linea di purezza più suggestiva che egli usufruisce come intima tensione per un mondo di bellezza e di perfezione che nel Foscolo delle *Grazie* troverà la sua coscienza più profonda e la sua giustificazione in un originale, centrale motivo poetico:

Ma ve' là dove Dafne oltre le nubi,
e lo stellante cielo in alto poggia
maravigliando, di bellezze eterne
vide il soggiorno alto lucente: i campi
son sempre freschi, e sempre verdi i prati.¹²

¹⁰ *Le quattro stagioni* cit., p. 14.

¹¹ *Le quattro stagioni* cit., p. 13.

¹² *Le quattro stagioni* cit., p. 15. Anche le traduzioni classicistiche rinnovano e muovono il linguaggio tradizionale se pure, naturalmente, con minor ricchezza e con novità meno concertante di quelle preromantiche. E certo le traduzioni di Pope sono in tal senso essenziali sollecitando soprattutto a precisazioni di realtà, di cose, di impressioni di cose. Una per tante: «le vellose nubi» che «di luce porporina eran rigate» (10).

Motivo di idillio alto e suggestivo, di una beatitudine di natura resa perfetta, che il Pagnini rileva al di là delle stesse offerte dei testi facendone quasi un suo motivo personale, una specie di ispirazione ricavata dai classici e adibita ad illuminare i classici stessi in questa aura di sogno di mondi perfetti e beati, di proporzioni e di sentimenti candidi ed eleganti. E l'eleganza ha qui qualcosa di più candido che non nel prezioso cammeo o nella miniatura del Savioli e dei savioliani.

Così anche nelle versioni-rifacimenti da Orazio, contenuti nelle *Poesie bucoliche italiane, latine e greche* già citate, si avverte un'adesione e uno sforzo riuscito di linguaggio, un'emozione più viva quando il testo permette e suggerisce visioni di pace serena, di idillio mitico, di aura beata e nitida:

e non più i prati
albeggiano di candide pruine.
Già sotto il guardo della luna i cori
Citerea guida, e l'eleganti Grazie...¹³

All'isole beate,
a' ricchi campi andiamo, ove non tocco
il terren dall'aratro ogni anno appresta
di Cerere i bei don, sempre frondeggia
la non potata vigna, il non fallace
mignola ulivo, il fico orna le braccia
di bei brogiotti, il mel largo distilla
dall'elce cava, e giù da' monti scende
con crepitante piè la placid'onda...¹⁴

Ed anche nelle poesie originali, più arcadiche e petrarcheggianti, non appena egli può inserire una pittura di natura mossa da figure mitiche e da possibilità di rilievo nitido, e nobilitata da paragoni e da parole classiche, il suo periodo si fa più lungo, sicuro, ricco di ricerche sottili di immagini e suoni che fa pensare a certa tecnica foscoliana e ad una base pariniana (come meglio si può vedere nella traduzione di Teocrito) fra gusto di rilievi sensibili ed eletto e più pacata distensione:

a te plaudendo
le Najadi col capo alto su l'onde...¹⁵
qual lieta suole in lieta spiaggia aprica
nudrita pianta, cui benigno arrida
il cielo e l'onda, per le ricche braccia
volgendo gli anni, ampia di fronda e frutta
schiudea tesoro, onde Pomona tesse
ebbra di gioia al vago crin ghirlande...¹⁶

¹³ *Poesie cit.*, p. 64.

¹⁴ *Poesie cit.*, p. 72.

¹⁵ *Poesie cit.*, p. 102.

¹⁶ *Poesie cit.*, p. 99.

Le figure mitiche sono sentite come soluzione eletta di sentimenti pacati e rasserenati, in un mondo di relazioni nobili di spiriti aristocratici

(a spaziarmi in Pindo
fuggo talvolta e un qualche inno eletto
indi ne porto, ch'io discior poi godo
tra candido drappel di colti amici),¹⁷

e nei momenti piú intensi, meno convenzionalmente petrarcheggianti (ad esempio l'epistola al Marchese Camillo Bevilacqua¹⁸), legano questi tentativi mediocri alla tenue vena personale che meglio si scalda e si scioglie nelle traduzioni cosí diversamente continue, fluenti, e costantemente animate da questa sottile ansia di far rivivere in una lingua effettivamente nuova, in un eletto cerchio di spiriti «colti»¹⁹, un mondo poetico perfetto ed insostituibile.

Non hanno tanto interesse le versioni di *Anacreonte, Saffo ed Erinna* (Lucca, 1794), che restano piú legate allo schema di versioni del primo Settecento nei metri brevi e nella suggestione delle «anacreontiche» originali, modificate in direzione savioliana, ma sempre con un'ineliminabile cadenza metastasiana²⁰, quanto quelle catulliane, virgiliane e soprattutto quelle in verso sciolto dei bucolici *Tèocrito, Mosco, Bione* con l'appendice delle *Bucoliche* virgiliane²¹.

¹⁷ *Poesie* cit., p. 108.

¹⁸ *Poesie* cit., p. 103. Vi corrono mosse pariniane intorno allo sparire dell'«alma salute» e vi ricorre un verso «da crudo morbo oppresso e domo», che fa pensare ad una lettura da parte del Leopardi, che conosceva e lodava il Pagnini come «celebre traduttore» che «ha conservato il gusto greco, ha dato una versione poetica e non una perifrasi, ha schivato l'affettazione e ha scritto versi italiani e non barbari» (*Poesie di Mosco*, in *Poesie e prose*, Milano, 1940, I, p. 584). Ma il Leopardi (si v. in proposito il mio saggio su *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* in «La Rassegna della letteratura italiana», 1962, p. 389 ss.) nella sua traduzione di Mosco usufruì del Pagnini, e fortemente, con una sentimentalizzazione gessneriana però che sposta assai il rapporto Pagnini-Leopardi rispetto a quello Pagnini-Foscolo.

¹⁹ Il neoclassicismo è per sua natura aristocratico e inutilmente il Foscolo nel *Commento alla Chioma di Berenice* parlerà di popolarità, ché, malgrado il residuo illuministico della comprensibilità insinuato nel criterio della «chiarezza» e della «verisimiglianza» e che addirittura scatterà contro lo stesso Foscolo dei *Sepolcri* da parte di classicisti mediocri, il neoclassicismo non poté certo battere su questo terreno l'insorgente romanticismo veramente «popolare» e capace di un'espressione come quella berchettiana o verdiana.

²⁰ E tale fusione savioliana-metastasiana nelle versioni anacreontiche permane anche nella nota versione del De Rogati (F. Saverio De Rogati, *Odi di Anacreonte e di Saffo*, Colle, 1782), nella quale però in generale predomina quel «facilismo meridionale» di ascendenza metastasiana che i neoclassici sentirono, nella sua isolata coerenza, come uno dei nemici da combattere insieme al preromanticismo e al «filosofismo» illuministico.

²¹ Le *Bucoliche* ebbero in questo periodo particolare favore di traduzioni. Fra le altre: A. Tornieri (Venezia 1779); P. Manara (Padova, s.d.); C. Drago (Palermo 1775); L. Crico (Venezia 1772).

Ché nel verso sciolto si svolge con piú sicurezza – fuori di quella schematicità in cui il Metastasio aveva contenuto la sua trama di sentimenti e di canto e il Savioli aveva inquadrato le sue figurine da cammeo – la suggestione letteraria della poesia neoclassica e le notevoli capacità stilistiche del Pagnini trovano il loro pieno impiego di regolarità varia, di effetti musicali raffinati, sorretti da un particolare sentimento di compiacenza nel trattare una materia poetica cosí eletta, dalla sottile ansia di respirare in quell'aura nobile, di distendere una patina di propria poesia su di una poesia accettata come perfetta, di contribuire ad una lingua poetica antica e nuova entro limiti di fedeltà e di entusiasmo per le suggestioni essenziali del testo: condizioni tipiche della traduzione-creazione neoclassica.

E cosí, di fronte ad altri traduttori di Catullo di gusti classicheggianti precedenti e ancorati al canzonettismo²², sia pure nelle sue accentuazioni di maggior lucidità e precisione postsavioliana²³, o alla versione della *Chioma di Berenice*, limpida e facile, del Mattei, in terzine accentuate elegiacamente sulla via della celebre elegia popiana-contiana, o a quella in ottave ariostesche delle *Nozze di Peleo e Teti* di S. Broglio di Ajano²⁴, la versione pagniniana di quest'ultimo poemetto catulliano²⁵ si presenta esemplare nella sua fedeltà, non priva di tenui svolgimenti entro il testo: accentuazioni, rilievi diversi per aumentare *edle Einfalt und stille Grösse*²⁶, la figuratività e la suggestiva e contenuta cadenza musicale in cui il canto di Arcadia si è sciolto in funzione di una linea ampia, fluente, appoggiata a momenti figurativi che funzionano insieme da simbolo stilistico e da centro di propulsione e di tensione. Vero esemplare della scuola neoclassica in questa sua zona di traduzioni cosí vicine alla produzione originale di cui costituiscono spesso il surrogato piú sicuro e l'avvio, come nel Monti, e, con le debite proporzioni, nel Foscolo, per il quale la potente originalità

²² Nella convenzione accettata che i metri brevi si adattassero meglio a soggetti di lirica erotica, secondo la notata distinzione dell'Algarotti, del Bettinelli e la stessa alta pratica del Parini e del primo Foscolo.

²³ La versione del Peruzzi e quella del Bassani con la sua saltellante eccitazione briosa

(Piangete veneri
piangete amori,
e voi piú teneri
leggiadri cori

in *Catullo di varj autori in Parnaso dei poeti classici*, Zatta, Venezia, 1798, XX, p. 213) piacquero al Baretti (v. *Frusta letteraria*, ed. Piccioni, Bari 1932, I, p. 261).

²⁴ Tutte nel citato volume del *Parnaso dei poeti classici*.

²⁵ In *Scelta di poesie di Catullo*, Firenze, 1809.

²⁶ Tale tendenza è forte nei traduttori neoclassici, che sono portati dal loro ideale accademico a correggere non solo la natura, per renderla piú bella e ideale, ma gli stessi testi classici, a renderli insieme piú aggraziati, piú figurativi, piú inclinati in quella cadenza di disegno musicale e figurativo che, partita da suggestioni classiche rilevabili sin nelle piú rozze ed incerte traduzioni del primo Settecento, si precisa in un caratteristico modulo letterario effettivamente diverso da quello che essi pretendono di far rivivere.

e l'assimilato nutrimento romantico sorreggono una posizione del tutto speciale e superiore.

Non si esclude affatto che negli altri traduttori – in questo caso nel Broglio (anche lui del resto tutt'altro che esente da influenze neoclassiche, pur nel suo particolare vagheggiamento di un brio spontaneo ariostesco richiamato soprattutto dal suggestivo avvicinamento dell'episodio di Arianna-Olimpia) – possa esservi una capacità espressiva a volte superiore a quella del Pagnini, come in certi pittori eclettici settecenteschi vi è più forza (come nel caso di Pompeo Batoni ad esempio, mal collocabile fra i veri pittori neoclassici) che non nel «Raffaello del nostro secolo», il Mengs. Ma certamente, nell'accordo tra fedeltà essenziale, senza cui cade la prima base della ripresa neoclassica, e svolgimenti coerenti (si pensi come ad esempio massimo in tal senso alle giustificazioni – non importa quanto esaurienti – del Foscolo per le sue «inserzioni» ed «innesti» nelle versioni omeriche), la traduzione del Pagnini rappresenta storicamente una sicura fase del gusto neoclassico, ed è atta a contribuire alla formazione di un linguaggio e di una poetica che si diffonderà alla fine del secolo trovando la sua realizzazione più originale nei Monti e nel superamento romantico-neoclassico del Foscolo.

Arioso e brioso, colorito e con forti residui rococò, il Broglio svolge il testo catulliano pensando ad un Ariosto rivisto nelle illustrazioni delle edizioni settecentesche e nella accentuazione del melodramma e delle cantate fra Metastasio e Rolli²⁷:

Non le tumide poppe alabastrine
più fascia alcuna or le circonda e serra.
Già delira meschina. Ahi giunge a tanto
in petto umano disperato amore!
Meschina ahi! fin d'allor, che di Pireo
a Creta giunse l'infedel Teseo!²⁸

²⁷ L'Ariosto e l'ottava ariostesca furono spesso un esempio e uno schema essenziale per molti traduttori del Settecento: Omero fu reso «ariostesco» (secondo il Rubbi) nelle parafrasi in ottave del Bozzoli (Roma 1769-70; Mantova, 1778-79), e in ottave furono tradotti più volte Virgilio, gli elegiaci, ecc.

²⁸ *Parnaso* cit., p. 230. Le traduzioni neoclassiche non hanno la funzione di rinnovamento di temi, di novità, di contenuto come quelle preromantiche e più funzionano come presentazione in lingua nuova di una tematica descrittiva, di miti, di figure e di un determinato modo di costruzione, di moduli stilistici, attuati ed esemplari poi nelle traduzioni, ben diversamente dall'efficacia più generica e soggettiva di una lettura privata del testo. Non mancano nella versione del Broglio punti singolarmente efficaci e qualche volta più vicini del testo e della traduzione del Pagnini a riprese foscoliane. Così a p. 231:

che per mirar tant'alme trascinate
a perir senza tomba e invendicate

che fa pensare ai versi dell'*Aiace* in cui si allude agli italiani condotti da Napoleone a morire in Russia. Il testo ha altro rilievo: «quam talia Cretam funera Cecropiae nec funera portantur» e Pagnini traduce (p. 59): «anziché fosser cotai morte salme / Non morte ancor di là portate a Creta».

Mentre il Pagnini cerca un ritmo ed una linea che adeguino e rilevino piú minutamente e continuamente le suggestioni piú riposte del testo ricreandovi sopra, senza travestimento e «rimbiondimento», una propria accentuazione figurativo-musicale:

Che le Nereidi, fieri volti, uscìro
del bianco golfo, il gran mostro ammiranti.
In quel dí, né mai piú, vide occhio umano
ninfe marine con le membra ignude
fuor de' candidi gorgi infino al petto.²⁹

Rilievi, trasposizioni, inversioni, esclamazioni fra patetiche e contenute, note intense di parole classiche con accentuazioni di sentimento moderno, ma levigato e nobilitato (le «cure» foscoliane!), un giro sempre raro e mai «andante»

(Ahi sventurata, cui levò di senno
con incessante gemito Ciprigna
seminandole in cor pungenti cure),

una misura di incidenza di parole elette e un riferimento di miti e di figure nel verso. Come nella sequenza delle Parche che filano (ripreso come si sa in Catullo dal Foscolo nel velo delle Grazie) la precisa suggestione di una parola essenziale, viva nel suo speciale rilievo nel verso che il Foscolo riprenderà nella strofa sull'amore coniugale:

A te verrà di sospirate gioie
portatore a' mariti Espero e seco...³⁰

Ma la prova maggiore del Pagnini (pur nel limite di una certa concessione a forme di leggiadria e a ricerche di lingua scherzosa suggerite dal testo e dalla tradizione arcadica qui piú risentita come nel caso di Anacreonte) è costituita dalla versione dei «bucolici» che fece testo anche per le note erudite da cui fu accompagnata nella bellissima edizione bodoniana³¹.

Teocrito era stato già tradotto in epoca arcadica da Domenico Regolotti («professore di poetica e lingua greca nell'Università di Torino»), nel 1729, e nel 1772 era uscita a Livorno una scelta di epigrammi greci tradotti in versi

²⁹ *Scelta* cit. p. 51. Broglio piú morbido e leggiadro:

E il capo trasser le Nereidi fuore;
le Ninfe ignude ne veniano avanti
nullo velando di bellezza il fiore;
e d'esse allora sol mirò terreno
sguardo il tenero petto e il molle seno (p. 227).

³⁰ *Scelta* cit., p. 83. V. Foscolo, *Grazie*, III, v. 181 (edizione Chiarini).

³¹ *Teocrito, Mosco e Bione volgarizzati da Eritisco Pilenejo*, Parma 1783.

latini e toscani da Averardo De' Medici³² con largo posto alle composizioni piú brevi di Teocrito.

Ma proprio nel confronto fra la versione del Regolotti, frutto del periodo arcadico, e quella del neoclassico Pagnini, si può misurare bene e una volta per tutte la differenza che può esservi fra una traduzione del primo Settecento e una del periodo neoclassico. E molti sono i casi di una doppia traduzione nelle due epoche fra le quali, se non si può certo stabilire una rigida divisione o un periodo intermedio di vuoto – per quanto indubbiamente nei decenni centrali del secolo vi sia meno intensa attività di traduzioni –, si può tuttavia indicare una forte diversità di intonazione e nella seconda una maggiore sicurezza dei propri scopi e della collaborazione ad una vera e propria opera necessaria: mentre nella prima vi è qualcosa di piú saltuario, indeciso e nel linguaggio poetico si avverte uno sforzo maggiore, un'incertezza fra mediazione, riproduzione e travestimento fra generica volontà classicistica e il peso di componenti arcadiche-rococò.

Nel Regolotti amplificazione abbondante e travestimento, attenzione alla vivacità del dialogo e alle possibilità melodrammatiche: la poetica arcadica ha una singolare tensione al dialogo, alla molteplicità di voci anche se su di una sostanziale monotonia di sentimenti base. Nel Pagnini, che qui dimostra la sua piú ampia capacità di adeguazione a vari motivi riuscendo anche in toni amabilmente scherzosi³³, una maggiore tensione ad una descrizione lirica, nella fedeltà ben diversa e sentita non solo per scrupolo filologico, ma

³² Notevole è la prefazione (lettera a G. Domenico Stratico) in cui si associa una lunga discussione sul modo di tradurre (fedele, ma contro il «pedantismo» e con strane preferenze fra i traduttori per Mattei, Bozzoli, Cunich e Bottoni) con una perorazione di grecismo ad oltranza. I giovani (a cui nel secondo Settecento ci si rivolge specie nell'ambiente neoclassico che sente molto, anche se spesso a parole, impegni educativi etico-letterari fino al Giordani e alla scoperta leopardiana: prima ci si rivolgeva piuttosto alle donne e ai dotti!) sono invitati a persuadersi della «necessità di bere a queste purissime sorgenti» (p. 6), per «spogliare l'animo nostro di una certa naturale rozzezza, rivestendolo di tutte le grazie» (p. 3), per rendere con le «attiche dolcezze» anche le scienze «piú venerate e piú care». E a che deve il Metastasio la sua eccellenza? Al fatto di «aver con indefesso studio mutato in sugo e in sangue quanto avevano di piú bello scritto i classici greci e latini, ai quali soli deve se alla gloria di eccellente scrittore pervenne» (p. 7). Perciò opera essenziale è tradurre. Tradurre è l'appello neoclassico piú frequente: tradurre perché, se molto è stato tradotto, molto rimane da tradurre e moltissimo rimane da tradurre in modo nuovo e piú sicuro, piú neoclassico. «Eppure sebbene molti valentissimi si siano impiegati a scoprire quanto vi ha di prezioso nella Greca antichità, e donarlo alla favella nativa, non tutto ancora è scoperto, né alla sua perfezione è ridotto...» (p. 4). La traduzione poi mantiene assai poco le belle intenzioni ed anzi, come spesso avviene, le dichiarazioni servono a giustificare molte concessioni a un gusto di capriccio ancora molto rococò. Ma i neoclassici nelle loro concessioni a soluzioni piú brillanti e capricciose avranno sempre pronte, al di là della bellezza ideale, l'etichetta che tutto salvava: «Chi non gusta le attiche dolcezze dirà senza dubbio che questo sentimento è una freddurina poetica...» (p. XXV).

³³ Dove spesso falliscono alcuni interpreti neoclassici piú arcigni e accademici supplendo semmai con ripieghi arcadici stonati, anche se tollerati nell'eclittismo di fine secolo, prima del piú decisivo trionfo del neoclassicismo in stile unico e intransigente.

proprio come vita del testo e base di piú arduo esercizio, di nuova poesia letteraria stimolata nel margine stretto del testo con un procedimento di piú intenso contatto e di creazione di una patina propria che potrebbe quasi idealmente da quello staccarsi, prolungarsi in variazioni autonome senza perderne il sapore piú denso³⁴.

Nel Regolotti le descrizioni (che pure di fronte alla poesia melodrammatica e canzonettistica, fiore dello sforzo poetico di Arcadia, sono essenziali sulla via del verso sciolto per la formazione del linguaggio classicistico del secolo e per il suo arricchimento di parole e cose) o sono stentate o troppo diluite e facili (e ricercano echi di abbondanza tassesca e peccano di pittoresco alla Marino). Il Pagnini invece in quelle³⁵ dispiega la sua sapienza stilistica, la sua animazione lirico-descrittiva. Specie quando la sequenza, meno fratta dalla battuta del dialogo, si può svolgere in un'onda complessa e pacata, suggestiva d'un mondo rappresentato e perfetto, mitico e nobile: in cui il rilievo delle cose evocate ha un suo fascino meno pungente che non nel classicismo rococò, una funzione di rappresentazione larga e accompagnata da uno speciale, sottile patetismo, da una compiacenza di aura lontana richiamata in un tempo presente.

La versione del Regolotti, nei suoi limiti arcadici, prepara il descrittivismo sensuoso del classicismo rococò; quella del Pagnini, che pure di quello risente e utilizza le offerte, prepara e accompagna la poetica neoclassica piú lineare, piú evocatrice e suggestiva, meno minuta e pittoresca. Si avverte un'eleganza sempre piú sicura e coerente (mentre nel Regolotti c'è spesso un brio piuttosto pesante e un'incerta ricchezza linguaiola che urta con finezze piú semplici e «corrette»), un fluire del verso continuo e avvincente sino a quella certa monotonia che ancor piú si rileva nelle versioni bondiane di Virgilio o nelle stesse versioni omeriche del Pindemonte e del Monti e nella purissima *Feroniade* di quest'ultimo³⁶. Mentre esigenze di canto confortano amplificazioni e ripetizioni³⁷, un linguaggio sempre nitido ed eletto senza le rozzezze curiose del Regolotti («tottila dunque!»³⁸), meno teso a quel «caratteristico» che, attinto con la massima forza nel periodo pariniano del

³⁴ Ed è perciò che nell'epoca neoclassica si potrebbe, a volte, a prima vista scambiare una traduzione con una poesia originale.

³⁵ Dipingere contro descrivere è il programma foscoliano di origine graviniana-contiana, ma nei neoclassici in genere l'accentuazione del «particolareggiamento» è minore, meno succosa.

³⁶ Nel Regolotti invece, come in genere nei traduttori del primo Settecento, non escluso a volte già lo stesso Marchetti, l'impiego stesso degli sdruciolli mentre vuol significare un tentativo di ritmo quantitativo classicheggiante porta con sé una fastidiosa cadenza sentenziosa e stentata.

³⁷ Incominciate, o care Muse, il canto,
il villereccio canto incominciate...;
Regolotti:
Sciogliete, o care Muse, un canto agreste.

³⁸ Regolotti, op. cit., p. 28.

Mattino, i neoclassici tendono ad alleggerire e spaziare per forme piú alte e lontane. Cosí nell'idillio XVIII al rilievo colorito e pittoresco e all'amplificazione del Regolotti corrisponde la «nobile semplicità» del Pagnini:

Quale nascendo la vermiglia aurora
ne mostra il viso risplendente e vago,
poiché l'oscura notte dileguossi,
in tempo che l'inverno meno austero
dà luogo a la novella alma stagione,
tale appunto risplende fra di noi
vergine biondeggiante al par de l'oro
altera di semblante e di persona.³⁹

– Come il bel volto
scopre l'Alba nascente allorché sgombra
la veneranda notte, e cede il regno
all'albeggiante primavera il verno,
tal fra noi l'aurea vergine splendea
complessa e grande.⁴⁰

E anche quando si toccano toni scherzosi, mentre il Regolotti volge al comico, al diminutivo vezzoso (fra Arcadia canzonettistica e cruschevole⁴¹), il Pagnini, piú vicino a Parini e a Foscolo, sa modulare toni ironici e leggeri e cautamente sorridenti, come in certe rappresentazioni fra galanti e sentimentali che il Regolotti sciupa o taglia per brutto moralismo⁴², e sa tratteggiare immagini di lieve disegno perfetto (la fanciulla dopo il primo amplesso):

Indi ella mosse a pascolar la greggia
vergognosa negli occhi, ma nel core
tutta festante...⁴³

Queste differenze (presupposto naturalmente il legame che pure non manca e l'importanza della traduzione del Regolotti nella fase di classicismo arcadico e nella preparazione di piú intenso classicismo⁴⁴) precisano bene la

³⁹ Regolotti, op. cit., p. 167.

⁴⁰ Pagnini, op. cit., I, p. 237.

⁴¹ Il Regolotti è sulla via dei rilievi coloriti e plastici, il Pagnini si trova ormai al di là di tale esercizio di *perspicuitas* classico-sensistica e usufruendone lo alleggerisce e nobilita (con qualche eco polizianesca, come nelle versioni del cestello di Europa nell'idillio di Mosco).

⁴² E per trasformare l'amore omosessuale in lecita galanteria manda un fanciullo diventato fanciulla in una palestra fra «damigelle».

⁴³ *Il colloquio amoroso*, I, p. 359.

⁴⁴ E non mancano nella versione del Regolotti passi che confrontati con quelli del Pagnini mostrano la loro limitatezza, ma che, in sé e nella fase di gusto cui appartengono, rivelano il loro interesse e la loro efficacia. Come ad esempio questo passo che cito piú avanti nella versione del Pagnini di fronte alla quale serve anche per le notate differenze:

posizione nuova del Pagnini come rappresentante esemplare del gusto neo-classico e della collaborazione essenziale fra le traduzioni ispirate ai principi winckelmanniani e la poetica neoclassica in formazione.

Fedelissimo al gusto «greco» e ai precetti winckelmanniani («l'elegante semplicità»⁴⁵, «tutt'affatto di gusto greco»⁴⁶, – sono giudizi sempre pronti ad indicare il massimo della sua ammirazione), attento a paragoni con gli esemplari figurativi⁴⁷, nemico del concettismo e della *pointe*⁴⁸, il Pagnini realizza, in queste versioni di Teocrito, Mosco e Bione e nelle *Bucoliche* virgiliane, i suoi tenui risultati di grazia nitida non rappresa in misure minute, ma ariosa e spianata e viva specialmente quando essa può svolgersi nell'onda contenuta, e tanto piú suggestiva, di descrizioni di natura popolata di figure mitiche in atteggiamenti di molle riposo, di movimento in potenza.

Non era piú l'idillio arcadico con lo sviluppo sannazzariano e cinquecentesco guariniano e tassesco (di cui pure non mancano echi sfumati in questa linea cosí suggestiva e ricca di tradizione letteraria); e se preziosi rilievi di origine rococò vengono qui accordati con un fare piú largo e sognato, la versione del Pagnini non avrebbe subito forse la condanna di certi gessneriani tedeschi come il traduttore di *Arethusa* o *Die bukolischen Dichter des Altertums*⁴⁹, che nell'iniziale *Versuch über das bukolische Gedicht*, tutto in funzione del Gessner e della *Nationalidylle*⁵⁰, asseriva recisamente che «Gessner fühlte zuerst das Reizende der theokritischen Hirteneinfalt, welche durch die Italiener und Franzosen aus der Idylle verdrängt worden war»⁵¹.

E un limpido vicino ruscelletto
sacro a le Ninfe che d'intorno albergano,
da l'antro lor sgorgando soavemente,
con diletto mormorio scorreane;
e le cicale su fronzuti rami
vie piú liete nel fervido meriggio
a garrir fortemente s'affannavano.
Da lunge anco l'acredula stridea
de' roveti su l'irte e dense spine.
Cantavano le lodole e i cardelli,
e solinga gemea la tortorella... (p. 88).

⁴⁵ Op. cit., I, p. 74, nota.

⁴⁶ Op. cit., I, p. 69.

⁴⁷ Nella versione citata delle *Nozze di Peleo e Teti* il Pagnini ricorda a proposito di Chirone: «In bellissima pittura presso gli Ercolanensi – tomo I, tav. 8 – vedesi il sapiente Centauro ammaestrare l'Eroe nel suono della cetra...» (I, p. 76, nota).

⁴⁸ Tanto che, diversamente dagli accomodamenti notati in neoclassici piú eclettici, egli, lodando Teocrito epigrammista per la «schietta ed elegante naturalezza che è il pregio piú singolare de' buoni antichi poeti», rimprovera alcuni epigrammisti della Antologia per aver tenuto dietro «alle sottili arguzie e ai ricercati concetti. Fatale scoglio, dov'è andata per lo piú ad urtare la poesia d'ogni nazione dopo ch'ella è salita al suo grado maggior d'eccellenza...» (I, nota, p. 155).

⁴⁹ Berlin 1789.

⁵⁰ Accentuazione «nazionale» ben significativa nell'ultimo Settecento tedesco.

⁵¹ Op. cit., I, p. 51. E il Gravina aveva rimproverato i pastori-cortigiani del Tasso e del Guarini.

Una raffinata semplicità e (si guardi una volta per tutte agli autori più onorati del neoclassicismo settecentesco: Catullo, elegiaci, bucolici, Callimaco) in realtà meno leziosa e meno sentimentale di quella del Gessner (punto di contatto fra preromanticismo e neoclassicismo⁵²) corrisponde ad una capacità di lingua ricca, modulata in effetti musicali complessi e in collaborazione musica-figura: che fa ben sentire come la grande poesia delle *Grazie* abbia anche una base letteraria, ravvicinata, quasi una preparazione stimolante di spunti, di moduli, di accordi di parole e suoni (e non perciò fonti e plagii) qui più vicina ancora che in certi passi noti del Conti, che pure portava stimoli convergenti di fare poetico e di intuizioni teorico-critiche ben più importanti del dolce gusto e della nostalgia di mediare con occhi propri visioni suggestive di un passato incantevole che era sottinteso nell'abile traduzione pagginiana.

A te le Ninfe
recano gigli coi canestri pieni;
a te candida Najade mietendo
le cime de' papaveri, e viole
pallide, sposa lor narcisi e fiori
d'odorifero aneto, e cassie ed altre
soavi erbe intrecciandovi colora
di lutea calta i teneri giacinti,
io di molle lanugine albeggianti
mele e castagne ti corrò.⁵³

Ricerche di effetti fonici, incontri vocalici e preziose sequenze di labiali e liquide che il Foscolo realizzerà in altissima musica:

dove aereo
stuol di palombi si ripara al covo...⁵⁴
né intanto
di plorar cesseran fioche palombe,
tua cura, e tortorelle in cima agli olmi...⁵⁵
udir migdonio flauto modulante
uno stridulo suono...⁵⁶
ploran gli affanni di Ciprigna i fiumi,
gemon sulle montagne Adone i fonti...⁵⁷
selva opaca

⁵² V. il mio *Preromanticismo italiano*, Napoli, 2ª ed. 1959, pp. 156-159.14

⁵³ Op. cit., II, pp. 145-6.

⁵⁴ Op. cit., II, p. 161.

⁵⁵ Op. cit., II, p. 135.

⁵⁶ Op. cit., II, p. 20.

⁵⁷ Op. cit., II, p. 74.

ove il pin de' gran venti al soffio canta...⁵⁸
o rosignuoi ploranti in dense frasche...⁵⁹

Insistenza su parole elette e suggestive (plorare, aereo, romito⁶⁰) in giri che partendo dal gusto raffinato di inversioni, sospensioni, interruzioni del verso pariniano del *Giorno* tendono ad un rilievo meno minuto, ad una complessità meno folta e più pacata

(fontana
cui feano i pioppi e gli olmi alti chiomati
coi verdi rami intorno un bosco ombroso.⁶¹
Sovr'ogni alta amo Fillide, che pianse
al mio partire, e lungamente addio,
o mio vezzoso Iolla, addio, mi disse),⁶²

con esiti più distesi

(qualora il vento l'onde glauche sferza
placidamente...⁶³),

in cui immagine e suono collaborano ad effetti di pace idillica

(allorché il sonno
più soave del mel sulle palpèbre
riede, e le membra rilassando, in molle
laccio ritiene avviluppati i lumi...),⁶⁴

di serenità compiaciuta della propria condizione e soffusa di un lieve sospiro di nostalgia per un passato non tutto interamente posseduto ed espresso. Offerte al Monti della *Feroniade*, al Foscolo delle *Grazie*⁶⁵ che risenti a volte Catullo attraverso Pagnini come nel brano delle *Parche* che filano⁶⁶.

Anche nella versione delle poesie di Callimaco⁶⁷ il Pagnini (e la scelta dei suoi autori non è caratteristica per il suo futuro ammiratore, il Foscolo?⁶⁸)

⁵⁸ Op. cit., II, p. 61.

⁵⁹ Op. cit., II, p. 29.

⁶⁰ or sotto querce
romite assiso ad un più dolce canto (II, p. 30).

⁶¹ Op. cit., I, p. 93.

⁶² Op. cit., I, p. 163.

⁶³ Op. cit., II, p. 60.

⁶⁴ Op. cit., II, p. 8.

⁶⁵ A parte la particolare ripresa del «dolce di Calliope labbro» (II, p. 36) nei *Sepolcri*.

⁶⁶ A p. 80 nella *Scelta di poesie di V. C.* cit., Firenze 1807.

⁶⁷ Pagnini, *Callimaco*, Parma 1798.

⁶⁸ E al solito per il Foscolo non mancano spunti limitati, come a p. 36 il verso su Febo che «in odio ha chi pon Delio in obbligo» per il motivo foscoliano «sdegnan le Grazie chi la

adeguata il suo verso sciolto sempre piú elaborato e complesso alle forme epico-liriche degli inni (che tanta imitazione frutteranno al neoclassicismo trionfante) al di là dell'intonazione piú idillica e piú scherzosa delle versioni di Teocrito. E se in quella la sua capacità di traduzione ispirata appare piú intensa e felice, nelle lunghe sequenze degli inni (specialmente in quello dei *Bagni di Pallade*), nella direzione narrativo-lirica, quante figure mitiche colte in un movimento che si placa in riposo e si trasforma in un movimento sospirato dell'animo

(E fuggendo di là la Melia Ninfa
di quella terra, si restò dal ballo,
impallidí nel volto, e per la quercia
sua coetanea sospirò al vedere
agitarsi le chiome di Elicona...),⁶⁹

o quante scene di idillio epico, o descrizioni-elogio, o descrizioni-inno (come quelle che il Foscolo esalterà in grande lirica: a Zacinto, a Firenze) che dal testo callimacheo passano nella versione del Pagnini, sí con la loro forza originale di motivi poetici nativi, ma in un linguaggio coerente e nuovo che nasce nel contatto con il testo e con uno svolgimento delle esperienze classicistiche rinnovate e precisate dal gusto neoclassico.

Quando Imeneo con dolci suoni e canti
delle donzelle i talami conturba,
le vergini di Delo offrono a quelle
vergini in dono la coetanea chioma,
e i garzon per primizia a' quei garzoni
recan del biondo pel la prima messe.
Odorifera Asterie, a te d'intorno
l'isole un cerchio fan quasi un bel coro...⁷⁰

Le versioni del Pagnini cosí caratteristiche per il gusto neoclassico settecentesco (di cui indicano anche l'interesse per testi idillici o idillico-elegiaci o epico-idillici prima del piú forte interesse per l'*epos* omerico⁷¹) trovano

patria obblia» o piú largo e generale come, nei *Bagni di Pallade*, la scena dell'accecamento di Tiresia (p. 62) con l'esclamazione che il Foscolo trasformerà in un significato cosí ampio e dolente: «Miserò! non volendo a mirar ebbe / ciò che mirar non lice... / Disse e a lui cieca notte i lumi oppresse...». E base di ricerche raffinate nella *Chioma di Berenice*; come ai vv. 64-65. È noto poi che nell'Ode alla Pallavicini il Foscolo utilizzò per l'inizio dell'ode la versione pagniniana del *Canto funebre di Adone* di Bione (con qualche spunto anche dall'idillio teocriteo *Sopra Adone morto*).

⁶⁹ Op. cit., p. 41.

⁷⁰ Op. cit., p. 55.

⁷¹ Fra le traduzioni di questi decenni, prima delle versioni omeriche del Monti, Pindemonte e Foscolo, e di quelle virgiliane del Bondi, quelle del Pagnini son nettamente

un terreno propizio in quegli ultimi decenni del secolo in cui discussioni e concreta attività poetica convergono nella precisazione (entro un largo alone di eclettismo e di compromessi) di una maniera neoclassica, di una civiltà letteraria sempre piú attenta a termini di perfezione e di sogno estetico, di poesia «vera e bella», ma soprattutto «bella», che si distacca ormai dalla poetica divulgativa e combattiva dell'illuminismo, come dalla linea preromantica con cui pure non manca di contatti, nelle singole personalità.

superiori e particolarmente indicative. Piú deboli e incerte quelle di R. Pastore (*Lucrezio*, 1776; *Catullo, Tibullo e Propertio*, 1790), quelle di *Tibullo* di A. Peruzzi (1798), quelle di *Virgilio* del Tornieri (1779), del Bozzoli (1782), del Cantuti Castelvetri e del Biancoli (1780-1800) ecc. Si veda un elenco di traduttori in G. Natali, *Il Settecento*, 3ª ed., Milano, 1950, I, pp. 508-518.

Aspetti della poetica neoclassica nell'ultimo Settecento (1953)

Aspetti della poetica neoclassica nell'ultimo Settecento, I, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 57°, serie VII, n. 3, Genova, luglio-settembre 1953, continuazione e fine ivi, a. 58°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1954, poi in W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

ASPETTI DELLA POETICA NEOCLASSICA NELL'ULTIMO SETTECENTO

Come verso il '70 le raccolte poetiche abbondavano di elegie malinconiche, di imitazioni younghiane, ossianesche, grayane, così verso la fine del secolo, sulla base della reazione al preromanticismo straniero, le odicine savoliane ed «emiliane» si alternano con un più preciso gusto di decorazione preziosa (anche se a volte l'orazianesimo invita a sottili meditazioni morali, come nel caso del Cassoli), a solenni odi saffiche e pindariche, a sequenze di sciolti sentenziosi e descrittivi. La base eclettica mantiene sempre una certa apertura a motivi preromantici usati in forme coerenti per quanto educate e alleggerite, come nel primo eclettismo arcadico ai sonetti petrarcheschi per soggetti amorosi si alternavano odi solenni per celebrazioni storiche o elegie pastorali e ditirambi scherzosi per le adunanze e le cerimonie della società arcadica. L'eclettismo riduce spesso preromanticismo e neoclassicismo a «mode» coesistenti, a forme fungibili in diverse occasioni, a pretesto di bravura e versatilità e, più in profondo se si vuole, a diversi strumenti espressivi amati come possibilità di un mondo di sentimento ricco e vario anche se mancante di unitaria intimità.

Si può dire comunque che in genere il turbamento preromantico, così essenziale nei migliori come arricchimento e sollecitazione del loro gusto sensibile e mobile¹, diventa, nella maggior parte di questi eclettici, più superficiale e provvisorio (anche se culturalmente sempre significativo) di fronte all'adesione compiaciuta al mondo dei bei miti, al culto della bellezza ideale, e che la loro coscienza artistica è fondamentalmente neoclassica, come è neoclassica la loro aspirazione ad uno «stile», in cui a un certo punto di maggiore maturità essi tendono a risolvere – al di là della coesistenza eclettica – anche i loro fermenti preromantici. E così avverrà per lo stesso motivo cimiteriale che dalle cupe e disadorne immagini delle tombe senza nome, della fossa delle *Notti* e dell'*Ossian* passerà, attraverso i suggerimenti delle figure del Winckelmann e delle fantastiche immagini piranesiane, alle candide, eleganti figurazioni artistiche e letterarie di urne, tempietti, stele, colonne, busti e bassorilievi in profumati giardini come nei *Sepolcri* foscoliani o nei volumi del Silva. Ma se questa trasformazione così essenziale e in direzione di un romanticismo neoclassico avverrà soprattutto alla fine del

¹ Sì che essi si possono giustamente definire preromantici anche se nel loro sviluppo soluzioni neoclassiche si offrono saltuariamente e, ad esempio, nel Pindemonte si affermano come conclusione della sua carriera poetica.

secolo e nell'epoca napoleonica, già negli ultimi decenni del secolo (nei larghi termini di approssimazione in cui si muove inevitabilmente una simile distinzione di fasi vicine ed intrecciate) tale tendenza si precisa dentro il più generico eclettismo, tipico ad esempio di quella significativa raccolta che fu, tra il 1793 e il '99, l'*Anno poetico* curato dal gozziano Angelo Dalmistro.

Nell'eclettismo di quegli anni, particolarmente visibile nella letteratura di scuola gozziana – aperta da una curiosità e da una considerazione benevola per ogni tentativo poetico –, di fronte a sonetti petrarchisti (di un petrarchismo nuovo e sentimentale che bene accompagna le forme più originali del sonettismo alfieriano e prelude a quelle del Foscolo), a terzine elegiache e a canzonette fra vittorelliane e bertoliane (ultima voce di Arcadia venata dalla nuova sensibilità e rafforzata da un uso degli esempi di struttura classicistica), si incontrano riprese più chiare di forme savioliane.

Strigne l'eburneo pettine
infra le bianche dita,
e sorridendo a Licida
l'umile sedia addita...²

Uscita fuor de l'umide
vaste cimmerie grotte,
cinta il crin di papaveri,
fra noi scendea la notte...³

E, specie nel secondo volume, si nota un deciso affiorare di saffiche o di sciolti pariniani (ma si noti la presenza di questi versi prima dell'*Ode alla Musa* che indicano un'azione stimolatrice del Parini in coerenza con le nuove tendenze della poetica neoclassica anche prima del suo esempio più significativo e preciso), come gli sciolti *A Calliope* di Giuseppe Fossati

(Sai tu, dicesti, chi il difficil vanto
può di poeta meritar? Colui,
ch'emulator degli apellei colori
ne' propri carmi i vividi fantasmi
col variato musical concerto
a l'orecchio e al pensier orna e dipinge,
né pago sol d'inutile diletto
giova piacendo, e può destar nei cuori
tenerezza, dolor, gioia, pietade.
Solo quest'è poeta, e solo a lui
Febo dà di poeta e spirto e nome),⁴

o come la saffica del Cavriani *Alla pace*:

² P. Martinato, *Anno poetico*, I (1793), p. 209.

³ F. Zacchiroli, *Anno poetico*, I (1793), p. 201.

⁴ *Anno poetico*, II (1794), p. 248.

Te benedice il mercator, che al lido
salvo ritorna da lontan terreno,
te la consorte, che con lieto grido
lo stringe al seno:
te loda il ricco, che dovizie aduna,
e la pietosa man poi non asconde,
e pago il poverel di sua fortuna
a lui risponde.
Da te il marito, che il pudico letto
brama, l'implora, e il tuo favore ottiene;
da te la sposa spera eterno affetto
di casto Imene.⁵

E accanto al rapido ritmo, secco e brillante dei savioliani (linea essenziale di classicismo rococò che, con il suo gusto di figurine sommarie e perspicue, si inserisce e sopravvive in pieno neoclassicismo fino a risolversi totalmente nella superiore esperienza dell'*Ode a Luigia Pallavicini* del Foscolo), accanto alla cadenza pacata e nobilmente sorridente di saggezza e di compostezza etica ed estetica dei pariniani, si afferma il tono scialbo e gessoso di tanto neoclassicismo decorativo e meditativo, con le sue linee allungate e blande che troveranno la loro utilizzazione superiore nel Monti fino alla sua *Fero-niade* e alla poesia *Per l'onomastico di Teresa Pikler*. Come si può sentire in una canzone del Cerretti

(Non sempre è mal quel che ne affligge e duole,
anzi talvolta son nunzie le pene
di non sognato bene;
dopo la pioggia al fin risplende il sole:
tutto tempera il ciel con arti immote,
e a l'uom ne son le arcane leggi ignote.
[...]
Donna gentil che fosti un giorno oggetto
de le tenere mie cure soavi,
e a cui pensier piú gravi
ora mi stringon con mutato affetto,
che sin al dí de l'ultima partita,
memoria mi sarai dolce e gradita...),⁶

o come in una «funeraria» del Pellegrini in morte di Amaritte⁷ che, priva della cupezza, dell'orrore che aveva fin allora accompagnato questi componimenti di chiara origine preromantica, indica quel tono di elegia solenne e tenera, quel candore marmoreo e nostalgico, che rappresentano una chiara

⁵ *Anno poetico*, II (1794), p. 143.

⁶ *Anno poetico*, III (1795), pp. 35-36.

⁷ Il tema per cui anche il giovane Foscolo scrisse una delle sue «elegie» preortisiane.

affermazione di neoclassicismo sorto sul languore insito nella stessa «grazia» winckelmanniana e letterariamente preparato da un'utilizzazione misurata di tenerezza preromantica:

Era la giovinetta
qual fior fresco, che al maggio
d'odorati color piú splende adorno.
Falda di neve schietta
cadeale in fronte; e il raggio
de' begli occhi accendea piú chiaro il giorno.⁸

E nell'ultimo volumetto del '99, se si esclude un timido sonetto del Benzoni *Alla tomba di Werther*, la prevalenza assoluta è di odi, canzoni, sciolti di netta intonazione neoclassica. E si può meglio confermare in questa maggiore omogeneità (così in una ode di Giovanni Paradisi, in una del Giovio, negli sciolti della Grismondi o nelle quartine del Mazza) che le forme sa-violiane sono diminuite, così come i componimenti didascalici di sapore illuministico e che, in una cura piú generale della lingua poetica, si precisa la fase di un neoclassicismo piú solenne ed eloquente intorno al motivo del poeta-sacerdote che congloba spunti chiaramente preromantici (il poeta-vate, il poeta-genio) con il rifluire di idee graviniane rinforzate dal pindarismo e dall'orazianesimo tanto diffusi nel secolo.

Sono quei «verseggiatori del grave e del sublime» di cui parla il Croce rile-vandone l'inconsistenza poetica e le velleità megalomani. E certamente verseggiatori come il Mazza, il Rezzonico, i Paradisi, il Cerretti, lo stesso Bondi⁹ (il «Delille italiano», come il francese, traduttore e imitatore di Virgilio, descrittore didascalico senza il vero interesse divulgativo dei didascalici illuministici), vanno ridotti in un esame di valore poetico a scialbe figure, ad intenzioni non realizzate ricordate dal Croce proprio in quanto, staccandosi dalle forme piú frivole e galanti e variamente giocose della «letteratura settecentesca in versi», dove questa è, «a suo modo, sincera»¹⁰, questi scrittori sembrano toccare quella serietà di sentimenti ed idee che sarebbe mancata in genere alla poesia settecentesca tutta, inscritta nel cerchio arcadico, tutta mancante di un accento essenziale di «malinconia», mentre poi facilmente rivelano la vuotezza delle loro pretese, l'arbitrarietà della loro gravità e del loro sublime¹¹.

⁸ *Anno poetico*, V (1797), p. 186.

⁹ Per cui il Croce (*La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, p. 353) trova un'eccezione a favore di una sua ode per la soppressione della Compagnia di Gesù.

¹⁰ Op. cit., p. 362.

¹¹ Tale quadro storico del Croce, sviluppato soprattutto nel suo saggio così ricco e bello sull'*Arcadia* (1945; ora in *La letteratura italiana del Settecento* cit.), va, secondo me, riveduto e graduato in un rilievo piú attento alle varie fasi della poetica settecentesca in cui il momento arcadico, pur certamente considerabile come avvio di motivi estetici e culturali che si svolgono durante tutto il secolo, ha però la sua vera vitalità solo nella prima metà del Settecento quando l'*Arcadia* rappresenta pienamente le esigenze e l'espressione letteraria

Tuttavia quando, come qui si fa, si consideri la poetica come base entro cui si sviluppa – là dove c'è! – la poesia autentica (e in questo caso la poesia foscoliana, che è lo splendido fiore nato nel variopinto prato di erbacce, papaveri e modesti fiori di campo della letteratura dell'ultimo Settecento preromantico e neoclassico), non certo per diminuire la novità di questa, ma proprio per meglio comprenderne la formazione e il distacco su di uno sfondo di cui spesso le linee più vaghe e lunghe sono proiettate e raccorciate, rappresentate nel ritratto vivissimo del vero poeta, non si possono far cadere questi scrittori nel dimenticatoio o nel semplice elenco a piè di pagina, perché essi pur vivono una loro vita di indicazione di poetica, una loro tensione alla poesia, e rappresentano una zona di esercizio e di discussioni a cui non fu chiuso l'orecchio del Foscolo e che anzi meglio ci fanno conoscere atteggiamenti e posizioni di quel poeta così fortemente impegnato nel suo tempo e nella letteratura del suo tempo sia pur discutendola, utilizzandola e superandola con superba, prepotente originalità.

Mi servii già di alcuni di questi autori (Cerretti, Mazza) nel mio *Preromanticismo italiano*¹² a mostrare come pure in questi neoclassici non mancassero stimoli essenzialmente preromantici: motivo del sublime, del nuovo sentimento pastorale di tipo gessneriano ecc. Ma se, diversamente dalla linea savioliana-pariniana, in questi «scrittori eclettici» è evidente la presenza stimolatrice di fermenti preromantici, va precisato che, nella loro esperienza varia e poco incisiva, l'assimilazione di tali fermenti fu tanto più facile proprio perché in loro aveva agito il neoclassicismo escludendo l'impeto delle

della società razionalista-rococò. Più tardi altre esigenze e altre condizioni culturali trovano nuove sintesi letterarie e le stesse parole del «gusto», della *perspicuitas*, di «natura» e «ragione» si arricchiscono di significati e di valori diversi pur mantenendo un legame innegabile tanto più chiaro quando si raffiguri tutto il secolo sulla contrapposizione della potente novità alfiерiana (anche questa però non eterogenea certo al lavoro della sensibilità preromantica nella sua tensione ad altra poetica e ad altra cultura) con quella classicistico-illuministica, e addirittura di fronte alla nuova civiltà romantica. Una conoscenza del Settecento richiede un'attenzione acuta al variare delle condizioni di cultura e di poetica sia nei riguardi della preparazione del romanticismo (con la sua fase particolare di romanticismo neoclassico), sia nella sua interna vitalità complessa e sfumata, tutt'altro che immutabile pur nel rilievo di alcune linee dominanti comuni. Difficile ed arbitrario fare tagli netti, motivare bruschi passaggi, ma in un'evoluzione sfumata e viscosa si può e si deve tuttavia cogliere la dinamica tensione dei movimenti di poetica tanto più chiari nella loro maturità distintiva se non nei loro avvisi e nel loro spengersi e tramutarsi. E così, come già dicemmo a suo luogo, si troverà giustamente la formazione del Parini in Arcadia o persino la persistenza di motivi arcadici in lui, ma non lo si potrà vedere tutto in Arcadia, con la sua poetica «della negletta via» prima, dell'«orecchio placato» poi, con la sua evoluzione di gusto e la sua ricchezza di impegni umani e storici nuovi. E se intuizioni ed idee di uomini dell'Arcadia vengono riprese e svolte nel tardo Settecento, la sintesi in cui essi vivono, la loro funzione in sede di poetica, è nuova e diversa da quella che accomuna le *Rime degli Arcadi* e la poesia di un Metastasio. Insomma alla caratterizzazione generale del Croce si deve dare una maggiore vita interna, una graduazione più minuta e complessa.

¹² *Preromanticismo italiano*, pp. 245-249 (2ª edizione).

«malnate fonti», ma insieme offrendo l'innesto idillico-arcadico (così forte anche nelle traduzioni del Pagnini) e dei motivi di retorica neoclassica (grazia, armonia, sublime) non sempre eterogenei, anche se d'una diversa accen- tuazione, rispetto a motivi preromantici più piegati al rilievo sentimentale nei suoi poli di orrore e di languore.

La retorica neoclassica offriva essa stessa temi di poesia (grazia, sublime, armonia) ed in tal senso va anche considerata la produzione di questi anni, fra lo stimolo di entusiasmo preromantico (genio, vaticinio, confusa gran- diosità a vuoto che si riflette in condizione personalmente giustificata nelle *Odi del conio dell'autore* del giovane Foscolo) e, in poesie più omogenee, anche di motivi neoclassici. E in tal senso persino il linguaggio di questi verseggiatori è spesso un'applicazione di principi della poetica neoclassica implicita in Winckelmann o in Mengs, anche se spesso l'applicazione di termini musicali può far pensare ad un distacco dell'essenziale modello fi- gurativo, come nel Mazza.

Ma prima di parlare del Mazza e del Rezzonico, occorre ripercorrere bre- vemente le indicazioni che ci vengono da una lettura rinnovata dei saviolani ed emiliani di cui si occupò il Carducci nel suo saggio fondamentale sulla poesia classica del secondo Settecento¹³ raggruppando (mentre poneva in secondo piano gli elementi preromantici per lui meno interessanti) i piccoli poeti emiliani e gli altri classicisti prima del Monti, in una lata scuola all'in- segna dell'«immenso di Venosa cantor» (anche se poi Pindaro, elegiaci e più tardi ancora Virgilio ed Omero – che sono piuttosto sull'onda lunga del ne- oclassicismo di primo Ottocento – vengono accanto ad Orazio ad alimen- tare e insieme ad una più decisa presenza della teoria e delle suggestioni del neoclassicismo figurativo). E il Momigliano, nel suo saggio citato su *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, aveva raccolto intorno all'esempio iniziatore del Savioli un gruppo di lirici neoclassici¹⁴ prima del Monti, caratterizzati appunto dalla vicinanza alle caratteristiche forme savioliane.

Si è notato già, a proposito del Savioli e della sua relazione possibile con le stesse *Stampe ercolanensi* e con Winckelmann, come effettivamente la po- etica del poeta degli *Amori* fosse piuttosto corrispondente ad un compen- dioso classicismo rococò e sensistico (tecnica di cammei), che non al vero neoclassicismo che fa sentire invece la sua presenza stimolatrice nel Parini delle odi della maturità. Occorrerà dunque precisare che negli ultimi decenni del Settecento, mentre si assiste al diffondersi in campo letterario della teoria neoclassica (favorita evidentemente dal precedente classicismo arcadico e illu- ministico e proprio dall'esempio più vicino degli *Amori*¹⁵) e ad una reazione

¹³Nella introduzione ai *Lirici del sec. XVIII*, Firenze, 1871, poi in *Opere*, ed. naz. XVIII.

¹⁴E questi poeti e le poesie del *côté* savioliano il Momigliano pubblicò nella sua piccola antologia savioliana e neoclassica, Firenze 1943.

¹⁵E si badi a non esagerare i limiti da noi posti nel desiderio di percepire i passaggi e le gradazioni di un gusto nelle sue particolari giustificazioni, tanto più che essi potevano essere

al preromanticismo meno mediabile classicisticamente, nella pratica poetica, accanto alla continuazione di forme savioliane si assiste allo sviluppo di poemi didascalici sempre più carichi di mitologia, di sermoni ed epistole sempre più «decorose» e solenni. E così, accanto alla maniera preromantica che trova le sue espressioni più interessanti dell'epoca nelle *Prose e poesie campestri* del Pindemonte, e che costituisce indubbiamente la tentazione e il fascino più vivo per gli stessi poeti che ecletticamente raccolgono esperienze preromantiche e neoclassiche, troviamo in una generale «scuola lombarda» (emiliana e milanese) espressioni di poesia classicistica che continuano le forme savioliane rafforzandole con un'interpretazione del loro valore sempre più chiaramente neoclassico, ed espressioni più direttamente legate ai principi neoclassici platonizzanti, resi (e non occorrerà notare la estrema letterarietà di questa poesia di riflesso critico) motivi ispiratori: armonia, *kalokagathia*, sublime, serenità. E si può dire che la linea savioliana-emiliana appare più compatta, pur nei margini di eclettismo che crescono nei suoi esponenti più avanzati nel secolo (meno in Cassoli, più in Cerretti e Paradisi), e più fedele all'orazianesimo e alla cura preziosa della figurina mitica, alla concisione evidente (appoggiata al piccolo mondo elegante ed edonistico che si biforca dall'esigenza più vasta, illuministica di un Parini) in cui si accentua, rispetto al Savioli, l'amore della bella incisione più distaccata dal gusto di società e di funzione galante in quella così forte. Mentre è soprattutto in altri poeti come Mazza e Rezzonico, più eclettici e riecheggianti la varietà *frugoniana* (loro limite e loro prima, equivoca base di apertura), che il neoclassicismo appare più presente con le sue suggestioni di bellezza ideale, di «verità-bellezza», di armonia.

Duplicità di linee (la prima più antica pur nella sua lunga continuità) localizzate persino nella «oraziana» Modena e nella frugoniana e poi «neoclassica Parma», secondo la contrapposizione del Cerretti che in una lettera a Giovanni Paradisi (27 marzo 1787)¹⁶ scriveva: «Parma vi porgerà esempi pericolosi e seducenti consigli. Modena che vi ama e che zelerà sempre la vostra gloria, vi terrà un linguaggio e vi porgerà modelli ben differenti». Nella generale scuola «lombarda» contrapposta al «facilismo meridionale» rimasto alla pura imitazione metastasiana, si potevano così distinguere una linea classicistica più tenacemente fedele ad un tipo di classicismo savioliano e cassoliano, pauroso di ogni sonorità frugoniana e diffidente delle forme eclettiche di un Mazza e di un Rezzonico che potevano, pur su spunti di retorica pindareggiante e platonizzante, essere sembrate anche un ritorno di grandiosità barocca¹⁷, e una linea pure classicistica ed anzi più largamente

meno sentiti nel generale zelo classicistico e più facilmente l'esperienza savioliana poteva essere assimilata alle rivelazioni winckelmanniane di cui poteva apparire una anticipazione concreta e provvidenziale.

¹⁶ In *Raccolta di prose e lettere del sec. XVIII*, III, vol. II, Milano 1830, p. 300.

¹⁷ Il barocco è lo spauracchio, l'*infame* da *écraser*, che i settecenteschi vedono molto spesso l'un negli occhi dell'altro, molto spesso inconsciamente idoleggiandolo poi sotto tutt'altre forme, nella loro ricerca di motivi più «grandi» ed emotivi.

irrorata dagli ideali del winckelmannismo, tesa a tradurli in ricerche metriche e in espressioni magnanime di temi di didascalismo mitico, grandioso e nobile, di *kalokagathia*, di vaticinio civilizzatore.

Distinzione in realtà non sempre ferma e sicura, come del resto la distinzione negli stessi autori di moda preromantica e moda neoclassica non va intesa come rigida separazione, quando si pensi che lo stesso Cerretti indulge poi ad esaltazioni del patetico sublime, della sensibilità sentimentale – come nell'indicazione di indubbie preferenze poetiche nella sua lettera al Bentivoglio di Aragona (22 maggio 1792)¹⁸ – e che lo stesso Cerretti nello sviluppo della sua carriera poetica poté giustamente essere incluso dal Croce fra quei «verseggiatori del grave e del sublime» per i suoi *inni* di vate borioso e moraleggiante, in cui si associava ai vanti dei vati parmensi, anche se in lui si può notare, in questo caso, uno sviluppo fedele di orazianesimo più che l'adesione ai motivi più tipici e «greci» di quegli altri.

Perché nell'eclittismo neoclassico, e negli scambi di binario che a volte permettono in casi estremi persino contaminazioni dei «lombardi» con lo stesso aborrito «facilismo», va tuttavia ribadita questa generale distinzione: la linea savioliana è più «antica» e risente delle caratteristiche del gusto classicistico sensistico, dell'esempio ovidiano-oraziano, della tecnica di concisione, di figuratività da pietra incisa, del sostanziale edonismo da cui fu motivata, anche se spesso orazianamente ricerca motivi di dignità morale, di orgoglio stoico fino ad utilizzazioni «rivoluzionarie repubblicane». La linea più confusa e slabbrata dei neoclassici non esclusivamente savioliani (e che pure utilizzano spesso la esperienza savioliana) nei suoi interessi più vari accoglie più decisamente l'influenza winckelmanniana, tanto da applicarne gli ideali trasformandoli in una propria tematica e utilizzando insieme le nuove traduzioni neoclassiche, come i più decisi stimoli del pensiero graviniano con echi confusi di vichianesimo¹⁹.

Ma, come dicevamo, anche nella linea savioliana si deve osservare uno sviluppo più chiaramente neoclassico. E così nello stesso Cerretti si può notare, accanto a forme addirittura di calco degli *Amori* nella ricerca del rilievo sensibile eletto e malizioso

(venni e su l'orme doppie
de' tepidi origlieri

¹⁸ «Quali sono i tratti che leggiamo con più trasporto in Virgilio? Il quarto e il sesto libro, la morte di Niso, di Lauso, di Pallante, e le querele de' disperati loro parenti. Il conte Ugolino, la storia di Pier delle Vigne, la morte di Clorinda, i lamenti di Tancredi, l'abbandono di Olimpia, il triste fine di Isabella, le sciagure di Eurialo e Niso sono le cose che incontrano nel Dante, nell'Ariosto, nel Tasso» (*Raccolta* citata, pp. 309-310).

¹⁹ Ma si stia ben attenti in proposito a non confondere in quest'epoca i fermenti vichiani con i più generici motivi graviniani (poesia e civiltà) e a non anticipare la particolare fecondazione vichiana che è tipica del Foscolo.

vidi che inferma e languida
al mio rival non eri)²⁰

e nel solito uso della clausola mitica

(Casta fu Cintia e un semplice
pastor del Latmo amò),²¹

un recupero cauto di canto negli esiti di certe strofe e una maggiore distensione di tipo pariniano neoclassico dentro la musica di forme brevi e preziose

(Me pur d'agi e di gloria
non fêr grandi avi erede;
ma schietto cor, ma candidi
costumi e intatta fede...)²²

in corrispondenza alla notata accentuazione morale che va prevalendo anche nei savioliani attraverso l'influsso pariniano e nella esigenza neoclassica di «buono e bello» che si associa al piú istintivo motivo edonistico. In tal senso, nella stessa linea e in una comune ascendenza oraziana (e di Orazio fu buon traduttore nel 1786), il Cassoli riprende, piú che il *brillante* e il *sale* del suo autore, un tono pacato di modesta saggezza, di virtù rivissuta in un velo di antichità, sognata nella sua perfezione affascinante e lontana, in cui l'incisività savioliana perde il suo rapido taglio per una lucentezza piú scialba e per un passo piú trasognato e lento cui si adibiscono altre soluzioni metriche:

Io, le noiose ore e il timor del peggio
ad ingannar, tocco talor mia lira
che virtù bella inspira,
e con Flacco e Maron Tivol passeggio,
Troia, l'Eliso, e lieta
nel respirar quell'aura io son poeta.²³

Dove si reperisce anche un tipico motivo neoclassico: l'illusione, qui in verità così modesta ed ingenua, di raggiungere la condizione poetica colla semplice fantasticheria dei tempi *classici*, mediante la lettura e l'imitazione dei poeti classici.

²⁰ *La vendetta*, citata nel testo dei *Poeti minori del '700* di A. Donati, Bari 1912, I, p. 232.

²¹ *L'Ancella*, ivi, I, p. 225.

²² *L'Ancella*, ivi, I, p. 225.

²³ *Al Fantuzzi*, ivi, II, p. 305.

Sogni mediocri e letterari che prendono il posto dell'animazione galante savioliana, come all'edonismo brillante, nel permanere dell'essenziale linguaggio mitologico-figurativo, si sostituisce, in una tematica nel Cassoli specialmente smorzata e pesante (la poesia immortalatrice e civilizzatrice, la quiete dell'anima virtuosa e poetica, l'ammirazione della bellezza ideale: bellezza e verità²⁴), una modesta, ma sincera calma contemplativa ben corrispondente culturalmente alla presenza della *stille Einfalt* se non della *edle Grösse*, all'influenza, in questo *milieu* oraziano-savioliano, di più chiari motivi neoclassici.

La stilizzazione savioliana viene come più allentata e, accanto alle strofette e ai piccoli quadretti mitici, il Cassoli presenta sequenze meditative, come la *Solitudine* piena di echi virgiliani, di vicinanze pariniane, significativa nel suo lento passo per l'affermarsi nella scuola emiliana di ideali più schiettamente neoclassici che agiscono per una distensione meno preziosa, per un appoggio di «vero e bello», di «bello e buono», di principî estetico-morali di fronte a cui l'edonismo e l'utilitarismo della fase di metà secolo perdono parzialmente il loro vigore, il loro più intenso riferimento «pratico»²⁵.

Felice l'uomo che a sé bastando e sciolto
da frivoli desir, da vani uffici
spesso a la turba involasi, raccolto
d'oscurità tranquilla in luoghi amici!
Là nol molesta con romor procace
falsa sovente e sempre mai leggiera
loquacità, né avvien ch'arte mendace
di vender lodi orecchio e cor gli fera.
Là fra i dilette non s'affaccia a lui
sazietà che a sé medesma è peso,
né legge il grava di velare altrui
l'augusto ver da cui l'orgoglio è offeso.
Né del potente urta ne' guardi alteri,
né fraudi ha intorno di rapace gioco
o di sordo livor disegni neri
o petti ardenti a non concesso foco.
Ben, dalle colpe lungi e dal timore,
l'alma de' morti che ne' libri è viva

²⁴ Che non può con la grandiloqua
tromba oprar l'immenso Omero?
Sotto il vel di finte immagini
egli asconde il giusto e il vero:
senza lui tra le faville
peria tutto, né al macedone
quasi un dio sembrava Achille.

²⁵ Giovar piacendo agli uomini
e ragion vestir d'incanto

dice ancora il Cassoli, ma il preciso impeto civile e razionalistico della poetica illuministica è ormai in lui affievolito per un'ispirazione morale più «solitaria» ed «estetica».

attento svolge, e del saper l'amore
 le vigili lucerne a lui ravviva...
 Così quando maggior dai monti l'ombra
 cade e il piè lento a l'abitato ei move,
 dell'alte idee soavemente ingombra
 s'accende l'alma a generose prove;
 e del dover l'immagine ha ognor sul ciglio
 fra i brevi sonni, fra la parca mensa,
 ed il favor dell'opra o del consiglio
 all'indigente suo simil dispensa:
 mentre il folle vulgar, di vòto in vòto
 secondo traendo della noia il duolo,
 erra inutil vivente, a tutti noto
 fuor che a se stesso e in mezzo a mille solo.²⁶

Dalla base savioliana, nel suo gusto di cammeo in genere poco spaziato ed arioso²⁷, gli stessi «emiliani», piú iniziati in questa poesia del canzonettismo figurativo e mitologico, tendono sempre piú ad allargare le dimensioni della loro poesia, accompagnando ricerche metriche arieggianti le misure classiche, o in forme piú approssimative (il grande favore delle saffiche) o in tentativi che già iniziati dal Rolli culminano nel Fantoni²⁸, con la ricerca di una poesia della *kalokagathia*, della bellezza e verità di un didascalismo piú generico e piú distaccato da una immediata funzione volgarizzatrice: come di un'aura fra archeologia e sogno di perfezione ideale (poesia di archetipi, e figure ideali, di temi latamente filosofici), di una nostalgia, fra accademica ed intima, di un tempo perfetto, di una terra poetica, vera patria ideale ricercata ormai in ogni particolare di stile fino alla moda dell'abbigliamento e dell'arredamento²⁹, forma aperta a ricevere a sua volta un contenuto piú intenso di vita atteggiata eroicamente e solennemente: la *virtù* rivoluzionaria, e poi ancora la grandiosità imperiale napoleonica. La spinta notata nel Parini – e nel Parini saldata ad una poesia piú distaccata e distesa – è comune a questo periodo di neoclassicismo in progresso al di là delle forme classicistico-illuministiche e in contrasto con la vivace e rude, complessa e a volte

²⁶ *Poeti minori del '700* cit., II, p. 281.

²⁷ Si noti la vicinanza, e pur la diversità di respiro e di intime dimensioni nella stessa «prospettiva», fra il finale della *Educazione* pariniana e questo finale pur notevole in un'ode del Savioli *Per il passaggio di Carlo III*:

Tacea Nettuno, e degli dii del mare
 alto applaudia la schiera;
 e apparia da lontano
 l'amica spiaggia ibera.
 (*Poeti minori* cit., I, p. 79).

²⁸ Sul quale è interessante l'attenzione esagerata del Carducci funzionale al suo classicismo «barbaro», e piú interessante la limitazione del Foscolo da un punto di vista accettabile per tutto il neoclassicismo sempre piú innamorato del verso sciolto.

²⁹ Si veda in proposito la *Filosofia dell'arredamento* di M. Praz, Roma 1945.

equivoca sentimentalità preromantica che sarà poi l'essenziale alimento e stimolo del neoclassicismo romantico e la cui assenza, nel neoclassicismo più accademico e puristico, provocherà, nella romanticomachia, la caduta di quelle forme più esteriori e frigide.

Ma fino a quel momento essenziale di resa dei conti in cui si vedrà meglio il singolare equilibrio di eccezionali posizioni come quelle del Foscolo e poi del Leopardi, la letteratura neoclassica ha un suo chiaro sviluppo, ricco di pericoli evidenti (poesia letteraria ed accademica e minor senso della realtà), ma, nella sua coerenza di gusto e di stile, essenziale per una poetica come quella di un Foscolo, e altrove di uno Chénier e di un Keats: con la sua offerta di coscienza artistica, di materiale di sogni e di immagini, di accordi linguistici e di suggestioni figurative, con la sua tensione spesso maniaca e monotona tesa ad una trasfigurazione della realtà il più possibile distaccata in miti perfetti e nostalgici, con la sua nobilitazione fantastica che ha perso, con cadute ed acquisti nuovi, il riferimento più pungente e pratico della civiltà illuministica. In questa l'*antico* era il contrappeso e il mezzo di evidenziamento eternatore di una modernità attiva e socievole, mentre nel periodo neoclassico si assiste al prospettarsi di un pericoloso sogno letterario e accademico, ma insieme di una ripresa di volontà e spesso di intimità poetica contro il praticismo di poetiche illuministiche didascaliche, di una lezione di distacco poetico pur essenziale alla poesia, di un sogno di perfezione che richiederà poi un'intensa animazione romantica per non risolversi in un pallido cielo di miti decorosi ed esangui.

La saturazione di cultura classica, seppure molto spesso piuttosto di seconda mano che non risultante da letture dirette (e qui è una delle caratteristiche di un Foscolo lettore di greci e non traduttore dei traduttori di Omero), permette, senza sforzo e senza quel che di sorridente e di coscientemente prezioso che non manca nella fase di classicismo illuministico-rococò, una speciale traduzione di vita, già però inserita in questi schemi e in questo velo di sogno, in linguaggio mitologico antico. Mito poetico fu senz'altro mito classico e il graviniano «miti, non ragionamenti» sarà sempre più fino al Foscolo³⁰ contrapposizione di miti greci al «filosofismo» illuministico e al semplice discorso sentimentale dei preromantici.

Il linguaggio mitico si fa sempre meno funzionale ad un'immediata presenza di nozioni, di volizioni civili ed edonistiche, come il suo riferimento ad un mondo sensibile e sensuale (l'accusa morale del Manzoni), se si mantiene ancora in una precisa direzione – appunto quella savioliana che può sfociare nell'*Ode alla Pallavicini* –, si trasvalora sempre più in pura forma di bellezza, in simbolo mediato di una sensibilità sentita nel passato, e quindi più alleggerita e fantasticata. E l'urgenza illuministica del sensibile, pieno e

³⁰ In cui pure, sotto lo stimolo contiano, affiora almeno l'idea di una passibile diversa mitologia. Concessione però bloccata idealmente dalla pagina già citata della *Chioma di Berenice* circa la religione cristiana (*Abbozzo di una dedica delle Grazie* in *Opere*, XII, p. 435).

caratteristico, cede a una volontà di bellezza «indeterminata», morbida ma insieme eterna come il marmo: dalle forme frizzanti e vivaci della Venere di *Amour desarmé* del Watteau alle statue canoviane!

Tendenze che giungeranno alla massima tensione nel periodo canoviano-foscoliano, ma che insieme in quello recupereranno i fermenti più intimi del preromanticismo, e le istanze più profonde del Gravina, del Conti, dello stesso Winckelmann, rianimeranno la massima purezza con un calore anche assurdamente ricercato di vita in figure immobili e spiranti secondo le indicative didascalie della Teotochi-Albrizzi alle statue canoviane. Orbene, per arrivare alla fase foscoliano-canoviana, le posizioni del neoclassicismo degli ultimi decenni del secolo, nel loro svolgersi da quelle classicistico-illuministiche (e da queste ancora accompagnate nella direzione galante erotica), sono essenziali, pur nella loro modestia di risultati particolari. Altro esempio di come solo negli studi di poetica prendano il dovuto rilievo scrittori attivi nel gusto del loro tempo e «cestinabili» da un punto di vista di storia letteraria solo per monografie e per risultati di poesia.

Così, anche nella linea più vicina alla fedeltà savioliana, secondo la distinzione del Cerretti, una più decisa ricerca di temi neoclassici (civiltà e poesia in toni solenni e in miti non decorativi né d'altra parte immediatamente e particolarmente usufruibili per particolari quadretti) corrisponde ad una ricerca di forme più ampie, di linee più distese, di immagini più assortite e distaccate, di linguaggio sempre perspicuo, ma meno pungente e sapido.

In coerenza con il prevalere di temi «casti» e decorosi, di accentuazioni di sentimenti misurati e gentili, ecco un esempio di Giovanni Paradisi nella poesia *A Lesbia per le nozze del marchese Forghieri*, in cui la lezione savioliana (e si ricordi del resto che oltre gli *Amori* il Savioli ha odi più larghe e l'esempio davvero notevole di *Amore e Psiche*) è accettata e superata per una musica più varia e per una linea più ampia e coerente, nella sua tenera mobilità, al nucleo sentimentale che vuole tradursi in immagini di gentile bellezza:

Tu, quando l'alba del carro lucido
abbia versato fragranze e porpore,
corri al giardino e svelli
i fior più belli – che dischiude il sol;
poscia, succinta e di vel candido
ombrata, i fulgidi sguardi e il crin nitido,
va dell'amico ai lari,
e i casti altari – ne cospargi e il suol.
E se lo sposo t'avvien a scorgere
tra servi e ancelle che all'opre sudano
della splendida festa,
dolce e modesta, – gli dirai per me:
che ben vorrei fregiar di numeri
dircei l'eletto connubio, e memore
di quell'allor che solo

contra uno stuolo – su l’Iseo mieté,
cantar d’ogni inclita sua prova e spargere
di lodi il mite senno, ond’ei gl’impeti
del mobil volgo ammorza
pria che la forza – opri col duro fren.³¹

Il tema di poesia e civiltà, di amore principio di civiltà, in cui l’edonismo galante savioliano sfuma in un mito civile (quanto ancora galante e convenzionale³²), si ritrova con piú continuità associato ai temi dell’armonia, della bellezza ideale in quel frugoniano neoclassico che è Angelo Mazza e che nei labili fasti di quegli anni fu proclamato appunto «poeta dell’armonia» e persino grande poeta per l’eclettica versatilità e per i temi alti che lo indicavano a quel pubblico di lettori di trattati sul gusto, fra Bettinelli e Martignoni, di testi winckelmanniani, mengsiani, sulzeriani, come rinnovatore, dopo tanto canzonettismo, di piú seria poesia.

Nello sviluppo della poetica neoclassica nell’ultimo trentennio del Settecento merita particolare attenzione l’ambiente culturale parmense, in cui l’eclettismo frugoniano ed una forte tradizione arcadica, in quello ripresa ed arricchita di nuovi spunti di classicismo sensistico, costituiscono la base di nuove esperienze poetiche, che tendono a superare lo stesso stadio illuministico (così fortemente condizionato dalla organizzazione culturale del Du Tillot e dalla presenza stimolante del Condillac³³) verso un piú deciso gusto neoclassico. Questo nuovo gusto è ben presente nella cultura figurativa appoggiata dalla locale accademia di belle arti, nella notevole educazione classica dello Studio con insegnanti ed eruditi come il Pagnini e il Paciaudi, nell’intensa vita teatrale e letteraria, nel rinnovamento edilizio della nuova «Atene», della «Crisopoli» tutta ispirata nel suo fervore culturale (rinnovatore nelle scienze e nella filosofia) da velleità di «attico gusto», di classica maestà e perfezione, recuperabili fin nella esemplare classicità tipografica del grande Bodoni, teso, secondo le parole del Rezzonico, a dare «a nuova opra d’ingegno – eterna vita».

Ma nella generale direzione neoclassica del gusto «lombardo», l’ambiente parmense – come constatava criticamente il Cerretti – tendeva a darne una particolare interpretazione piú chiaramente volta a forme grandiose e vaticinanti, ad una lirica alta e solennemente didascalica, pretenziosa e scontenta della semplice purezza e linearità. Ed essa, mentre rappresenta una elaborazione nuova di elementi frugoniani e di echi di Arcadia grandiosa e «barocchetta», risponde ad esigenze sviluppatasi nel seno stesso della cultura classicistica

³¹ In *Lirici del secolo XVIII* a cura di G. Carducci cit., p. 535.

³² Come ben si vede nel componimento omonimo di A. Paradisi (in Carducci, *Lirici* cit., p. 70).

³³ Per la ricca cultura di Parma e per le precise influenze francesi, fra sensismo illuministico ed eclettismo classicista, si rimanda naturalmente all’opera di Henri Bédarida, *Parma et la France de 1748 à 1789*, Paris 1928.

e variamente documentate, piú che in verseggiatori parmensi presenti negli ultimi volumi delle *Rime degli Arcadi*, nell'opera del Rezzonico e del Mazza.

Questi ultimi vengono cosí a costituire – con la loro attività velleitaria ed eclettica, ma tesa ad un recupero di grandezza e di profondità entro i quadri del neoclassicismo, dai cui ideali e schemi centrali traggono poi la possibilità di un piú continuo discorso poetico – un caratteristico aspetto della poetica neoclassica, il quale non mancò di suggestioni (specie nel caso del Mazza) per le iniziali esperienze del Foscolo e che, malgrado le polemiche, si può accostare a certi lati della poetica montiana.

Carlo Castone della Torre di Rezzonico (1742-1796) aveva inizialmente elaborato entro la sua formazione frugoniana (del Frugoni fu prediletto scolaro e dell'opera del maestro fu amoroso editore) una ripresa di temi e forme savioliane³⁴ che rappresentavano comunque – nell'evoluzione dall'Arcadia al neoclassicismo – un'esperienza di novità rispetto al semplice modello frugoniano. Aveva scritto canzoni per nozze, fedelissime al modello savioliano fra una ricerca piú guardinga di un rilievo elegante e sensibile di elementi edonistici³⁵ e la risoluzione figurativa dei quadretti mitologici. Ma già in queste poesie savioliane si può avvertire un piú esplicito ricorso ai miti greci (sí che l'occasione contemporanea è pretesto alla nostalgica creazione di compiuti e distaccati componimenti mitologici, come, ad esempio nell'*Ascalafò*), come i rapidi accenni paesistici savioliani si distendono in piene descrizioni idilliche che si avvalgono anche di caute riprese gessneriane (*La ferma risoluzione*) secondo la notata inclinazione del suo tempo verso forme di classicismo piú alto e contemplativo, in cui concorrono nel Rezzonico (sulla base del discorsivo frugoniano) una piú sicura assimilazione dei principi neoclassici e la tendenza crescente ad una poesia, non brillante, e non immediatamente utilitaria, ma celebrativa e solenne, o evocatrice di ideali perfezioni o didascalica nel senso graviniano e contiano. E del suo crescente *grecismo*, del rafforzamento del suo classicismo mediante una diretta conoscenza dei principi winckelmanniani, sono documento, non solo le precise indicazioni del *Discorso accademico sulle belle arti*, che è del 1772-75³⁶, ma,

³⁴ Il Momigliano nel suo *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* (in *Cinque saggi*, Firenze 1945) lo ricordò fra i «semplici ripetitori» del Savioli, considerandolo neoclassico solo in questa sua parziale esperienza.

³⁵ Il tema del pudore è chiamato a limitare gli spunti piú sensuali in accordo con l'affermarsi della *verecondia* neoclassica e le espressioni piú audaci vengono d'altra parte giustificate da citazioni dei classici, cosí come il Rezzonico autorizza, in altra direzione, neoformazioni lessicali con parole composte greche e con la generale avvertenza che la lingua italiana è *suscettibile* piú di ogni altra della *tinta greca* (*Opere*, Como, Ostinelli, 1815-1830, III, p. 110).

³⁶ È una tipica storia neoclassica delle arti figurative con il culmine in Raffaello e Poussin (piú ricco di «bellezza ideale») e con la limitazione consueta di Michelangelo (erede, come Dante e Petrarca, dei «biliosi e malinconici» etruschi) ammirato però – con una concessione interessante a suggestioni preromantiche e con l'aspirazione al grandioso, insorgente in questo *côté* neoclassico anche sulla base di una eredità di Arcadia solenne e

fra le numerose figure mitiche che rispecchiano, nella loro composizione, atteggiamenti tipici delle descrizioni neoclassiche di statue greche o ellenistiche, quelle che addirittura trascrivono in versi tipiche pagine winckelmanniane, come l'elogio dell'*Apollo del Belvedere*, così centrale e suggestivo nel sogno ansioso e morbido dell'archeologo tedesco, così davvero esemplare per la poetica neoclassica e per la sua distinzione dal precedente classicismo arcadico e illuministico:

Di luce il fascia aureo baleno, e tanto
è sopra lui fior di beltà diffuso
ch'ogni altro Dio n'è vinto, e solo Apollo
qual vive in marmo, e fu nel ciel scolpito
vincitor di Piton, gli è forse eguale.
Pura, lieta, tranquilla, amabil fiamma
gli arde nelle volubili pupille
che lucide diresti amiche stelle
cui dopo lungo battagliaiar co' flutti
il navigante pallido, e col vento,
fra' nugoli dispersi alfine ha scorto
nunzie di calma scintillar nell'etra.
Spirano odor Sabei le chiome d'oro
ch'erran quasi agitata onda sul capo,
e in lievi cirri mollemente attorti
al collo intorno, e sulle eburnee spalle
cadono, e van di gentil benda avvinte.

manieristicamente *robusta* – per il suo «pennello terribile». (E così pure interessante per le esigenze di un neoclassicismo che vuole *edle Einfalt und stille Größe*, ma accentua sempre più il termine di grandiosità, di maestà sublime anche come robustezza e vigore plastico, è la incerta ammirazione per Caravaggio di cui si loda la forza e si condanna il realismo senza decoro). Più tardi il contatto con le opere del Canova (grecizzato da lui in Neodomol!) acuí nel Rezzonico (che si fece accurato ed estatico descrittore del gruppo di *Venere e Adone* in una lettera assai notevole al Bettinelli) una particolare sensibilità a quell'incontro di purezza e di calore, di marmoreo e di morbido «come la carne vivente» che i neoclassici di primo Ottocento (dalla Teotochi Albrizzi allo stesso Foscolo) sentirono – con evidente scambio di aspirazioni e realtà – come esemplare superamento di una frigida linearità, di un'immobile bellezza. Così il Rezzonico nel *Viaggio di Sicilia e di Malta* (1793-94) all'odiato barocco gesuitico e al Bernini poteva contrapporre la «greca semplicità» del Canova, non immobile, ma tale da lasciar riposare estatico l'occhio e da far raccogliere l'anima nella fruizione di sentimenti celesti (*Opere*, ed. cit., V, p. 54 ss.). E a quella luce fantastico persino sulle mediocri prestazioni di danzatrice e di «statua vivente» della futura lady Hamilton (*Opere*, VII, pp. 245-249). Il gusto neoclassico si può verificare del resto utilmente in tutte le sue descrizioni di viaggi e, se più deciso appare in quelli più tardi in Sicilia e nell'Italia meridionale, dove più duro è il giudizio de' «mostruosi capricci» del barocco e aperta è la meraviglia che tali opere potessero sorgere nella vicinanza di templi e teatri greci di cui «lagrimando contempla gli avanzi», *Opere*, V, pp. 201-202 (e in cui sogna – pur chiamandoli «sogni d'inferno» – di rivedere feste e spettacoli archeologicamente ricostruiti, *Opere*, VIII, p. 223), non manca di rivelarsi neppure in quel *Viaggio in Inghilterra* (1787-88) che è documento della sua ammirazione per l'Inghilterra (ammirazione anche della condizione

Pieno tondeggia il mento; in mezzo al volto
incolpabile scende il retto naso;
la tenue fronte è ciel sereno. Un riso
fra le vivide fraghe erra del labbro,
ma non però le schiude, onde piú bella
per morbide pozzette appar la guancia.³⁷

Tutto il poemetto incompiuto, *Agatodemone*, in cui questa descrizione appare come ritratto del genio che illustra i «fasti parmensi», e i numerosi poemetti encomiastici in versi sciolti scritti a Parma, mentre riflettono la tipica abbondanza discorsiva dello scolaro frugoniano e il carattere piuttosto frondoso del suo stile, indicano bene il passaggio dal saviolismo ad un piú deciso neoclassicismo, tutto pieno di entusiasmi per il puro spirito greco³⁸, volto a travestire classicamente la vita contemporanea e a renderla, piú che solamente elegante, solenne, nobile, gloriosa, con dignità di «storia».

Come si può vedere appunto nell'*Agatodemone* (con quella lunga descrizione di una Parma tutta classicizzata in maniera ben diversamente minuta da quanto aveva fatto il Parini per Vicenza nella *Magistratura*) o nel poemetto per le nozze di Carlo Emanuele principe di Piemonte e Maria Adelaide Clotilde di Borbone, che esalta le vicende gloriose delle città piemontesi con una tendenza alla poesia celebrativa e storica in cui una tradizione, ricevuta attraverso il Frugoni, di pindarismo arcadico filicaiano e soprattutto guidiano, è ripresa con la nuova esigenza neoclassica di poesia grave ed eroica,

politica inglese che lo porterà ad indicare la «degenerazione» della rivoluzione francese nella mancata adozione del sistema bicamerale inglese), tutta riveduta, quanto a direzione estetica, attraverso essenziali canoni neoclassici (unità e varietà, natura idealizzata) che riducono la stessa attenzione ai paesaggi, ai giardini (tipico elemento del gusto preromantico) e al loro pittoresco (comunque meno vivo poeticamente che nel Bertola del *Viaggio sul Reno*) nei limiti ben saldi di un piacere mai disordinato ed istintivo, in un quadro che sempre mette in primo piano l'ultima mano classicistica (alla Pope ed oltre) che dissemina i giardini di falsi sepolcri classici, di iscrizioni classicistiche. E se notevole appare l'apertura del Rezzonico di fronte al gotico, il paragone con lo stile greco è sempre pronto a scattare e a far prediligere chiese ed edifici settecenteschi di gusto neoclassico. Si veda ora il volume di F. Ulivi, *Galleria di scrittori d'arte* (Firenze 1953), in cui sono dedicate alcune pagine (pp. 296-302) al Rezzonico come rappresentante di una interpretazione paesistica *sub specie* figurativa, artisticamente piuttosto scadente, ma indicativa di un gusto. E penso che ciò sia tanto piú vero proprio perché il Rezzonico *vedeva*, nei suoi viaggi, attraverso sostanziali schemi neoclassici piú che in una sensibilità pittoresca e sentimentale preromantica, che tanto diversamente si realizza artisticamente nelle pagine pure figurative del Bertola.

³⁷ *Opere*, II, pp. 201-202.

³⁸ Quante volte il Rezzonico invita i poeti «bramosi di vivere oltre la tomba» a non stancarsi di ripetersi l'avviso oraziano *Vos exemplaria graeca nocturna versate manu versate diurna* e quante volte gli stessi titoli delle sue poesie sono nobilitati con la traduzione in greco! È persino nell'arredamento egli saluterà con gioia il fatto che «sulla fine del secolo le cinesi stravaganze abbiano ceduto il luogo alla greca delicatezza, tal che degne di Menandro, di Pericle e di Augusto sian le ricche suppellettili che a Parigi, a Londra ed a Roma segnatamente si lavorano per la delizia e per comodo della vita». (*Opere*, I, p. 150).

sublime e solenne, che viene in lui a tendere il discorso poetico decoroso e contemplativo, nobilitato dai miti e dai riferimenti alla poesia greca, secondo una inclinazione caratteristica in questa direzione di neoclassicismo ricco di velleità grandiose, scontento della semplice grazia edonistica e delle «inezie canore» di tipo anacreontico e melodrammatico.

Ed è qui il punto piú interessante in questo studio dell'opera del Rezzonico come documento di una tendenza del neoclassicismo fine di secolo, che si complica poi nel Mazza con accentuazioni mistiche e con impeti di vaticinio irrequieto ed eccitato, pur ben iscritti nell'ambito degli interessi neoclassici e appoggiati ad ideali neoclassici malgrado l'inconsapevole sollecitazione di piú generali fermenti preromantici, vivi nell'epoca al di là delle distinzioni di gusto e di stile. Il Rezzonico – fedele come abbiamo visto ai principi neoclassici e tutto *ghiotto* (secondo una sua espressione) di richiamare nel suo discorso poetico un'aura di perfezione greca – vive tale sua aspirazione non solo nell'evocazione di figure e di quadri in poemetti piú liberamente mitologici e idillici, ma nella celebrazione eroica o nel didascalismo assorto e vaticinante secondo i principi graviniani e contiani.

Nel *Ragionamento sulla vulgare poesia dalla fine del passato secolo ai giorni nostri* (premessò nel '79 all'edizione delle opere del Frugoni, in *Opere*, VIII), al netto rifiuto della musicalità arcadico-metastasiana identificata nel *facilismo meridionale*³⁹ e alla solita condanna del Seicento marinistico («sacrilego culto»), si associano la ricostruzione di una linea esemplare, che, accettando la buona volontà di Chiabrera e Testi, si precisa in Arcadia fra i tentativi della poesia alta di Filicaia e Guidi (lodatissimo per aver immesso «un vigor quasi gigantesco alla snervata poesia»), e la lezione essenziale del Gravina, quanto ad una poesia «custode d'arcana scienza» e consegnata in una espressione libera e articolata potentemente, concreta e sublime: quale soprattutto permetterebbe il verso sciolto, «unico sentiero apertoci per emulare gli antichi, e trattar con dignità filosofici argomenti» con la nostra «del rotondo dei Greci aguto labbro / imitatrice armonica favella», asservita per troppo

³⁹ Molto interessante in tal senso è la lettera al Bernieri da Napoli (3 febbraio 1795, *Opere*, X, p. 159) contro i «ciechi adoratori del facilismo»: «Lo stile qui chiamato di Lombardia si rigetta, come troppo studiato e difficile; non si conosce la lingua, non l'artificio e il meccanismo del verso, non l'atteggiamento greco o latino, non si lodano che i versi da colascione, le frasi plebee, le immagini piú triviali, la fluidità come dono inapprezzabile delle Muse. A Roma si gusta l'intonazione lombarda e siamo riguardati a buon titolo come i veri poeti che adornino l'Italia, ma Napoli non pensa cosí...». È decisivo per la lontananza del gusto neoclassico dall'esempio metastasiano è il severo giudizio del Rezzonico, che considera il poeta cesareo come corruttore della poesia italiana ch'egli «affranse ed effeminò di soverchio», «ammollendo ogni eroico carattere ed eunucando la poesia per adattarla ai numeri dei maestri di cappella ed alla gola de' gorgheggianti spadoni e delle insidiose teatrali serene» (*Opere*, V, pp. 48-49). Sí che, se egli ammette di «adorarlo» là dove merita, respinge il «suo culto universale», il suo «facilismo», e scrive un dramma per musica *Alessandro e Timoteo* tentando di unire «le forze e la magia di tutte le arti», ma eliminando gli «abusi» del melodramma e imitando i greci nella nobiltà e potenza degli effetti.

tempo alla «ignobil rima» a cui esclusivamente ricorre solo «chi dimostrasi un vero barbaro settentrionale»⁴⁰.

Avversario del semplice «filosofismo» antipoetico dei versaggiatori illuministici (ma lontano da quella piú sensibile contrapposizione di verità poetica e verità scientifica che trovava una realizzazione genuina e feconda in senso preromantico nelle *Prose campestri* del Pindemonte), il Rezzonico lo distingue neoclassicamente da una poesia messaggera di verità arcane, didascalica, ma non puramente descrittiva, e invece involta in un'aura contemplativa, solenne e distaccata.

Certo in questa direzione della sua poetica (che era reazione alle «inezie canore» arcadiche e alla «povertà di idee» che egli non poteva non sentire nell'amato Frugoni) la tensione didascalica di un neoclassicismo che vuole sostenere la sua purezza formale (che a sua volta non può non soffrire di questo maggiore sforzo di arricchimento contenutistico) si confonde a volte con la semplice lucidezza di nobilitazione della scienza e con l'elegante descrittivismo della fase piú illuministico-sensistica del Parini. E cosí piú tardi il Martignoni poté accusare il Rezzonico proprio per un eccessivo peso di dottrina scientifica e filosofica non risolta tutta in immagini. Ma è pur certo che negli stessi poemetti in sciolti di carattere didascalico ritorna l'aura degli altri poemetti idillico-mitologici tesi ad un senso piú meditativo e grandioso, e l'impegno descrittivo, l'intento di volgarizzazione sono inferiori alla ricerca di un tono alto e contemplativo, di una poesia compiaciuta della sua missione di rivelatrice di verità difficili e inebriata della propria analogia con la poesia degli antichi vati, incantata dagli stessi miti di bellezza lontana che essa introduce come paragoni nobilitanti, ma che in realtà finiscono per prevalere sui motivi cui dovrebbero servire, per farsi essi stessi il termine piú vero della meditazione poetica, della sua tensione a zone alte e solenni.

Cosí avviene nello stesso poemetto sull'origine delle idee, secondo la filosofia condillachiana, in cui sulla precisa descrizione filosofica finiscono per prevalere l'ansia di una poesia filosofica, alta e rivelatrice, e il piacere delle cose delicate, belle, poetiche che le sensazioni descritte conducono a scoprire, ingentilite e impreziosite dai riferimenti al mito e al linguaggio poetico antico. Cosí tanto piú facilmente avviene nel poemetto *Il sistema de' cieli*, in cui si può risentire anche un'eco del *Regno di Pallade* del Conti e in cui lo

⁴⁰ Il *Ragionamento* corrisponde però nello svolgimento del Rezzonico anche al piú deciso momento della sua adesione al condillachismo (come ha giustamente visto C. Calcaterra nel suo saggio *La letteratura italiana veduta da un condillachiano*, in *Il Barocco in Arcadia*, Bologna 1950, pp. 343-371) e alla sua pragmatica interpretazione della nostra letteratura in vista di una poesia filosofica. Ma (come avviene in ben altre condizioni di forza e di cultura letteraria nello svolgimento del Parini) quella rigida posizione ideologica si smussa in pratica a favore di un maggiore distacco estetico e, mentre supera le condizioni del classicismo arcadico, per la stessa fase avanzata in cui il *Ragionamento* appare, questo è pur fortemente nutrito di chiari elementi neoclassici, che ne volgono le punte al di là della semplice poetica illuministica.

stesso soggetto ben si presta a questa ricerca di toni contemplativi e, meglio che in quella dell'*Arcadia scientifica* del Bertana, rientra nella tematica di questo *côté* necoclassico che ama soggetti elevati, non *volgari*, e vede nel cielo⁴¹, fisico e metafisico, il termine piú adatto alla sua aspirazione di alta poesia didascalica, alle sue estasi contemplative, come a quei confusi vaticini misticheggianti e cosmici che prevalgono nel Mazza.

C'è anche in questo poemetto la ricerca (non sempre riuscita, ché l'eleganza del Rezzonico è ben lontana da quella di un Parini) di una descrizione precisa di strumenti e di movimenti dei sensi e della mente. Ma essa volentieri cede alla contemplazione celeste, all'inclinazione di un abbandono estatico in cui un certo languore della sensibilità preromantica, naturalmente attiva anche in fautori accaniti della fedeltà ai «limpidi di Grecia rivi»⁴², si fonde con una nostalgia per un passato di perfezione, per una lontana patria poetica, che accompagna l'espressione di scene e figure poetiche, trasposte sul piano luminoso del mito greco. Come si può sentire ad esempio in questi versi:

Tu di questo, o del primo ottico tubo
avvalorando il curioso sguardo,
allorché mezza della propria notte
tace nell'ombra la volubil terra,
veglia fra' merli di solinga torre,
e le stellanti chiostre al guardo appressa.
Ma pria, novello Endimione, il volto
fiso contempla della bianca luna,
che qual a lui nell'amorosa grotta
della Latmia pendice, a te di furto
par che s'accosti per l'aria serena.⁴³

Ma, accanto a questa direzione di poesia didascalica, interessa notare nell'opera del Rezzonico, considerata nei suoi aspetti di poetica neoclassica, quell'altro lato della sua tensione alla poesia alta e solenne⁴⁴ che si lega anche meglio

⁴¹ E si pensi al *Commento alla chioma di Berenice* in cui il Foscolo dava certo una ben diversa profondità a quel «cielo» da cui il poeta toglie il *meraviglioso*, ma poi nello studio del poemetto callimacheo molto insisteva sulla poeticità della materia astronomica rivissuta nei suoi effetti di *mirabile* nella poesia antica.

⁴² Il Rezzonico non ebbe forte contatto con il preromanticismo piú deciso e semmai derivò conforto alle sue cadenze piú languide e sognanti (oltre che dall'equivoco Gessner) da quel «rigagnolo di poesia inglese» (che il Giovio indica, nelle *Memorie* premesse alle *Opere*, I, p. 4, come mischiato «con avvedutissima sobrietà» alla «limpidissima vena» tratta dai fonti greci e latini fin nella sua prima attività) che ebbe in comune con il Mazza, ma di cui sentì il pericoloso impulso a «rinnovare il Seicento» e di cui rilevò piú prudentemente certi motivi di entusiasmo per l'armonia (Dryden) o di meditazione romita e malinconica, come nel *Penseroso* di Milton che egli tradusse con notevole efficacia.

⁴³ *Opere*, II, p. 22.

⁴⁴ Tensione che va collegata (come ho indicato nel saggio introduttivo al volume *L'Arcadia e il Metastasio*) alla posizione montiana nel *Discorso preliminare al Saggio di poesie* del '79 e

alla notata interpretazione antifacilistica della tradizione arcadica e che nella composita e fiacca poesia frugoniana sceglie non il canzonettismo anacreontico e il discorsivo oraziano, ma il celebrativo pindarico. Il quale domina in versi *epici* e affiora negli stessi poemetti encomiastici già ricordati o in quella stessa canzone per il centenario d'Arcadia, in cui il rifiuto del «tumido Seicento» non esclude però una *elatio spiritus* di tipo eroico che disprezza le «inezie canore» e l'idillismo pastorale⁴⁵ e cerca nella perfezione greca colori più gravi, suoni più cupi, impeti di immagini più grandiose, utilizzanti la sonorità frugoniana per effetti che la accomunano a tipiche tendenze montiane.

Notevoli in tal senso non tanto i quadri e i ritratti atteggiati e ampollosi di certi sonetti giovanili più scolasticamente frugoniani (come, ad esempio, il sonetto *Il passaggio della Trebbia del console Sempronio* esemplato sul celebre sonetto frugoniano *Annibale sulle Alpi*), quanto i componimenti *lirici*, le odi e canzoni, in cui – aiutato dalla natura del *genere* – il Rezzonico pretende a mosse più intense e a quel colore brunito di quadro epico e storico che meglio si può apprezzare in quella canzone *Per la solenne proclamazione del Duca di Suedermania sotto i nomi di Aerifilo Maratonio*, da cui il Foscolo, con tanta diversa potenza, riprese, per il celebre passo di Maratona, il momento certo più denso in mezzo a tanti spunti non realizzati di grandiosa rievocazione mitico-storica.

Col nuovo gregge andrai
di Maratona a spaziar sul lito,
e ne' silenzi della notte udrai
squillo di trombe e di destrier nitrito,
ch'ivi pugnano ancor l'ombre sdegnose
de' Persi arcieri, e degli astati Achei.
Un cippo a' spenti Eroi la patria pose,
l'aligera Vittoria alzò trofei.⁴⁶

O nella sequenza di encomi delle antiche città piemontesi, nel poemetto citato per le nozze del principe di Piemonte, o nello stesso poemetto *L'ecclidio di Como* che, se può essere ricordato per una vaga indicazione di preferenza preromantica per un quadro storico medievale (e non è privo di una sua efficacia, specie nelle scene notturne della città silenziosa e abbandonata dai difensori all'insaputa dei nemici, e del successivo irrompere di questi

alla stessa polemica alfieriana del *Parere* sul *Saul* in favore di una poesia varia, immaginosa, ardita e contro il secolo «tanto ragionatore e niente poetico».

⁴⁵ La riaffermata adesione all'Arcadia ufficiale supera un'avversione ben chiara alle «arcadiche quisquillie» fra le quali il Rezzonico non vuol pubblicare il poemetto astronomico e si collega alla riaffermazione di temi solenni e retorici d'ascendenza guidiana e filicaiana, come la grandezza dell'Arcadia con la sua missione civilizzatrice romana e cattolica, come la guerra contro i turchi in cui il Rezzonico vede ingenuamente lo sbocco salutare della bellicosità europea dopo lo scoppio della rivoluzione francese (mentre sperava nel commercio come pacifico unificatore dell'Europa, *Opere*, IV, p. 123).

⁴⁶ *Opere*, II, p. 51.

nelle vie deserte), documenta soprattutto questa aspirazione al grandioso nella rievocazione di storie bellicose ed eroiche.

E qua e là, sempre pronti a decadere in surrogati scadenti del grandioso e dell'eroico, questi impeti, poco coordinati e incapaci di sostenersi e svolgersi organicamente, affiorano in versi isolatamente suggestivi e alimentati da una simile posizione della poesia guidiana:

... al solo Fato
cesse, e fra l'ombre degli eroi mischiosi;⁴⁷

Dal Ciel principio abbian le Muse
e chiari per vanto di pietade oltre la pira
vivan gli eroi;⁴⁸

... osò lanciar l'inauspicato abete;⁴⁹

Come del mar sull'ampio dorso il guardo
libero spazia e nell'azzurra nebbia
nuotano le foreste ultime e i colli;⁵⁰

Sorgono l'ombre da' sepolcri cupi;⁵¹

Né va trascurata – sempre all'insegna della velleità e sull'orlo della caduta retorica del sublime in goffo – la presenza nell'opera del Rezzonico di una lirica religiosa⁵² che sceglie al solito nella tradizione arcadica non il travestimento pastorale idillico della leggenda natalizia e le forme canore metastasiane inclinate fino al popolaresco delle pie canzoncine di S. Alfonso de' Liguori, ma certi tentativi di grandioso che torneranno, in quegli anni, nel Minzoni e nel primo Monti e che il Rezzonico traspone su di un piano di inno sacro di intonazione epico-lirica, con uno sforzo di slancio e concisione che sol dall'esterno fa pensare al Manzoni e ricorda comunque lo stimolo letterario che per gli *Inni sacri* poté avere questo lato della poetica neoclassica e la sua ricerca di linguaggio alto e fulmineo, sublime e annunciatore. E si vedano, in questa direzione, *Per il S. Natale*, *Nenia al sonno per giorno*

⁴⁷ *Opere*, II, p. 144.

⁴⁸ *Opere*, II, p. 100.

⁴⁹ *Opere*, II, p. 98.

⁵⁰ *Opere*, II, p. 124.

⁵¹ *Opere*, II, p. 183.

⁵² Né mancano, in questo cultore dei classici e dei miti, spunti di polemica contro l'abuso della mitologia e la fiducia eccessiva nel suo valore insostituibile (v. *Ragionamento* cit., in *Opere*, VIII). Ma in realtà questi spunti rimasero senza vera applicazione (v. in proposito P. Pesenti, *L'arte e la scienza in un arcade celebre*, Roma-Milano 1909, pp. 40-41) e si legano, su di un piano intenzionale, al desiderio di una nuova poesia capace di creare nuovi miti, adeguati a nuove esigenze storiche e spirituali e al riflesso di motivi illuministici così forti nel citato *Ragionamento*.

di Natale, La quaresima, Per il venerdì, in cui – in mezzo a continue cadute in forme esteriori, ampollose e abboracciate, e nell'assenza di un robusto motivo lirico centrale, in un generico impeto di celebrazione e di commozione religiosa, che fonde alla meglio echi biblici e accenti eroici di inno mitologico – si staccano strofe più efficaci, movimenti di linguaggio fra avventato e possente:

E di natura attonita
per vendicar l'offese,
il florido paese
in lago ampio s'apri...
Lui, che potrà la gelida
urna sprezzando e morte,
del Tartaro le porte
con man vittrice aprir.⁵³

Certo, nello svolgimento dell'attività poetica del Rezzonico, questi slanci e questi tentativi di lirica religiosa ed epico-storica non riescono a costruirsi organicamente e ad affermarsi con vera forza al di là dei lunghi e monotoni poemetti mitologici e didascalici con cui anche cronologicamente si alternano. E la sostanziale mediocrità dell'«eruditissimo» scrittore e la sua stessa incertezza fra una volontà grandiosa e il timore di ricadere nei vizi del Seicento (tipica condizione di questa direzione del gusto di fine secolo), fra un senso più profondo del mito e della poesia «filosofica» e la tentazione del descrittivismo e dell'esposizione in versi, gli impedirono di raggiungere un significato pieno e deciso. Ma anche in questi chiari limiti, l'opera del Rezzonico indicava, nell'affermarsi del neoclassicismo con la sua fedeltà ai greci e ai principi winckelmanniani, nel suo distacco dalle forme edonistiche e semplicemente eleganti o utilitaristiche del classicismo precedente, lo sviluppo di una velleità di poesia grandiosa e, mentre riecheggiava a suo modo, attraverso il frugonanesimo, una eredità arcadica particolare, interpretava il neoclassicismo al di là dell'ornamentale e dell'idillico e tentava di arricchire l'aspirazione alla nobile semplicità e alla tranquilla grandezza con temi e modi più impetuosi e impegnativi. Il decoratore di bei miti tende a farsi «vate» e «sacro cantore», come in maniera più decisa avviene nell'altro «antifacilista» della corte di Parma: quel Mazza che il Rezzonico criticava ed ammirava accettandone la volontà di poesia «seria» e nuova, ma diffidando del suo eccessivo «pompeggiare» e dei suoi rischi di rinnovato barocco e indicando insieme la sua qualità di «meteora letteraria» e la sua «inquietudine poetica»⁵⁴.

⁵³ *Opere*, III, pp. 172-173.

⁵⁴ Il Rezzonico, che pure non mancò di tributare elogi più aperti al suo superbo vicino e che d'altra parte più volte rivela nel suo epistolario la boria e l'invidia del Mazza raffigurandolo «vate» che «pettoruto pavoneggia» sulle orme di Milton, ne definì il significato ed il limite, quando gli riconobbe «una certa inquietudine poetica e un certo ardimento che lo rende se

Questa esigenza di una poesia alta, messaggera di verità «arcane», superiore al descrittivismo illuministico e alla ricerca di un figurativo elegante ed edonistico, è particolarmente viva in Angelo Mazza (1741-1817), che nel centro culturale parmense rappresenta nella maniera piú vistosa l'ansia confusa e retorica di un'epoca insoddisfatta dell'equilibrio illuministico-classicistico e riflette (mentre il Parini matura nel suo animo e nel suo gusto uno svolgimento neoclassico dell'*utile dolci* in un superiore equilibrio di sensibilità e di serenità, di verità e bellezza consegnato nelle ultime odi) la condizione di una sensibilità eccitata dagli stimoli preromantici, ma insieme desiderosa di una conquista di armonia e di perfezione, in cui vibrano confusamente quelle inquietudini di una spiritualità non chiarita nelle sue mète (fra restaurazione religiosa e attesa di nuovi ordini) che, con tanto diverso vigore e originale carattere di crisi formativa, si possono avvertire proprio nei componimenti dell'adolescenza foscoliana piú aperti all'influenza del Mazza.

Né occorrerà insistere qui sul fatto evidente che tutto ciò rimase non solo su di un piano di velleità, lungi da compiuti e validi risultati poetici, ma entro limiti invalicabili di un gusto settecentesco in cui le punte della tensione al «grandioso», al vaticinio (così eloquente e inconcludente), si confondono con l'eredità frugoniana⁵⁵, su di una linea che riprende certi motivi di Arcadia (fra le intuizioni piú potenti del Gravina e i conati del Guidi) rimasti soffocati dal prevalere del miniaturismo canzonettistico e melodrammatico, o diluiti appunto nei vuoti encomi cortigiani di un Frugoni meno sincero e pure importante per questa epoca di equivoci *entusiasmi* e di rinnovati voli pindarici.

Il Mazza aveva accolto naturalmente nel suo esercizio di poeta d'occasione (nel senso meno goethiano della parola) anche gli esempi del classicismo edonistico e non mancano nella sua opera alcune odicine di puro stampo savio-liano, erotiche e galanti, non prive di risultati notevoli proprio nei quadretti mitologici piú distaccati e vagheggiati⁵⁶. Ma (a parte la loro giustificazione *nuziale* all'insegna del «casto e sacro talamo» che denuncia comunque nell'ambiente di questi neoclassici *verecondi* l'abbandono del carattere malizioso e libertino e addirittura di quella tipica religiosità erotica naturalistica così forti e validi nel classicismo di pieno Settecento) esse rimangono senza dubbio ai

non altro fenomeno e meteora letteraria» (*Opere*, X, pp. 68-69).

⁵⁵ Per l'abbandono da parte del Mazza della piú diretta fedeltà al Frugoni, si veda il saggio di C. Calcaterra, *La mutazione di Angelo Mazza*, in *Il Barocco in Arcadia* (cit., pp. 115-127), in cui si precisa però l'incapacità del Mazza di rappresentare piú che «uno stadio progressivo del frugonanesimo». In realtà, pur negli echi ineliminabili del maestro e nella simile impostazione eloquente, egli portava fermenti nuovi (anche se confusi e irrealizzati artisticamente) ed esigenze legate ad una crisi entro lo sviluppo neoclassico, e quindi mal riducibili a un puro e semplice svolgimento della poetica frugoniana.

⁵⁶ Piú spesso in quelle poesie la ricerca di un linguaggio sensibile ed edonisticamente perspicuo dà luogo ad espressioni particolarmente goffe che rivelano la sua difficoltà a raggiungere eleganza e finitezza al di là del suo sforzo di originalità e di concentrazione: «ha colmo il sen tornatile» (*Il Talamo*).

marginì dell'opera piú impegnativa di Armonide Elideo, come nel suo composito linguaggio poetico gli elementi del *molle atque facetum*, del «piacevole», rimangono nettamente inferiori, per numero e rilievo, di fronte alle espressioni piú congeniali al suo *animus* di vate del grandioso, dell'armonia spirituale e poetica. Ed ugualmente certi componimenti satirici e «piacevoli», raccolti in una particolare sezione delle sue *Opere*⁵⁷, appaiono quanto mai secondari nella sua poesia accigliata ed estatica (e certo non priva di una sua personale serietà e intimità ben maggiore di quella del Rezzonico) e piuttosto si riconducono – a parte gli scherzi piú aperti sull'ufficiale spagnolo Mochica y Mora – ad una specie di degnazione molto circoscritta (e spesso mossa da spunti piú risentiti di umori bizzosi ed inamemi), verso una usanza letteraria ancora viva, da parte di uno scrittore tutto pieno della propria alta dignità di cantore di verità superiori, di «sacerdote de la schiera Aonide», insofferente di argomenti volgari e contrastanti con la sua tematica dell'armonia⁵⁸.

È infatti su questa tematica che il Mazza piú decisamente si impegnò, subordinando ad essa le minori esercitazioni di occasione (per monacazioni, nozze, auguri di corte) e riconducendole per lo piú entro una specie di intelaiatura di poema continuo, ispirato appunto al fondamentale tema dell'armonia, intorno al quale si compone il nucleo centrale delle sue poesie e che fu accettato dai contemporanei come il suo caratteristico campo di ricerca poetica (e «poeta dell'armonia» lo chiamerà sempre, ad esempio il Cesarotti)⁵⁹. E a questo tema centrale con le sue variazioni coerenti è subordinato quello stesso motivo religioso, incerto fra stimoli sinceri di riconquista di un sentimento perduto nel razionalismo illuministico ed esigenze cortigiane di un ambiente ufficiale cattolico⁶⁰, ma comunque – pur nei riferimenti a testi biblici e teologici, confusi del resto con riferimenti a testi platonici e neoplatonici – certamente risolto nella tensione piú generale, nell'ansia di una poesia della sublime armonia che trova la sua possibilità di precisazione tematica, di formulazione centrale, nella cultura neoclassica, nei principi winckelmanniani. E proprio questi

⁵⁷ *Opere di Angelo Mazza, fra gli Arcadi Armonide Elideo*, Parma, Paganino, 1816-1820, vol. II.

⁵⁸ In una lettera dell'11 dicembre 1792 a Teresa Bandettini (la leggo nel copioso epistolario di vari alla celebre Amarilli Etrusca, nel vol. 647 dei manoscritti della Biblioteca governativa di Lucca) il Mazza rifiutava di scrivere versi che non trattassero «suggetti morali e metafisici, a' quali ho da quindici anni conformato la mente e la fantasia per modo che a comunale argomento egli è impossibile ch'io mi riscaldi».

⁵⁹ Nel 1795 a Firenze questo nucleo centrale fu raccolto in apposito volume dal titolo *Versi sull'armonia*. E in un'ode, stampata a premessa del volume, Giovanni Rosini lo chiamava «primo inimitabile cantor de l'Armonia» e lo distingueva dagli anacreontici e savioliani come poeta cui «non ricerca l'animo / dolce tremor lascivo», poeta che tenta «perigliosa altezza» e i cui «armonizzati numeri» sono «gravidi di senno».

⁶⁰ Un accenno alla sincerità religiosa del Mazza e agli stimoli preromantici attivi nella sua tensione al sublime e al grandioso, nella sua sensibilità agitata e lontana dall'equilibrio del periodo classicistico-illuministico, si trova nelle pp. 245-247 del mio *Preromanticismo italiano*, 2ª edizione.

permettono agli slanci del Mazza e alla sua stessa utilizzazione di precisi testi esemplari inglesi fra Seicento e Settecento (Milton, Dryden, Mason, Akenside) di raccogliersi in una centrale aspirazione ad una superiore zona di bellezza e di purezza, ad un regno sublime in cui il movimento eccitato dalla fantasia e dalla sensibilità potesse trasformarsi in immagini grandiose.

Certo (ed è qui che si capisce il sospetto di altri neoclassici sempre timorosi di ritorni dell'abborrito Seicento in ogni eccesso di slancio e di turgore sentimentale e fantastico) la poetica del Mazza si distingue per i suoi succhi piú ibridi e per il suo slancio meno controllato e composto, meno sereno e limpido (in cui la sua natura riprende, come abbiamo detto, condizioni di un'Arcadia enfatica e grandiosa nell'onda qui diversamente eccitata dal verso frugoniano), ma la rivelazione dei suoi impeti sarebbe stata impossibile anche nella sua stessa qualità di conato, di discorso discontinuo e diseguale, se non si fosse appoggiata ai principi essenziali della poetica neoclassica, se il Mazza non avesse immesso la sua ansia e la sua tensione entro temi e moduli poetici di maggiore saldezza costruttiva accettando i miti della bellezza ideale, del cielo di archetipi eterni. E se, di fronte al neoclassicismo piú figurativo e fedele all'essenziale immagine dell'*Apollo del Belvedere* nella interpretazione winckelmanniana, la sua poesia appare in generale tanto diversamente agitata ed enfatica, è pur vero che essa interpretava, con maggiore impegno di tanti illustratori di immagini serene, di miti classici, l'essenziale tensione al grandioso, insita nel messaggio del Winckelmann, quella fervida ed equivoca aspirazione spirituale ed estetica (venata di morbidezze estetizzanti, di leggiadria rococò, e persino di inconsapevoli ritorni di plastico vigore barocco)⁶¹, che anima il sogno archeologico dell'autore della *Storia dell'arte presso gli antichi*.

E non ripetiamo qui come l'interpretazione poetica del Mazza, pur con tutti i suoi rischi, con il suo indice di una possibile rottura della stessa civiltà neoclassica, con la stessa ripresa d'elementi arretrati di Arcadia (dove

⁶¹ Nella storia del neoclassicismo si devono ben calcolare, oltre ai legami con il manierismo di origine carraccesca (si veda in proposito il saggio di C.L. Ragghianti, *I Carracci*, nella «Critica», 1933, pp. 65 ss., 223 ss., 382 ss.) e con il classicismo poussiniano ripreso nell'elettismo accademico romano (v. L. Hautecoeur, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle*, Paris 1912), la generale relazione con il barocco (v. J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze 1963³, p. 448 ss.), sulla cui complessità porta notevoli indicazioni il recente volume già cit. di F. Ulivi. Per quanto riguarda la letteratura appare assai desiderabile uno studio che precisi, su chiare premesse storicistiche (capaci di cogliere la novità e la graduazione di certi passaggi di gusto e cultura), il problema dei contatti e riprese originali di elementi barocchi nella fase «barocchetta» d'Arcadia e di quel «complesso» del barocco che è particolarmente interessante in questo *côté* del neoclassicismo «grave e sublime». E si tenga conto in proposito di una linea settecentesca già indicata dal Torti e delle nuove considerazioni critiche di C. Muscetta (introd. a *Opere* del Monti, Milano-Napoli 1953) per quel che riguarda alcuni aspetti della poesia montiana e certa sua grandiosità scenografica (anche se appare quanto meno bisognosa di limitazioni e precisazioni la possibile qualifica di «neobarocco»).

l'impressione di avanzato e di arcaico del suo linguaggio che a volte sembra persino non avere ben assimilato il lavoro paziente dei classicisti precedenti), fosse ben nettamente – anche se con una certa lateralità – al di là del classicismo di metà secolo, nella linea di un neoclassicismo *grave e sublime*, essenziale al quadro della letteratura di fine secolo.

Non solo il Mazza consente nella sua poetica all'immagine di lui tratteggiata nella lettera premessa alle *Opere* come vate neoclassico («primo interprete del popolo delle scienze e maestro di costumi, innalzandoli con ardimentosi ma sicuri voli dalle cose create all'archetipa idea del Bello, del Grande, del Vero»), dando alla sua poesia una missione civilizzatrice comune alle altre arti⁶² e al poeta-vate il carattere di teologo e di legislatore, ricercato con nostalgia nella felice età greca⁶³ («oh aurei giorni! oh tralignata etade!»), ma svolge spesso in poesia tipici principi estetici neoclassici, come quello di «unità e varietà», e soprattutto risente con un più deciso valore neoclassico l'iniziale tema dell'armonia che aveva avuto convenzionali svolgimenti sonnettistici anche in Arcadia come l'avevano avuto i motivi dell'illustrazione e del primato delle varie arti⁶⁴. E ciò si precisa meglio quando il Mazza passò dalle traduzioni dei componimenti inglesi sull'armonia alle sue odi ed inni, in cui (meglio che nei sonetti più enfatici ed a soluzione di effetto clamoroso) la «bellezza armonica ideale» vive nella sua assolutezza di «archetipo eterno unico vero», di illuminazione del «raro interno e d'ogni menda schietto / senso del Bello e del Gentile»⁶⁵, e costituisce una concreta metà di ordine

⁶² Le arti nell'*Uguaglianza civile* (curioso *plaidoyer* contro l'uguaglianza rivoluzionaria sconvolgitrice degli ordini voluti dall'armonia; né si apre qui un discorso che sarebbe assai complesso sulle relazioni del neoclassicismo fin di secolo in Italia con la situazione politica e l'urto rivoluzionario francese)

guidate da le grazie
d'ogni decenza altrici,
al retto al ver preparano
le industri imitatrici
i cuori...

(*Opere*, V, p. 176)

⁶³ Agli uomini il cantor sacro ed a' numi
caro le argive discorrea contrade.
Uomini fe' di belve
che in uman volto erravano
il vate che col suon trasse le selve:
prese dolcezza i ferrei
petti e la gioia social gli aprí.
(*Opere*, V, p. 79)

⁶⁴ Andrebbe meglio studiata la tematica delle rime arcadiche, anche là dove è più caduca e irrealizzata, per meglio calcolare certe linee di continuità esterna (con possibili echi stilistici nella coincidenza dei temi) nella letteratura del secondo Settecento.

⁶⁵ Di cui:

privilegia talor natura il petto
de' pochi a imitar nati i pregi sui...
(*Opere*, I, 24)

armonioso nella costruzione dei suoi impeti vaticinanti, permettendone una meno frammentaria realizzazione in forme sempre fortemente immaginose ed eloquenti, ma piú delineate e continue.

E se l'armonia nel Mazza passa facilmente da un senso piú generale di segreto ordine universale (quello di cui parlerà il Foscolo nei frammenti *della ragion poetica delle Grazie*) e di animatrice della vita e di tutte le arti alla nozione piú particolare di qualità essenziale della musica (dove il piú volte ribadito primato della musica sulle altre arti), questa stessa posizione era poi chiaramente neoclassica ed «antifacilista», e la musica (si pensi del resto alla significativa predilezione del Mazza per il Gluck e per il Sacchini fra i musicisti dell'epoca) era sentita negli schemi neoclassici che la vogliono pura e grave, *dorica*, moralizzatrice, *incanto* rivelatore – ancor meglio del gesto e della linea perfetta nelle arti figurative – di un'armonia superiore al diletto della semplice melodia⁶⁶. E d'altra parte, rispetto al senso romantico della musica suscitatrice di affetti tempestosi, di moti malinconici dell'animo (la rivelazione alfieriana dell'infinito sentimentale, del senso drammatico della vita), l'armonia-musica del Mazza, pur rivelatrice di un'animo inappagato dalla semplice fruizione piacevole delle sensazioni e del tranquillo equilibrio razionalistico, è concepita come «sedatrice de' violenti moti dell'animo ed eccitante ne' giovanetti l'amore nell'ordine» e – in piú diretto contatto con l'alta armonia foscoliana – come destinata a disacerbare le affannose *cure* dei mortali:

I miseri mortali a cui sí spesso
il tesoro del tempo è cura e noia,
armoniosa dilettevol aura,
sentono il tuo poter; e 'l cor d'antico
amareggiato e di recente affanno
disacerba per te; per te vien lieve
l'importabile allor fascio dell'aspre
cure, compagne della vita e altrici.⁶⁷

Superiore alle arti figurative perché piú intimamente capace di rivelare «del Bello eterno la perfetta idea»⁶⁸, la musica ricerca la perfezione raggiunta

Il senso della *élite* di privilegiati, di *bennati* (quante volte ricorre questa parola nel Mazza!), è tipico nel neoclassicismo che parla spesso di popolo, ma, ben diversamente dal pieno romanticismo, lo sente in realtà distante da quelle verità superiori e da quella realtà superiore della bellezza («le sembianze del Bello al vulgo ascose») che sono rivelate a pochi eletti e da loro mediate in maniera immaginosa. Anzi nel Mazza particolarmente il tradizionale orgoglio dei *pindarici* (che si compone con la sua naturale boria) si riflette anche in un continuo e fastidioso sdegno del *vulgo*.

⁶⁶ V. *Opere*, I, p. 44.

⁶⁷ *All'aura armonica*, in *Opere*, III, p. 22.

⁶⁸ V. *Opere*, I, p. 250.

nella ideale patria greca⁶⁹ e la poesia ne raccoglie l'esempio e la voce più profonda, ne esalta gli effetti sublimi in un mondo turbato da ansie non chiarite e da impeti di elevazione in cui la torbida natura del Mazza spiega le sue caratteristiche irrequiete e vogliose (un tormento che non si chiarisce e si confonde con equivoci surrogati di autentico dramma, con ritorni di Arcadia grandiosa ed enfatica) e le raccoglie intorno all'aspirazione ad una sfera superiore e platonica di perfezione e di armonia.

Così, se certi scavi sentimentali sollecitati da esempi preromantici di diversa maturità (Parnell come Varano o un Klopstock orecchiato), certe curiosità di sensibilità lugubre *notturna* possono interessare più chiaramente la storia del nostro preromanticismo (ed è chiaro come in questi casi sia tanto più difficile una netta separazione fra linee di gusto che si accavallano e si intersecano nelle concrete personalità), se la tensione messianica e cosmica del Mazza raggiunge frammentariamente scatti e suoni, immagini più singolari e isolatamente suggestive⁷⁰ proprio là dove l'impeto più irrequieto appare disordinato e avventato, in realtà poi questi conati poetici, che potevano sorprendere e scuotere i contemporanei (e che contribuirono a sollecitare il Foscolo adolescente ad espressioni in cui egli veniva così provvisoriamente rilevando il suo nuovo animo in crisi di formazione⁷¹), si inseriscono nella

⁶⁹ Anche la danza è sentita in questa direzione neoclassica e non manca un confronto nostalgico della danza moderna con quella greca in cui «le salme» in «volteggiar librate» eran capaci nel gesto di «scolpir come in cristallo / le parole dall'anima parlate» (*Opere*, II, pp. 64-65) e non eccitavano desideri disordinati ed impuri: dove si può notare anche la forte componente di moralismo del neoclassicismo del Mazza.

⁷⁰ In una possibile e suggestiva raccolta di versi (o più spesso di isolate immagini, specie nella direzione di un sentimento estatico e turbato della natura o di una sensibilità spirituale inquieta e vogliosa: «i voti spazii de lo scuro oblio», «i vani interminati aerei campi», «l'ampiezza interminata di cerulei mari», la «grande, greve, profonda, orribil notte», ecc.) sarà doveroso riconoscere quanto la nostra sensibilità moderna collabori in molti casi a questi equivoci incanti, come essi scadano nel loro contesto per lo più farraginoso e senza densità, indicando un'iniziale tensione poetica incapace di realizzarsi e quasi bisognosa, anche nei suoi frammentari spunti, di essere risentita attraverso il precisato suono poetico di altre compiute realtà poetiche. Una lettura del Mazza per frammenti, versi e accordi isolati e per presentimenti foscoliani, è quella di F. Ulivi in *Settecento minore* (in «Paragone», aprile 1953; poi in *Settecento neoclassico*, Pisa, 1957), ricca di spunti interessanti, ma piuttosto arrischiata appunto nel rilievo e nella integrazione di un sensibile lettore novecentesco, e sforzata nella accentuazione della «inquietudine della carne», come sforzato appare il brevissimo accenno di A. Vallone (*Dal Caffè al Conciliatore*, Lucca, 1953, pp. 41-42) che insiste sul riaffiorare delle voci del sentimento in mezzo alla declamazione e indica, in forma troppo generica ed elogiativa, l'apertura dei versi del Mazza ad impeti e ad impressioni di paesaggio grandioso e libero. Né voglio qui insistere e portare esempi su questo aspetto più noto della poesia del Mazza (e rimando in proposito ancora alle pagine citate del mio *Preromanticismo*), perché qui desidero soprattutto mostrare come la tendenza del Mazza al sublime e al grandioso si inserisca nelle linee generali della poetica neoclassica e in una sua particolare interpretazione di fine secolo.

⁷¹ Il Foscolo sentì la suggestione della poesia del Mazza nelle sue odi di adolescente (dopo la raccolta Naranzi), ma sono noti gli echi mazziani recuperabili anche nella sua produzione

spinta neoclassica al grandioso e al solenne (ed anzi ne costituiscono una interpretazione, una accentuazione torbida, ma importante nel quadro generale della poetica fin di secolo) e in quella cercano essi stessi sistemazione e raccordo.

E una linea di discorso poetico piú continuo, di immagini piú concluse, di musicalità piú densa e resistente, si può trovare dove prevale nella poesia del Mazza (pur sempre nelle sue caratteristiche di eredità frugoniana, di tendenza verbosa e di scatto irrequieto e velleitario) una maggiore volontà di costruzione, come nelle odi sulla armonia, e dove gli essenziali motivi della poesia vaticinatrice son riveduti in una maggiore inclinazione di sogno neoclassico, in un velo mitico che meglio sensibilizza l'aspirazione alla bellezza ideale, all'armonia, al superamento delle *cure*. Ed ecco le figure piú neoclassiche in cui si inverano i motivi dell'armonia:

Eufrosine che ha sempre il gaudio in fronte
il sorriso sul labro, in cor la pace;⁷²

o la melodia che «stilla limpida vena di vital diletto» e che spira all'anima

aura sottil d'armonico concento
che nel sen del dolor desta la gioia
e giustifica all'uom l'opra di Dio;⁷³

o l'armonia stessa:

a vereconda vergine simile
cui non mentisce le fattezze conte
di color compri magistero, e solo
conscia e paga di sé, di sé s'adorna
e al placido chiaror di ingenui modi,
di schiette grazie, di costumi intatti,
fa trasparir la nobil alma, e invita
ben nato core a sospirar per lei;⁷⁴

o questa figura di Pallade che presso

lirica posteriore, sino nelle *Grazie* a cui non mancarono stimoli da motivi e immagini delle poesie sull'armonia. Il Mazza, a sua volta, ricambiò l'attenzione del Foscolo alla sua opera e alla sua personalità (dichiarata in una lettera del 1807) elogiandone significativamente la capacità di «presentare un nuovo aspetto poetico all'Italia contaminata da tanta mediocrità» (*Epistolario* di U.F., ed. naz., II, p. 287). Il Foscolo poi, nel saggio steso in inglese dallo Hobbhouse, dedicò importanti pagine critiche al Mazza (*Opere*, XI, pp. 203-206), di cui vide la caratteristica nel «saper rivestire con poetica pompa le immagini astratte».

⁷² *Opere*, III, p. 22.

⁷³ *Opere*, III, p. 14.

⁷⁴ *Opere*, III, p. 31.

com'era d'un padule, in sul canoso
margin s'adagia e al gomito s'appoggia.
D'un zeffiretto leggerissim'ala
increspa a caso il liscio pian dell'acqua,
che, mentre quel sospira infra le canne,
con dolcissimo fremito sussurra.⁷⁵

E del resto anche nella traduzione di testi preromantici, se spesso possono piú colpirci per il loro folgorare di breve meteora, di equivoca illuminazione, versi isolati che piú si legano al contatto fra il testo nelle sue parti piú risentite e lo scatto irrequieto ed ansioso del traduttore, piú duraturamente efficaci su lettori quali Monti, Foscolo, Leopardi furono quelle parti in cui il Mazza condusse la tensione propria e del testo ad una cadenza piú continua e distesa, creando movimenti di distinta eloquenza, di stupita contemplazione:

Così è profondo quell'azzurro in cui
l'etere si colora, e stan librate
fiammelle innumerabili infinite
che non perdon scintille!...
Dorme lo spirto di Favonio, e tace
l'equabil lago, nel cui vitreo seno,
riscintillando a me, sceser le stelle...
Dunque a che pro l'inanimata salma
vestir di bruno ammanto, e al non suo tetto
ombrar le porte di feral cipresso,
perpetuando ad arte i pensier tristi
di chi a noi sopravvive! A che que' veli
fastosamente a terra stesi e d'armi
e canne, ombra d'impero, e de' cavalli
grave traenti il lugubre feretro
la mestissima pompa e i brun pennacchi
su la bassa cervice alto ondegianti?⁷⁶

Così questo poeta mancato, ma non privo di una sua iniziale tensione poetica, segna – entro le linee di un neoclassicismo che si sviluppa e si complica con interpretazioni diverse e, se non eterogenee, rischiose agli occhi dei neoclassici piú fedeli all'eleganza e alla purezza formale – un significativo momento di tale complesso svolgimento e di una crisi in lui non risolta e documentata nel suo stesso linguaggio poetico⁷⁷. E mostra, d'altra parte,

⁷⁵ *Opere*, III, p. 183.

⁷⁶ *Alla morte* di T. Parnell, in *Opere*, III, pp. 56-57, 59-60. E non sarebbe difficile – se lo spazio lo consentisse – citare in appoggio lunghe sequenze di versi tratte soprattutto dagli inni e poemetti sull'armonia, dai lunghi frammenti del poemetto sul bello armonico o dalla *Grotta platonica* (v. ad es. *Opere*, III, pp. 134, 168-170, 190-191).

⁷⁷ Lo sforzo di originalità del Mazza nella sua ricerca di effetti grandiosi e nuovi, meno

come nell'ultimo Settecento (dopo l'impeto iniziale del preromanticismo, che – a parte alcune esplosioni piú rudi e momentanee – si veniva sistemando in sintesi raffinate e sensibili fra preromanticismo e neoclassicismo, come quelle del Bertola o del Pindemonte) la poetica neoclassica potesse raccogliere ed ordinare piú chiaramente, in discorso poetico e alla luce di ideali letterari diffusi ed efficaci, anche impulsi poetici che nel suo seno potevano apparire piú azzardati e irrequieti, insoddisfatti della semplice perfezione formale e pure incapaci di vivere fuori di quella poetica, prima che, con ben diversa forza di poesia e con ben diverso impegno nella storia viva del proprio tempo (e ben al di là dell'esperienza importante, ma piú laterale e letteraria del Monti), il Foscolo venisse ad attuare la sua originalissima sintesi di romanticismo neoclassico.

curanti di purezza e di eleganza a favore di un'efficacia «sublime», è documentato nel suo lessico che accumula (piú di quanto avvenga nel Rezzonico, che pure tenta composti autorizzati dai classici: «nottintero», «gemipomo» ecc., e applicazioni di linguaggio scientifico e filosofico), nella sua eloquenza vaticinante, calchi classici, riprese di forme dantesche e neoformazioni da queste e da quelli stimulate («attessorato», «centreggiare», «onnifica voce», «retto-consigliante», «ogni-cosa-veggente», «infragile», «melodiale», ecc. ecc.), in relazione anche ad un linguaggio platonizzante e scolastico-tomistico accolti in un confuso eclettismo evidentemente non solo linguistico, ma ideologico, tipico della crisi di fine secolo in un ambiente inizialmente illuministico, sensistico e dotato, per una possibile reazione antiilluministica, di strumenti logori di una vecchia tradizione scolastica. Naturalmente, in uno studio augurabile sul lessico della poesia settecentesca, la tendenza della lirica filosofica e mistica entro schemi neoclassici presuppone l'identificazione e del linguaggio arcadico (specie nella direzione «alta») e di quello classicistico dal Salvini in poi, con le riprese e gli stimoli di quello del Chiabrera e dei chiabrereschi.

Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi (1953)

Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi, «Rassegna lucchese», n. 11, Lucca, novembre 1953, poi in W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

IL PETRARCHISMO ARCADICO E LA POESIA DEL MANFREDI

Dalle due interpretazioni della tradizione letteraria italiana in funzione di una nuova poetica, del Crescimbeni e del Gravina, si può ben vedere come soprattutto petrarchismo e classicismo siano al centro degli interessi degli Arcadi: e lo si può vedere rifacendosi anche ai quadri della tradizione italiana contenuti nel *Della perfetta poesia* del Muratori e nel *Discorso per l'apertura della colonia veronese* del Maffei. Anche se poi per il classicismo si dovrà dire che la sua lezione rimane essenziale ma non così profonda come diverrà nel corso del Settecento e viziata dallo scambio con lo pseudoclassicismo di origine chiabresca; e per il petrarchismo si dovrà constatare che esso fu soprattutto scuola di analisi dei sentimenti e della loro espressione in una direzione sempre più lontana dal complesso mondo del grande modello.

In genere si può dire che il Petrarca fu efficace attraverso i petrarchisti cinquecenteschi, ed è noto come il gruppo romano dei fondatori dell'Arcadia avesse preso a suo «direttore» di buon gusto il «leggiadrissimo» Di Costanzo e come, d'altra parte, nel *De disciplina poëtarum* il Gravina riducesse l'esemplarità del Petrarca e dei suoi imitatori alla «elocuzione», «qua nulla purior, nulla floridior», e sconsigliasse una assoluta fedeltà al solo Petrarca. E lo stesso Foscolo nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, accennando al Manfredi e ai suoi compagni nel culto del Petrarca, li considerava «più corretti che animati»¹, convalidando, da tutt'altro punto di vista, il giudizio in base al quale la maggior parte degli arcadi, dopo l'uso del petrarchismo contro il barocco (si pensi agli elogi del Menzini al Petrarca nell'*Arte poetica*), veniva interpretando la essenziale lezione petrarchesca attraverso i petrarchisti cinquecenteschi (e in verità non solo il Di Costanzo, che pur rimane il più indicativo nella fase arcadico-barocchetta²) scegliendo nella tematica petrarchesca i motivi più adatti a soluzioni idilliche e leggiadramente galanti, o riducendo alcuni motivi drammatici in pretesti di animazione melodrammatica: come il moti-

¹ V. Foscolo, *Opere*, ed. naz., VIII, p. 143. Ma quanto al Manfredi, negli appunti della lezione XI delle *Epoche della lingua italiana*, in *Opere*, ed. naz., XI, p. I, p. 255, parlando del fallimento poetico degli Arcadi diceva: «Le sole eccezioni forse sono un grande matematico che sortì bastante immaginazione per essere un poeta se non grande certamente neanche mediocre e una donna Faustina Maratti Zappi...».

² In seguito l'esempio del Di Costanzo tramonta e del resto è chiaro che anche nel momento della sua maggior fortuna esso fu soprattutto l'indicazione di uno schema di una linea più rilevata specie verso il finale ma non così intimamente animata come sarà nello Zappi e nella fase arcadico-rococò.

vo della nave in cerca del porto nella tempesta, che tornerà infinite volte nelle rime arcadiche con una intonazione ben diversa da quella del testo petrarchesco e come motivo di piacevole incertezza, di melodrammatico contrasto a cui è sottinteso o reso esplicito un sostanziale lieto fine³.

Ma, se dunque il petrarchismo arcadico è quanto mai dubbio nei suoi rapporti con il modello petrarchesco⁴ e lo risente attraverso «illeggiadrimenti» e rilievi di movimento piú brioso in cui si serve piuttosto di petrarchisti di avanzato Cinquecento, e se procedendo al di là della fase crescimbeniana ancor minore appare l'attenzione al modello petrarchesco, sarebbe assurdo negare l'enorme importanza che il petrarchismo ha avuto nella reazione al secentismo prima, nella costituzione della poetica arcadica poi, soprattutto come scuola di espressione e indagine dei sentimenti sia pur volta ad idillio e melodramma piú che al tipico modulo del *conflictus curarum* petrarchesco. Né mancò un gruppo di arcadi della generazione crescimbeniana, che, per quanto poco riconosciuto dal centro romano (che li sentí «poco animati» come piú tardi, abbiamo visto, il Foscolo), agì a lungo sotto la piú precisa insegna petrarchesca trovando poi un teorico del petrarchismo ortodosso in Biagio Schiavo, autore del trattato *Il Filalete* (1735).

Si tratta del gruppo dei petrarchisti (Manfredi, Ghedini, i fratelli Zanotti), bolognesi o, come il Lazzarini, collegati con i bolognesi: gruppo le cui idealità etico-letterarie⁵ trovano espressione poetica nel solo Manfredi.

Quando Eustachio Manfredi⁶ morì nel 1739, tutti i verseggiatori dell'Arcadia bolognese scrissero poesie in suo onore riconoscendogli unanimamente un'eccezionale posizione di caposcuola⁷ e di rinnovatore del «buon gusto»,

³ F.L. Mannucci nell'opuscolo *Petrarca in Arcadia*, Genova 1905, nota la lontananza dallo spirito petrarchesco delle imitazioni arcadiche, riporta con abbondanza precisi luoghi e motivi del *Canzoniere* ripresi nelle *Rime degli Arcadi*. Recentemente è uscito uno studio di scarsissimo valore di E. Sala Di Felice, *Il Petrarca in Arcadia*, Palermo 1959.

⁴ Sul Petrarca non erano mancate polemiche dovute a posizioni di culto (almeno teorico) piú rigido e posizioni piú critiche e libere: come avviene nei riguardi della *Perfetta poesia* del Muratori (che precisò la sua ammirazione condizionata nelle *Osservazioni*), a cui tre arcadi della colonia Ligustica (in realtà assai liberi poi nella loro pratica poetica) opposero una retorica *Difesa delle tre canzoni degli occhi e di alcuni sonetti e vari passi delle Rime di F. Petrarca*, di G.B. Casaregi, G.T. Canevari e A. Tommasi, Lucca 1709.

⁵ Non si creda che tale culto del Petrarca non ammettesse nell'opera di questi letterati oscillazioni tra il comporre centonesco del Lazzarini e maniere di leggiadria come nel Ghedini (si veda in proposito *Rime degli Arcadi*, III, p. 149). Sullo Schiavo essenziale è lo studio del Croce, *Un devoto del Petrarca, Biagio Schiavo*, in *Letteratura italiana del Settecento*.

⁶ Era nato nel 1674 a Bologna, dove passò tutta la sua vita di scienziato e di letterato, ad eccezione di alcuni viaggi a Roma, a Lucca e in Romagna, chiamato come famoso ingegnere ad infrenare fiumi. Sul Manfredi e sui petrarchisti bolognesi si può vedere il volume ricco di notizie di D. Provenzal, *I riformatori della bella letteratura italiana*, Rocca San Casciano, 1900. Per la biografia del Manfredi si veda la *Vita* premessa all'edizione dei *Versi e prose*, Bologna 1760.

⁷ Le composizioni in suo onore si trovano nella edizione bolognese citata dei suoi versi e prose.

a cui rese piú tardi omaggio il Pindemonte nel suo *Elogio di G.B. Spolverini* ricordando la canzone *Donna dagli occhi vostri* come un «puro raggio di sole tra l'ombra, non ancora dileguate affatto, di quella barbarie d'artificio che della stessa barbarie di natura è piú difficile a vincersi».

In realtà, anche se di lui si poté indicare la conversione da una prima e brevissima produzione barocca, ad opera del marchese Orsi, il rinnovamento del Manfredi e l'attività del gruppo petrarchistico bolognese corrispondono ad un periodo piú avanzato (ultimissimi anni del Seicento) rispetto all'azione dei toscani e del Maggi. Ma nell'ambiente culturale bolognese, assai vivo fra la nuova scienza entrata nello Studio e gli interessi figurativi dell'Accademia del disegno, la nuova colonia arcadica Renia (da cui poi dovevano svolgersi personalità importanti del movimento classicistico-illuministico come l'Algarotti e il Savioli) fu particolarmente notevole per il totale distacco dal barocco nella sua fedeltà al modello petrarchesco e nel particolare culto della correttezza, della purezza formale e della limpida chiarezza dei sentimenti e della loro espressione, che nel Manfredi e nei suoi amici si appoggia a una educazione di chiarezza scientifica, di razionale acutezza (l'ambiente bolognese fu scientificamente innovatore e il Martello ne tradurrà nel suo deciso attacco antiaristotelico, nei *Sermoni dell'arte poetica*, l'avversione al dogmatismo precettistico).

Né si pensi che tale culto del Petrarca e della sua complessità spirituale e formale sia frutto di un atteggiamento letterario senza contatti con la vita, chè anzi, proprio nel vivace ambiente bolognese, questi letterati sentirono piú d'altri il bisogno di legare questa loro esperienza di finezza e di purezza sentimentale e poetica ad una vita di relazioni e di amicizie in una città aperta ed attiva, di esprimere, in quella trama delicata di echi letterari illustri e adeguati alla loro aspirazione spirituale e poetica, una loro vita di affetti.

Sicchè in generale, per quel che riguarda la disposizione di questi arcadi bolognesi e in particolare per il Manfredi, l'unico poeta del gruppo degno di considerazione critica, andrà anche limitato il tradizionale giudizio di correttezza poco animata (e si distingua il caso limite di Domenico Lazzarini, legato con i bolognesi, che giunge nella sua fedeltà petrarchesca ad un frigido calco), dovendosi piuttosto parlare di una singolare animazione sottile e limpida senza il brio di altre esperienze arcadiche, ma non riducibile a semplice intonazione discorsiva e a freddo esercizio di recupero di una luminosità attinta in parole lontane ed estranee alla vita degli stessi autori. E se nel Ghedini e negli Zanotti l'animazione sentimentale è priva di risultati poetici, nel Manfredi, diversamente dotato di limitata ma autentica capacità poetica, il velo petrarchesco media in sé tenui, ma resistenti colori personali.

Il Manfredi⁸ ebbe una breve stagione poetica (tra gli ultimissimi anni del

⁸ Sul Manfredi poeta importanti le pagine di F. Foffano (*Rime scelte di E.M.*, Reggio Emilia, 1888; *La lirica amorosa del secolo XVIII*, in «Rassegna Nazionale», 1909), di A. Salza in *La Lirica* (Vallardi, Milano, s.d.), di H. Bédarida (*E.M. in L'Italie au XVIII siècle* in

Seicento e il primo decennio del Settecento) e mostrò la sua serietà morale e letteraria anche nel suo sapersi limitare, nel non cedere a quella tentazione del comporre versi, che per molti diveniva una convenzione indipendente da qualsiasi esigenza interna, quasi un dovere di società⁹. Il Manfredi scrisse poesie finché ebbe qualcosa da dire di suo e quando il suo piccolo nucleo ispirativo fu esaurito abbandonò anche le forme più laterali di poesia di omaggio e di occasione che assumevano significato di esercizio minore, ma utile nel cerchio di interessi letterari e poetici suscitati e giustificati da quel centrale motivo poetico.

E coincide con questo periodo anche la sua notevole attività polemica, culminata nella lettera all'Orsi¹⁰. Lettera che è fra le più interessanti tra le *Lettere di vari autori in proposito delle Considerazioni*, aggiunte allo scritto dell'Orsi (interessa anche per il quadro della letteratura del Seicento tra barocco e Arcadia che si pone vicino a quello del Muratori), e che insiste sulla diversità del linguaggio poetico italiano, eletto e distinto sostanzialmente dalla prosa (secondo una tesi che continua fino al Leopardi e al Carducci), da quello francese (prosa rimata) in cui i pensieri rimangono «o troppo ignudi o spogliati almeno quasi sempre di immagini e sono rivestiti di certe riflessioni che hanno del metafisico e del sottile». E capovolge così le accuse dei razionalisti francesi ritrovando acutezza e pensieri ingegnosi – barocchi – non solo in Voiture, ma persino in Corneille (e alla tradizione italiana petrarchesca ricollega Ronsard, acutamente rilevato nella sua alta posizione poetica), mostrando che i difetti del Seicento italiano sono un effetto del gusto non solo italiano, mentre la grande tradizione poetica italiana collegata a quella greco-latina permette ai letterati moderni di muoversi su

«Études italiennes», 1927, ora in *À travers trois siècles de littérature italienne*, Paris, 1957), e soprattutto di B. Croce (*Il petrarchismo settecentesco e una canzone di E.M.*, in *Letteratura italiana del Settecento* cit.). Si veda ora il fine profilo di M. Fubini nella introduzione ai *Lirici del Settecento* cit., e l'articolo di E. Melli, *La poesia di E. Manfredi*, in «Convivium», 1958, p. 280 ss., e dello stesso *Cinque sonetti inediti del Manfredi*, in «Strenna storica bolognese», 1961, p. 305 ss. (cfr. le mie schede in «La Rassegna della letteratura italiana», 1958, p. 301, e 1962, p. 164).

⁹ Il Manfredi ebbe un disprezzo, non molto comune in Arcadia, per gli improvvisatori e declamatori e nel suo viaggio a Roma nel 1715 non mancò di notare con ironia che là vi erano «più poeti che mosche» (Lettera a G.P. Zanotti, Roma, 18 maggio 1715).

¹⁰ La polemica di Gian Gioseffo Orsi contro i giudizi del Bouhours sulla letteratura italiana nella sua opera *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* costituisce un momento importante nella storia dell'Arcadia perché nella reazione agli attacchi del boileuismo oltre all'orgoglio nazionale (con diverse sfumature di nazionalismo letterario, da quelle più esagerate del Maffei a quelle equilibrate del Muratori e del Manfredi) si trovano gli effetti di un vero e proprio esame di coscienza dei letterati italiani, che avendo rifiutato il secentismo ricercano insieme le ragioni della loro tradizione più alta, discutono su ragione e fantasia, mirabile e verisimile, adoperando l'arma dei francesi (il razionalismo) a meglio motivare la loro difesa dei diritti – se pur limitati – della fantasia. I vari contributi di arcadi nella polemica si trovano nella edizione di Modena (1735) delle *Considerazioni del marchese G.G. Orsi ecc.*

di un terreno sicuro, di equilibrare nella loro opera «invenzione, elocuzione, disposizione» sfuggendo, diremo noi, al contenutismo o al formalismo astratti. Le osservazioni sempre acute del Manfredi sullo stile e la poesia sono fra l'altro da considerare come introduzione alla sua stessa opera poetica. Mentre, in questo breve periodo di attività poetica, il Manfredi fu consigliere autorevole di Agostino Gobbi nella compilazione della *Scelta di sonetti e canzoni* (Bologna, 1709), antologia critica del petrarchismo nei secoli fino all'*Arcadia*¹¹.

Nella sua produzione non molto abbondante non mancano anche poesie d'occasione che meno possono interessarci, e che pure hanno sempre un'intima compostezza e una certa freschezza di nuovo genuino colloquio con persone e avvenimenti di una concreta società osservata ed amata sia pure attraverso il velo, non sempre presente, della finzione pastorale. Anche i sonetti di carattere patriottico e politico (*Per la nascita del principe di Piemonte*, *Per il gonfalonierato di A. Marsigli*, ecc.) hanno una misura che riflette un atteggiamento sempre dignitoso e controllato, come certe ecloghe e capitoli scambiati con il Martello e con G.P. Zanotti hanno, nella loro discorsività poco impegnativa, una nitida evidenza, un equilibrio di accenti e di proporzioni che rivelano possibilità stilistiche davvero notevoli. E le stesse esercitazioni sottilissime e raffinate dei due canti *Del Paradiso* valgono ad indicarci, fuori dei suoi componimenti più ispirati, l'estrema serietà del letterato, la sua padronanza di un linguaggio, di velature e rilievi sommessi, di una precisa gamma di toni delicati e spirituali.

Ma le qualità che emergono in questa produzione secondaria si organizzano e prendono valore espressivo più intimo quando in esse si traduce la gentile nostalgia d'amore e la delicata commozione del suo spirito raffinato e pensoso, di fronte alla scomparsa di vaghe figure giovanili, all'abbandono del mondo per la vita claustrale di fanciulle vagheggiate nella loro pura freschezza o amate nel momento più intenso della vita sentimentale del Manfredi. L'illeggiadramento pastorale o anacreontico alla Zappi, che si avverte nel sonetto *A Fille* (che naturalmente piacque moltissimo in *Arcadia*) o che si introduce più raramente persino in qualche sonetto per monacazione (ad esempio il sonetto *Per monaca* a p. 77 dell'edizione bolognese già citata), costituisce una accentuazione colorita e pericolosa, nell'equilibrio manfrediano, di quella delicata emotività di fronte a spettacoli di tenerezza gentile, di giovanile freschezza che vibra con misura squisita all'unisono con l'esile entusiasmo spirituale per ogni condizione di purezza e di intimità.

¹¹ Lo spazio maggiore è naturalmente concesso al Petrarca e fra i cinquecentisti al Bembo (non al Di Costanzo), in accordo con il tipico amore di «castità», di nobiltà affettuosa, di gentilezza per cui il Gobbi e il Manfredi daranno posto notevole anche alla Colonna e ai petrarchisti più fedeli e «spirituali». L'antologia bolognese ha una terza parte contemporanea. Nello stesso anno, e dunque prima delle *Rime degli Arcadi*, usciva la prima parte delle *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi* a cura del Lippi, Lucca.

Potrà sembrare strano che l'ispirazione migliore del Manfredi trovi la sua condizione piú adatta in quel tema della monacazione che divenne poi nel corso del Settecento cosí convenzionale e fastidioso. Ma nel Manfredi questo tema, poi logorato da una consuetudine tutta esteriore, appare nuovo e fresco, reso poetico da una particolare situazione personale del poeta oltre che dalla possibilità che in esso il Manfredi trova di congiungere un sospiro di nostalgia per una fuga dal mondo di dolci figure giovanili ad una sincera nota di ammirazione e di interesse per la vita spirituale che si svolgeva in quelle candide anime femminili.

Ogni fanciulla che prende il velo suscita in lui un movimento fra rammarrico, vagheggiamento (senza il minimo peso di sensualità) e partecipazione alla intimità, al mistero di quella vocazione e di quella nuova vita spirituale.

Ed è evidente che una generale disposizione dell'animo del Manfredi a commuoversi di fronte ad ogni spettacolo di morte giovanile o di abbandono del mondo da parte di fanciulle (situazioni che si rivelano omogenee e in simpatia come nella notevole canzone *Per una monaca di casa Davia*) venne rafforzata e precisata, come particolare attenzione e vibrazione poetica di fronte al preciso fatto della monacazione, da una vicenda personale che, all'inizio del suo breve cammino poetico, diede un valore particolare alla cerimonia del velo, traducendosi in due componimenti che sono i piú alti del canzoniere manfrediano e ritornando come piú intima sorgente di emozione, di memoria nostalgica, nelle poesie che in varie occasioni il Manfredi scrisse per la monacazione di fanciulle bolognesi.

Quella disposizione piú generale dell'animo delicato e serio del Manfredi a commuoversi e a reagire poeticamente a contatto con situazioni di melanconica purezza, e a raccogliere in una trama sobria e nitida di coerenti svolgimenti di disegno musicale quella commozione limpida, quella tenue e sicura luminosità spirituale, si trova, come dicevo, ben chiara e attuata nella canzone *Per una monaca di casa Davia*, in cui il poeta lega il ricordo della morte del giovinetto Davia all'abbandono del mondo da parte della sorella che prende il velo. Una eguale vibrazione sentimentale anima il discorso poetico cosí composto, ma sensibile, nella strofa che evoca il ricordo del guerriero adolescente estinto «sul fior de' suoi verd'anni»:

Qual su la verde erbetta
giglio reciso langue,
tal cadde il giovinetto,
dal bel candido petto
vena sgorgando di purpureo sangue,
e steso in su l'arena
osò il nemico di guardarlo appena.

O in quella che, con maggiore complessità, sulla base di una simile immagine di tenue grazia, di sensibilità educata ed attenta, rivolge un saluto alla fanciulla che si fa monaca e lascia la città natale:

O verginella umile,
cura un tempo ed amore
del picciol Reno, ed or memoria acerba!
Qual colto in mezzo aprile
vago, purpureo fiore,
vedova lascia la campagna e l'erba;
ma industrie mano il serba
in nuovo almo terreno,
ove le verdi fronde
tra l'aure amiche e l'onde
riveste, e d'odor mille ha l'aer pieno;
tal da questa pendice
parti, e fai di tua vista altrui felice.

Ma in questa canzone, che pure ha un generale tono poetico, una diffusa aura di gentilezza (in cui culmina piú originalmente la costante ricerca di questi petrarchisti ansiosi di raggiungere, nel loro esercizio su temi e suggerimenti petrarcheschi, una nobiltà di accento sulla direzione di sentimenti soavi e composti), non mancano parti piú convenzionali e la stessa «atroce immagine» di quella delicata morte giovanile (sentita come stimolo alla vocazione monastica della fanciulla), insieme a rapidi accenni piú solenni (il giovane guerriero «tanta e sí certa speme / giunta ne l'ore estreme / per trarre Italia de' suoi lunghi affanni»), porta in quel delicatissimo tessuto una certa stonatura, cosí come in altre poesie (ad esempio nella canzone per la morte di Vincenzo Filicaia¹²) momenti piú intimi (mai del tutto assenti nelle poesie del Manfredi)¹³ sono isolati in mezzo a forme di dignitosa e sommessa eloquenza.

Ed anche sul tema della monacazione non mancano variazioni piú esterne, forme di leggiadria piú letteraria (ad esempio nel sonetto pure assai piacevole *Per monaca*: «Le ninfe che pei colli e le foreste»), piú precise applicazioni di particolari schemi petrarchistici e stilnovistici: come nel sonetto *Per monaca* a p. 92 delle *Rime* e in quello di p. 25 in cui, eccezionalmente, il Manfredi cede al gusto costanzesco e adatta un celebre schema di sonetto del Di Costanzo a una debole variazione amorosa.

Ma nei momenti piú ispirati quel tema raccoglie coerentemente le aspira-

¹² L'omaggio commosso che il Manfredi rese al Filicaia non manca di indicarci un contatto non casuale fra il vecchio letterato toscano e il capo della colonia Renia nel comune ideale di fedeltà petrarchesca e in una vicinanza (si pensi al Filicaia dei sonetti in morte di Camilla Filicaia) di delicata discorsività poetica, di castità sentimentale e formale, tanto piú animata ed intima però nel Manfredi.

¹³ Cosí anche in sonetti di tipica convenzione accademica come quello sul problema (proposto dall'Accademia dei Gelati) «se sia piú malagevole mantenersi l'altrui amore che acquistarselo» il disegno nitidissimo del cacciatore e dell'augellino (che piacque al Croce) è tutto mosso da un intimo piacere non solo di descrizione minuta, ma anche (e qui il Manfredi era in accordo con le aspirazioni piú genuine dell'*Arcadia*) di diretta conquista, nella parola, di una minuta, sicura realtà.

zioni piú intime della poesia manfrediana e le varie monacazioni, per quanto atteggiate variamente, richiamano la essenziale vicenda amorosa del poeta e si arricchiscono dei suoi echi, delle sue vibrazioni nostalgiche.

Breve vicenda d'amore tutta consegnata alla poesia, in cui il Manfredi piú direttamente cantò la monacazione di Giulia Caterina Vandi, la fanciulla bolognese da lui amata.

Documenti artistici di questo momento della sua vita poetica sono la canzone *Per la monaca Giulia Caterina Vandi* e il sonetto che qui riporto:

Vergini, che pensose a lenti passi
da grande ufficio e pio tornar mostrate,
dipinta avendo in volto la pietate,
e piú negli occhi lagrimosi e bassi,
dov'è colei, che fra tutt'altre stassi
quasi sol di bellezza e d'onestate?
Al cui chiaro splendor l'Alme ben nate
tutte scopron le vie, d'onde al ciel vassi?
Rispondon quelle: ah non sperar piú mai
fra noi vederla; oggi il bel lume è spento
al mondo, che per lei fu lieto assai.
Su la soglia d'un chiostro ogni ornamento
sparso, e gli ostri, e le gemme al suol vedrai,
e il bel crin d'oro se ne porta il vento.

Ben si avverte qui la decisa superiorità rispetto alle esercitazioni petrarchistiche piú impersonali e il singolare proficuo uso di suggerimenti petrarcheschi (e, si noti subito, stilnovistici, ma passati attraverso una dosatura piú petrarchesca) e persino di precise parole del Petrarca («liete e pensose, accompagnate e sole», «non sperar piú vedermi in terra mai», «i lumi bei che mirar soglio spenti» e il dantesco «deh peregrini che pensosi andate» o tutta la prima quartina di tono dantesco e stilnovistico: «Voi che portate la sembianza umile / cogli occhi bassi mostrando dolore / onde venite...») come elementi di un linguaggio letterario e pur personale, animato com'è intimamente, in maniera delicata e poco vistosa, da un sentimento poetico che è inconfondibilmente manfrediano, rivissuto tutto in simpatia con le sue origini nel sentimento petrarchesco, e, rispetto al Petrarca, velato quasi in un suono piú sottile e somnesso.

Il sonetto è tutto giustificato da un movimento di stupito dolore, di mestizia intensa e misurata che lega, in una costruzione veramente esemplare di nitidezza e di articolazione chiara e animata, il giovane che domanda notizie della fanciulla amata e le fanciulle che, tornando dalla cerimonia della vocazione, gli danno l'annuncio del definitivo distacco della Vandi dalle cure mondane e la fine di ogni speranza per lui.

Qui, nei confronti della canzone, la situazione si presenta piú semplice, piú esplicitamente umana e amorosa e insieme piú capace di quadro e di movi-

mento. Il motivo del dolore del giovane che pur non ha diretta espressione nella sua domanda ancora inconsapevole, per quanto già turbata e timorosa, è chiarito nella voce di simpatia delle fanciulle che descrivono la cerimonia del velo in toni di mestizia, quasi di compianto funebre, grave in voci giovanili e senza eccesso. E la reverenza che risuona nella domanda del poeta (la quale è certamente in tal senso la parte piú debole del sonetto, anche se quelle espressioni di ammirazione – del resto cosí misurate e intonate – van sentite nella loro delicata tensione fra amorosa e spirituale) non turba il prevalente sentimento di rammarico senza chiari compensi (come invece sar  nella canzone tanto piú complessa), non toglie al sonetto il suo carattere di compianto e di lamento di un amore deluso, mentre per  si intona bene alla misura, alla educatissima compostezza dei sentimenti che non ammettono la minima recriminazione, e risolvono la tristezza e il rammarico cos  inequivoci in un sospiro malinconico, in una visione d'improvvisa desolazione, disacerbata delle sue punte piú aspre nel patetico ed elegantissimo movimento finale.

E d'altra parte il sonetto si presenta qui in forma precisa di scena e dialogo, di movimento perfetto che ci conduce dal quadro iniziale delle fanciulle che entrano meste e composte (ogni particolare del sonetto concorre a questa impressione generale di tensione intima e di squisita compostezza) attraverso la risposta al quadro finale cos  continuo, preciso e suggestivo, in cui si vedono gli elementi essenziali della cerimonia avvenuta. Esempio veramente notevole di chiarezza e animazione (e in questo senso uno dei risultati migliori, su questa direzione, del gusto arcadico), di movimento e di dialogo. E si noti ancora la particolare bellezza della prima terzina in cui ai due interrogativi simmetrici e sospesi della domanda risponde un periodo tanto piú mosso e malinconicamente vibrante nei suoi *enjambements* senza durezza e senza enfasi. La «correttezza», la chiarezza ed evidenza hanno qui un valore piú che retorico, e, cos  calde di una ispirazione precisa e sicura, sono davvero qualit  di stile corrispondenti dall'intimo ad una spiritualit  limpida e sensibile che ha superato definitivamente, e non solo per polemica, la condizione barocca.

Se il sonetto, che certo colpisce con la sua maggiore evidenza, con la sua continuit  cos  riuscita, e con la presenza di un sentimento cos  delicato, ma cos  preciso, ci ha gi  condotti ad indicare quale sia la funzione del petrarchismo (e, attraverso la mediazione petrarchesca, di tanti motivi e immagini stilnovistiche) nella poesia del Manfredi – linguaggio poetico sentito in simpatia con l'animo petrarchesco nella sua condizione di gentilezza spirituale e usato come mezzo di espressione suggestiva di nuovi personali sentimenti –, ci  appare anche nella lettura della celebre canzone *Per la monaca Giulia Caterina Vandi*, in cui pure la fedelt  al modello petrarchesco va intesa con larghezza e secondo una precisazione che credo necessaria quando si parla del Manfredi.

Egli   come Ghedini o Lazzarini un fedele del Petrarca («cigno gentil ch'ogni paraggo esclude», come diceva il Menzini) ed   soprattutto alla poesia del Petrarca che egli guarda seguendone l'ispirazione amorosa spirituale, nelle possibili forme pi  delicate e sommesse, lievemente malinconiche

e pensose (ed anche in lui c'è minor senso del *conflictus curarum* petrarchesco). Ma insieme il Manfredi considera nell'angolo della sua attenzione anche il linguaggio stilnovistico e certi sviluppi petrarchistici di tradizione neoplatonica più omogenei alla sua spiritualità, che pur rifugge da forme rigide e fredde. E proprio per la canzone di cui parliamo, appare fondamentale – accanto all'aspirazione di recuperare nella propria poesia toni e movenze petrarchesche, di parlare attraverso parole che portino l'eco suggestiva del Petrarca – l'attenzione rivolta a schemi di poesia amorosa secondo la tradizione petrarchistica cinquecentesca che assimilava fra i propri esempi la canzone dottrinale del Cavalcanti accanto alla canzone del Benivieni e ad esercizi di Lorenzo. Vedremo anzi come questa attenzione non solo ad elementi particolari, ma ad un generale tono petrarchistico-platonico, porti un motivo essenziale a comprendere la complessa natura della canzone.

La canzone, scritta nell'anno 1700, dopo la monacazione della fanciulla amata¹⁴, è infatti nata su di uno stato d'animo assai più complesso di quello da cui ebbe origine il sonetto e dal confluire, insieme a motivi di amore e di rimpianto (la situazione dell'innamorato che vede troncata ogni sua speranza), di motivi più raffinati e sottili di ammirazione e amore spirituale, di esaltazione per una poesia così nuova ed alta nel proprio tempo e ricollegata ad una tradizione così nobile ed eletta.

Vi è dunque, sulla base di una storia intima intensamente sentita (quella espressa più direttamente nel sonetto), una complessa e pur distinta e limpida situazione poetica, in cui la rievocazione e il sospiro dell'amore più mondano, dominati e depurati da ogni minimo peso di turbamento sensuale (anche in tal senso il Manfredi appare al sommo della ricerca della prima Arcadia di sentimento amoroso e casto, di rifiuto della «lascivia» barocca in senso non solo stilistico), si fondono con un impeto di ammirazione per l'altezza dell'anima amata, che, nella sua decisione (pur negativa per la felicità del poeta), ha dimostrato la sua natura superiore, e con un particolare entusiasmo di poeta che si compiace di cantare cose alte e nuove, di rivelare le qualità celesti della donna, da tempo scoperte proprio mercé l'amore che gli permise di vedere con più chiarezza in quell'animo. Sicché lo stesso entusiasmo del cantore di amor platonico (che porta con sé qualche maggior monotonia e astrattezza dottrinale) si ricollega al sentimento fondamentale di amore, di contenuto rimpianto, di ammirazione e simpatia per quella vita intima così in accordo con la bellezza della donna amata: e lo stesso insistere sulla propria capacità di cantare questo alto soggetto e di aver inteso, diversamente da ogni altro uomo, che cosa celasse l'animo della Vandi, è ancora in qualche modo un compenso d'amore, una possibilità di essere lui solo vicino alla donna, lui che solo, mercé l'amore, l'ha profondamente compresa.

Mi sembra che la comprensione di questa canzone, così notevole anche se

¹⁴ Dice G.P. Zanotti che questi versi «doveano esser l'ultima espressione di un amante ingegnoso», d'un amore «durato molt'anni» e che «appena ebbe termine quand'ella si monacò».

non priva di momenti piú scialbi legati al prevalere piú autonomo dell'entusiasmo dottrinale-amoroso, richieda la considerazione di questa situazione complessa in tutti i suoi motivi cosí collegati e circolanti nell'accordo essenziale di amore ed esaltazione spirituale che scambievolmente si prestano il loro calore e il loro entusiasmo dentro una costante chiarezza, una misura, una finezza d'animo che alleggeriscono ogni impeto e lo intonano a questo ritmo continuo, mosso, sollecitato delicatamente da successivi spunti poetici. E se la storia della donna, dalla sua creazione alla sua monacazione, rivista come vera e propria ascensione al cielo, costituisce la linea piú evidente nello svolgimento della canzone, in realtà non credo utile accentuare troppo questi caratteri di storia psicologica imperniata nei successivi stati spirituali della donna come protagonista della canzone: quella storia è tutt'una con la storia dell'animo del poeta¹⁵ e mi pare che sia piuttosto da battere sulla complessità del suo animo e sulla trepida vibrazione nel narrarci ciò che in lui avviene nel rievocare la vicenda terrena e celeste della fanciulla amata.

Insomma se la storia della Vandi costituisce il chiaro sostegno della canzone nel suo svolgersi (ben diversa da tante canzoni amorose simili, costruite a variazioni su di un unico tema di elogio) e permette al poeta di scandire le sue strofe con continuità, con sviluppo e con una certa tensione di progressiva ascesa, non è tanto un personaggio poetico (la donna seguita con amore e ammirazione nella sua via di perfezione) che spicca e si costruisce, quanto è piuttosto dominante la vicenda complessa dell'animo del poeta, che rievoca la vita della donna amata nella sua interpretazione, nella sua comprensione, nel suo amore, nel suo stesso compiacimento della poesia che supera la stessa occasione da cui nasce e costituisce quasi il bando piú generale di una poesia amorosa e spirituale, erede di una grande tradizione, rinnovatrice di un senso intimo della poesia contro la «deviazione» secentistica¹⁶.

La storia della donna rimane cosí al centro della canzone, ma va sentita nel valore piú complesso dei sentimenti che vivono nell'animo del poeta, da cui essa stessa trae il tono delle sue varie fasi, e di cui essa costituisce la concreta manifestazione fantastica: anche essa attuata però in quella gamma di immagini lievi e poco colorite, delicate e senza peso e volume, che abbiamo

¹⁵ Il Foffano mise in rilievo il legame tra la storia della donna e quella dell'animo del poeta («storia di un'anima creata da Dio, perché con la sua bellezza guidi gli uomini alla contemplazione della bellezza infinita, ed è insieme la storia dell'animo del poeta ecc.», art. cit., p. 743) e il Croce: «Il poeta ha sentito e inteso quello che si è adempiuto nella eletta creatura e quel che di riflesso è avvenuto e avviene in lui» (*Letteratura italiana del Settecento* cit., p. 102).

¹⁶ Questa canzone, viva perché genuina espressione di uno stato d'animo poetico preciso, ha anche un valore letterario notevole come prova di poesia completamente fuori dei termini barocchi (il Manfredi sentiva particolare antipatia per il barocco come forma veramente lontana dal suo spirito equilibrato, chiarissimo, generalmente e puntualmente delicato), come esempio di una vera ricostituzione del discorso poetico sulla base di una rinnovata riuscita attenzione non solo alla realtà naturale, ma a quella dell'animo e delle sue vicende, ascoltate con tanta finezza.

già notato nella canzone *Per una monaca di casa Davia*. Tutto l'animo del Manfredi è presente nella canzone che rappresenta senza dubbio lo sforzo poetico maggiore del capo dell'Arcadia bolognese e che ammette una lettura particolareggiata e sul piano di un risultato poetico, non di semplice velleità come troppo spesso accade con altri rimatori del periodo arcadico.

La canzone si apre con una prima strofa in cui il poeta si fa rivelatore della potenziale vocazione al chiostro della donna, che agli altri uomini non appariva dapprima manifesta nella sua bellezza, nella sua luce «altera onesta», nei suoi «santi lumi accesi». Lui solo ha compreso tale vocazione per mezzo del suo amore (*mercé di chi innalzommi*) che ora gli permette di cantare cose che lui solo sa e che gli altri uomini ignorano.

Questa posizione di orgoglio e di fervore (ammirazione per la donna e orgoglio di esserle particolarmente vicino fra tutti gli uomini nel momento della sua decisione, per la propria comprensione del suo animo dovuta ad amore) si manifesta con decisione calma, con lieve impeto senza retorica negli ultimi versi, a chiudere questa strofa in cui si pongono i motivi essenziali della canzone, che poi si svolgeranno in movimenti piú scanditi secondo un ritmo temporale e un progressivo accendersi della commozione spirituale, anche se questa non sempre è perfettamente realizzata in un effettivo aumento di tensione poetica. La storia della fanciulla nasce dall'interpretazione che del suo animo il poeta ha saputo dare mercé l'aiuto di amore che lo ha innalzato a tanta altezza, e in tal senso la prima strofa è la salda base di tutta la canzone, come è anche modello delle altre strofe, inizio esemplare di un discorso poetico cosí intimo, coerente, intonato ad un lieve e saldo canto interno, ad un passo dell'animo fervido e sobrio nel suo ricreare una vicenda di sentimenti di dimensioni di purezza poetica, di lucido sogno. Discorso poetico che richiede anche lettori attenti e capaci di ricreare la condizione particolare di quest'animo poetico e la singolare impostazione del linguaggio cosí letterario e cosí intimamente ravvivato da questo delicato fervore che contemporaneamente si giova e si arricchisce delle suggestioni di purezza e fierezza, di ardore e di tenero canto che esso ridesta in parole che ne furono già pervase in altri testi poetici illustri.

Il movimento di immedesimazione del poeta con l'amore che lo ispira e di rivelazione di verità «al vulgo ignaro ascose» (movimento tipico della tradizione di poesia amorosa platonica) comunica la sua forza di annuncio intimo e solenne all'inizio della seconda strofa, cosí nitido e deciso nella rievocazione del complesso lavoro, con il quale la natura e l'amore dettero corpo all'anima della donna: la cui discesa dal cielo è finalmente realizzata in poesia con una leggerezza di movimento e di accento, con una coerenza di suoni delicati, senza asprezza, con un fluire di linee agevole, ma non privo di un'intima sospensione pensosa che lo rende tanto piú eletto ed efficace:

la qual, pronta e leggera
di mano a Dio lui ringraziando uscia,

e raccogliea per via,
di questa spera discendendo in quella,
ciò ch'arde di piú puro in ogni stella.

Quell'ardore e quella purezza cosí delicatamente vibranti in quest'ultimo verso e cosí rinnovati nella ripresa di tutta una poesia dell'ardore e della luce tipica del petrarchismo platonico, trovano la loro espressione piú sensibile e piú poeticamente viva nella terza strofa, in cui il poeta, dopo una lieve enfasi iniziale, esprime l'animazione della natura alla viva presenza della bella donna. Qui la luminosità, la fresca, sottile sensibilità visiva che si può notare anche nella canzone *Per una monaca di casa Davia*, traduce nella sicura trama di vaghi echi amorosi, di lieve vagheggiamento della bellezza corporea, di soave estasi visiva, quel fervore amoroso spirituale che qui passa da toni di attenuato ardore platonico alle sottili e nitide gradazioni di colori sensibili e trasparenti:

... e in ciò dire ogni stelo
si fea piú verde e vago,
e l'aer piú sereno e piú giocondo.
Felice il suol, cui il pondo
premea del bel pié bianco,
o del giovenil fianco,
o percotea lo sfavillar degli occhi,
ch'ivi i fior visti o tocchi,
intendean lor bellezza, e che que' rai
movean piú d'alto, che dal sole assai!

Nella quarta strofa si rivelano gli effetti della donna non piú sulla natura (animata dalla sua presenza sino alla miracolosa capacità dei fiori di intendere la bellezza e l'origine divina degli sguardi luminosi della Vandi), ma sugli uomini, la cui trepidazione fra dolcezza e pena sottile anima la breve scena: nella quale la condizione di calma superiore della donna potrebbe finire per diventare, se rimasta sola, contemplata e distaccata, un motivo di monotonia e di rigidità quale in qualche modo si avverte nel finale della strofa con la esortazione di Giulia, concepita come nuova Beatrice, ad una via di perfezione spirituale. Sempre animata anche in questi toni piú oratori e «dottrinali», rilevati nella serietà del linguaggio sempre coerente al centro migliore di questa ispirazione, la canzone non manca di zone piú opache, come nel suo insieme non si può escludere un certo pallore non sempre illuminato da vibrazioni di piú intima luminosità.

Nella strofa quinta, in cui il poeta ci conduce piú al centro della sua storia sentimentale (senza la quale non esisterebbe poeticamente la storia della Vandi), il pericolo di monotonia è superato ed anzi il fervore gentile del poeta che amore ha reso insieme innamorato e consapevole della natura celeste della donna (sicché il suo atteggiamento di fronte alla Vandi è diverso da

quello degli altri uomini incerti fra dolcezza e pena, perché non illuminati dall'amore), trova in questa strofa un'espressione di particolare finezza nel colloquio complesso e perfettamente delineato del poeta con Amore – su di un piglio più deciso¹⁷ – e con gli occhi della donna su di una piega più blanda e tenera.

Qual io mi fessi allora
quando il leggiadro aspetto
pien di sua luce agli occhi miei s'offerse,
Amor, tu 'l sai...
Ma più d'Amore ancora
ben voi stesse il sapete,
luci beate e liete...

Più debole ed opaca la sesta strofa (in cui compare persino un verso, l'ultimo, meno sicuro nella dosatura altrove perfetta di suoni), che rivela una certa fatica derivata da un movimento più difficile e, tutto sommato, meno intimamente legato ai motivi centrali della canzone: il poeta non ha saputo seguire l'indicazione di quei «soavi innamorati sguardi» che lo chiamavano alla perfezione religiosa e mostravano come la perfezione della donna avesse come suo vero termine la vita monastica e si è attardato nella contemplazione della bellezza della donna. Il che in realtà è in qualche contraddizione con l'impeto orgoglioso del poeta che sa di aver compreso fin dal primo momento la perfezione della donna e la sua superiore destinazione, anche se si può distinguere (ma la distinzione stessa porta in questa strofa appunto qualcosa di più faticoso) tra la capacità di comprensione che il poeta ha avuto e l'inadeguatezza della sua volontà, del suo animo che ha pensato:

qui di posar ne giova,
senza seguir la scorta del bel raggio,
qual chi per buon soggiorno obblia il viaggio.

Ma soprattutto questa strofa serve da base di slancio per l'ultima, in cui il ritmo riacquista un fervore più intimo e tutto un movimento ascensionale, sempre più intenso, anche se sempre misurato e dominato, coincide con l'apoteosi della donna la cui monacazione è senz'altro immaginata come ascensione al cielo.

Vedete or come accesa
d'alme faville, e nove
costei corre a compir l'alto disegno!
Vedi, Amor, quanta in lei dolcezza piove,

¹⁷ E qui il Manfredi utilizzava per questa mossa più decisa versi danteschi del *Paradiso* (I, vv. 73-75).

qual si fa il Paradiso, e qual ne resta
il basso mondo, che di lei fu indegno!
Qual luogo alto le appresta,
e in lei dal cielo ogni pupilla intesa
confortarla a l'impresa;
odi gli spirti casti
gridarle: assai tardasti;
ascendi, o fra di noi tanto aspettata,
felice alma ben nata.
Si volge ella a dir pur, ch'altri la siegua,
poi si mesce fra i lampi, e si dilegua.
Canzon, se d'ardir troppo alcun ti sgrida,
digli che a te non creda,
ma venga, in fin che puote egli, e la veda.

Uomini e Amore sono chiamati a vedere quest'ultima parte della vita della donna, a udire gli spirti casti di altre fanciulle che han preso il velo, le quali sollecitano la sua ascensione: e queste forme di esortazione: «vedete», «vedi», «vedi», «odi», non rimangono nella simmetria piú esterna e retorica delle canzoni filicaiane, ma nascono naturali nel movimento che si arricchisce e si svolge, come tutt'altro che esteriore e puramente scenografico è quell'ultimo gesto della donna che:

si volge ella a dir pur ch'altri la siegua,
poi si mesce fra i lampi, e si dilegua...

E il congedo cosí nitido e lieve ha pure nella sua apparente genericità un'eco dell'amore, che mentre aiuta il poeta a comprendere l'altezza della decisione della donna, porta anche un moto di nostalgia per quella bellezza che si allontana, per quel «piacere degli occhi» cosí essenziale anche nella tradizione petrarchistica platonica. Per cui l'invito a chi non si fida di quanto la canzone dice, di venire a vedere la donna «infin che puote egli», ha in sé un sospiro di nostalgia: fra poco la donna non sarà piú visibile, passata ad altro chiostro lontano.

La canzone per la Vandi, se non è il capolavoro che vi videro gli uomini del Settecento (e comunque si può bene spiegare la loro ammirazione, specie fuori dal piú preciso momento crescimbeniano, fanatico di moduli leggiadri e diffidente di fronte a un'eccessiva castità di stile), è certo uno dei documenti poetici piú notevoli del primo Settecento, un'alta prova di stile animata da una sottile ispirazione (con coefficienti letterari ben chiari, come l'elemento dottrinale amoroso pur cosí essenziale) in una condizione di Arcadia piú fedele al modello petrarchesco (e in genere ai modelli stilnovinistici e trecenteschi), piú interiormente attenta all'analisi e all'espressione di sentimenti raffinati e sinceri.

Lo sviluppo del neoclassicismo e le discussioni del «gusto presente» (1953)

*Lo sviluppo del neoclassicismo e le discussioni del «gusto presente», «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie II, vol. XXXII, Pisa 1953, poi in W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.*

LO SVILUPPO DEL NEOCLASSICISMO E LE DISCUSSIONI DEL «GUSTO PRESENTE»

Alla diffusione, tra il '60 e l'80, delle traduzioni preromantiche e agli entusiasmi dei letterati piú «moderni» per i nuovi temi e il nuovo gusto di origine «oltramontana», corrisponde una reazione delle correnti classicistiche tradizionali di origine arcadico-illuministica, che si va a sua volta progressivamente precisando, sull'appoggio della nuova diffusione delle teorie neoclassiche winckelmanniane, in una piú complessa lotta del neoclassicismo contro i residui arcadici metastasiani passati sotto il nome di «facilismo meridionale»¹, contro il didascalismo razionalistico piú crudo e soprattutto contro l'indirizzo preromantico piú esplicito e «straniero»: lotta che ci interessa come precisazione di una graduazione cronologica e ideale di momenti e di componenti diverse nel complesso quadro della poetica dell'ultimo Settecento e come delimitazione di una poetica neoclassica che si enuclea lentamente in una fase di crisi piú profonda e di compromessi eclettici (per i quali rimando alle considerazioni generali contenute nel mio *Preromanticismo italiano*).

Questa poetica, mentre si precisa intorno a motivi ideali, a temi ispirativi, a moduli stilistici mutuati in gran parte alla descrittiva e precettistica figurativa winckelmanniana e mengsiana, e si articola entro le vecchie forme del classicismo precedente spingendole a nuove funzioni e trasformandole in nuove forme piú chiaramente neoclassiche, trova una progressiva sistemazione nel gusto dell'epoca, una progressiva presa di coscienza della propria validità, nella lotta che numerosi letterati condussero – specie intorno al 1780 e successivamente – contro le correnti letterarie in mezzo a cui la nuova poetica si sviluppa e che a poco a poco vede sempre meglio distinte ed ostili alla propria individualità. Donde l'utilità di considerare da questo punto di vista le trattazioni di quegli anni sul «gusto presente» in Italia, nel loro parziale accoglimento di elementi preromantici e illuministici depurati dei loro valori piú decisivi e subordinati ad un chiaro disegno neoclassico e addirittura nel piú esplicito e polemico rifiuto di quelle «malnate fonti» nordiche alle quali si contrappone il pariniano richiamo ai «limpidi di Grecia rivi», alla tradizione letteraria nazionale italo-greco-latina (e soprattutto italo-greca) nel cui culto confluivano, a rinforzo, stimoli del pensiero graviniano e suggestioni piú recenti del Winckelmann con la sua ideale patria romano-greca.

¹ Si veda in proposito la lettera del Rezzonico al Bernieri (Rezzonico, *Opere*, Como 1830, X, p. 159).

Queste discussioni sul «gusto presente», sulle sue condizioni obiettive e sull'indirizzo che gli si vuole dare, sono in generale notevoli come documento di una coscienza della crisi dell'ultimo Settecento e di una volontà di risolverla, particolarmente chiara nelle correnti neoclassiche che in quegli anni rappresentano, se non la linea più profonda e rinnovatrice dell'epoca (che vive sostanzialmente nel segno più vasto e fecondo del preromanticismo a cui le stesse ragioni più intime del neoclassicismo riconducono come ansia e tensione di poesia, come nostalgia di terre ideali, di nobiltà sentimentale, anche se tutto ciò generalmente si irrigidisce, nel neoclassicismo più dogmatico e accademico, in canoni sterili e in sogni libreschi), certo la sua piega più caratterizzata e programmatica, la sua direzione stilistica più precisa.

Il problema, che riprendeva quello delle discussioni arcadiche di primo Settecento quanto a volontà di esame e di programma, fu posto chiaramente nel concorso bandito dalla Accademia Virgiliana di Mantova nel 1781 e, come nella stessa formulazione del tema («Qual sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia e come possa restituirsi se in parte depravato») si può notare una implicita volontà di epurazione degli elementi corruttori, nella maggior parte delle risposte si può ricostruire una delimitazione della poetica neoclassica nella sua reazione alla «invasione» preromantica e, in secondo piano, all'illuminismo «francese» nel suo praticismo prosastico e matematico. Così, nella risposta di Matteo Borsa², i caratteri costitutivi e condannabili del «gusto presente» sono infatti il «neologismo straniero» («Scorrete finalmente le case; v'incontrerete in libri stranieri ad ogni angolo mentre i nostri buoni italiani dormono coi greci nelle pubbliche librerie»³) e le traduzioni dalle lingue moderne⁴, mentre meno fieramente veniva avvertito il «filosofismo enciclopedico», cioè il gusto di volgarizzazione illuministica contro il quale in zona neoclassica elementi di reazione nazionalistica e conservatrice si accompagnano con l'antipatia per una poesia unicamente utilitaristica, lontana dal senso alto del linguaggio poetico e del decoro poetico che è proprio del neoclassicismo.

«Insomma il Seicento fu gonfio per isforzo di fantasia, e per affettazione di ingegno; e il secolo presente lo è egualmente, non meno per isforzo di

² *Del gusto presente in letteratura italiana, dissertazione del sig. dott. Matteo Borsa ecc.*, dato in luce e accompagnato da copiose osservazioni da Stefano Arceaga, Venezia, s.d. [ma 1784]. Anche il Pindemonte rispose (v. il mio *Preromanticismo italiano* cit., 2^a ed., pp. 285-287) con una dissertazione prudente e temperata, in cui la presenza delle letterature straniere è sollecitata, ma non nella mediazione francese, e d'altra parte si invoca uno stile *semplicissimo*, un gusto *sano* e sempre le sicure letture dei classici. La *Dissertazione* è dell'epoca delle *Poesie campestri*: solo più tardi il Pindemonte assumerà posizioni neoclassiche più esplicite. Sul Borsa si v. ora E. Bigi, *Tra classicismo e preromanticismo: Matteo Borsa*, in «Lettere italiane», 1959, p. 320 ss.

³ Op. cit., p. 18.

⁴ «Quella fiumana lutulenta e fangosa che tutte inonda oggimai le nostre contrade», p. 24.

filosofismo, e di ragione, che per una affettazione indicibile di sensibilità, e di morale»⁵.

Lotta su due fronti dunque, contro illuminismo utilitaristico, praticismo razionalistico e contro sentimentalismo preromantico⁶.

Mentre poi Stefano Arteaga, nelle sue osservazioni alla fine del volume, riaffermava, contro la reazione eccessiva e polemica e sempre in ambito neoclassico, un relativo legame con l'illuminismo difendendo non il filosofismo enciclopedico, ma l'importanza di un intervento della «ragione» e del didascalismo poetico secondo i dettami graviniani: «Tale il divin Virgilio, a cui l'incomparabili sue *Georgiche* e la sublime esposizione del sistema di Platone inserita nel sesto libro dell'*Eneide* assicurano un posto luminoso tra i seguaci della filosofia. Tale il cantor di Venosa, il quale non so se più giovi ad ammaestrare lo spirito dei lettori con morali precetti, che a perfezionare il loro gusto colle squisite poesie»⁷.

La reazione decisa al preromanticismo si fa così più incerta e complessa di fronte al «filosofismo», combattuto in quanto mentalità enciclopedica e poesia utilitaristica, non in quanto didascalismo più generale ed esigenza di «sugo filosofico» trasfigurato in miti; in un'inevitabile confusione di antipatie e simpatie ideologiche estranee al semplice «gusto». E antipatie e simpatie di ordine nazionalistico e addirittura xenofobo si mescolano in questa polemica sul gusto corrotto, nelle loro sfumature di difficile precisazione fra puro conservatorismo campanilistico e preannuncio di vero nazionalismo romantico, come negli opuscoli di Andrea Rubbi, zelante promotore di imprese letterarie, di almanacchi e di raccolte (il *Parnaso italiano*, ecc.).

Maniacamente occupato nel ricercare la superiorità della nostra letteratura in un «talento nazionale» (amabilità dello spirito, perfezione del cuore, varietà di educazione, cultura di intelletto) che lo induce perfino a discutere la supremazia dei greci, da lui tanto ammirati, sugli italiani (e si badi che siamo ormai nella fase della grecomania, la fase cui ben s'adattano i versi del Galiani:

In casa mia
voglio che tutto sia grecismo, e voglio
che sin il can che ho meco,
dimeni la sua coda all'uso greco),⁸

⁵ Op. cit., p. 42.

⁶ E un ultimo carattere è condannato da un punto di vista chiaramente neoclassico: la «confusione di generi», che ci ricorda come nei confronti del preromanticismo il neoclassicismo sentisse l'esigenza di riaffermare, più chiaramente di quanto non aveva fatto il classicismo illuministico, il principio della regolarità dei generi in nome dei modelli e della tradizione aulica, mostrando un'inclinazione che il romanticismo potrà battere poi con estrema efficacia.

⁷ Op. cit., p. 112.

⁸ Anche il Meli ha un sonetto contro la grecomania venuta a sostituire la «moda francese», sia pure vista nell'abbigliamento femminile: *Sopra la corrente moda*.

Francese ingegno in inventar novelle
foggie d'abbigliamento industrie e mode,

il Rubbi, mentre riafferma il piú integrale classicismo⁹ e combatte preromanticismo e filosofismo (soprattutto come gallomania), indica nei suoi *Dialoghi*¹⁰ un'importante presa di posizione neoclassica di fronte al praticismo utilitaristico del classicismo illuministico, servendo anche lui a quella identificazione del movimento neoclassico che si chiarisce, oltre che nella pratica poetica, in queste discussioni.

Domandandosi¹¹ «se la poesia piú debba alla lingua o la lingua alla poesia», si dichiara per il secondo corno del dilemma, affermando che «l'armonia delle lingue viene dalla loro ricchezza e questa nasce solo dai poeti... Guai ad una nazione senza poeti! Sarà povera d'espressioni come di idee!». E in un poemetto contemporaneo¹², in mezzo alle ricerche fanatiche dell'«italo bello», egli si oppone alla semplice dipendenza di bellezza da verità, rivendicando in quel binomio la preminenza del primo termine, escludendolo da ogni attività non estetica e letteraria, e distinguendo verità fisica e matematica da verità poetica.

«Niuna cosa è bella se non è anche vera, disse Boileau e volle intendere che il solo vero è bello. Acconsento. Ma perché non potrò io dire, parlando di letteratura: niuna cosa è vera, se non è anche bella?». «Truth is beauty and beauty truth», esclamerà Keats nell'*Ode on a Grecian Urn*, ma è chiaro che nell'incontro dei due termini, preannunciato dal Gravina e rafforzato dal Winckelmann, il termine «bellezza» acquista sempre piú nel neoclassicismo un'effettiva preminenza, pur nel senso solenne e spesso retorico d'una poesia messaggera di verità sublimi ed ascose al volgo. Ed è proprio in questa nuova accentuazione che il neoclassicismo supera il senso illuministico dell'*utile dulci* (brio espressivo, forza icastica e volgarizzazione utilitaristica)

presso noi vai perdendo forza e lode,
il bel sesso diviene a te ribelle.
Qui il genio femminil scava piú belle
dalle rimote antichità, le mode,
e su le vesti trapiantar sol gode
quanto scolpí già Fidia o pinse Apelle.
Ciò che non è alla greca or non fa onore,
alla greca maniera ogni altra cede;
greco il fregio esser dee, greco il colore.
Dunque ove tutto grecizar si vede,
qual meraviglia è poi s'anco in amore
greca sia diventata omai la fede?

⁹ Il Rubbi difese i greci in una risposta al Saggio del Compagnoni sugli Ebrei e sui Greci (*I Greci antichi e moderni*, Venezia, 1792) con parole appassionate: «Il vostro imperio non è piú in Atene né in Costantinopoli, ma piú esteso assai e piú fermo nello animo di tutti i saggi, di cui foste e siete maestri» (p. 175).

¹⁰ *Dialoghi fra il sig. S. Arteaga e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana* (Venezia 1786), *Dialoghi fra il sig. G. Andres e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venezia, 1787.

¹¹ *Discorsi fra S. Arteaga e A. Rubbi cit.*, p. 16.

¹² *Il bello letterario*, Venezia, 1787.

e si discosta dalla piú viva attenzione preromantica alla forza espressiva di una verità sentimentale qualunque essa sia, di un carattere purché organico. Distinzione della linea neoclassica da classicismo illuministico e rococò e da preromanticismo a cui può ben servire anche il *Saggio metafisico sopra l'entusiasmo nelle belle arti* di Agostino Paradisi, in risposta al famoso *Saggio* del Bettinelli di cui corregge in senso neoclassico le affermazioni piú esuberanti fra estro rococò e sublime preromantico¹³. Per il Bettinelli l'entusiasmo era «un'elevazione dell'anima a vedere rapidamente cose inusitate e mirabili passionandosi e trasfondendo altrui la passione», per il Paradisi invece (e lo stesso stile testimonia dell'essenziale differenza): «Sarà dunque l'entusiasmo quel piacere che gusta l'anima nell'associare alle idee della bellezza gli attributi della perfezione»¹⁴.

Ed è proprio l'idea del «perfetto» che qualifica in maniera chiarissima la tendenza neoclassica, che non accetta mai il «non finito» geniale di Michelangelo e adora la somma di parti belle in una unione armonica. Per cui la semplice «imitazione della natura» non basta: deve essere imitazione di oggetti belli per effetti di bellezza, in base a modelli superiori e perfetti, mediante una «interna facoltà dell'animo di perfezionare in se stessa le cose che non sono perfette nel mondo reale, modificandole e comprendendole delle idee del bello»¹⁵.

E alla fine del secolo Ignazio Martignoni nel suo saggio dedicato al Bettinelli¹⁶, mentre si rivolge a questo patriarca della letteratura settecentesca (passato dalle audacie illuministiche e preromantiche, avvivate dalla sua potente curiosità e raffinate dal suo stilismo acutissimo, a piú distese posizioni neoclassiche e nazionalconservatrici), per una difesa della letteratura italiana da «quel fatal contagio» che l'«invade miseramente oggidí» e contrapponendo come antidoto il «richiamare gli sviati ingegni alla imitazione della bella natura ed all'assiduo studio degli ottimi esemplari, segnatamente antichi», in una eclettica utilizzazione di motivi neoclassici e preromantici in ragionevole *buon senso e buon gusto*, enuclea soprattutto una posizione neoclassica, consapevole dell'avvertimento preromantico

¹³ Nello stesso *Saggio* del Bettinelli, le cui punte piú interessanti sono quelle volte in direzione preromantiche e perciò da me utilizzate nel mio *Preromanticismo italiano* (pp. 64-71, 2ª ed.), le considerazioni sulle arti figurative sono nettamente neoclassiche (anche i preromantici *videro* neoclassicamente quando si rivolsero al campo delle arti figurative e, se il giovane Foscolo nella III lettera dell'*Ortis* bolognese dileggiava per bocca di Jacopo il mengiano Odoardo che voleva «perfezionare» la natura, nel suo *Piano di Studi* i suoi modelli critici sono Winckelmann, i suoi esempi pittorici Raffaello, Tiziano, Correggio e Mengs e nella lettera all'Olivì del 8 settembre 1796 all'amore per l'*Ossian* si associava l'ammirazione per il Giove Egioco del neoclassico Schiavon) e motivi neoclassici si annidano fra le sue affermazioni preromantiche, svolgendosi poi nelle posizioni piú senili della *Dissertazione accademica sopra Dante*.

¹⁴ A. Paradisi, *Poesie e prose*, Reggio 1827, II, p. 160.

¹⁵ Op. cit., II, p. 151.

¹⁶ *Del gusto in ogni maniera d'amene lettere ed arti*, Como 1793.

privato dal suo accento piú caratteristico e rivoluzionario, prima di giungere a tipiche posizioni di neoclassicismo romantico con accentuazione piú risoluta di lirica alta, di sublime. Come farà piú tardi nel trattato *Del bello e del sublime*¹⁷, che insieme al saggio del Borgno allegato ai *Sepolcri* (nella edizione Silvestri del 1813) costituisce l'utile sfondo alla poetica dei *Sepolcri* foscoliani.

Ma qui siamo ancora in un compromesso piú tenue fra sensibilità preromantica e bellezza neoclassica, e l'accordo di *verità e bellezza*, di *grazia e sublime* ha luogo piú sullo sfondo del gessenerismo bertoliano, della bella e dolce natura pindemontiana e del fascino gracile dell'Apollo winckelmaniano e mengisiano: greccità, bella natura scelta e organizzata delicatamente in perfezione aggraziata, in nobiltà senza scatti e senza movimenti passionali. Anche qui rinnovata paura del ritorno barocco camuffato di sentimentalismo sfrenato o di capziose, sofistiche «astruserie» metafisiche (Young e Klopstock per intenderci), confinante poi con l'intellettualismo illuministico avversato anche per inerenti ragioni di gallofobia¹⁸, e un'equilibrata posizione che sarà ripresa dal Foscolo¹⁹ di fronte alla «moderna lascivia e alla ruggine antica»²⁰ nei riguardi della lingua. Ed anche qui, come meglio avverrà nel trattato successivo, le linee neoclassiche sono meglio tese dall'arricchimento di elementi preromantici già mediati nel *Saggio* del Bettinelli²¹, e da un rifluire piú intenso di vivi elementi contiani e graviniani²², che sulla via del particolarizzamento del mirabile e verisimile, e dell'unione di parola e verità²³, permetteranno un atteggiamento di neoclassicismo equilibrato attento agli esempi (specie greci), ma insieme al «gusto» in sé e per sé²⁴ e ad un'intrinseca saggezza tante volte invocata dagli italiani moderati nel neoclassicismo come nel preromanticismo.

Ma il culmine del trattato è chiaramente neoclassico, come neoclassico è il senso costante del *kalokagathós*²⁵ e neoclassici sono i principi di «unità e varietà» e l'importanza degli «episodi» che fanno sentire la comunanza di interessi da cui sorgerà la *Ragione poetica* delle *Grazie*. Al «bello relativo»

¹⁷ I. Martignoni, *Del bello e del sublime*, Milano 1810.

¹⁸ Op. cit., p. 144. Gallofobia e antiilluminismo si ritrovano insieme nel tradizionalismo neoclassico e nel nuovo nazionalismo romantico alfieriano.

¹⁹ Nel *Commento alla Chioma di Berenice* e nella nota al cap. LVIII della versione sterniana, dove si dice che la lingua italiana «è un bel metallo che bisogna ripulire dalla ruggine dell'antichità e depurare dalla falsa lega della moda» (U. Foscolo, *Prose varie d'arte*, ed. naz., V, Firenze 1951, p. 149).

²⁰ Op. cit., p. 25.

²¹ Op. cit., p. 75. E si vedano anche le pp. 68-69 sugli «affetti», sul cuore e la «tenera sensibilità».

²² Op. cit., pp. 61 e 64.

²³ Foscolo non accetterà la via d'uscita contiana e varaniana (op. cit., p. 67) delle nuove «favole» della religione cristiana. V. *Chioma di Berenice*.

²⁴ Op. cit., pp. 20-21.

²⁵ Op. cit., p. 23.

che vuol salvare il principio «storico» preromantico, così forte ad esempio nel *Discours* baretiano, fa però da fondo di perenne riferimento il «bello assoluto», «ideale, scelto, sublime», «qual si ravvisa nelle celesti fantasie di Omero, negli eccelsi deliri del Petrarca, nelle divine forme delle statue greche, ne' dintorni vaghissimi di Raffaello, nelle fisionomie del Correggio, di Guido, del Parmigianino»²⁶. «Idea perfetta» e bella che non esiste in un «solo abbietto», che può essere scelto solo secondo il solito esempio di Zeusi e che, nella sua assolutezza, vive in un cielo supremo: «una sfera celeste, dove in un etere dolce e purissimo spaziano i vividi e sublimi fantasmi, i nobili ed elevati affetti, le immagini splendide, mirabili, pellegrine»²⁷. Non dunque imitazione della natura, ma della «bella natura» che implica verità e bellezza mai separabili, ma in tal relazione che «se ogni bello è vero, non ogni vero è bello»²⁸. Affermazione che riconduce all'essenziale motivo neoclassico di un singolare estetismo a sfondo morale che lascerà le sue tracce persino nel mondo severo e intenso di un Foscolo e che esalta l'esemplarità dei greci soprattutto (nelle condizioni indicate dal Winckelmann) perché capaci di creare *bellezza* anche partendo dagli effetti terribili e violenti. «I Greci oltre ogni credere al bello sensibili, combinar seppero la venustà delle forme colle significazioni degli affetti la più evidente ed energica: nei gruppi del Laocoonte e della Niobe scorgersi un dolore acerbissimo e profondo, ma sublime del pari, e scevero da violenti fremiti di membra, e da contrazioni di muscoli, che, distruggendo la bellezza, disperso avrebbero con essa il più soave incantesimo...»²⁹.

Esaltazione del «bello» che è reso «in singolar modo proprio dei poeti che al diletto anelano con ogni maniera di seduzioni». «Dal coro perciò delle Grazie non si scompagnino essi giammai, che troppo è lor necessario un tale corteggio, quand'anche, ammessi i più lieti argomenti, sorgon maestri d'arcani dottrine. Vestano dunque di vive e leggiadre immagini le sottili contemplazioni; e idoleggiando gli astratti pensieri li rappresentino sotto forme sensibili; preferiscano gli esempi ai precetti, spargan di fiori gli spinosi sentieri della filosofia, e stillin negli animi la virtù per la via non fallibile del piacere. La sensibilità in fatti pel bello ci è stata dal Creatore accordata, onde ammansare la vivacità delle nostre passioni per indole propria tumultuose, ed affine di sollevarci per mezzo del bello sensibile, e materiale alla eccelsa contemplazione del bello sovraumano»³⁰. Motivazioni di origine graviniana come l'insistenza sul bisogno di mito, di favole: magari quelle dei poemi cavallereschi, con la precisazione più tipicamente neoclassica (e vivissima poi nel Foscolo) della vitalità della mitologia greca di cui il Martignoni

²⁶ Op. cit., p. 35.

²⁷ Op. cit., p. 35.

²⁸ Op. cit., p. 37.

²⁹ Op. cit., p. 36.

³⁰ Op. cit., p. 38.

traccia un quadro sensibile e aggraziato: «L'universo poetico degli antichi era infatti popolato da mille simulacri, ed idoli dalla fantasia creati, che il rendeano sommamente vago, e mirabile. Gli oggetti, che non han senso, vi prendeano anima, e vita, e forme sensibili quelli che ne son privi. Di Driadi rideano i boschi, di Najadi le acque, e a' loro canti rispondea da' sassi l'eco dogliosa. La bella foriera del giorno spargea pel ciel tenebroso gigli e viole, mentre le giovinette Ore precedeano vispe e ridenti il carro del sole. E nel silenzio della notte la pallida Luna spaziava su argentea biga per gli immensi campi dell'Empireo. Tutto in fine predea della beata fantasia de' Greci un aspetto sí lieto, sí amabile, sí pittoresco, tutto era abbellito da sí vaghe, ed eccelse immagini, che nulla puossi idear di piú atto ad arricchir la poesia, e le belle arti...»³¹.

In queste polemiche e trattazioni in cui si delinea l'affermazione del gusto neoclassico fra distinzioni, reazioni contro il preromanticismo e parziali accettazioni di alcuni suoi moderati elementi, si può individuare (accanto al «grecismo» che culminerà nel Foscolo e in cui si ritroveranno i fermenti piú vivi del Gravina e del Monti insieme a stimoli vichiani) una posizione polemica intransigente nel latinista Vannetti, campione precoce del purismo e continuatore in zona neoclassica dell'orazianesimo algarottiano, privato delle sue caratteristiche rococò e illuministiche piú decise³².

Il nome di Clementino Vannetti da Rovereto (1754-1795) ricorre frequentemente negli epistolari dell'ultimo Settecento come quello di uno strenuo difensore della tradizione classica in Italia contro le «deviazioni» preromantiche, che egli mal tollerava anche nel suo ammirato Cesarotti³³.

E di lui infatti non ci interessano le poesie originali³⁴, accademiche e frivole fra scherzi, epigrammi, sonetti e capitoli berneschi, né qualche rara traduzione dal greco (ad es. l'idillio XI di Teocrito³⁵), ma piuttosto gli scritti

³¹ Op. cit., pp. 64-65.

³² Nell'ultimo Settecento e primo Ottocento si delinea un distacco da Orazio che culminerà nella mediocre stima del Foscolo (che pure amò e calcolò l'autore dei *Sermones* nell'epoca della traduzione di Sterne) e nell'antipatia dei romantici 1816. Ma insieme va notato, nella direzione che indichiamo con il Vannetti, un nuovo tentativo di utilizzare Orazio in un gusto piú disteso e piú sobrio, piú distaccato e solenne, come farà nella sua traduzione e nei suoi commenti il Gargallo. Sul Vannetti si v. ora la nota introduttiva nel volume antologico a cura di E. Bigi, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Milano-Napoli 1960.

³³ Il Cesarotti in questo fu insieme il padre della letteratura preromantica e il venerato professore di letteratura greca, il traduttore dei prosatori greci e il riduttore di Omero in vesti settecentesche. E in tale duplice aspetto lo considerò anche il giovane Foscolo che poi doveva insieme criticare il suo preromanticismo e il suo dubbio classicismo.

³⁴ *Opere*, Venezia 1862, vol. VI.

³⁵ Del resto il Vannetti, per quanto anche lui ossequente alla bellezza greca, si rivolse tutto ai classici latini e (*Opere*, VIII, 303) confessò volentieri la sua scarsa conoscenza del greco: «Si dice ch'io pretendo di saper greco e nol so. Nol so di fatto e non pretendo saperlo».

polemici appoggiati al suo culto di Orazio, il poeta che egli difende con acute e sofistiche discussioni sulle varie traduzioni settecentesche di Orazio³⁶ riconducendo la tradizionale imitazione oraziana alla piú pura fedeltà, alle qualità di concisione e chiarezza contro le deformazioni e l'eccessiva stilizzazione del «brillante» rococò («egli è stretto e conciso, ma insieme piano ed aperto»³⁷), e al predominio di un'alta, decorosa discorsività, aperta e controllata, ritrovata piú che nelle *Odi* nelle *Satire ed Epistole*³⁸. E queste venivano tradotte non in terzine secondo la piú comune tradizione italiana, ma in versi sciolti, piú adatti ad unire in questo gusto nuovo la discorsività fluida e linee decorose ed ampie senza l'accentuazione brillante e colorita della rima a cui piú facilmente portava la traduzione delle *Odi*, piú care ai savioliani e meno ai neoclassici piú libreschi e teorici, che cercano nel poemetto e nel sermone in versi sciolti – già amati dal classicismo illuministico (e qui era un punto di continuità evidente fra queste due fasi di gusto nel comune amore per il didascalico anche se diversamente giustificato³⁹) – un ritmo lungo e piuttosto monotono che brillante.

Sulla base di Orazio, sempre invocato a sostegno delle sue esercitazioni poetiche, specie dove poteva nascere il sospetto di cadenze «preromantiche»⁴⁰, e in una esigenza soprattutto di purezza linguistica (non per nulla il Cesari ne scrisse la vita parlando di lui come di un precursore del purismo), il Vannetti chiarisce bene il suo interesse di zelante conservatore in alcu-

³⁶ Una storia della fortuna di Orazio nel Settecento si avvierebbe utilmente da queste discussioni e da quelle del Gargallo, come le osservazioni critiche del Foscolo sulle traduzioni della *Chioma di Berenice* e del primo canto dell'*Iliade* sono essenziali per uno studio esplicito delle traduzioni settecentesche di quelle opere e in genere delle opere classiche.

³⁷ *Opere*, IV, p. 25.

³⁸ «Il suo ardir nella lirica era studiato, e piú d'ingegno che d'anima, piú di testa, che di cuore, era, come ei medesimo dice, uno scrittore operoso, che per raccozzare un'ode si tenea sempre davanti Pindaro, Alceo, Anacreonte, Saffo, Simonide, ecc. Non cosí per fare una satira od un'epistola. In questo genere egli era scorta a se stesso e trovavasi nella propria casa assolutamente padrone» (V, p. 254).

³⁹ Cosí anche nel Vannetti permane il vagheggiamento del poeta-filosofo:

Che sorga anche tra noi tal che del vero
segua le belle scorte, audace e saggio,
che sparga fiori e asconda frutti a un tempo
ne' dotti versi, ond'anco Italia un giorno
d'un poeta filosofo sia bella...

Ma il senso del poeta-filosofo sarà sempre piú nel neoclassicismo vicino alla figura graviniana-contiana che non al «filosofo leggiadro e util poeta» del Settecento illuministico.

⁴⁰ Cosí nel raffazzonamento poetico *La villa di Orazio*, questo quadretto che poteva sembrare di convenzione preromantica:

Qui tiepidi verni
lunghe qui primavere e qui sereni
giorni trarrem: qui, come voglia il fato
di giusto bagnerai tenero pianto
il cener caldo del poeta amico (V, p. 19),

viene accuratamente accompagnato dai versi oraziani di cui è traduzione-imitazione.

ne *Epistole* e nei *Dialoghi dell'Eremita*⁴¹, che fan pensare all'*Osservatore* del Gozzi, ma piú, per il tono aggressivo ed angusto, ai *Dialoghetti* di Monaldo Leopardi!

Partendo da un esplicito proposito polemico e didattico (parodia educativa che vuole attuare il suggerimento del Borsa là dove propone «il ridicolo d'una parodia a tentar la guarigione d'Italia»⁴²), il Vannetti intesse smilzi dialoghetti sul gusto contemporaneo, per lo piú sfocati ed evanescenti, ma, come nel caso del quinto (*La scuola del buon gusto nella bottega del Caffè*), interessanti a precisare i punti di reazione del classicismo piú rigido e conservatore: quali si prospetteranno poi nelle polemiche dal 1816 in poi, nella romanticomachia e sin nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* del Leopardi, ben diversamente ricco di una speciale coscienza romantica del tutto assente in posizioni di classicismo rigido come quella del Vannetti e come quelle dei classicisti piú ortodossi e pedanteschi del 1816 a cui il neoclassicismo non giunse che nelle sue forme piú esterne e regolistiche⁴³. L'*Eremita* prende a commentare ironicamente le proposizioni fondamentali di un immaginario libro dal titolo *La crisi benefica del gusto ovvero Dettagli e quadri di eloquenza e poesia per gli italiani del secolo illuminato*, da cui merita la pena di trascrivere alcuni passi indicativi per questa reazione che potrà considerarsi come l'archetipo di tutto lo scadente pamphlettismo dei classicisti nella romanticomachia e che non manca anche di punte contro la cultura illuministica «matematica» e «francese»⁴⁴:

I. Il Settentrione è la scuola dell'ottimo gusto: pregiudizi dell'Italia su ciò: il clima gelato influisce a meraviglia su l'arte di fantasia. [E si pensi per contrasto implicito al Winckelmann e alle sue idee sull'influenza del clima greco]... III. Il linguaggio degli affetti è il medesimo in tutti i popoli, ed è una pedanteria la distinzione fra il genio grammaticale e il genio retorico d'un idioma. Dunque libertà di voci e di sintassi straniere in ogni idioma [attacco questo che in realtà si rivolge piú che ai preromantici al praticismo del *Caffè*]... IV. Essendo l'eloquenza e la poesia egualmente figlie delle passioni, e trovandosi queste nel cuore d'ogni uomo, si rende superfluo il ricorrere a' modelli consacrati dal tempo. Danni perciò dell'imitazione, inutilità de' precetti, e bando necessario di tutti gli antichi autori, che sono i tiranni dell'ingegno. (Io piango ancora i miei primi anni miseramente perduti dietro a que' barbagianni di Cicerone e di Virgilio. Buon per me che di tutta quella broda mi s'è appiccato addosso pochissimo. Ma fu certo mia gran ventura, che una

⁴¹ I *Dialoghi* uscirono nel 1783 in appendice al *Lunario l'Eremita*, ma furono corretti nel 1794. Il V è del 1787.

⁴² *Opere*, V, p. 256.

⁴³ Per questo legame fra le polemiche dell'ultimo Settecento e la romanticomachia si veda il mio saggio *La battaglia romantica in Italia* in *Critici e poeti dal '500 al '900*, Firenze, 1951 (ora in nuova ed. accresciuta, 1963).

⁴⁴ Come al Cap. II, ironicamente: «Le parole non sono che segni di convenzione a spiegare le idee. Dunque l'eloquenza è una chimera fuori di moda, ed il progetto di un'accademia di lingua è ridicolo».

brutta dama contemplativa mi desse in mano le *Notti* dell'Young ed il *Messia* di Klopstock; fu allora che mi si apersero gli occhi dell'intelletto).

V. Natura, genio, sensibilità, indipendenza, infarinatura universale sono i veri, e soli fondamenti di uno scrittore. Progetto d'un'aria infiammabile particolare, onde caricato per la bocca e le narici il cerebro umano possa produrre uno stile sinora incognito, che si chiamerà stile aerostatico ovvero montgolfiloquio...

VI. La poesia è riposta nella sublimità delle idee, nel disordine, nel furore. Il metro è estrinseco all'essenza di essa, e però superfluo.

Quindi la prosa non si distingue tal volta dalla poesia, e la poesia rimane sempre tale anche in prosa...

VII. Volendo scriver poesie in versi, adattisi il metro a' pensieri, e quindi in uno stesso componimento si usin piú metri ad arbitrio, e dagli sciolti si passi alle ottave, dalle ottave agli sdrucchioli, dagli sdrucchioli ai terzetti, ecc. il che sarà propriamente l'organo della poesia. Ciascun poi de' metri dee recarsi alla maggiore perfezione, cioè alla maggiore sonorità...

La maggior nemica de' versi è la lima... Finalmente è una sciocchezza circoscrivere nel verso le cose quando si hanno i loro vocaboli propri, specialmente scientifici...⁴⁵

In cui ben si vede come la reazione neoclassica miri anzitutto al preromanticismo e secondariamente ad aspetti della cultura illuministica. Come nel passo seguente:

Pregi dello stile nell'eloquenza sí legata, che sciolta; irregolarità originale, concettosità, patina filosofica; rompimento del discorso in piccoli periodi a beneficio del polmone; industria di ripetizioni per aiuto della memoria; scrupolosa minutezza di particolareggiamenti, onde non lasciar nulla da pensare agli altri; lusso di personificazione, molteplicità di riflessioni non mai abbastanza inculcate sebben comuni; effusione di soliloqui e colloqui etico-mistici; raccapriccio di convulsioni spirituali, stemperamento di teneri deliqui; rinforzo di invocazioni e di interiezioni sospirose ad ogni terza parola; sontuosità, ed insieme esattezza compassata di paragoni tolti il piú dalla forza elastica, centripeta, elettrica; o dall'aurora o dalla primavera; cocior di metafore arabico-rabbiniche; prepotenza di epiteti grandisonanti; lusinga di nomi spaziosi, guai sono amor puro, cuor sensibile, innocenza, virtù, beneficenza, ecc.; e soprattutto una bella eguaglianza di tuono declamatorio.

IX. Soggetti piú acconci a vestirsi del suddetto stile: associazioni, meditazioni, temi profetici, romanzerie pastorali, sventure d'amanti, fulmini, vulcani, comete, tremiti, infermerie, sepolcri, eremi, sacrilegi, bestemmie, veleni, stili, catene, cilici, disperazioni eroiche, suicidi, ecc. Bisogna guardarsi da tutto ciò, che ha troppo del *naturale*, o che non giunge all'eccesso perché non fa colpo.

X. Mezzi per disporsi allo stile ed a' soggetti descritti: nodrirsi di castagne, di mele cotogne e di fave, e bere acquavite e birra, vestir di bigio, abitar presso qualche strepitosa cascata d'acqua in volte terrene, ove il sole non possa, e, s'è fattibile, vicino di alcun patibolo; non usar altro lume, che di poco lucignolo; non aver altre immagini nella camera che quelle d'una Giunia, di una Dublis, d'una Giulia,

⁴⁵ *Opere*, I, pp. 58-60, p. 59.

d'un Enrico Mandeville, ecc.; guardar tutti gli oggetti con vetri, che ingrandiscono a mille doppi; vagheggiar solitudine e temporali; non legger che traduzioni di romanzi, di commedie piangolose, o tragedie, e di piccole enciclopedie inglesi, francesi e tedesche, senza cercar indiscretamente né lingua, né fedeltà; tener un orologio, la cui campanella suoni lento, roco e cupo; andar a meditare sotto l'ombra di cipressi, o di noci; formarsi l'orecchio al rimugghiar dell'eco d'alcuna grotta frequentata dai barbagianni, leggendo quivi i propri scritti; visitar falliti, cachettici, vedere l'ufficiali, mogli d'invalidi, ecc. e passeggiare al raggio di luna pe' cimiteri.⁴⁶

Tutte le tendenze preromantiche dall'ossianismo all'younghismo, al wertherismo, dalla commedia *larmoyante* al romanzo moralistico e sentimentale alla Richardson sono qui ridicolizzate.

E soprattutto l'*Ossian* cesarottiano veniva preso di mira come il punto di maggiore scandalo: e giustamente perché, malgrado i compromessi del grande letterato veneto, ed anzi proprio per ciò, attraverso quella traduzione si era precisata in Italia una lingua poetica inconfondibile e straordinariamente efficace e la sensibilità preromantica aveva trovato la sua possibilità di espressione.

È così ai dialoghi poetici dedicati alla «memoria acerba» dell'*Ossian* che il Vannetti pensava quando scriveva la satira *Bertoldo e Cacasenno o ver La voce del Cigno*:

Il canuto Bertoldo in grembo ad una collina ricercava supino dall'astro diurno i benefici influssi. Un'estasi tranquilla lo possedeva: le cipose palpebre eran immobili. Fra tanto Cacasenno, il suo nipote, guardavalo non veduto. Il buon vecchio rapito sospirava. Il nipote sentiva dei fremiti di gioia. Amato nonno (proruppe al fin questi con la voce tremola della tenerezza), a quai deliziosi trasporti s'abbandona ora il tuo spirito? Il globo s'incupa, e s'annichila dinanzi al tuo sguardo che non lo cura. Tu segui a sospirare. O nonno mio, ti vorrei chieder una grazia. Caro nipote, disse allora Bertoldo... Caro nipote, chiedi pur francamente, vieni al mio seno, ch'io voglio stemperare il mio cuore in baci su la tua fronte onorata. Cacasenno si pose a sedere, e Bertoldo non saziavasi di baciarlo. Solea raccontarmi (disse il giovane) la mia madre Menghina, che su l'aprile degli anni tuoi tutto il paese ti rispettava quale vate estemporaneo e che nelle tenzoni riportasti un giorno in premio del canto più d'un becco. Ah se di nuovo tu volessi, caro il mio nonno, tentare il canto! Sì, rispose Bertoldo con un parossismo di dolcezza, che gli fece brillar gli occhi della rugiada del cuore, sì, il tenterò; e tu udirai l'ultima canzone dell'avolo. Cacasenno gli sugge le lagrime con le sue labbra: egli si raccoglie un momento, e prende a cantar così: O maccheroni, una volta ancor beatemi del vostro sapore! Gli anni m'opprimono; gli anni, che m'invidiano il trattar la mestola, e la forcina con la fermezza di un giorno! Io tremo, o maccheroni, quasi come tremano le gocce del burro, allorché careggiano spumose la superficie delle vostre creste! Cadrei, se non mi sostenesse la speranza di rigustarvi. Oh maccheroni, il vostro bacio è il balsamo del mio essere! La morte m'adocchia: io qual campione, mi calco in testa

⁴⁶ *Opere*, I, pp. 60-63.

il cappello e pronunzio il vostro nome: ella fugge. Ah questa bocca, eziandio fatta polvere, parlerà sempre di voi. Così Bertoldo, e cantarono in coro gli amabili araldi di maggio: cantarono, e nella loro cara melodia gli ricordavano le gaie ariette della sua gioventù.⁴⁷

Nella polemica contro il preromanticismo e l'illuminismo era implicita una fede diversa accanitamente difesa, un'ortodossia neoclassica – anche se più oraziana e latina che grecizzante – che viene precisata dal Vannetti anche in due epistole al Monti giovane, ondeggiante fra wertherismo, eclettismo grandioso varaniano e frugoniano e purezza neoclassica. Nella prima, meno interessante, vi è la solita battaglia contro il filosofismo e una contrapposizione di «lima» contro «tono originale», di elaborazione contro impeti ed abbandoni, che mostra fino all'eccesso l'aridità e letterarietà di questo estremo campione di classicismo intransigente, disposto a ridurre la poesia a purezza calligrafica, a pulizia di traduzione e imitazione di mondi poetici già espressi, per evitare ogni fremito eccessivo dello scrittore! Nella seconda, scritta in occasione del *Saggio di poesie*, uscito a Livorno nel 1779, il Vannetti vuol dissuadere il Monti dalla «poesia metafisica»⁴⁸ come causa di oscurità, e dai soggetti «biblici e cristiani» (il cattolicissimo Vannetti!) intrinsecamente non poetici:

le belle glorie mie (la marzia Roma
sembra dirti) rimira; e i figli suoi
da tutti i sette colli, ecco, ti addita;
i pietosi Camilli e i forti Curi
spargi di nuova luce, o usar ti piaccia
i numeri tebani, e 'l sofocleo
cinger coturno e passeggiar le scene.⁴⁹

Sconfessando implicitamente il Varano che tanto aveva insistito sulla «poeticità» dei soggetti cristiani e biblici, condanna coloro che «vorrebbero sostituire i tremendi misteri della religione non suscettibili di ornamento leggiadro alle varie e felici finzioni della mitologia la quale in fin contiene le più utili verità morali, e a cui non resiste che un mal fondato e vanissimo scrupolo»⁵⁰, e sconsiglia insieme l'imitazione dei poeti ebraici anticipando le polemiche degli antiromantici contro la poesia «orientale»: «Le frasi orientali riescono caricate e stravaganti nel nostro idioma, e chiunque ha voluto far pompa anche in versi del linguaggio della Cantica, e di altri libri scritturali, per quanto arte e destrezza vi abbia impiegata, non ha provato se non che appunto un simile innesto è generalmente incompatibile col genio della no-

⁴⁷ *Opere*, I, pp. 68-70.

⁴⁸ L'accusa riguarda soprattutto la poesia di origine klopstockiana.

⁴⁹ *Opere*, VI, p. 210.

⁵⁰ *Opere*, VI, p. 230, nota.

stra poesia meno calda e piú regolare e quasi pudica»⁵¹. Come naturalmente sconsiglia con maggior violenza l'imitazione dei poeti tedeschi nei quali egli sente un ritorno del tono oratorio del Seicento⁵², pur non sottraendosi all'ammirazione per il «dolce Gesnero» e per un certo mito di idillio naturalistico e domestico tedesco che il Bertola andava diffondendo in questi anni.

L'oscurità, l'astrattezza metafisica, la brutalità dei soggetti «orrorosi», il fasto orientale e barocco, sono gli spauracchi del Vannetti e dei neoclassici intransigenti, che pur mantengono nel loro culto della bellezza ideale un'esigenza di concretezza sensibile ereditata dal classicismo sensistico, un bisogno di miti ben evidenti che corrispondono nel purismo linguistico⁵³ all'esigenza però di una lingua organica, non approssimativa: esigenze che valgono positivamente quando saranno riprese dal Foscolo o dal Leopardi.

L'opera del Vannetti continuò sin verso la fine del secolo a costituire il riparo piú risoluto del neoclassicismo, trasformandosi poi nella difesa del bello scrivere e della purezza linguistica del Cesari e del Giordani, mentre i motivi piú vivi del gusto neoclassico, sempre appoggiati allo stile delle arti figurative (Appiani e soprattutto Canova), verranno agli inizi del secolo ripresi e nuovamente svolti dal Monti e dal Foscolo e fecondati in quest'ultimo dal suo potente spirito romantico in una speciale linea neoclassica-romantica in cui gli elementi di nostalgia, di aspirazione ad un mondo perfetto di bellezza agiranno come distinzione dal romanticismo ufficiale, ma anche come trasformazione, essa stessa, a suo modo, romantica, di quegli elementi di *perspicuitas*, di regolarità, di chiarezza, di sicurezza formale che nel Settecento erano rimasti, anche nella valida espressione poetica pariniana, piú legati ad una concezione edonistica della poesia. E in tal senso le esili sintesi preromantiche di un Pindemonte o di un Bertola e il premere, anche se combattuto, dei fermenti preromantici avevano il valore di un esempio e di uno stimolo essenziali sulla via della grande sintesi letteraria e poetica foscoliana, vero culmine di un'epoca di crisi e di ricerche.

In queste discussioni e trattazioni fra estetica e poetica (e la parola *gusto* tanto adoperata in quegli anni, come del resto nel periodo arcadico, è veramente la piú adatta a caratterizzare la zona di interesse di quegli scritti), il senso sacerdotale e altamente didascalico e civilizzatore del Gravina è meno presente che non la sua lezione di alto decoro classico, di esemplarità

⁵¹ *Opere*, VI, nota 45.

⁵² Lo dice per le odi di Gellert, p. 226.

⁵³ Flessibil, ricca, armoniosa e forte
è nostra lingua; il fior serba geloso
di sua purezza...
Tu ciò ne prendi (e sii nel prender cauto)
che a l'indole natia s'unisce in lega,
e ne ingemma tuoi carmi e Ausonia bea.
Ma ciò che a guisa di straniera pianta
schifa nostr'aere, e nostro suol rigetta...

dei greci. Ed effettivamente il senso piú pieno del suo messaggio, come di quello contiano del credibile e verisimile nella pittura omerica, trovano nuova vita profonda nel Foscolo (in cui vive anche quello ben diversamente fecondo in sede estetica, ma meno pungente e stimolante in sede pratica letteraria, del Vico), mentre in questa fase di divulgazione neoclassica, che trova vera realizzazione poetica solo nel Parini, è soprattutto la suggestione winckelmanniana che agisce piú direttamente ed efficacemente, con i suoi dettami essenziali, con la sua indicazione di miti-figure non piú miniaturistiche e ridotte, ma distese e lineari. In certo senso si passa dai cammei ai bassorilievi ed ai gruppi, dalla figura rococò agli affreschi, che trionferanno soprattutto nel pieno neoclassicismo napoleonico montiano e foscoliano in cui l'estremo trionfo del classicismo e dello «stile» si confonde con una vita profonda, irrorata da altri motivi romantici. E questi si incontrano senza urto con quella nostalgia per una Grecia ideale, per un Iperuranio di bellezza e di armonia, a cui l'ultimo Settecento collabora anche nell'opera scadente dei suoi vati neoclassici pomposi e retorici, eclettici e approssimativi, ma letterariamente significativi e non riducibili ad una ripetizione di semplice chiusura dell'iniziale Arcadia pindareggiante dei Filicaia e dei Guidi.

La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento (1954)

La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 58°, serie VII, n. 4, ottobre-dicembre 1954, poi in W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

LA FORMAZIONE DELLA POETICA ARCADICA E LA LETTERATURA FIORENTINA DI FINE SEICENTO

Nella formazione della poetica arcadica, su cui rimangono fondamentali le osservazioni del Croce e del Fubini, con la loro interpretazione storica del fenomeno arcadico liberato dalle diagnosi polemiche preromantiche e romantiche e valutato nel suo essenziale significato di una ricostituzione della tradizione letteraria, di una nuova attenzione alla dignità e organicità dell'espressione, sollecitata dagli stimoli della nuova cultura razionalistica¹, mi sembra che debba essere convenientemente calcolata l'importanza particolare della letteratura e della cultura fiorentina di fine Seicento.

Certo le caratteristiche del rinnovamento del «buon gusto» e la maggiore ricchezza e organicità di una poetica che si articola entro una complessa problematica di cultura e di pragmatiche proposte teoriche, con le diverse interpretazioni della tradizione italiana, con i diversi esempi di modelli, con il generale richiamo al culto dei classici, con la distinzione manfrediana del linguaggio poetico da quello prosastico, con le importanti discussioni sui rapporti fantasia-ragione, che implicano possibilità feconde di nuovi pensieri estetici attivi ed efficaci, in Italia e fuori, meglio si possono cogliere in anni più tardi. Quando i diversi elementi locali di cultura antibarocca si unificano nella repubblica letteraria di Arcadia e una più precisa coscienza del rinnovamento arcadico corrisponde a più precise e feconde formulazioni teoriche, a cui i letterati toscani di fine Seicento non portano veri contributi rimanendo su di un terreno più empirico, ben lontani dalla complessità e profondità di interessi estetici e filosofici di un Gravina o di un Muratori.

E tuttavia, avendo ben chiaro tale limite, penso che nel distacco dal gusto barocco e nella fase di formazione della poetica arcadica l'attività dei letterati toscani di fine Seicento debba considerarsi di grande importanza: proprio nella direzione di un nuovo contatto con la tradizione italiana e classica e soprattutto nelle condizioni di una reazione concreta anche se poco conclamata e poco approfondita esteticamente, nell'incontro fra un senso non barocco della cultura e della vita, fra esigenze di aderenza alla realtà e di razionale chiarezza, di fedeltà alla verità scientifica in un assiduo impegno sperimentale, ed esigenze letterarie e linguistiche di correttezza, di comprensibilità, di ragionevole e socievole comunicabilità, di organico accordo fra cose e parole,

¹ V. B. Croce, *L'Arcadia e la poesia del Settecento* in *Letteratura italiana del Settecento*, Bari, 1949, e M. Fubini, *Le osservazioni del Muratori al Petrarca e la critica letteraria nell'età dell'Arcadia*, e *Dall'Arcadia all'Illuminismo*, in *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1954.

di continuità e compiutezza della espressione letteraria: tutte qualità che saranno caratteristiche nello sviluppo della poetica arcadica. E calcolando sia lo scambio attivo fra quel centro culturale e altri centri antibarocchi come Milano, nelle relazioni Redi-Maggi, sia l'attiva presenza, diretta e indiretta, del Menzini e del Filicaia nella Accademia reale di Maria Cristina e poi nella vera Arcadia e nel calcolo diplomatico e pragmatico del Crescimbeni, nel quadro eclettico ed accogliente della sua riforma. Anche se in quella prevarrà, accanto alle esigenze più alte e neoclassiche del Gravina (operanti più in profondo e solo parzialmente assimilate da Metastasio e Rolli), la linea del petrarchismo riformato con il rilievo brillante del Di Costanzo e il gusto melodrammatico-miniaturistico, a cui pure non furono estranei proprio i sonetti anacreontici, mitologici e pastorali del Redi e del Menzini.

La posizione del gruppo fiorentino è soprattutto notevole per la sua compattezza e, nei suoi limiti più angusti di empirismo e di pratica letteraria non appoggiata a salde premesse estetiche, per la sua schietta, naturale contrapposizione al barocco (meno volontaria e meno ardita, ma anche in pratica meno confusa e oscillante fra ripresa di motivi tardobarocchi e precisi fermenti nuovi, di quanto avvenga nell'Italia settentrionale, e certo più positiva di quanto sia la semplice reazione di sdegno e satira del Rosa), derivante da una più generale condizione di cultura. Fra la tradizione galileiana rinvigorita dalle nuove influenze del pensiero sperimentale europeo (l'Accademia del *Cimento* fondata nel 1657), la continuità delle esigenze linguistiche della Crusca, rinnovata, pur nel suo scarso vigore teorico, dalla maggiore coscienza ed orgoglio della propria tradizione, e lo studio dei classici che nella Università di Pisa aveva mantenuto, nella generale decadenza umanistica del Seicento, una certa, se pur piuttosto passiva, continuità².

Lo spirito attento e critico, umanamente vivace e spregiudicato degli scienziati-letterati fiorentini (se pur chiuso da certi limiti accademici e da un conformismo ufficiale che inibisce loro un più ardito passaggio alla critica dei massimi problemi e che si fa più sentire nell'ultimo Seicento – ma in contatto con quel bisogno di serietà, morale, spirituale, religiosa che era pure un motivo della reazione all'epoca barocca, alla sua «lascivia», alla sua «ipocrisia») rianimò le vecchie accademie fiorentine, stimolò nelle loro discussioni e riunioni un più acuto piacere di socievolezza, una più forte ripresa della tradizione burlesca fiorentina e toscana. La quale era pure una istintiva reazione alla serietà più compassata e tetra di certo costume barocco e si

² Si vedano in proposito il saggio di A. Mancini, *Spirito e caratteri dello studio del greco in Italia*, Firenze 1939, e quello di A. Curione, *Sullo studio del greco in Italia nei sec. XVII e XVIII*, Roma 1941. Del resto a Firenze, dove la Crusca agì in pieno Seicento come elemento conservativo e tradizionale (anche se non vi mancano riflessi del gusto barocco come nel Fioretti) e di spiriti cinquecenteschi e classicistici, la stessa fisionomia architettonica della città subì poche trasformazioni veramente barocche e piuttosto si potrebbero indicare documenti di «barocchetto» moderato, e congeniale alla fase che qui studiamo, specie nella direzione più solenne, monumentale e ufficiale rappresentata dal Filicaia.

accordava con un piú forte interesse linguistico, con una duplice attenzione al parlato popolare, magari nel piacevole letterario della parodia rusticale (le commedie rusticali del Fagiuoli o il *Lamento di Cecco da Varlungo* del Baldovini, con tutti i loro limiti accademici e stenterelleschi), e alla tradizione illustre rinsanguata dallo studio piú attivo dei classici latini e greci. E che insieme portava nella letteratura una maggiore attenzione alla realtà minuta e concreta, sperimentata e tradotta nella loro prosa scientifica dalla quale passavano nello stesso linguaggio poetico, specie nelle sue forme scherzose e piacevoli piú disposte ad accoglierle, quelle qualità di chiarezza, di ordine, di particolareggiata evidenza, di nitido rilievo, di incontro di cose e parole, di organicità naturale e razionale, che si distinguevano dall'enfasi e dal concettismo, dal lusso verbale, dalla sottigliezza di un linguaggio adeguato ad un costume mentale sofisticato fra erudizione pedantesca e bizzarra ed evasione nella ricerca dell'effetto e della meraviglia.

La cultura sperimentale fecondava, in uno stretto contatto fra scienziati, letterati e linguisti, spesso coesistenti nelle stesse persone, la ripresa letteraria della tradizione, l'amore per una lingua viva e tradizionale (è l'epoca della nuova edizione del Vocabolario della Crusca), il nuovo studio dei classici applicato in quelle traduzioni di fine Seicento che proprio nell'ambiente fiorentino costituiscono uno degli elementi essenziali del distacco dalla letteratura barocca e la prima base di quel classicismo che è coefficiente caratteristico della poetica arcadica, anche se la sua efficacia maggiore si svilupperà nel pieno Settecento rispondendo alle nuove esigenze del didascalismo e dell'edonistico figurativismo sensistico-illuministico.

Sono di quest'epoca la traduzione lucreziana del Marchetti e le numerose traduzioni di Anacreonte del Corsini, Marchetti, Salvini, Régnier Desmairis (un francese toscanizzato), che, a parte l'indicatività dei testi tradotti (la scelta di Anacreonte è ben elemento di legame fra il sonettismo del Redi e del Menzini e l'Arcadia vera e propria, ed esprime, fra galanteria ed eleganza, la tendenza istintiva di una società volta ad una animazione vitale e ad un rilievo di aspetti piacevoli della realtà umana), interessano in generale per il valore di appoggio concreto – non solo lettura, ma traduzione – alla ricerca di un linguaggio moderno e classico, per la volontà di fedeltà al testo, così diversa dal travestimento e dal «perfezionamento» moderno barocco (si pensi al Pindaro dell'Adimari che è pure una delle rare traduzioni, e non imitazioni, secentesche di classici, anch'essa di ambiente toscano)³, per la

³ Queste traduzioni di Anacreonte di fine Seicento contribuiscono utilmente a precisare i caratteri e i limiti di questa fase iniziale di classicismo prearcadico toscano sia nella direzione di un interesse prevalentemente linguistico di tipo cruscante, sia nelle incertezze fra tentativi di linearità secche e gracili, fioretture di brio spiritoso e canoro con chiari riflessi chiabreschi, che denunciano le difficoltà di un gusto in formazione e la condizione di uno speciale momento prearcadico in cui particolarmente evidenti sono le preoccupazioni di chiarezza, ordine, evidenza anche nell'intonazione galante e preziosa risolta in forme di correttezza, ma animata e piacevole, che poterono (con tutte le incertezze accennate) influire

precisa testimonianza di un culto attivo dei classici che si congiunge – sia pure con un interesse prevalentemente linguistico, che è poi l'interesse che più accomuna i letterati fiorentini a scapito di interessi filosofico-estetici veri e propri – a quello della tradizione italiana di cui l'epoca barocca aveva sostanzialmente trascurato o deformato la lezione e la continuità.

Ben diversamente valide saranno le giustificazioni critiche e pragmatiche del nuovo amore per l'Ariosto nel Gravina, ben più intenso e ricco, pur nei suoi limiti, sarà il culto del Petrarca in Arcadia, ma è in questo ambiente fiorentino, fra Crusca, Accademia degli Apatisti, lezioni accademiche del Salvini, e scambi epistolari del Redi e degli altri letterati-scienziati, che questi poeti vengono nuovamente studiati (si pensi invece per l'Ariosto alla incompiuta traduzione di Giordano Bruno e di Francesco Redi, e per il Petrarca l'edizione di Francesco Fiorentino e di Francesco Scuderi in pieno Seicento) e ammirati soprattutto in quelle qualità di limpidezza formale e linguistica, di organicità espressiva, di aderenza fra sentimento e parola, che, sullo stimolo della tradizione cinquecentesca e galileiana e nelle loro esigenze particolari di lucidità razionale e di concretezza sperimentale, questi scrittori ricercavano, in contrasto con un gusto, un linguaggio, una mentalità considerata «barbara», lontana da ragione e natura, svogliata e bisognosa di eccitazioni innaturali, artificiose.

fortemente sulla formazione dell'anacreontismo arcadico, collaborando con gli esempi più interessanti e diretti dal sonettismo anacreontico e mitologico-pastorale del Redi e del Menzini. Naturalmente la fedeltà del tradurre, che tuttavia in generale è nettamente superiore a quella dell'epoca barocca (e che corrisponde al piacere di assimilare in forme proprie, ma con sufficiente rispetto, un mondo che si ritiene illustre ed esemplare), è relativa alle forme generali di un classicismo piuttosto approssimativo ed incerto, con oscillazioni di maggiore o minore libertà di rielaborazione nei diversi traduttori. Il più fedele, e d'altra parte secco e prosastico, è il Salvini (come il più abbondante, amplificatore e, in certo senso, più scencesco è il Corsini), il quale però nel caso di Anacreonte offrì ai suoi lettori due traduzioni: una più aggraziata e illeggiadrita, una più letterale e corrispondente al suo generale criterio di traduzioni aderenti e piatte, contraddistinte da un interesse prevalente di arricchimento linguistico-vocabolaristico (quante volte in un dizionario etimologico si deve citare il Salvini accanto a neologismi di origine greca e specie di parole composte) caratteristico di questo ambiente cruscante-classicistico, e da un fanatico, e piuttosto ingenuo e pedantesco, amore di questo grecizzante prearcadico per la lingua e letteratura greca, madre dell'eloquenza e di ogni grazia, come egli dice nella sua *Apologia della lingua greca*, così caratteristica anche per i modi prearcadici e «barocchetti» con cui quella grazia è sentita: «È che egli si entra in un mondo nuovo, in un paese immenso, in un oceano senza sponde, quando s'entra ne' Greci: tutto vi diletta ugualmente e vi incanta, perché a quella lingua è sortito dal cielo un tal favore, una tal grazia, un genio così galante, un vezzo così pellegrino, una maniera così tenera, così toccante e sí viva che il praticare con scrittori di quello è un piacere che non ha fine né fondo» (*Discorsi accademici*, Firenze, 1695, I, p. 227). Il Salvini fu anche – sempre dal suo punto di vista linguistico ed erudito («combattere con le armi della lingua più fina la barbarie, con quelle del più fornito saper l'ignoranza», *Prose toscane*, Firenze, 1715, p. 171) – presentatore di testi del classicismo straniero (il *Catone* di Addison) ed elogiato del Petrarca in numerose lezioni all'Accademia degli Apatisti. Le traduzioni del Corsini, del Régnier Desmarais, del Salvini si trovano raccolte in *Anacreonte tradotto dall'originale greco in verso toscano*, Firenze, 1723, quella del Marchetti nell'ed. di Lucca, 1707.

Così la posizione prearcadica della letteratura fiorentina e toscana dell'ultimo Seicento si avvantaggia della particolare sollecitazione di una cultura scientifica per cui il «buon gusto» (l'insegna sotto cui nasce l'Arcadia) è naturalmente l'equivalente del buon discernimento, del buon criterio di giudizio⁴, di uno spirito critico esercitato nella scienza e tradotto in caratteri di vita e di mentalità generale. Spirito critico che andrà sí spegnendosi nella involuzione del regime di Cosimo III e degli ultimi Medici (e la cultura toscana avrà una stasi proprio quando altre culture regionali all'inizio del nuovo secolo si svilupperanno più attivamente, e l'Arcadia toscana sarà povera cosa di fronte ad altri centri italiani, soffocata come sarà dai peggiori caratteri accademici, diversamente attivi, pur nei loro limiti, in questo primo periodo), ma che, nell'epoca che ci interessa, superò gli aspetti più negativi di grettezza e di angustia della sua «prudenza» e permise alla letteratura fiorentina di rappresentare un elemento promotore di primo ordine nella preparazione e formazione del gusto arcadico.

Fra i letterati-scienziati fiorentini e toscani varie sono le figure che meriterebbero di essere considerate dal punto di vista da noi indicato: Lorenzo Bellini, celebre anatomista e letterato, consigliere di giovani scrittori e autore della *Bucchereide* e di sonetti apprezzati in Arcadia; Alessandro Marchetti, specie con la sua traduzione di Lucrezio che, pur agendo più efficacemente in pieno Settecento quando fu pubblicata dal Rollì, circolò manoscritta fra i suoi amici e rappresentò la punta massima dell'audacia di una cultura timorosa e incapace di passare dal campo della scienza alla filosofia e alla religione (conferma dunque anche dei limiti pesanti di questa cultura)⁵; Lorenzo Magalotti, la cui posizione complessa e originale esigerebbe uno studio particolare dei suoi molteplici interessi⁶, del suo significato di «filoso-

⁴ V. G. Maugain, *Étude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1675 à 1750 environ*, Paris, 1909, che offre ancora utili indicazioni sulla situazione dei vari centri culturali italiani (Firenze, Bologna, Napoli, Roma), specie appunto nei riguardi dello spirito critico nelle scienze e della sua efficacia sul distacco letterario dal gusto barocco, particolarmente valida nel caso dell'ambiente fiorentino.

⁵ La traduzione marchettiana di Lucrezio è stata studiata recentemente da M. Saccenti, *Il Lucrezio di A. Marchetti nella crisi del Seicento*, in *Dai dettatori al Novecento*, «Convivium», 1953, p. 165 ss. In proposito rimando alla mia scheda nella sezione *Seicento* in «La Rassegna della letteratura italiana», 1954, p. 147.

⁶ La sua spiritualità tanto più viva e profonda, la sua forza artistica, la sua esperienza europea, danno al Magalotti uno spicco, un rilievo personale certamente superiore a quella degli altri scienziati-letterati fiorentini (v. il ritratto sensibile ed acuto che ha di lui tracciato E. Cecchi, *Carattere del Magalotti*, in «Paragone», n. 42, giugno 1953), tanto più mediocri e limitati anche nella loro vivace e seria esperienza di cultura e di letteratura, tanto più accademici e provinciali, ma in fondo più adatti di lui a mostrare le caratteristiche (e quindi anche in ciò che queste han di mediocre e di angusto, e specialmente nel valore e nel limite delle preoccupazioni letterarie e linguistiche, con il peso del cruscantismo, che essi portano in Arcadia) di questa fase prearcadica fiorentina. Sul Magalotti e su di una sua interpretazione interamente «barocca» (e sui limiti di essa) si veda il saggio di W. Moretti e la scheda

fo morbido» legato a certe raffinatezze secentesche e pur non privo di certo sensismo *avant-lettre* che fece accettare in Arcadia, malgrado fioretture piú preziose, certe poesie descrittive (*La sorbettiera*, *La profumiera* ecc.) e alcune sue anacreontiche, anche per una melodica agevolezza e un pacato brillare di immagini, aderente al rilievo di una precisa realtà⁷.

Ma per la sua posizione al centro di questo gruppo e per il suo valore di precisa e media indicazione dei motivi prearcadici che qui ci interessano, val meglio fermarsi sul Redi e descrivere in lui il particolare esito del contatto fra scienza e letteratura e la costituzione in lui di premesse letterarie svolte dal Menzini e da questo piú direttamente offerte al circolo romano da cui sorse l'Arcadia.

Chiaro è anzitutto il suo valore di maestro e consigliere di letterati piú giovani; ed anzi, tutto l'ambiente fiorentino e toscano prearcadico e arcadico fra scienza e letteratura (Magalotti, Bellini, Averani, Viviani, Nomi, Menzini, Filicaia, Forzoni, i due Salvini, Marchetti, ecc.) può essere studiato attraverso le relazioni con il Redi nel suo ricco epistolario, negli accenni del *Ditirambo* (e nelle annotazioni a quello dello stesso Redi), nei riflessi delle sue poesie sugli altri scrittori dell'epoca⁸. Tutto il suo epistolario è pieno di consigli, di elogi, di censure ad altri letterati, a cui soprattutto il Redi raccomanda «la evidenza e la chiarezza», elogiandole ove le trova, sospirandole dove sono assenti e indicandone la difficoltà e la rarità. Così in una lettera al Maggi in lode del De Lemene⁹ ne esalta la «purità» e la «evidenza», e al Magalotti scrive: «Ma questa benedetta facilità la dà ai poeti il fato imperocché il nostro sudore molte volte non arriva ad ottenerla...»¹⁰. Mentre a Maria Selvaggia Borghini dà consigli minutissimi sul «concatenamento» dei versi, sulla regolarità grammaticale frutto di lettura e di uso, sul sonetto che deve essere «ben disteso» e aderente «come un vestito senza crespe e grinze»¹¹. E

di F. Croce in «La Rassegna della letteratura italiana», 1957, p. 568 ss.

⁷ Riportate nel vol. IV delle *Rime degli Arcadi*, Roma 1717. Sono assai indicative, per la qualifica e l'accettazione arcadica di poesie scritte prima dell'apertura dell'Accademia romana, le scelte fatte delle opere di questi prearcadi, e poi arcadi ufficiali verso la fine della loro vita, nei volumi delle *Rime degli Arcadi*.

⁸ E se le sue relazioni toccano anche scrittori ancora chiaramente secenteschi, ma attenti almeno a quella cura di lingua che è così al centro dei suoi interessi (Aproso, Segneri, ecc.), è ben significativo quanto il Maggi gli scriveva (7 aprile 1683, F. Redi, *Opere*, Napoli, 1778, V, p. 110) circa l'efficacia dei suoi sonetti mostrati ad alcuni giovani «che si van mettendo sulla buona via». Sul Redi si veda ora il saggio di C.A. Madrignani in «Belfagor», 1960, p. 402 ss., che si muove nel preciso ambito della mia posizione.

⁹ 15 agosto 1684, in *Opere*, V, p. 135.

¹⁰ 7 marzo 1679, in *Opere*, VI, pp. 209-210. E in una lettera senza data (*Opere*, V, p. 68) si scusa dei propri cauti rimproveri al nobile amico per alcuni punti oscuri di una sua poesia giustificandoli con la dichiarazione del proprio tormento di scrittore: «dico questo perché sempre combatto con questa benedetta evidenza!».

¹¹ Le lettere scambiate con questa letterata pisana, poi pastorella d'Arcadia, formano una gustosa corrispondenza che anticipa altri scambi epistolari ispirati alla preoccupazione della chiarezza e precisione stilistica, quale è quello su cui il Croce ha costruito l'acuto e piacevole

al Nomi scrive lunghe lettere sull'opportunità di singole parole, sulla preminenza di chiarezza ed evidenza anche nella stessa «nobiltà», e sul bisogno di «chiarire o schiarire ogni doppio senso e ambiguità»¹².

Queste preoccupazioni letterarie, il cui valore consiste proprio in una nuova attenzione allo strumento espressivo linguistico e nell'importanza data a qualità che appaiono in netta contrapposizione con la magnificenza ed astrattezza barocca, sono nel Redi sostenute da una naturale tendenza del suo animo e della sua nitida intelligenza, così civile e socievole¹³, ad un rilievo minuto e compiaciuto degli aspetti sempre interessanti e piacevoli della realtà.

E questa si rivela spontanea e regolare, animata e creativa allo sguardo acuto ed amoroso dello scienziato ed offre la sua ricchezza di impressioni immediate, genuine e salde al letterato che le traduce – non le tradisce – nel suo linguaggio aderente, organico, chiaro, preciso ed agile. L'amore dell'evidenza nell'esperienza, della realtà nel suo farsi perpetuo e nella sua rivelazione all'intelligenza curiosa ed attenta, anima la prosa rediana, prima e più importante espressione del suo animo, ma non separata da quelle minori esperienze poetiche che portano nel linguaggio poetico le esigenze essenziali di questo spirito non più barocco, chiaro e critico, brioso ed attento.

Per la prosa si pensi soprattutto a quelle *Esperienze intorno a cose naturali* in cui esperienza e ragione – che oppongono sempre in queste lettere-uomini «savi» a ciurmatori e maghi – si alleano in un entusiasmo lucido e senza astio o boria¹⁴, che si traduce in un ritmo limpido e brioso, aderente al processo stesso dell'esperimentare e del conoscere la realtà.

Nascono così quelle avvincenti narrazioni di esperienze che adeguano nel movimento della prosa un divenire di verità e realtà, così interessante e letificante per lo scienziato e per il letterato. Come nell'esperienza delle pietre fatate e dei galli avvelenati, nella storia del soldato fatato e del maestro scor-

saggio *Gli scrupoli di Belisa Larissea* (in *Letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949).

¹² 16 febbraio 1685, *Opere*, VI, p. 183.

¹³ Nella *Vita di Anicio Traustio* (il Redi) di Salvino Salvini e nella orazione dello stesso *Delle lodi di F. Redi* (1699) – in *Opere* del Redi cit. I – tutte le caratteristiche elogiate («Fine discernimento e giudizio», «evidenza, chiarezza e brio», «purezza di stile e dolcezza di costume») concorrono in un ritratto del Redi che culmina nel suo carattere di stimolatore di ingegni al buon gusto («Gli altrui studi favoriva, sollevava, promoveva, onde molti insigni personaggi nelle lettere sotto la sua guida e i suoi auspici a eccelso posto di gloria pervennero: col suo finissimo discernimento gli scoperse, e scoperti gli incoraggiò, e incoraggiati gli fornì, gli allevò, gli mostrò al mondo», p. 17), e di conversatore esemplare («parea fatto apposta e mandato dal cielo espressamente quaggiù per istillare soavemente ne' cuori di chiunque gli s'appressava l'amore degli studi e delle lettere, e per ispirare nello stesso tempo l'amore dell'amicizia che per quelle massimamente s'acquista»).

¹⁴ Un sorriso sicuro, ma senza sdegno, nasce dal ricorso alla comune ragione e ai dati inoppugnabili dell'esperienza contro le superstizioni dei peripatetici e dei falsi scienziati (la scienza di Don Ferrante!): «Se un uomo o qual si voglia altro animale possa vivere col sangue rappreso nei laghi del cuore e negli intrigati andirivieni e meandri de' canali sanguigni, lo lascio considerare a chi ha fior di ragione» (*Opere*, II, pp. 38-39).

nato, o nell'osservazione degli insetti che nascono dalla putrefazione: «Addí 19 aprile; nelle giunchiglie odorate di Spagna in capo a due giorni io vidi minutissimi vermi, che nel mese di maggio divennero piccolissimi e neri moscerini con l'antenne corte in testa, e cosí veloci e cosí lesti che pareano il moto perpetuo»¹⁵. In cui il ritmo rapido e limpido e minuto rispecchia questo gusto dell'occhio e dell'intelligenza che vede (e sollecita) animazione e vita sprigionarsi dappertutto in proporzioni minuscole e precise e se ne compiace non con la meraviglia della novità bizzarra (che è spesso il gusto del Bartoli), ma anzi per la riprova delle leggi «solite e consuete» della natura, della loro spontaneità e razionalità.

Come in una lettera al Lanzoni¹⁶ in cui una ispirazione quanto mai ragionevole e sperimentata si esprime in un animato quadretto miniaturistico che pare anticipare nella prosa rediana il movimento minuto ed agile della piú tipica arte del primo Settecento arcadico-rococò: «Io poi confesso di essere del suo parere che sia falsissimo che i camaleonti vivano d'aria, mentre le posso con la mia solita ingenuità attestare, che tagliatene diversi alla presenza d'amici, manifestamente ho scoperto i loro ventricoletti pieni di animalucci ed erbette minutissime, i quali con prestezza incredibile, come io penso, con una lor lingua afferrano e inghiottiscono».

Questo senso di evidenza, di movimento e di brio si ritrova anche nei sonetti (oltre che nel *Ditirambo*¹⁷), che piú direttamente ci interessano per la storia dell'Arcadia con il loro valore di schema valido per il Menzini e poi per lo Zappi sulla via del sonetto anacreontico e con la loro esemplarità di agile miniaturismo, di organicità evidente e chiara, ma non insipida e smorta. Ché proprio su questo punto il Redi piú insiste nelle sue numerose autocritiche: chiarezza, misura, ripudio di concettismo e di abuso di metafore, ma non correttezza senz'anima; e nulla piú odia il Redi di un sonetto «melenso» o «lonzo»¹⁸, cioè stentato e floscio.

I migliori esempi della sua maniera sciolta e briosa sono appunto nei sonetti anacreontici, non in quelli encomiastici o platonizzanti piú ricchi di residui barocchi anche se smorzati, piú lontani dal suo «naturale», come

¹⁵ *Opere*, I, p. 67.

¹⁶ 20 febbraio 1693, *Opere*, III, p. 229.

¹⁷ Il *Ditirambo* va considerato anche in questo gusto di un ritmo riconquistato nella sua naturalezza e nel piacere di un linguaggio vivo, libero ed estroso ma non ingiustificato: fra popolare e dotto, eletto e furbesco, colto nella sua ricchezza di derivazioni e creazioni di sfumature e di precisazioni, di proporzioni diverse, come si vede ad es. nella osservazione delle *Annotazioni* sul diminutivo difeso contro i francesi (e il diminutivo sarà particolarmente vivo nella lingua arcadica): «Io per me sarei di contrario avviso e crederei che i diminutivi fossero da noverarsi fra le ricchezze della lingua, e particolarmente se con finezza di giudizio e a luogo e tempo siano posti in uso. La lingua italiana si serve non solamente dei diminutivi, ma usa altresí i diminutivi dei diminutivi fino in terza e quarta generazione». (*Opere*, III, p. 100).

¹⁸ V. lettera al Bellini del 25 gennaio 1687 (*Opere*, VI, p. 251).

diceva il Magalotti in una lettera all'amico del 25 febbraio 1679¹⁹, in cui, dopo un elogio piú convenzionale per una fredda, decorosa poesia encomiastica, esce in lodi entusiastiche di fronte al sonetto *Già la civetta preparata e il fischio*, riconoscendovi il poeta piú genuino («Che proprietà di epiteti, che naturalezza!... Tutto è pieno di proprietà e di costume divinamente espresso») e sottolineando il pregio di «affetti casti, castissimi» ma «finalmente amorosi» e cioè sensibili, caldi, evidenti, non astratti e metafisici.

Il sonetto citato dal Magalotti è effettivamente un notevole esempio di questa maniera piacevole ed agile in cui colpisce, nel quadretto animato e grazioso, nell'inclinazione cantabile e sorridente, l'organicità del componimento, la misura e l'articolazione snella e salda delle varie parti in movimento, sino al finale in cui la galanteria e il sorriso si risolvono in un moto piacevolmente patetico e melodico ben diverso dalle trovate sontuose e cerebrali dei finali di tante poesie barocche:

Già la civetta preparata e il fischio
Amore aveva ed il turcasso pieno
di verghe infette di tenace vischio,
e d'amoroso incognito veleno
e perché fosse a' cuor piú grave rischio,
lacci e zimbelli racchiudea nel seno;
e reti d'un color cangiante e mischio
tutto lo zaino suo ingombro avieno.
E quindi al bosco ad uccellare uscito
il malvagio e perverso uccellatore,
prese di cuori un numero infinito.
Altri uccise di fatto, altri in l'orrore
chiuse di ferrea gabbia e a questi unito
or piange e piangerà sempre il mio cuore.

Anche quando il rilievo del finale appare piú esplicito, in realtà siamo ormai lontani dalla *pointe*, dal concetto barocco²⁰, e nell'organismo agile e chiaro del sonetto («senza cresse e senza grinze»!) una vivacità scherzosa e leggera richiede un finale piú mosso (contro le forme «melense» e «lonze»), ma ben legato al movimento e all'equilibrio di tutto il componimento.

Come in quest'altro sonetto in cui sarebbe errato avvertire un vero giuoco barocco su «pianto» e «sangue». Tutto è volto in sorridente leggiadria, in movimento leggero e compiaciuto della sua facilità vivace, così riuscita specie nella prima quartina davvero esemplare per questa letteratura desiderosa di un movimento animato, evidente, chiaro, senza sforzo e durezza:

¹⁹ L. Magalotti, *Lettere famigliari*, Firenze, 1769, I, p. 229-230.

²⁰ E la Dacier nella sua traduzione di Anacreonte (Parigi, 1681) mette appunto in rilievo nel poeta greco *galant et poli* la mancanza di ogni *pointe*, di ogni concetto, e pur la vivacità, lo spirito brioso. Coincidenza di gusto antibarocco (anche se piú barocchetto che precisamente rococò) nella letteratura europea, tra fine Seicento e primo Settecento.

Io vidi un giorno quel crudel d'Amore
 per la foresta affaticato e stanco,
 con l'arco in mano e la faretra al fianco
 in abito legger di cacciatore.
 Tutto quanto grondava di sudore,
 nudo mostrando il destro lato e 'l manco,
 e si dolea di non trovare unquanto,
 per ristorar la sete, un fresco umore.
 Io pietoso gli offerì il pianto mio
 che, se ben caldo, e forse amaro alquanto,
 era piú proprio d'ogni fonte o rio,
 ma quei, che porta d'ogni tigre il vanto,
 ferendomi d'un dardo acerbo e rio,
 voglio il sangue, gridò, non voglio il pianto.

La voce che legge convenientemente l'ultimo verso attutisce naturalmente il grido di Amore²¹ e lo scioglie in un sorriso e in una sfumatura di canto che non sono incoerenti nel quadretto prezioso e piacevole, in queste varie rappresentazioni mitologico-anacreontiche della vicenda amorosa, priva di un vero accento sensuale²², tradotta, nel suo senso di letizia e di lieve calore edonistico, in nitidi quadretti fra apertamente scherzosi e lievemente patetici.

Così in questi sonetti galanti conta soprattutto, nel loro risultato di fluidità e di articolazione agile e scherzosa, la capacità di un lieve, ma sicuro svolgimento poetico, di un movimento melodico e figurativo così chiaro e assolutamente comprensibile²³, in cui si traduce un senso della vita medio-

²¹ Si pensi invece come nelle poesie dei lirici marinisti la trovata finale, il concetto arguto domina tutto il componimento. E anche se si togliessero i titoli espliciti che il Croce ha dato nella sua raccolta di *Lirici marinisti* (secondo l'osservazione del Calcaterra, *Il problema del barocco*, in «Questioni e correnti di storia letteraria», Milano, 1949, pp. 475-478), non cambierebbe certo la effettiva natura di queste poesie che vivono soprattutto in funzione della «spiritosa» («spiritata» diceva ironicamente il Villani) invenzione; mentre nel Redi anche certo uso di concettini spiritosi è volto in una intonazione scherzosa ed ironica che è già una forma di consumazione del vero spirito barocco, spesso tetro e forzato persino nell'arguzia.

²² Il Redi, come tutti gli antibarocchi di fine Seicento, rifiuta esplicitamente la poesia «lasciva» (v. il sonetto LXXIV: «Voi che in quel sacro ed onorato monte / le caste suore a illascivir traete / e con cetra impurissima movete / Febo a trescar sul gingo suo bifronte / sozzi profanatori indegni ed empi / sgombrate fuor del santo luogo...»).

²³ La preoccupazione costante di questi letterati è quella della oscurità e dei modi di evitarla: «Mi dica sinceramente (scrive il Magalotti al Redi, op. cit., I, p. 271) se si trova oscurità e se questa sia come il torbido d'un vino, che sia da per tutto a un modo, o pur se sia, come le macchie d'una sfera, che si possono contare, e lascino a luogo a luogo degli spazi chiari». E questa preoccupazione non è solamente di carattere letterario, è uno scrupolo morale ed intellettuale derivante dal loro bisogno di sincerità e di fedeltà alla natura delle cose, dei sentimenti, nonché da una esigenza di «popolarità» che coesiste con la loro raffinatezza di uomini colti e che giungerà alle sue conseguenze più interessanti nel linguaggio del Metastasio. Sicché il Redi esaltando la chiarezza ricorda come l'amore di Galileo per l'Ariosto derivasse anche dalla comprensibilità di quel poeta a tutti chiarissimo ed aperto

cre, ma piú pacato e libero, una tensione ad una minuta ed elegante realtà legata a tutto un nuovo spirito che è fuori ormai dalle piú tipiche condizioni della civiltà barocca e che, quando ne riecheggia un certo gusto di spiritosi rilievi e di dinamismo concettistico, li riduce effettivamente in animazione sorridente, in tono piacevole che spegne il caratteristico scoppio del concetto, il brillare autonomo e quasi maniaco della metafora. E una maggiore finezza spirituale, un piú acuto sguardo intellettuale, che distingue e chiarisce i rapporti delle cose e delle parole, che fa coincidere piú attentamente colori suoni e sentimenti nell'organismo espressivo, usufruendo nuovamente dell'esempio della tradizione come scuola di precisione, perspicuità, ordinata evidenza, corrispondono a quella disposizione di interesse animato e pacato alla vita concreta, a quell'amore di natura e ragione, di ragione ed esperienza che nella scienza sperimentale fiorentina aveva il suo appoggio piú sicuro.

Il rappresentante piú schiettamente letterario (anche se educato fra scienza e filosofia morale) di questo ambiente di rinnovamento prearcadico fiorentino²⁴ è Benedetto Menzini, la cui esperienza letteraria vale come sicuro incontro dei modesti risultati delle sue poesie e del suo programma letterario in una coerente direzione di gusto che media chiaramente le posizioni della cultura fiorentina in una base piú esplicitamente letteraria e consapevole, essenziale alla nascita dell'Arcadia.

Altre personalità contemporanee poterono in Arcadia venir contrapposte a lui come piú ricche di motivi poetici, di forza immaginosa e di fermenti morali, altri critici e autori di programmi poetici sono certamente ben piú interessanti di lui, cosí modesto, empirico e privo di vero mordente teorico-critico, ma la sua posizione, fra esempio di discorso poetico e proposta di gusto, è senza dubbio importante nella formazione della poetica arcadica e rappresenta non solo il legame fra cultura e letteratura nell'ambiente fiorentino e fra questo e l'ambiente romano entro cui sorse l'Arcadia²⁵, ma addirittura l'anticipo, la prima base media di accordo tra l'opposizione piú generica al barocco e le esigenze della nuova poetica, specie nei suoi ideali stilistici e linguistici presenti nelle sue poesie, nella *Accademia Tuscolana*, nell'*Arte poetica*.

E proprio questa, pubblicata a Roma nel 1688 («per fine di opporsi alla corruttela del secolo»), veniva a precisare esigenze fino allora piú vaghe, parziali e non sufficientemente legate tra condanna di vecchio e premessa di

(*Opere*, V, p. 68).

²⁴ Si ricordi che tutti questi scrittori, formati ed operanti già prima della costituzione dell'Arcadia, furono poi «iscritti ad honorem» dell'accademia romana e ad essa attivamente collaborarono (il Redi stesso fu fondatore della colonia aretina) e le loro poesie figurano nei volumi delle *Rime degli Arcadi* e le loro biografie nelle *Vite degli Arcadi illustri*.

²⁵ Nel 1695 il Menzini veniva chiamato da Maria Cristina a far parte della sua corte romana e della sua Accademia reale.

nuovo, si inseriva con maggiore chiarezza fra i nuovi tentativi poetici di Maggi, De Lemene, Filicaia, fra le prime discussioni romane di Crescimbeni, Leonio, Gravina e Guidi, e presentava, in una esposizione prudente ed efficace (di cui il Croce apprezza la capacità di dire «cose sensate» e di dirle «assai bene»²⁶), i punti fondamentali del nuovo gusto contrapposto decisamente, e con chiara coscienza del distacco avvenuto, alle caratteristiche del gusto barocco. Il disgusto per la poesia barocca si esprime in una chiara condanna ed in una satira che non rimangono però finì a se stesse, conducendo alla postulazione di un nuovo gusto poetico, che si rafforza proprio nella consapevolezza della sua novità e soprattutto dell'importanza del suo contatto con la grande tradizione del passato²⁷.

Così come nel Menzini è già chiara la coscienza di quanto la nuova poetica sia frutto di un nuovo atteggiamento spirituale e culturale, di una nuova «sanità», di un nuovo senso di valori morali e intellettuali, in realtà assai modesto e mediocre, ma lucido e convinto della sua superiorità e della sua capacità di costituire una base umana e civile alla letteratura. Una nozione nuova di «saggezza», di un buon senso ragionevole e non privo di fervore morale, sostiene così l'amore della evidenza e chiarezza espressiva che domina l'*Arte poetica* menziniana.

Questo ideale del «savio», dell'uomo ragionevole e consapevole della sua intimità e della sua relazione con gli altri (posizione essenziale nella *Accademia Tuscolana*, lungi dalla posizione del «misanthropo» e da una dissipazione

²⁶ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, II ed. 1946, p. 416. Il Croce, che ha simpatia per il Menzini, «letterato di buon gusto» che «sapeva trovare le parole giuste per le cose che osservava» (p. 415), non considera però l'importanza della sua posizione fra barocco ed Arcadia, da cui acquistano maggiore interesse storico anche le sue piccole prove poetiche in cui Croce ritrova le «virtù» sopraccennate, e, giustamente, anche «lo scarso suo fiato».

²⁷ La posizione del Menzini rispetto al distacco dal barocco – per quanto così netta e ben più consapevole di quella di un Redi che manca di un'esplicita, precisa polemica – si distingue però da quella più drammatica di altri scrittori di altre regioni per cui la «conversione» dal barocco al buon gusto è momento essenziale, e persino ingrandito e sottolineato dai loro biografi arcadici (si pensi al caso del Guidi per il quale il Martello fantasticava di una malattia causata dall'intimo contrasto fra l'educazione barocca e la vocazione al rinnovamento!), proprio perché la sua stessa educazione fiorentina era stata fuori dei veri termini barocchi, sicché egli poteva nella prefazione alle *Elegie* considerare con soddisfazione «l'essersi potuto sin dal principio segregare dalla corruttela del secolo. Perché ad alcuni altri, per andare avanti, è stato bisognevole tornare addietro; ed alcuni non han trovato modo di togliersi dal depravato costume» (*Opere*, II, p. 263). Dove si può coglier l'orgoglio di un letterato che rivede il proprio svolgimento come naturale, spontaneo e sicuro (e forse un accenno polemico alla ben diversa situazione del Guidi suo rivale nell'Accademia di M. Cristina), e che considera il proprio «buon gusto» come frutto di un accordo fra vocazione ed educazione congeniale (non di atti di volontà e di influenze esterne), di atteggiamenti mutuati da una tradizione che egli sentiva coerente e centrale proprio nell'ambiente culturale e letterario di cui egli era il rappresentante più avanzato e cosciente, l'autorizzato interprete.

sensuale ed orgogliosa), è alla base di una concezione della poesia, civile e socievole, che vuol reagire alla «lascivia» secentistica e giustificare un accordo particolare tra animo poetico e morale, fra letteratura, cultura ed erudizione, fra misurata fruizione della vita ed espressione poetica ugualmente misurata, animata e saggia. Ideale morale e letterario²⁸ che culmina nella «prudenza» del buon gusto e del buon uso e che appare importante nella ripresa postbarocca, di misura, equilibrio, attenzione alle cose e alla realtà morale (anche se è certamente ben più mediocre dell'ideale complesso di un Muratori e di quello più sofferto e meditato di un Maggi). E della poesia, a cui si chiede l'alimento delle «moralì discipline» e della nuova cultura di origine scientifica e razionalistica tanto elogiata nella Elegia XIV al Bellini, si riconosce, nell'*Apologeticus, sive de poësis innocentia*²⁹, la naturale forza di educazione, soprattutto per la sua lezione di purezza e di raffinamento spirituale necessari ad una compiuta espressione letteraria.

E se questo ideale di «prudenza», di «saggezza», vive direttamente come

²⁸ «Vorrebbsi dunque far sí che l'acquisto delle belle arti servisse non alla superbia, ma alla carità, non all'inquietudine, ma alla tranquillità, non ad una folle jattanza, ma all'uso», dice nel *Discorso nel quale si prova che le lettere deon essere congiunte alle moralì discipline* (*Opere*, Firenze, 1731, pp. 52-53). Non mancano nelle opere del Menzini movimenti più risentiti di dolore e di sdegno per la difficoltà dell'uomo onesto in un mondo di relazioni ostili e malevole che lo spingerebbero alla solitudine (dolore e sdegno confortato dalla esperienza dura del letterato non ricco e non nobile, bisognoso di protezione e invidiato e insidiato da più abili e spregiudicati rivali): si legga il trattatello *Il misantropo*, rimasto però significativamente interrotto, o si pensi alle *Satire* che, pur nella loro intonazione letteraria e convenzionale (e in generale più notevoli per interesse linguistico, e come esercizio di un genere molto valutato in quegli anni, che per veri risultati poetici), rivelano umori veri, moti impazienti ed amari, una personale radice dello sdegno moralistico rivolto del resto proprio contro i vizii che più separano gli uomini e rompono la loro solidarietà e convivenza. Ma questi sfoghi più autobiografici cedono, entrando nell'ambito più illustre dell'attività del Menzini, di fronte ad una più forte esigenza di civiltà e società di uomini bennati e saggi, di letterati capaci di creare, fra realtà e immaginazione, una società concorde ed eletta quale al Menzini apparve realizzata nell'*Arcadia* e quale egli rappresentò, in una prosa dolciastra e gracile, in forme idilliche, accademiche, ma non puramente convenzionali, in quella *Accademia Tuscolana* (divenuta poi celebre nelle raccolte delle *Tre arcadie*) che tante indicazioni notevoli dà sulle ragioni letterarie e socievoli dell'*Arcadia*, sul valore della finzione pastorale (anticipando certi temi della gustosa rappresentazione poetica di *Arcadia reale* e *Arcadia poetica* del Martello), sul valore socievole di una raccolta di letterati che aboliscono caratteristiche di classe e di regione (anche se i «pastori» raccolti nel libro sono in grande prevalenza toscani e romani), sulla tematica della gara di poesia con pittura e musica, e del suo primato di complessità e di disposizione a esprimere organicamente ogni sentimento e realtà, sull'importanza della lingua toscana e dei suoi arricchimenti greco-latini. Nella sua posizione di buon senso si potrebbero rilevare anche altri «anticipi» del Menzini su temi poi ben diversamente sviluppati da scrittori ricchi di interessi teorici e di maggior cultura europea: come l'accento nell'*Arte poetica* ad un rinnovamento del buon gusto italiano che non debba però né attendere né meritare i rimproveri francesi («Non aspettar Boelò che dalla Senna / t'additi il buon sentier»), che è un anticipo, alla buona, della polemica Orsi-Bouhours.

²⁹ *Opere*, IV, p. 53 ss.

tema della sua poesia (più esplicitamente nelle canzoni etiche o nella *Etopedia*, più implicitamente e piacevolmente attraverso il mito pastorale-anacronico nei sonetti), esso informa insieme la stessa sua educazione letteraria, la sua poetica del buon gusto, che è insieme «buon uso» di natura e ragione, buon senso, buon criterio nella scelta dei buoni autori del buon secolo e del buon linguaggio³⁰.

La prudenza (che è «madre di ogni leggiadria» come «di tutte le altre virtù è moderatrice»³¹) diviene canone fondamentale nella educazione letteraria come scelta oculata fra tradizione ed uso moderno, tra passato e presente, fra regolarità e spontaneità, fra ragione e natura. Così nei riguardi della lingua, nel suo scritto *Costruzione irregolare della lingua toscana* (in *Opere*, III), esaltata al solito la «chiarezza» (e si consideri ancora quanto la chiarezza dovesse sembrare valore alto a chi usciva dal barocco e insieme sentiva lo stimolo dei principi razionalistici di «idee chiare e distinte») e messa in primo piano «la preoccupazione di essere intesi», vengono anche giustificate forme irregolari, figure che la grammatica condanna, ma che uso e tradizione di scrittori consentono («ciò sol vuole la consuetudine del toscano linguaggio la quale fa sí che quel che sembra imperfetto, ciò permettendo il consenso de' buoni, si accetti come perfettissimo ed ottimo»): dunque regolarità, ma ragionevole, e prevalenza dell'uso, dei buoni esempi, del «buon intendimento», del «purgato giudizio» che conferma nella «prudenza» il riflesso di una equilibrata libertà, di un buon senso legato allo spirito moderato, ma critico, che si distingue dalla pedanteria e dalle avventure barocche.

Come, nei riguardi della tradizione e dei classici latino-greci ed italiani (momento essenziale di discriminazione fra Barocco ed Arcadia), il Menzini consiglia una imitazione «non servile, ma gentilissima»³², un equilibrio fra antico e moderno, una «terza specie di stile» (lui che pur tanto si compiaceva di avere uno stile «che, com'altri dicono, sente dell'antico»³³: «ché molto giudizio si ha nel trascegliere degli antichi il buono e il bello, e si acquista laude di gentile discretezza nel prudentemente adattarsi al costume che corre. Ed è certamente un bel pregio, per cui e si amano i passati e i presenti non si disprezzano»). Questo equilibrio fra uso ed esempi, fra classici e un parlare familiare invocato a correggere in ogni modo il pericolo dell'affettazione, si ritrova nella stessa descrizione dell'entusiasmo poetico (nel libro V dell'*Arte poetica*), sentito più come «un gentil foco», come fervore delicato e nitido, che non come impeto prepotente e tempestoso, e sempre regolato dal «buon giudizio»:

³⁰ V. Lettere, nel vol. III delle *Opere*, p. 209, 211, 213 ecc.

³¹ V. lettera del 23 giugno 1682 al Semenzi (*Opere*, III, p. 277) e le varie lettere al Del Teglia. Le lettere al suo discepolo e amico Francesco Del Teglia potrebbero costituire un vero e proprio trattato sulla educazione letteraria – fra stile ed educazione dell'animo – caratteristica di questa prima fase d'Arcadia.

³² Al Del Teglia, 3 dicembre 1690, *Opere*, III, p. 304.

³³ Al Del Teglia, 8 aprile 1690, *Opere*, III, p. 296.

E sí soavemente egli s'interna
 nell'intelletto, che ubbidir conviene
 a lui, che l'alme a suo piacer governa.
 Ma con l'entusiasmo ancor sen viene
 pur da natura il buon giudizio: oh quanto,
 quanto è l'imperio, ch'ei in Parnaso tiene!
 Ei di grand'oro il crin fregiato e 'l manto
 siede qual rege, e consiglier fedele
 senno e prudenza ognor stannogli accanto.
 Né possibil fia mai, che a lui si celi
 il buono, il reo; ed al suo sguardo acuto
 son tolti dell'inganno i duri veli...

Su questa posizione di misura (e di compromesso fra ragione e fantasia tipico dell'estetica arcadica e presentato alla buona, con buon senso mediocre) il Menzini motivava la sua polemica antibarocca, la sua parodia del *fraseggiare* barocco tanto piú riuscita in quanto si stacca in un contesto di discorso pacato, entro un ritmo agevole e chiaro, come nella satira IV:

Via seguitiam; col fulmine tremendo
 mandò in pezzi di Flegra la montagna
 e 'l baratro a' giganti aperse orrendo
 Giove, che spunta ancor con le calcagna
 dell'auree stelle i solidi diamanti,
 che son cerchi a cui il ciel fa da lavagna.
 Oh che bel fraseggiare, o che galanti
 pensieri! Aspetto ancor che sien le stelle
 a sferza d'armonia palei rotanti...

Polemica e parodia riportata quasi con le stesse parole nel canto IV dell'*Arte poetica*, dove il Menzini batte sulla caratteristica contrapposizione di un concetto-situazione, di una organicità del componimento, alle sequenze barocche di «concetti» particolari e di scoppio «spiritoso» alla fine di ogni strofa:

Né men la chiusa cercherai che punga
 al fin d'ogni tua strofa, ma il concetto
 nobile e grande alle mie orecchie giunga...
 Per questo dite voi che 'l buon Petrarca,
 Costanzo e 'l Casa dell'Italia onore³⁴,

³⁴ Nella satira IV si legge «il Bembo e il Casa ecc...». La sostituzione del Di Costanzo è l'effetto di una chiara concessione del Menzini alle preferenze del circolo romano intorno al Leonio e al Crescimbeni, grandi fautori del *leggiadrissimo* Di Costanzo come modello di petrarchismo piú rilevato e animato proprio in quel finale del sonetto che rappresenta le preoccupazioni di dosatura, fra rifiuto del forte scoppio concettistico ad effetto dei barocchi e paura di un appiattimento, di uno smorzamento prosastico, nelle varie maniere

a mensa stanno mediocre e parca.
Ma voi bevete le stemprate aurore,
polverizzate stelle e liquefatti
i cieli, che d'ambrosia hanno il sapore...

Alla parodia corrispondevano i precetti della «buona poesia» («perspicuitade», «vaghezza e nobiltade», «nobiltà e chiarezza») collegati all'esempio essenziale del Petrarca, a cui il Menzini riconosce la conquista di quello stile «puro e terso» che è per lui il *non plus ultra* del buon gusto e l'antitesi del «fraseggiare» barocco, di quella capacità di «un parlar piano e un verseggiar gentile», in cui si esprime la bellezza più vera, che è «modesta beltà», paurosa di ogni ornamento eccessivo, di ogni esibizione di se stessa.

Il Petrarca, creatore e salvatore della poesia toscana³⁵, campeggia nel primo libro dell'*Arte poetica* come esempio perpetuo di dolce eloquenza e di semplice, ingenua grazia poetica:

Dolce d'ambrosia e d'eloquenza un fiume
scorrer vedrai dell'umil Sorga in riva
per quei, ch'è dei poeti onore e lume.
Né chieder devi ond'egli eterno viva;
perché 'l viver eterno a quel si debbe
stil puro e terso che per lui fioriva...
Perché le Grazie semplicette e nude
mostrarsi al maggior toscano e quei comparve
cigno gentil ch'ogni paraggo esclude.

prearcadiche e di prima Arcadia. Il Menzini, come gli altri, voleva un rilievo finale (in contrapposizione con quello barocco di ogni strofa) e temeva il *lonzo* e il *melenso* (per usare le espressioni del Redi), ma mostrava caratteristiche esitazioni di un gusto più lineare e sobrio di fronte al più deciso rilievo brillante dei sonettisti romani, come mostrano alcune sue lettere al Del Teggia in cui incoraggia il discepolo a cercar nel finale «quel calzante che più per uso che per ragione si desidera», quel rilievo nella chiusa dei sonetti «che debba lasciare qualcosa che segga nell'animo di chi ascolta», riconoscendo che «questo in oggi è uno dei suoi particolarissimi pregi» (lettere del 1 marzo e aprile-maggio 1691, *Opere*, III, p. 308). Quell'*in oggi* rivela più una concessione all'uso moderno che una piena convinzione personale ed è circondato sempre dall'avvertenza di seguire quest'uso moderno «un poco, dico un poco».

³⁵ Nel Menzini si precisa il nuovo culto del Petrarca e addirittura per lui la storia del fiorire, della decadenza e della ripresa del buon gusto poetico è legata alla fortuna del Petrarca: «hanno gli arcadi il nostro maggior lirico alle loro imitazioni proposto e coloro altresì che ne' tempi più bassi, non sperdendo di vista un lume sì chiaro, ai riflessi di Lui, a quel nuovo e bel pianeta si accesero» (*Accademia Tuscolana*, in *Opere*, III, p. 135). Non occorrerà qui insistere sul fatto che il petrarchismo del Menzini, come in genere il petrarchismo arcadico, svuota il suo modello esemplare del suo intimo dramma e usufruisce del suo insegnamento stilistico e della sua analisi psicologica con un'eclettica mescolanza di altri esempi (nel caso del Menzini il Tasso più idillico e il Chiabrera). Sul petrarchismo arcadico, sulla sua importanza di educazione stilistica e psicologica, sulla varietà delle sue interpretazioni rimando al capitolo sul Manfredi.

L'espressione poetica è così per il Menzini un'opera attenta, «gentile», intorno ad un nucleo di calore e di temperato entusiasmo che nasce da un animo mosso da una tensione delicata, da un mediocre ma sincero amore «di cose belle e buone», di civiltà seria e piacevole (non più svogliata e bisognosa di forti eccitanti, languida o fastosa), riscaldata dalla presenza di una realtà modesta ed evidente, da un ritmo vitale genuino e minuto, da spettacoli naturali distensivi, ma non inanimati, spontanei ed ordinati come lo spettacolo delle quattro stagioni e il godimento ad esso connesso³⁶.

Sicché il vero piano della sua esile esperienza poetica (che c'interessa soprattutto come avvio significativo alla tematica e alla poetica arcadica) è quello di un idillismo soave e fragile, tenue e poco vistoso (e in fondo piuttosto scialbo e scolorito), che tende a risultati di semplice eleganza, di sviluppo chiaro e piacevole, nitido e organico. Anche se solo l'Arcadia matura raggiungerà a suo modo quella scioltezza e organicità di costruzione, quell'impasto morbido che qui (come in tutte queste produzioni prearcadiche) ha qualcosa di più opaco e rigido.

La misura più adatta alla realizzazione di questa aspirazione ad una poesia semplice ed elegante, all'espressione della saggezza-evidenza come rinnovato dominio attento e pacato dell'animo e della realtà (nelle loro dimensioni più modeste e minute), è soprattutto il sonetto, che già su piano tecnico appariva all'autore dell'*Arte poetica* come il mezzo più proprio per tentativi di «stil puro e terso», di sicura organicità del discorso poetico, di precisa cura stilistica e linguistica.

E la stessa amorosa trepidazione con cui egli parla del sonetto alla fine del IV libro dell'*Arte poetica* (in accordo con tutto l'amore arcadico per il sonetto, e si pensi al dialogo IX della *Bellezza della volgar poesia* del Crescimbeni) ci indica il particolare valore che egli vi annetteva e la sua aspirazione ad essere proprio lui il poeta a cui Apollo «dirama» un «ramoscel di alloro» per darlo in dono a un «bel sonetto, che gran tempo il brama». Il sonetto non permette abbondanze e divagazioni, mostra tanto più chiaramente gli errori di scrittori impazienti e falsamente geniali, di retori che «sortiro un natural confuso e vorrebbon dir tutto», ed offre la possibilità di dar prove di misura e di perfezione stilistica, nei limiti di un breve e sicuro campo di attenzione, allo scrittore fine e saggio che «per lung'uso ed arte / via più la mano e più l'ingegno affina»:

In lungo scritto altrui si può far fraude,
ma dentro un breve, subito si posa

³⁶ Il tema delle stagioni, così congeniale allo spirito arcadico e di primo Settecento (si pensi a Metastasio e Rolli, a Vivaldi e poi, più tardi, a Haydn), è ben sviluppato in alcune pagine assai piacevoli della *Accademia Tuscolana* (*Opere*, III, pp. 146-147), che rilevano in quella costante vicenda l'incontro di libertà e regolarità naturale e il piacere rasserenante che l'animo ne ricava, lo stimolo a vivere un ritmo ordinato e spontaneo e a cercar di trasporlo in una poesia che di quella vicenda rifletta l'ordinata regolarità, la varietà piacevole e sempre rinnovata, nel suo fondo costante, dall'animo che la rivive.

l'occhio su quel che merta biasmo o laude.
 Ogni picciola colpa è vergognosa
 dentro un sonetto, e l'uditor s'offende
 d'una rima, che venga un pò ritrosa.
 O se per tutto egual non si distende;
 o non è numeroso; o se la chiusa
 da quel che sopra porrai non pende.

Ed è in questo schema metrico – in cui la tradizione petrarchista aveva fatto le sue prove insistenti e il Petrarca aveva dato i suoi esempi più perfetti – che il Menzini raccolse il frutto migliore e più tardo della sua esperienza letteraria, contribuendo con i suoi sonetti pastorali-anacreontici (che risentono dell'esempio rediano, ma in una più larga utilizzazione di letture di classici e in una tematica più schiettamente arcadica) a precisare un tipo di espressione poetica così congeniale alle esigenze più intime dell'Arcadia, all'incontro di piacevole semplicità e di cura stilistica, di organicità in proporzioni minute e nitide, a cui poi scrittori come lo Zappi porteranno una animazione più sicura, un movimento melodrammatico, che manca agli esercizi menziniani, più scialbi ed esangui.

Si comprendono così le lodi di un Crescimbeni, di un Muratori³⁷, anche se, più tardi e fuori delle ragioni contingenti di queste lodi, anche il Foscolo, nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, poteva rilevare in un sonetto del Menzini genuine qualità artistiche che meglio si valutano e si limitano se considerate su di un piano di poetica, come segni personalmente concreti, di una fase e di una tendenza della poetica arcadica in formazione: «È uno dei più begli ingegni di seconda sfera della storia della letteratura italiana. Questo è un idillio morale, dettato con lo stile di mezzo conveniente a sí fatta poesia: e par di leggere uno scrittore greco. La maestria consiste principalmente nella spontaneità del dialogo, nella proporzione e varietà delle tre parti del componimento e nella unità in cui si concentra»³⁸.

La facilità più discorsiva e prosastica delle *Satire* e delle *Elegie*, dei poemi morali, *Etopedia* e *Del terrestre paradiso*, nei sonetti pastorali si com-

³⁷ Il Crescimbeni loda l'esemplarità dei sonetti pastorali del Menzini in cui questi ci avrebbe dato «Teocrito in piccolo, ma non meno utile, bello, o grazioso del grande». Dove è, tra l'altro, tipica questa lode per la «riduzione» di un classico in misure arcadiche, nel gusto miniaturistico arcadico. E nel libro IV, cap. 8°, dei *Commentari all'istoria della volgar poesia* loda in questi sonetti la vena morale che accresceva il pregio della grazia pastorale e della perfezione stilistica. Motivo (quanto mai esagerato nel tipico ingrandimento delle lodi dei critici arcadici) che anche il Muratori sottolinea, parlando per il sonetto «Dianzi io piantai» di «un certo vero nuovo, pensieri solidi e naturali», mentre insieme accentua «un bel concatenamento di tutto» e «il delicato genio di alcuni epigrammisti greci» che crede di sentirvi (*Della perfetta poesia*, ed. Milano, 1821, IV, p. 114). Come sempre in Arcadia, questi giudizi sono frutto insieme di un rilievo delle qualità dell'autore e di una certa personale aggiunta del critico che sviluppa i suoi desideri in sede di poetica.

³⁸ U. Foscolo, *Opere*, ed. naz., VIII, p. 141.

muta in un delicato tono di confidenza e in capacità di svolgimento articolato e preciso, come si può vedere nel sonetto in cui il Menzini espone la sua aspirazione ad ottenere il lauro di poeta:

Dianzi io piantai un ramuscel d'alloro,
e insieme io porsi al ciel preghiera umile,
che sí crescesse l'arbore gentile,
che poi fosse ai cantor fregio e decoro.
E Zefiro pregai, che l'ali d'oro
stendesse su i bei rami a mezzo aprile,
e che Borea crudel stretto in servile
catena, imperio non avesse in loro.
Io so, che questa pianta a Febo amica,
tardi, ah! ben tardi ella s'innalza al segno
d'ogni altra che già stassi in piaggia aprica.
Ma il suo lungo tardar non prendo a sdegno;
però che tardi ancora, e a gran fatica
sorge tra noi chi di corona è degno.

La «correttezza» (la parola così diffusa in Arcadia e nel classicismo inglese di Pope e Addison) non si limita qui ad esecuzione esteriore di norme retoriche di bello scrivere, ché il motivo di aspirazione alla poesia si è creato un esile mito, così comune e mediocre, ma così coerente, nella sua delicatezza fragile, a quella ricerca di suoni delicati e immagini tenui, di uno svolgimento continuo e pacato.

Un tenue velo, ma senza strappi e senza oscurità, un esile filo di voce sommessata, ma continua, e coerente all'aspirazione menziniana ad una calma e gentile espressione («un parlar piano, un verseggiar gentile»), che è in netta antitesi con il fare barocco e che intimamente giustifica la stessa coloritura pastorale, il clima di meditato idillio, più direttamente presenti nel sonetto scelto dal Foscolo:

Mentr'io dormia sotto quell'elce ombrosa,
parvemi, disse Alcon, per l'onde chiare
gir navigando donde il sole appare
fin dove stanco in grembo al mar si posa.
E a me, soggiunse Elpin, nella fumosa
fucina di Vulcan parve d'entrare;
e prender armi d'artificio rare,
grand'elmo e spada ardente e fulminosa.
Sorrise Uranio, che per entro vede
gli altrui pensier col senno, e in questi accenti
proruppe, ed acquistò credenza e fede.
Siate, o pastori, a quella cura intenti,
che 'l giusto ciel dispensator vi diede,
e sognerete sol greggi ed armenti.

Il gusto di unità e varietà nel concatenato svolgimento di successivi quadri coerenti e graduati (prima il lieve errare fantastico del sogno di Alcone, poi il tono bellicoso, ma poco rumoroso della seconda quartina con il rilievo della spada «fulminosa»³⁹, infine il tono blando e sorridente del sogno del pastore) si combina con l'amore già tipicamente arcadico del dialogo e delle voci diverse in un incontro ben calcolato e con l'esigenza di un componimento articolato sino al finale modestamente rilevato, in cui si risolve, con una lieve espansione cantabile, il motivo fondamentale della pace idillica.

Risultati evidentemente di scarsa forza espressiva e piuttosto di modesta grazia e di abilità. I quali su di un minimo spunto poetico fan risaltare qualità di cura stilistica che ci interessano soprattutto come segni di un nuovo atteggiamento di gusto e come un tentativo, pur su di un piano così mediocre, di ricostituzione del discorso poetico. Tentativo che, appoggiato alla tradizione e alla lingua dei classici, corrisponde ad una nuova attenzione alla vita, ad un nuovo bisogno di portare nel linguaggio poetico quell'impressione di cose reali e naturali che la scienza di secondo Seicento aveva tanto studiato e indagato. Ed è in questa direzione che appare notevole soprattutto il sonetto tanto prediletto dalle antologie ottocentesche per il suo tenue realismo classicistico:

Sento in quel fondo gracidar la rana
indizio certo di futura piova;
canta il corvo importuno, e si riprova
la foliga a tuffarsi alla fontana.
La vaccherella in quella falda piana
gode di respirar dell'aria nuova;
le nari allarga in alto e sí le giova
aspettar l'acqua che non par lontana.
Veggio le lievi paglie andar volando
e veggio come obliquo il turbo spira,
e va la polve qual paleo rotando:
leva le reti, o Restagnon, ritira
il gregge agli stallaggi: or sai che quando
manda suoi segni il ciel, vicina è l'ira.

Si avverte subito, come fece osservare il Croce nel giudizio già citato sul

³⁹ Questa parola usata qui con una lieve sfumatura di ironia (rilievo e satira dei pensieri bellicosi) ci richiama ad un'altra esperienza del linguaggio di fine Seicento che è insieme ripresa di forme chiabresche ed espressione di uno sfogo di creatività linguistica piuttosto accademica e cruscante, specie nei ditirambi, dove la correttezza cede ad una «ardenza singolare di spirito» che «ama voci travolte, nuove e risentite» (*Arte poetica*, libro IV). È su questa direzione (sperimentata dal Menzini in certi ditirambi dell'*Accademia Tuscolana* e poi, sull'esempio illustre del Redi, dal Crescimbeni) che il linguaggio arcadico usufruisce anche di quel gusto di parole composte, con derivazioni dal greco, a cui contribuì specialmente il Salvini con le sue traduzioni, e con una ripresa del classicismo chiabresco.

Menzini, che il finale, per quanto coerente esteriormente a un certo tipo di «saggezza» pastorale, è piuttosto insipido e vuotamente moraleggiante. Ma il quadretto in cui è descritto il prepararsi del temporale attraverso i segni di turbamento e di piacere degli animali e della natura è davvero cosa non spregevole e assai interessante nella formazione della poetica arcadica. Né vale richiamare certo realismo pittoresco del Seicento (più vivo nella pittura che in poesia), perché qui non di gusto del pittoresco si può parlare quanto di un esile ma nuovo amore della realtà, avvicinata con attenzione e quasi con la lieve trepidazione di tentare un nuovo (o rinnovato) accordo fra cose e parole, fra ritmo poetico e ritmo della realtà più concreta e modesta.

Donde una prima impressione di stento e di esitazione che si muta in quella di una compiacenza dello scrittore che recupera nel suo discorso poetico elementi minuti della realtà e tenta di tradurli nel loro calore, in un'espressione evidente e chiara, regolare e spontanea, elegante e sobria. Sicché questo sonetto così gracile e tenue è soprattutto il documento di una poetica ben lontana ormai da quella marinistica, il frutto migliore (anche se così povero di succhi profondi) di una lunga esperienza espressiva di cui abbiamo indicato le condizioni e gli ideali conduttori.

I sonetti pastorali sono idealmente al centro (e cronologicamente al culmine) della attività menziniana, ma, sia pure per brevi accenni, sarà bene indicare come il senso di misura e di attenzione, il timore dell'eccesso d'enfasi, di abbandono al lusso delle immagini e al «piacere degli orecchi», tanto accusati nei barocchi, si ritrovi anche nella doppia esperienza di canzoni petrarchesche-pindariche e di canzonette anacreontiche in cui, in coincidenza con la linea che sarà poi tracciata dal Crescimbeni per un rinnovamento di classicismo italiano, il Menzini riprende l'esempio della poesia del Chiabre-
ra riducendolo però in forme più lineari e secche.

Così nelle canzoni moraleggianti, in cui predomina in maniera più rigida il tema della virtù e della saggezza (che nei sonetti pastorali si risolveva in sentimenti pacati e sorridenti), un disegno preciso, scarno e dimostrativo sembra lo schema più esterno di quella catena di analisi e sintesi che nel Metastasio sarà animata da un sincero movimento di canto melodrammatico. Si legga questo inizio della III canzone del libro I:

È ver che l'uomo ha sua milizia in terra,
e al non ben fermo fianco,
qual turba al ciel dispetta,
muovan gli affetti inesorabil guerra.
Chi volge in cor di conquistar tesoro,
chi di mirar non stanco
beltà, che l'alme alletta,
chi delle reggie auguste e l'ostro e l'oro
ha di adorar talento:
gioia mista a tormento.

O nella canzone IX per San Filippo Benizi si osservi questa catena di sentimenti e pensieri portata a conclusione rapida e chiara con uno stilizzamento e un raccorciamento di forme tradizionali piú abbondanti ed eloquenti, che testimoniano la tendenza menziniana ad attuare un discorso poetico che per troppa chiarezza e «concatenamento», per timore delle tentazioni del gusto barocco e per una traduzione letteraria troppo immediata delle esigenze di chiarezza e concisione razionalistica, finisce per identificarsi con un semplice schema scarno ed astratto:

Io, se talor consiglio
prendo d'un viver lieto,
dico: Dal mondo allontanar conviensi:
invan, se volgi qui cupido il ciglio
per questo mar, ch'è torbido inquieto,
d'esser beato pensi.
Insipide dolcezze,
e non sani dilette,
t'ingombrano la mente.
A che tante vaghezze,
tanti tenaci affetti,
per poi partir dolente?

Un moderato fervore morale, che si può ritrovare molto piú forte e schietto nel Maggi, si identifica con questo secco gusto di linee rapide, raccorciate, razionali, che sol da lontano e sol come schema possono far pensare all'entusiasmo e all'impegno del Parini di certe *Odi* (*Caduta, Educazione*). Come in questo Epodo II della canzone VII del libro II (*Varietà delle umane avventure. Richiedersi in istato felice la moderazione e tra le cose avverse la tolleranza*):

Dunque nell'alma un tempio
al chiaro esempio
di Natura erger voglio;
e diversi tra lor stringer non meno,
con giusto freno,
vil timor fero orgoglio.

A forza di abolire immagini e metafore, colori ed espressioni sonore, il Menzini giungeva, fuori del migliore campo dei sonetti pastorali, ad una estrema linearità, ad un schematismo che ha pure il suo significato nel distacco dal barocco e nel tentativo di ricostituire il discorso poetico in un'aderenza di chiarezza e di disegno a cui altre tendenze arcadiche contrapporranno (ma dopo aver accettato in qualche modo questa specie di mortificazione del semplice amore dell'immagine e del suono) un maggior bisogno di costruzione ampia, di riconquista, su una nuova base di impeti e di rilievi, di nuova eloquenza poetica.

E si legga ancora, come esempio tipico di questa volontà di linea rapida, di riduzione di ogni colore e di ogni abbondanza, il finale di questa *Dafne trasformata in lauro*, tema che pur poteva piacere ai barocchi come pretesto di movimento dinamico e di lusso descrittivo, ridotto qui in un disegno breve e fragile:

Disse: ed oh meraviglia!
il delicato viso
perde l'usata forma;
e le tremole ciglia,
e là dove esce il riso,
rigida scorza informa;
del piè fugace l'orma
quivi si ferma e manca
la voce afflitta e stanca.
Tenere fronde i crini,
e son braccia ramosi
le di lei braccia al cielo.
Del petto a' bei confini,
ombrese ed amorose
fan verdi foglie un velo:
passa ad Apollo un gelo,
ma l'aure tempie intorno
va di tai fronde adorno.

Del resto anche nelle canzonette anacreontiche (opera relativamente più giovanile del Menzini), più vicine a forme chiabresche, lo schema secentesco, il tema convenzionale di origine madrigalesca è in realtà modificato dall'intimo nelle linee più segnate e concise, nel suono più preciso, meno svagato e gorgheggiante, nella conclusione più nitida, nell'accordo di parole e musica in una trama chiara di lieve e patetico racconto. Come nella canzonetta V del II libro delle *Canzonette*⁴⁰, in cui l'elemento melodico,

⁴⁰ Aure lievi odorate,
figlie dell'alba amate,
che al ventolar dell'ali
lusingate i mortali;
il volo, aure, volgete,
colà dove vedete
quella barchetta, quella
spalmata navicella,
che, come il vello d'oro,
sen porta il mio tesoro.
Voi, d'intorno alla prora,
quai d'intorno all'aurora,
aure lievi odorate,
a suo favor spirate.

così importante nella poesia arcadica e qui diversamente vivo che non nelle *Canzoni*, è però sostanzialmente passato (e sempre più in Arcadia la presenza del canto sarà assicurata nella sua diversità dal canto barocco da un gusto sempre più forte di precisione, di evidenza, alimentato dalla nuova lettura dei classici) attraverso un ideale filtro depuratore, attraverso una riduzione in linee nitide e incisive, attraverso un accordo nuovo di immagine figurativa e musicale.

Gli stessi diminutivi, comuni al canzonettismo secentesco ed arcadico, hanno ora diversa precisione e diverso valore (non semplice funzione di gorgheggio, di note saltellanti ed estrose, ma indicazione di quella proporzione miniaturistica che trionferà più decisamente con il rococò), come lo spirito di animazione piacevole della canzonetta è qui più precisamente legato ad un nuovo moderato e «prudente» piacere del vivere, e la stessa ornamentazione mitologica e anacreontica di Amorini arcieri ha qui un nuovo significato di suggestione classicistica più coerente alla richiesta di chiarezza ed evidenza.

Non siamo certo ancora al canzonettismo del Rolli o del Crudeli, in cui la lezione dei classici e l'incontro di figura e canto saranno più decisivi e coerenti al gusto figurativo del pieno rococò, ma in questa fase di formazione della poetica arcadica (che si può paragonare nelle arti figurative a tentativi di primo rococò o «barocchetto») il distacco intimo dal secentismo è notevole anche nella direzione che – sulla speciale linea chiabresca – potrebbe offrire maggiori vicinanza e somiglianze.

Ma, ripeto, la tendenza caratteristica di riduzione e di linea chiara ed evidente, che si può osservare con diversi risultati nelle canzonette e nelle canzoni, ha la sua applicazione migliore e più significativa nei sonetti pasto-

E in mar, che lieto ondeggia,
a suo governo seggia,
d'Idalia il nudo arciero,
non crudo e non severo,
non pien d'orgoglio antico,
e non di frodi amico,
ma sia 'n volto ridente,
e la sua face ardente
aggia nelle pupille,
da cui vibri scintille,
che a questa navicella
sian Cinorusa, e Stella.
Ma se volesse, oh Dio!
il vago Idolo mio,
non più far qui ritorno,
aure nunzie del giorno,
aure lievi odorate,
il volo, ohimè, fermate,
o pur, quasi pentito,
lo rivolgete al lito.

rali, che gli arcadi stessi sentirono come il prodotto piú maturo del Menzini e come la sua offerta migliore al «rinnovamento del buon gusto». Ed è nei sonetti che meglio si ritrovano le qualità di «prudenza» morale ed estetica e di attenzione alle cose e all'espressione stilistica e linguistica che nell'*Arte poetica* il Menzini propone, alle origini dell'Arcadia, come frutto di esperienza personale, maturata nelle condizioni particolari dell'ambiente culturale e letterario fiorentino.

Queste qualità di «prudenza», di «chiarezza», di organicità del discorso poetico, di cura stilistica e linguistica che Redi e Menzini avevano soprattutto applicato nei loro sonetti già così congeniali alla tematica arcadica e che il secondo aveva proposto nella sua empirica, ma efficace *Arte poetica*, possono ritrovarsi anche nell'altro rappresentante di questa fase prearcadica fiorentina, il Filicaia, che dell'ambiente fiorentino interpretò l'aspirazione piú ufficiale e piú retorica ad una lirica alta, al «fare grande», alla celebrazione solenne di avvenimenti storici e grandiosi, alla ripresa di Pindaro e del Petrarca delle canzoni civili e religiose, che pure il Menzini aveva sporadicamente tentato di attuare sulla scorta del Chiabrera.

Aspirazione certo velleitaria ed estranea alle vere istintive esigenze di un gusto che troverà il suo vero sviluppo nel sonettismo miniaturistico dello Zappi, nel canzonettismo e in quella prepotente inclinazione melodrammatica, che pur usufruì nel Metastasio di una sollecitazione eroica e storica meglio appoggiata alla proposta di poesia mitica e classica del Gravina. Ma aspirazione ben presente nella fase iniziale dell'Arcadia, nella confusa volontà di ricostituzione della poesia dopo l'esaurimento e il rifiuto del barocco, prima che il vero animo arcadico, precisatosi nelle condizioni di una civiltà sempre piú consapevole dei propri termini piú genuini (fra razionalismo e rococò, fra miniaturismo e canto atti a tradurre una dimensione vitale piacevole ed attiva, edonistica e socievole), venisse scartando questi elementi piú grandiosi e confinandoli in esperienze retoriche isolate o riducendoli nella loro particolare funzione di componente inferiore nel trionfo del melodramma⁴¹.

⁴¹ Una singolare riprova di come la piú genuina ispirazione arcadicaolgeva istintivamente intenzioni di poesia alta e drammatica ad espressioni melodiche e melodrammatiche (e quante volte nel Settecento arcadico e non solo arcadico ispirazione e vocazione naturale e storica deforma e travolge aspirazioni e velleità), è offerta, ad es., dalla nota canzone autobiografica della Paolini Massimi (Fidalma Partenide) che, pur nella chiara dipendenza dal Guidi e nella sua sincera volontà di drammatica rappresentazione di una vita infelice, finisce per concretarsi in chiare impostazioni da melodramma, in sfogo di canto patetico, in moduli miniaturistici, come mostrerò in altre pagine dedicate a questo particolare esempio dello svolgimento della poetica arcadica dopo i tentativi di poesia grande e solenne o di espressione mitica e morale rappresentati da un Guidi e da un Maggi: tentativi ripresi piú tardi, anche attraverso una delle «maniere» del Frugoni, nel secondo Settecento in zona neoclassica (su cui rimando al mio studio, *Aspetti della poetica neoclassica alla fine del Settecento*, II, «La Rassegna della letteratura italiana», 1954, pp. 36-52).

E se questa aspirazione fu piú naturale e a suo modo vigorosa (pur senza mai giungere a tradursi in vera poesia) in altre zone culturali, fra sviluppo di elementi tardobarocchi e sollecitazioni di nuove teorie pragmatiche (soprattutto Guidi e Gravina), essa non mancò di apparir necessaria anche nell'ambiente letterario fiorentino (rinforzata poi dall'incontro di questo con il centro antibarocco, ma animato da velleità grandiose ed eroiche, dell'Accademia reale di Maria Cristina), dove sembrò che il ricostituito discorso poetico, la capacità espressiva rivendicata nel suo accordo fra cose e parole, per povero e superficiale che esso possa apparire, nelle sue qualità di organicità, di chiarezza, di evidenza, dovessero anche tentare prove piú alte, trattare temi eroici e storici, attuare la lezione dei classici non solo nella direzione idillica, ma anche in quella eroica e solenne, unire chiarezza e nobiltà, provando cosí, in tutta la loro estensione, l'efficacia delle nuove esigenze di gusto anche in forme piú impegnative di costruzione. Adempiendo cosí anche ad un dovere ufficiale e sociale (glorificare gli avvenimenti contemporanei) e sottraendo al gusto barocco quel «sublime» che il Menzini aveva pur considerato termine alto del poeta purché espresso con quelle qualità artistiche che appunto il gusto barocco sembrava aver dissolto e disprezzato in una temeraria avventura, nel rifiuto della lezione dei classici e della tradizione italiana, nella rottura di quell'accordo fra natura e ragione su cui, in maniera cosí alla buona ed empirica, la Prearcadia toscana aveva fondato il proprio moderato rinnovamento del gusto, la propria fiducia vitale e letteraria, pur nei limiti di un orizzonte mediocre e accademico.

Ed era quel bisogno di costruzione solenne e grandiosa, ma non piú barocca, che (con smorzamento di elementi barocchi e nuovo contatto con forme cinquecentesche e classiche e magari con un moderato dinamismo prebarocco) nell'architettura del tempo caratterizza certe forme di «barocchetto» (Fuga, A. Galilei, Fontana) precedenti al vero e proprio rococò con la sua eleganza piú vivace e animata, con la sua linea piú vibrante e pur nitida e conclusa. Ma il solenne, il grandioso, il nobile e magari il sublime, dovevano fare i conti con le qualità essenziali della «buona arte» (dove l'antipatia di questo ambiente, e dell'Arcadia piú legata a queste esigenze, per il Guidi e per i suoi impeti frammentari e poco legati, per quella immaginosità tetra e ansiosa che parve a taluni il ritorno di un travestito barocco), dovevano nascere su di una base di equilibrio e di prudenza, sostenersi con uno studio attento dei mezzi espressivi, con un recupero di originalità entro il controllo della tradizione.

Tale compito arduo, e in realtà retorico e intellettualistico, parve affidato al Filicaia, la cui enorme fortuna in Arcadia (e poi in tutto il Settecento⁴²)

⁴² La valutazione settecentesca è ancora viva nell'Alfieri che, prendendole a modello delle sue *Odi all'America libera*, diceva «bellissime e nobili» le odi storiche del Filicaia (*Vita*, ed. Fassò, I, p. 227) e nel Foscolo che nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* lodava il Filicaia come lirico di «stile sublime», meno immaginoso, ma «piú profondo nell'arte» del Guidi. E

si spiega appunto non solo nello scambio fra desideri e realtà così forte in un'epoca bisognosa di sentirsi completamente rinnovata in ogni forma di espressione (specie nel quadro eclettico del Crescimbeni), ma in quel riconoscimento in lui di «nobiltà e chiarezza», di altezza solenne e linearità, di «concetto grande» e svolgimento organico e ordinato, di linguaggio alto (con echi biblici, petrarcheschi e classici) e pur chiaro e comprensibile in ogni suo particolare, che particolarmente colpì i suoi contemporanei⁴³ e lo sottrasse a quel crescente distacco che colpì invece il Guidi e il Maggi⁴⁴ proprio perché le qualità propugnate dalla Prearcadia fiorentina vennero sempre più accettate nell'Arcadia matura (sia pure con tutta una nuova giustificazione teorica e con una nuova funzione di animazione, di miniaturismo e di canto), nella tendenza prevalente che, accanto a motivi ispirativi nuovi e coerenti alla civiltà settecentesca, sempre mantenne e sviluppò il culto della cura stilistica e linguistica, il gusto della chiarezza e della evidenza.

Se dunque non sarà certo il caso di opporre una rivalutazione del Filicaia in sede di valore poetico alla «esecuzione capitale» del Croce⁴⁵ e alla giusta squalifica della sua eloquenza storica e patriottica così esteriore e inconsistente, si dovrà però precisare (ciò che qui ci interessa) la sua importanza nella formazione della poetica arcadica e la sua sostanziale omogeneità con i caratteri e con le esigenze letterarie che la cultura fiorentina di fine secolo offriva all'Arcadia.

La sua eloquenza infatti, a ben guardare, non è tanto caratterizzata da un

se all'inizio dell'800 si possono trovare un pieno dissenso e una interessante distinzione fra oratore e poeta nel *Parnaso italiano* del Torti (ed. Firenze, 1828, II, p. 169) e la forte limitazione del giovane Leopardi (*Zibaldone*, ed. Flora, I, pp. 35-36), ancora l'Emiliani-Giudici reputava le canzoni per l'assedio di Vienna «bellissime fra le belle che possiede la poesia italiana» (*Storia della letteratura italiana*, Firenze, 1855, II, p. 242).

⁴³ Anche Maria Cristina nella sua lettera del 12 agosto 1684 (in Filicaia, *Opere*, Venezia, 1771, I, p. XX) mentre esaltava il poeta degno di celebrare Alessandro Magno, l'emulo dei classici, la reincarnazione dell'«incomparabile Petrarca», «ma senza i suoi difetti!», lodava soprattutto la sua arte, il suo «giudizio» il suo «bellissimo e purissimo stile», la trasposizione delle bellezze della «prosa» (chiarezza, ordine, comprensibilità) nella poesia. E il Muratori nella *Perfetta poesia*, riconoscendo nelle canzoni del Filicaia il suo ideale di poesia nutrita di «sodi pensieri» («contengono cose e non solo parole») e la saggia temperanza di ingegnosità e naturalezza, sottolineava con cura come la forza del pensiero trovasse nel Filicaia uno stile adeguato, robusto, ma soprattutto «condito dalla vaghezza e purità della lingua», organico e «giudiziosissimo» nella «architettura del tutto», nella «giudiziosa condotta ed unione».

⁴⁴ Il caso del Maggi è quanto mai istruttivo per l'evoluzione del gusto arcadico dalla prima fase di accettazione di una posizione di distacco dal barocco anche in forme stilistiche più dure e approssimative e la prevalenza successiva di più esigenti preoccupazioni di stile «poetico», alla luce delle quali il Maffei poteva distinguere, nella lettera al Garzadoro, fra l'importanza del Maggi come efficacissimo stroncatore del gusto barocco nell'Italia settentrionale e la sua arcaicità e incapacità a costituire un modello per i nuovi poeti dell'Arcadia matura (v. in proposito M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Bari, 1954, pp. 143-145).

⁴⁵ B. Croce, *Un giudizio del Macaulay sul Filicaia*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1949, pp. 326-333.

atteggiamento convulso e gesticolante, clamoroso e turgido quale fu definito dal De Sanctis⁴⁶, quanto viceversa, sotto l'impostazione d'obbligo del poeta profetico, e il movimento delle esclamazioni e delle interrogazioni retoriche, da una sostanziale misura, da una ricerca di simmetria, di ordine, di articolazione chiara e conclusa, di composizione disegnata piú che colorita, di chiarezza anche nell'enfasi, di ragionevolezza anche negli impeti del resto cosí frigidí e deboli.

Si rilegga la stessa celebre canzone *Sopra l'assedio di Vienna* come esempio della costruzione filicaiana nelle sue forme piú solenni e impegnative. E si verificherà il predominio in essa di uno schema regolare e misuratamente complesso, svolto secondo un «concetto» centrale e generale (e la contrapposizione di un «concetto» generale svolto in articolazioni particolari a quello saldamente collegate, di fronte alla selva di «concetti» singoli e disordinati e con effetti improvvisi e puntuali, è motivo insistente dell'*Arte poetica* menzianiana), grandioso, almeno nelle sue intenzioni, ma chiaro, equilibratamente concluso e suddistinto nelle sue varie conseguenze.

Donde una grandiosità misurata e dignitosa, l'impressione di un edificio ufficiale in cui il dinamismo dell'enfasi vaticinante, dell'attacco volutamente energico, si regolarizza facilmente in linee ampie e simmetriche, sí che le stesse ripetizioni di interrogativi retorici, come nella prima strofa, o di movimenti di meraviglia dolente (il «mira» che apre la seconda e la terza strofa e apre una simile serie di descrizioni e dimostrazioni) o di moduli di rassicurata speranza (i «so» ripetuti della quarta strofa) sono accuratamente, razionalmente disposte e calcolate nei loro effetti di rilievo. Con una simmetria e un ordine che domina e precisa anche le strofe della seconda parte della canzone, articolando i temi di stupore dolente, di falso timore nell'ipotesi di una vittoria turca, di incredulità e di speranza e di certezza nell'aiuto divino, di gioia nella visione della vittoria e della concordia dei principi cristiani (temi tutti scontati in una posizione sentimentale di saggezza e di sicurezza senza ansia e senza dramma), entro movimenti la cui diversa direzione non toglie la sostanziale coerenza di linea, la profonda monotonia, la ricerca di disegno piuttosto che di colore, di chiara composizione, solenne piú per l'ampiezza, dignità, regolarità delle linee, per le loro volute complesse, ma mai spezzettate ed incalzanti, che non per una forza di impeti immaginosi.

Cosí come il linguaggio riproduce dello schema l'essenziale modulo di dignità eletta, moderatamente insaporita di echi biblici e petrarcheschi, e la volontà di «sublime», priva di una vera radice di impeto (piú sincera nell'infecundo e incompiuto scatto del Guidi), si riduce all'atteggiamento ispirato e vaticinante del lirico alto, composto però in un gestire controllato e monotonamente dignitoso: come la sua eloquenza, lontana ormai

⁴⁶ «Sembra non parli, ma canti, anzi urlí, col pugno teso, gli occhi stralunati, gli atti convulsi» (*Storia della letteratura italiana*, Bari 1949, II, p. 202).

dal vero turgore barocco, è sempre inscritta in moduli chiari, ordinati, che meglio corrispondono alle stesse caratteristiche dell'animo e al costume del Filicaia.

Animo e costume intonato ad una saggezza composta, e che semmai ha una sua grigia e scialba spiritualità meditativa e pensosa, priva dei movimenti piú piacevoli e vibranti di un Redi, della fragile delicatezza piú animata di un Menzini, ma non priva, entro le condizioni di un costume signorile e ufficiale, di una tenue malinconia, di una vena elegiaca⁴⁷ e modestamente affettuosa che si esprime piú direttamente nella discorsività pallida e chiara, sommessata e diluita di certi componimenti familiari e meditativi, in cui (in un ritratto completo del Filicaia che qui viene solo accennato) si potrebbe ritrovare la presenza di una ispirazione minore e piú intima.

Come nei sonetti per la morte di Camilla Filicaia, in cui il ricordo affettuoso si fa piú vivo proprio nel rilievo di qualità umane-socievoli coerenti agli ideali filicaiani di saggezza, di auto-dominio, di compostezza spirituale («e tacer saggio e ragionar cortese / e bontà cauta e libertà prudente»), come in certi componimenti meditativi in cui si può accertare meglio il fondo vero di un'eloquenza poco impetuosa, caratterizzata da un passo poco elastico e controllato, fra una mestizia rassegnata e istintiva e la compostezza del gran signore educato a controllare ogni abbandono, del «saggio» che rifugge da ogni imprudente scatto istintivo⁴⁸. Si potrebbero rileggere poesie come

⁴⁷ Vena malinconica già segnalata dal Flora (*Storia della letteratura italiana*, Milano, 1940, II parte, pp. 726-727) e verificabile anche fuori delle poesie (dove il «compianto» è assai frequente anche se appesantito spesso da caratteri di cerimonia ufficiale e di esaltazione retorica, di riscatto elogiativo dalla morte, *oblio de' gran nomi*), nelle lettere familiari che, specie nella vecchiaia, hanno espressioni sincere di malinconico sentimento della solitudine crescente nella scomparsa di amici e persone care (v. lettere nel III vol. delle *Opere*, pp. 110, 111, 116), di tristezza pensosa, ma rassegnata entro quell'aura di compostezza dignitosa e distaccata cui collaborava coerentemente la saggezza del «filosofo» e del «cristiano», l'auto-dominio del gran signore e la naturale disposizione filicaiana ad evitare ogni eccesso sentimentale.

⁴⁸ Un ritratto del Filicaia ben intonato alle esigenze agiografiche della prima Arcadia e al rilievo delle qualità «esemplari» del lirico del sublime e del personaggio d'autorità nelle condizioni particolari dell'ambiente fiorentino e delle nuove richieste di saggezza, moralità, pietà religiosa (ma intima e a suo modo ragionevole e piú saggia che mistica), si può ricostruire nella *Vita del Filicaia* scritta da T. Bonaventuri dopo la sua morte (in *Vite degli Arcadi illustri*, I, Roma, 1708 e nelle *Opere* del Filicaia, Venezia, 1771, I). In quella *Vita* l'elogiatore sottolinea ed accorda le ragioni della *esemplarità* filicaiana alla luce dei valori piú apprezzati in questa fase, e in questa direzione piú ufficiale e convenzionale del rinnovamento prearcadico. Anzitutto «perfetto discernimento» morale e letterario, vocazione alla lirica alta giustificata anche dalla sua natura di uomo «bennato», nobilissimo e sorretto dall'esercizio di alte virtù pubbliche e private di uomo destinato a posizioni di responsabilità sociale e ufficiale. Ma (ed ecco l'accordo che nella vita e nel carattere corrisponde all'accordo fra i toni alti e la prudenza e naturalezza dello stile e della «condotta») questo decoro di personaggio (il governatore di Volterra e di Pisa, il senatore medico), che sembra naturale coefficiente della sua figura di poeta storico e corrispondente dei sovrani e dei potenti, si colora di componenti piú caratteristiche dell'ideale di quest'epoca.

In occasione di uno stranissimo temporale venuto di notte, in cui la meditazione sulla caducità della vita e delle cose terrene trova espressione in un ritmo stanco e grigio, ma sempre ordinato e chiaro, in immagini scolorite anche nei loro punti di vaghezza madrigalesca tassesca e chiabrerresca

(Ahi matrigna del mondo
anzi che madre; come puoi tu cose
far sí belle e disfarle in sí brev'ora?
Vago dianzi e giocondo
ridea dell'erbe il volto e rugiadoso
perle, piangendo, vi spargea l'Aurora;
or s'attrista ogni fronda e s'addolora...),

o, ad esempio, l'inizio della canzone *In lode della Beata Umiliana de' Cerchi*, dove la meditazione del passato si precisa in un tono assorto e pacato, in un

Che, sotto l'ufficialità e il conformismo bigotto rafforzato in Toscana sotto il regno di Cosimo III (dove la risentita satira del Gigli e lo sviluppo del tema del *bacchettone* nel capitolismo cicalatorio alla Fagiuoli), ha pure un bisogno di intimità spirituale e morale che è essenziale (con gradazioni diverse fra sincerità e conformismo) alla fine dell'età barocca, anche se questi elementi saranno volti sempre più a vivi valori mondani di società attiva e razionalistica e il «savio» di questa epoca (tanto più lieto e vitale nel Redi, tanto più compassato e pur pensoso nel Filicaia) diverrà il «cittadino onorato» l'«uomo dabbene» della *civitas* razionalistica e illuministica e magari l'«avventuriero onorato» del Goldoni. Il senatore mediceo è così rappresentato nelle sue qualità di saggezza, di *pietas* cristiana, di studioso di filosofia morale e di teologia, di cultore dell'amore onesto, ma anche di odiatore dell'ipocrisia, di ogni abuso e orgogliosa prepotenza, di padre tenero e amico fedele. E se l'elogiatore accentua il suo amore di solitudine concentrata per recuperare l'origine della sua vocazione di poesia meditativa e spirituale, egli si affretta anche a precisare che non era «rozzo ed austero» (lontano quindi dall'orgogliosa erezione del pindarismo secentesco) ed anzi «era affabile, generoso, e con una propria e naturale grazia condiva sí tutte le sue operazioni che andava di pari il brio e la modestia, lo spirito e la saviezza». Così come nel letterato univa la solidità dello studio filosofico e morale e l'assidua lettura dei classici greco-latini e italiani, la profondità delle sublimi intuizioni e l'instancabile elaborazione stilistica, le nuove preoccupazioni di lingua, dimostrate dalle numerose varianti delle sue poesie, e riportate dagli editori delle sue opere come riprova esemplare di questa cura che tutto il Settecento riconobbe come uno degli aspetti essenziali del rinnovamento arcadico contro lo sperpero di inventività approssimativa e indisciplinata che si accusava nel barocco. Naturalmente l'elogiatore arcadico accentua l'assoluta novità anche del linguaggio del Filicaia, in cui invece residui di elementi barocchi sono evidenti (e li notò acutamente il Leopardi nel luogo citato dello *Zibaldone*); ma al solito essi sono smorzati e inseriti in una costruzione non più barocca, modificati da una diversa funzione e da una moderazione che svuota sostanzialmente la pura e preminente ricerca dell'arguto, del brillante, dell'ingegnoso, delle figure immaginose, su di una linea semmai di tradizione chiabrerresca e cioè di primo Seicento non marinistico e concettistico e con incontri con elementi tardobarocchi (specie nell'intonazione religiosa e morale) che pur debbono distinguersi dal «barocco» che la prima Arcadia combatteva nell'accezione morale e letteraria della «lascivia» e del «malgusto».

discorso lento e grave, indicativo per lo spirito filicaiano, piú genuino certo in queste evocazioni meste e scolorite che nelle piú retoriche commozioni eroico-storiche.

Ma, anche in questi componimenti dove la «nobiltà» è a suo modo semplice e spontanea e non richiede impostazioni piú convenzionali, è pur sempre presente l'applicazione di quelle qualità letterarie che corrispondevano, specie nei loro coefficienti di «prudenza», regolarità, ordine, alle aspirazioni anche morali piú intime del Filicaia e che costituiscono il frutto della educazione prearcadica fiorentina. E che, come abbiamo detto, danno anche alle costruzioni piú ufficiali del Filicaia, alla sua opera di cosiddetto restauratore della lirica alta, il loro carattere piú esemplare (e sostanzialmente piú autentico, pur nei loro limiti di mediocrità e di qualità slegate da una vera ispirazione e nella loro componente di barocchetto prearcadico) per la poetica arcadica. Che in quell'opera accettava la lezione sperata di un possibile accordo realizzabile fra nobiltà e chiarezza, fra «sublime» e regolarità stilistica e linguistica, riconosceva la riconquista, per merito del «buon Polibo», di una zona poetica che la prima Arcadia non poteva lasciare al barocco senza rinunciare alla sua pretesa di completo rinnovamento, di ripresa di tutte le «maniere» dei classici, di restituzione anche della poesia «grande».

E cosí la letteratura fiorentina, mentre portava all'Arcadia un appoggio cospicuo – sia pur surrogato cosí scadente ed equivoco – alle sue velleità di poesia grandiosa, ma «giudiziosa» e regolare, in quello ribadiva la sua offerta di una sua pratica stilistica e linguistica, di ideali artistici e tecnici (tanto piú accettabili perché confermati anche in un'applicazione cosí «illustre»), che il Menzini aveva precisato nella sua *Arte poetica* e realizzato nei suoi sonetti pastorali in forme piú congeniali all'animo piú vero dell'Arcadia e allo sviluppo della sua corrente centrale.

L'Arcadia, come dicevo in principio, avrà ben altra complessità di motivi, in essa confluiranno le esperienze e le esigenze di altri centri antibarocchi, le reazioni – e le assimilazioni – al pensiero razionalistico europeo, gli sviluppi di elementi tardobarocchi carichi di fermenti morali piú intensi e severi, le riflessioni estetiche e le complesse proposte pragmatiche dei Gravina, Muratori, Maffei, Martello, e il suo sviluppo si articolerà nel primo Settecento con un processo di arricchimento e di chiarimento, di traduzione di esigenze vitali (e non solo dell'aspetto piú convenzionale del costume) della società italiana, ben al di là delle condizioni della Prearcadia fiorentina. Ma l'importanza di questa, nel suo accordo iniziale di cultura e letteratura, nella sua sicurezza di continuazione e ripresa di una tradizione non barocca, nel suo precoce culto dei classici, dei *buoni* autori, della *buona* lingua, del *buon* gusto e del *buon* discernimento (anche se mediocre ed empirico, eccessivamente prudente e accademico e cruscante) deve pure essere convenientemente calcolata e individuata nello studio della formazione del gusto arcadico.

INDICE DEI NOMI

- Addison Joseph, 96, 140, 266, 297, 388n, 403
Adimari Alessandro, 288n, 387
Agudio Giuseppe Candido, 168, 195n
Akenside Mark, 340
Alberti Giovan Giorgio, 120 e n, 121 e n, 122n, 123 e n
Albertolli Giocondo, 286
Albini Giuseppe, 284n
Alceo, 375n
Alessandro Magno, 411n
Alfieri Vittorio, 7, 12, 13, 27, 31, 37, 43, 45, 46, 63, 64, 65 e n, 66, 67, 69n, 78n, 81, 82, 86, 88, 90, 105, 107, 127, 133, 139, 143, 146 e n, 147, 149n, 150, 159n, 180, 188, 192, 197, 212, 213n, 214, 227, 235, 249, 250, 260, 273, 410n
Algarotti Francesco, 77, 78, 79, 250, 251, 289, 351
Alighieri Dante, 44n, 77, 88, 90, 91, 92 e n, 165, 181, 199, 213n, 214, 273, 322n, 329n
Anacreonte, 111, 217, 288, 301, 375n, 387 e n, 388n, 393n
Anna I di Russia, 78
Appiani Andrea, 107, 274, 281, 286 e n, 380
Aprosio Angelico, 390n
Arieti Cesare, 178n
Ariosto Ludovico, 85n, 90, 91, 154, 155, 163, 197, 198, 254, 271, 303 e n, 322n, 388, 394n
Aristotele, 204, 205, 206
Arnaud François-Thomas-Marie de
Baculard d', 29, 85, 124, 126
Arteaga Stefano, 28, 85n, 254, 368n, 369
Asburgo-Lorena Ferdinando d', 12
Augusto Ottaviano, 248, 331n
Averani Giuseppe, 390
Baldensperger Fernand, 140
Baldini Antonio, 217n
Baldovini Francesco, 387
Balsamo-Crivelli Gustavo, 52n
Bandettini Teresa, 339n
Barberini Bonaventura, 116
Baretti Giuseppe, 12, 28, 63, 77, 79, 91, 98, 100, 111, 128, 133, 139, 178, 190, 191n, 192, 193 e n, 194 e n, 195 e n, 196, 197 e n, 198, 199 e n, 200, 201 e n, 202, 203, 204, 206 e n, 207, 208, 209, 223, 271, 302n
Bartoli Daniello, 392
Bassani Jacopo Antonio, 302n
Batoni Pompeo, 303
Batteux Charles, 159, 288
Beccaria Cesare, 14, 162, 163n, 184, 186, 187n
Becelli Giulio Cesare, 191n
Bédarida Henri, 328n, 351n
Bellini Lorenzo, 389, 390, 392n, 397
Bellarini Egidio, 154n, 156n, 169n, 284, 288n
Bellotti Felice, 297
Bembo Pietro, 199n, 353n, 399n
Benda Julien, 95
Benivieni Girolamo, 358
Benizi Filippo, 406
Bentivoglio Cornelio, 69n
Bentivoglio di Aragona Carlo, 322
Benzon Vittore, 318
Berchet Giovanni, 83, 84 e n, 139, 177, 206n, 227, 239

Berni Francesco, 191n, 195 e n
 Bernieri Aurelio, 78, 332n, 367n
 Bernini Gian Lorenzo, 330n
 Bertana Emilio, 220, 227 e n, 229n, 334
 Bertola Aurelio de' Giorgi, 29, 53n, 82n, 84, 105, 106, 129 e n, 134, 138, 212, 213 e n, 214 e n, 215 e n, 216, 217 e n, 218, 219, 231, 248, 255, 261, 269, 298n, 299, 331n, 346, 380
 Bettinelli Saverio, 77, 79, 80, 81 e n, 82, 83, 84 e n, 86, 87, 88, 89, 91, 92 e n, 111, 118, 128, 134, 139, 184, 185, 207, 223, 328, 330n, 371 e n, 372
 Bevilacqua Camillo, 301
 Biancoli Alessandro, 312n
 Bicetti Giovanni Maria Giuseppe, 199n
 Biffi Giovanni Battista, 195n
 Bigi Emilio, 368n, 374n
 Binni Lanfranco, 8
 Biondolillo Francesco, 199n
 Bione, 222, 297, 301, 308, 311n
 Blake William, 135
 Bodmer Johann Jakob, 92, 139
 Bodoni Giambattista, 328
 Boileau Nicolas, 141, 370, 397n
 Boito Arrigo, 67n
 Bolognini Giorgio, 297n
 Bonaparte Napoleone, 303n
 Bonaventuri Tommaso, 413n
 Bondi Clemente, 311n, 318
 Bonora Ettore, 199n
 Borbone Maria Adelaide Clotilde di, 331
 Borgese Giuseppe Antonio, 80n
 Borghini Maria Selvaggia, 390
 Borgno Gerolamo Federico, 372
 Borsa Matteo, 85n, 253, 254, 368 e n, 376
 Borsieri Pietro, 177, 206n
 Bosco Umberto, 145
 Bossuet Jacques Bénigne, 41n
 Bottoni Gerolamo, 120 e n, 121 e n, 122 e n, 123, 305n
 Bouhours Dominique, 24, 209, 352n, 397n
 Bozza Tommaso, 105n, 213n
 Bozzoli Giuseppe Maria, 303n, 305n, 312n
 Braccesi Roberto, 281
 Branda Onofrio, 159n
 Brockes Barthold Heinrich, 112
 Broglio di Ajano Saverio, 302, 303 e n, 304n
 Buonafede Appiano, 192, 193n, 194
 Buonarroto Michelangelo, 90, 206, 329n, 371
 Bürger Gottfried August, 112
 Byron George Gordon, 105, 265, 298
 Calcaterra Carlo, 192, 333n, 338n, 394n
 Calderón de la Barca Pedro, 206
 Calepio Pietro, 88
 Callimaco, 297, 309, 310
 Caminer-Turra Elisabetta, 123, 124, 129, 130 e n
 Canevari Giovanni Tommaso, 350n
 Canova Antonio, 106, 273, 275, 330n, 380
 Cantú Cesare, 178n
 Cantuti Castelvetro Francesco, 312n
 Caravaggio (Michelangelo Merisi), 330n
 Carcano Francesco, 196n
 Carducci Giosuè, 154, 167, 220, 273, 320, 325n, 328n, 352
 Caretti Lanfranco, 155n, 164n, 166n, 171n, 172n, 175n, 284n
 Carli Gian Rinaldo, 179
 Carlo VI, 13
 Carlo Emanuele IV di Savoia, 331
 Carlyle Thomas, 194
 Caro Annibale, 69
 Carpani Angela Maria, 11
 Carrer Luigi, 154, 227 e n, 237
 Carstens Asmus Jacob, 277
 Cartesio (René Descartes), 78, 79n, 179, 182

Casanova Giacomo, 12, 82n
 Casaregi Giovanni Bartolomeo, 350n
 Casati Carlo, 186n
 Cassiani Giuliano, 157
 Cassirer Ernst, 177
 Cassoli Francesco, 315, 321, 323, 324 e n
 Cattaneo Carlo, 96
 Catullo Gaio Valerio, 227, 297, 302, 304, 309, 312n
 Cavalcanti Guido, 358
 Cavriani Federico, 316
 Cecchi Emilio, 7, 117, 389n
 Cellini Benvenuto, 98, 192
 Cerati Antonio, 231
 Cerretti Luigi, 229, 234, 273, 317, 318, 319, 321, 322, 327, 328
 Cesari Antonio, 375, 380
 Cesarotti Melchiorre, 30, 31, 32, 35, 36 e n, 37 e n, 38 e n, 39, 40, 41, 42 e n, 43 e n, 44 e n, 45, 46, 47, 48 e n, 49, 50 e n, 51n, 52, 53 e n, 54, 55, 56 e n, 57 e n, 58 e n, 59, 60, 61, 62 e n, 63, 64, 65n, 67, 68n, 69 e n, 71, 72 e n, 73, 81, 113, 119, 123, 128n, 133, 138, 140, 143, 211, 212, 231, 241, 254, 339, 374 e n
 Chardin Jean-Baptiste Siméon, 227
 Chateaubriand François-René de, 140
 Chénier André, 260, 271, 274, 277, 326
 Chiabrera Gabriello, 44n, 332, 346n, 400n, 405, 409
 Chiarelli Lamberto, 79n
 Chiarini Giuseppe, 304n
 Chodowiecki Daniel, 130
 Churchill Charles, 173n
 Cian Vittorio, 297n
 Cicerone Marco Tullio, 248, 376
 Claudius Matthias, 141
 Clemente XIV, 213
 Cocchi Antonio, 199n
 Colagrosso Francesco, 79n, 81n
 Collenuccio Pandolfo, 172
 Colletta Pietro, 105, 106
 Colombo Cristoforo, 15
 Colonna Vittoria, 353n
 Compagnoni Giuseppe, 114n, 370n
 Condillac Étienne Bonnot de, 163, 328
 Conti Antonio, 282, 297, 309, 327, 333
 Corneille Pierre, 90, 194n, 196, 204, 352
 Correggio (Antonio Allegri), 271, 371n, 373
 Corsini Bartolomeo, 387, 388n
 Cosimo III de' Medici, 389, 414n
 Crescimbeni Giovan Mario, 349, 386, 396, 399n, 401, 402 e n, 404n, 405, 411
 Creuz Friedrich Karl Kasimir von, 215
 Crico Lorenzo, 301n
 Cristina di Svezia, 386, 395n, 396n, 410, 411n
 Croce Benedetto, 35n, 36n, 80 e n, 145, 207 e n, 318 e n, 319n, 322, 350n, 352n, 355n, 359n, 385 e n, 390n, 394n, 396 e n, 404, 411 e n
 Croce Franco, 390n
 Cronck Johann Friedrich von, 215
 Crudeli Tommaso, 408
 Cunich Raimondo, 305n
 Curione Alessandro, 386n
 D'Azara Nicola, 276
 Dacier Anne Le Fèvre, 393n
 Dalmistro Angelo, 316
 Davia Giovanni Battista, 354
 David Jacques-Louis, 270, 273
 De Carli Antonio, 81n
 De Giovanni Ignazio, 81
 De Lemene Francesco, 390, 396
 De Lollis Cesare, 264
 De' Medici Averardo, 305
 De Rogati Francesco Saverio, 301n
 De Sanctis Francesco, 153, 202, 207, 283 e n, 412

De Tipaldo Emilio, 297n
 Del Teglia Francesco, 398n, 400n
 Delille Jacques, 276, 277
 Della Casa Giovanni, 399 e n
 Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone, 297, 318, 320, 321, 328, 329 e n, 330n, 331n, 332 e n, 333 e n, 334 e n, 335 e n, 336, 337 e n, 339, 346n, 367n
 Demostene, 41n
 Di Breme Ludovico, 237
 Di Costanzo Angelo, 349 e n, 353n, 355, 386, 399 e n
 Diderot Denis, 23, 64, 85, 86, 96, 142, 178, 189, 200, 204, 270
 Donati Alessandro, 230n, 323n
 Doni Anton Francesco, 82n
 Drago Casimiro, 301n
 Dragoni Livia, 37
 Dryden John, 334n, 340
 Du Bos Jean-Baptiste, 288
 Du Tillot Guillaume, 328

Emiliani-Giudici Paolo, 411n
 Erinna, 301
 Este Maria Beatrice d', 12

Fabre François-Xavier, 275
 Faggioli Giovan Battista, 387, 414n
 Falqui Enrico, 101
 Fantoni Giovanni, 220, 221 e n, 222, 223, 234, 325
 Fassò Luigi, 410n
 Fea Carlo, 276
 Fedrigo Gozzi Angioletta, 199n
 Ferrari Luigi, 179n
 Filicaia Camilla, 355n, 413
 Filicaia Vincenzo, 332, 355 e n, 381, 386 e n, 390, 396, 409, 410 e n, 411 e n, 413 e n, 414n, 415
 Fiorentino Salomone, 230
 Fioretti Benedetto, 386n, 388
 Fioroni Ambrogio, 11
 Firmian Karl Joseph von, 12

Flora Francesco, 70n, 411n, 413n
 Foffano Francesco, 351n, 359n
 Foligno Cesare, 69n
 Folkierski Władysław, 249 e n
 Fontana Carlo, 410
 Forzoni Accolti Pier Andrea, 390
 Foscolo Ugo, 27, 32, 41, 63, 64, 66, 69n, 70n, 73, 92, 105, 107, 119, 136, 137, 138, 139, 144, 148n, 150n, 153, 160, 162, 171, 173n, 174 e n, 207, 212, 214, 227, 243, 260, 262, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 292, 297, 298n, 299, 301n, 302, 303, 304 e n, 307, 309, 310 e n, 311 e n, 316, 317 e n, 319, 320, 322n, 325n, 326, 329, 330n, 334n, 335, 342, 343 e n, 344n, 345, 346, 349 e n, 350, 371n, 372 e n, 373, 374 e n, 375n, 380, 381, 402 e n, 403, 410n
 Fossati Giuseppe, 316
 Fragonard Jean-Honoré, 112
 Franchi Giuseppe, 281, 286
 Frugoni Carlo Innocenzo, 77, 220, 329, 331, 332, 333, 338 e n, 409n
 Fubini Mario, 145, 146, 148, 151, 174n, 197n, 283, 284n, 298n, 352n, 385 e n, 411n
 Fuga Ferdinando, 410

Gadda Carlo Emilio, 193n
 Galilei Alessandro, 410
 Galilei Galileo, 394n
 Gamba Bartolomeo, 212n
 Gambarin Giovanni, 69n
 Gargallo Tommaso, 139, 240, 374n, 375n
 Garzadoro Antonio, 411n
 Gellert Christian Fürchtegott, 85n, 380n
 Gelli Giovan Battista, 82n
 Gerhardt Paul, 141
 Gessner Salomon, 29, 30, 38, 42, 83, 85n, 129 e n, 130 e n, 142, 215, 216, 217, 222, 231, 232, 269, 286, 298 e n, 308, 309, 334, 380

- Getto Giovanni, 116n
 Ghedini Fernando Antonio, 350 e n, 351, 357
 Giannone Pietro, 81
 Gigli Girolamo, 414n
 Giordani Pietro, 105, 305n, 380
 Giovio Giovanni Battista, 318, 334n
 Gleim Johann Wilhelm Ludwig, 84
 Gluck Christoph Willibald, 342
 Gobbi Agostino, 353 e n
 Gobetti Piero, 98, 193n
 Goethe Johann Wolfgang von, 62n, 140, 192n, 204, 271, 277
 Goldoni Carlo, 7, 98, 199, 414n
 Gottsched Johann Christoph, 167
 Gozzi Carlo, 178
 Gozzi Gasparo, 12, 100, 111, 211, 245, 260, 376
 Graf Arturo, 111n, 194n
 Gravina Gian Vincenzo, 88, 271, 308n, 327, 332, 338, 349, 370, 374, 380, 385, 386, 388, 396, 409, 410, 415
 Gray Thomas, 29, 38, 47, 54, 72, 128n, 141, 228, 299
 Greppi Antonio, 199n
 Greuze Jean-Baptiste, 130
 Grismondi Paolina v. Secco Suardi
 Grismondi Paolina
 Guardi Francesco, 227
 Guarini Gian Battista, 308n
 Guerrazzi Francesco Domenico, 144, 232, 238, 243
 Guerri Domenico, 9
 Guidi Alessandro, 114, 332, 338, 381, 396 e n, 409n, 410 e n, 411, 412

 Haller Albrecht von, 42, 126, 142
 Hamann Johann Georg, 141
 Hamilton Emma, 330n
 Hautecoeur Louis, 340n
 Haydn Franz Joseph, 401n
 Hazard Paul, 52n
 Herder Johann Gottfried, 141

 Hervey James, 29, 85, 112, 125 e n, 126n, 128, 129, 231
 Hobhouse John, 344n
 Hoffmann von Hoffmannswaldau Christian, 141
 Hogarth William, 227
 Holbach Paul Henri Thiry d', 186n
 Hölderlin Friedrich, 269
 Huber Michael, 113, 129, 130
 Hume David, 98

 Jerningham Edward, 126
 Johnson Samuel, 194 e n, 195n, 204
 Joubert Joseph, 258

 Kant Immanuel, 90, 183 e n
 Keats John, 141, 259, 269, 275, 276, 277, 326, 370
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 40, 41n, 42, 67n, 84, 85n, 100, 111, 112, 142, 211, 216, 273, 343, 372, 377
 Knoller Martin, 286

 Labindo Arsinoetico v. Fantoni Giovanni
 Lacos Pierre-Ambroise-François Choderlos de, 82n, 142
 Lambertenghi Luigi Stefano, 97, 180
 Lamberti Luigi, 273
 Landi Ubertino, 232
 Lanzoni Giuseppe, 392
 Lasserre Pierre, 142
 Lattuada Anna Maria, 11
 Lazzarini Domenico, 350 e n, 351, 357
 Le Tourneur Pierre, 29, 61, 112, 113, 120, 121 e n, 142, 143, 201
 Lekain Henri-Louis, 204
 Leoni Michele, 70n
 Leonio Vincenzo, 396, 399n
 Leopardi Giacomo, 18, 27, 29, 31, 32, 63, 65n, 66, 68, 70n, 72, 73n, 80, 84 e n, 92, 101, 105, 118, 119, 124, 136, 137, 139, 141, 144, 148, 150, 153,

160, 162, 171, 178, 182, 183, 188,
 212, 230, 244, 277, 301n, 326, 345,
 352, 376, 380, 411n, 414n
 Leopardi Monaldo, 376
 Lessing Gotthold Ephraim, 85, 141,
 161, 178, 203, 208n
 Leucippo, 182
 Levantino Michele, 101
 Levantino Rosa, 101
 Liguori Alfonso de', santo, 116n, 336
 Lippi Bartolomeo, 353n
 Livio Tito, 246
 Locke John, 183
 Lope de Vega Félix, 206
 Lopriore Giuseppe Italo, 193n
 Lorenzi Bartolomeo, 165
 Loschi Lodovico Antonio, 118n
 Luchaire Julien, 171n
 Lucrezio Caro Tito, 312n, 389
 Luterbourg Philippe-Jacques, 205

Machiavelli Niccolò, 165, 213n
 Macpherson James, 29, 38, 39, 56, 58,
 69, 90, 129, 142
 Madrignani Carlo Alberto, 390n
 Maffei Scipione, 23, 349, 352n, 411n,
 415
 Magalotti Lorenzo, 187, 389 e n, 390,
 393 e n, 394n
 Maggi Carlo Maria, 351, 386, 390 e n,
 396, 397, 406, 409n, 411 e n
 Magnasco Alessandro, 115n, 248
 Mamiani Terenzio, 116n
 Manara Prospero, 301n
 Mancini Augusto, 386n
 Manfredi Eustachio, 349 e n, 350 e n,
 351 e n, 352 e n, 353 e n, 354, 355 e n,
 356, 357, 358, 359n, 360, 362n, 400n
 Mannucci Francesco Luigi, 350n
 Manzoni Alessandro, 171, 178 e n,
 237, 239 e n, 326, 336
 Maratti Zappi Faustina, 349n
 Marchetti Alessandro, 281, 306n, 387,
 388n, 389, 390

Maria Teresa d'Austria, 13
 Marino Giovan Battista, 85n, 306
 Martello Pier Jacopo, 351, 353, 396n,
 397n, 415
 Martignoni Ignazio, 328, 333, 371,
 372n, 373
 Martinato Pietro, 316n
 Mascheroni Lorenzo, 250
 Mason William, 340
 Mattei Saverio, 114n, 302, 305n
 Maugain Gabriel, 389n
 Maupertuis Pierre Louis Moreau de,
 183
 Mazza Angelo, 226, 228 e n, 235n,
 297, 318, 319, 320, 321, 328, 329,
 332, 334 e n, 337 e n, 338 e n, 339 e
 n, 340, 341, 342 e n, 343 e n, 344 e n,
 345 e n
 Mazzini Giuseppe, 243
 Mazzoni Guido, 164 e n, 173 e n, 282
 e n
 Medici Lorenzo de', 358
 Meli Giovanni, 369n
 Melli Elio, 352n
 Menandro, 331n
 Mengs Anton Raphael, 217, 269, 270,
 276, 286, 303, 320, 371n
 Menzini Benedetto, 349, 357, 386,
 387, 388n, 390, 392, 395 e n, 396 e n,
 397n, 398, 399 e n, 400 e n, 401, 402
 e n, 403, 404n, 405, 406, 407, 409,
 410, 413, 415
 Metastasio Pietro, 28, 79n, 85n, 120n,
 198, 203n, 206, 282, 302, 303, 305n,
 319n, 386, 394n, 401n, 405, 409
 Milizia Francesco, 276
 Milton John, 40, 41n, 84, 90, 92, 297,
 334n, 337n, 340
 Minzoni Onofrio, 336
 Momigliano Attilio, 145, 191n, 273,
 283n, 286n, 320 e n, 329n
 Monglond André, 116n, 136, 181
 Montagu Mary Wortley, 226
 Montesquieu, Charles-Louis de

Secondat, barone di, 189, 217
 Monti Michelangelo, 52
 Monti Vincenzo, 32, 73, 114n, 116, 118, 171, 227, 231, 260, 273, 274, 291, 302, 303, 306, 310, 311n, 317, 320, 336, 340n, 345, 346, 374, 379, 380
 Monticelli Angelo, 286
 Morandi Luigi, 200n
 Moretti Walter, 389n
 Mosco, 222, 297, 301 e n, 307n, 308
 Mosconi Elisabetta, 256, 261
 Mozart Wolfgang Amadeus, 12
 Muoni Guido, 118n
 Murat Gioacchino, 106
 Muratori Ludovico Antonio, 88, 197, 349, 350n, 352 e n, 385, 397, 402 e n, 411n, 415
 Muscetta Carlo, 340n

Napoli-Signorelli Pietro, 240
 Natali Giulio, 312n
 Nattier Jean-Marc, 112
 Newton Isaac, 79n, 179, 182
 Nomi Federico, 390, 391
 Novalis, 135, 188

Olivi Tommaso, 371n
 Omero, 30, 36, 40, 41n, 44n, 45, 48, 53 e n, 57, 73 e n, 85n, 90, 92, 199, 214, 261n, 271, 288, 297, 303n, 320, 326, 373, 374n
 Opitz Martin, 214, 215
 Orazio Flacco Quinto, 85n, 111, 163, 182, 286, 288, 300, 320, 323, 374n, 375 e n
 Orsi Gian Gioseffo, 209, 351, 352 e n, 397n
 Ortolani Giuseppe, 41n, 44n
 Ovidio Nasone Publio, 88

Paciaudi Paolo Maria, 328
 Pagani-Cesa Giuseppe Urbano, 123, 126 e n, 129

Pagnini Luca Antonio (Giuseppe Maria), 288, 297 e n, 298 e n, 299, 300, 301n, 302, 303 e n, 304, 305, 306, 307 e n, 308 e n, 310 e n, 311 e n, 320, 328
 Pallavicini Luigia, 311n
 Paolini Massimi Petronilla, 409n
 Papi Lazzaro, 106, 297
 Paradisi Agostino, 318, 328, 371 e n
 Paradisi Giovanni, 229, 273, 318, 321, 327
 Parini Giuseppe, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 28, 31, 62, 63, 85, 96, 112, 113, 118, 133, 136, 137, 141, 145, 147, 150, 154 e n, 155, 156n, 157, 158, 159 e n, 160, 161, 162 e n, 163, 164n, 165, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 183, 188, 192, 223, 229, 237 e n, 239, 260, 272, 273, 281, 282, 283 e n, 284, 286 e n, 287 e n, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 298n, 307, 316, 319n, 320, 321, 325, 331, 333 e n, 334, 338, 381, 406
 Parino Francesco Maria, 11
 Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola), 373
 Parnell Thomas, 228, 229, 343, 345
 Parny Évariste de, 161
 Passeroni Gian Carlo, 11
 Pastore Raffaele, 312n
 Pavolini Paolo Emilio, 62n
 Pellegrini Giuseppe Luigi, 317
 Pericle, 331n
 Peruzzi Agostino, 302n, 312n
 Pesenti Pietro, 336n
 Petrarca Francesco, 44, 77, 88, 90, 91, 92n, 195 e n, 329n, 349, 350n, 351, 353n, 356, 357, 358, 373, 388 e n, 399, 400 e n, 402, 409, 411n
 Petrini Domenico, 16, 156 e n, 161n, 285n
 Piccioni Luigi, 194 e n, 196n, 199n, 209n, 302n
 Piermarini Giuseppe, 281, 286

- Pignotti Lorenzo, 223, 225 e n, 226 e n
Pindaro, 57 e n, 286, 288 e n, 320, 375n, 387, 409
Pindemonte Ippolito, 31, 32, 53n, 82n, 83, 100, 105, 134, 138, 140, 144, 182, 216, 217, 227, 231, 240, 249, 250, 252, 253 e n, 254, 255, 256, 257 e n, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264 e n, 266, 269, 298n, 299, 306, 311n, 315n, 321, 333, 346, 351, 368n, 380
Piranesi Giovanni Battista, 246, 248
Platone, 369
Poe Edgar Allan, 236n
Pompei Gerolamo, 226, 229, 298n
Pope Alexander, 85n, 90, 96, 98, 100, 111, 139, 140, 211, 223, 282, 298, 299 e n, 331n, 403
Porta Carlo, 205n, 206n
Poussin Nicolas, 89, 275, 329n
Praz Mario, 286n, 325n
Properzio Sesto, 89, 312n
Provenzal Dino, 350n
- Quigley Hugh, 45, 139
- Racine Jean, 81, 87, 90
Rafanelli Antonio, 297n
Raffaello Sanzio, 271, 329n, 371n, 373
Ragghianti Carlo Ludovico, 340n
Redi Francesco, 386, 387, 388 e n, 390 e n, 391 e n, 392, 394n, 395n, 396n, 400n, 404n, 409, 413, 414n
Régnier Desmarais François-Séraphin, 387, 388n
Regolotti Domenico, 304, 305, 306 e n, 307 e n
Reni Guido, 373
Rétif Nicolas-Edme, 142
Reynaud Louis, 142
Rezzonico Carlo Gastone v. Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone
- Ricci Marco, 247, 248
Richardson Samuel, 83, 113, 141, 142, 378
Richeri Giovanni Battista, 229
Rimbaud Arthur, 135
Rizzo Tito Lucrezio, 114n
Robert Hubert, 227
Roberti-Franco Francesca, 125 e n, 128
Robertson John George, 45, 139
Rolli Paolo, 112, 114n, 156, 303, 325, 386, 389, 401n, 408
Romagnoli Sergio, 163n, 180n, 184n
Ronsard Pierre de, 352
Rosa Salvator, 386
Roscommon, Wentworth Dillon, conte di, 287
Rosini Giovanni, 228, 339n
Rossi Marcello, 8
Rota Ettore, 179n
Rousseau Jean-Jacques, 29, 39, 64, 83, 139, 142, 182 e n, 192n
Royce Josiah, 189n
Rubbi Andrea, 232, 254, 303n, 369, 370 e n
- Saba Umberto, 257n
Saccenti Mario, 389n
Sacchini Antonio, 290, 342
Sackville Charles, 113
Sade Donatien-Alphonse-François de, 142
Saffo, 301, 375n
Saint-Pierre Jacques-Henri Bernardin de, 29, 142
Sala Di Felice Elena, 350n
Saluzzo Roero Diodata, 32, 172, 237 e n, 238, 239
Salvini Anton Maria, 297, 346n, 387, 388 e n, 390, 404n
Salvini Salvino, 390, 391n
Salza Abdelkader, 351n
Sapegno Natalino, 7
Savioli Fontana Ludovico, 129, 214,

- 220, 272, 273, 281, 287, 290, 297,
300, 302, 320, 321, 325n, 327, 329n,
351
- Schiavo Biagio, 350 e n
Schiavon Natale, 371n
Schlosser-Magnino Julius, 340n
Scott Walter, 105
Secco Suardi Grismondi Paolina, 318
Segneri Paolo, 390n
Semenzi Giuseppe, 398n
Serbelloni Gabrio, 11
Servandoni Giovanni Niccolò, 205
Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper,
conte di, 197
Shakespeare William, 83, 92, 98, 100,
142, 192, 198, 199, 200, 201, 202,
203, 204, 206, 223, 243, 266, 271
Sharp Samuel, 197
Shelley Percy Bysshe, 161
Sherlock William, 195n
Silva Ercole, 315
Silvestri Giovanni, 372
Simioni Attilio, 227n
Simonide, 375n
Sofocle, 297
Sormani Olga, 297n
Spee Friedrich, 141
Spongano Raffaele, 159n
Sproni Francesco, 222
Staël Germaine de, 105, 164, 171,
283, 292
Stazio Publio Papinio, 69n
Steele Richard, 96
Steinbeck John, 117
Sterne Laurence, 374n
Stratico Giovanni Domenico, 305n
Swift Jonathan, 96
- Tacito Publio Cornelio, 41n, 213n
Tasso Torquato, 29, 44n, 85n, 90, 182,
254, 308n, 322n, 400n
Tedaldi Fores Carlo, 84, 144, 232, 239
Teocrito, 215, 297, 300, 301, 304,
305, 308 e n, 311, 374, 402n
- Teotochi Albrizzi Isabella, 105 e n,
106, 107, 212 e n, 261, 269, 327,
330n
Testi Fulvio, 332
Thomson James, 220, 228
Thorvaldsen Bertel, 273, 277
Tibullo Albio, 89, 312n
Tillotson John, 195n
Tiziano Vecellio, 89, 271, 371n
Toffanin Giuseppe, 45, 191n
Tommaseo Niccolò, 242
Tommasi Antonio, 350n
Tommasini Mattiucci Pietro, 79n
Tornieri Arnaldo, 301n, 312n
Torti Francesco, 45, 180, 340n, 411n
Traballese Giuliano, 281, 286
Trahard Pierre, 136
Treves Enrichetta, 37
Trissino Gian Giorgio, 271
Turchi Marcello, 147n, 150n
- Ugoni Camillo, 184 e n, 193n, 247n
Ulivi Ferruccio, 331n, 340n, 343n
- Vallery-Radot Robert, 142
Vallone Aldo, 343n
Van Goens Michele, 42
Van Tieghem Paul, 140
Vandi Giulia Caterina, 356, 358, 359,
361, 363
Vannetti Clementino, 42, 112, 211,
374 e n, 375 e n, 376, 378, 379, 380
Varano Alfonso, 114 e n, 115 e n, 116
e n, 117n, 118, 143, 273, 343, 379
Varese Claudio, 147n, 150n
Verdi Giuseppe, 207, 238
Verri Alessandro, 28, 97, 111, 139, 156,
172, 186 e n, 187 e n, 188, 189, 190,
242, 243 e n, 245 e n, 246, 248 e n
Verri Pietro, 28, 97, 98, 134, 179,
180, 182, 183, 184, 186 e n, 187
Verza Silvia, 171
Vestris Françoise-Marie-Rosette Gour-
gaud, 204

Viale Ambrogio, 32, 118, 140, 172,
 233, 234, 235
 Vico Giambattista, 43, 80, 136, 143,
 381
 Vigny Alfred de, 140
 Villani Nicola, 394n
 Villemain Abel-François, 73n
 Viola Italo, 147n, 150n
 Virgilio Marone Publio, 69 e n, 85n,
 87, 88, 90, 163, 215, 220, 261n, 288,
 303n, 306, 312n, 318, 320, 322n,
 369, 376
 Vittorelli Jacopo, 64, 226, 227, 237
 Vivaldi Antonio, 401n
 Viviani Vincenzo, 390
 Voiture Vincent, 352
 Volney Constantin-François de, 248n
 Voltaire, 39, 47, 69n, 81, 85n, 116,
 142, 189, 192n, 194n, 199 e n, 200 e
 n, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208,
 209, 271

 Warens Françoise-Louise de, 105
 Watteau Antoine, 115n, 327
 Weitnauer Karl, 51n

 Werner Zacharias, 84
 Wiechert Ernst, 232
 Winckelmann Johann Joachim, 160,
 249, 270, 271, 273, 274, 276, 277,
 286, 287 e n, 289, 315, 320, 327, 340,
 367, 370, 371n, 373, 376

 Young Edward, 29, 30, 85, 112, 116,
 118n, 119, 120 e n, 123n, 124, 129,
 141, 142, 190, 195 e n, 213, 231, 232,
 276, 372, 377

 Zacchiroli Francesco, 316n
 Zais Giuseppe, 247
 Zanella Giacomo, 129n, 136
 Zanon Antonio, 191
 Zanotti Francesco Maria, 350, 351
 Zanotti Gian Pietro, 350, 351, 352n,
 353, 358n
 Zappi Giambattista Felice, 23, 96,
 349n, 353, 392, 402, 409
 Zeno Apostolo, 23
 Zilser Edgar, 89n
 Zuccarelli Francesco, 247
 Zumbini Bonaventura, 136

Finito di stampare
nel mese di maggio 2016
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)