

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

20

Walter Binni

Storia

della letteratura italiana

II. Dal Settecento al Novecento

Il Ponte Editore

I edizione: aprile 2017
© 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

XXII. L'ARCADIA E IL METASTASIO

- 11 1. Preparazione e nascita dell'Arcadia
- 13 2. La fondazione e il significato dell'Arcadia
- 16 3. Le discussioni e i programmi dell'Arcadia: Gravina e Crescimbeni
- 17 4. La lirica arcadica
- 22 5. Il teatro tragico e la commedia
- 26 6. Il melodramma nel primo Settecento
- 27 7. La vita del Metastasio
- 29 8. Mentalità e poetica del Metastasio
- 30 9. La poesia melodrammatica metastasiana e il suo sviluppo

XXIII. L'ILLUMINISMO IN ITALIA

- 35 1. L'illuminismo italiano
- 37 2. L'illuminismo milanese
- 40 3. L'illuminismo meridionale
- 42 4. L'illuminismo in altri stati e regioni d'Italia

XXIV. LA LETTERATURA DELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO TRA ILLUMINISMO, NEOCLASSICISMO E PREROMANTICISMO

- 45 1. Caratteri e fasi della letteratura di secondo Settecento
- 45 2. Poesia didascalica, satirica e favolistica
- 47 3. La poesia dialettale e Giovanni Meli
- 49 4. Il teatro del secondo Settecento e Carlo Gozzi
- 51 5. Gasparo Gozzi
- 52 6. Memorialisti e viaggiatori
- 53 7. La critica: Bettinelli e Baretti

- 56 8. Il Neoclassicismo e la lirica della seconda metà del Settecento
57 9. La letteratura preromantica

XXV. CARLO GOLDONI

- 61 1. La vita
64 2. Misura umana e posizione storica e artistica del Goldoni
66 3. La «riforma» e il noviziato teatrale del Goldoni
69 4. Dal «Teatro comico» alla «Locandiera»
70 5. Le deviazioni e le novità del periodo fra il 1753 e il 1758
71 6. Dagli «Innamorati» alla partenza da Venezia: le grandi commedie dell'ultimo periodo veneziano
76 7. Il finale periodo francese

XXVI. GIUSEPPE PARINI

- 79 1. La vita
82 2. Parini e l'illuminismo
84 3. Il noviziato pariniano e le prime «Odi»
87 4. Il «Giorno»
91 5. L'ultimo Parini e le odi neoclassiche

XXVII. VITTORIO ALFIERI

- 95 1. La vita
98 2. Vita interiore: l'epistolario
99 3. Posizione storica e politica: il trattato «Della tirannide» e le ultime opere
101 4. Politica e poesia: il trattato «Del principe e delle lettere»
103 5. Natura tragica della poesia alfieriana
104 6. Le tragedie fino al «Saul»
107 7. Dal «Saul» alla «Mirra»
112 8. L'ultimo Alfieri e le «Rime»

XXVIII. L'ETÀ NEOCLASSICA E VINCENZO MONTI

- 115 1. Il neoclassicismo nell'età napoleonica
116 2. Vincenzo Monti e il suo tempo
117 3. La vicenda umana di Vincenzo Monti
119 4. La formazione e il periodo ferrarese e romano del Monti
123 5. Il Monti repubblicano e napoleonico
125 6. Il Monti traduttore
126 7. L'ultimo Monti

- 128 8. Puristi e scrittori neoclassici
- 130 9. Storici dell'età neoclassica

XXIX. UGO FOSCOLO

- 134 1. La vita
- 137 2. La formazione e l'attività letteraria fino all'«Ortis»
- 142 3. Sonetti e Odi
- 147 4. I «Sepolcri»
- 154 5. Le «Grazie»
- 158 6. Il periodo inglese e l'attività critica

XXX. IL ROMANTICISMO

- 161 1. Romanticismo europeo e Romanticismo italiano
- 166 2. La polemica romantica
- 171 3. Giovanni Berchet

XXXI. ALESSANDRO MANZONI

- 175 1. La vita
- 177 2. Le liriche
- 183 3. Le tragedie
- 186 4. La genesi dei «Promessi sposi»
- 176 5. Sviluppo e aspetti artistici dei «Promessi sposi»
- 197 6. I più tardi scritti storici, letterari e linguistici

XXXII. GIACOMO LEOPARDI

- 202 1. La vita
- 205 2. La formazione e la prima attività del Leopardi
- 211 3. Le canzoni del '21-22
- 214 4. Le «Operette morali»
- 218 5. I canti del periodo pisano-recanatese
- 224 6. L'ultimo periodo della poesia leopardiana

XXXIII. LETTERATURA E CULTURA DEL ROMANTICISMO

- 230 1. Carlo Porta
- 232 2. Giuseppe Gioacchino Belli
- 234 3. Giuseppe Giusti
- 236 4. Narratori romantici
- 238 5. Ippolito Nievo
- 243 6. Niccolò Tommaseo

245	7. Svolgimento della poesia romantica
247	8. Teatro romantico
249	9. Prose di memorie
251	10. Filosofi, politici, storici
256	11. La critica letteraria dal Foscolo al De Sanctis
257	12. La critica letteraria di Francesco De Sanctis

XXXIV. GIOSUE CARDUCCI

265	1. La vita
266	2. Dal noviziato poetico a «Giambi ed Epodi»
268	3. «Rime nuove» e «Odi barbare»
271	4. «Rime e ritmi»: l'ultimo periodo della poesia carducciana
273	5. Il critico e il prosatore

XXXV. LA LETTERATURA DI SECONDO OTTOCENTO: SCAPIGLIATURA, VERISMO, VERGA

277	1. La scapigliatura
279	2. Narratori fra romanticismo, scapigliatura e verismo
282	3. La letteratura garibaldina
284	4. Il verismo
289	5. Giovanni Verga
299	6. Altri narratori veristi
303	7. Il verismo e la poesia: la poesia dialettale
304	8. Il teatro verista e la critica del «metodo storico»

XXXVI. IL DECADENTISMO E LA LETTERATURA TRA LA FINE DELL'OTTOCENTO E IL NOVECENTO

309	1. Il decadentismo
314	2. Gabriele D'Annunzio
323	3. Giovanni Pascoli
330	4. Antonio Fogazzaro
334	5. Italo Svevo
337	6. Luigi Pirandello
344	7. I crepuscolari
347	8. Il futurismo

XXXVII. ASPETTI DELLA LETTERATURA E DELLA CULTURA CONTEMPORANEE

350	1. Benedetto Croce e la ripresa idealistica
-----	---

352	2. Dal «Leonardo» alla «Voce»
353	3. Origini della nuova poesia
355	4. La prosa d'arte e la «Ronda»
357	5. La narrativa dei primi decenni del Novecento
358	6. Eugenio Montale
360	7. Da «Solaria» a «Letteratura»
362	8. Alberto Moravia e altri narratori
363	9. L'ermetismo e altri poeti
364	10. Antonio Gramsci
366	11. Il neorealismo e la narrativa del dopoguerra
368	12. La nuova poesia
369	13. Sperimentalismo e nuova avanguardia
371	14. La critica

Nota BIBLIOGRAFICA

I. PARTE GENERALE

375	1. Sussidi bibliografici e avviamenti allo studio della letteratura italiana
375	2. Orientamenti critici, enciclopedie e dizionari
376	3. Storie della letteratura e storie della lingua
376	4. Storie della critica e antologie della critica. Riviste

II. BIBLIOGRAFIE SPECIALI

376	1. Origini e Duecento
377	2. Trecento
379	3. Quattrocento
380	4. Cinquecento
384	5. Seicento
386	6. Settecento
389	7. Ottocento
396	8. Novecento

401	Indice dei nomi
-----	-----------------

L'ARCADIA E IL METASTASIO

1. *Preparazione e nascita dell'Arcadia*

Alla ripresa tra fine Seicento e primo Settecento di elementi dell'eredità del pensiero rinascimentale e sperimentale, rinnovati dal maggiore contatto con la cultura, la filosofia e la scienza europea nei suoi aspetti razionalistici ed empiristici, corrisponde nella letteratura e nell'attività poetica un movimento che, partendo da premesse di distacco e di opposizione al barocco già attive negli ultimi decenni del Seicento, culmina nella fondazione dell'Arcadia e nella letteratura da questa promossa nella prima metà del nuovo secolo.

In varie zone d'Italia infatti si assiste già sullo scorcio del Seicento ad un crescente dissenso dalle forme della letteratura barocca con il suo lusso metafisico e con il suo gusto sensuale e artificioso: dissenso che è motivato anzitutto da istanze non solamente letterarie, ma morali e filosofiche di nuova chiarezza razionale, di nuova attenzione alla realtà, di nuovo comportamento morale più sicuro e fiducioso nei valori della razionalità e della naturalezza. Tale dissenso in campo letterario si traduce in un nuovo desiderio, in una nuova volontà poetica, spesso ancora incapaci di adeguata realizzazione artistica, ma certamente diretti ad un tipo di poesia più sostanziosa, più sobria, che si appoggia – di contro alla ricerca barocca di una novità sorprendente e antitradizionale – alla ripresa dello studio dei classici antichi e dei classici italiani, dal Petrarca agli scrittori rinascimentali.

Forte è in tale nuova direzione antibarocca il contributo della letteratura toscana, nella quale (per la sua stessa scarsa congenialità con il barocco più estremo già nel pieno del Seicento e per la presenza della grande scuola galileiana e dell'attività dell'Accademia della Crusca, conservatrice della lingua tradizionale e rinascimentale) già scrittori da noi ricordati nel Seicento, come il Redi o il Magalotti, presentano caratteri chiari di dissenso con il barocco e tendono a portare nella stessa poesia ideali e forme di più sciolta naturalezza, di un'immaginazione più controllata, di linguaggio animato e vivace, ma corretto e chiaro, ben comprensibile e comunicabile.

E a questo nuovo impulso – che tanto deve al contatto fra scienza sperimentale e letteratura – rispondono in sede preminentemente letteraria scrittori come il fiorentino Benedetto Menzini (1646-1704) con le sue satire volte insieme a criticare il costume insincero, la falsità morale, l'atteggiamento egoistico e prepotente dell'epoca barocca, e la disorganicità e vuotezza della

poesia barocca ammantata di oscurità e di sfarzo concettoso, a cui egli contrappone (specie sulla base dell'esempio petrarchesco) l'ideale di una poesia piena di saggezza individuale e civile ispirata alle cose «belle e buone», agli spettacoli rasserenanti della natura, e uno stile «puro e terso», un discorso poetico organico, coerente ed elegante, aderente alle idee e sentimenti che vi si vogliono esprimere. Questo gusto di chiarezza, comprensibilità, di ordine mentale e stilistico si può ritrovare, pur nella sua ricerca di toni più alti, eroici e nobili, anche nelle poesie di Vincenzo Filicaia (Firenze 1642-1707), tanto a lungo ammirate come esempio di una nuova poesia a fondo eroico, celebrativo e patriottico (le famose canzoni per Vienna assediata dai Turchi e liberata dal principe Eugenio di Savoia o altre canzoni e sonetti per l'Italia decaduta ed esortata a risalire alla sua antica grandezza) e che, intimamente assai povere e retoriche, comprovano però, nella loro costruzione regolare e ben articolata, nel loro linguaggio eloquente, ma chiaro e decoroso, l'adesione di quello scrittore alle linee di un gusto non più barocco, tipico di questa zona «prearcadica» toscana, certo la più importante per la preparazione delle esigenze stilistiche antibarocche dell'Arcadia.

Ma non si dovrà neppure trascurare in questa preparazione dell'Arcadia l'efficacia di alcuni scrittori dell'Italia settentrionale e soprattutto della Lombardia che, in una situazione diversa da quella toscana (dove, ripeto, le esigenze scientifiche sostengono più direttamente il distacco letterario dal barocco), ma ricca di forti impulsi morali e religiosi, danno varia espressione poetica alla nuova volontà di una poesia più seria e meditata di quella barocca, di cui essi personalmente avevano fatto giovanile esperienza, rifiutando poi la «lascivia», sia in senso morale sia in senso letterario.

Più ambigua e incerta fra una religiosità piuttosto dolciastra e aggraziata e una spinta melodica che anticipa un elemento così importante nella poesia arcadica, è la produzione del lodigiano Francesco De Lemene (1634-1704), famoso per una serie di madrigali religiosi, il *Rosario di Maria Vergine*, mentre più profondamente seria ed energica nei suoi sicuri motivi religiosi e morali e nel suo stile più disadorno e scabro, ma pur teso alla chiarezza e al rifiuto degli aspetti barocchi è la poesia del milanese Carlo Maria Maggi (1630-1699), autore di vigorose rime in italiano nonché di versi dialettali particolarmente vivi per un loro pacato realismo e per un fondo di moralità saggia e di critica rappresentazione di vizi e di frivolezze, che anima (come diremo più avanti parlando del teatro arcadico) anche le sue commedie dialettali.

Personalità più risentita e non priva di più forti impulsi poetici, anche se spesso più abbozzati che organicamente espressi, è infine quella del pavese Alessandro Guidi (1650-1712) che, dopo una giovanile adesione ai modi barocchi, venne evolvendosi verso una nuova poesia grandiosa, celebrativa di personaggi eroici, di atteggiamenti morali sdegnosi e severi, e insieme cercandone una espressione stilistica più controllata e organica, e pure libera e originale, anche mediante l'adozione di una «strofe libera» adatta a quella specie di disciplina autoregolantesi con cui il Guidi voleva aderire alle nuove

esigenze antibarocche senza cadere in una diversità poetica troppo smorzata e dimessa. Tale difficile impresa trovò i suoi esiti più interessanti nell'ultima fase della sua lunga carriera poetica, soprattutto in alcune canzoni celebratrici della fondazione e delle nuove idealità dell'Arcadia romana, in cui la tensione impetuosa e grave di questo scrittore riesce a costruirsi entro un discorso poetico più fluente e dominato di meditazione altamente elegiaca e indubbiamente suggestiva sui resti e sulle rovine grandiose dell'antica Roma, rappresentate in quadri larghi, eloquenti e commossi entro un'atmosfera densa e malinconica di notevole efficacia.

2. *La fondazione e il significato dell'Arcadia*

Il Guidi come il Menzini trovarono protezione a Roma (la città in cui nascerà l'Arcadia) da parte di quella ex-regina di Svezia, Maria Cristina, che aveva fondato, nel 1674, un'accademia propria, raccogliendovi personalità letterarie romane o confluente da varie parti d'Italia, e unite nel comune denominatore del distacco dal barocco e nel tentativo di dar vita ad una nuova poesia.

Ma l'accademia «privata» di Maria Cristina fu solo un anticipo dell'accademia di Arcadia, la cui fondazione nel 1690 costituì il più energico sforzo di organizzazione letteraria nazionale nel nome del nuovo «buon gusto» contro il «malgusto» barocco e nella volontà ambigua di «riformare» ogni aspetto e genere della letteratura accordando esigenze moderne con la ripresa di quella tradizione (dai classici al Cinquecento) che il barocco sembrava avere totalmente spezzato e rifiutato.

Perciò la nuova accademia – organizzata con una sede centrale a Roma e «colonie», o sedi minori e filiali, che si andarono creando in quasi tutte le città maggiori e minori dell'Italia, ma che alla sede (o «serbatoio») romana e al custode generale facevano capo – volle darsi un nome e un cerimoniale ispirati al nome della mitica regione della Grecia antica, favolosamente immaginata (e si ricordi come ad essa si ispirasse l'opera *Arcadia* del quattrocentesco Sannazaro) quale terra abitata da pastori, dediti ad una vita semplice e naturale e al culto e all'esercizio della poesia.

Così i nuovi «pastori» dell'Arcadia romana (che presero pseudonimi greci e adottarono nelle loro riunioni nel Bosco Parrasio usi ed emblemi pastorali, combinati con elementi della religione cattolica in ossequio ad essa ma anche alla protezione data all'accademia dalla Curia papale) intendevano sottolineare la loro ricerca di una semplicità e schiettezza naturale nella letteratura, di contro all'artificiosità e al lusso verbale della letteratura barocca, di cui essi dichiaravano solennemente di voler combattere ogni residuo e sopravvivenza.

Di fatto è facile osservare quanto di artificioso si celasse in quel complicato cerimoniale e travestimento pastorale e quanto di velleitario ci fosse in

quell'assoluta fiducia di completo distacco dal barocco e di realizzata e totale schiettezza, semplicità e naturalezza della nuova letteratura arcadica, il cui pericolo consisteva proprio nell'opporre allo sfarzo tumido e gonfio del barocco una semplicità spesso artefatta e molto spesso una estrema gracilità di contenuti e una nuova forma di evasione letteraria dalla realtà e dalla storia. Tanto che tradizionalmente il nome di Arcadia e di letteratura arcadica è divenuto sinonimo di una letteratura oziosa, evasiva, priva di impegni e di sostanza umana e storica.

Ma, dopo tanti violenti attacchi (già nel Settecento ad opera del Baretti e poi nella nostra letteratura risorgimentale) alla falsità, puerilità e vuotezza dell'Arcadia, occorrerà (come è già avvenuto da tempo nella storia della critica letteraria novecentesca) pur riconoscere come, sotto la convenzione pastorale e sotto i pericoli indicati, vi fossero nella letteratura arcadica (che corrisponde soprattutto ai primi decenni del Settecento) elementi importanti, specie la sua funzione di nuova educazione stilistica, le cui esigenze di chiarezza, comunicabilità, organicità del discorso poetico, di attenzione minuta alla psicologia umana e alle forme di una realtà concreta, segnano indubbiamente un distacco dal barocco. E aprono – pur fra tanti equivoci e tanto sovrabbondante esercizio poetico spesso poverissimo e convenzionale – l'inizio di una ripresa della tradizione e della sua coscienza letteraria e stilistica, l'inizio di una letteratura che, dopo la crisi del barocco, mira a tradurre nelle sue istanze letterarie di verisimiglianza, di chiarezza, di organicità, le nuove spinte della filosofia razionalistica e le nuove esigenze di un costume e di una mentalità più socievole e civile, più cordiale e fiduciosa nei valori della ragione e della natura, preparando così aspetti ed elementi della letteratura più impegnativa e veramente rinnovatrice del secondo Settecento.

Né si dimentichi, su di un piano più generale, come la stessa organizzazione nazionale dell'Arcadia rispondesse ad una rinnovata esigenza di maggiore rapporto fra i vari centri cittadini e regionali italiani tanto più isolati durante il Seicento, e come le riunioni degli arcadi corrispondessero e contribuissero a quel nuovo bisogno di socievolezza, di comunicazione, di gusto del rapporto umano e colto, di una società che si va facendo sempre più vivace, attiva, civile (in cui trovano un primo incontro, nella cultura e nella letteratura, uomini di un'aristocrazia che va perdendo i più aperti caratteri di alterigia e di arbitrio dell'epoca semif feudale del Seicento e uomini di una borghesia in lento processo di elevazione e affermazione, pur fra remore e limiti, che solo l'illuminismo verrà più vigorosamente denunciando e combattendo) e aprendosi alla simpatia e alla considerazione degli strati popolari.

E così lo stesso programma del «buon gusto» arcadico, anche se spesso troppo unicamente letterario, andrà compreso più generalmente nel suo significato più vasto: buon gusto non solo come correttezza ed eleganza nella letteratura, ma buon gusto anche nel vivere socievole, capacità critica nell'uso della ragione contro vecchi pregiudizi e ottusa arretratezza in ogni

campo della cultura, della vita. E dunque «riforma letteraria», ma legata a un generale desiderio di riforma nelle scienze, nella filosofia, nella storiografia, come abbiamo visto nel capitolo precedente.

Nella generale spinta del rinnovamento razionalistico si stabilisce un nesso fra cultura e letteratura. Anzitutto la nuova erudizione e storiografia si applicherà anche alle ricerche e alle prime ricostruzioni della storia letteraria nazionale quali sono l'*Istoria della volgar poesia* del Crescimbeni, l'*Idea della storia dell'Italia letteraria* di Giacinto Gimma, l'opera più strettamente erudita di Giusto Fontanini, *Della eloquenza italiana*, o il trattato *Della storia e della ragione di ogni poesia* di Francesco Saverio Quadrio che si allargava allo studio e alla storia della poesia greca, latina e italiana.

Ma già in alcune di queste storie e in altri saggi e trattati le nuove esigenze del gusto si precisano in una copiosa e feconda trattazione di problemi estetici e critici che rappresenta l'offerta più imponente e feconda della cultura letteraria di primo Settecento. A parte la tanto più geniale meditazione estetica del Vico, già ricordammo le opere estetiche e critiche del Muratori, ben significative per lo sforzo che l'estetica e la critica dell'epoca arcadica compiva per giustificare il distacco dal barocco e la ripresa della tradizione e dei classici, avvalendosi della nuova arma del razionalismo, ma insieme cercando di salvare una concezione della poesia che non cadesse nelle formulazioni rigidamente razionalistiche dei teorici e critici francesi (dove l'importanza generale che per l'estetica di primo Settecento ebbe la lunga polemica con i francesi, iniziata dall'opera dell'Orsi in risposta alle posizioni e agli attacchi alla poesia italiana presenti nel trattato del Bouhours, *La maniera di ben pensare nelle opere di spirito*) e variamente giungendo a intuizioni estetiche e critiche fondate sull'equilibrio fra ragione e fantasia, fra didascalismo ed edonismo, che pur sempre facevano risaltare la necessità della fantasia e dell'ispirazione poetica.

Sarà così la formula della poesia come «sogno fatto in presenza della ragione» (che ne autorizzi i «sogni» distinguendoli dalla pura verità logica ma esigendo da essi il rispetto della «verosimiglianza» e dell'interna coerenza) quale risulta nell'opera estetica-critica di Tommaso Ceva. O sarà la formula, più mediocre, ma – come vedremo – assai efficace nella promozione della letteratura arcadica creativa, di un equilibrio fra «bellezze interne» (pensieri, contenuti effettivi e ideali) e «bellezze esterne» (le qualità formali) che anima l'opera di storia letteraria e il trattato, *Bellezza della volgar poesia*, del Crescimbeni. O, più profondo frutto di una meditazione estetica più complessa e originale, sarà la concezione di una poesia e di una «scienza poetica» liberate dalle angustie della retorica e rivelatrici di verità essenziali, di motivi di civiltà nella fantastica compendiosità di miti poetici, quale si può ricavare dalle opere estetiche e critiche del Gravina: il *Discorso sopra l'«Endimione» del Guidi* e soprattutto il trattato *Della ragion poetica* (1708), che, alla luce di tali idee, richiede ai poeti moderni una ripresa della grande tradizione di poesia mitica e didascalica dei greci (anzitutto Omero) e dei «liberi imitato-

ri» di essi, latini e italiani (soprattutto Dante e poi Ariosto). Certo in campo piú specificamente letterario-creativo la forza di riforma innovatrice appare minore e piú limitata di quella che promosse nella stessa epoca la nuova erudizione e cultura storiografica e politica. E certo la stessa letteratura arcadica offre contributi e stimoli nuovi e piú fecondi in sede di pensiero estetico e critico, di programmi e di proposte assai spesso superiori alle loro possibilità di realizzazione concreta in nuove opere letterarie e poetiche, specie quando quelle proposte puntano sull'ideale di una poesia grande e potente, ricca di forti e drammatiche passioni. Ché la via realmente piú aperta alle realizzazioni artistiche nell'epoca arcadica è quella di una poesia patetica e gentile, sincera particolarmente in una sua medietà idillica ed elegiaca, in un suo gusto di una grazia gustosa, miniaturistica e melodica, nella resa acuta e leggiadra delle vibrazioni psicologiche e patetiche (specie nella lirica e nel melodramma) o nel brio di una comicità e di una parodia eleganti e vivaci.

3. *Le discussioni e i programmi dell'Arcadia: Gravina e Crescimbeni*

È alla luce di tale piú sincera tendenza dell'animo arcadico che si può capire come la contesa apertasi nell'Arcadia fra due dei suoi maggiori fondatori e componenti, Gravina e Crescimbeni, dovesse finire con la pratica vittoria del secondo, tanto piú mediocre e limitato, ma tanto piú coerente e vicino alle vere possibilità e al gusto piú genuino della letteratura militante del tempo.

Infatti Gian Vincenzo Gravina (nato a Roggiano Calabro nel 1664 e morto nel 1718 a Roma dove – dopo un giovanile e fervido periodo napoletano – era stato professore insigne di «leggi civili» e di diritto canonico) proponeva all'Arcadia un programma letterario e un tipo di poesia arduo e severo, fondato su di un forte classicismo e su di una concezione della poesia (lo vedremo accennando alla sua attività estetica) che fondesse nel mito poetico una profonda sostanza di forti sentimenti e di originali pensieri e così fosse capace di incidere profondamente nella storia umana e nel suo progresso spirituale e civile, rifiutando il lusso fastoso e vacuo del barocco, ma insieme anche ogni semplice eleganza formale e ogni ozioso e raffinato carattere di divertimento e di ornamento privo di profondi scopi e di profonde verità. In quella proposta, che ben poteva schernire le «mascherate» pastorali dell'Arcadia e richiedere insieme alla nuova accademia caratteri di estrema serietà anche nella sua costituzione e organizzazione libera e democratica, confluivano la concezione estetica e la forte personalità del Gravina, nutrita di severi studi filosofici e giuridici (che ebbero espressione in importantissime opere giuridiche di fama internazionale), energeticamente anticonformistica, ostile ad ogni forma di passività e compromesso, tesa ad un profondo rinnovamento della vita intellettuale e morale, che trova espressione nella polemica antigesuitica dell'*Hydra mistica*, nel tentativo (poeticamente

fallito, ma ideologicamente molto interessante) di creare proprie tragedie, nella presa di posizione contro l'ambiente curiale e assai conformistico della Roma del tempo.

Tanto piú modesta e mediocre era invece la personalità di Giovan Mario Crescimbeni (Macerata 1663-Roma 1728) che, mentre trovava tanto piú facile possibilità di movimento e di accordi nell'ambiente romano, anche nel campo delle proposte di ideali, modelli, programmi letterari da offrire all'Arcadia poteva tanto piú facilmente incontrare il favore di una società letteraria, e non solo letteraria, attratta dal nuovo «buongusto» soprattutto nei suoi caratteri di eleganza, di leggiadra semplicità, di vivacità e acutezza di analisi e resa di sentimenti patetici coronati da un sostanziale ottimismo e da una fondamentale letizia nella fruizione della vita e delle sue offerte naturali, ragionevoli e socievoli.

A tale inclinazione prevalente della società arcadica la proposta severa del Gravina mal si confaceva, mal si confacevano i grandi modelli di Omero o di Dante, laddove tanto piú praticabile e accettabile non poteva non apparire la proposta crescimbeniana di una poesia che amava sí i classici, ma come riportati in un cerchio di proporzioni miniaturistiche e di sentimenti piú leggiadri e piacevoli, piú facilmente dominabili in un'espressione preziosa e aggraziata, in un accordo elegante di «bellezze interne» e di «bellezze esterne» (la formula già ricordata dell'estetica del Crescimbeni) a cui tanto coerente era lo stesso uso melodico della rima (che il Gravina aveva fieramente avversato come inutile lusinga dell'orecchio) e a cui piú potevano corrispondere i modelli della tradizione che il Crescimbeni proponeva: non Omero e Dante, ma il Petrarca, soprattutto riveduto nelle forme del petrarchismo cinquecentesco nei suoi rappresentanti piú eleganti e preziosi.

Cosí lo stesso scontro fra Crescimbeni e Gravina a causa delle leggi costitutive dell'Arcadia (che il Gravina avrebbe voluto piú democratiche contro il predominio eccessivo del Custode generale, il Crescimbeni) finí con la vittoria del Crescimbeni, non solo pratica (lo scisma del Gravina e la fondazione di una nuova accademia non ebbe successo), ma anche in sede di gusto e di direzione di attività poetica.

Come si può vedere anzitutto nel campo della lirica.

4. *La lirica arcadica*

Nella lirica arcadica forte è la presenza del Petrarca e del petrarchismo cinquecentesco come modelli poetici del «genere» lirico, scuola di indagine psicologica specie nel sentimento amoroso, di linguaggio e di stile elegante e insieme sobrio e lontano dall'immaginosa sforzata della lirica barocca.

Ma in realtà una maggiore aderenza alla lezione piú propria del Petrarca si può riconoscere solo in un particolare gruppo di rimatori: quello degli arcadi bolognesi, al cui centro si profila una personalità poetica ben preci-

sa e capace di realizzare nelle sue rime l'aspirazione piú programmatica di questi «fedeli del Petrarca». Si tratta di Eustachio Manfredi (1674-1739) famoso scienziato, ma anche letterato finissimo e poeta che, in una breve stagione produttiva particolarmente sincera (e dunque in una posizione che assai lo distingue da quella specie di assiduo impegno creativo di occasione tipico di tanti rimatori arcadi, piú obbligo di società che soddisfazione di un'intima necessità), dette vita ad un piccolo gruppo di poesie che, mentre utilizzano con particolare aderenza la grande lezione del Petrarca, la ravvivano però con una partecipazione e un rinnovamento ben personale, alla luce di una vicenda sentimentale e spirituale autobiografica, centrale nella vita dello scrittore.

Il tema della monacazione di una fanciulla, che fu per tanto tempo nel Settecento tema di occasione per poesie encomiastiche oziose e convenzionali, costituí invece il tema centrale e fecondo della migliore poesia del Manfredi, che aveva amato la giovane Giulia Caterina Vandi e che, quando essa, spinta da una vocazione profonda, scelse la vita claustrale, visse un complesso dramma interiore, preso com'egli fu fra il dolore della perdita della donna amata e l'ammirazione profonda (incentivo come di un nuovo amore tutto spirituale) per quella vocazione così sincera e ulteriore prova della nobiltà spirituale della fanciulla di cui egli, amandola, aveva saputo ben riconoscere l'eccezionale altezza pari, e superiore, alla sua bellezza gentile.

Su questo delicato intreccio di nostalgia e di entusiasmo spirituale il Manfredi seppe coerentemente creare – rivivendo originalmente le qualità piú intime e le forme piú delicate dell'introspezione e dello stile petrarchesco – alcune poesie che spiccano nella produzione del tempo per una gentilezza e purezza di toni e di disegno certo intonate alla generale disposizione arcadica alla delicatezza, alla vibrazione sentimentale e alla loro traduzione in forme corrette e nitide, ma diversamente portate, piú che alla leggiadria piacevolmente patetica tipica della maggior parte della lirica arcadica, ad una levità e nobiltà di limpida commozione, ad un intenso e delicato fervore, ad un disegno ritmico e melodico piú sottile e pensoso.

Il caso del Manfredi, e del suo petrarchismo piú fedele e pure originalmente rinnovato, rimane però – come sopra dicevo – assai isolato nelle piú forti tendenze della lirica arcadica che, nel suo sviluppo nel primo Settecento sempre piú indirizzato ad un petrarchismo cinquecentesco, sono attratte da una poesia aggraziata e leggiadra, patetica e miniaturistica, che nel giro breve del sonetto o in quello piú ampio ma anch'esso poco complesso e agile di piccole canzoni o «canzonette», esprime sentimenti tenui e teneri, entro piccole e minute scene e in forme cantabili e melodiche.

Sicché anche quando, come nel caso della poetessa Petronilla Paolini Massimi (in Arcadia Fidalma Partenide), l'impostazione dei componimenti sembra piú dolente e severa, in realtà il fascino della grazia melodrammatica prevale e tramuta i contenuti piú dolorosi in scenette limpide e sospirose rasserenate dalla melodia e dal piacevole gusto di un disegno miniaturistico.

Perciò chi voglia apprezzare, per quello che essa realmente può offrire, questo tipo di lirica minore, non può chiedere ad essa forza espressiva e robusta passione, e, mentre diffiderà di certi componimenti volti al grandioso e all'eroico e di fatto retorici e fastidiosi (più corrispondenti a certe velleità che non alle concrete possibilità di quell'epoca), cercherà piuttosto il meglio della poesia arcadica proprio nei suoi componimenti più teneri e patetici, volti ad esprimere sentimenti e affetti amorosi o familiari in forme aggraziate ed eleganti, ben corrispondenti ad una società che in esse realizzava il proprio animo più vero, il proprio gusto di una vita socievole, e osservata più nei suoi minuti particolari che nella sua più profonda e drammatica completezza.

E così sempre più leggiadri sonetti e amabili canzonette prevalgono sulle canzoni solenni e complesse, e in quelli sempre più nitidamente si esprime una lieve, ma sincera tensione vitale, fondamentalmente ottimistica e assicurata ad una visione della vita fiduciosa e piacevole, nel suo distacco dall'enfasi e dal turgore tetro o sensuale dell'epoca barocca, e nel suo lento procedere in una minuta e prudente affermazione dei nuovi valori della razionale e naturale saggezza, dei nuovi rapporti di amorosa galanteria. Donde il piacere, in tante canzonette, delle varie stagioni dell'anno nelle loro diverse offerte sempre piacevoli e il prevalere del tema amoroso con le sue vicende dolci-amare, ma sempre infine rasserenate in esiti idillici e non drammatici.

E così si potrà – pur sentendone i chiari limiti di attenuazione e di grazia a volte troppo dolciastra e leziosa, e la lontananza dalla più vera e robusta poesia – gustare il fine ed elegante rilievo di scenette naturali e patetiche, la sicurezza della coerenza miniaturistica e melodica di brevi e sottili analisi della situazione amorosa e affettiva tradotta in chiare, concise ed eleganti pitture poetiche.

Uno degli esempi più gradevoli dell'abbondantissima produzione della lirica arcadica è il gentile, piccolo canzoniere che Pier Jacopo Martello (che poi ricorderemo per le sue opere teatrali) compose per la morte del figliolletto Osmino e in cui la rievocazione sentimentalmente sincera delle grazie incantevoli del fanciullino, precocemente strappato agli affetti familiari e all'amore del padre, si risolve, entro il breve e abile giro del sonetto, in rappresentazioni gentili, soavi e melodiche di ricordati e vagheggiati momenti felici perduti, di presentimenti teneri e struggenti di quella morte, di piccoli oggetti della realtà quotidiana o di elementi di un tenue e leggiadro paesaggio naturale.

O si pensi ai sonetti amorosi e familiari della poetessa romana Faustina Maratti Zappi (1680-1745), in Arcadia Aglauro Cidonia, tanto più sinceri e gustosi di certi altri suoi sonetti enfatici esaltanti le virtù delle antiche donne romane. Ché anche in questo caso l'esercizio di una poesia grandiosa ed energica era soprattutto una sterile velleità, mentre la via più congeniale della piccola poetessa era quella di un'animazione vibrante e leggiadra, patetica e melodica, ben avvertibile appunto in molti dei suoi sonetti scritti

per esprimere il suo fedele, costante amore per il marito, le alternanze di quell'amore fra dolcezza appagata, pene di gelosia, dolore per la lontananza e, poi, per la morte dell'amato, in una lieve e gentile vicenda poetica singolarmente delicata e acuta nell'analisi e svolgimento dei sentimenti e nella loro rappresentazione in scenette ben graduate, misurate, accordata con gentili elementi di paesaggio, animati da una simpatia che li chiama a partecipare alle pene e alle gioie della scrittrice.

E proprio nella direzione del sonettismo arcadico con il suo fondo melodrammatico e con la sua capacità miniaturistica e melodica si precisano le qualità artistiche migliori del marito della Maratti, quel Giambattista Felice Zappi di Imola (1667-1719) che, per certo eccesso della sua grazia illeggiadrita fino ad una leziosità stucchevole, diverrà poi principale oggetto della polemica antiarcadica del Baretti (che lo chiamerà «inzuccheratissimo») ma che, visto in una prospettiva storica più equa e distaccata (e non perciò meno chiara nel denunciare gli eccessi quasi caricaturali della sua peggiore e più sdolcinata maniera), potrà pur mostrare, nei suoi sonetti più equilibrati e contenuti, una sua innegabile abilità artistica e un suo significato nella tendenza miniaturistica e melodrammatica della lirica arcadica. Egli infatti porta avanti e realizza i suoi migliori sonetti amorosi (appoggiati al modello petrarchistico e a certa ripresa di spirito anacreontico: Anacreonte fu il poeta greco più sinceramente amato dai rimatori arcadici) il gusto miniaturistico di piccoli melodrammi svolti e conclusi nel breve spazio del sonetto, la tendenza arcadica a far rifluire una sottile analisi nel breve spazio del sonetto e lievi vicende sentimentali nel tenue e limpido quadro di un idillio pastorale, in cui ninfe, pastori, amorini riflettono nella loro aggraziata mitologia vivaci e teneri sentimenti della galanteria amorosa del tempo arcadico.

Certi sonetti dello Zappi (come quello che, sullo sfondo suggestivo di un cielo notturno e poi rischiarato dall'alba, canta e disegna un distacco doloroso ed esitante fra un cavaliere e una dama chiaramente settecenteschi, pur nel loro travestimento pastorale) sembrano come anticipare – con tanto minore poesia e dal seno di questa lirica di miniaturistici melodrammi racchiusi in un sonetto – i procedimenti metastasiani della «perplexità» e del tormento tenero e struggente dell'amore, l'incontro metastasiano di voci tenere e melodiche sullo sfondo di una scena sobria e suggestiva.

Al culmine dello sviluppo della lirica arcadica si colloca l'opera poetica di Paolo Rolli (Roma 1687-Todi 1765). Allievo del Gravina e arricchito nel suo lungo soggiorno a Londra (da cui rientrò solo nel '44 per ritirarsi nella tranquilla solitudine di Todi, città nativa della madre, e passarvi una serena vecchiaia) di lunghe esperienze culturali e poetiche (la nuova scienza newtoniana, la nuova filosofia sensistica, la poesia francese e inglese da cui tradusse il *Paradiso perduto* di Milton, mentre fu traduttore di classici: le odi di Anacreonte e le *Bucoliche* di Virgilio), il Rolli portò nel gusto arcadico nuovi elementi di più forte evidenza plastica e figurativa, rafforzata sia dalla lezione di piccolezza incisiva dei classici sia dal nuovo gusto sensistico (le

idee ci vengono attraverso le sensazioni e di queste deve avvalersi il poeta) e associata ad una naturale inclinazione melodica.

Canto e figura si fondono sempre meglio nello sviluppo della sua poesia, dalle canzonette piú giovanili, di rara finezza melodica e piene di vivaci e piacevolissimi quadretti naturali, collegati a movimenti patetici oscillanti tra letizia e tenue malinconia, come avviene esemplarmente, con una singolare eleganza chiara e brillante, nell'*Inverno* con il suo inizio incantevole («La neve è alla montagna / l'inverno si avvicina...») e nella sequenza di agili e nitide strofette con le loro figurine sensibili e i loro particolari naturali ben distinti, evidenti, caldi di piacere della realtà (il faggio con la sua ombra e le foglie che cadono, l'alito della lepre che si converte in nebbia nel freddo mattino, la neve che brilla nella montagna), e sorretti da un ritmo elastico e mosso. E come poi, con maggiore novità rispetto alle piú consuete forme arcadiche e con maggiore prevalenza delle figure femminili e del rilievo sensibile del loro fascino di bellezza, nelle elegie e negli «endecasillabi» piú tardi, composti in una metrica che tendeva ad avvicinarsi a quella dei classici antichi e che coronava l'attività poetica rolliana con una capacità di canto e figura, di nitida espressione di un piacere elegante e raffinato che appare sempre piú affiatata al gusto pittorico rococò trionfante verso la metà del secolo, con il suo miniaturismo frizzante e fluido ben adatto ad una società squisita e in via di crescente sviluppo di libertà di spirito e di edonismo, convinta dei propri diritti in una visione della vita attiva e lieta.

Piú esteriormente vistosa e imponente, ma intimamente piú mediocre ed eclettica, si presenta infine l'opera poetica del genovese Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), ammiratissimo dai suoi contemporanei per la sua prontezza di rimate d'occasione (rime per nozze, monacazioni, feste principesche) esercitato specie nella sua lunga permanenza, come poeta di corte, a Parma, dove egli venne adeguando la sua poesia arcadica e il suo sostanziale epicureismo godereccio e sensuale ai nuovi gusti eleganti e intelligenti introdotti in quella città dalla corte borbonica venuta di Francia. Così, passando dalla canzonetta e dai sonetti amorosi e occasionali a certo gusto di solennità scenografica e storica (di cui è esempio significativo il celebre sonetto su Annibale fermo a rimirare dalle Alpi l'Italia prima di scendervi con le sue armate devastatrici) o alla discorsività dei componimenti in endecasillabi sciolti dedicati a descrivere o momenti della sua vita o soggetti di tipo scientifico e filosofico-morale (secondo una moda che vedremo piú affermarsi nel didascalismo dell'epoca illuministica di secondo Settecento), il Frugoni (in *Arcadia Comante Eginetica*) apparve ai contemporanei come un formidabile creatore di poesia «immaginosa», varia e molteplice di aspetti, di toni, di metri. Ma in realtà tanta varietà e disponibilità non aveva profonde ragioni intime e la sua opera rimane nel suo insieme assai farraginoso e prolissa, e, se le sue novità metriche e tonali non rimasero senza influenza nella poesia di secondo Settecento, la sua vena piú caratteristica rimane quel piacere di un canto orecchiabile e di una visione godereccia ed epicurea della

vita, specie nel suo aspetto galante-erotico, che si esprime soprattutto nelle sue canzonette colorite e canore (tipico in tal senso il tema della partenza per la beata isola di Venere).

Con l'opera del Frugoni la lirica arcadica esaurisce le sue risorse come in un campionario sontuoso e mediocre dei suoi modi e delle sue possibilità, mentre già in quella stessa opera – in forma di moda piú che di persuasione – spuntano motivi piú audacemente libertini o modi di divulgazione poetica di nuove idee che si aprono alle diverse condizioni del secondo Settecento.

5. *Il teatro tragico e la commedia*

Il campo in cui la volontà di «riforma» e di rinnovamento, tipica della letteratura arcadica, si esercitò piú tenacemente, anzitutto con discussioni teoriche e critiche, fu il teatro, che gli arcadi sentivano come la forma di piú efficace contatto con il pubblico, come lo strumento piú adatto per un'educazione non solo artistica, ma anche morale della società del tempo. Tale attività di discussione fu particolarmente appassionata, e feconda di spunti teorici validi anche in campo europeo, nei riguardi del teatro tragico, in cui gli arcadi non potevano non riconoscere la grande superiorità della tragedia francese del Seicento (Corneille, Racine ecc.) e tanto piú – nella loro gara con la letteratura francese – ambivano alla costituzione di un teatro italiano capace di superare appunto quello francese. Ma alla finezza e fertilità delle idee sulla poesia tragica quali si espressero nei numerosi scritti teorici del Muratori, del Gravina (o di quell'Antonio Calepio che con il suo *Paragone della poesia tragica in Italia con quella di Francia* offrì importanti stimoli alla meditazione estetica europea) non corrispondeva una effettiva disposizione tragica di una letteratura e di un'epoca piú naturalmente volte (come abbiamo già visto parlando della lirica e del genere dei caratteri dell'Arcadia) ad espressioni di gentilezza idillica ed elegiaca o semmai ad un gusto ironico e comico privo di grandi passioni e di vera tensione drammatica. Sicché l'ambizione a creare una nuova tragedia rimase appunto un'ambizione velleitaria, sia che gli scrittori che vi si applicarono tentassero una severa ripresa dei grandi modelli classici greci (e già accennammo all'esito poeticamente povero e scarno delle cinque tragedie del Gravina, pur così interessanti contenutisticamente e culturalmente per i loro temi politici e morali), sia che scegliessero una forma piú moderna e piú vicina a quella del teatro francese – sin nel verso, arieggiante l'alessandrino francese il chiamato martelliano – come fece il Martello nelle sue numerose tragedie, che in realtà trovano (come nell'*Ifigenia in Tauris*) i loro momenti piú attraenti quando ripiegano su toni idillici e melodrammatici, su scenette piú realistiche e patetiche. E alla fine anche la *Merope* (1713) del Maffei (v. cap. XXI, paragrafo 5), salutata come capolavoro del nuovo teatro, non supera la qualità decorosa e media di un abile equilibrio di moderato classicismo e di moderna discorsività e scioltezza

teatrale, di volontà tragica e di effettiva prevalenza di affetti familiari e patetici risolti nel “lieto fine” tipicamente arcadico e melodrammatico.

Migliori certo le più tarde tragedie di Antonio Conti, che (non senza qualche stimolo del grande teatro shakespeariano da lui conosciuto nel suo soggiorno inglese) tentarono un tipo di dramma storico-politico (il *Giulio Cesare*, il *Giunio Bruto*, il *Marco Bruto*, il *Druso*) indubbiamente più serio e robusto, ma che pure risulta appesantito da un'eccessiva minuzia di fedeltà storica e da una certa diluizione e prolissità che attenuano la forza dello scatto e dell'azione tragica.

Più fertile di opere spesso assai gustose e vivaci e tali da costituire spesso come una premessa della «riforma» del teatro goldoniano risulta invece il teatro comico dell'epoca arcadica.

Anche nel teatro comico la volontà di riforma degli arcadi si pronuncia nettamente di contro alla commedia dell'arte, duramente attaccata per la sua mancanza di dignità e organicità letteraria, per la licenza improvvisatrice dei comici-maschere, per la sua prevalente scurrilità, a cui il “buon gusto” arcadico opponeva o una restaurazione della commedia “erudita” del Cinquecento, rimasta del tutto sterile e pedantesca, o, con più felice senso di modernità, una commedia che (più spregiudicatamente rinforzata dal grande esempio del teatro comico francese e soprattutto da quello di Molière e non chiusa a certa ripresa di forme di vivacità di azione della stessa commedia dell'arte) sapesse conciliare le esigenze arcadico-razionalistiche di maggiore organicità, di più attento disegno psicologico, di moralità saggia e prudente con una effettiva vivacità comica e con la rappresentazione e la satira del costume contemporaneo.

In questa direzione, non priva certo di difficoltà e di limiti, si collocano anzitutto, negli ultimissimi anni del Seicento, le commedie in dialetto milanese del già ricordato Carlo Maria Maggi, che, specie nei *Consigli di Meneghino*, riuscì a dar vita a una rappresentazione comica e satirica della vita e dell'ambiente contemporaneo, attaccando i pregiudizi e la vanità boriosa e oziosa di certa nobiltà milanese e facendo esporre dalla voce pacata e dal buon senso umoristico del personaggio popolare di Meneghino i valori rinnovatori di vera socievolezza, di umanità e di spirito fraterno e cristiano.

Certo il limite di tali commedie era la stessa sincera spinta morale e religiosa del Maggi che, mentre sostiene una trama e un'azione assai diversa da quella di un semplice intreccio inteso al divertimento fine a se stesso (e rafforza la capacità dello scrittore di far vivere ambienti e personaggi in un sano ed effimero realismo), finisce spesso per prevaricare e diluire la forza artistica di rappresentazione e di azione scenica.

Sicché un più sicuro istinto comico e scenico e una maggiore, anche se variamente geniale, modernità e scioltezza si debbono verificare in quella corrente di commedie in prosa che si situa nella letteratura toscana di primo Settecento, sempre meglio affiatata con il maturarsi della società in sviluppo fra resistenze arretrate, affermazione di nuovi valori e gli stessi

eccessi di questi in forme di moda e di licenza criticabile e oggetto di comica rappresentazione.

Particolarmente originale, irrequieta e insofferente di limiti troppo prudenti o ipocriti alla nuova ricerca di libertà e sincerità nei rapporti umani e al maggiore avvicinamento della letteratura alla realtà, è la personalità del senese Girolamo Gigli (1660-1722), ricca di umori estrosi e risentiti, istintivamente disposta alla burla, alla polemica, al gusto del ridicolo e del grottesco, documentati, oltre che nella sua stessa vita difficile e scomoda, in numerosi scritti e opere non teatrali: come il *Gazzettino*, cronaca grottesca e satirica della vita romana del tempo, o il *Vocabolario cateriniano*, che – mentre difende ed esalta la pura lingua senese di s. Caterina contro la pretesa di assoluto predominio del fiorentino propria dell'Accademia della Crusca – si sbizzarrisce in battute e scenette comiche intese a dimostrare l'assurdità del divieto cruscante di adoperare certe vive ed efficaci parole senesi. Se la Crusca con la sua pedanteria linguistica è uno degli oggetti più costanti della polemica del Gigli, più significativa storicamente e più profonda (nella sua violenta avversione per tutto ciò che gli appare innaturale, artificioso, falso) è l'ipocrisia e la falsa e interessata devozione, molto spesso identificata con il costume gesuitico e con la soffocante intrusione ecclesiastica nella vita delle famiglie. Si capisce così come nella lunga e disordinata attività teatrale del Gigli, ricca di autentico spirito comico, ma più spesso poco controllato ed eccessivamente caricato, campeggi, per una più sicura e centrale identificazione dei suoi obbiettivi satirici e comici, la commedia *Don Pilone*. Questa, riprendendo lo schema del *Tartufo* di Molière e trovando in quello un appoggio, una misura di più salda costruzione, rappresenta con grande efficacia le arti ipocrite e immorali del falso devoto (Pilone o «baciapile») che stanno per provocare la rovina di una facoltosa famiglia senese in un'azione comica mossa e densa, realistica e incisiva nella caratterizzazione dei personaggi.

La forza felice del *Don Pilone* (che il Gigli non ritroverà più neppure nella *Sorellina di Don Pilone*, troppo legata a vicende autobiografiche e alla satira della propria moglie, avara e bigotta) è assai superiore alla vena comica degli altri due commediografi toscani, il Faggiuoli e il Nelli i quali tuttavia con le loro commedie appaiono (specie il secondo) più strettamente legati agli elementi di maggiore regolarità, vivacità prudente ed elegante del gusto arcadico nel suo sviluppo più maturo.

Il fiorentino Gian Battista Faggiuoli (1660-1742) cercò – in mezzo ad una produzione assai vasta e prolissa di prose e di versi burleschi – la più adatta espressione del suo spirito osservatore, arguto, ma intimamente mediocre, sia nelle forme di commedie rusticali (in cui si incontrano il gusto tradizionale della ridicola e spropositata lingua campagnola e un modesto compiacimento per il buon senso naturale di personaggi contadini arguti, schietti e naturali), sia nella forma di più ambiziose commedie cittadine, come il *Cicisbeo sconsolato*, che tentano la rappresentazione comica di una società e di

un costume in progresso, ma insidiato dalla frivolezza delle mode importate dall'estero e da nuovi rapporti (come appunto quello dei «cicisbei» o cavalier serventi) che, sotto l'aspetto di una maggiore libertà femminile, finivano per alterare e guastare i piú saldi e naturali vincoli coniugali e familiari.

Piú attento alla comicità insita nelle situazioni e piú capace di un ritmo di azione e di scena, che pare a volte preludere di lontano al Goldoni e alla sua «riforma», è il senese Jacopo Angelo Nelli (1673-1767), che realizza (pur mancando dell'estro piú vigoroso del Gigli) un tipo di commedia elegante, tecnicamente ben costruita, coerente nell'azione e nei caratteri dei personaggi, ben collegata con la vita contemporanea e con le crescenti esigenze di una moderata libertà e di una letizia vitale ottimistica e saggia, insaporita dal calore e dal gusto della realtà, anche se lontana dalla forza innovatrice e dal livello storico e poetico della commedia goldoniana. Tale appare la commedia *Le serve al forno*, coi suoi personaggi umili (serve, servi, e fornai) e i loro pettegolezzi sui propri amori e sulle complicate vicende dei loro padroni, o soprattutto *La suocera e la nuora*, incentrata, nell'interno di una agiata casa borghese, sul contrasto di età e di ambizioni, sui litigi delle due donne cui mette fine la saggezza bonariamente severa dei due mariti.

Con simili commedie i letterati di Arcadia potevano pensare di aver vinto la gara con la vecchia commedia dell'arte e di aver restaurato un teatro comico anzitutto nobilitato dalla sua natura di opera interamente scritta e conciliante vivacità e regolarità, intento educativo e forza comica.

Ma la vecchia commedia dell'arte non aveva ancora esaurito la sua forza di attrazione di fronte a un pubblico piú vasto e popolare e continuava a dominare le scene dei piú grandi teatri pubblici, mentre molte delle commedie ricordate rimanevano confinate nei teatrini di corte o in quelli privati di ricche famiglie, e dunque rivolte di fatto a un pubblico piú ristretto e socialmente selezionato: condizione che, per quanto riguarda la commedia, sarà rotta definitivamente solo dal grande Goldoni. Vi fu perciò chi, come Pier Jacopo Martello (Bologna 1665-1727), già ricordato per i suoi tentativi tragici e per il suo canzoniere, ritenne che una vera conquista di piú largo pubblico fosse impresa disperata e, nella sua intelligentissima e sensibilissima spregiudicatezza – dimostrata anche in componimenti satirici o in prose di finissima e agile fattura (come soprattutto il dialogo *Il vero parigino italiano*, che ridimensionava, con cauto e brioso equilibrio, le ragioni e i torti delle polemiche italiane contro i francesi e di questi rilevava il gusto e il costume piú moderno e disinvolto) –, volle senz'altro rivolgersi ad un tipo di piccole commedie «per letterati» raffinate e briose, certo da considerarsi fra le produzioni piú gustose e abili della letteratura arcadica.

Sarà soprattutto il caso della commedia *Che bei pazzi!*, che associa, in un'azione gracile, ma spiritosissima, la vivida satira della volubilità amorosa delle donne a quella, piú rilevata, delle infatuazioni femminili per le varie mode letterarie contemporanee, per le varie maniere poetiche arcadiche di cui fa una vivacissima parodia. Ma anche piú persuasiva e avvincente risul-

terà la commediola *Lo starnuto di Ercole*, destinata a un teatro di burattini (e si ricordi che il giovane Goldoni la rappresentò appunto con burattini nel castello di Vipacco ottenendo grande successo) e impostata nella rappresentazione fiabesca, ironica e parodistica, del piccolo mondo dei pigmei alle foci del Nilo, miniaturisticamente ed estrosamente raffigurati nelle minuscole proporzioni del paesaggio colorito ed esotico, dei piccoli personaggi che cavalcano uccellini variopinti e riproducono, con una graziosissima parodia, le varie passioni e i vari tipi degli uomini nella loro minuscola umanità: damine sventate e civette, mariti gelosi, cacciatori e guerrieri sdegnosi dell'amore, appassionati e svenevoli innamorati, tenebrosi politici, cortigiani intriganti, sacerdoti impostori. Finché in quel piccolo mondo capita il gigantesco Ercole che, dopo aver suscitato un curioso affaccendarsi di intrighi e passioni dei pigmei per sbarazzarsi dell'incomodo ospite, risolverà la tenue e leggerissima azione, incantevole per scenette e ritmo generale, anch'esso come abbreviato e miniaturistico, con un poderoso starnuto che manderà all'aria tutto quel mondo di pigmei che lo circondano.

6. *Il melodramma nel primo Settecento*

Nei loro tentativi di gara con i grandi tragici francesi (Racine e Corneille) e di creazione di un teatro tragico italiano degno delle loro velleitarie ambizioni i riformatori arcadici combatterono in generale quel dramma per musica che dalla fine del Cinquecento dominava i teatri italiani e che agli arcadi ripugnava (specie nelle forme più spettacolari del Seicento) come un'opera ibrida e corrotta, in cui la poesia del libretto non solo era nettamente subordinata al predominio della musica e della scenografia, ma in se stessa aveva accolto il gusto barocco del meraviglioso e delle situazioni straordinarie e «inverosimili» e una mescolanza di tragico e di comico, contraria ai nuovi ideali di espressione poetica coerente e regolare, piena di decoro e di verisimiglianza. Eppure, come s'è già visto in certo sonettismo, dello Zappi e della Maratti, un sincero, istintivo gusto melodrammatico viveva nella sentimentalità arcadica patetica e ottimistica.

Sicché può comprendersi come, in contrasto con le accuse teoriche al melodramma, la poesia arcadica potesse trovare i suoi esiti più genuini e sinceri proprio in quel melodramma «riformato», che, pur servendosi dell'ausilio della musica e della scenografia, cercò anzitutto nello stesso libretto poetico la sua particolare musicalità e la sua espressione di affetti, il suo effetto di vicenda scenica ricca di sospensioni, di alternanza di momenti drammatici e di risoluzioni felici, così congeniale allo spirito del tempo e al gusto del pubblico. E se la riforma del melodramma trovò inizio in forme più incerte e rigide ad opera del veneziano Apostolo Zeno (1669-1750, a lungo «poeta cesareo» alla corte di Vienna), il vero trionfo della poesia melodrammatica fu attuata da Pietro Metastasio, che nei suoi melodrammi portò la poesia

arcadica alle sue punte piú alte e coerenti, pur nel limite fondamentale di un'epoca piú viva nel gusto della chiarezza razionale ed elegante e del sentimento patetico, che non nella forza della grande poesia costruita su affetti e pensieri profondi a cui pure avevano aspirato un Vico o un Gravina.

7. *La vita del Metastasio*

Proprio il Gravina del resto intuì la natura poetica del giovinetto Pietro Trapassi (nato a Roma da padre umbro nel 1698), dedito fin dall'infanzia ad una prodigiosa attività di poeta improvvisatore, che lo aveva presto imposto, povero e di umilissime origini, all'ammirazione dei salotti romani. Il Gravina lo adottò, grecizzò il suo cognome in Metastasio, lo affidò all'educazione filosofica cartesiana del Caloprese in Calabria e, morendo, lo fece erede principale del suo notevole patrimonio. Egli lo aveva avviato al culto dei classici e a un tipo di poesia severa e solenne in cui il giovane si era mosso inizialmente, dandone prova in una tragedia, *Giustino*, e in vari componimenti chiaramente classicistici e didascalici come la *Morte di Catone* o lo *Spirito delle leggi*. Ma poi, liberato dalla tutela graviniana (che pur lasciò in lui tracce importanti nella ricerca costante di una trama coerente e ben costruita, in un gusto mai smentito di sentenziosità, nella scelta di un linguaggio chiaro e perspicuo, filtrato attraverso l'esempio dei classici), il giovane poeta si volse piú liberamente a letture piú congeniali (Tasso e Guarini anzitutto) e a componimenti poetici (epitalami, cantate, serenate, brevi azioni teatrali) orientate, insieme, ad un gusto fortemente cantabile e immaginoso, all'espressione di sentimenti idillici ed edonistici che venivano preparando l'eccezionale orecchio musicale e la tematica patetica con cui il Metastasio venne costruendo le sue prime e piú esili e brevi prove melodrammatiche; *l'Endimione* e gli *Orti esperidi* (fra 1720-1722) rappresentate a Napoli. Dove il Metastasio era passato a vivere, prima cercando risorse economiche (ché l'eredità del Gravina si dissolse presto anche a causa di liti giudiziarie con altri eredi) nell'attività forense, poi direttamente inserendosi nel cospicuo mondo teatrale e musicale napoletano. In quel mondo egli conobbe celebri musicisti (come il Pergolesi, lo Scarlatti, il Porpora), famosi cantanti (come il Broschi, detto il Farinello, e Marianna Bulgarelli, detta la Romanina) che contribuirono alla sua educazione musicale e teatrale e lo confortarono con la loro amicizia nel difficile avvio della sua professione di poeta teatrale.

Specie la Romanina, legata a lui da un lungo e amoroso sentimento, lo aiutò e stimolò nella composizione del suo primo vero melodramma, la *Didone abbandonata*, che fu rappresentato nel 1724 con la musica del Sarro e l'interpretazione abilissima della stessa Romanina, e ottenne un enorme successo.

Si apre cosí la lunghissima carriera teatrale del Metastasio che, a Napoli

e poi a Roma (dove rientrò nel '27), alacramente allestí melodrammi rappresentati in tutta Italia e specialmente nel grande centro teatrale di Venezia e visse, nella vicinanza affettuosa della Romanina, gli anni certamente piú fervidi e socievoli della sua vita, i piú ricchi di amicizie, di affetti, di letizia, nel caldo e colorito paesaggio napoletano e romano e in un ambiente frequentato nei suoi vari strati fino a quello popolare, da cui del resto il Metastasio proveniva e di cui sempre ritenne certa vena piú colorita e comica filtrata nell'educazione alto-borghese e aristocratica delle sue frequentazioni piú illustri.

Il grande successo dei suoi melodrammi gli procurò l'invito a succedere, a Vienna, allo Zeno nella carica di poeta cesareo. Cosí il Metastasio passò nel 1730 a Vienna alloggiando nell'ospitale casa del napoletano Antonio Martinez e creandosi un ambiente di scelte amicizie e affettuose protezioni, da quelle dei suoi "padroni" imperiali (prima Carlo VI, poi Maria Teresa e infine Giuseppe II) a quella – che prese l'aspetto di una vera e propria relazione amorosa – di Marianna Pignatelli, vedova del conte d'Althann, che prese il posto della relazione con la Romanina, morta in Italia nel 1734, e la cui ricca eredità egli rifiutò, per convergenti ragioni di decoro e di intima onestà, a favore del marito della morta amica.

I primi anni viennesi, come vedemmo, costituiscono la fase culminante della sua poesia, in un periodo in cui il Metastasio uní alla spinta del suo impegno di poeta di una delle maggiori corti europee il propizio incentivo di una vita colma di onori, confortata dall'amore per la d'Althann (nella cui villa in Moravia egli trascorreva deliziosi autunni di idillica quiete campestre), e la stessa nostalgia per l'Italia che rifluiva nella pacata tensione della sua poesia e che egli rianimava nell'assiduo e mai interrotto carteggio con vecchi amici e ammiratori italiani della sua opera.

Morta poi nel '55 la d'Althann – e accresciuta la solitudine del poeta e il suo dissenso con il secolo sempre piú arditamente riformatore (specie sotto il governo di Giuseppe II) e sempre piú diverso dall'epoca arcadico-razionalistica di primo Settecento in cui il Metastasio aveva trovato il suo tempo piú congeniale –, la lunga vecchiaia del poeta, la decadenza consapevole della sua ispirazione portarono nella vita del Metastasio ombre e amarezza crescenti pur contraddette da una sostanziale saggezza, da alcune rare persistenti amicizie e dall'affetto filiale della giovane Marianna Martinez, figlia del suo ospite.

Morí il 12 aprile 1782, ormai sopravvissuto alla sua arte da tempo effettivamente conclusa e, ripeto, al tempo storico a lui piú congeniale, e che egli vedeva, con occhi preoccupati di conservatore, sempre piú cambiarsi verso gli esiti rivoluzionari dell'illuminismo, verso lo sconvolgimento di quell'ordine provvidenziale razionalistico-paternalistico e di quell'incontro prudente e limitato di dominio della ragione e di libertà della natura, a cui il suo animo e la sua educazione avevano aderito con fervore e con sincere risposte poetiche.

8. *Mentalità e poetica del Metastasio*

Va infatti ben chiarito fin da ora (per poi rivederne i riflessi nello svolgimento effettivo della sua attività poetica), come il Metastasio e la sua poesia vadano intesi nel loro accordo fondamentale con l'epoca arcadico-razionalistica, sia nelle sue prospettive di prudente progresso e di ordine razionale e naturale confermato dalla fede in una provvidenza benefica in cielo e da una regolata e legale civiltà assolutistico-paternalistica in terra (sicché il Metastasio fu poeta cortigiano per convinzione e sicurezza di una missione tutt'altro che spregevole), sia nella sua generale fiducia ottimistica che pur conosceva le pene e le miserie della condizione umana, ma le inquadrava in un generale trionfo del bene e della saggezza sia, infine, nella sua tensione ad una poesia che – pur ambiziosa di ammaestramento (quante “sentenze” e “massime” si possono ricavare specie dalle “ariette” dei melodrammi!) – mirava, con l'ausilio di una disciplina stilistica e di una esperienza teatrale tutt'altro che superficiali, a tradurre poeticamente, con un linguaggio nitido, semplice, elegante, fortemente comunicabile, gli ideali del tempo in opere contraddistinte da una singolare chiarezza razionalistica e da un naturale fervore di affetti, còlti soprattutto nel loro diagramma di speranze e timori, di momenti drammatici e di sereno e ottimistico lieto fine.

Di tali ideali di vita limitati, ma sinceri e storicamente giustificati, è documento importante l'abbondantissimo epistolario metastasiano, che – mentre costituisce un esempio notevolissimo della prosa di primo Settecento, nella sua versione di eleganza e nitidezza, di sorridente grazia e di pensosa meditazione – rappresenta appunto un vivacissimo e mobile ritratto dell'uomo, delle sue convinzioni, della sua saggezza sorridente e pur non frivola, del suo amore per una vita civile, educata e spontanea, così come (già si diceva) dei suoi limiti storici: ben avvertibili nelle lettere della senilità quando il Metastasio si oppose amareggiato allo svolgimento del razionalismo in illuminismo combattivo ed eversivo, agli eccessi di libertà forieri di prossime rivoluzioni, nonché all'eccesso del sentimentalismo e del gusto preromantico del macabro e del tetro che gli apparivano pervertimenti inammissibili di quella regolata e prudente libertà della ragione e del sentimento cui tanto egli aveva aspirato nella sua mentalità ottimistica e misurata fino a certo chiaro limite di saggezza un po' avara e mediocre.

D'altra parte alcune delle sue lettere (come poi il tardo trattato *Estratto della poetica di Aristotile* e le note alla traduzione dell'*Ars poetica* di Orazio) ben delineano le sue preoccupazioni di artista, la sua idea arcadica della poesia come incontro di natura e ragione, la sua avversione all'inverosimiglianza e agli eccessi immaginosi barocchi, il suo amore per un linguaggio semplice ed elegante, melodico, comprensibile ed eletto, frutto di lungo studio e di scelta assidua, confortato dagli esempi dei classici.

E soprattutto alcune delle lettere e quei trattati ben rivelano la fondamentale disposizione teatrale del poeta melodrammatico, le sue preoccupazio-

ni di regista delle proprie opere, di subordinazione della musica ai nuclei espressivi del testo poetico, in modo che la poesia non fosse piú “serva”, ma “padrona” della musica e offrisse a questa già di per sé una sostanziale base affettivo-melodica che la musica avrebbe dovuto sottolineare e non sopraffare.

Quanto poi profondi fossero nel Metastasio l’istinto e la vocazione teatrale e scenica può dimostrarlo quel piccolo capolavoro del suo epistolario (riportato nell’antologia di questo volume) che è la lettera scritta da Vienna alla Romanina sul carnevale romano e in cui la nostalgia e il ricordo si tramutano nella duttile ed elegante forza costruttiva di un quadro animato, preciso, incantevole, in cui ogni voce ha il suo accento e presuppone un movimento scenico, un’impostazione di prospettiva e di dialogo teatrale. E del resto le stesse celebri canzonette, la *Libertà* e la *Partenza* (la prima del ’35, la seconda del ’46), che rappresentano il culmine della lirica arcadica, il trionfo del cantabile e del patetico nel loro incanto di limpida voce di affetti misurati, teneri e sottilmente ironici, sono pure chiaramente costruite in un’ideale dimensione scenica e in uno schema sottile di piccolo melodramma.

Nella *Libertà* la situazione della liberazione da un amore tirannico è svolta in una lucida e melodica articolazione di strofette agili ed elastiche fra risoluzione, perplessità, causata dal persistente fascino della bella dama, decisiva riaffermazione della volontà liberatrice, sullo sfondo di un paesaggio ridotto in forme di quinte sceniche (la selva, il colle, il prato) e in un movimento psicologico acuto, espresso in una forma di monologo teatrale. Nella *Partenza*, il poeta punta sul «fiero istante» del congedo dalla donna amata e di questo tema svolge finissime variazioni, gradazioni melodiche-psicologiche di sentimenti recuperati nel ricordo struggente e nel suo contrasto con il presente doloroso, mentre il ritornello fisso («e tu chi sa se mai / ti sovverrai di me») porta a questo congedo-distacco melodrammatico l’aggiunta melodiosa e indimenticabile di una prefigurazione elegiaca (non tragica) della futura vita spensierata e volubile dell’amata.

9. *La poesia melodrammatica metastasiana e il suo sviluppo*

Eppure le due canzonette non sono certo i veri capolavori del Metastasio, che vanno invece ricercati nella piú diretta via del melodramma, dell’opera teatrale, al cui perfezionamento di schema e di fusione il Metastasio lavorò, con sapienza laboriosa e con ispirazione crescente, specie nel piú fecondo periodo che va dalla *Didone abbandonata* ai primi melodrammi viennesi, culmine della sua poesia patetica e musicale.

Certo la *Didone* (con cui, come abbiamo già detto, il Metastasio esordí nel teatro e colse il suo primo grande successo) ha uno slancio esuberante e fervido, un piú forte urto fra i personaggi piú rilevati nelle loro diversità (Jarba, barbarico e senza scrupoli, Araspe, generoso ed eroico, Selene, malinconica e altruistica, vittima di un amore celato e rinunciato a favore della sorella), e

soprattutto una vitalità volitiva (e uno spicco tanto piú forte nei confronti del “perplesso” Enea) nella protagonista Didone, imperiosa e capricciosa, irruente e volubile, trapassante dall’odio all’amore piú appassionato. Ma mancano a quest’opera, piú diseguale anche nel linguaggio, la misura e la circolarità, la perfezione del rapporto fra personaggi e destino volubile e perturbante (e la ripercussione di questo rapporto fondamentale nella sottile linea di ondeggiamento fra timori e speranze sino alla risoluzione felice del lieto fine) che saranno raggiunti interamente solo nei capolavori della maturità.

A questi il Metastasio si venne avvicinando attraverso una lunga serie di melodrammi (dal *Siroe* al *Catone in Utica*, dall’*Ezio* alla *Semiramide*, all’*Alessandro nelle Indie*, all’*Artaserse*, al *Demetrio*, all’*Issipile* e all’*Adriano in Siria*) che, con varia forza ispirativa, rappresentano altrettante prove della sua riforma del melodramma, della precisazione del suo linguaggio, dei suoi espedienti tecnici, dello schema melodrammatico, del rapporto fra recitativo ed «aria» reso sempre piú coerente e continuo: l’«aria» è infatti la risoluzione melodico-espressiva del recitativo, non un’aggiunta a sé stante, leggibile e apprezzabile nella sua isolata conclusione.

A parte i risultati piú parziali, raggiunti già in opere come l’*Artaserse* e il *Demetrio*, il gracile, ma sincero mondo poetico metastasiano trova la sua espressione piú sicura e la sua perfezione tecnica nei suoi due maggiori melodrammi: l’*Olimpiade* e il *Demofonte*, del 1733.

L’*Olimpiade* è certo l’opera piú ammirevole del Metastasio (sempre nei limiti di una poesia gracile e sospesa fra realtà e sogno), il frutto piú maturo del lungo lavoro del Metastasio nello sviluppo degli affetti e delle situazioni patetiche, nella loro trama di oscillazioni fra speranze, timori e finale rasserenamento, a cui nell’*Olimpiade* serve la trama favolosa delle vicende e peripezie impennate sull’amore di Megacle per Aristeia, figlia del re Clistene, sul contrasto fra quest’amore ricambiato e l’amore che per Licida ha la pastorella Argene e quello che per Aristeia nutre Licida, amico fraterno di Megacle, il quale, per tale profonda amicizia, accetta di sostituirsi all’amico nelle gare olimpiche (da cui deriva il titolo dell’opera) per conquistargli la mano di Aristeia. Amore, amicizia, generoso altruismo si incontrano e si complicano fra di loro, provocando dolore e «palpiti» dei cuori giovanili presi e sollecitati in questa complicata vicenda, che tocca il limite del drammatico (quando Licida, che ha compreso parzialmente le conseguenze del suo inutile amore e crede morto il disperato Megacle, osa rivolgere il suo pugnale contro il re Clistene) per poi rapidamente eluderlo nel lieto fine: quando Argene si rivela per principessa e promessa sposa di Licida e questi è identificato come figlio di Clistene, e cosí viene perdonato dal padre, mentre si celebrano le nozze fra Aristeia e Megacle, rivelatosi vero vincitore delle gare olimpiche.

Cosí riassunta, la trama appare estremamente improbabile e assurda, ma essa va considerata, come dicevo, nella sua funzione di calcolato disegno, i cui scatti e svolgimenti (precisi come quelli di un congegno ad orologeria) permettono lo svolgersi della trama poetica e delle sue situazioni pateti-

che, lo sgorgo limpido e armonico, e insieme vibrante e commosso, della vera materia poetica dell'opera: quelle vicende del "cuore" e degli affetti, dell'amore, dell'amicizia, del sentimento paterno e filiale che tendono la vita affettiva dei personaggi (tutti sostanzialmente elevati e puri) nel loro urto con un destino volubile e ostile che la sollecita alle sue vibrazioni piú affettuose e dolorose, risolte in una espressione melodica e limpida (si pensi soprattutto alla esemplare scena, riportata nell'antologia, dell'addio di Megacle ad Aristeia e della sua suprema e reticente preghiera all'ignaro e turbato Licida nelle sue ultime parole ad Aristeia svenuta), e che poi la rasserena e la placa nell'esito provvidenziale-ottimistico del lieto fine. Sottratto a paragoni rischiosi con opere tragiche ricche di forti passioni, di solidi personaggi, di salde storie drammatiche, e riletto invece nella sua vera prospettiva melodrammatica e patetica, questo piccolo capolavoro della poesia metastasiana e arcadica rivela la sua delicata e sottile bellezza, la sua fusione fra trama di vicenda e tessuto poetico-affettivo, la sua perfetta dosatura di ogni voce, la sua coerenza fra recitativi e arie, la sua qualità di linguaggio, povero e limitato se paragonato alla ricchezza e forza di ben altri tipi di poesia, ma in sé perfettamente chiaro e limpido, elegante e comunicabile, lieto e struggente, malinconico e fiducioso, come il patetico mondo affettivo che vi esprime i suoi sentimenti, le sue perplessità, la sua candida generosità e la sua saggezza gentile, istintiva e razionalmente educata.

In una direzione analoga, ma con un di piú di tensione patetico-drammatica che arricchisce e sforza la misura armonica dell'*Olimpiade*, si profila il *Demofonte*, in cui il Metastasio volle complicare il diagramma melodrammatico con una specie di doppio lieto fine, intervallato da una piú forte ondata di sospensione drammatica, approfondí con una piú matura e pensosa nota di umanità e di passione coniugale (quasi piú moderna e borghese, anche se la scena è sempre una corte mitica e i personaggi sono regali e nobili) la vita sentimentale dei due protagonisti, Timante e Dircea, segretamente sposi e minacciati prima da una legge mitica che destinava Dircea alla verginità, pena la morte, e poi dalla rivelazione fallace di un loro legame fraterno (dove l'insorgere dell'orribile peso di un carattere incestuoso del loro amore invincibile), mentre il poeta introdusse felicemente anche una variante piú ingenua e quasi lievemente ironica della situazione amorosa, nella delineazione fresca e ariosa dell'amore (anch'esso contrastato e poi felicemente risolto) fra i giovanissimi Cherino e Creusa.

Ciò che conferma, a ben vedere, come il Metastasio poeticamente interpretasse gli ideali piú sinceri della sua epoca nella sua piú sincera attenzione al regno del patetico e nella sua fiducia ottimistica nella coincidenza di natura e ragione e nella loro convalida da parte di una forza provvidenziale sempre finalmente vittoriosa e giusta. Dal dramma nasce l'idillio, dalle pene sgorga il piacere, anche se la prudenza metastasiana e arcadica lo presenterà sempre come virtuoso e legittimato dalla ragione e dall'ordine provvidenziale delle cose e non certo come trionfo di passioni disordinate e ribelli.

Dopo questa espressione piú alta della sua poesia, il Metastasio par volgere lentamente al suo lungo declino, pur cosí fecondo di opere e di tentativi di piú forte ambizione tragica ed eroica, su cui egli puntò soprattutto negli anni immediatamente successivi all'*Olimpiade* e al *Demofonte*, con melodrammi come la *Clemenza di Tito* (1734), il *Temistocle* (1736) e l'*Attilio Regolo* del 1740.

Già prima (soprattutto con il *Catone in Utica* del 1726) il Metastasio aveva tentato (riprendendo a suo modo l'insegnamento del Gravina e l'aspirazione di questo ad una tragedia eroica e severa) la tematica della virtù antica, della magnanimità di personaggi famosi della storia classica. Ora – in accordo con il suo compito di poeta cortigiano, educatore di nobili e di principi, di regnanti e di sudditi legati ad alti ideali di fedeltà cavalleresca, di eroismo, di giustizia e di magnanimità – il Metastasio tanto piú cercò di impegnare la sua poesia in opere piú severe ed esemplari, ricche di modelli di comportamento eroico e generoso fino all'eccesso.

Ma non era questa la tematica piú congeniale alla piú vera natura della sua umanità e della sua poesia, che poteva sí ben utilizzare elementi di nobiltà e di virtù e anche di eroismo e di altruismo per creare un clima eletto e aristocratico ai sentimenti patetici e amorosi cui piú direttamente e originalmente era rivolta, ma non era assolutamente in grado di sostenere un mondo di affetti nudamente eroici e tragici, passioni energiche e severe. Sicché su tale strada il Metastasio finiva per cadere nell'eccesso, a volte quasi ridicolo, di casi straordinari di forza d'animo, di generosità senza limiti e fino al paradosso, cui contrastava la stessa piú genuina natura melodica del suo linguaggio ben diversamente adatto alle pene e alle gioie del cuore palpitante fra speranze e timori nell'ambito di sentimenti amorosi e patetici.

Ne scaturiva un eroismo astratto, paradossale, privo di intime ragioni morali e storiche, e lo stesso *Attilio Regolo*, che è certo di questo tipo di produzione metastasiana l'esempio piú alto e tecnicamente elaborato, non può superare un giudizio appunto di abilità e bontà tecnica, tanto sostanzialmente frigida e ampollosa risulta la gara vittoriosa della virtù e del "dovere" del protagonista con le tentazioni della vita e degli affetti familiari.

L'ILLUMINISMO IN ITALIA

1. *L'illuminismo italiano*

Mentre l'Arcadia realizzava la sua maggiore espressione poetica nell'opera del Metastasio, essa veniva esaurendo la propria maggiore funzione e corrispondenza alla società e civiltà di primo Settecento, anche se rimaneva variamente attiva come accademia sempre piú arretrata e convenzionale e le sue istanze di gusto costituirono una base di educazione letteraria anche per molti letterati e scrittori della nuova epoca.

Di fatto la stessa base storica e culturale che aveva sostenuto la letteratura arcadica veniva lentamente cambiando e le forme del razionalismo e del suo piú cauto e prudente sforzo di rinnovamento si mutavano in quelle del crescente movimento illuministico, già vivo e attivo in altre nazioni occidentali (specie in Inghilterra e in Francia) e sempre piú diffuso anche in Italia non senza l'appoggio delle nuove corti e dinastie straniere instaurate in varie parti d'Italia sul finire della prima parte del secolo. Cosí la civiltà italiana, già sollecitata dal razionalismo, veniva ora piú fortemente spinta ad una vita civile e culturale sempre piú innovatrice, critica e attiva, dalla grande forza dell'illuminismo vero padre della civiltà moderna, molla essenziale di una cultura che cerca nella forza umana della ragione "illuminatrice" la rottura di ogni antico pregiudizio, di ogni subordinazione dell'uomo ad autorità incontrollate e sopraffattrici. Tanto che secondo una celebre definizione di Kant l'illuminismo fu come «l'uscita di minore età» dell'uomo, la presa di coscienza della sua maturità, la sua decisa volontà di conoscere il proprio mondo e quello della natura, senza arrestarsi di fronte a nessun divieto dogmatico, a nessuna convenzione tradizionale, a nessuna autorità religiosa o terrena.

Il grande movimento illuministico, la civiltà dei "lumi" della ragione, opposta all'"oscurantismo" del Medioevo e delle sue persistenze di pregiudizi, di credenze dogmatiche, di costumi e privilegi non basati sulla natura e sulla ragione, deve certo il suo sviluppo soprattutto alla filosofia e alla scienza dell'Europa occidentale che, dopo il forte impulso del razionalismo del francese Cartesio, ne supera i rischi di una ricaduta in verità metafisiche e astratte, mercè la congiunta attività del grande scienziato inglese Newton e di filosofi, come l'inglese Locke, per il quale ogni conoscenza proviene dai sensi attraverso i quali si rivela una ragione confermata

dall'esperienza, per poi affermarsi e diffondersi, con forza polemica e combattiva, mercè l'opera di Voltaire e del gruppo dei pensatori francesi che collaborarono alla compilazione della grande *Enciclopedia* intesa a portar luce nuova su tutti gli aspetti della vita e della conoscenza umana, a combattere ogni pregiudizio e fanatismo, ad assecondare la fondazione di una civiltà interamente basata su leggi di verità e di morale naturale, razionale e universale, valide per gli uomini di qualsiasi origine e paese (dove il cosmopolitismo, l'appartenenza di tutti gli uomini illuminati a una specie di patria comune superiore ad ogni divisione nazionale), promotrici di fraternità umanitaria progressiva e destinata a una convivenza felice e laboriosa. E insieme il pensiero più complesso di Rousseau arricchisce l'illuminismo di una più forte carica egualitaria e democratica e di una valorizzazione crescente del sentimento e dei valori attinti alla schietta e materna natura (il cui stato perfetto primitivo andrebbe riconquistato contro una civiltà corruttrice e troppo fiduciosa nella sola ragione), che dall'illuminismo aprono la via verso il romanticismo.

Ma se l'illuminismo ha le sue origini più immediate e i suoi promotori più arditi e originali nella cultura europea occidentale, non si deve dimenticare quanto questa dovesse al pensiero rinascimentale italiano e alla scienza sperimentale galileiana, né si deve ridurre l'illuminismo italiano ad una semplice «colonia» dell'illuminismo inglese e francese. Ché esso – mentre aveva già notevoli presupposti nell'epoca razionalistica di primo Settecento – si presenta ricco di personalità e di ambienti che non solamente ricevono dall'esterno, ma sono capaci di elaborare proprie teorie, opere e attività riformatrici, e di collaborare originalmente con lo sviluppo generale della civiltà illuministica, anche se con certe remore tradizionali e religiose (in gran parte dovute all'ostilità conservatrice della Chiesa, in Italia più attiva e potente che altrove) che danno all'illuminismo italiano un carattere di maggiore prudenza e insieme un carattere più minutamente pratico (più riformatore che rivoluzionario), anche a causa delle maggiori immediate necessità e difficoltà di un rinnovamento che doveva fare i conti con una realtà economica, politica, sociale più complicata dalle diversità dei numerosi stati in cui la penisola era divisa, e dalla maggiore arretratezza di partenza di un paese che aveva da superare la grave e negativa eredità della dominazione spagnola e della repressione culturale della Controriforma durante il Seicento.

E tuttavia – malgrado tali condizioni più difficili e tali caratteri di minore libertà e possibilità di pieno e ardito sviluppo – l'illuminismo italiano rappresenta una attiva zona del grande movimento illuministico e, per la nostra storia nazionale, un momento essenziale di rinnovamento, assai superiore a quello più modesto già rappresentato dal rinnovamento dell'epoca arcadico-razionalistica.

Già nell'ultima zona della prima metà del secolo si avverte una maggiore incisività e aggressività innovatrice, di cui può essere considerato significativo esempio e maggiore rappresentante Francesco Algarotti (Venezia 1712-

1764), educato nella cultura e nella letteratura arcadico-razionalistica, ma assai presto entrato in rapporto (durante i suoi numerosi viaggi europei) con i nuovi pensatori e letterati inglesi e francesi, e così volto ad un tipo di letteratura che, pur nella sua raffinatezza espressiva, mirava alla diffusione di nuove idee scientifiche (come avviene per i nuovi principi dell'ottica di Newton nel giovanile *Newtonianismo per le dame*, rivolto alle donne e perciò insaporito da una squisita galanteria, ma teso da una chiara volontà di rinnovamento culturale specie nei confronti della situazione italiana) o alla relazione di esperienze di viaggio in paesi lontani, descritti sia nel loro fascino pittorico sia e più nel loro vivo interesse di istituzioni, di costumi, di condizioni economiche e politiche (il caso esemplare dei *Viaggi di Russia* con la loro prosa spigliata e alacre), o alla discussione di problemi storici, artistici, letterari e linguistici, tutti corrispondenti alla ricchezza di interessi di questo letterato "filosofo" e tutti significativi in una prospettiva nuova di letteratura agile e divulgativa, combattiva, moderna, anche se colorita con un gusto di classicismo utilizzato per una maggiore precisione e nitidezza dell'espressione.

Con l'Algarotti affiorano chiaramente esigenze che già vanno al di là della letteratura arcadica, proponendo l'ideale di una letteratura e di una poesia "utile", divulgatrice di cognizioni ed esperienze, collaboratrice del progresso scientifico e civile sia generale sia più particolarmente italiano, a cui lo scrittore più assiduamente si appassiona, consapevole della necessità di una riforma dell'Italia perché questa possa prendere il suo posto degno nella nuova civiltà europea.

Ma certo in questo originale e acuto scrittore permangono limiti di cultura, di coraggio innovatore, di eccessiva cura letteraria, che vengono meglio superati nelle prospettive più decisamente illuministiche del secondo Settecento, quando in varie parti d'Italia le nuove idee dimostrano la loro maturazione più piena e la loro più radicata consistenza storica nel loro carattere di risposta ai problemi generali della civiltà dei lumi e ai particolari problemi delle singole, concrete regioni italiane: problemi tanto meglio affrontati con precise proposte riformatrici quanto più trovano appoggio propizio nei nuovi governi assolutistico-illuminati.

2. *L'illuminismo milanese*

Tale è la situazione anzitutto del gruppo illuministico lombardo, che appare come il più compatto e combattivo, specie nel più fortunato e fecondo periodo dei due primi decenni del secondo Settecento, quando la stessa opera riformatrice del governo austriaco permette e agevola (e lo vedremo anche nel caso del Parini) una battaglia culturale e civile assai ardita, coerente, fertile di opere che ben meritano diffusione, fama e influenza europea.

Si tratta di un gruppo di giovani intellettuali raccolti nella «Società dei pugni» (nome significativo per l'ardore combattivo dei suoi componenti) e poi fondatori e collaboratori di un vivacissimo giornale «Il Caffè» che, nella sua breve vita (1764-1766), fu il periodico illuministico più importante d'Italia e la maggiore fucina di idee, proposte, discussioni, con cui i due fratelli Verri, Cesare Beccaria, Gian Rinaldo Carli, Alfonso Longo, Paolo Frisi e altri intendevano coraggiosamente inserirsi nel grande movimento illuministico europeo e aggredire e rinnovare le condizioni della cultura, della letteratura, dell'economia, del diritto della Lombardia e di tutta l'Italia, di cui (pur nel loro fondamentale cosmopolitismo) sentivano il carattere di patria nazionale entro un'Europa costituita di nazioni libere e unite dal comune proposito di progresso e di lotta contro l'oscurantismo, i vecchi pregiudizi, il grave peso di leggi e istituzioni contrarie alla natura e alla ragione.

Perciò il «Caffè» (così chiamato in quanto le discussioni del giornale si immaginavano svolte in un moderno caffè e non in una delle vecchie e pedantesche accademie) si occupava con estrema spregiudicatezza degli argomenti più vari, da quelli più vasti del commercio, dell'agricoltura, delle varie scienze o della letteratura, del teatro, della lingua, fino a quelli magari dell'utilità delle stufe nelle case italiane vaste e fredde, legandoli tutti in una prospettiva di "pubblica utilità", di progresso e di pratica attuazione delle nuove idee illuministiche, che, specie nel particolare contesto della situazione lombarda, portò alcuni di questi intellettuali a diventar più tardi funzionari e alti burocrati dell'amministrazione austriaca riformatrice e illuminata (è il caso di Pietro Verri) e poi collaboratori equilibrati e liberi della repubblica democratica instaurata dai francesi.

Nel gruppo del «Caffè» l'animatore più combattivo fu certo Pietro Verri (Milano 1728-1797), cui si devono non solo gli articoli più validi nel centrare gli obiettivi della polemica di questi illuministi lombardi (anzitutto l'ignoranza che vuol contrapporre la cieca autorità alla ragione, i vincoli in materia economica contrari alla libertà del commercio essenziale alla prosperità pubblica, o, in campo letterario, l'attacco agli "aristotelici delle lettere" fermi alla eleganza formalistica delle "parole" e ad una lingua antiquata e insensibile alle "cose", e cioè ai contenuti sostanziali e nuovi e ad un linguaggio moderno e spregiudicato), ma anche opere vigorose di economia, di politica, di diritto, legate a una comune legge di libertà (*Della economia*, *Meditazioni sulla felicità*, *Osservazioni sulla tortura*), opere di storia (la *Storia di Milano*), opere filosofiche ed estetiche: come il *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* che acutamente analizza gli oscuri e densi grovigli della sensibilità fra dolore e piacere, e punta sulla funzione stimolatrice ed energetica del dolore, a cui il Verri affida la stessa origine del piacere estetico nato come fuga dal dolore e dal tedio, come rappresentazione di sensazioni dolorose, convertite dall'arte in piacevoli e rasserenanti sensazioni.

In questa vasta raggiera di interessi e di problemi il minore fratello di Pietro Verri, Alessandro (1741-1816), porta (nel fervido periodo giova-

nile di collaborazione al «Caffè») un brillante contributo di articoli, che ribadiscono la fondamentale avversione del suo gruppo ad una letteratura e ad una lingua antiquata e la loro preferenza per “idee” e “cose”, rispetto alle “parole”, a costo di ricorrere a termini stranieri dove manchino termini italiani per indicare cose e idee nuove (come soprattutto egli fa con il celebre articolo *Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca*), o portano avanti posizioni di elogio del cuore e del sentimento contro il frigido e astratto razionalismo, che già si protendono verso quel passaggio da sensismo a sentimentalismo preromantico che Alessandro, come vedremo più tardi, svilupperà nella sua più tarda attività di scrittore.

Ma tanto più centrale, e vicino a Pietro Verri per l'importanza e il peso delle proprie opere illuministiche, è Cesare Beccaria (Milano 1738-1794), cui si deve soprattutto il saggio *Dei delitti e delle pene* (1764) che scosse l'attenzione non solo lombarda e italiana, ma europea, e suscitò una lunghissima e appassionata discussione, tanta era la forza dirompente di quel trattato, che (associando il rigore razionalistico delle argomentazioni e un fortissimo entusiasmo umanitario) dimostrava l'arbitrarietà e l'oscurità di tante leggi penali ancora vigenti in quegli anni, affermava la necessità di una proporzione fra i delitti e le pene e il dovere più preventivo che punitivo delle leggi penali, violentemente attaccando, nella loro crudeltà e nella loro inutilità, sia i procedimenti atroci della tortura sia la stessa pena di morte. Se questo libro luminoso fu l'opera più ispirata e geniale del Beccaria, non saranno poi da sottovalutare quelle *Ricerche intorno alla natura dello stile* che, attraverso una minuta analisi delle sensazioni e delle passioni, impostavano i principi di un'estetica sensistica tesa ad una concezione della letteratura la cui “meta essenziale” fosse quella di «imitare la natura col distinguere, avvicinare e far risaltare gli oggetti in quella maniera che producano il massimo di impressione, il più vivo, cioè il più chiaro e il più distinto possibile» (su di una via che trova chiare corrispondenze nella poetica e nella poesia del Parini), né saranno da dimenticare altri scritti e trattati importanti nella storia dell'economia (*Elementi di economia pubblica*) e nel generale movimento riformatore illuministico.

Accanto agli altri esponenti dell'illuminismo lombardo, oltre ad Alfonso Longo, particolarmente aperto ai problemi più propriamente sociali, a Paolo Frisi, più dedito a problemi scientifici, a Gian Rinaldo Carli (nato a Capodistria), valido economista e storico, passato più tardi a posizioni conservatrici, dovrà poi rilevarsi la personalità più ardita e aggressiva del trentino Carlantonio Pilati (1733-1802), soprattutto espressa in un libro, *Di una riforma d'Italia ossia dei mezzi di riformare i più cattivi costumi e le più perniciose leggi d'Italia*, che con ossessiva, ma efficace insistenza, puntava soprattutto sui danni provocati alla vita civile italiana dal prepotere della Chiesa cattolica che egli (in accordo con la politica riformatrice del governo austriaco) intendeva ridurre e sottoporre al controllo dei sovrani illuminati.

3. *L'illuminismo meridionale*

L'altro maggiore centro dell'illuminismo riformatore italiano è Napoli, la capitale del regno meridionale, dove già il primo Settecento aveva avuto la spinta feconda dei giuristi anticurialisti, e aveva dato vita alle grandi opere del Vico e del Giannone, e dove – sotto il governo più illuminato dei Borboni – confluivano le fresche energie di personalità provenienti da tutte le parti del meridione, con l'urgenza dei concreti e gravissimi problemi di regioni abbandonate per secoli alla miseria e allo sfruttamento feudale e con una tanto maggiore tensione riformatrice, poco realizzata in riforme concrete da parte del governo volenteroso, ma incerto e incapace di sostenere un'opera così imponente: tanto che il problema del Meridione rimarrà gravissimo persino nell'Italia unita e addirittura sino ai nostri giorni. Tale mancanza di realizzazione (certo più attiva nella Lombardia austriaca, in un accordo più fecondo fra governo e intellettuali illuministici) e la forte tendenza filosofica meridionale non possono però condurre ad accettare interamente il tradizionale giudizio secondo cui l'illuminismo meridionale sarebbe solamente teorico e astratto, privo di quella concretezza e di quel pratico spirito riformatore più riconosciuto all'illuminismo lombardo. In realtà la forte propensione degli illuministi meridionali alla teorizzazione generale, all'elaborazione di nuove dottrine sui principi dell'economia, del commercio, del diritto, delle istituzioni civili, si alimenta anche della considerazione dei problemi concreti del Regno di Napoli e delle sue varie regioni, in un fecondo ricambio di teorie e di esperienze che non può essere in alcun modo dimenticato.

Massimo promotore dell'illuminismo a Napoli e maestro di tanti più giovani intellettuali fu Antonio Genovesi, nato in Provincia di Salerno nel 1713 e morto nel 1769 a Napoli, dove fu professore universitario di metafisica e di filosofia morale, ma soprattutto svolse il suo alto e fecondo insegnamento, alimentato da una forte passione morale (così evidente e suggestiva nella sua autobiografia), applicando il suo energico ingegno filosofico alla fondazione della scienza economica, convinto com'era che il «vero fine delle lettere e della scienza» (che è il titolo di un suo importantissimo scritto) fosse quello di «giovare alle bisogne della vita umana» e che quindi il suo maggiore compito fosse quello di investigare e rinnovare gli studi economici, le leggi dell'economia e del commercio, nella loro generale natura e nella loro applicazione alle condizioni miserevoli dell'Italia meridionale. Ciò che il Genovesi fece nelle sue *Lezioni di commercio o sia di economia civile*, di fama europea, appoggiando le sue teorie e proposte economiche con una rinnovata ripresa della polemica anticurialista e anti ecclesiastica e con un tentativo più prudente e incerto di affrontare gli stessi temi dei fondamenti e dell'esercizio politico nella più tarda opera, la *Diceosina*, che voleva essere una vasta sintesi della sua filosofia morale applicata ai problemi della società e del governo.

Fra i suoi allievi e fra i numerosissimi illuministi meridionali piú intonati alle sue idee spicca la personalità di Gaetano Filangieri (1753-1788), autore di un'opera grandiosa, *La scienza della legislazione*, ispirata ad una generosa ed entusiastica fiducia nei "lumi della ragione", ma insieme (e dunque tutt'altro che in forma tutta astratta e facilmente ottimistica) mossa a discendere dai principi generali nel concreto della situazione presente, specie meridionale, studiandone con spietato acume le piaghe incancrenite, proponendo riforme energiche e realistiche e combattendo anzitutto la persistenza del baronaggio feudale e la sproporzione fra il piccolo numero dei proprietari e quello enorme dei nullatenenti.

Ma quante indicazioni si possono trarre per un lungo e fecondo sviluppo dell'illuminismo meridionale, che moltiplica insieme le sue formulazioni teoriche, le sue proposte di riforme, fattesi tanto piú audaci nel gruppo di intellettuali che dettero vita (a fine secolo) alla repubblica partenopea e al suo generoso sforzo tragicamente fallito di dare al meridione nuove istituzioni democratiche!

Si ricorderanno almeno le personalità del pugliese Giuseppe Palmieri, aristocratico, aspirante nei suoi numerosi scritti a una riforma antif feudale promossa dagli stessi proprietari terrieri e inquadrata da leggi intese a spazzare via ostacoli e intralci alla produzione e alla distribuzione dei beni, o quella del molisano Giuseppe Maria Galanti, autore di una *Descrizione delle Due Sicilie*, implacabile documentazione dei mali secolari del meridione, o quella del suo conterraneo Melchiorre Delfico, autore di *Pensieri sulla storia e su la incertezza e inutilità della medesima*, espressione polemica di uno spirito di ribellione contro l'ossequio tradizionale verso una storia che perpetua mali consacrati dal tempo e dall'autorità di antiche opinioni, o quella del lucano Francesco Mario Pagano (1748-1799), fervido pensatore di problemi storici (in cui si può risentire certa influenza vichiana) e appassionato difensore della libertà estesa ai ceti popolari e perciò attivo partecipe alla rivoluzione napoletana, alla costituzione della repubblica partenopea, e martire della successiva reazione borbonica: come ugualmente sul patibolo, nel '99, concluse la sua breve vita e la sua attività di pensatore politico e sociale piú rivoluzionario Vincenzo Russo. Piú singolare per la sua personalità estremamente originale e complessa, e per le sue posizioni di illuminista piú spregiudicato e sin genialmente paradossale, è certamente Ferdinando Galiani (Chieti 1728-1787). Giovanissimo egli si impose all'attenzione italiana ed europea con il trattato *Della moneta*, acutissima analisi della realtà e del valore economico e della funzione che la moneta vi assume come mezzo di scambio. Con l'appoggio della fama conquistata con quel libro, il Galiani trovò facilmente, durante un lungo soggiorno a Parigi, contatti e scambi di idee con i maggiori illuministi francesi, confermandovi la sua qualità di conversatore arguto e brillante e traendone spunto per una nuova opera di carattere economico, scritta in un vivacissimo francese – *Dialogues sur le commerce des blés* – e animata da una brillante e circostanziata critica della

teoria dell'assoluta libertà del commercio dei grani predominante nell'ambito illuministico francese «fisiocratico» e cioè fiducioso nell'assoluta libertà del commercio dettato dalla stessa legge della natura.

Con le posizioni di quest'opera il Galiani, illuminista di spirito e di formazione, rivelava però anche le sue eccezionali qualità di osservatore concreto e realistico, la sua capacità di distinguere le diverse situazioni economiche e sociali dei vari paesi che egli giudicava bisognose di distinti modi di governo e di provvedimenti economici, e quindi tali da smentire le leggi troppo generali e dogmatiche sostenute dai suoi amici e avversari dell'illuministica «fisiocrazia». E, pur fra pericoli reazionari, questo singolare illuminista-antiilluminista denunciava certamente i limiti e gli eccessi di certo dogmatismo e di certa illimitata fiducia illuministica nella natura e nella ragione, con uno spirito di concretezza e con uno sforzo di argomentazione lucida e briosa che valgono per la loro tendenza antiastratta nella storia del pensiero economico e storico e si traducono nell'alta qualità di una prosa vivacissima e duttile, arguta e paradossale, che pone il Galiani fra gli scrittori più originali del Settecento. Né tali qualità artistiche mancarono di rivelarsi anche fuori del campo filosofico ed economico, in un trattato molto originale sul dialetto napoletano e in un melodramma comico, il *Socrate immaginario*, che – scritto in collaborazione con il librettista Lorenzi – è una briosa, comica parodia della mania filosofica e classicistica del tempo, vista alla luce di quel buon senso popolare e realistico che il Galiani tanto amava e valorizzava.

4. *L'illuminismo in altri stati e regioni d'Italia*

Se Milano e Napoli sono i due centri più cospicui e fecondi dell'illuminismo italiano, non si creda però che nel resto della penisola la civiltà dei lumi e lo spirito delle riforme illuministiche siano rimasti interamente inoperanti o soffocati da condizioni di arretratezza e di repressione di poteri politici o ecclesiastici.

Certo più armonica e feconda di attività promosse dallo spirito illuministico si presenta la situazione della Toscana, in cui l'iniziativa riformatrice di un sovrano illuminato, quale fu il granduca Pietro Leopoldo permise agli intellettuali più avanzati di svolgere studi, ricerche, elaborazioni teoriche in più sicura rispondenza alle esigenze della loro regione e così di cooperare anche come amministratori e funzionari con lo stesso governo toscano: come fu soprattutto il caso degli economisti e politici Pompeo Neri e Francesco Maria Gianni o quello degli eruditi Giovanni Lami e Marco Lastri, editori di una rivista «Le novelle letterarie» che, accanto a notizie e saggi di cultura e letteratura, dedicò viva attenzione alla riforma economica e agraria della Toscana. Laddove in altri stati regionali, come il Veneto e il Piemonte, più difficile fu l'espressione delle istanze illuministiche e riformatrici a causa del

governo conservatore e sospettoso della Repubblica veneziana e di quello, ancor più duramente oppressivo, dei principi di Savoia.

Sicché in quegli stati l'illuminismo si presentò o in forme estremamente moderate e prudenti (e a volte stravolte in aspetti di acra reazione alla fiducia nella ragione, come è il caso del veneziano Giammaria Ortes, pessimistico, ma acutissimo indagatore della scienza economica), o trovò grande difficoltà alla formazione di gruppi compatti e combattivi (sarà il caso, sempre nel Veneto, di alcuni illuministi, Alberto Fortis, Elisabetta Caminer, Giovanni Scola raccolti intorno ad una rivista «Il giornale enciclopedico» e poi «Nuovo giornale enciclopedico»), o addirittura sfociò in una specie di attrito e di ribellione con i propri governi e in più solitarie esposizioni di esacerbato spirito innovatore. Si pensi, in quest'ultimo senso, al Piemonte e a quegli intellettuali che furono costretti o a «spiemontizzarsi» (secondo l'espressione che per sé usò l'Alfieri) e cercar maggiore libertà fuori della loro regione, o a subire gravi difficoltà e persino persecuzioni e prigionia: già nel periodo preilluministico di primo Settecento il caso di Alberto Radicati di Passerano, e poi quello dei due fratelli Vasco, Dalmazzo Francesco (1732-1794) e Giambattista (1733-1796), autore il primo di un *Saggio politico intorno ad una forma di governo legittima e moderata da leggi fondamentali* e di altri saggi violentemente anticonformistici e liberali. E persino un personaggio tanto più moderato quale fu Carlo Denina (1731-1813), più capace di vaste complicazioni che di forti idee innovatrici (fra queste soprattutto importante il libro *Delle rivoluzioni d'Italia*, disegno piuttosto superficiale della storia italiana), fu costretto a cercare protezione presso Federico II di Prussia, a Berlino, dove più tranquillamente attese ad altre numerose opere dedicate o a illustrare i suoi viaggi (*Le lettere brandeburghesi*) o a descrivere la letteratura prussiana (*La Prusse littéraire*), con un metodo di storia letteraria (già applicato nel precedente libro *Discorso sopra le vicende della letteratura*) che si avvale del nuovo spirito illuministico nella ricerca di un nesso fra letteratura, cultura, condizioni storiche e persino climatiche.

E comunque, persino nello Stato Pontificio, così retrico e gravato dal peso di un'autorità religiosa e politica tutt'altro che favorevole alle nuove idee illuministiche, gli studi più recenti hanno messo in luce alcuni intellettuali o romani o confluìti a Roma da altre parti d'Italia (come il romano Nicola Corona o il piemontese Francesco Cacherano di Bricherasio) che pur portarono un loro contributo, specie alla nuova discussione sui problemi economici e tentarono, con scarso successo, di promuovere riforme, approfittando di qualche maggiore spiraglio di volontà riformatrice del governo papale.

XXIV.

LA LETTERATURA DELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO TRA ILLUMINISMO, NEOCLASSICISMO E PREROMANTICISMO

1. *Caratteri e fasi della letteratura di secondo Settecento*

Già nella letteratura della prima metà del Settecento, all'interno della stessa Arcadia, che tuttavia le conteneva in contorni precisi di gusto medio idillico-elegiaco, melodrammatico e miniaturistico-melodico, si sono potute vedere le spinte diverse dell'incipiente sensismo, del rocò e del più energico classicismo. Questa crescente evoluzione e trasformazione del gusto, che veniva fuori dallo svolgimento dell'Arcadia, s'è potuta documentare in una figura come quella dell'Algarotti. Ma con la seconda metà del secolo questo movimento si fa ripido e vorticoso, stimolato da una parte dalla poetica illuministica, informata ad un rigoglio di idee in cui le nozioni di "natura" e di "ragione" si presentano cariche di riferimenti culturali e filosofici, di impegno combattivo e pratico che si risolve in richiesta di una poesia più seria, dall'altra dall'acquisizione delle posizioni sensistiche. È proprio su questa base che raggiunge la sua maturazione e prende vigore, in una gradazione di passaggi da Arcadia ad illuminismo (che non nasconde le profonde differenze e anche le rotture che tra l'una e l'altra età si registrano), un nuovo classicismo, un recupero cioè dei classici operato in un orizzonte di modernità, di attualità, di rinnovamento dell'antica perfezione estetica e morale, che più propriamente sarà detto neoclassicismo, e che s'affaccia una nuova sensibilità, che nasce da un sentimento di crisi interna a quegli stessi ideali, alimentata da una più malinconica meditazione sulla brevità della vita, da un gusto per esperienze più varie e mobili, da un'ansia che determina una rete sentimentale più complessa, che si configura come preromanticismo.

2. *Poesia didascalica, satirica e favolistica*

Fortemente collegato con le istanze illuministiche di una poesia ammaestratrice e descrittiva, divulgatrice elegante e sensibile di idee e di utili cognizioni, appare il filone della poesia didascalica, cospicuo di opere, anche se con risultati di varia, ma modesta poesia, che troveranno un superamento solo nell'alto e complesso didascalismo della poesia del Parini.

Si potranno comunque ricordare come esempi di tale tendenza i poemetti didascalici di G.B. Roberti (*Le fragole e Le perle*) o quello sul *Baco da seta* di Zaccaria Betti, o quello di G.B. Spolverini su *La coltivazione del riso*, o quello di Bartolomeo Lorenzi, *Della coltivazione de' monti*, tutti dedicati a descrivere, con nitida eleganza discorsiva, aspetti della natura e le arti del suo sfruttamento in accordo con nuovi metodi agricoli sollecitati dalle nuove tecniche diffuse dall'illuminismo. O, in un campo piú ideologico e scientifico, si ricorderanno i poemetti del Rezzonico, *L'origine delle idee*, o quello (piú artisticamente elaborato e raffinato) dello scienziato Lorenzo Mascheroni, *Invito a Lesbia Cidonia*, che descrive ad una dama colta e gentile i tesori del museo scientifico e dell'orto botanico dell'Università di Pavia. Mentre piú rivolto a un'educazione morale e a una satira dei costumi presenti, alla luce di una saggezza illuministica e bonaria, sarà da considerare il lunghissimo poema di Giancarlo Passeroni, *Il Cicerone*, che è ispirato da un ideale di misura e di serenità intima, frutto di attività laboriosa e umanitaria, ben consonante con gli ideali medi di una civiltà alacre e fiduciosa nell'umana ragione e portata quindi anche a satireggiare tutte le varie borie delle classi privilegiate e i vari errori dell'egoismo, della prepotenza, della frivolezza.

Allo stesso modo, anche se in diverse forme piú lievemente fantastiche e sorridenti, va considerato in rapporto alla saggezza di un illuminismo medio e prudente l'altro filone caratteristico del secondo Settecento: quello di favole e apologhi in versi (con l'appoggio della favolistica francese e soprattutto delle celebri *Fiabe* del La Fontaine), che condensa in piú brevi componimenti i risultati di un'acuta esperienza della vita umana e del costume contemporaneo, traendone sentenze ironiche e ammaestratrici, siglate da un brio e da un'eleganza letteraria particolarmente vivi nelle favole dei toscani Lorenzo Pignotti e Luigi Fiacchi detto il Clasio, o del romano Giovanni Gherardo De Rossi.

In genere questa letteratura minore si tiene lontana prudentemente dall'investire con la sua satira obbiettivi piú pericolosi di ordine ideologico, religioso, politico. Ma a tale cautela si sottrae nel suo poema favolistico-satirico, *Gli animali parlanti*, quel Gian Battista Casti (1724-1803) che in quel poema – sotto il travestimento di uomini in bestie – affrontava, con una carica spesso assai violenta e con notevole capacità di agile e divertente rappresentazione comica, i temi fondamentali della civiltà illuministica piú avanzata: non solo la tirannia delle monarchie assolute, la viltà dei cortigiani, la falsa gloria delle guerre devastatrici e disumane, ma la superstizione e persino dogmi religiosi fondamentali, opponendo la verità e la «santa» ragione ad ogni pregiudizio vecchio e recente e allo stesso stolto orgoglio degli uomini infatuati della loro natura privilegiata e immortale e viceversa così facilmente confondibili con gli altri animali, quando gli uomini non esercitino l'acume spregiudicato dell'intelligenza e non vogliano riconoscere i limiti della loro realtà. Del resto il Casti aveva già manifestato il suo gusto

satirico, non privo di disinvoltata e lucida eleganza (fu anche autore di freschi componimenti poetici di soggetto idillico-erotico, le *Anacreontiche*), nelle libertine *Novelle galanti* e in un piú farraginoso poema satirico contro Caterina II di Russia e la sua presunta illuminata saggezza, *Il poema Tartaro*, mentre quel gusto satirico si colorava piú comicamente nei suoi vivacissimi melodrammi giocosi.

3. *La poesia dialettale e Giovanni Meli*

All'impulso generale dell'illuminismo nel suo amore per espressioni schiette e naturali di buon senso popolare e per i dialetti appunto come linguaggi piú naturali e popolari si deve anche la forte ripresa della poesia dialettale nel secondo Settecento ad opera di scrittori colti e letterariamente scaltriti, ma che nell'uso del dialetto cercavano un mezzo espressivo coerente ai loro ideali di naturalezza e di schietta saggezza, di amore, spesso assai compiaciuto, per la realtà e gli affetti quotidiani e naturali nonché di una possibilità di satira piú spontanea del costume contemporaneo.

Cosí fiorí (né si dimentichi il precedente del Maggi, scrittore anche di poesia dialettale) una notevole schiera di poeti in dialetto «meneghino» in Lombardia (fra questi piú notevoli Domenico Balestrini e Carl'Antonio Tanzi; né lo stesso Parini disdegnò di esercitarsi anche in dialetto) e vari rimatori veneti adoperarono il loro gentile e melodico dialetto – che trovò alta espressione poetica nelle commedie in veneziano del Goldoni – per poesie amabilmente ironiche (il caso di Francesco Gritti) o per canzonette di tono raffinatamente popolare e di soggetto amoroso quali sono soprattutto quelle di Anton Maria Lamberti, celebre autore della popolarissima canzonetta *La biondina in gondoleta*.

Ma assai piú in alto di questi rimatori (e di altri che si possono trovare in altre regioni d'Italia: non si dimentichi almeno il piemontese Calvo che in dialetto seppe esprimere sia sentimenti campestri assai vigorosi, sia la sua passione ardentemente rivoluzionaria e antiaristocratica) si deve collocare il palermitano Giovanni Meli (1740-1814; medico, vissuto alcuni anni a Cinisi, un piccolo borgo in cui esercitò la sua professione, e quindi a Palermo, prima come medico della buona società, poi professore di chimica all'Università e protagonista della cultura cittadina), la cui poesia è stata a volte esagerata, ma non può certo ridursi solo nelle dimensioni d'un frutto di Arcadia attardata e di una semplice abilità linguistica e ritmica. In realtà il Meli è una personalità ben inquadrabile nel clima del secondo Settecento e in uno sviluppo della cultura e della letteratura siciliane che vengono aprendosi alle nuove idee illuministiche, sicché la stessa tendenza del Meli all'idillio campestre e rusticale si giustifica assai al di là di una semplice e stanca continuazione dei temi arcadici e si alimenta di un nuovo e piú pieno sentimento della materna natura e della felicità dell'uomo che ad essa ritor-

na, non privo di consonanze con le posizioni della bontà e della felicità dello stato di natura quali furono formulate e diffuse dal Rousseau.

In quest'accordo il Meli riassorbe il suo illuministico ideale umanitario e pacifico, sicché egli contrappone in un suo componimento Omero, che esalta la violenza sotto l'aspetto ingannevole dell'eroismo, e Teocrito, cantore di un'epoca pacifica e felice, che il nuovo poeta intendeva rinnovare con la propria poesia bucolica e idillica, di apparenza arcadica (né certo priva di influenze arcadiche), ma sostanzialmente arricchita da quel sentimento di felicità e libertà naturale in cui vibrano chiari elementi del più diffuso slancio illuministico e rousseauiano verso una civiltà ragionevole e naturale, verso una saggezza schietta di cui sono alimentate le figure dei pastori e dei contadini che animano le poesie della *Buccolica* insieme agl'incantevoli aspetti della natura, con i suoi paesaggi, con le sue luci e i suoi colori, con le sue albe luminose e i suoi notturni suggestivi, con lo spettacolo vario delle sue diverse stagioni. E sono questi appunto i temi della *Buccolica*, che canta le quattro stagioni e il loro vario incanto e in esse, con acuta e freschissima sensibilità e con melodica dolcezza, scopre i piaceri e le emozioni provocate dai paesaggi naturali (e dalle figure schiette che in essi vivono) nel suo animo, non profondo e profondamente meditativo, ma così sensibile e capace di rappresentare quelle scene e quelle sensazioni con nitida delicatezza di disegno e di colore e con un fervido slancio ritmico inconfondibili (anche se non sempre costanti e continui), cui il dialetto ben si adatta con le sue fresche risorse di lessico e di movimenti più spontanei e naturali. E certo il Meli seppe portare il dialetto siciliano ad una capacità espressiva cui contribuisce la sua arte paziente e la sua notevole cultura letteraria, privandolo della sua rozzezza, ma non della sua forza di schiettezza.

Così anche nelle *Odi* e *Canzonette* dialettali – in cui il Meli tese ad esprimere la sua maggior consonanza con la società galante ed elegante palermitana e la sua maggiore raffinatezza di poeta erotico – non mancano di farsi luce le qualità affermate nella *Buccolica*, specie in certe odicine, meritatamente celebri (come *Lu labbru* o *La cicala*), nelle quali il complimento galante o la sentenza amabile e serena si intrecciano con quadretti eleganti e freschi di scene naturali, in un ritmo piacevole e limpido che già di per sé traduce la letizia pacata e brillante dell'animo poetico del Meli.

Diverso è il caso del poema *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, con il quale il Meli aspirò a costruire un poema filosofico-satirico troppo impegnativo per la sua debole e velleitaria (anche se sincera) capacità di approfondimento ideologico e per la sua natura poetica più portata a componimenti brevi e idillici. Sicché, dopo quel tentativo, il vecchio poeta sarà riportato piuttosto ad esprimere la sua saggezza, i suoi ideali umanitari e moderati, la sua esperienza della vita e degli uomini, in quelle *Favole morali* che, mentre spesso scoprono un fondo più amaro e doloroso, spiccano fra le molte raccolte di favole, già ricordate, per la vivacità di un bestiario (allegorico delle qualità

umane) estroso e ricco, per la misura del tono e del ritmo, della voce limpida e melodica piú propria della poesia del Meli.

4. *Il teatro del secondo Settecento e Carlo Gozzi*

L'interesse per il teatro, già cosí vivo nella prima metà del secolo, non venne meno neppure nel secondo Settecento, da una parte stimolando programmi e discussioni anche in gara con il teatro straniero soprattutto francese, dall'altra concentrandosi in tentativi compiuti in varie direzioni, che, se restano ben lontani dalle realizzazioni goldoniane e alfieriane, tuttavia testimoniano di una vasta tensione al rinnovamento teatrale. Nel campo della tragedia (il "genere" teatrale che rimane piú illustre e difficile), troviamo le opere del gesuita Giovanni Granelli (1703-1778), che portano all'esasperazione i contrasti nascenti dall'esercizio di virtù eroiche, morali e religiose, e quelle, tutte impostate su una disposizione moraleggiante e pedagogica, dell'altro gesuita Saverio Bettinelli, ben altrimenti acuto nella discussione critica dei problemi teatrali. Un poco piú tardi Giovanni Pindemonte (1751-1812) offrirà tragedie intonate al gusto neoclassico in forme grandiosamente scenografiche: tentativi tutti sostanzialmente privi di vera ispirazione poetica, tra cui spicca semmai la lucidità con cui Alfonso Varano costruisce la figura di un tiranno empio, condotto alla rovina dalla sua stessa superbia, nel *Giovanni da Giscala*. Né piú ricca di risultati è l'abbondantissima produzione di melodrammi seri, un genere molto richiesto per esigenze musicali, malgrado le iniziative di riforma in cui ebbe parte importante Raineri de' Calzabigi (1714-1795) rivolte a ridare prevalenza alla poesia sulla musica, a concentrare la vicenda, a ridurre il numero dei personaggi e ad usare un linguaggio semplice e chiaro. Piú vivace è, semmai, il melodramma giocoso (e di opere buffe come il *Socrate immaginario* del Galiani), specie quelli del già ricordato Giambattista Casti che, usufruendo del suo gusto satirico e parodistico del costume teatrale dell'epoca (secondo una tendenza che aveva già dato buoni frutti nel Gigli e nel Metastasio e quindi nel Goldoni) o di personaggi storici di altri tempi, creò una rappresentazione melodrammatica misurata e organica, percorsa da un forte estro inventivo, animata da una gustosa satira di motivi letterari, capace di assimilare motivi eroicomici tradizionali (*Re Teodoro in Venezia*, *Re Teodoro in Corsica*, *Cublai gran Kan dei Tartari*). E vivace ed elegante librettista fu Lorenzo Da Ponte, che preparò per la musica di Mozart vari testi (*Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Cosí fan tutte*) abilmente intrecciati di toni patetici e comici.

Anche nel campo della commedia non si hanno, in genere, apprezzabili risultati, ché troppo spesso la formazione di nuove commedie è troppo regolata da un inseguimento delle mode piú recenti e da una pura corsa al successo, come accade all'ex-gesuita bresciano Pietro Chiari (1711-1785), dichiarato avversario del Goldoni, farraginoso e spregiudicato assimilatore

e divulgatore di nuove idee, infaticabile autore di romanzi e soprattutto di opere teatrali, che sono ora frettolose riduzioni e rifacimenti di fortunati romanzi stranieri, ora commedie in versi martelliani scritte in gara col Goldoni su temi esotici ora tragicommedie fitte di effetti spettacolari, ora, infine, commedie lacrimevoli, che egli abilmente insaporiva di spunti sociali. Nella direzione della commedia lacrimosa qualche miglior risultato raggiungeva semmai il romano Gherardo De Rossi, che, pure, teoricamente respingeva il nuovo genere. Sicché in questo campo, una maggior ricchezza e capacità di effettivi risultati, dovuti a un'inventività e ad un estro assai originali, mostra in questa seconda metà del secolo solamente Carlo Gozzi. Nacque questi in Venezia nel 1720 da nobile famiglia e nella formazione del suo carattere e dei suoi umori ebbero grave peso le condizioni dissestate della famiglia, cui egli cercò rimedio in varie attività commerciali o attraverso liti giudiziarie, sempre invece rifiutandosi di darsi a quell'attività di scrittore "prezzolato" e "mercenario" che avrebbe, nel suo giudizio, compromesso la sua libertà di scrittore e di giudice severo dei costumi contemporanei. Ché, infatti, all'insegna della polemica si svolse gran parte della sua attività e della sua vita, trascorsa, tolto un periodo da militare in Dalmazia, sempre a Venezia, dove morì nel 1806. Polemico egli fu prima di tutto contro la sciatteria e l'impurità linguistica di cui egli accusava la letteratura contemporanea; e la difesa dei "buoni scrittori" della tradizione italiana lo fece partecipe della puristica e tradizionalistica Accademia dei Grannelleschi. E acerbamente polemico egli fu contro il Chiari e il Goldoni, attaccando prima in scritti teorici questo per la sua commedia realistica e quello per le sue commedie lacrimevoli e romanzesche, quindi, accordatosi col capocomico Antonio Sacchi, approntando, fra il 1761 e il 1765, dieci "fiabe drammatiche", nelle quali si proponeva di mostrare come si potesse conquistare il favore del pubblico ricorrendo ai procedimenti della vecchia commedia dell'arte e dando vita ad un'opera basata su argomenti fiabeschi e meravigliosi. In realtà a questi motivi egli mescolava un estro bizzarro e fantasioso, che è l'aspetto positivo di una tendenza in cui il meraviglioso appare spesso troppo cerebralmente inseguito e pertanto meccanico, e la stessa utilizzazione dell'elemento popolare è determinata dal compiacimento del conservatore verso la sanità e le virtù di obbedienza e fedeltà delle classi popolari intese come salvaguardia dell'ordine aristocratico e autoritario. Fra le sue fiabe vanno ricordate *L'amore delle tre melarance*, la *Turandot* e soprattutto *L'Augellino belverde*, in cui si ha un felice incontro di estro comico, di ironia e di satira, immessi in un ritmo dinamico dell'azione teatrale e resi per mezzo di una complessa mescolanza di linguaggi (dialetto, italiano parlato, lingua letteraria). Carlo Gozzi è anche autore di un poema eroicomico in ottave, la *Marfisa bizzarra*, composta tra il '61 e il '68, in cui la sua vivace carica polemica contro il proprio tempo si traduce in caricature – nei personaggi cavallereschi dell'opera – di figure di veneziani contemporanei e in genere in rappresentazione del degradato mondo settecentesco, privo, secondo il Gozzi, di vere virtù

eroiche e nobili, troppo utilitarista e “ragionante”. Se questa satira antiilluministica e anticontemporanea ha una sua efficacia, pur senza il sostegno di una vera sicurezza stilistica, questa è raggiunta meglio nelle *Memorie inutili* (1797-1798), in cui le sue vicende autobiografiche sono delineate con un gusto tra sorridente (e anche con più ariose aperture al ricordo) e grottesco (nella rievocazione di casi che hanno dell’assurdo, come nella descrizione del suo improvviso ritorno a casa, che trova inaspettatamente tutta illuminata e piena di una folla festosa). È qui che il Gozzi raggiunge le sue qualità più fresche e vivaci.

5. Gasparo Gozzi

Il fratello di Carlo, Gasparo Gozzi, se condivise con lui (e certo con maggior coscienza e pazienza stilistica) le preoccupazioni di difesa della “buona” tradizione linguistica, non mancò di un maggiore affiatamento con le nuove esigenze civili e di un certo allargamento degli orizzonti culturali in direzione illuministica, quali si manifestavano, sia pure cautamente, anche a Venezia. Nato nel 1713, sposo assai giovane della poetessa Luisa Bergalli, fu presto impegnato in una febbrile attività di scrittore e di poligrafo, cui affiancò traduzioni, imprese editoriali e teatrali, sempre scarsamente fortunate, sicché quasi tutta la sua vita si svolse tra continue difficoltà economiche, finché ebbe l’incarico di sovrintendente alle scuole di Padova (1774), dove trascorse gli ultimi anni della sua vita. Morì nel 1786. Ben più coerente del fratello nel dichiarato, amoroso culto dello stile, Gasparo Gozzi diede nel 1750 prova di una sua capacità di innovare una tradizione con le *Lettere diverse*, in cui l’ironia su se stesso e la rappresentazione vivace e sincera del suo animo si combinano con un’acuta attenzione al mondo contemporaneo e con una figurazione di vivaci quadretti di vita quotidiana. Con la *Difesa di Dante* (1758) egli intese rispondere al Bettinelli, disperdendo però un suo vivo senso dell’articolata unità del poema in un’accentuazione degli elementi bizzarri e fantastici. Sicché quella sua più vivace forza di rappresentazione della vita contemporanea, preannunciata nelle *Lettere*, egli la versava nell’attività giornalistica, che lo vide impegnato tra il ’60 e il ’62 nella compilazione di tre giornali, il più fiacco e farraginoso «Mondo morale», la più agile ed estrosa «Gazzetta veneta» (che si riallacciava ad un’abbastanza autorevole e mossa tradizione di giornalismo veneziano), il più impegnato, stilisticamente, «Osservatore veneto». Nella «Gazzetta» fiorisce così una sua minuta attenzione alla realtà cittadina, tra sfiducia nella filosofia e saggezza antisistemica, che dà vita ad un gusto di cronaca nutrito di *humour*, di estro e di moralità, aperto ad effetti che hanno talvolta del surreale, o talvolta si distendono in descrizioni di scenette mosse e vivaci (come nella descrizione della baruffa della calle al forno di San Palo), e anche ad acuti resoconti teatrali di commedie goldoniane. Laddove nell’«Osservatore veneto», ad

una diminuita tensione cronachistica corrisponde un racconto dal taglio piú ampio, condensato spesso in un ritrattismo morale che riprende tradizioni classiche e cinquecentesche, sostenuto da una ricerca di edonistica e calma saggezza, che trova punte piú acri, ma certo minore sicurezza artistica, nei *Sermoni* in versi, che tendono (pur cosí lontani dalla ben diversa forza di un Parini) ad una rappresentazione satirica della vita galante e frivola della societ  nobiliare veneziana del tempo.

6. Memorialisti e viaggiatori

S'  gi  accennato ai risultati notevoli, per qualit  e incisivit  della scrittura e per duttile combinazione di estro fantastico e di satira, che nel campo della memorialistica ottenne Carlo Gozzi. Un campo, questo, assai praticato nel secondo Settecento: baster  ricordare le *Memorie* di Lorenzo Da Ponte (nato a Ceneda nel 1749 e morto a New York nel 1838), gi  ricordato come scrittore di melodrammi, il quale distende in quest'opera le aggrovigliate vicende della sua vita (trascorsa in un continuo movimento tra il Veneto e Venezia prima, quindi a Dresda e a Vienna come poeta teatrale, poi a Londra, impegnato in attivit  commerciali, editoriali e teatrali, infine, dal 1805, a New York, dove fu anche insegnante di italiano) in una narrazione spesso discontinua, e tuttavia efficace quando offre ritratti ironici e pungenti o agili figurine disegnate sullo sfondo di ambienti gustosamente percepiti, o le *Memorie* di Filippo Mazzei, interessanti soprattutto documentariamente (per la descrizione delle rivoluzioni americana e francese e della crisi del regno di Polonia, delle quali fu spettatore), o i *Mémoires* di Giuseppe Gorani, anch'essi interessanti per il vasto affresco dell'Europa settecentesca che offrono, e soprattutto quella *Histoire de ma vie* che Giacomo Casanova (1725-1798) stese da vecchio nel castello di Dux in Boemia. Questo singolare scrittore ricrea vivamente nel racconto, cui impone un alacre ritmo narrativo, quel senso edonistico della vita che anim  tutta la sua esperienza vitale, vissuta con una foga formidabile, con una spregiudicatezza intellettuale che lo porta ai contatti pi  diversi, ora con persone di alto livello sociale e intellettuale, ora con avventurieri, e che trova particolare forza (anche se alla fine un po' monotona e ossessiva) nella libertina descrizione delle sue innumerevoli avventure amorose.

Su un piano diverso, pi  cauto e pi  attento ad una resa informativa sicura, si colloca la produzione letteraria dei viaggiatori, che, come si   visto, gi  alla fine del Seicento prendeva un carattere pi  scientifico, confermato poi, per esempio, dai *Viaggi in Russia* di Francesco Algarotti. Saranno ora da ricordare in questa direzione le *Lettere sopra l'Inghilterra, la Scozia e l'Olanda* del toscano Luigi Angiolini (1750-1821), molto efficaci nel loro insieme, in quanto anche le parti pi  minutamente documentarie valgono come preparazione a pagine pi  illuminanti sui costumi, sulle istituzioni della libert 

inglese che l'Angiolini ammira pur avvertendone i limiti e notandone certi contrasti, sulle forme della vita religiosa delle sette protestanti, in giudizi e ritratti vividi di personaggi e di situazioni. Distese invece in una prosa limpida e semplice sono le narrazioni di viaggi di Lazzaro Spallanzani di Scandiano (1729-1799), insegnante di scienze naturali nell'Università di Pavia, e soprattutto i suoi *Viaggi alle Due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino* (1792-1797), regolati come sono da un ritmo calmo, schivi di ogni effetto coloristico, illuminati da una luce pacata, percorse dal piacere di un'intelligenza ordinatrice e dipanatrice di osservazioni molteplici, che comunicano nozioni sicure e confutano errori e pregiudizi. Questo tipo di letteratura è assai interessante anche per la determinazione del gusto paesaggistico nuovo in senso pittorico e sentimentale, che porterà al preromanticismo: e lo vedremo tra poco nel caso significativo di Aurelio Bertola.

7. La critica: Bettinelli e Baretti

Gli effetti della cultura illuministica si fanno sentire positivamente anche nel campo della critica letteraria, animando questa di nuove prospettive, di una diversa esigenza di consapevolezza e di novità, tali da preparare il terreno ad istanze illuministico-sensistiche e poi preromantiche. Pertanto, se una impostazione prevalentemente erudita sostiene l'opera di Giammaria Mazzuchelli (1707-1765), *Gli scrittori d'Italia* (monumentale opera bibliografico-critica in cui gli scrittori italiani erano ordinati alfabeticamente e di cui uscirono sei volumi fino alla lettera B), e anche la *Storia della letteratura italiana* (ampliata e corretta tra il 1772 e il 1794) del gesuita bergamasco Girolamo Tiraboschi (1731-1794), opera preziosa per la quantità di notizie che offre, ma anche non priva di un certo tentativo di raccordo tra letteratura e cultura, un posto di notevole importanza nello svolgimento di tali prospettive occupano Saverio Bettinelli e Giuseppe Baretti.

Il Bettinelli, di cui s'è già fatto cenno come autore di tragedie, nacque a Mantova nel 1718 e, entrato nell'ordine dei gesuiti, si dedicò all'insegnamento nelle scuole dell'ordine a Brescia, Bologna, Venezia, e soprattutto a Parma, viaggiando spesso in Italia e in Europa. Nel 1759 lasciò Parma anche in conseguenza delle polemiche suscitate dalle *Lettere virgiliane* e passò a Verona, quindi a Modena, dove fu professore di eloquenza nell'Università, e infine a Mantova, dove morì nel 1808. Quella del Bettinelli è una personalità assai complessa, ricca di molteplici interessi, nutrita di cultura illuministica, sostenuta da un ingegno lucido e conseguente, aperta su prospettive sentimentali e preromantiche, e tuttavia non priva di limiti e di remore. Queste remore si possono riscontrare anche nel suo più forte accendersi per gli aspetti della cultura illuministica, come si può vedere nel *Risorgimento d'Italia* (elaborato fino al 1772), che alla prospettiva voltairiana di una storia non solo politica ma anche culturale

e all'intuizione dell'importanza della storia italiana dopo il Mille associa l'idea di un dispotismo illuminato e addirittura quella di una rinnovata missione della Roma papale. Ma la misura della complessità bettinelliana e della sua capacità di partecipare al movimento di rinnovamento culturale si ha soprattutto nelle *Lettere virgiliane*, pubblicate nel 1757 di seguito ad una raccolta di *Versi sciolti* di Frugoni, Algarotti e Bettinelli stesso. Qui egli difende, innanzi tutto, l'uso del verso sciolto, libero da rima, perché meglio capace di dipingere gli oggetti in «modo dilicato» e insieme reale, di adeguarsi al movimento poetico, di adattarsi al piacere e al consenso di tutti. Lo sostiene un ideale di poesia moderna, sorretta da una cultura illuministico-classicistica e un desiderio di lotta contro l'arretratezza culturale e letteraria, che genera il ben noto attacco contro Dante e la *Divina Commedia*, trovata (da Virgilio che discorre in Eliso con altri antichi e invia ai componenti dell'accademia romana dell'*Arcadia* un resoconto di tali discorsi) poema oscuro, irregolare, pieno di superstizione e di filosofia scolastica, prodotto di tempi barbari e da ridurre in due o tre canti veramente poetici. Fra questi egli esalta quelli di Francesca e di Ugolino, sentendo qui l'intima forza poetica di Dante: il che prende maggior risalto di fronte alla condanna della vecchia letteratura arcadica-cruscante. L'illuminismo più scoperto e più duro s'apre ad una percezione di elementi disposti sulla via del sensismo e del sentimentalismo, sicché il Bettinelli a suo modo partecipa al passaggio dall'illuminismo al sensismo, dal classicismo illuministico al preromanticismo, specie nell'*Entusiasmo delle belle arti* (1769), dove il Bettinelli esalta la natura e il sentimento, rivendica l'importanza della sensibilità e dell'immaginazione, afferma decisamente la superiorità del cuore, del genio, del sublime sull'ingegno e sulla sapienza artistica. Aperture che più tardi il Bettinelli restrinse molto, ponendosi dinanzi a molta nuova poesia, per esempio dinanzi all'Alfieri e al Foscolo, su posizioni tradizionalistiche e reazionarie, connesse alla sua stessa condizione ed educazione gesuitiche, riaffiorate più ampiamente nei suoi ultimi anni.

Anch'essa non priva di contraddizioni, ma certo più vigorosa, appare nel passaggio tra illuminismo e preromanticismo la personalità di Giuseppe Barretti. Il quale, irrequieto, polemico, intollerante, ebbe vita movimentata: nato a Torino nel 1719, a sedici anni, per contrasti col padre, si recò a Guastalla, presso uno zio, e qui cominciò, mentre faceva lo scrivano di un commerciante, gli studi letterari, continuati poi a Torino, a Venezia e a Milano (dove fece parte delle accademie dei Granelleschi e dei Trasformati). Più tardi sperò di ottenere a Torino la cattedra del Tagliazucchi, che era stato suo maestro: ma fallita questa speranza e verificato il contrasto tra il suo carattere e la mentalità chiusa del suo paese, andò a Londra, dove rimase dal 1751 al '60, inserendosi molto bene nell'ambiente culturale inglese e stringendo amicizie importanti come quella con Samuel Johnson, che molto peso ebbe nella formazione di una sua prospettiva più aperta e più robusta, nutrita di cultura europea. Nel '60, con un viaggio attraverso il Portogallo e la Spagna

descritto nelle *Lettere familiari*, tornò in Italia, dove, nel '63, diede avvio, a Venezia, alla sua maggior impresa giornalistico-letteraria, «La Frusta letteraria». Ma per la violenza che la caratterizzò e per le inimicizie che gli suscitò contro, la continuazione della rivista fu proibita dal governo veneziano. Il Baretti cercò allora di farla continuare per qualche mese ad Ancona: ma anche questo tentativo fallì, ed egli nel '66 ritornò a Londra, dove rimase fino alla morte (1789), circondato dall'amicizia dei maggiori uomini di cultura inglesi e occupato nella composizione di varie opere.

L'impasto di buon senso, di gusto del concreto, di anticonformismo (che indica come non manchi in lui, nella sua lotta contro una letteratura oziosa e accademica, un raccordo di fondo con la cultura illuministica) e di risentimenti bizzarri, di spirito di contraddizione, di remore moralistiche e conservatrici, che costituisce la personalità del Baretti, trovò un forte impulso nel contatto col Johnson che proponeva una letteratura antipedantesca, naturale, semplice e vigorosa. E il Johnson influì su di lui non solo per la definizione di un certo tipo di critica, ma anche per la formazione di una scrittura che nelle *Lettere familiari*, pur tra ritorni a momenti più fastidiosamente retorici, dava prove sicure di vivacità e di realismo, nella descrizione di tipi umani vivaci, di scene festose e movimentatissime come sono quelle del ballo di Elvas o dei ragazzini di Meaxaras. Ma è soprattutto nella «Frusta letteraria» che il Baretti dà pienamente la misura di sé e anche della complessità accennata della sua personalità, che si riflette mirabilmente in Aristarco Scannabue, il personaggio che il Baretti finge autore della «Frusta», vecchio e veleggiante soldato, che ha corso il mondo e che ne ha tratto un carico di esperienze, spregiatore della letteratura accademica, conoscitore della cultura europea, intollerante di ogni pedantismo e pigrizia intellettuale ma anche d'ogni eccesso di mode esterofile che perdano di vista la concreta condizione e la tradizione del proprio paese. Aristarco ha un interlocutore, Don Petronio Zamberlucchi, che impersona il vecchio letterato italiano, infatuato sciocamente di tutto ciò che è italiano; egli offre ad Aristarco il destro per attacchi violentissimi contro l'Arcadia e il persistente, ozioso verseggiare che le è seguito, contro l'antiquato boccaccismo di molta prosa moderna, perfino contro il Goldoni, giudicato provinciale e linguisticamente sciatto. Gli scrittori, per contro, che il Baretti esalta sono il Cellini, per la sua naturalezza antipedantesca, l'Ariosto per la sua forza sentimentale e fantastica e soprattutto Shakespeare, cui nel 1777 dedicò un *Discours* per difenderlo dalle accuse di Voltaire (che lo aveva trovato poeta solo in certi luoghi e nel resto solo rozzo e impoetico), superando qui le sue vecchie remore tradizionalistiche e imboccando più audacemente la via del preromanticismo nel sentimento della naturalità geniale di Shakespeare, della sua forza selvaggia o della sua intraducibilità nelle lingue neolatine, e aprendosi così a intuizioni nuove sul carattere originale della poesia e della lingua. Sicché questo *Discours* per compattezza, slancio, ricchezza di intuizioni feconde può dirsi veramente il capolavoro del Baretti.

8. *Il Neoclassicismo e la lirica della seconda metà del Settecento*

Un'importante linea dello svolgimento del gusto del secondo Settecento è rappresentata dal neoclassicismo, che si affianca a quelle rappresentate dall'illuminismo prima e dal preromanticismo poi. Già si è visto come la spinta illuministica potesse inserirsi a tratti in un orizzonte classicistico in una figura come il Bettinelli: e più indietro nell'Algarotti avevano agito utilmente elementi classicistici, come ancora essi comparivano nella poesia didascalica. Del resto la spinta classicistica si poteva bene accordare con elementi edonistico-sensistici, in una versione mondana della spregiudicatezza illuministica, in una figura come il bolognese Ludovico Savioli (1729-1804), che ebbe cariche pubbliche, fu deputato della Repubblica Cisalpina e quindi professore di diplomazia. Nella sua produzione poetica, principalmente gli *Amori*, troviamo unito un facile sensismo, una fiducia, sia pure un po' superficiale, in una civiltà tutta mondana, un gusto miniaturistico che fa di lui il rappresentante più tipico della componente classicistico-rococò della cultura italiana di metà secolo. E l'importanza di questa direzione del gusto può essere confermata dall'interesse contemporaneo per le stampe raccolte nelle *Antichità di Ercolano esposte*, in cui il classicismo si congiunge ad un vero culto per la grazia. E un omaggio al gusto miniaturistico veniva anche dal Winckelmann che esaltò i cammei della famosa Collezione Stosch. Nel nome di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), autore di una *Storia dell'arte dell'antichità* (1764), l'elemento classicistico ebbe una svolta decisiva: nell'ideale di un'arte ispirata ai modelli classici e specialmente greci, sospinta dall'esigenza di un rinnovamento della bellezza classica nel mondo moderno, appassionatamente nostalgica di quei tempi perfetti e perduti, esso acquista una eccezionale consapevolezza, disponendola in una prospettiva estetico-pragmatica nutrita di un senso religioso dell'antichità come tempo di perfetta bellezza e di sentimento eroico e saggio della vita. Il gusto neoclassico ebbe in Italia un alto rappresentante in Francesco Milizia (1725-1798), autore fra l'altro di *Memorie degli architetti antichi e moderni*, di un *Dizionario delle belle arti del disegno*, che nel culto della "bellezza ideale" portò una passione lucida e violenta, che gli fece esaltare la grandezza dei Romani per l'espressività delle loro statue e per la maestosità dei loro edifici ammirati nella loro attuale condizione di "superba" visione.

Ma il gusto neoclassico – che ebbe più tardi svolgimenti e influssi ben più vigorosi nella poesia del vecchio Parini – informa di sé anche molta lirica della seconda metà del Settecento, che spesso muove dal modello classicistico-rococò offerto dal Savioli verso una più decisa corrispondenza cogli ideali etico-estetici neoclassici. Ciò che si può rilevare in vari poeti, specialmente emiliani, come Luigi Cerretti (1738-1808), Agostino Paradisi (1736-1783), Giovanni Paradisi (1760-1826), Francesco Cassoli (1749-1812), forse il maggiore di questi poeti per la lucidità e il vigore con cui tradusse in poesia i suoi ideali di perfezione morale e artistica modellata sui classici, mentre

altri, come Carlo Gastone Della Torre di Rezzonico (1742-1796) e Angelo Mazza (1741-1817), fondarono anche sull'esempio del Frugoni piú vaticinante e ambizioso un loro esercizio lirico animato da una tensione ardita ad un neoclassicismo grandioso.

In questo campo della lirica va poi ricordato Giovanni Fantoni (1755-1807), che dopo un'esperienza preromantica piú superficiale si volse ad una poesia celebrativa appoggiata all'esempio oraziano, che se rimase confusa e retoricamente disposta per difetto di ispirazione, valse a proporre temi civili consonanti con uno svolgimento ideologico da riformismo illuministico a posizioni democratiche e repubblicane. In una posizione generalmente piú indipendente rispetto alle linee di svolgimento ora accennate, anche se variamente compromessi con esse, si collocano, a metà del secolo, Alfonso Varano (1705-1788), autore di tragedie, e soprattutto di *Visioni sacre e morali*, in cui si trova una sensibilità inquieta, non priva di stimoli per le successive tendenze romantiche, ma che egli mortifica spesso imponendole un orizzonte tetro e ossessivo, schivo di ogni misura classicistica fino ad ambigui ritorni di fosca sontuosità barocca in direzione dell'orrido e del macabro, e Jacopo Vittorelli (1749-1835), ideologicamente antiilluminista, ma in realtà inserito nella linea che dalla Arcadia sale all'illuminismo e al neoclassicismo, ch'egli arricchisce di una musicalità maturata dalla sensibilità idillico-elegiaca preromantica.

9. La letteratura preromantica

Nell'urto tra tendenze neoclassiche e preromantiche, queste ultime vengono sempre piú rafforzandosi negli ultimi decenni del secolo. Si moltiplicano così gli argomenti sepolcrali, notturni, rovinistici, idillico-elegiaci, stimolati sempre piú dalla abbondante introduzione in Italia di poesia straniera nordica su tali temi, dalle *Notti* dell'inglese Young agli *Idilli* dello svizzero Gessner, al *Werther* di Goethe, e anche dalla maturazione della componente sensistico-sentimentalistica dell'illuminismo in una sensibilità piú inquieta. In questa prospettiva un singolare posto hanno le *Notti* di Young, tradotte piú volte in italiano e amate proprio per il loro fondo tetro e malinconico, per la loro atmosfera pessimistica e notturna, per la loro ossessione della morte e della tomba, che venivano a sconvolgere le posizioni piú equilibrate e l'educazione piú composta e prudente dei letterati italiani tradizionalisti. Ma un'importanza decisiva per la definizione del gusto preromantico italiano – e anche per il peso che ebbe, insieme ad altre componenti culturali, storiche e letterarie, nella formazione del primo romanticismo italiano – ha la traduzione cesarottiana delle *Poesie di Ossian*, falsificazione che lo scozzese James Macpherson presentava come traduzione moderna di un immaginario bardo caledonico del terzo secolo dopo Cristo. Melchiorre Cesarotti nacque a Padova nel 1730 e in questa città, a parte un soggiorno a Venezia

e un viaggio a Roma, visse sempre, come insegnante di retorica nel seminario e poi professore di greco e di ebraico nell'Università, e ivi morì nel 1808. Moltissimo scrisse (le sue *Opere* comprendono quaranta volumi), ma la sua importanza è legata principalmente al *Saggio sulla filosofia delle lingue* e alle traduzioni ossianesche, anche se va detto che tutta la sua personalità, ricchissima di stimoli diversi, che vanno dall'eredità arcadica ad un'acquisizione di classicismo, di illuminismo e perfino di vichianesimo, ha un centro vivissimo nel suo senso moderno della poesia e della lingua tra fiducia illuministica nella ragione e ricerca della genialità naturale e magari barbarica. Sicché, se la sua doppia traduzione dell'*Iliade*, in versi e in prosa, finiva col rivestire di abiti, modi, forme troppo settecentesche la poesia omerica, egli poteva pervenire, tra il *Saggio sulla filosofia del gusto* e quello linguistico sopra citato, ad un vivace sentimento della libertà delle lingue (pur distinto dalla eccessiva licenza esterofila degli scrittori del «Caffè»), del loro arricchimento e sviluppo, della sterilità di una ricerca della loro "purezza" originaria, della loro creatività e individualità, raccogliendo elementi dell'antipedantismo illuministico, volgendolo ad una valutazione dell'originalità della poesia, in una prospettiva moderna capace di comprendere e penetrare la poesia di ogni tempo. Così il Cesarotti si mostra sicuro della grandezza e novità della poesia ossianesca e si dispone ad offrirla al pubblico dei letterati italiani non nascondendosi la difficoltà dell'impresa e cercando di venire incontro alle loro esigenze tradizionali attraverso smussamenti, tagli, addolcimenti e viceversa rilievi più enfatici. Ne veniva fuori una versione animatamente poetica, che immetteva nella letteratura italiana atteggiamenti sentimentali, problemi, moduli poetici nuovi, nella resa del paesaggio nordico – ora dominato dall'orrore, ora malinconicamente disposto –, dell'immagine della morte – ora collegata a fosche entità naturali, ora vista come meta di eroici duelli –, della nostalgia e della "rimembranza".

Nella sempre maggior prevalenza di tendenze preromantiche è caratteristico lo svolgimento di Alessandro Verri, già intuibile del resto nella tensione sensistica e nel paradossale contrasto tra cuore e ragione che lo distinguevano dagli altri collaboratori del «Caffè». Nei suoi anni maturi si registra infatti in lui un passaggio dall'impetuosa polemica contro pedanti e tradizionalisti ad una posizione di classicista tendente al grandioso neoclassico winckelmanniano, non senza però l'affiorare di elementi preromantici cupi e pessimistici di origine younghiana. Su questa base il Verri realizzò da una parte alcuni tentativi drammatici, influenzati anche dal grande esempio shakespeariano, e dall'altra e soprattutto si dedicò alla composizione di alcuni romanzi, dei quali più notevoli sono *Le avventure di Saffo* (1782), aspra vicenda di infelicità narrata con un gusto fortemente preromantico-neoclassico, cui egli adibisce uno stile composito tra costruzione classicheggiante e sensibilità più inquieta, e le *Notti romane al sepolcro degli Scipioni* (più tarde), dove quelle tendenze maturano in una sorta di "romanzo-visione-saggio", rappresentazione nostalgica dell'antica civiltà romana, non

priva di impegni ideologici di carattere conservatore e reazionario, attuata in un accordo del lugubre, del grandioso e del patetico, su uno sfondo di orrore, di ombre, di rovine. Qui tutto, la narrazione, come la meditazione e la visione, realizza l'irrequieta e dolente tensione che presiede all'impeto preromantico-neoclassico del Verri.

In una direzione assai diversa fonde le tendenze preromantiche e quelle neoclassiche il riminese Aurelio de' Giorgi Bertola (1753-1798), professore di storia e geografia nell'Accademia di Marina di Napoli prima, e poi di storia universale a Pavia. Su una base di cultura illuministica (rivelata dalle sue *Lezioni di storia* e da tre libri *Della filosofia della storia*), attraverso un'acquisizione di testi preromantici e soprattutto dell'idillismo gessneriano, egli supera una sua prima tentazione di poesia notturna younghiana (le *Notti clementine*, 1775) verso toni piú patetici ed elegiaci, verso immagini non fosche e ossessive, ma tenere e pacate. Preromanticismo e neoclassicismo tendevano in lui ad un accordo su un piano di tenerezza, di lieve pittoricità, di ritmo melodico, come mostrano le sue poesie, tra cui la canzonetta *Partendo da Posillipo*. La stessa sua esplorazione della letteratura tedesca (*Idea della poesia alemanna*, 1779) era condotta su di una linea gessneriana, nell'immagine di una Germania laboriosa, pacifica, sentimentale, civile e primitiva insieme. Tutti elementi che si trovano radunati nel descrittivismo patetico-pittorico e nella sensibilità raffinata, espressa anche in una originale forma di prosa poetica, del *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1795).

Una piena sintesi di sensibilità preromantica e di gusto neoclassico si ha infine nell'opera di Ippolito Pindemonte, veronese, nato nel 1753, vissuto tra la città natia e una lunga serie di viaggi a Roma, a Napoli e in Sicilia e poi in Francia, Inghilterra e Germania e morto a Verona nel 1828. La sua personalità aristocratica, fine, moderata, capace di equilibrare quelle spinte diverse, si esprime con grande finezza nelle *Prose e poesie campestri* (scritte tra l'84 e l'88), nelle quali il blando preromanticismo pindemontiano, concretato nel soave e sensibile mito-sentimento della «melanconia», usufruisce del preromanticismo piú affabile e piú gentilmente attento alla piccola realtà quotidiana. Si realizzava cosí, in una musica pensosa di accordi di stati d'animo malinconici e di paesaggio tenero e suggestivo, il suo «nuovo stil grave», che unisce anche nelle *Prose campestri* pacata moderatezza e punte piú nuove di sensibilità. In seguito si accentuò in lui una tensione neoclassica, che nelle *Epistole* in sciolti (1805) si concilia agevolmente ed elegantemente con la sua malinconica vena preromantica, nell'orizzonte di una nuova sintesi preromantica-neoclassica quale si può trovare nell'epistola *A Elisabetta Mosconi*, e perfino nei *Sermoni* (1819), che tuttavia rappresentano un'involuzione senile, piú fredda e classicistica. Né andrà dimenticata la sua versione dell'*Odissea* omerica, che realizzava in direzione diversa la sua particolare sintesi preromantico-neoclassica.

CARLO GOLDONI

1. *La vita*

Il Goldoni dette (con un gusto dell'autobiografia che ritroveremo, tanto diversamente intonato, anche nell'Alfieri) un ritratto di se stesso, una spiegata ricostruzione della sua vita nei *Mémoires*, scritti nella vecchiaia (fra 1783 e 1784 e pubblicati nel 1787), e ancora pieni di quella alacrità e di quel fiducioso ottimismo vitale che egli stesso riconosceva nella propria natura ed esprimeva in pagine incantevoli per brio ironico e comico, per finezza di analisi e per lucida agilità narrativa. In quell'opera che è certo il capolavoro piú vero dello scrittore nella sua ultima fase parigina, il Goldoni mirò soprattutto ad unire indissolubilmente la sua vicenda vitale e la storia della sua vocazione e missione teatrale, dispiegata nell'enorme numero delle sue opere comiche e saldamente legata alle esperienze dell'uomo e dello scrittore nel "mondo" e nel "teatro", termini fermi della sua visione vitale e artistica.

Ed è alla luce di quella narrazione e indagine autobiografica che sostanzialmente si può delineare la vita di questo grande scrittore, la cui poesia non nasce tanto da una concentrazione profonda, quanto da un attrito costante, alacre e fiducioso, con le sue incessanti esperienze del "mondo" e del "teatro", entro la vita socievole, entro il calore fertile e lieto della esperienza degli uomini e della loro realtà, intensamente amata e acutamente osservata e interpretata nella sua poesia comica.

Carlo Goldoni nacque a Venezia, il 25 febbraio 1707 da Giulio e da Margherita Salvioni, in una famiglia decaduta e le cui difficili condizioni economiche mal poterono essere migliorate dall'attività avventurosa e mutevole del padre, dedicatosi tardi alla professione di medico esercitandola in varie città e paesi dell'Italia settentrionale e centrale, fra cui Perugia, dove il piccolo Carlo compí i primi studi e le prime esperienze del teatro, leggendo avidamente opere comiche e recitando in un teatrino privato nella *Sorellina di Don Pilone* del Gigli.

Furono proprio la passione per il teatro e la nostalgia della madre, ritornata da tempo nel Veneto, che spinsero il ragazzo a fuggire da Rimini (dove il padre lo aveva messo a studiare l'insopportabile filosofia scolastica presso i domenicani) in barca, nel 1721, con un'ospitale compagnia di comici che lo condusse a Chioggia, dove il padre perdonò la sua scappata e lo indirizzò agli studi di legge ottenendogli un posto nel collegio Ghisleri di Pavia. Ma

anche a Pavia la vocazione letteraria-teatrale, alimentata da sempre più copiose letture di opere comiche, si espresse in una lunga satira-farsa contro le ragazze pavese, provocando la sua espulsione dal collegio e da Pavia e riportando l'adolescente nel Veneto, dove egli intrecciò la fiacca prosecuzione degli studi giuridici con saltuarie prestazioni di attore dilettante e di scrittore, finché fu costretto dalla morte del padre, nel 1731, e dalle difficoltà economiche della famiglia a laurearsi e ad esercitare la professione di avvocato.

Anche questa attività più lucrosa (e a cui il Goldoni non mancò di associare la sua prediletta arte teatrale) venne presto interrotta da una complicata vicenda amorosa che costrinse il poeta a fuggire a Milano, nel '32, e a divenirvi segretario dell'ambasciatore di Venezia per poi essere licenziato in seguito ad un aspro dissenso. Di nuovo, entro un fitto ritmo di avventure e di casi, di squilibri e riequilibri della sua mobile fortuna, il Goldoni passa per varie città dell'Italia settentrionale, finché l'incontro, nel '34, a Verona, con il capocomico Giuseppe Imer decise più chiaramente del suo avvenire di scrittore teatrale, mentre l'incontro, a Genova, nel '36, con Nicoletta Conio, presto divenuta sua sposa e compagna fedele fino alla morte, venne a portare nella sua vita avventurosa un elemento di maggiore regolarità e un freno alle tendenze più rovinose del Goldoni: il giuoco, la galanteria, l'eccessiva prodigalità.

Ritornato con la moglie a Venezia, vi rimase fino al '43, intensificando la sua attività di scrittore comico al servizio dell'Imer e poi del Grimani nei teatri di San Samuele e di San Giovanni Grisostomo, consolidandovi quel programma di "riforma" del teatro comico che avremo poi modo di illustrare seguendo lo sviluppo del suo esercizio teatrale che già nel '43, appunto, metteva capo ad una commedia, *La donna di garbo*, interamente scritta, diversamente da precedenti prove in cui il riformatore teatrale era passato dalla composizione di canovacci per commedie "improvvisate" a commedie in parte scritte e in parte solo delineate e lasciate all'inventività degli attori.

Altre complicate peripezie e occasioni, derivate dalla difficile situazione finanziaria, vennero di nuovo a movimentare la vita del poeta e della sua compagna, sorpresi dalle vicende turbinate della guerra di successione austriaca mentre girovagavano per l'Emilia e per la Romagna con varie compagnie di comici, ridotti nella più squallida miseria e poi improvvisamente salvati da altre propizie occasioni, finché trovarono un soggiorno lungo e lieto in Toscana, a Pisa. E qui il Goldoni, accolto generosamente da gentiluomini amanti della letteratura a causa di una sua brillante improvvisazione poetica nella colonia arcadica di quella città, passò tre anni e mezzo (dall'autunno del '44 alla Pasqua del '48) riprendendo con successo l'attività forense e insieme quella comica, alla cui ripresa poté contribuire un allargamento di esperienze letterarie, linguistiche e culturali offertogli dalla sua vita nell'ambiente colto e socievole della dotta città toscana.

Ingaggiato come poeta comico dalla compagnia del Medebach, egli ritornò ancora a Venezia dedicandosi interamente, nel teatro di S. Angelo,

alla sua attività piú congeniale e impegnandosi in quella lotta di affermazione e difesa del suo sistema teatrale (memorabile in tal senso l'impegno mantenuto con il pubblico di fornire in un anno, fra il 1752 e il 1753, ben sedici commedie nuove) che continuò poi – passato al servizio dei fratelli Vendramin, proprietari del teatro San Luca – con vigorosa e fiduciosa energia, malgrado la gara difficile impostagli dalla concorrenza e dall'inimicizia del Chiari e poi di Carlo Gozzi e la necessità di assecondare i nuovi gusti del pubblico veneziano e italiano per forme teatrali avventurose, esotiche, romanzesche. Dopo soggiorni e recite delle sue nuove opere a Bologna, a Parma, a Roma (dove soggiornò due anni, nel '58-59), il grande poeta ritornò per l'ultima volta nella sua diletta città natale e nell'attività di tre anni (dal '59 al '62) raggiunse la sua piena maturità artistica e scrisse i suoi piú alti capolavori in dialetto: dai *Rusteghi* alle *Baruffe chiozzotte*.

Mentre cosí la sua fama diveniva, piú che nazionale, europea e provocava l'invito del teatro italiano di Parigi ad un impegno biennale con onorevole compenso, la lotta insistente dei suoi nemici a Venezia e il successo popolare riportato dalle *Fiabe* drammatiche di Carlo Gozzi (che insieme denunciava lo spirito di "insubordinazione" e di sovversione sociale delle piú popolari commedie goldoniane) rendevano piú allettante quell'invito che insieme attraeva il poeta per la possibilità di portare il suo tipo di teatro alla conquista della maggiore capitale dell'Europa continentale.

Cosí – non senza una certa amarezza, superata però dallo spirito di avventura e di fiducia in nuove fortunate esperienze – egli partí nell'aprile per Parigi dove rimase sino alla morte.

Ma la vita parigina non fu priva di difficoltà, ché se il Goldoni trovò amicizie e ammirazione nei rappresentanti piú alti della cultura illuministica francese, la direzione del teatro italiano risultò assai piú difficile del previsto: attori impreparati, diffidenti di fronte alla "riforma" goldoniana, pubblico fedele alle vecchie commedie dell'arte come vero prodotto del teatro italiano. Sicché il poeta ormai anziano dovè, con la sua instancabile pazienza e attiva fiducia, ricominciare come daccapo l'opera della sua riforma: dalla composizione di semplici "canovacci" a commedie scritte, ma con la presenza delle maschere, per giungere infine alle commedie di "carattere" scritte in francese, quando già l'impegno con il teatro italiano era finito e il Goldoni dovè ricorrere, per guadagnarsi la vita, alla protezione della corte, divenendo maestro di italiano delle principesse reali.

Infine, lasciata la corte di Versailles, dovè completare la pensione concessagli dal re Luigi XVI con imprese editoriali e traduzioni. Eppure le difficoltà non tolsero al Goldoni la sua serena tranquillità, il suo godimento della fervida vita cittadina di Parigi, il piacere con cui attese alla stesura dei suoi *Mémoires*. E quel «buon vecchietto» (come lo chiamò l'Alfieri che lo aveva visitato piú volte) apparve ai suoi amici ottimista e forte, anche quando nel '92 gli fu tolta dalla Convenzione la pensione reale e fu colto da una grave malattia, che lo condusse a morte il 6 febbraio 1793, un giorno prima che

Joseph Marie Chénier ottenesse la restituzione della sua pensione come ben dovuta ad uno scrittore che con la sua opera aveva pur contribuito alla causa della libertà e della rivoluzione.

2. *Misura umana e posizione storica e artistica del Goldoni*

In che senso può accettarsi quest'ultima definizione della sua opera nella perorazione a suo favore dello scrittore francese? Non certo nel senso di un'opera di propaganda prerivoluzionaria chiara e consapevole, ché il Goldoni non ebbe una vera prospettiva politica e un impegno rivoluzionario politico e sociale.

Ma certo nella sua partecipazione sincera a motivi medi e diffusi della civiltà illuministica (il rispetto della dignità umana anche nelle condizioni sociali più misere e spregiate, la viva simpatia per le schiette virtù popolari, la netta antipatia per ogni sopraffazione e prepotenza, il senso di un cosmopolitismo che supera i pregiudizi locali e nazionali, la satira di una nobiltà frivola, oziosa e prepotente specie quando priva di ogni vera funzione sociale) il Goldoni contribuì indubbiamente a una diffusione delle nuove idealità civili con la sua opera comica acutamente attenta alle connotazioni sociali dei vari tipi umani rappresentati, aperta gioiosamente ad un concreto ampliamento del progresso civile e della libertà, alla crescente valutazione della laboriosità onesta e saggia che associa popolani dignitosi e schietti, borghesi attivi e non avidamente egoistici, nobili rinuncianti ai loro fastosi e arroganti privilegi, e convertiti ad attività di lavoro e di utilità sociale.

Non rivoluzionario, non eversivo, e neppure preciso collaboratore ad una riforma statale concreta (quale fu invece il Parini nelle propizie condizioni della Lombardia sotto i governi illuminati e riformatori di Maria Teresa e di Giuseppe II), il Goldoni visse però, con candida e sicura persuasione (più che con vero approfondimento ideologico), i motivi più vasti della "civiltà dei lumi" e, ciò che più conta, li espresse poeticamente nella sua opera attraverso la viva rappresentazione di ambienti e persone tanto più amati quanto più sinceramente aperti ad una saggezza socievole e altruistica, tanto più ridicolizzati quanto più stretti a vecchie convenzioni e a valori decaduti di prestigio insolente, di avidità malvagia, di pregiudizio arretrato e ingiusto. Né è certo da sottovalutare il coraggio fiducioso e tranquillo con cui il "borghese" Goldoni venne portando sulla scena quei popolani (e si pensi soprattutto alle *Baruffe chiozzotte*) istintivi, ma dignitosi e onesti, che una reazionaria tradizione teatrale e culturale riteneva indegni di rappresentazione o solo oggetto di satira e di raffigurazione ridicola della loro grossolana semplicità o del loro spropositato linguaggio.

Soprattutto nel Goldoni vive un'essenziale e fortissima simpatia per la vita e per la realtà umana nella sua forma associata, nella condizione di rapporti fra uomini, vivi in una città organizzata dagli uomini e per gli uomini,

fuori ormai (malgrado la persistenza di una fede religiosa depurata di ogni dogmatismo e superstizione e convergente con un amore tanto piú forte) di ogni vera istanza di tipo trascendente e di ogni misticismo e spiritualismo metafisico e ultraterreno. Goldoni ama appassionatamente la vita nei suoi termini mondani e terreni, nella sua naturalezza e nella sua razionalità, nella sua lieta attività, nella sua fervida convivenza civile, senza perciò ridursi (secondo una vecchia immagine inaccettabile) ad un curioso osservatore sorridente e scettico: ché egli vive, con fervido e personale entusiasmo, le offerte della vita e della realtà, il piacere dell'incontro con gli altri uomini, con la loro ricchezza di risorse, di intelligenza, di vitalità, di schiettezza, con la loro varietà personale e ambientale, con le loro città organizzate per l'agio e l'utilità, per i rapporti commerciali e per la pittoresca letizia della loro intera attività.

Da tal punto di vista essenziali riprove potrebbero essere tratte sia dal suo epistolario sia, e piú, dai *Mémoires*, pieni di vivaci ritratti di uomini e di ambienti, di descrizioni di città (al centro di tutte l'amatissima Venezia), non tanto ammirate per i loro monumenti celebri quanto intensamente amate per la loro fervida animazione, per il fascino delle vie e delle piazze affollate, festose, piene di negozi, di traffici, di caffè e teatri, che contribuiscono alla quotidiana letizia e benessere dei cittadini.

Angustia impoetica e prosaica di fronte alla sdegnosa delusione di un Alfieri per la realtà sempre inferiore alla sua prefigurazione immaginosa o al suo piacere per i "deserti" della Spagna e le distese ghiacciate e suggestive dei mari del Nord? In effetti si tratta di due diverse impostazioni personali e storiche, di due prospettive diverse e perciò non comparabili. Ché la realtà umana e cittadina nella sua piú minuta costituzione è, per Goldoni, fonte di interesse e fervore sentimentale e poetico. La realtà non delude Goldoni, e anzi quanto piú la osserva essa lo incanta e gli si rivela interessante e poetica: come gli avviene per le persone e le loro inesauribili risorse di varietà, di mobilità, di ricchezza di sentimenti e di aspetti ora attraenti ora ridicoli, ma sempre estremamente interessanti e stimolanti, sempre nuovi, inconfondibili e pure ugualmente umani e umanamente comprensibili.

E se il Goldoni ha, come abbiamo detto, un senso serio e persuaso delle qualità di onestà, di saggezza, di "onore" (ma non piú nell'accezione aristocratica e cavalleresca, bensí in quella borghese e illuministica di una sostanziale regola civile valida ad ogni livello sociale) del buon cittadino e dell'uomo "dabbene", la sua simpatia cordiale e poetica si accende tanto piú quando a quelle qualità di fondo si accompagnano quelle affascinanti della intelligenza pronta, della disposizione all'avventura, del brio disinvolto e della sensibilità irrequieta. Donde la particolare attrazione per le figure femminili, nella loro grazia sensibile e attraente e nella loro sentimentalità piú aperta e fantasiosa. Donde l'attrazione stessa per gli attori comici, bonari ed estrosi, con le loro piccole manie e la loro vita spensierata e disordinata (si ricordi la descrizione incantevole della barca dei comici in cui il Goldoni

fugge, ragazzo, da Rimini a Chioggia), e la forte unione degli stimoli che il Goldoni riconosce per lui essenziali di “mondo” e “teatro”, anche nella sua frequentazione sollecitante di attori e attrici.

Sicché anche nella sostanziale castigatezza del suo teatro e del suo linguaggio teatrale (che combatteva, in nome di una civiltà più saggia e razionalistica, l'oscenità e l'ambiguità della commedia dell'arte) il sentimento e l'esperienza dell'amore, della galanteria e della stessa attrazione sensuale, filtrano poeticamente attraverso le remore della sua cauta prudenza, sia in certe scene dei *Mémoires*, sia nelle commedie dove (e si pensi agli *Innamorati*) la gamma del sentimento amoroso si svolge tra malizia sorridente, ansie e pene di gelosia, sentimentalità appassionata, ben al di là di un moralismo frigido e pedantesco.

Vivo alla poesia dell'avventura, nei limiti di “natura” e “ragione”, il Goldoni è ben vivo a tutto il calore dei rapporti fra le creature umane, a tutta la complessa ricchezza della “commedia umana”, alla sua sincera, genuina esperienza del “mondo”. E le sue figure più vere non sono mai astratti figurini di virtù o mostruosi esempi di vizio, mai esseri privati di ogni umore e risentimento, e la loro ragionevolezza, la loro civile condotta è sempre insaporita di vivi fermenti della loro schietta natura umana.

3. La «riforma» e il noviziato teatrale del Goldoni

Questo schietto amore e questa personale partecipazione alla vita e al suo ritmo alacre e spontaneo (ma non disordinato e privo di un limite di concretezza e razionale e civile saggezza entro cui la fantasia collabora con le offerte della realtà) sono alla base della poesia goldoniana, a volte negata come troppo angusta e priva di quella “divina malinconia” che dal De Sanctis e dal Croce si disse assente nell'opera goldoniana, non avvertendosi come la poesia possa sorgere anche nella direzione dell'umana letizia, della simpatia poetica per la vita umana, in accordo con tutto un moto del tempo volto a cercar poesia appunto nella realtà umana e nelle sue inesauribili risorse e offerte.

Da questa disposizione intima di poetica simpatia per l'uomo, per la sua realtà, per il colloquio e il dialogo, per situazioni concrete e limitate (ma nel loro limite piene di interno movimento e di lieta energia vitale), da questo fondamentale gusto della società con le sue tensioni, i suoi contrasti, il suo progresso, nasce la direzione caratteristica del teatro comico del Goldoni e la forza della sua poetica del “vero” e del “naturale” e della sua stessa laboriosa “riforma”. E questa, mentre riprende motivi e presupposti della precedente riforma arcadica, si stacca fortemente da quella per il suo carattere tanto più avanzato e maturo, per la sua ricerca realistica, per la sua forza di osservazione e rappresentazione psicologica e scenica, per il suo rifiuto di una eleganza puramente letteraria, per la densità dei nuovi valori illuministici che

la animano, per la diversa capacità di recuperare nel testo scritto lo slancio e l'estro dell'"improvviso" della commedia dell'arte, da cui d'altra parte la riforma goldoniana ben si vuole distinguere per la coerenza dell'azione e la verità e varietà dei personaggi, mai fissi e stereotipati. Di tale novità e originalità il Goldoni prese precisa coscienza assai tardi (soprattutto, come vedremo, nella commedia del '50 il *Teatro comico*, che è l'espressione teatrale più completa delle sue esigenze di riforma), sicché l'immagine, nei *Mémoires*, di una riforma come programma prefissato sin dall'inizio e poi coerentemente sviluppato senza incertezze e con gradualismo sicuro e preveggenza risulta in realtà piuttosto sovrapposta al vero, complicato svolgimento di un esercizio artistico spesso più istintivo che interamente consapevole.

E tuttavia quella stessa immagine dei *Mémoires* non è tutta erronea quanto più si privi della sua rigidità eccessiva e si intenda la riforma goldoniana come direzione centrale dell'agire artistico goldoniano; come risultato sempre più chiaro di esigenze programmatiche, di esperienza teatrale concreta, di ispirazione sempre più portata al livello di matura consapevolezza.

Il Goldoni, infatti, partì da una più dilettantesca vocazione ed esercitazione teatrale nel suo lungo noviziato, in cui il giovane scrittore provò assai ecletticamente i temi tragici ed eroici (con numerose tragedie e melodrammi "seri" praticamente falliti e velleitari), le forme del melodramma giocoso e quelle più congeniali dell'"intermezzo giocoso" che (soprattutto fra il '34 e il '36) costituiscono l'esperienza più valida sulla via della commedia goldoniana. In quei brevi componimenti in dialetto veneziano (come la *Pelarina*, il *Gondoliere veneziano*, *La bottega del caffè*, *L'amante cabala*) il Goldoni si avvicinava ad un materiale vivo nella vita contemporanea e nella sua personale esperienza, sboccava figurine sapide di realtà e piccoli ambienti veneziani contemporanei ricavandone un primo, più debole ritmo di comicità e di brio vitale, adjuvato dall'uso del dialetto nella sua grazia e spontaneità comica.

Solo nel '38 – scoperta negli "intermezzi" la sua natura comica e abbandonati i tentativi tragici e melodrammatici seri (mentre a lungo seguirà a comporre melodrammi giocosi come esperienza laterale rispetto alle commedie ed esercizio impegnativo di macchiette e caricature in azioni brevi ed estrose) – il Goldoni si accinse ad una produzione di vere e proprie commedie, che vanno dal *Momolo cortesan* fino alla *Donna di garbo*, del '43, e tentano il passaggio da una forma composita di canovaccio e di parti scritte alla commedia interamente scritta e imperniata su veri e propri "caratteri", e cioè personaggi coerenti nel loro carattere e nell'azione che ne deriva in rapporto con altri personaggi e nel vivo tessuto di situazioni organiche e concrete, anche se questo primo percorso (utile anche ad educare i comici di mestiere, con cui era venuto intanto a collaborare, al difficile passaggio dalla recita improvvisa alla commedia scritta) conduce appunto alla *Donna di garbo*, piuttosto scialba quanto a vitalità generale dell'opera rispetto al più brioso movimento e ritmo che si può cogliere nella più tarda redazione interamente scritta del *Momolo cortesan*.

Perciò il Goldoni, che nel soggiorno pisano pur rafforzava il suo ideale di commedia di “carattere” organica e scritta, con una maggiore esperienza delle commedie della riforma arcadica (specie i toscani Gigli, Fagiuoli e Nelli) sentì il bisogno di riavviare la sua impresa artistica sia con il ritorno a scenari o canovacci, sia con quel *Servitore di due padroni* (1745) che associava di nuovo alcune parti scritte e il resto “a soggetto” (e cioè con un canovaccio lasciato al completamento improvviso degli attori) e che cercava come di enucleare e assorbire la forza piú viva ed essenziale della commedia dell’arte, cioè la sua forza di azione mimica e scenica, lo scatto e il movimento dell’attore sulla scena. E ciò difatti avviene in quell’opera, anche nella redazione interamente scritta piú tardi, in cui l’azione incessantemente mobile del protagonista, il servitore e “maschera” Truffaldino (che si impegna vittoriosamente nell’impresa di servire nello stesso tempo due padroni senza essere smascherato), anima tutta l’opera in un ritmo teatrale di impareggiabile abilità e freschezza.

Essa è un risultato notevolissimo, ma valido soprattutto in quella nuova fase di ricerca artistica-teatrale del Goldoni che attraverso quella, e la piú sicura coscienza dei suoi rapporti con la commedia dell’arte, ai fini della sua direzione piú vera e personale, muoverà di nuovo verso l’opera scritta e organica, non solo nel ritmo di azione teatrale, ma nella forza di “carattere” dei personaggi e della sua espressione poetica di ambienti vivi e contemporanei.

Così, nella stimolante collaborazione con attori come il Sacchi e il Darbes, il Goldoni, sempre piú poeta di teatro e nel teatro, sempre piú padrone di mezzi tecnici, si dà ad una copiosissima produzione di commedie (fra ’47 e ’50), in cui egli sperimenta diversi mezzi di arricchimento e approfondimento del suo mondo poetico-teatrale, cercando un’espressione piú intera di un ambiente cui saldamente si lega il personaggio centrale, ricreando, con delicata e semplice poesia (come nelle due commedie *La putta onorata* e *La buona moglie*), l’atmosfera reale e calda di una casa popolare veneziana, di una vita modesta e quotidiana, entro cui vibrano le modeste aspirazioni, le pene e le gioie di una giovane donna onesta e schietta, e cercando di superare così il puro giuoco scenico accordando il ritmo teatrale con la rappresentazione affettuosa e realistica del ritmo di una vita concreta nei suoi limiti particolari, di situazione sociale e psicologica. E se nelle due commedie ora citate non mancavano pericoli di patetismo e di moralismo piú scoperti, con la *Famiglia dell’antiquario* (1749) il Goldoni raggiunge uno dei primi risultati piú equilibrati e sicuri della sua lunga ricerca artistica, riuscendo a far vivere (con l’arricchimento di una linea secondaria piú caricaturale e apertamente comica: la mania “antiquaria” del conte Anselmo sfruttato sfacciatamente dal servo Brighella) l’accordo fra un ritmo scenico-teatrale sicuro ed elastico e lo svolgersi comico di una situazione precisa e limitata in una concreta prospettiva di vita e di costume contemporaneo: soprattutto l’urto non solo fra due generazioni e due elementi tipici di tensione in una vita familiare (suocera e nuora), ma fra le due condizioni sociali di queste,

la donna matura, aristocratica, orgogliosa e superba, la giovane, figlia di un mercante, ricca e consapevole del valore della sua dote.

4. Dal «Teatro comico» alla «Locandiera»

È sulla base di questa lunga esperienza e di un risultato più equilibrato e originale come la *Famiglia dell'antiquario* che il Goldoni nel 1750, accingendosi a realizzare il formidabile impegno preso con il pubblico veneziano di mettere in scena sedici commedie nuove nel giro di un anno, prese più sicura ed energica coscienza della novità della sua commedia e della sua riforma e la espresse soprattutto in quella interessantissima commedia, programmatica ed esplicativa dei suoi principi e metodi di riforma, che è il *Teatro comico* e che tali principi e metodi significativamente mette in bocca a personaggi in azione e in discussione fra di loro (e dunque teatralmente e con tanto maggiore efficacia che in uno scritto teorico ed espositivo), e attraverso le prove di una breve commedia con cui il capocomico Orazio (portavoce saggio e vivace delle idee del poeta) corregge ed educa i suoi attori, dopo aver messo in ridicolo il poetastro Lelio che era venuto ad offrire le sue prestazioni di poeta comico ancora legato alla commedia dell'arte con le sue forme di linguaggio secentesco iperbolico e spropositato e con le sue situazioni inverosimili, slegate e ridicole. Di fronte alle forme invecchiate e non più adatte a un pubblico di gusto ormai più esigente (e pur non discriminato socialmente) Orazio e gli stessi attori sempre più conquistati e persuasi della bontà del nuovo tipo e stile della commedia riformata, fanno concretamente comprendere la bontà della commedia di "carattere" (e, meglio, di "caratteri" inseriti in un "ambiente", gli uni e l'altro reali, moderni e naturali), la sua forza di organicità e di comicità non buffonesca e casuale, la sua capacità di riassorbire la vivacità delle parlate "improvvisate" e del giuoco mimico e scenico della commedia dell'arte nel suo dialogo e nella sua azione coerente, nitida, ma vivacissima e irresistibile, nonché la trasformazione delle "maschere" fisse (Pantalone e Arlecchino, Florindo e Rosaura) che il Goldoni aveva, con lento lavoro, prima umanizzato e arricchito di precise connotazioni sociali e personali, per poi risolverle pienamente in personaggi vivi, contemporanei, varii, individuati nella loro irripetibile e particolarissima realtà, seri nella loro sostanza umana e pur qualificati comicamente nelle loro manie, nei loro limiti di mentalità e di condizione sociale, inseriti nella rappresentazione di un mondo di rapporti sempre mobile e in crescente progresso di libertà e di ragionevolezza.

La poetica del "vero" e del "naturale", dell'esperienza del "mondo" portati in "teatro", la tensione a creare commedie vive e varie come la vita e insieme saldamente costruite e organizzate (e come tali bisognose di attori intelligenti ed educati a svolgere scenicamente le offerte precise del testo interamente scritto) trionfano nella dichiarazione "rappresentata" del *Teatro*

comico e costituiscono ormai la salda base del successivo sviluppo del teatro goldoniano pur con inevitabili differenze fra commedie ispirate e felici e commedie più frettolose e sciatte, fra periodi e fasi più decise e coerenti in quello sviluppo di ulteriore maturazione, e periodi e fasi più incerte e deviate dall'inevitabile peso della gara con altri autori e dalla necessità di venire incontro ai mutevoli gusti del pubblico in anni ricchi di nuovi tentativi e proposte teatrali.

Fecondo e sostanzialmente ben collegato alla più sicura coscienza artistica del Goldoni e alla sua volontà ispirata di puntare soprattutto sui personaggi, e specie sul personaggio centrale che domina e organizza la situazione generale, è il periodo che corre fra le sedici commedie nuove del 1750-1751 e il 1753: dal *Bugiardo* alla *Bottega del caffè*, alla *Figlia obbediente* fino al capolavoro della *Locandiera* in cui culmina la simpatia poetica goldoniana per un personaggio centrale, dotato di una vitalità esuberante e complessa, di un'intelligenza pronta e inventiva, e insieme concretamente razionale e pratica nella costruzione della propria vita e nel rintuzzamento di passioni e ambizioni vive, ma fuorvianti e aliene da quel "badare al sodo" e all'"onore", che sono essenziali nella prospettiva realistica e saggia (ma non angusta e impoetica) della morale civile e privata del Goldoni. Esempio sicuro di tale tipo di personaggio è appunto Mirandolina, la locandiera fiorentina, che nel dominio della propria sensibilità e del proprio fascino femminile, riesce a suscitare e a beffare la passione che ha per lei il cavaliere misogino e sprezzante e poi debolissimo e follemente innamorato (il cavaliere di Ripafratta), concedendo, alla fine, la sua mano al fedele e geloso domestico, Fabrizio, mentre con giuoco più facile domina la più fragile e vanitosa pretesa del ridicolo aristocratico spiantato (il conte di Forlipopoli), del ricco e troppo sicuro conte di Albafiorita o i più futili e più simpatici intrighi delle due attrici, presentatesi come grandi dame.

Tutta la commedia è articolata e svolta mirabilmente, e all'energia del personaggio centrale, alla sua lucidità ed elasticità, corrisponde una singolare chiarezza ed efficacia nella costruzione dell'azione, nella funzione dei personaggi minori, nell'atmosfera nitida e quotidiana della locanda (con i suoi locali e i suoi oggetti concreti e reali), nel linguaggio denso e capace di passare, senza eccessi, dal comico caricaturale al patetico sobrio ed efficace, alla scintillante grazia di un superiore sorriso.

5. *Le deviazioni e le novità del periodo fra il 1753 e il 1758*

Dopo il capolavoro della *Locandiera* il Goldoni sembra cedere ad un momento di stanchezza e di incertezza, scendendo sul terreno del suo rivale, il Chiari, con opere teatrali di tipo romanzesco e in versi, che segnano una sostanziale caduta della sua più genuina ispirazione, anche se l'interesse per ambienti esotici e lontani (come nella trilogia persiana: *La sposa persiana*,

Ircana in Julfa, Ircana in Ipahan, o come nella *Peruviana*) o la disposizione, ora piú languida e patetica (sulla via della nuova “commedia lacrimosa” che il Chiari aveva rilanciato in Italia attingendola dal teatro francese), ora piú minutamente caricaturale e satirica del mondo aristocratico con i suoi cicisbei e le sue damine sognanti e frivole, non mancarono di arricchire di nuove e piú delicate (se pure a volte troppo dolciastre) finezze psicologiche, di nuovi toni ironici o teneri, la gamma della tavolozza goldoniana, dei suoi colori e mezzi espressivi che saranno poi riassorbiti nella piú sobria finezza elastica di commedie come gli *Innamorati* o la trilogia della villeggiatura.

Non fu dunque un esercizio del tutto inutile e d'altra parte, pure in quegli anni, il grande poeta riuscí ad inserire in mezzo a questa produzione meno congeniale alcune commedie in dialetto veneziano con cui egli sembra prendersi una rivincita sulle sue concessioni ai gusti di moda, dando vita nel teatro (su di una via aperta con piú incertezza nei *Pettegolezzi delle donne* del '51) alla rappresentazione del mondo veneziano popolare, abbozzata con minore sicurezza nelle *Massere*, e realizzata piú concretamente nel *Campiello*, del '55, che imposta un tipo di commedia “corale” di originalissima novità. Nel *Campiello* infatti non dominano tanto i singoli personaggi in una individuazione approfondita (com'era stata soprattutto quella di Mirandolina nella *Locandiera*), quanto la vita intera e, ripeto, corale di un piccolo mondo popolare, raccolto nella scena limitata e variopinta della piazzetta (il campiello), su cui si aprono le modeste case dai cui balconi dialogano in un disegno folto di voci molteplici i semplici e schietti personaggi popolari che nella piazzetta si incontrano, altercano, si rappacificano, intorno alla breve e fragile azione (il matrimonio contrastato e poi felicemente attuato della fatua e incantevole Gasparina con un cavaliere forestiero casualmente capitato in quel piccolo mondo popolare), dando vita ad una specie di “movimento perpetuo” di voci e di personaggi scossi da brevi e piccole tempeste presto placate in un clima di fondamentale letizia vitale.

Certo nel *Campiello* si avverte (anche nell'uso dei versi piú aggraziati e leggiadri) qualcosa di piú pittoresco e dispersivo, una qualche eccessiva sommarietà nel disegno dei personaggi e della loro psicologia, e occorreranno ancora altre esperienze e un'ulteriore e suprema maturazione del mondo poetico goldoniano perché questa raggiunga – sulla via della commedia corale – la perfezione densa delle *Baruffe chiozzotte*.

6. Dagli «*Innamorati*» alla partenza da Venezia: le grandi commedie dell'ultimo periodo veneziano

Gli innamorati (scritti nel 1759, durante una sosta a Bologna nel viaggio di ritorno da Roma a Venezia) segnano come il preambolo del periodo piú alto e poeticamente conclusivo della poesia goldoniana, la quale in questa commedia trova una sua soluzione di particolare equilibrio e di particolare

finezza, affidati alla linea salda e sinuosa dell'azione centrale (l'amore tormentato e inquieto dei due innamorati, Eugenia e Fulgenzio, fino alle loro nozze felici) e al suo intreccio sicuro con una linea secondaria apertamente comica: quella legata alle stranezze di Fabrizio e alle trovate comiche del suo servitore Succianespole. E insieme vi si rivela la matura capacità del poeta di approfondire e di rilevare, con una complessa e delicatissima analisi psicologica, il tema centrale dell'amore, scavato e rappresentato con un'arte sottile e ispirata, illuminata da un sorriso di superiore esperienza umana e da un calore di entusiasmo limpido e puro. Al centro è la indimenticabile Eugenia, con la sua natura complessa e poetica (con l'alternarsi di dispetto, capriccio e abbandoni e moti appassionati dell'animo) che si chiarisce e si definisce concretamente a mano a mano che la commedia procede e il turbamento, l'inquietudine sua e del più assennato, ma non meno appassionato Fulgenzio, crescono, fra gelosie e incomprensioni che si alternano e si complicano in una sfasatura degli stati d'animo dei due innamorati (che fa per lo più incontrare il rasserenamento dell'una con il turbamento dell'altro e viceversa) fino a certi alti momenti di mutua estasi e di reciproca affettuosa contemplazione sapientemente interrotti e riportati al livello del comico da improvvisi ingressi di altri personaggi e all'umoristico e tenero imbarazzo dei due innamorati.

Quanta cordiale simpatia per questo amore giovanile e bisognoso della pace e della sicurezza coniugale per perdere i suoi caratteri più ombrosi e inquieti, quanta finezza e abilità teatrale nell'accordo e incontro del patetico e del comico, dell'appassionato e dell'ironico in questa mirabile commedia! Mentre la matura sapienza scenica del Goldoni si rivela in ogni particolare, e, ad esempio, nell'apertura del III atto: in cui la scena del pranzo burrascoso è seguita attraverso le parole dei servitori Tognino e Lisetta, che guardano dal buco della serratura ed espongono, attraverso il loro dialogo fra stupito e divertito, la situazione resa più fantastica e suggestiva, pur nella sua realistica osservazione, da questa singolare dimensione di avvicinamento e allontanamento di una scena vista appunto attraverso il breve spiraglio della serratura.

In questa direzione patetico-comica, attenta insieme allo sviluppo delle azioni e dei sentimenti, il Goldoni volle ancora più impegnativamente riprendere il tema dell'amore, delle sue inquietudini e delle sue tentazioni, sia nell'abilissimo, ma più povero *Curioso accidente*, sia soprattutto nella trilogia della villeggiatura che svolge una situazione di fondo in tre commedie (*Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*), in cui si fa luce un aspetto dell'amore come sentimento passionale che sta per travolgere l'onore⁷² e ogni altro valore e norma morale e civile, e che par condurre il Goldoni verso il dramma sentimentale, vicino a certe nuove prospettive del dramma borghese europeo di secondo Settecento.

Ma se tale spinta drammatica – consolidata soprattutto nel personaggio

centrale di Giacinta, promessa sposa di Leonardo e improvvisamente innamoratasi dell'insidioso Guglielmo – è assai interessante come una via nuova nella poesia del Goldoni, essa è poi (anche se non senza artistico disagio) arrestata e spezzata alla luce della più vera natura dell'arte e della morale goldoniana, attraverso il trionfo del "buon senso" che, attraverso l'azione di un personaggio saggio e civile, impone a Leonardo la fine delle sue dissipatezze finanziarie e delle sue manie fastose e rovinose e a Giacinta la conclusione del matrimonio e l'allontanamento dell'oggetto della sua colpevole passione. Sicché la trilogia ha qualcosa come di poeticamente strozzato e incompiuto e la sua stessa complessità di rappresentazione di un vasto ambiente e di numerosi personaggi, di scene, situazioni, comportamenti, caratteri non riesce a comporsi nella organica circolarità e armonia che già potevano trovarsi negli *Innamorati* e che ancor più profondamente e intimamente si realizzano nelle grandi commedie in dialetto veneziano di quegli anni (fra '60 e '62) supremi per l'arte goldoniana.

Nascono in questa fase – in cui ritmo teatrale e ritmo vitale si fondono in profondo ritmo poetico – le grandi commedie veneziane, la cui altezza poetico-teatrale non è tanto dovuta ad una specie di improvviso e miracoloso cambiamento da abilità a poesia (ché di poesia poteva già ben parlarsi assai prima per la *Locandiera* o per gli *Innamorati*), ma ad un approfondimento e ad una suprema maturazione di motivi e qualità già poeticamente attivi e operanti nel lungo esercizio artistico del Goldoni, e ora portati alla loro espressione più armonica e fusa, alla loro espressione più concreta e profonda. Né si può accogliere la spiegazione della genesi di questa più alta poesia come legata ad una forma di contemplazione nostalgica (nell'ultimo ritorno alla propria amata città) del "piccolo mondo" veneziano e della propria lontana gioventù veneziana. Ché anzi la simpatia poetica del Goldoni per la realtà rappresentata si è fatta come più alacre e profonda (non malinconica e nostalgica) e si avvantaggia di un più maturo sentimento poetico e realistico nello scandaglio e rilievo di una situazione concreta e viva, colta nel suo più recente sviluppo: urto di generazioni nelle loro particolari condizioni sociali, nel loro diverso bisogno di maggiore libertà (nei giovani) e di gelosa conservazione (nei vecchi), attrito fra caratteri diversi, con i loro pregi e difetti, nel chiuso della casa o nel limite di un quartiere o di un paese della periferia veneziana. E il poeta non vi si afferma come nostalgico lodatore del passato né come impaziente sostenitore delle ragioni dei giovani, ma come concreta voce poetica di un reciproco concorso, pur nell'urto e nell'attrito (che sprigiona elementi di comicità e di superiore sorriso affettuoso e ironico), verso una specie di ordine più intimo, più concorde e cordiale, più indulgente, comprensivo, tollerante, più ispirato ad una moralità socievole e ragionevole di profondo "buon senso" e di misurata apertura di progressiva libertà.

Di questa tensione rasserenata il Goldoni vive poeticamente il diagramma inquieto e comico, la reale, concreta allusione alla stessa generale condizione vitale nella sua omogenea e screziata sostanza umana, nella sua ricerca

di un'ordinata e pacifica felicità e libertà, nel suo limite scosso, turbato e ricostituito poi ad un livello sempre più socievole, civile e umano. Tale tensione sarà mirabilmente colta e rappresentata nelle tre commedie dialettali che la realizzano nel chiuso di una casa borghese veneziana, incentivo di intimità, ma più di attrito fra i suoi componenti, in una misura che toglie ogni differenza fra commedia di "carattere" e di "ambiente", poiché gli stessi caratteri si sviluppano e si precisano sempre più nella sollecitazione dei loro rapporti ambientali e intimi, domestici.

Così nei *Rusteghi* e nel loro disegno perfetto ed elastico, nella loro azione semplice e modesta (un matrimonio combinato da due padri all'antica, all'insaputa dei futuri sposi, messo in pericolo dall'iniziativa della moglie di un altro "rustego" che ha portato il fidanzato in casa della fidanzata per farli conoscere prima delle nozze, e poi accomodato alla fine nella pace di tutti dalla intelligenza della stessa donna più libera, ma non meno onesta e saggia), il poeta dà vita al contrasto fra il gruppo (internamente e abilmente differenziato) dei "rusteghi" con il loro saldo e geloso amore della casa, del lavoro, della sicurezza economica, del proprio potere domestico, e quello (anch'esso ben sfumato) delle donne e dei giovani, ugualmente non privo di piccoli e umani difetti, con la loro maggiore ansia di più libera convivenza e felicità, che nei due giovanissimi fidanzati si colora di una loro incantevole e pur comica ingenuità.

La tensione si accumula e si scioglie in un tipo di azione che il Goldoni chiamò «tempesta in mezzo alla calma» e che ben rivela la natura e la poesia del tono comico goldoniano come limite di ogni tensione e contrasto, come rivelazione dell'umanità, mai perfetta e schematica, di concrete creature diversamente graduate, ma non prive mai interamente né di virtù né di difetti.

Né dicendo ciò si riduce la forza di vero poeta del Goldoni, che in quella medietà comica vive una sua autentica e seria simpatia umana e la cui "umana letizia" nasce dal pieno della realtà umana e non da una facile fantasticheria edonistica e idillica, da una coloritura "rosea" e mediocre delle cose e degli uomini. Accanto ai *Rusteghi* si può porre *La casa nova*, in cui il Goldoni nuovamente rappresenta il contrasto che si agita in seno ad una casa borghese impiantata con eccessivo lusso dalla giovane sposa, Cecilia, aspirante ad una vita di società fastosa e libera e dal marito Anzoletto, innamoratissimo e debole, e a cui si contrappone il ricco e burbero, ma generoso, zio Cristofolo, che salverà i due giovani sposi dalla rovina finanziaria, quando Cecilia, vanitosa, ma intelligente e onesta, si renderà conto dei suoi errori poco consapevoli, e saprà, d'altra parte, conquistare con il suo spirito lo zio "rustego", ma bonario e non privo di una sua impacciata ingenuità. Anche in questa commedia vive poeticamente la profonda simpatia sorridente del Goldoni per un mondo di personaggi antieroiici, comuni e umani, per la loro vita quotidiana fra piccole ansie e tempeste e soluzioni sagge e felici, per la stessa realtà comune e poetica della casa nova, quasi fredda e ostile quando, vuota, è invasa dai falegnami e dai tappezzieri e poi rivelan-

tesi a poco a poco ai suoi abitanti, animata e riscaldata dalla loro presenza e dall'incantevole giuoco che essa permette con il quartiere di sopra e con la vita di pettegolezzi e di piccoli intrighi che vi si svolge. Poesia della vita e della realtà quotidiana fin nei particolari di cose e oggetti (ma, si badi bene, poesia, e non semplice interesse descrittivo e veristico) che sale ancora dalla terza delle commedie ricordate come più tipiche della rappresentazione goldoniana della casa borghese e delle sue interne tensioni: quel *Sior Todero brontolon*, in cui il vecchio protagonista, avaro ed egoista fino all'ingenuità (e perciò non privo di una sua comica umanità), si dispone a dare in moglie la nipote Zanetta a Nicoletto, figlio del proprio fattore, per non sborsare una dote e per essere ancor meglio servito nella sua casa, provocando così l'indignazione della nuora, Marcolina, e l'azzardato ma riuscito intrigo di questa, che (malgrado l'inettitudine del buono e debole marito) riesce a far sposare Nicoletto con la sua serva Cecilia, a far riconoscere disonesto il fattore, a dare alla figlia un marito a lei più adatto, con una conclusione che riporta la calma e, al solito, una calma cordiale e reale, con nuovi rapporti più ragionevoli e affettuosi fra i vari componenti della famiglia. Ma, accanto alle tre commedie contraddistinte dal tema della famiglia borghese e dal disegno più concluso dentro il limite della casa, il Goldoni riprese anche il disegno più aperto e corale e la rappresentazione del mondo popolare, già così vivo nel *Campiello*, e ne ricavò la più nuova e affascinante delle sue opere teatrali: le *Baruffe chiozzotte*.

Nel suo disegno più aperto e corale questa commedia segna insieme la più diretta e poetica rappresentazione del popolo minuto e della sua umanità e vitalità così fresca e schietta, "naturale" e "vera", spontanea, capace di suscitare insieme tenerezza, rispetto e umorismo, colta e fatta vivere nell'incantevole fusione del suo fondo di onestà e delle sue facili tentazioni di amor proprio, di gelosia e di rissa, nello spicco sorridente e affettuoso della sua istintiva socievolezza e della sua disposizione ad una vita quotidiana semplice e pur densa di pene e di gioie modeste, di pettegolezzi comici e di "baruffe" presto accese e presto placate. Non si tratta – si badi bene – di un generico ed enfatico elogio delle virtù popolari (ché l'intervento e lo sguardo fra affettuoso e distaccato del giovane burocrate giudiziario, Isidoro, ne misura anche i naturali e umani difetti, le ingenuie furberie o credulità), ma, ripeto, di una rappresentazione poetica della loro vita intera, nel taglio perfetto di una piazzetta in riva al mare fra umili case di pescatori, nella luce calda e concreta di una realtà piena di offerte poetiche, nella densa pienezza di un piccolo mondo di cui il Goldoni ha voluto riprendere anche il particolare linguaggio (il dialetto di Chioggia) e persino le buffe deformazioni linguistiche di un personaggio frettoloso e impaziente anche nella sua parlata precipitosa e smozzicata. Lontanissimo dalla aggraziata pittura dei contadini e pastori arcadici o dalla satira aristocratica del mondo rusticale (che a lungo costituisce un filone della nostra letteratura dalla *Nencia da Barberino* in poi), così come da un entusiastico elogio retorico della virtù

primitiva popolare, il Goldoni ha espresso nelle *Baruffe* tutta la sua poetica simpatia per uno strato sociale rappresentato in tutta la sua semplice e pur vera umanità comprovata, fuori di ogni schematismo, dai suoi stessi difetti come dalle sue candide e salde virtù.

Ne risulta un movimento poetico pieno di scatti e di slanci, di comiche e brevi vicende, nel giro perfetto di un'azione semplicissima e pur mai monotona e statica. Sull'apertura bellissima della commedia con le donne sedute davanti ai loro tomboli per fare merletti, nella piazzetta popolare attraversata dall'odore del vento marino, e con l'intreccio fitto delle loro brevi battute di dialogo intorno ai casi della loro umile vita (il tempo, il mare, il ritorno atteso dei loro uomini dalla pesca, il proprio lavoro), la commedia lentamente prepara, con l'intervento del galante Toffolo e l'ingenua civetteria di Lucietta, lo scoppio della baruffa fra le donne. Poi l'arrivo della tartana di padron Toni sembra riportare la pace, finché una nuova e più accesa baruffa si accende fra gli uomini adirati contro il petulante Toffolo. Inutile inizialmente si rivela l'azione pacificatrice e ironicamente severa del cancelliere veneziano Isidoro che sfuma in una più generale e violenta baruffa generale. Finché prevarrà la verità e la saggezza e l'azione si concluderà con le incantevoli scene di pacificazione e di nozze che placano gli ultimi sussulti della piccola tempesta con toni di letizia insaporita da brevi e limpidi toni patetici fra bruschi e teneri nel rifiuto delle futili gelosie e nella concordia felice dei due innamorati (Titta Nane e Lucietta) che sono stati al centro delle movimentate baruffe.

7. Il finale periodo francese

Con le *Baruffe* e le tre commedie prima ricordate, il Goldoni sembra aver esaurito la sua poesia più intensa e certo la sua difficile attività a Parigi (dove l'inadeguatezza degli attori del teatro italiano e i gusti del pubblico legato ancora alla commedia dell'arte lo costrinsero a ritornare agli "scenari" o "canovacci", all'impiego delle maschere e al più forte uso di intrecci complicati e spettacolari) è inscritta in una generale curva di diminuzione della sua forza poetica, rivelata anche là dove il poeta cercò di riprendere la sua via più congeniale della commedia interamente scritta o nelle più tarde commedie scritte in francese nel '71-72 (soprattutto *Le bourru bienfaisant* da lui poi tradotta in italiano, ma troppo puntata sul "carattere" centrale e priva di vero ritmo poetico) o in quella commedia del '64, scritta a Parigi, ma per i teatri di Venezia, *Il ventaglio*, che troppo spesso è stata erroneamente considerata come uno dei capolavori goldoniani. Certo *Il ventaglio*, tutta impernata sulle curiose vicende provocate da un ventaglio che suscita gelosie ed equivoci nel piccolo mondo di un paesino, fra i suoi popolari abitanti e i villeggianti borghesi e aristocratici, ha una sua impeccabile perfezione tecnica, una raffinata sicurezza di movimento scenico e di legame saldissi-

mo fra scena e scena, fra battuta e battuta. Ma a tale perfezione di ricamo teatrale manca lo slancio intimo della poesia che il Goldoni aveva altre volte saputo ricavare dalla realtà rappresentata, manca quella animazione di personaggi e dei loro rapporti dal cui attrito il poeta traeva la sua letizia vitale, fra simpatia e sorriso.

Sicché, se in questa fase senile si vuol ritrovare il più vivo spirito goldoniano, ci si dovrà piuttosto rivolgere al capolavoro autobiografico dei *Mémoires*, all'alacre fervore che il vecchio Goldoni vi recuperò narrando – con un'abilità e freschezza narrativa che tanto riprende dall'esperienza comica e tante scene e pagine inquadra in vere e proprie scene da commedia – la sua lunga e movimentata vicenda di “avventuriero onorato” e di uomo aperto alle offerte poetiche della realtà umana e al fascino di una gioia vitale, di cui era stato sincero e vero poeta nel suo teatro, ben inserito nella progressiva civiltà settecentesca e ben capace tuttora di colpirci e avvincerci per la sua storica e perenne modernità.

1. *La vita*

La vicenda vitale del Parini è caratterizzata da quelle qualità di saggezza, di equilibrio, di dignità senza enfasi e da quella tenace volontà di collaborazione al progresso e alle riforme civili, economiche, sociali della “patria” lombarda entro il generale movimento rinnovatore italiano ed europeo che, mentre pertengono al carattere morale dell’uomo, trovano chiaro accordo con la sua sostanziale fede illuministica nella natura benefica illuminata dalla ragione e dunque con le condizioni storiche e culturali del suo tempo e in particolare della Lombardia sotto il governo “illuminato” austriaco.

A quella cultura e a quel moto riformatore il Parini venne lentamente avvicinandosi e affiatandosi (con una sua personale visione e con una sua personale disposizione letteraria e poetica) durante la sua difficile e povera adolescenza e gioventú, piena di difficoltà economiche a causa della sua umile origine popolare. Infatti egli era nato a Bosisio, in Brianza, da Francesco Maria, modestissimo venditore di seta, e da Angela Maria Carpani il 23 maggio 1729, e sui dieci anni era passato a Milano in casa di una prozia, Anna Maria Lattuada, e aveva frequentato le scuole Arcimbolde, tenute dai Barnabiti, con iniziali scarsi progressi, dovuti sia alla sua salute assai gracile (aggravata intorno ai vent’anni da una forma di rachitismo che lo lasciò poi sempre debole di braccia e di gambe), sia alla povertà, per cui – alla morte, nel ’41, della zia e in base al suo testamento che faceva dipendere una misera pensione dalla professione sacerdotale – egli fu costretto, senza vera vocazione, a prendere gli ordini religiosi e a dividere il suo tempo fra gli studi, impartiti con metodi antiquati e pedanteschi, e un’affannosa ricerca di sopperire alla miseria della sua piccola pensione e alla situazione di povertà dei vecchi genitori, dando lezioni private o copiando carte forensi.

E tuttavia il giovane, avido di cultura e appassionato per la letteratura, trovò modo di arricchire l’istruzione insufficiente ricevuta nelle scuole Arcimbolde con proprie assidue letture dei classici antichi e italiani e con la frequentazione di amici che (specie quando nel ’52 egli poté pubblicare una sua raccolta di poesie, *Le rime di Ripano Eupilino*) gli aprirono le porte del mondo letterario milanese e lo fecero ammettere all’Accademia dei Trasformati. Si trattava di un’accademia che in un prevalente amore per la bella letteratura, era tutt’altro che insensibile alle nuove idee della cultura illumi-

nistica e associava il gusto della bella lingua cinquecentesca ad un esercizio di poesia in dialetto milanese, a favore del quale il giovane scrittore sostenne alcune polemiche (contro il Bandiera e contro il Branda, pedanteschi sostenitori di un toscanesimo affettato e dispregiatori del dialetto milanese) assai interessanti sia per la loro energia polemico-satirica, sia per una difesa non solo del dialetto, ma della cultura e della civiltà lombarda.

E se le persistenti difficoltà economiche costrinsero il Parini a diventare precettore dei figli dei duchi Serbelloni (dal '54 al '62) e a soffrire una condizione di subordinazione assai umiliante, egli poté pure trarre dalla sua permanenza in quella casa aristocratica motivi di osservazione diretta della vita brillante, fastosa e frivola della nobiltà milanese e insieme incontrarvi persone colte e aperte alla nuova cultura, e poté maturare così – fra esperienza di uomini e letture delle nuove opere illuministiche specie francesi – una coscienza e una visione della cultura e della letteratura sempre più moderna e affiatata con le stesse direttive riformatrici del governo austriaco in Lombardia, volte (per opera del ministro viennese Kaunitz e del governatore di Milano Firmian) a rompere la triste eredità della dominazione spagnola, a limitare o abolire i vecchi privilegi feudali, a promuovere ardite riforme agrarie e tutta una nuova educazione necessaria a sostenere un nuovo ordine di apertura progressista e di più intensa vita sociale e civile.

Proprio in questo periodo – come poi meglio vedremo – il Parini si fece ardito sostenitore delle nuove idee umanitarie, egualitarie, civili, sia con il *Dialogo sopra la nobiltà* (1753), sia con le prime *Odi* e altri scritti polemici in versi e in prosa, sia con l'avviamento del *Giorno*, le cui due prime parti (*Mattino* e *Mezzogiorno*) vennero pubblicate nel 1763 e nel 1765, quando già il Parini aveva lasciato – con un gesto di protesta contro la prepotenza della duchessa che aveva schiaffeggiato la figlia del maestro di musica Sammartini – la casa Serbelloni per passare ancora alcuni anni presso gli Imbonati e poi definitivamente interrompere l'attività di precettore, trovando protezione e impiego da parte del governatore di Milano, conte Firmian.

Questi in un primo tempo gli affidò la redazione della ufficiale "Gazzetta di Milano" (dove il Parini scrisse articoli tutti ispirati al nuovo spirito illuministico e alle riforme necessarie all'"utilità pubblica" della Lombardia), poi, nel '69, lo nominò professore di «belle lettere» nelle scuole Palatine, trasportate nel '73 nel palazzo di Brera. Qui il Parini svolse una importantissima attività di educatore sia come professore sia anche (dopo momenti di maggiore incertezza circa la sua posizione pubblica nel periodo successivo alla morte di Maria Teresa e del conte Firmian e negli inizi del governo di Giuseppe II, le cui riforme ardite, ma spesso precipitose, suscitarono alcuni dissensi del poeta) come soprintendente superiore alle scuole pubbliche di Brera.

Così il Parini diveniva sempre più un personaggio essenziale nella vita culturale e civile di Milano e realizzava una condizione di maggiore – anche se sempre assai modesto –, agio, confortato dall'amicizia devota di giovani nobili da lui educati (e debitori a lui di una diversa concezione e attua-

zione della loro condizione nobiliare piú inserita e attiva nella vita economica, civile e culturale della Lombardia) e da quella di colte gentildonne che permetteva al vecchio poeta un esercizio di tenera galanteria e di calore affettuoso cosí vivo poeticamente in alcune delle sue odi piú tarde. Ma tale condizione di equilibrio e di saggezza, riscaldata da affetti e dalla coscienza di aver contribuito con la sua attività educativa e con la sua opera poetica ad uno sviluppo di progresso nella sua amata e mai lasciata città di Milano, non mancò di venature piú tristi, dovute alla cattiva salute, alle ristrettezze economiche mai interamente superate, a nuovi dissensi con il governo austriaco che, sotto Leopoldo II, era divenuto piú cauto e sospettoso, quanto piú si diffondevano anche in Lombardia le nuove idealità rivoluzionarie e la nuova repubblica francese si dimostrava aggressiva e capace di passare all'attacco contro gli stati conservatori europei: sicché anche riformisti moderati come il Parini potevano apparire pericolosi e persino apparire come possibili "giacobini".

E certo quando, nel maggio del '96, l'armata di Napoleone occupò Milano, il Parini non negò la sua collaborazione alla nuova Municipalità milanese e alla democratica Società di Pubblica Istruzione, anche se la sua posizione di moderato, la sua intransigenza morale, il suo sdegno per certa sopraffazione dei rappresentanti francesi sulla indipendenza e sugli interessi della sua città e della nuova repubblica Cisalpina resero assai difficile la sua permanenza nella Municipalità. Tuttavia ancora nel '98-99 egli accettò – destituito dalla sua carica – di dirigere una commissione che doveva decidere sulle memorie presentate ad un concorso per l'organizzazione dei teatri nazionali dicendo: «Sarò sempre pronto ad impiegare in vantaggio della patria fino alle ultime reliquie de' miei sensi e della mia salute».

E la sua difficoltà di fondo, fra simpatia e avversione per il nuovo ordine repubblicano (simpatia per l'attuazione piú piena dei suoi ideali di progresso e di libertà civile, avversione per il suo carattere estremistico e per la sproporzione fra le idee e le attuazioni viziate dal carattere ibrido di una repubblica sostenuta e dominata dalle armi francesi), si rivelò ancora quando, rientrati a Milano gli austriaci nell'aprile del '99, il Parini, sempre piú gravemente ammalato e angustiato dalla sua difficilissima situazione, volle esprimere i suoi sentimenti in un sonetto che esaltava la fine del dominio francese e delle sue spoliazioni e sopraffazioni, ma insieme severamente ammoniva il governo austriaco restaurato a «far splendere la giustizia e il retto esempio», facendo cosí implicitamente ricadere la colpa dei successivi sconvolgimenti sulla incompiutezza delle riforme di cui pure lo stato austriaco era stato a suo tempo promotore. Lo stesso giorno in cui compose quel sonetto il poeta si spegneva nella sua abitazione nel palazzo di Brera e veniva sepolto nel cimitero di Porta Comasina con funerali semplicissimi, come egli aveva voluto nel suo testamento: «Voglio, ordino e comando che le spese funebri mi siano fatte nel piú semplice e mero necessario, e all'uso che si costuma per il piú infimo dei cittadini».

2. Parini e l'illuminismo

Le parole ora citate del suo testamento ben suggellano una vita intesa come esercizio di virtù personali al servizio della pubblica utilità, del pubblico e civile progresso della comunità e della concreta città, Milano, alle cui sorti di crescente civiltà più degna e umana il Parini legò strettamente la sua attività e di educatore e di poeta-educatore, animato da un persuaso e virile amore per gli uomini nella loro comune dignità e nei loro comuni diritti e doveri civili e sociali, nel loro dovere di collaborare all'elevazione dei più umili strati sociali, a cui egli nel momento della morte volle così significativamente ricongiungersi nella richiesta di un funerale semplicissimo come «si costuma per il più infimo dei cittadini».

Perciò è anzitutto essenziale per comprendere la sua opera di poeta – raffinato e dotato di un'estrema coscienza artistica, rafforzata dal culto dei classici e da acute meditazioni estetiche, ma mai privo di una destinazione educativa e civile della propria poesia –, chiarire la sua posizione di uomo e di scrittore contraddistinta da una salda moralità e dignità, da una misura e da una saggezza sobria e convinta, fortemente ispirata da una persuasione nel progresso ordinato e graduale della società umana in forza dei valori illuministici di verità, di utilità umanitaria, di assidua collaborazione fra natura e ragione, fra istinti schietti e naturali e ragione illuminatrice e ordinatrice di quelli per sottrarli al disordine delle passioni egoistiche e viziose e portarli alla luce di una virtù, mai chiusa in se stessa, ma aperta al bene degli altri e della società.

Sicché la stessa sua interpretazione del cristianesimo (di cui il Parini fu sacerdote più che nella sua professione poco congeniale, ma dignitosamente accettata di prete, nella sua confermata adesione ai valori evangelici più essenziali) è in realtà coerentemente adeguata al suo sostanziale e profondo spirito illuministico che fonde, nel suo utilitarismo umanitario e filantropico e nella sua tensione egualitaria, gli aspetti della carità e dell'amore cristiani, mentre energicamente scarta ogni elemento superstizioso, intollerante e mistico della religione tradizionale e combatte decisamente ogni pretesa mondana della Chiesa, ogni sua sopraffazione prepotente delle libere coscienze e dei diritti del potere politico-civile. Come potrebbe essere largamente dimostrato da molti scritti pariniani che collegano la decadenza italiana al congiunto soffocamento della libertà da parte del dominio spagnolo e della Controriforma cattolica, o esaltano la soppressione dell'ordine dei gesuiti, o confortano l'istituzione di scuole e università pubbliche sottratte alla direzione e al controllo degli ecclesiastici ostili al progresso della ragione e paurosi che «le verità filosofiche debbano recar pregiudizio alle verità della fede», o propongono come esempi di vera santità santi preoccupati solo di alleviare le pene degli umili a qualunque razza o fede appartengano, o esprimono una indignazione rovente per la sopravvivenza della inquisizione spagnola e dipingono dolorosamente la scena degli eretici condotti al rogo dietro il crocifisso (immagine di colui che volle il proprio martirio per sal-

vare tutti gli uomini), o severamente condannano le guerre di religione in cui il fanatismo credette Dio così ingiusto da spingere al reciproco sterminio uomini fra di loro «fratelli».

Così l'illuminismo del Parini può arricchirsi di elementi cristiani nel senso soprattutto dell'amore fraterno di tutti gli uomini e insieme rifiutare ogni ascetismo, ogni spirito di rinuncia degli essenziali beni della vita che egli profondamente ama nella sua fecondità e attiva laboriosità, nelle sue gioie schiette e virtuose, nelle sue feste e nei suoi nuovi eroi: che non sono più i guerrieri sanguinari e i sovrani prepotenti e conquistatori, ma (come soprattutto si può vedere da molte delle sue *Odi*) i magistrati giusti e più diretti a prevenire che a punire i delitti motivati molto spesso dal bisogno e dalla miseria, gli scopritori e diffusori di nuovi procedimenti medici capaci di salvare tante vite umane, l'educatore che alleva nuove generazioni all'amore civile e all'esercizio delle virtù cittadine e umane o magari anche la prima giovane donna che si laurea in legge rompendo il pregiudizio dell'inferiorità intellettuale delle donne e iniziando così la loro partecipazione più attiva alla vita e al progresso umano.

Da tutto ciò nasce un ottimismo fiducioso e virile, una saggezza tutt'altro che sterile ed egoistica, una salda volontà di riforme (soprattutto concretamente appoggiate e stimolate nella città e nella regione in cui il Parini visse e operò) che progressivamente debbono far trionfare la ragione illuminata e la "pubblica felicità", superando pregiudizi inveterati e condizioni economiche e sociali arretrate e ingiuste. Parini fu infatti un riformatore e non un rivoluzionario, timoroso e scettico delle trasformazioni improvvise e violente, e fiducioso invece in un'azione lenta, cauta, ma sicura delle sue mètte finali.

E se questo può essere un limite della sua posizione ideologica entro una prospettiva larga del Settecento illuministico capace anche di tensioni più ardite e rivoluzionarie, non può neppure negarsi che tale posizione moderata, ma progressiva, ben s'inquadra nelle condizioni della Lombardia austriaca e del movimento riformatore che in essa trovava felici accordi fra intellettuali come il Parini e governanti come il Firmian e il Kaunitz, in una direzione riformatrice che è del resto largamente attiva in vaste zone dell'illuminismo (e del suo ideale di riforme ad opera dei monarchi assoluti-illuminati e di cerchie di intellettuali) e che, d'altra parte, ben coincide con la misura umana e persino poetica del Parini. Le quali non mancano certo di una essenziale forza di impegno e di sdegno morale e civile (più apertamente aggressiva e satirica, come vedremo, nelle prime odi e nelle prime parti del *Giorno*, più pacata, ma mai spenta nelle ultime odi senili), ma che, nella prospettiva di un ideale illuministico educativo e più riformatore che eversivo, si colorano di una raffinata e crescente finezza artistica classicistica e poi più pienamente neoclassica, di un gusto di equilibrio e di misura che, mentre attenuano la crudezza di una poesia di battaglia e propaganda, suggellano di nobiltà espressiva eletta una poesia destinata pur sempre ad un pubblico di alta cultura e di forte preparazione letteraria.

Condizioni e qualità della sua natura e della sua poesia che possono verificarsi anche nei numerosi scritti pariniani critici ed estetici (specie il lungo e meditato trattato *De' principi generali e particolari delle belle lettere*, che raccoglie le lezioni tenute a Brera fra il 1773 e il 1775), in cui lo scrittore propone un tipo di poesia saldamente legata alla freschezza e schiettezza delle sensazioni (secondo i principii del sensismo) e destinata ad un'opera di alto didascalismo, di collaborazione al progresso della "pubblica felicità", ma contraddistinto, nel suo incontro di "utile" e "dilettevole", da una lingua eletta e appoggiata sui grandi esemplari della lingua letteraria della più alta tradizione italiana e da una raffinata tecnica e da un "buongusto" che si avvale della "bella imitazione", mai pedantesca e passiva, ma pur raffinata e squisita, dei classici latini e greci.

Sicché il classicismo (pur con varie utilizzazioni fino al più tardo neoclassicismo dell'ultimo Parini) rimane una costante essenziale della poesia pariniana sostenendone una modernità e capacità di intervento nella storia e nella civiltà del proprio tempo, ma sempre ad un livello artistico alto, eletto, elaboratissimo, sino a provocare nel giovane Leopardi, pur ammiratore della figura morale e della coscienza letteraria del Parini, l'impressione di un'arte poco ricca di "passione" e di "sentimento".

Giudizio non interamente giusto, ma pur significativo ad indicare come la particolare forza di sentimento del Parini si immetta e si realizzi entro una misura elegantissima, entro una volontà di equilibrio saggio, che agevola lo sgorgo di una poesia virile, sostanziosa, ricca di esperienza reale e mai oziosamente decorativa, ma temperata e, tendenzialmente o effettivamente, armonica e dominata da ideali etici ed estetici di saggezza e di misura, più che di espressività impetuosa e immediata, specie nella meta finale del suo lungo e complesso svolgimento.

3. *Il noviziato pariniano e le prime «Odi»*

La prima formazione del Parini poeta si svolge in una zona ancora arcadica, ma con una più forte ripresa dei modelli rinascimentali e dei classici latini e greci e con una più originale carica realistica e morale che parzialmente si rivela entro condizioni di esercizio stilistico preparatorio, di assaggio di diverse forme di linguaggio poetico e di generi poetici (poesie pastorali, satire bernesche ecc.), nella raccolta giovanile del '52, *Le Rime di Ripano Eupilino* (pseudonimo e anagramma del Parini nato nei pressi del lago di Pusiano, classicamente Eupili).

Ma ben presto le nuove esperienze umane e culturali, la frequentazione dell'Accademia dei Trasformati, le nuove letture di testi fondamentali dell'illuminismo europeo, stimolano il Parini a superare quella prima fase più strettamente letteraria e legata all'Arcadia, e a maturare (anche nelle ricordate polemiche linguistiche contro il Bandiera e il Branda, piene di im-

plicazioni morali, letterarie e civili) una sua nuova prospettiva di letterato e di poeta che, mentre svolge e approfondisce gli elementi classicistici del suo noviziato stilistico, li collega con persuasi motivi della sua nuova fede civile e morale accesa nell'incontro con la cultura illuministica.

Ed ecco che – accanto a componimenti poetici recitati nell'Accademia dei Trasformati e volti ad esaltare l'avversione per le guerre di conquista empie e sterminatrici, per il fanatismo religioso, e la sua adesione ai temi illuministici dell'umanitarismo e dell'eguaglianza naturale di tutti gli uomini – il Parini stende in prosa, nel '57, quel *Dialogo sopra la nobiltà* che più direttamente e accesamente rappresenta la prima impostazione della sua polemica contro la boria della classe nobiliare, che viene smontata e rivelata nelle sue stesse origini di violenza, di sopruso, di appropriazione prepotente di beni e privilegi, nel dialogo, entro la comune tomba (dove tutti ritornano eguali con la sola differenza che chi «più grasso ci giugne, così anco più vermi sel mangiano»), fra un nobile orgoglioso della sua vita oziosa e sfruttatrice e un poeta plebeo che dimostra al primo, con spietata analisi, la sostanziale eguaglianza degli uomini, la vanità del suo orgoglio, la più vera nobiltà di chi vive per il bene di tutti, concedendo solo (ed è uno spunto importante per la successiva polemica e rieducazione dei nobili nello svolgimento del *Giorno*) un pregio a quella nobiltà che sappia adoperare la propria potenza e ricchezza per il bene pubblico.

Quel “poeta plebeo” è il portavoce del Parini, poeta di origine popolare, che in questi anni, mentre in un *Discorso sopra la poesia* sostiene e l'idea di una poesia educatrice e capace di giovare dilettaando ed eccitando gli animi ad azioni virtuose e benefiche, viene, con pacato e sicuro fervore illuministico, ad attuare nelle prime *Odi* quel suo ideale di poesia ribadito e compendiato nel finale di una delle prime di quelle, la *Salubrità dell'aria* (1759):

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

Dove la «negletta via» è un chiaro accenno polemico alla poesia arcadica dalla quale dunque il Parini si distacca consapevolmente e che egli rivede nel suo aspetto di evasione e di disimpegno dalla realtà e dove la poesia nuova risulta utile quando più adopera i suoi mezzi «lusinghevoli», la sua amabile bellezza melodica, la sua «calda fantasia». E dunque la poesia cui aspira il Parini non sarà una frigida lezione in versi non ispirati, ma una vera nuova poesia ispirata, calda di sentimenti e di sensazioni vive, dotata di musicalità e tanto più perciò capace di intervenire con forza nella situazione civile e storica promovendo e diffondendo idee e azioni utili al bene di tutti, al pro-

gresso della società. Così il vecchio precetto oraziano («*omne tulit punctum / qui miscuit utile dulci*») è ripreso in una specie di alta tradizione del più vero classicismo, ma effettivamente rinnovato dal nuovo impegno illuministico, dalla pregnanza e tensione di nuovi riferimenti ideologici, estetici e civili, che arricchiscono il programma riformatore della stessa poesia.

Tutte le prime odi ben confermano la fedeltà persuasa del nuovo poeta in quel programma e nella sua attuazione, anzitutto rivelata dai temi di quei componimenti, singolarmente rinnovati anche quando hanno un'apparente vicinanza con temi arcadici: il caso della *Vita rustica*, che tanto si diversifica da simili temi idillici e pastorali arcadici per il diversissimo senso dell'elogio commosso del «villan sollecito» (che, con le nuove conoscenze di coltivazione della terra, renderà più fecondi i suoi campi contribuendo alla prosperità comune e che così diventa degno di immortalità poetica) e per la stessa esaltazione autobiografica del poeta, povero perché non servile o adulatore dei potenti, e lieto di tale sua condizione adatta ad una nuova e libera poesia. Ma tanto più esplicitamente nuovi sono temi come quelli della già citata *Salubrità dell'aria* che esalta la salubre aria della campagna di fronte a quella di Milano inquinata dai miasmi delle paludi improduttive che la circondano e dalle «vaganti latrine» con cui ancora si procedeva allo sgombero degli escrementi umani e chiede così nuovi provvedimenti igienici per una vita più sana e decorosa dei cittadini. Con spregiudicato ardire il nuovo poeta illuminista non teme la prosaicità di un simile tema che egli insieme evidenzia nel suo realismo sensoriale e nobilita con la concisione classica del lessico e dell'aggettivazione perspicua, con la misura efficace ed elegante delle strofe e del ritmo. O saranno il tema dell'*Impostura*, che illuministicamente associa agli impostori del tempo i falsi profeti di civiltà fondate sulla superstizione e sull'inganno, il tema della *Musica*, che condanna l'uso delle «voci bianche» ottenute con l'evirazione di fanciulli destinati a cantare in vesti femminili, il tema dell'*Innesto del vaiuolo*, che loda l'inventore e l'introduttore in Italia del vaccino antivaioloso, il tema del *Bisogno*, che esalta il giudice che applica i nuovi principi del metodo preventivo, il tema dell'*Educazione* (scritta per il suo allievo Carlo Imbonati) che sviluppa più ampiamente l'ideale educativo pariniano alla luce della sua persuasa fiducia nella unione sapiente di natura e ragione, nel rifiuto di ogni coercizione e di ogni vecchio pregiudizio.

Così queste *Odi* (e poi altre come *La magistratura* o *La laurea*) sono altrettante realizzazioni della poesia «utile e dolce», della poesia collaboratrice attiva delle riforme che devono portare ad una civiltà sana, pacifica, attiva, sobria e felice nel bene inseparabile dei singoli e della collettività, nel suo lavoro fecondo e nelle sue feste serene, nella sua lieta fruizione di beni duraturi e non viziosi. E coerentemente sono altrettante battaglie poetiche contro ogni deformazione del saldo vincolo di Natura e Ragione, di Piacere e Virtù, contro ogni resistenza di pregiudizi e di interessi egoistici e di casta. Né, come dicevo, si tratta di rozze composizioni propagandistiche, ché il Parini assiduamente vi cerca una nobilitazione poetica con il suo classicismo

perspicuo ed elegante, teso a rendere evidenti, efficaci e concise le rappresentazioni dei suoi temi illuministici e civili.

E tuttavia (con diversi esiti di migliore resa poetica, come può essere soprattutto quella dell'*Educazione*) in questa posizione vi erano delle effettive difficoltà di realizzazione poetica, degli effettivi rischi di caduta in certa durezza più prosastica o in certa discorsività meno sensibilizzata fantastica-mente, un generale limite di prevalenza dell'efficacia educativa sulla bellezza poetica cui pure tanto il Parini teneva. Sicché in mezzo allo sviluppo di questa direzione più esplicitamente e aggressivamente illuministica nelle *Odi* del primo periodo, il Parini venne volgendosi ad una poesia più complessa, in cui l'impegno rinnovatore e riformatore potesse calarsi ed esprimersi in una rappresentazione e descrizione ironico-satirica, con un impasto più vario e poetico di toni e di gradazioni fra esaltazione di nuove virtù, sdegno, ironia e sorriso sul mondo satiricamente rappresentato, incontro di forza e di morbidezza, di eleganza evidente e di sfumature preziose e raffinate.

4. *Il «Giorno»*

Tale nuova poesia si realizza nel *Giorno*, le cui due prime parti uscirono, come già dissi, nel '63-65, mentre la terza parte (inizialmente pensata come ultima) rimase a lungo interrotta e fu ripresa più tardi insieme alla quarta (e ad una revisione delle prime due parti), rimanendo ambedue inedite durante la vita del Parini, in un lunghissimo lavoro che si intreccia a quello delle *Odi*, sia quelle di cui abbiamo già parlato sia quelle di cui parleremo come caratteristiche dell'ultimo svolgimento del gusto e della poesia pariniana in direzione più decisamente neoclassica.

Certo è che l'impegno più alacre e continuo del poeta nel *Giorno* corrisponde alla più rapida realizzazione dei due primi poemetti: il *Mattino* e il *Mezzogiorno*, al più deciso ed energico impianto, in quei due poemetti, di un poema didascalico-satirico che il Parini concepisce come una battaglia ideologica e riformatrice, da realizzare con la poesia e nella poesia, come un intervento nella situazione della Lombardia del suo tempo, Una battaglia e un intervento capaci di sollecitare – al di là delle prime riforme già realizzate ad opera del governo austriaco e col concorso dei gruppi intellettuali avanzati – una più vasta serie di riforme, rivolte a ridurre i privilegi e gli abusi persistenti di quella classe nobiliare che egli – educatore e riformista – non mirava tanto a distruggere quanto a “riformare” e a portare ad una funzione civile e laboriosa, coerentemente al suo ideale di una società armonica e attiva, accomunata, pur nelle sue varie componenti sociali, da un'unica preoccupazione di progresso, di “bene pubblico”, di valorizzazione del lavoro. E di questi valori davano già prova proprio quegli strati sociali più umili e sani (artigiani e contadini) così ancora sottoposti ad una ingiusta e arretrata struttura sociale e allo sfruttamento da parte della classe nobiliare parassi-

taria, oziosa, viziosa e disumana nella sua prepotenza, nella sua certezza dei propri diritti superiori e nella sua ignoranza o frivola e dilettesca cultura. In questa prospettiva di riformismo combattivo saldamente legato ai grandi motivi illuministici dell'eguaglianza naturale degli uomini, dell'umanitarismo attivo e del rifiuto di ogni persistente privilegio di origine feudale, il Parini puntò centralmente sul capovolgimento di una impostazione pedagogica diretta in una pedagogia satirica, ironica e parodistica dell'«amabil rito», della «dolce vita» della nobiltà e di un poema illustratore delle «gesta» antieroeiche e meschine di un «giovin signore» (personaggio rappresentativo di tutta la sua classe), minutamente seguito nelle parti della sua giornata di cui così si svela appieno la squallida e ripugnante realtà di ozio, di occupazioni frivole, sciocche, egoistiche e prepotenti, realtà tanto più lummeggiata nel controluce della esaltazione ironico-parodistica (e nel fondo severamente satirica), nella rappresentazione pseudo-eroica della sua nullità e nel contrasto con due diverse rappresentazioni. Da una parte quella di un'antica nobiltà, tutt'altro che amata dal poeta nelle sue origini di violenza e di usurpazione, ma riscattata almeno (rispetto al «giovin signore» che «da tutti servito a nulla serve») da una sua rude energia, dal suo coraggio bellicoso, da una sua funzione comunque attiva quando forniva funzionari capaci, attivi collaboratori di governi. Dall'altra quella – tanto più vagheggiata ed esaltata dal poeta – della vita sana e laboriosa del popolo, che solo l'ingiusta struttura sociale può degradare nella miserevole condizione di mendicanti o di servi e che direttamente rivela quelle doti di serio esercizio della vita, di saldi affetti familiari, di schiettezza naturale.

Nella rappresentazione di questo contrasto e nella rappresentazione e descrizione della giornata del «giovin signore» il Parini dispiega una complessa varietà di toni e di procedimenti poetici nell'arduo impegno di vincere la monotonia (non del tutto effettivamente vinta) di questo ritratto di nullità intellettuale e morale, di questa ripugnante larva d'uomo nella serie delle sue occupazioni inutili e vuote, del suo cerimoniale fisso e rigido delle varie ore della sua giornata: il tardo e pigro risveglio dopo una notte di bagordi, la colazione, la complicata vestizione e toletta, la visita alla dama di cui è «cavalier servente», il pranzo e poi la passeggiata in carrozza, e insomma tutte le sue prestazioni soffuse di tedio e insieme contraddistinte dalla loro assoluta inutilità e dal loro ammanto di sfarzo lussuoso, di frivola ricercatezza, di adeguazione alla «moda». E la moda appare come la vera regina di questo mondo brillante e fatuo, che usufruisce così anche, in modo stravolto e frivolo, della stessa nuova cultura illuministica degradandola e deformandola a incentivo alla svalutazione libertina, edonistica e cinica, dei vecchi valori di onestà, di pudore, di fedeltà coniugale, di laboriosità e di coraggio. Di questo mondo vuoto e pur innegabilmente elegante e circondato di oggetti preziosi e raffinati (di cui il Parini poteva sentire la repulsione morale e insieme l'attrazione estetica) il poeta descrive le parvenze oggettive (interni, oggetti, azioni) con ammirevole abilità artistica e con l'ausilio di una tecnica

raffinata e confortata dal suo gusto di perspicuità classicistica, di evidenza sensibile, di sfumatura lieve ed elegante, in cui confluiscono la sua maturata educazione classicistica, la sua fondamentale adesione al sensismo, la sua consonanza con il gusto figurativo rococò.

Tutto è sotteso dal fondamentale motivo satirico e dal suo riferimento ad una didascalica battaglia poetica che ha i suoi saldi centri nei valori positivi che il Parini contrappone a quel mondo corrotto e inutile. Ma, ripeto, sotto quella spinta fondamentale la poesia pariniana si modula in toni complessi e con una capacità eccezionale (e qualche volta sin eccessiva per raffinata e quasi stucchevole precisione, elegante e sensibile) di rappresentazione evidente e preziosa di scene, di ambienti, di azioni, con una linea e un ritmo sinuosi e morbidi, fluidi e frizzanti, con un gusto di sensazioni vivaci, raprese in un linguaggio classicistico-sensistico di impareggiabile finezza ed evidenza, in un uso eccellente dell'endecasillabo sciolto nelle sue possibilità di scioltezza, di pieghevolezza, di aderenza, di sollecitazione ritmica della rappresentazione, del rilievo pungente e ironico, dell'elegante e nobile misura attuata con infiniti accorgimenti stilistici: l'inversione, la ripetizione a distanza di parole tematiche, la spezzatura e la continuazione del discorso poetico da verso a verso per mezzo dell'«arcatura», il rallentamento e l'accelerazione del ritmo in funzione dei vari toni di ironica e parodistica solennità, di incanto elegante dei begli oggetti descritti, di satira, ora sorridente, sommessa e flautata, ora indignata e apertamente polemica.

Ne risultano scene settecentesche di suprema eleganza, macchiette e caricature sorridenti e satiriche, descrizioni minute e impeccabili di oggetti o di azioni còlte e rese nel loro vivo e mobile dispiegarsi, aperture ariose e realistiche sulla campagna fertile e sul mondo popolare laborioso e schietto. Ma certo il culmine della poesia pariniana, quale si esprime specie nei due primi poemetti, viene raggiunta quando dal loro tessuto vario, dalla generale tensione poetica così sfaccettata nelle sue rappresentazioni ironiche, satiriche, parodistiche, polemiche, descrittive, si alzano alcuni episodi esemplari che esprimono più direttamente l'animo indignato e offeso del poeta illuministico, pur facendolo, con tanto maggior risonanza, esplodere al sommo di una rappresentazione morbida ed elegante, dall'interno di un episodio inizialmente costruito con tutte le risorse della sua elegante ironia e della sua rappresentazione preziosa e satirica del mondo nobiliare.

Sarà il caso della favola del piacere (che ribadisce saldamente l'origine egualitaria degli uomini, la comune natura dei loro istinti e bisogni, che dalla fuga del dolore li condusse al desiderio del piacere, di contro all'idea di una necessaria distinzione in due classi, quella destinata ai piaceri più preziosi e quella rimasta ad una sensibilità rozza ed elementare), che dal suo inizio flautato, e attraverso una morbida ironica satira, sale alla indignata designazione della «spregiata plebe» condannata alla fatica e alla legge del bisogno.

O sarà il caso del finale del *Mattino* in cui, dalla rappresentazione lucida e ironica della uscita del «giovin signore» in carrozza, dopo i laboriosi pre-

parativi della sua toletta, si sale senza sforzo al quadro allucinante del plebeo investito dalla carrozza signorile che prosegue la sua corsa lasciando nella strada la lunga striscia di quell'«impuro sangue». O ancora quello, sempre nel *Mattino*, del passo in cui dalla descrizione della colazione del «giovin signore» e delle bevande offerte al suo svogliato appetito si sale alla espressione indignata dell'umanitarismo pariniano nei confronti della spietata, feroce conquista spagnola dell'America centrale e meridionale (quando «Cortes e Pizarro umano sangue / non istimar quel ch'oltre l'Oceano / scorrea le umane membra») giustificata con amarissima ironia per aver permesso l'introduzione del caffè e del cioccolato in Europa e quindi per la maggior delizia del «giovin signore».

O infine sarà il grande episodio della «vergine cuccia», in cui tutte le qualità e risorse della poesia del *Giorno* entrano in azione e servono mirabilmente ad un crescendo poetico che culmina in note severe e dolenti, in una indignazione inequivoca e pur essa stessa tradotta in una rappresentazione di altissima misura.

Al centro della scena del pranzo del *Mezzogiorno*, che rappresenta la frivolezza, il volgare e superficiale snobismo, la perversione di una cultura alla «moda», come è quella del vegetariano che deplora, parodiando modelli di alta deprecazione classica, l'uccisione della «innocente agnella» (moda di una sensibilità pietosa per gli animali come alibi di una spietata insensibilità per gli uomini), scatta l'intenerimento e il pianto della damina che ricorda l'offesa patita dalla sua cagnolina da parte di un servo da quella morso, e la rappresentazione di quel ricordo: prima l'avvio languido e sospirato della dama, la descrizione del «delitto» del servo tutta alleggerita e approfondita insieme dal tono sacro-ironico, epico-parodistico in forme di ironica nobilitazione classicistica e di elegante evidenza sensoriale («de le Grazie alunna», «sacrilego piè», «tre volte rotolò, tre volte scosse», «e da le molli nari soffìò la polvere rodente»), poi l'aprirsi della scena sullo sfondo del palazzo nobiliare attraverso il diffondersi del guaito della cagnolina colpita fino alle «aurate volte» e il doppio movimento trepidante e impaurito dei «mesti servi» e delle «damigelle pallide, tremanti» che scendono e salgono dai piani superiori e inferiori e accorrono intorno alla damina svenuta. Infine il convertirsi di questo falso dramma nel vero dramma del servo spietatamente espulso e gettato con la sua «squallida prole» sul lastrico «vittima umana» dell'«idol placato» della cagnolina offesa. Tutto vi è guidato e misurato dalla mano di un artista espertissimo che lavora sulla densa tensione di un generoso ed energico sdegno umanitario, assicurandone la graduata e crescente espressione con i colori eleganti, evidenti, sfumati della sua complessa tavolozza, con le risonanze ironiche e dolenti del suo orecchio finissimo, al culmine di una poesia in cui si fondono le risorse del linguaggio classicistico-sensistico e del fluido disegno rococò. *Mattino* e *Mezzogiorno* nella loro redazione pubblicata nel '63-65 ben rappresentano questa fase dell'arte matura del Parini, e se nelle due parti successivamente composte e mai definitivamente

compiute (*Vespro e Notte*) la centrale ispirazione del *Giorno* sostanzialmente permane, essa appare in quelle nuove parti meno aggressiva e d'altra parte piú intonata a quel gusto piú decisamente neoclassico che vedremo configurato ancor piú direttamente nelle *Odi* piú tarde.

Nell'evoluzione della sua storia e della storia del tempo il Parini poté aver l'impressione di aver già fortemente collaborato con i suoi due primi poemetti del *Giorno* ad una riforma della classe nobiliare, sicché la sua volontà satirica sembra piú spesso alleggerita e piú dominata da uno sguardo superiore e pacato cui corrispondeva quella maggiore ricerca di armonia e di distensione che nasceva anche dalla nuova adesione al gusto neoclassico e che si riflette nelle correzioni apportate dal poeta nei primi due stessi poemetti.

Crescono nei due nuovi poemetti del *Giorno* un'eleganza e un gusto piú disteso e armonico che smussa – pur non eliminandone il riferimento ai suoi valori di umanità e di nobiltà spirituale – le punte piú accese e i colori piú densi della sua satira. E questa, specie nella *Notte*, si apre piú sicuramente a vaste scene d'insieme, a quadri ironici e attediati di gruppi di nobili ottusi e frivoli, di individui spettrali e ridicoli, assorti nei loro stupidi scherzi e nella loro frivola socievolezza, mentre il disegno di alcune scenette (come quella dell'attacco isterico di una damina o quella dell'incontro di due «fervide amiche» che sotto l'accelerarsi rabbioso del movimento dei loro ventagli si accendono di reciproca ira pur nell'aggraziata misura del loro costume di ipocrita convenienza) si fa piú sottile e poi pacatamente ironico e sorridente, perdendo in parte la densità piú colorita ed elastica delle prime due parti del *Giorno* e acquistando una piú ariosa e compiaciuta eleganza.

5. *L'ultimo Parini e le odi neoclassiche*

Il nuovo tono poetico che può avvertirsi nelle ultime due parti del *Giorno* (e che non perciò deve considerarsi come un cambiamento totale e improvviso, né come decadenza della poesia e degli ideali illuministici-riformistici del Parini, ma come il frutto di un lento sviluppo di animo e di gusto) si chiarisce ancor meglio nelle sue ragioni e nella sua natura, se ci si riporta allo sviluppo delle *Odi* piú tarde in cui la carica didascalico-combattiva diminuisce (e non perciò si perde interamente) a favore di una visione piú serena e armoniosa, di un didascalismo in cui i termini dell'“utile” e del “dolce” sembrano piuttosto cambiarsi in quelli del “vero”, del “buono” e del “bello”, e la figura del poeta illuministico ed educatore sembra prospettarsi in forme di piú equilibrata e superiore saggezza, in relazione alla persuasione pariniana di una relativa avvenuta conquista di condizioni piú civili e umane nella società milanese, di una iniziale vittoria del moto riformatore, di una avvenuta riforma di molti di quegli stessi nobili educati da lui. Ed è così che il Parini può accogliere nel proprio gusto le sollecitazioni del neoclassicismo teorico e figurativo (in un'epoca in cui egli a Brera frequenta

pittori, scultori, architetti neoclassici) nella tensione ad una bellezza nobile e calma, ad una tranquilla e serena nobiltà spirituale ed estetica, a una semplicità solenne e lineare e a quell'ideale di «bontà e bellezza», con cui il poeta intimamente consonava in una maturata visione di affetti eletti e pacati, confortata appunto dalle nuove istanze neoclassiche a cui (si ricordi) egli si ispirò in certi progetti (intorno all'80) da lui scritti per teloni di teatri o per decorazioni di palazzi.

Sempre centralmente ispirato da un ideale civile e dalla figura del "buon cittadino" dignitoso e non servile né orgoglioso, quale si realizza nella severa e alta ode autobiografica *La caduta* (tutta fondata sul sentimento coerente della propria dignità personale e del proprio servizio al bene della collettività), e sempre fedele al suo persuaso illuminismo riformatore, gradualistico, moderato, timoroso di riforme troppo brusche e avventate (come può ben dimostrare l'ode *La tempesta*, dell'86, che esprime chiari dissensi di fronte alle precipitose riforme di Giuseppe II), il Parini più tardo si muove verso un tipo di poesia più serena e armonica, più affermativa dei valori di alta moralità, di alta convivenza civile che non direttamente polemica e satirica, anche se, quando occorre, essa non mancherà di reagire con ferma forza ad ogni accenno di deviazione dall'ideale della bontà fraterna e umanitaria: si pensi all'ode *A Silvia o del vestire alla ghigliottina* del '95, che severamente dimostra le cause e il progresso della corruzione delle donne romane nel periodo imperiale e teme un simile processo nel germe apparentemente innocuo della moda femminile di un nastro rosso alla gola, allusivo al taglio sanguinoso della ghigliottina francese.

La poesia delle odi più tarde (già dalla *Laurea* del '77, su su fino alle grandi odi finali, *Il messaggio* del '93, *A Silvia*, già ricordata, *Alla Musa* del '95-96) è ben lungi dunque da una direzione di decadenza e di isterilimento umano, civile e poetico, e anzi in essa vengono crescendo insieme una specie di alta saggezza umana, una persuasa affermazione e celebrazione dei valori vitali e ideali di una civiltà matura ed eletta, una capacità stilistica e poetica più ariosa e profonda, una musica più intimamente suggestiva che richiedeva (secondo quanto il Parini diceva nell'ode *La recita dei versi*) una speciale condizione etico-estetica per essere esercitata e gustata:

Orecchio ama placato
la Musa e mente arguta e cor gentile.

Una condizione che perciò rifiutava gli eccessi sentimentali, la tetra malinconia della poesia preromantica, quale scendeva in Italia dai paesi del Nord, come il Parini chiaramente afferma nell'ode *La gratitudine*, che invece esortava i giovani a quei «limpidi di Grecia rivi», a quei modelli di classica saggezza e di perfezione formale che egli sempre più ammirava nella sua adesione al neoclassicismo.

Ma, se il neoclassicismo poteva (specie nelle arti figurative) portare a for-

me troppo frigide e accademiche e a un calco ripetitorio e velleitario delle antiche forme della bellezza greca, lo speciale neoclassicismo pariniano – sempre alimentato da una sensibilità alacre e viva e da una spiritualità saggia e pacata, ma mai fredda e irrigidita, e dalla persuasa forza di ideali illuministici mai rifiutati – poteva ben tradursi in una poesia luminosa e nitida, capace di realizzare anche una superiore forma di gentile galanteria, di soave culto e affetto per immagini di femminile bellezza. Come avviene nelle odi *Il pericolo* o *Il dono* e piú altamente nel capolavoro del *Messaggio* del 1793 che riassume un elemento di amorosa galanteria (esercitata dal Parini in molti minori componimenti piú scherzosi e sorridenti che sono pur degni di viva attenzione) in una piú alta rappresentazione della propria vocazione al «grato della beltà spettacolo», del proprio senile e ironizzato vagheggiamento amoroso per l'«inclita Nice» (la contessa Maria di Castelbarco), delle belle forme di questa, evocate in un'immagine delicata e tenera, e, infine – con una suprema grazia fra tenue malinconia e sorriso pacato –, della prefigurazione della propria prossima morte e del rinnovato rapporto fra la giovane donna e le ceneri del poeta ancora scosse al suo passaggio da una misteriosa commozione amorosa.

Ma piú centralmente l'ultima poesia pariniana troverà la sua suprema espressione nell'ode *Alla Musa*, alta sintesi degli ideali pariniani nella loro piú tarda configurazione, e rivelazione concreta della estrema finezza e della impalpabile leggerezza di una fantasia pura e limpida, tradotta in un ritmo delicato e saldo, in una musicalità lirica, lenta e pausata, in immagini luminose e trasparenti.

In quell'ode il Parini riprende le direzioni piú profonde della sua autobiografia, della sua vita spesa per la poesia e per l'educazione di una civiltà eletta e umana, della sua stessa concezione della poesia che «cerca il vero e il bello ama innocente» e a cui non inutilmente si è dedicato il suo allievo aristocratico, Febo D'Adda, che associa ad essa i suoi teneri doveri di giovane sposo ed è ormai così lontano dal figurino ridicolo e ripugnante del «giovine signore» del *Giorno*.

VITTORIO ALFIERI

1. *La vita*

L'Alfieri è senza dubbio la personalità poetica piú grande del Settecento italiano ed essa porta nell'ultima fase del secolo la voce di una poesia inquieta, tormentata, folta di motivi originalissimi e protesi verso una concezione drammatica e complessa dell'uomo che rompe i saldi limiti di natura-ragione, di civile socievolezza, di fiducia e di saggezza che avevano, a vario livello, contraddistinto la stessa poesia degli altri due maggiori scrittori del Settecento, Goldoni e Parini.

La stessa vicenda vitale dell'Alfieri e i modi con cui in quella si estrinseca la sua personalità umana sono vistosamente caratterizzati da una singolare forza di carattere, da un'intima inquietezza eroica e pessimistica, da un'ansia di grandezza, da una forma di esperienza drammatica della vita, che corrispondono insieme ad una nuova posizione storica, fra gli sviluppi e la crisi dell'illuminismo, e l'erompere di nuove istanze e annunci preromantici: la prepotente tensione individualistica ad un'assoluta libertà e affermazione, il doloroso sentimento della forza invincibile delle passioni, la malinconia come inevitabile condizione dell'uomo grande, infelice in tempi avversi e servili e nella piú generale situazione umana, impaziente dei limiti della bassa e meschina realtà, la concezione della poesia come impulso geniale e surrogato o incentivo dell'azione.

E se la *Vita*, scritta negli anni tardi come ricostruzione e analisi spietata, autoironica e insieme esaltante della sua vicenda vitale e della sua missione politico-poetica, può comportare una certa accentuazione di coerenza di singoli momenti e atti, in un autoritratto intenso e poetico (e come tale da considerarsi fra i capolavori alfieriani), essa sostanzialmente ben segna i tratti fondamentali del tempestoso animo alfieriano, e ben delinea le vicende di una personalità insoddisfatta, anticonformistica, ricca di energia, di impeti, di malinconie e delusioni profonde, eccezionale per il suo appassionato impegno nell'esercizio degli affetti e nella missione poetica, concepita come ardua lotta con il tempo, con le tentazioni interne di dissipatezza e ozio, con le difficoltà stesse di un lavoro espressivo, linguistico, affrontato e attuato con tenace volontà e tutt'altro che facile e facilitato da condizioni propizie, frutto di una scelta e di una passione cresciute in mezzo ad ostacoli e a resistenze interne ed esterne.

Ben significativa in tal senso è la prima parte della biografia alfieriana fino alle decisioni della “conversione” poetica e insieme politica e morale. L’Alfieri era nato ad Asti, il 16 gennaio 1749, dal conte Antonio, erede di una famiglia di nobiltà terriera con lontane origini feudali, e da Monica Mailard de Tournon, nobile savoiarda, in un ambiente aristocratico e severo, a cui il fanciullo reagì con la sua esuberanza di affetti e con il suo carattere appassionato, di cui erano vistosi sintomi molti di quei «fatterelli» e «storiette» narrati nella *Vita*: l’affetto ardente per la sorella Giulia, il tentativo puerile di suicidio, lo sdegno e la caparbia resistenza a punizioni e ad accordi fra la madre e il confessore. Così come, «ingabbiato», nel ’58, nella Reale Accademia di Torino per volontà del tutore (il padre era morto prestissimo e la madre era passata a nuove nozze), egli reagì, con letture private e nascoste e con una sdegnata inerzia, alla educazione formalistica e arretrata di quel collegio, che era inteso a preparare burocrati e militari, sudditi fedeli di uno stato militare e autoritario quale era quello piemontese sotto il governo retrico di Carlo Emanuele III.

Uscito da quella Accademia nel ’66 con il grado di portainsegna nel reggimento provinciale di Asti (grado poi rifiutato per odio antimilitaristico e insofferenza di ogni subordinazione), il giovinetto poté sfogare il suo bisogno di vita libera, di errabonda irrequietezza e di divertimento sfrenato, con una lunga serie di viaggi, prima attraverso l’Italia, poi, a due riprese (nel ’67-68 e poi nel ’70-72), per tutta l’Europa fino alla Russia, alla Svezia e alla Finlandia, e fino al Portogallo e alla Spagna.

È in questi viaggi europei (intervallati da una lunga sosta a Torino nell’inverno ’68-69, occupata da una appassionata lettura dei maggiori illuministi francesi – Montesquieu, Voltaire, Rousseau – e delle *Vite* di Plutarco, libro fondamentale nella sua educazione eroica e nell’ammirazione per il mondo virile dell’antichità greco-romana) che il giovane Alfieri intreccia vorticosamente esperienze di paesi, di uomini, di regimi politici, appassionate e drammatiche avventure amorose (fra cui fondamentale quella londinese per Penelope Pitt, culminata in un accanito duello con il marito di quella e in un’atroce delusione sulla lealtà della donna amata) il suo gusto di sensazioni energiche e nuove, nella passione per la velocità del viaggiare e nell’apertura dell’animo alle visioni esaltanti di paesaggi sconfinati, desertici, selvaggi, quali gli offrono i ghiacciati mari del Nord o le aride pianure spagnole suscitando in lui una estrema tensione sentimentale e fantastica in cui più tardi egli riconobbe la prima radice della sua poesia.

E proprio durante un soggiorno a Lisbona nel ’72 l’amico Valperga di Caluso gli lesse un’ode del Guidi che nel suo tono grandioso ed eroico (anche se in realtà poeticamente mediocre) trasportò il giovane ad un «rapimento entusiastico per l’arte della poesia» e lo convinse della sua stessa natura e vocazione poetica, e della necessità di provvedersi dei mezzi tecnici indispensabili ad esercitarla personalmente.

Così, pur nella sua persistente irrequietezza, egli venne cercando una

maggiore stabilità, piú propizia allo studio e al lavoro letterario, prima a Torino nell'ambiente di una società di amici libertini, ma insieme letterati o dilettanti di letteratura, poi in Toscana (a Pisa, Siena, Firenze), dove l'Alfieri soggiornò sia per impossessarsi della lingua italiana-toscana, da lui fino allora mal conosciuta per la sua formazione linguistica ibrida e prevalentemente francese, sia per distaccarsi definitivamente dal Piemonte con la sua cultura piú arretrata e limitata e con il suo regime assolutistico e militare, per «spiemontizzarsi» e «disvassallarsi» (secondo le parole energiche e satiriche da lui coniate): realizzando cosí il suo desiderio di una vita di uomo libero e di libero scrittore (ché i nobili piemontesi dovevano chieder permesso al re per ogni viaggio e per ogni pubblicazione di propri libri!), quando fece donazione di tutti i suoi beni alla sorella Giulia in cambio di una pensione vitalizia assai inferiore al reddito di quei beni molto cospicui. Cosí egli poteva anche piú liberamente seguire l'oggetto del «degnò amore» (Luisa Stolberg, contessa d'Albany, giovane moglie del vecchio Carlo Edoardo Stuart, pretendente al trono d'Inghilterra) che, dopo tante avventure delusive, veniva a costituire un elemento di impiego costante dei suoi alti affetti e un aiuto alla sua concentrazione nel lavoro letterario. Per salvare la donna amata dalla gelosa violenza del vecchio marito abbruttito dall'alcool, l'Alfieri ne organizzò la fuga a Roma, dove egli si stabilí perciò per alcuni anni (dall'81 all'83) in un periodo felice per tranquillità e per un ricambio fra solitudine e frequentazione socievole assai propizio al suo lavoro poetico, che in quegli anni culminerà nella creazione del *Saul*.

Ma il cardinale di York, presso cui abitava la contessa d'Albany, a un certo punto comprese la vera natura del rapporto di questa con l'Alfieri, e provocò il suo allontanamento da Roma e una lunga separazione dei due amanti, durante la quale l'Alfieri riprese il suo errabondo viaggiare nell'Italia settentrionale e in Francia, e poi ancora in Italia e in Inghilterra, finché poté ricongiungersi stabilmente a lei (finalmente separata legalmente dal marito) vivendo a Parigi; dove attese alla pubblicazione definitiva delle sue tragedie presso l'editore Didot (1787-1789) e dove partecipò inizialmente alle speranze delle fasi iniziali della rivoluzione francese, ridotte poi e infine convertite in un odio antirivoluzionario e antifrancese profondo quando il tipo di libertà, che era propria della concezione alfieriana, gli apparve tradito e negato dalle nuove vicende del Terrore e di quella che a lui parve una nuova forma di tirannide demagogica per lui intollerabile. Fuggito drammaticamente, con la donna amata, da Parigi alla fine del '92, l'Alfieri rientrò definitivamente in Italia, a Firenze, dove trascorse gli ultimi anni della sua vita in una solitudine sempre piú crescente e sdegnosa, tutto preso dalla sua feroce avversione alla nuova repubblica francese e al suo dominio in Italia, assillato dal tentativo di formulare nelle sue *Commedie* politiche un tipo di regime istituzionale adatto alla libertà, assorbito nel suo approfondito studio dei classici, nella nuova stesura della sua *Vita*, nella creazione di rari e malinconici sonetti, in cui esprimeva la dolorosa prevalenza in se stesso di

“ira” e “malinconia” e insieme vagheggiava alte immagini dell’uomo libero e dello scrittore fedele alla sua missione di verità, preparandosi così alla morte che lo colse l’8 ottobre del 1803.

2. *Vita interiore: l’epistolario*

La personalità alfieriana è, come abbiamo indicato parlando della sua vita, soprattutto caratterizzata dalla forza di un carattere indomabile e anti-conformistico, naturalmente disposto al contrasto con convenzioni, modi di comportamento, idee medie del proprio tempo e attratto dalle grandi passioni e dalle azioni energiche ed eroiche, da persone e personaggi superiori per altezza sentimentale e spirituale più che dalla comune e mediocre umanità. In tal senso può ben accogliersi la definizione che di lui dette il Goethe come di un «arciaristocratico», solitario e sdegnoso o aperto ad amicizie e affetti rari, e fondati sempre sul riconoscimento di qualità eccezionali delle persone amate, lontanissimo dunque dalla più generale simpatia umana di un Goldoni o dall’apertura pariniana alle virtù schiette della vitalità più elementare di laboriosi villani o di popolani stretti dal bisogno e dalla miseria.

Ma, entro questa scelta severa e nel disprezzo per quanti non rivelassero energia, potenti passioni e la forza della «pianta uomo» (e al di là dunque di una scelta puramente sociale), l’Alferi rivela poi una vita sentimentale tutt’altro che rigida e monotona, che assai contrasta con certe immagini convenzionali di un volto duro e superbo, di un volontarista (il «vulli, sempre vulli, fortissimamente vulli» che è pur così importante nella propria diagnosi della *Vita*) incapace di tenerezze e delicatezze, di sorriso, di sensibilità e fantasticheria, di alacre reazione ad aspetti anche comici e dolci della realtà e della socievolezza, di gusto della memoria che rievoca gioie e affetti passati improvvisamente destati da un oggetto che a quelli è inconfondibilmente legato. Così nella *Vita* si potranno ricordare le affettuose rievocazioni della puerizia e dei primi affetti (e magari, con moderna anticipazione, il modo con cui la memoria affettuosa di una persona scomparsa è ridestata, come dicevo, da un semplice oggetto che a quella è legato e che riapre il sentimento come dopo una lunga dimenticanza e una assenza del cuore), così soprattutto – in una zona fra esperienza diretta e letteratura tutt’altro che elementare e priva di un suo stile anche se più semplice e cordiale – toni di affettuosa tenerezza, di ariosa e fresca descrizione di ambienti e paesi nella loro più dimessa e quotidiana poesia, di confidenza cordiale e familiare, di malinconia dolce, abbandonata, tristissima e come disarmata, si fanno luce nel bellissimo epistolario alfieriano, solo recentemente studiato e capito nella sua importanza letteraria e umana.

Certe delicatissime lettere consolatorie ad amiche private del loro compagno morto, certe lettere che descrivono una giornata di studio e di la-

voro poetico nella calma di una casa silenziosa e luminosa, aperta su di un paesaggio vario e rasserenante, costituiscono alte prove di prosa familiare e densa di esperienze sentimentali e ambientali, e insieme sono il documento vivo di un animo complesso, di una vita interiore capace di sfumature delicate, di vibrazioni sensibilissime, pur sempre pronte a cambiarsi in impeti sdegnosi e dolenti, in furiose tempeste di malinconia «orribile», in angosce ossessive e cupe, in brevi e intensi barlumi della fondamentale inquietudine, del sostanziale pessimismo alfieriano e del suo eroico dissenso di fronte ai valori convenzionali e alle verità della saggezza e del buon senso idillico ed edonistico.

3. *Posizione storica e politica: il trattato «Della tirannide» e le ultime opere*

Infatti, se è ben doveroso sottolineare preliminarmente la ricchezza e la complessità dell'animo alfieriano (altamente espresso nelle sue più grandi tragedie) proprio anche per vincere l'impressione antipatica di un ritratto alfieriano convenzionale e scolastico, rigido, arcigno e disumano, si dovrà pur sempre energicamente avvertire come la radice più profonda della personalità alfieriana, della sua situazione vitale, storica, politica, della sua grande poesia tragica, sia costituita da un impeto formidabile di rottura, di dissenso, di protesta, di eroica volontà e di drammatica delusione, che di tanto supera il cerchio fiducioso (natura-ragione, piacere-virtù) della civiltà illuministica specie italiana e le sue espressioni poetiche nell'opera di un Goldoni o di un Parini.

Ché nell'Alfieri, pur nella consonanza con posizioni illuministiche più decise e rivoluzionarie (a cui lo legavano la sua giovanile esperienza europea e le letture dei maggiori illuministi francesi), vive una spinta appassionata e violenta verso l'esaltazione del sentimento e dell'azione che non accetta i limiti della ragione e della realtà, come non accetta nessuna ordinata e armonica visione provvidenziale, gerarchica e dogmatica, tesa com'è alla ricerca di una affermazione e di una libertà assoluta dell'individuo superiore, dotato di «forte sentire» e di eroico estremismo, vivo nella complessità di tutte le sue forze sentimentali e fantastiche, di fronte a cui la concezione illuministica (specie così come l'Alfieri la considerava) appare troppo razionalistica e angusta, poco sensibile alla situazione tragica dell'uomo nella sua potente aspirazione di libertà e di sovvertimento di ogni limite di quella.

Perciò la posizione storica dell'Alfieri è da collocare nella crisi della civiltà illuministica e nell'apertura violenta e passionale della sentimentalità romantica, in una forma di preromanticismo che esalta e supera di gran lunga le più timide e moderate forme delle esigenze sentimentali, malinconiche ed elegiache del preromanticismo italiano, quali abbiamo rapidamente descritte a suo tempo.

Molte di quelle esigenze che si svolgono dal seno stesso dell'illuminismo

e che ad esso vengono più parzialmente reagendo, trovano nell'Alfieri una radice unitaria più intera e una violenza dirompente, verificabile in tutti gli aspetti della sua personalità e della sua attività di scrittore.

Anzitutto ciò può verificarsi nella posizione politica alfieriana specie nella sua espressione più esplosiva, consegnata al trattato *Della tirannide* (del 1777). In quel trattato – non privo certo di vigore intellettuale, ma teso soprattutto da una trascinate e persuasiva passione antitirannica e antiautoritaria spinta fino al paradosso – la forza di protesta e la volontà di eversione di ogni ordine politico fondato sull'arbitrio e il potere di un sovrano raggiunge la sua tensione estrema e ben precisa la novità sconvolgente di una simile posizione se paragonata alle varie forme di riformismo illuministico fiducioso in un graduato progresso garantito dalla intelligenza e buona volontà dell'«assolutismo illuminato». L'Alfieri non solo comprende anche l'«assolutismo illuminato» sotto il nome generale di «tirannide», ma anzi vede in quello la forma peggiore del dispotismo, in quanto, con la sua apparenza di azione a favore del popolo, smussa e assopisce la reazione di questo. Sicché meglio allora la tirannide scoperta che può, con i suoi eccessi, suscitare la ribellione dei soggetti, secondo la logica del «tanto peggio, tanto meglio», tipica dell'estremismo alfieriano, che investe potentemente insieme alla tirannide le caste che la sorreggono e che sono cointeressate al suo mantenimento. Tali sono nel trattato alfieriano la classe nobiliare cortigiana, non da riformare (come voleva un Parini), ma da distruggere, la casta militare disposta soprattutto a mantenere l'ordine oppressivo interno (e inutile anche contro il nemico esterno perché, per l'Alfieri, «non c'è patria dove non c'è libertà»), la casta sacerdotale. E questa viene violentemente attaccata come sostegno del trono e come venale sfruttatrice del popolo, oltreché (specie nelle forme della religione cattolica) educatrice di sottomissione al tiranno, sia per i propri interessi mondani a quello legati, sia per la sua struttura gerarchica e autoritaria, per i suoi dogmi non sottoposti ad alcuna critica, per l'idea dell'infallibilità del papa. Sicché un popolo disposto a credere nell'infalibilità di un uomo in campo religioso non trovava difficoltà a credere nell'infalibilità di un uomo in campo politico.

Di fronte all'apparato e alle forze dello stato monarchico, stretto intorno al «tiranno», la visione eversiva dell'Alfieri nella *Tirannide* non vedeva altra speranza che nell'azione eroica di un uomo libero, di fortissima personalità, capace con il tirannicidio o con il suicidio di affermare la propria smisurata ansia di libertà e di suscitare con il suo atto generoso la rivolta popolare e l'eversione della tirannide. A questo momento eroico e supremamente individualistico l'Alfieri non sa far succedere un momento costruttivo, la creazione di un nuovo ordine repubblicano, confermando così come la forza della sua passione politica (e il suo stesso messaggio per i posteri) sia soprattutto una forza di protesta, di dissenso, di rivolta, più estremistica che realistica, ma proprio in quanto estremistica dotata di una

energia singolare e sorprendente nel clima piú riformistico del suo tempo, specie in Italia.

E se la sensibilità sociale dell'Alfieri appare anche nella *Tirannide* assai limitata da un disprezzo per l'«infima plebe», esposta alla suggestione di tirannidi demagogiche e incapace di sentire l'alto motivo della libertà, ciò non toglie che nella nostra storia quella estrema affermazione della libertà individuale opposta ad ogni convenzione conformistica, ad ogni imposizione e oppressione (non solo politica, ma spirituale e culturale), abbia avuto una grande importanza come educazione di libertà, come rafforzamento delle responsabilità individuali nella lotta contro ogni forma di autoritarismo.

Motivo alto che l'Alfieri poi – nella delusione delle sue iniziali speranze nella rivoluzione francese (per la quale scrisse un'ode su *Parigi bastigliata*) e nel suo timore di una nuova forma di tirannide popolare limitatrice anch'essa della libertà individuale – cercò di far vivere ancora – con posizioni spesso confuse e con pericolose involuzioni – nei suoi tentativi (specie nelle tarde commedie politiche, *L'uno, I pochi, I troppi, L'antidoto*) di abbozzare un sistema politico di monarchia costituzionale (appunto l'*antidoto* di contro al prepotere o della monarchia assoluta o della oligarchia o della democrazia demagogica e oppressiva) che voleva assicurare la libertà dei singoli mediante una costituzione superiore allo stesso monarca che ne doveva garantire la continuità e il funzionamento e che molto risentiva di quella monarchia costituzionale inglese da lui conosciuta e ammirata sin dai tempi dei suoi viaggi giovanili.

E d'altra parte, nella sua dura e feroce avversione alla repubblica francese nel suo processo fra Convenzione, Direttorio e consolato napoleonico, l'Alfieri, pur mostrando i limiti della sua concezione politico-sociale, offriva indubbiamente alla storia del primo Ottocento un nuovo sentimento storicamente importante: quel forte sentimento dell'indipendenza e della nazionalità italiana che egli faceva scaturire dall'odio per i nuovi dominatori francesi, attaccati in un assalto acre e indiscriminato (specie nel *Misogallo*, misto di prosa e di poesie polemiche e satiriche), e dalla contrapposta necessità di una coscienza nazionale italiana, con cui egli apriva un'istanza essenziale del Risorgimento.

4. *Politica e poesia: il trattato «Del principe e delle lettere»*

Ma la posizione politica e storica alfieriana nel suo motivo piú intenso e peculiare (l'affermazione di una libertà individuale assoluta ed eroicamente conquistata, magari con la rinuncia suicida al vivere in servitù) si traduce in un altro nuovo tema storicamente essenziale nella nostra storia etico-letteraria: quello dello scrittore libero, del letterato “sprotetto” e nemico irriducibile di ogni collaborazione cortigiana con i potenti, e anzi dell'assoluta incompatibilità fra la sua arte, figlia e messaggera di libertà e di verità, e

ogni protezione mecenatesca, ogni contaminazione e corruzione da parte del potere autoritario.

Il letterato vagheggiato, e realizzato in se stesso, dall'Alfieri è anzitutto uomo di dissenso e di contestazione, di critica e di rottura con ogni convenzione conformistica e con ogni servile contaminazione, come il poeta insistentemente e appassionatamente spiegò nel trattato *Del principe e delle lettere* (1784), che amplia e precisa quanto già affiorava nella *Tirannide* (nella cui premessa l'autore aveva detto di servirsi della «penna» non potendo servirsi della «spada») e ancor meglio chiarisce il rapporto profondo che corre fra la concezione politica e quella letteraria dell'Alfieri, mentre insieme meglio evidenzia i dissensi alfieriani con il suo secolo «vile» e con la stessa civiltà e cultura illuministica quale essa appariva al suo sguardo eccitato ed estremisticamente preromantico.

In quel trattato, teso da una forza più intuitiva che teorica e pieno di intuizioni fulminee e potenti persino quando possono apparire paradossali, le qualità dell'uomo libero si esaltano nella condizione e missione del letterato libero, dello scrittore-eroe, tutto impegnato nella sua missione poetica, libera da ogni interesse egoistico e da ogni concessione servile e intesa insieme ad esprimere i sentimenti più autentici dello scrittore e a suscitare nei lettori azioni e sentimenti liberi e alti, nata da un insopprimibile «impulso naturale» e dal «forte sentire» (ciò che accomuna scrittore ed eroi dell'azione, ma capaci, i primi, di essere eroi e di creare eroi nella loro poesia), nemica mortale di ogni semplice forma ornamentale, decorativa, edonistica ed evasiva, anche se necessitante del più severo studio e della più tormentata ricerca della perfezione stilistica.

Così nelle sue scelte essenziali l'Alfieri esalterà soprattutto i liberi poeti Dante e Lucrezio (e fra gli artisti figurativi Michelangelo e fra gli scienziati Galileo, così diversi dagli altri artisti o scienziati a cui meno nuocerebbe la protezione mecenatesca) e giungerà, per il poeta cortigiano Virgilio e per l'episodio dell'*Eneide* che esalta il morto giovinetto Marcello, nepote di Augusto, a parlare di «vile sublimità», non potendo negare l'altezza poetica di quell'episodio, ma definendolo vile perché frutto di cortigiano ossequio all'imperatore.

Né certo l'Alfieri pensava solo ad esempi di poeti e di «poetiche» del passato, ché in quel trattato si rifiutava la poesia non solo come cortigiana e servile (quale poteva essere anche quella di poeti cortigiani come il Metastasio o comunque collaboratori con i principi assolutistico-illuminati), ma anche come frutto di ragione e buon gusto (tanto esaltati nelle poetiche arcadiche e illuministiche), a cui egli contrapponeva un più deciso e libero «genio» e «impulso naturale», polemizzando poi apertamente (anche se con evidente esagerazione) contro il suo secolo vile e «tanto ragionatore e niente poetico», limitato da un freddo razionalismo, da una eleganza formalistica, da una scettica derisione delle «illusioni» eroiche e del sentimento appassionato e invincibile.

5. *Natura tragica della poesia alfieriana*

Queste convergenti posizioni politiche e letterarie e il loro dissenso con la civiltà illuministica (a cui pur tanto l'Alfieri doveva nelle origini della sua passione di libertà, del suo coraggio della verità, della sua critica ad ogni credenza dogmatica e imposta per autorità) ci portano a meglio intendere la genesi stessa della grande poesia alfieriana, la sua natura autenticamente tragica, e quindi la stessa scelta della tragedia come la forma più congeniale a quella poesia nelle sue condizioni personali e storiche.

Infatti, di contro a interpretazioni che hanno visto nella tragedia una forma accettata dall'Alfieri per ragioni più esterne (la lunga aspirazione del Settecento italiano a raggiungere il primato in quel genere considerato il più alto e perfetto), ma contrastante con la natura lirica dello scrittore (fino a consigliare appunto una lettura lirica del teatro alfieriano), va decisamente chiarito come la scelta sempre più approfondita del «genere» tragico e la configurazione del mondo poetico alfieriano nella struttura tragico-teatrale siano da riportare all'essenziale bisogno alfieriano di esprimere in forme di contrasto, di dialogo-urto, di azione una profonda e drammatica intuizione della vita e della situazione storica, la crisi tragica di una personalità che si ribellava ad ogni ordine costituito, ad ogni concezione provvidenziale e ottimistica (fosse essa religiosa o razionalistica), ad ogni limite della propria ansia di affermazione e di libertà, del proprio sentimento della complessità naturale dell'uomo, del proprio sforzo di trasformazione della realtà secondo i propri eroici ideali. E insieme dall'urto tragico con quei limiti la poesia alfieriana ricavava un profondo sentimento di tragica delusione, di amara, ma eroica sconfitta: limiti, si badi bene, non solo politici (la tirannide contro cui lotta l'uomo libero), ma esistenziali e naturali: i limiti stessi della natura complessa e pur misera dell'uomo, chiuso nei suoi sensi e nella sua caducità, i limiti di un ordine del mondo e di una divinità, essi stessi tirannici e ostili, non paterni e provvidenziali.

Il tragico urto fra ideale e reale, fra la volontà eroica e il limite di una realtà pessimisticamente avvertita ostile e resistente, naturalmente si costruiscono in forma tragica e in azione tragico-teatrale, naturalmente chiedono forme di contrasto e di catastrofe.

E perciò, dopo la lunga velleità settecentesca di creare tragedie in una civiltà priva di vere condizioni drammatiche, incline al «lieto fine» e all'equilibrio saggio di ideali e realtà, solo l'Alfieri poté creare vere e grandi tragedie e un vero e grande teatro tragico in forza della sua stessa natura tormentata e drammatica e della sua intuizione profonda della crisi storica e spirituale che si apriva fra la maturità della civiltà illuministica e gli oscuri fermenti, le inquietudini profonde del preromanticismo.

Sicché, lungi dal consigliare una lettura lirica del teatro alfieriano, e tanto meno una ricerca antologica di singoli passi poetici e lirici, dovremo proprio sollecitare il lettore delle tragedie alfieriane a comprendere la natura tragica

e la necessaria estrinsecazione teatrale, a figurarsene il piú possibile una loro ideale rappresentazione scenica, a capire e valutare le singole parti, i singoli personaggi, le singole battute nell'organica loro funzione di parti di un tutto ideato e costruito per essere recitato e rappresentato.

E in tal modo sar  anche piú facile e naturale superare certe inveterate incomprensioni per il linguaggio tragico alfieriano giudicato duro, aspro e persino impoetico e viceversa ben comprensibile nelle sue qualit  poetiche di concisione e di aspro vigore (tanto affinate e perfezionate del resto nel lungo svolgimento dell'attivit  tragica alfieriana) quando meglio se ne intendano le interne ragioni di rottura con una tradizione sin troppo fluida e cantabile, e, piú, di forza energetica dei contrasti e degli urti drammatici, di stringente violenza nella esplosione di passioni eroiche e disperate, di espressione e contenimento della vita disordinata di sentimenti colti fin nella loro nascita piú oscura, in quella zona dell'inconscio che l'Alfieri seppe cos  potentemente, e con suggestivi anticipi moderni, scandagliare e scavare.

N  la stessa fedelt  dell'Alfieri alle classiche unit  di tempo, di luogo e di azione o il classicismo del suo linguaggio saranno da considerare negativamente in s  e per s , senza invece intenderne la loro pertinenza alla ricerca di una forma intensa ed eroicamente alta ed eletta di azioni essenziali, concentrate, incalzanti, prive di ogni dispersivit  e indugio.

6. *Le tragedie fino al «Saul»*

La piú diretta applicazione letteraria e la scelta della missione poetica furono, nell'Alfieri, piuttosto tarde, e piú scaturite da un prepotente bisogno interiore che da un'educazione coerente e continua. Infatti, se nel periodo dei viaggi giovanili egli non manc  di letture variamente importanti e di qualche dilettesco esercizio letterario (come un sonetto piuttosto scorretto del '71), solo nel periodo torinese fra '73 e '75 il giovane aristocratico, che sino allora aveva sfogato la sua naturale irrequietezza e insoddisfazione nelle avventure e nei viaggi, cerc  di esprimere certi suoi umori polemici e satirici in un brillante «divertimento» scritto in francese e letto in una piccola adunanza di suoi amici letterati e libertini, l'*Esquisse du jugement universel* (gi  significativo per un acre attacco al vuoto mondo nobiliare senza virt  e senza «cuore», e per i suoi atteggiamenti violentemente anticlericali), per poi piú genialmente applicarsi ad un diario (i *Giornali*, scritti per una parte in francese e poi in italiano), che, nella spietata analisi di se stesso e della sua situazione di ozio e di dissipazione, lo condusse a riconoscere nella propria scontentezza, nel vuoto tedioso delle sue giornate occupate da frivoli incontri di societ  o da furiose cavalcate solitarie, il bisogno di un impiego degno e assoluto della propria eccezionale energia, di una vita diversamente severa, al servizio di un'alta missione, coerente al suo crescente amore per la poesia e all'impulso delle sue idee antitiranniche. Cos , durante lo strascico

penoso di un'avventura amorosa e durante una malattia dell'«odiosamata» signora cui lo legava una passione tra frivola e degradante, l'Alfieri si accinse a scrivere la sua prima tragedia, l'*Antonio e Cleopatra* che, faticosamente e in forme incerte tra enfatiche e languide, tentava la costruzione drammatica degli affetti «che lo divoravano» trasponendo in quella la propria situazione biografica (la liberazione da un amore indegno) e una confusa ansia di grandezza eroica e morale.

Il risultato fu assai scadente (e perciò l'Alfieri ripudiò poi quella che chiamò con disprezzo la *Cleopatraccia*), ma costituì l'avvio di un'esperienza poetica che già nel '75 trovava più sicura realizzazione nella ideazione (e poi stesura in prosa e versificazione, secondo il metodo laborioso e complesso sempre da lui successivamente seguito) di due tragedie, il *Filippo* e il *Polinice*, già contrassegnate dalla sua violenta e ardua concezione drammatica e dalla voce inconfondibile della sua poesia nel diagramma di un'azione intensa, incalzante verso la catastrofe orrenda e la sua profonda risonanza dolorosa e pessimistica, secondo il fondamentale modulo della tragedia alfieriana mossa da un impeto possente di liberazione e affermazione dei personaggi centrali (nella loro sete di assoluto e tirannico dominio o nella lotta eroica dell'uomo libero contro la tirannia politica o contro le sue stesse passioni invincibili) che nel finale ritrova anche l'ostacolo, il limite contro cui ha strettamente lottato e ne ricava un movimento grandiosamente dolente di infelicità e di pratica, ma eroica sconfitta.

Così avviene soprattutto nel *Filippo*, cupa e stringente rappresentazione della vicenda di Filippo II, geloso e sospettoso della giovane moglie Isabella e del figlio Carlo innamorato della propria matrigna e, diversamente dal padre, generoso e aperto ad idee di libertà, chiusa entro lo sfondo tetro e sinistro di una corte servile e interamente soggetta (a parte lo sventurato amico di Carlo, Perez) al potere assoluto del re e dell'inquisitore, suo stretto collaboratore. Filippo, offeso nel suo orgoglio regale e deciso ad una spietata vendetta, costruisce, con lucida e implacabile sagacia, la macchinazione che obbligherà al suicidio i due giovani innamorati, ma, proprio quando egli crederà di aver realizzato la sua vendetta e affermata la propria tormentosa passione di assoluto dominio, avvertirà dolorosamente la sua infelicità, la sua solitudine tragica, l'enormità della sua distruzione dei più stretti vincoli familiari.

Né Eteocle, mostruoso e barbarico tiranno, animato dall'odio per il proprio fratello rivale, potrà interamente raccogliere, nell'uccisione di quello e nella propria morte in un atroce duello con lui, il frutto e il pieno appagamento del suo odio insaziabile.

In quelle due tragedie l'Alfieri aveva soprattutto puntato su personaggi mostruosi e quasi disumani e su di una specie di terribile e sanguinosa rottura da parte loro dei più naturali vincoli familiari nella loro esasperata tensione ad un assoluto dominio, ad un'orrenda affermazione e libertà della propria individualistica mania di potenza. E la forza della poesia

viveva proprio in quei personaggi crudeli e potenti piú che nei personaggi virtuosi e puri.

Ma nelle successive tragedie, *Antigone*, *Agamennone*, *Oreste*, la poesia alfieriana si approfondisce e arricchisce, sia nell'azione piú articolata e complessa, sia nella sua nuova capacità di dar vita – sempre nel clima livido e terribile di corti scellerate e di miti atroci dell'antichità – a personaggi alti e decisi nel loro duro contrasto, nella loro impossibilità di pacificazione, ma poeticamente vivi anche quando la direzione della loro azione e la disposizione del loro animo eroico sono segnate da altissime virtù, da un'eccezionale nobiltà spirituale e dal tormentoso dibattersi fra la nozione del giusto e la forza trascinante di feroci passioni.

Di questa nuova capacità alfieriana nella creazione di figure alte, eroiche e generose sarà prova anzitutto la grande figura di Antigone (nell'omonima e bellissima tragedia) che per dar sepoltura al fratello Eteocle, lasciato insepoltito dal tiranno Creonte, e insieme per cercar di spiare col proprio sacrificio le colpe orrende dei suoi avi e genitori, sfiderà il divieto del tiranno, rifiuterà le nozze con l'innocente figlio di quello, Emone, e accetterà la morte, con la sua personalità eroica ed energica, ma insieme femminilmente delicata, pietosa e supremamente altruistica.

E sarà prova della tanto cresciuta capacità alfieriana di analisi psicologica (e persino nel regno dell'inconscio dove fermentano e ribollono sentimenti non chiariti, complessi e traumi profondi e oscuri) e di una organicità costruttiva piú complessa nell'azione e nell'incontro e reciproca sollecitazione di personaggi l'*Agamennone*, una delle tragedie alfieriane piú armoniche pur nella tensione che anima tutti i personaggi e nell'energia dell'azione. Azione che coincide mirabilmente con la maturazione occulta dell'atroce delitto che, per istigazione e suggestione dell'amato e perfido Egisto, sarà attuato sul generoso e turbato Agamennone, ritornato da Troia, da parte dell'infedele Clitennestra, tormentata dall'urto della passione peccaminosa, dell'attrazione invincibile per l'amante e del balenante orrore di ciò che sta per compiere. E la figura di Clitennestra riapparirà, ancor piú torturata e infelice, nella tragedia *Oreste*, quando, carica di rimorsi e pur incapace di scegliere decisamente tra i figli e il nuovo marito, Egisto, finirà uccisa dalla mano del figlio Oreste, vivo e poetico nella sua giovanile volontà di azione e nella precipitosa furia vendicatrice che lo condurrà quasi folle a coinvolgere nella strage Egisto e Clitennestra, con un nuovo amarissimo ripresentarsi, nel finale, di quel profondo motivo alfieriano della delusione e dell'orrore che potentemente suggella in un moto pessimistico ogni azione liberatrice e pur mai capace di appagamento e di serenità.

Piú deboli poeticamente possono invece considerarsi quelle «tragedie di libertà» (come le definì l'Alfieri) che piú strettamente si legano alla coeva composizione della *Tirannide* (1777) e piú direttamente puntano sul tema politico e sulla contrapposizione fra uomini liberi e tiranni.

E tale debolezza si verifica soprattutto nel confuso e incerto *Timoleone e*

nella stessa *Virginia*, in cui la notissima vicenda della giovane plebea romana uccisa dal padre Virginio per non lasciarla alle voglie del tiranno Appio Claudio si svolge in una luce radiosa di fiducia eroica e si conclude con l'insurrezione popolare, ma, proprio nella direzione di un risultato positivo (appunto l'insurrezione popolare vittoriosa e provocata dal gesto supremo di Virginio), troppo gonfia di oratoria e di una certa retorica dell'eroismo romano e poco alfierianamente conclusa con una specie di singolare «lieto fine».

Perciò tanto piú congeniale e migliore sarà da considerare la *Congiura dei Pazzi*, in cui vibra una tensione tragica piú intensa e intera e la catastrofe – che vedrà sconfitto l'uomo libero Guglielmo dei Pazzi e il rapido passaggio del popolo alla causa del tiranno vincitore, Lorenzo il Magnifico – riporta il profondo accento pessimistico piú proprio della intuizione tragica alfieriana.

E proprio in questa tragedia potrebbe meglio osservarsi, in un'analisi del suo stesso linguaggio, come la poesia tragica alfieriana vive, anche nella sua tematica direttamente politica, solo quando questa risuona e vibra di allusioni e significati che vanno al di là dello stretto ambito della passione politica e nella situazione eroica e infelice dell'uomo libero, sottintendono come una piú profonda allusione alla sorte alta e misera dell'uomo nel pertinace, ma doloroso e infelice conflitto fra ideale e reale, fra la sua volontà di vita alta e pura e i limiti inesorabili della triste e malvagia realtà.

7. Dal «Saul» alla «Mirra»

Alla grande poesia tragica l'Alfieri ritornò con una ulteriore e definitiva maturazione della sua forza poetica e della sua espressione teatrale, tecnica ed espressiva (dopo un periodo dominato dal lavoro di revisione e perfezionamento delle prime tragedie e la costruzione di tragedie sostanzialmente minori, *Rosmunda*, *Don Garzia*, *Maria Stuarda*, se si escluda l'*Ottavia* per la finezza nobile e femminile della protagonista, chiusa in una crescente solitudine ostile), nel grande periodo che, fra l'82 e l'86, vide l'elaborazione dei due massimi capolavori alfieriani, il *Saul* e la *Mirra*.

Certo attraverso lo stesso esercizio di revisione delle prime tragedie e la costruzione delle nuove ora indicate e, di poco precedente al *Saul*, della *Merope* (scritta in gara con la tragedia omonima del Maffei, come prova della bontà del suo metodo tragico di fronte a quello attuato nel dramma arcadico del Maffei, celebrato nel Settecento come la massima realizzazione del nuovo teatro tragico italiano), l'Alfieri venne arricchendo di toni, di mezzi tecnici, di linguaggio, la propria esperienza teatrale. Sicché lo stesso *Saul* se ne avvantaggerà, specie nell'acquisto di maggiore capacità di dar vita a personaggi minori funzionali rispetto al personaggio centrale, ma non privi di una loro particolare vita poetica.

E tuttavia è chiaro che il *Saul* (ideato il 30 marzo 1782, steso in prosa dal

2 all'8 aprile, versificato dal 3 al 30 luglio) nacque da un'ispirazione qualitativamente piú profonda e come da una concentrazione nuova dell'Alfieri nel proprio grande animo e nel proprio mondo poetico, scandagliato nei suoi strati piú profondi e nella sua intuizione maturata della vita e dell'uomo.

Da questo piú interno approfondimento trae alimento la grande personalità tragica di Saul, che l'Alfieri costruì sullo stimolo di una lettura fervida ed entusiastica della *Bibbia*, attratto particolarmente dal grande episodio epico-drammatico dello sventurato re ebraico, abbandonato dal Dio irato per una sua disubbidienza (il rifiuto di sterminare, come volevano i sacerdoti, interpreti ufficiali della divinità, il vinto popolo e il re degli Amaleciti), geloso della giovanile prestanta di David, indotto dalla follia, cui Dio lo ha dato in preda, a uccidere i sacerdoti e a dar battaglia ai Filistei, uscendone sconfitto e costretto al suicidio.

Ma quella grandiosa vicenda fu rivissuta dall'Alfieri in una prospettiva originalissima e diversa da quella del testo biblico in cui la giustizia di un Dio, padrone assoluto e punitore implacabile di ogni disubbidienza ai suoi ordini, era al di sopra di ogni possibile discussione e la follia e la sventura di Saul erano giuste conseguenze del suo atto di ribellione. Nella tragedia alfieriana invece la grandiosa e tormentata personalità saulliana raccoglie in sé non solo il carattere tirannico della volontà di potenza che lo rende geloso di David e diffidente di tutti, ma anche il carattere di infelicità di una vittima del Dio terribile e tirannico, da cui Saul si sente oppresso e colpito per un atto che egli non può non riconoscere generoso e magnanimo, sicché egli oscuramente reagisce a quella «tremenda mano» che lo tormenta, a quella «terribil ira» di un «inesorabil Dio» a cui si rivolgerà sconfitto, ma intimamente ribelle, nell'atto stesso del suo suicidio.

In tal modo al centro di questo grande personaggio, ricco di una estrema complessità di toni e sentimenti (gelosia, diffidenza, furia e crudeltà tirannica, ma anche malinconico e cupo sentimento di solitudine e desiderio di amore e di pacificazione con i suoi, orgoglio della sua dignità regale e coscienza amara della logica spietata del potere, volontà di spezzare i limiti che lo assediano e dolente senso della sua infelicità e debolezza di vecchio, nostalgia dell'età giovanile felice e forte), si deve ben cogliere il motivo piú profondo della sua tragica situazione e delle sue oscillazioni, dello scoppio della sua ira e del desolato ripiegamento in momenti di prostrazione e di presentimento della propria inevitabile sconfitta. E tale motivo, ripeto, è l'espressione poetica della tragica intuizione vitale del poeta, del suo modulo eroico-pessimistico, concretata in un personaggio supremamente inquieto, tormentato, oscillante fra impeti, sdegni eroici, selvaggi sobbalzi di furia crudele e desideri vani di quiete e di affetti consolatori, concreto simbolo dell'uomo superiore, teso alla propria affermazione e assoluta libertà, tiranno e vittima di una realtà che lo limita e contro cui tenacemente e vanamente lotta, di un ordine generale delle cose, di una divinità non provvidenziale e paterna, ma ostile, arbitraria e tirannica.

Saul, tiranno e vittima (vittima della sua stessa tirannide e della tirannide celeste), anima, con la sua gigantesca personalità e con la sua azione convulsa e irrequieta, tutta la tragedia, scuote e tormenta il mondo dei personaggi minori, che sarebbero di per sé disposti ad affetti più consueti e alla fiducia in Dio, e che vengono come travolti dall'azione di Saul, mentre, per contrasto, ne accentuano la solitaria grandezza anche quando cercano di comprenderlo, di assecondarlo o consigliarlo, o con la devozione filiale di Gionata, o con la delicatissima pietà femminile di Micol, o con la fedeltà di Abner tutto preso in una sua concezione mondana di guerriero e nella sua avversione per i sacerdoti e per David, anch'egli generoso verso Saul, ma persuaso della giustizia divina.

Come questa grande tragedia si presenta singolarmente complessa e ricca di motivi e personaggi, così essa si caratterizza per un linguaggio più vario, ora fortemente immaginoso, ora somnesso e delicato (come nelle parlate di Micol), e si svolge e articola – rispetto alle precedenti tragedie – in una linea particolarmente mossa, con rallentamenti e progressioni più sommesse e pausate, con impeti crescenti di estrema potenza, con oscillazioni profonde, con intrecci di toni tutti raccordati con la vita drammatica del personaggio centrale. E l'incalzare dell'azione verso la catastrofe è assecondata da una originalissima attenzione al tempo, all'ora che passa e inesorabilmente segna l'avanzare della tragedia verso il suo esito, fra i colori dell'alba sorgente – allusione di speranze e di fiducia, specie nei dialoghi dei personaggi minori nel primo atto e nel primo apparire di Saul – e il trascolorare della luce della giornata verso la notte fosca, in cui i Filistei assalgono di sorpresa il campo ebraico immerso nel sonno, sconfiggono e uccidono l'esercito avversario e gli stessi figli di Saul (mentre David si allontana secondo l'ordine divino e Micol è trascinata via in salvo da Abner) e si apre il grandioso, rapidissimo, travolgente finale. Allora Saul si ritrova solo, carico di rimorsi, di colpe (come l'inutile uccisione di Achimelech e degli altri sacerdoti momentaneamente creduti, nel suo spirito eccitato, unica causa delle sue sventure), privo di affetti, dolorosamente consapevole della sua pratica sconfitta, e insieme titanicamente proteso, mentre si uccide, a contestare la «terribil ira» dell'«inesorabil Dio» e a riaffermare – di fronte ai Filistei che irrompono vittoriosi sulla scena – la sua dignità di re e di uomo eroico, la tragica grandezza degli eroi alfieriani, vinti, ma non piegati, capaci, nell'estrema sconfitta e nella massima delusione, di un ultimo impavido ergersi nella morte, non subita, ma voluta come liberazione e prova definitiva della loro eroica libertà.

Nel *Saul* l'Alfieri credette di aver concluso, con un risultato altissimo, la sua poesia tragica e – preso dalle vicende ansiose del suo nuovo viaggiare irrequieto nella lontananza della donna amata – svolse la sua ricchezza sentimentale nel lungo esercizio delle *Rime*, su cui più tardi torneremo. Ma ad esse occorre qui accennare come ad un esercizio poetico importante per preparare, con una tensione ricca di toni dolorosi e di movimenti di alta finezza, una ripresa dell'attività tragica, più incerta nell'*Adige* e nella *Sofonisba*

(troppo diluite nell'esaltazione di eroi altruistici ed elegiaci) e invece nuovamente altissima nella *Mirra*, ideata in Alsazia l'11 ottobre 1784, stesa il 24 e il 28 dicembre dello stesso anno, versificata fra il 7 agosto e l'11 settembre 1786, dopo un lungo intervallo di meditazione.

Nella *Mirra*, capolavoro supremo dell'Alfieri e del Settecento, tutta la vasta gamma di sentimenti e di toni (fra espansioni di tenerezza, scatti elegiaci e patetici, e impeti profondi di energia e di sdegno, con un singolare fascino per la sorte misera e alta degli uomini, per la loro nobiltà spirituale e la loro sostanziale infelicità) che era affiorata già nel lungo esercizio lirico delle *Rime*, viene improvvisamente raccolta e utilizzata – insieme alle inerenti conquiste di un linguaggio più ricco di sfumature e di gradazioni sottili – in funzione di un nuovo potente nucleo tragico in cui il grande poeta venne a condensare come il succo più profondo e intimo della sua intuizione tragica della situazione umana, alimentandone un personaggio delicatissimo e pur sempre eroico, costruito con estrema sapienza di gradazioni e quasi accarezzato da una luce profonda di simpatia, di pietà, di ammirazione pudica e lontanissima da ogni eccesso di enfasi oratoria (pericoli non certo mancanti in molte tragedie alfieriane meno riuscite, o in parti di altre più grandi, e qui del tutto eliminati). Lo stimolo per la *Mirra* venne all'Alfieri dalla lettura di un celebre episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio, che narrava, con toni ben diversamente compiaciuti, la vicenda della giovane figlia del re Ciriaco, accesa da incestuosa passione per il padre e trasformata, dopo la nascita di Adone, frutto di quel peccaminoso amore, nell'omonima pianta orientale.

L'Alfieri raccolse il motivo centrale di quella passione nefanda (provocata da una vendetta di Venere contro la madre di Mirra) e intuì «in un subitaneo lampo» (come egli narrò poi) lo sviluppo diversissimo e originalissimo che ne poteva trarre la sua fantasia tragica, concretandolo nell'azione tenace e disperata con cui la protagonista avrebbe cercato di contenere e non rivelare la sua passione divorante, invincibile, fino alla punizione di se stessa con il suicidio, quando la natura e il nome della passione le vengono come strappati dallo stringente interrogatorio dello stesso padre.

Tale azione e tale disperata lotta interiore da parte di una fanciulla pura e innocente, invasa da una passione scellerata e invincibile, si presenta chiaramente come l'estremo svolgimento e approfondimento della intuizione tragica alfieriana e del suo profondo e pur sempre eroico pessimismo. Ché il dramma degli uomini, della loro lotta eroica e del loro pratico scacco finale, il motivo alfieriano della lotta dell'ideale contro il limite della realtà, vengono qui portati al loro esempio più sconvolgente e arditamente moderno, se proprio in un essere innocente e virtuoso, nell'età delle più pure speranze e illusioni, può nascere una passione così orrenda come l'amore incestuoso e se di questa passione quella creatura potrà liberarsi solo con il suicidio, ancora in quel supremo momento rimpiangendo, con la sua acutissima sensibilità morale, la propria empietà realizzata solo nella forzata rivelazione di quella passione.

Il pessimismo alfieriano tocca qui le sue note piú profonde, investe la natura umana, esposta, anche nelle sue condizioni piú innocenti e virginee, alla contaminazione di passioni orrende, in un ordine delle cose che l'Alfieri non poteva certo immaginarsi che ostile e spietato se esso può permettere o addirittura (secondo il mito della vendetta di Venere ripreso anche dall'Alfieri nella sua tragedia) volere simili estremi esempi dell'umana infelicità.

Dramma intimo e psicologico dunque è quello della *Mirra* (in tal senso l'Alfieri vi acuì il suo sguardo profondo sin nelle zone dell'inconscio), ma insieme è dramma di profondo significato esistenziale, come si poteva dire del *Saul*, e piú si può dire di questa tragedia, in cui il personaggio centrale impiega tutta la sua energia non per un'affermazione di potenza (l'aspetto tirannico di Saul), ma solo per difendere la sua virtù dalla passione da cui è stata contaminata ad opera di una natura e di un destino implacabili e ostili.

Questa grande tragedia vive soprattutto nello sviluppo del personaggio centrale, rispetto al quale gli altri personaggi (il padre Ciriaco, la madre Cecri, il fidanzato Pereo, la nutrice Euriclea) pur possedendo una loro individuazione essenziale, hanno la loro vera funzione poetica e drammatica nel rapporto con Mirra e con il suo dramma, per loro incomprensibile e che li turba e provoca le loro reazioni di pietà, di affetto, di dolore e speranza, mentre il loro affannarsi intorno a Mirra con i loro sentimenti piú normali e tesi alla pace domestica esaspera il tormento della protagonista, rileva la sua desolata solitudine, la sua impossibilità di confessione, di abbandono, di sfogo, il suo ritegno sempre piú difficile e disperatamente tenace.

Né d'altra parte può dirsi, come a volte si è detto, che la situazione di Mirra sia troppo monotona e quasi statica, ché la giovane infelice non manca mai di una disperata volitività e di una linea di azione entro il limite già inizialmente chiaro dell'impossibilità di ogni soluzione felice. Mirra sa che la sua passione è invincibile e che non potrà vincerla se non con la morte. E tuttavia per i primi tre atti essa agisce per ottenere la morte in una forma piú consona alla sua delicata natura femminile e giovanile di quanto non sarebbe la risoluzione feroce del suicidio. Così essa insiste (contro le perplessità e i dubbi atroci dei familiari e dello stesso fidanzato, e contro la propria resistenza, i propri momenti di abbattimento e l'attrazione della sua passione) per l'attuazione delle nozze, che essa aborre, ma in cui vede la sua partenza dalla casa paterna, e una morte lontana per il dolore del distacco dal padre.

Ma tale azione è frustrata quando nella cerimonia delle nozze la sua passione la sopraffà in un vaneggiamento forsennato che elimina definitivamente la possibilità delle nozze e spinge l'infelice Pereo ad uccidersi, ritenendosi causa della disperazione di Mirra.

Questa scena (la scena seconda dell'atto quarto) è altissima nella tensione poetico-teatrale creata dall'Alfieri con l'impiego di cori che, con il loro salmodiare monotono e il loro linguaggio rituale e convenzionale, con la loro esaltazione delle gioie coniugali e la loro deprecazione delle furie della discordia, creano come una ossessiva cupola sonora sotto cui Mirra si tur-

ba, vibra sollecitata dalle stesse immagini evocate dai cori e dalle domande ansiose dei personaggi familiari che la circondano. Finché il suo tormento diventa insostenibile e la fanciulla, con oscure, sconnesse parole, esprime la sua invincibile repulsione per le nozze con Pereo. Dopo questa scena (quasi una prima catastrofe di questa tragedia inesorabile e spietata) Mirra non può che ripiegare sulla richiesta della morte al padre e alla madre, e quando, nell'ultimo atto, anche questa assurda possibilità sarà eliminata – provocando l'orrore e la disperazione dei genitori, di fronte a quella richiesta –, essa lotterà solo per conservare almeno il suo orribile segreto. Ma anche questa disperata difesa crolla nel dialogo supremo ed estenuante con il padre che la condurrà, quasi inconsapevolmente, a rivelare la natura e l'oggetto del suo amore. E la fanciulla, che a quel punto si è trafitta col pugnale del padre, cercherà ancora inutilmente di celare morente il suo peccato alla madre. Svanita anche quest'ultima speranza, mentre i genitori inorriditi la abbandonano, chiusi in un disperato abbraccio che ancor più rivela la suprema esclusione di Mirra dal mondo degli affetti familiari, la sventurata eroina muore ancora rimpiangendo una morte innocente (se ottenuta prima della rivelazione del suo peccato) e così, nella sua squallida sconfitta, nel riconoscimento della propria empietà, ancora riverbera la luce di gentilezza e di virtù a cui tutta la sua azione si era ispirata.

La linea della tragedia si presenta cosa saldissima e svolta in fasi ben individuate, assicurata a nodi tragici potenti, sotto la trama finissima e mirabilmente graduata delle scene e dei dialoghi, in un linguaggio perfetto, fuso e capace di assecondare gli impeti drammatici più laceranti come le più sottili sfumature psicologiche, ben dimostrando come questa tragedia sia l'esito più profondo e armonico del lungo esercizio tragico alfieriano.

8. *L'ultimo Alfieri e le «Rime»*

La grande poesia tragica alfieriana si conclude nella *Mirra*, ché ormai poeticamente assai deboli appariranno le due tragedie politiche posteriori, *Bruto I* e *Bruto II*, accese dalla consonanza alfieriana con il momento prerivoluzionario francese, e molto deboli sono un tardo rifacimento dell'*Alceste* di Euripide e uno strano tentativo di «tramelogedia» (specie di compromesso fra tragedia e melodramma) attuato con l'*Abele*.

Non perciò l'Alfieri cessò di applicarsi all'attività letteraria e all'espressione delle sue idee politiche e morali, sia con il ricordato *Misogallo*, sia con le commedie politiche, già ricordate, sia con commedie morali e satiriche (*Il divorzio* e la *Finestrina*), non prive di un acre riso sarcastico e di notevole abilità teatrale, sia con le *Satire*, dirette a colpire ferocemente costumi e atteggiamenti contemporanei (fossero essi gli usi della decaduta Italia, il cicisbeismo, la frivola educazione nobiliare, o fossero atteggiamenti umanitari e razionalistici dell'illuminismo, sentiti come troppo lontani dall'alfieriano

sentimento eroico ed energico) sia piú felicemente, con la lavoratissima *Vita* (scritta una prima volta intorno al 1790 e poi riscritta intorno al 1799-1800), capolavoro della sua prosa matura analitica e sintetica, capace di dosare ed equilibrare fra loro toni e ritmi appassionati e drammatici con toni e ritmi piú distesi, ironici e autoironici, specie nelle bellissime parti che narrano la puerizia, l'adolescenza e la gioventú del poeta.

Né potranno certo dimenticarsi anche per i loro piú tardi esiti poetici, luminosi nell'incupirsi solitario e nella feroce e quasi maniaca avversione antifrancese e antirivoluzionaria, quelle *Rime* che nel loro insieme (diviso in due parti) costituiscono certo un cospicuo aspetto della poesia alfieriana.

Concepite come una specie di diario poetico (specie a cominciare dagli anni della lontananza dalla donna amata, dopo la partenza da Roma nell'83), le *Rime* (per lo piú sonetti) contribuiscono anzitutto a un nuovo rilievo della potente originalità dell'Alfieri, che riprendendo il modello petrarchesco, lo interpreta e rinnova, all'opposto della direzione «illegiadrita» del petrarchismo arcadico e settecentesco, forzandone invece i caratteri di conflitto interiore e caricandolo di una tensione molto lontana dalla misura e dalla dolcezza del *Canzoniere*. Ché anzi la lirica alfieriana, come sfugge paesaggi e sfondi vaghi e rasserrenanti e cerca paesaggi rupestri e selvaggi congeniali al suo animo drammatico ed eroico-pessimistico, cosí rifiuta un tipo di poesia che «disacerba il duolo», un linguaggio fuso e melodico, cui si contrappongono la sua concezione della poesia energica e intensificatrice del sentimento, un linguaggio aspro e irto, un ritmo pieno di spezzature e di clausole perentorie. Né la stessa tematica delle rime alfieriane è solo amorosa (anche se in tante delle rime è centrale l'amore e la disperazione per la lontananza della donna amata) e anche quando essa è tale, l'amore agisce soprattutto come incentivo all'espressione di tutta una vasta gamma di sentimenti (ira, malinconia, voluttà malinconica e tormento di un «ingegnoso nemico di se stesso», sdegno eroico per il mondo e il secolo «vile», pietà per la sorte misera degli uomini, ammirazione per personaggi sublimi ed eroici) che si ricordano al fondo drammatico e all'intuizione eroica-pessimistica della vita, propria dell'Alfieri.

In tal senso le *Rime* offrono un materiale ricchissimo di sentimenti e toni e, se la realizzazione poetica di questi è piú spesso frammentaria e difficile, è dal generale attrito di una cosí densa e scabra materia sentimentale e dal difficile, arduo sforzo di farne poesia, che scattano i rari, ma altissimi capolavori delle *Rime*.

Ed essi (si pensi soprattutto al sonetto scritto alla Certosa di Grenoble, a quello scritto a Marina di Pisa, a quello che esalta la «dolce tristezza» della solitudine di una selva e del suo «tacito orrore») riescono ad ottenere una singolare misura ed equilibrio, conquistati con una suprema tensione dell'animo e con una possente intensificazione di tutta la loro costruzione.

E, come prima ho già detto, anche nello sgorgo piú raro e meno energico delle *Rime* della seconda parte, negli ultimi anni fiorentini, queste portano

la maggiore luce di poesia ad un tramonto così aspro, irato, esacerbato del poeta, che in alcuni di quegli ultimi sonetti sa trovare una più profonda espressione del proprio animo preso fra «ira e malinconia», assorto in una meditazione dolente e malinconica dei propri problemi e dei propri ideali, in un alto vagheggiamento di immagini di se stesso fatto tutt'uno con il proprio ideale dell'uomo libero, in instancabile lotta con la viltà e la tirannia. Come avviene soprattutto nel monumentale sonetto, ideale autoritratto e ritratto dell'uomo libero

(Uom, di sensi, e di cor, libero nato,
fa di sé tosto indubitabil mostra.
Or co' vizi e i tiranni ardito ei giostra,
ignudo il volto, e tutto il resto armato:

or, pregno in suo tacer d'alto dettato,
sdegnosamente impavido s'inchiostra;
l'altrui viltà la di lui guancia innostra;
né visto è mai dei dominanti a lato.

Cede ei talor, ma ai tempi rei non serve;
abborrito e temuto da chi regna
non men che dalle schiave alme proterve.

Conscio a sé di se stesso, uom tal non degna
l'ira esalar che pura in cor gli ferve;
ma il sol suo aspetto a non servire insegna).

Questo sonetto ben può essere considerato come una sorta di nitido, epigrafico riepilogo di tutta una vita, nella coscienza del significato del proprio perenne messaggio, nella personificazione di quella passione di libertà che anima tutta l'opera alfieriana e dà un valore eccezionale alla presenza dell'Alfieri nella nostra storia letteraria e civile, alla sua influenza sui nuovi poeti del primo Ottocento come Foscolo e Leopardi.

Ché se, concludendo, non vanno certo taciuti i pericoli della posizione di libertà individualistica, specie nella sua configurazione finale in contrapposizione alla grande rivoluzione francese e all'eredità del grande illuminismo, non si potrà tanto meno negare la eccezionale forza stimolante degli ideali alfieriani anche in un contesto diversissimo di volontà democratica ed egualitaria, e l'altezza poetica in cui essi si sono tradotti.

L'ETÀ NEOCLASSICA E VINCENZO MONTI

1. *Il neoclassicismo nell'età napoleonica*

Abbiamo già visto (nel capitolo 24; cfr. particolarmente i paragrafi I e VIII) come nella seconda metà del Settecento si svolgessero, accanto alle componenti culturali illuministiche e preromantiche, gli elementi del gusto neoclassico, di una ripresa attiva dei classici, cioè, in un orizzonte di modernità e di attualità, di aspirazione all'antica perfezione morale e all'antica finitezza estetica. Non disgiunti da un affiorare, e perfino da un prevalere, delle componenti della sensibilità preromantica, tali elementi s'espandono fino agli estremi limiti del secolo e subito dopo li troviamo pronti ad improntare di sé, largamente, il primo decennio almeno dell'Ottocento. È caratteristico come nella storia del Monti, che di quest'età occupa il posto preminente quale indice del gusto e delle tendenze poetiche che solo col Foscolo giungono alla vera poesia, gli elementi illuministici e preromantici, specie nella giovinezza, nel tempo della formazione e fino alla prima maturità, si mischino con quelli neoclassici, che poi finirono decisamente col prevalere.

Che sulla formazione del gusto neoclassico molto influissero figure come il Winckelmann s'è già segnalato, aggiungendo però che ciò accadeva non disgiuntamente dallo sviluppo di certe tendenze preromantiche come quelle delle rovine. Ora va detto che proprio il gusto neoclassico diviene la dimensione tipica del tempo napoleonico, prima nel periodo repubblicano francese, per via dell'esaltazione degli ideali classici repubblicani greci e romani, poi per l'adesione di quel gusto alle necessità del fasto imperiale. Tale tendenza impresse direzioni particolari un po' a tutte le usanze sociali, e l'architettura di primo Ottocento si segnala per vistosi ritorni a strutture classiche (colonnati, trabeazioni, scalinate, esigenze di simmetria e di proporzione), come anche la pittura e la scultura. Per la pittura basterà ricordare la fortuna di cui godette il francese Fabre, che a lungo operò in Italia; per la scultura la figura di Antonio Canova, ideale di gusto per uomini come Giordani, ma notevole soprattutto perché capace di accendere per certe sue opere l'entusiasmo del Foscolo, che gli dedicherà le *Grazie*. Anche l'arredamento delle abitazioni, perfino la moda femminile risentirono fortemente di questa tendenza del gusto (e nel tempo imperiale i labari, le aquile si sprecarono come simboli della nuova autorità, chiaramente ispirandosi ai tempi romani), che non fu solo italiana, né solo francese, ma largamente europea.

Sulla determinazione del gusto neoclassico nella letteratura influiva poi il Parini, soprattutto, come s'è visto, quello dell'ultima stagione. Pur mantenendo nel complesso quegli aspetti che le tendenze classicistiche già vive nel Settecento avevano manifestato, la poetica neoclassica del primo Ottocento si viene svolgendo verso risultati in parte diversi, soprattutto e prima di tutto perché variamente connessi con la sensibilità preromantica. Gli aspetti salienti della poetica neoclassica sono così, da una parte, un gusto dell'ordine razionale, delle proporzioni, della divina armonia, ma insieme un vago sentimento della fine di tutto ciò cui si aspira. Nello sforzo di raggiungere la piena espressione del suo gusto l'artista neoclassico è pronto alle punte più estreme, al grandioso, allo spettacolare, alla soddisfazione del desiderio di suscitare meraviglia. Allora anche le suggestioni del gusto pompeiano, delle rovine, influiscono sulle delineazioni del paesaggio in una complessa contaminazione di aspirazione al bucolico classico e viceversa al primitivo preromantico. D'altronde nelle scelte linguistiche la fertilità di suggerimenti, di aperture provenienti dal Settecento, si compromette con la tendenza al ritorno ai classici del Trecento, con diversi risultati, vedremo, tra ambiente strettamente puristico e ambiente montiano. Ma è proprio in questo tempo che si diffonde nella cultura italiana, anche in ragione della diversa circolazione di cultura che le vicende della rivoluzione e dell'età napoleonica determinano, l'alta voce del Vico, che sarà maestro di pensiero storico e filosofico a tutto il più serio Romanticismo.

2. *Vincenzo Monti e il suo tempo*

Di questa epoca così ricca di vicende storiche grandiose e drammatiche (lungo arco che va dal riformismo illuministico settecentesco alla rivoluzione francese e al suo ingresso in Italia, alla costituzione di repubbliche italiane prese fra aspirazioni di indipendenza, e persino di unità della penisola, e inevitabile subordinazione alla politica francese, alla dittatura napoleonica e al suo crollo, alla restaurazione dei vecchi regimi e al predominio austriaco) l'opera poetica di Vincenzo Monti riflette e traduce letterariamente le tendenze e i caratteri più vistosi, così come quella del Foscolo, vero e grande poeta, ne interpreta, in maniera tanto più originale e profonda, i motivi di fondo, i grandi problemi storici, politici, culturali, estetici. Per dirla in breve il Foscolo fu la coscienza critica, drammatica e così veramente poetica del suo tempo, mentre il Monti fu di questo l'interprete più vistoso, superficiale, immediato, sí che a lungo poté apparire ai contemporanei come la voce più alta, e quasi l'immagine stessa della poesia insieme accordata alle vicende storiche e alle tendenze dominanti del gusto e insieme sempre dotata di un suo splendente e sonante timbro «apollineo», capace di trasformare in immagini splendide e colorite fatti e personaggi di quel tempo così tumultuosamente mobile e tramutante. Finché il più grande poeta

della generazione successiva, il Leopardi, dopo di aver subito nella prima gioventù il fascino montiano, poté recisamente (e persino eccessivamente) opporsi a quel fascino affermando che il Monti era un poeta «dell'orecchio e dell'immaginazione», non del «sentimento» e che la sua poesia non aveva mai la forza stimolante e vivificante della vera poesia moderna. E tuttavia – superata da tempo l'illusione dei contemporanei e i tentativi anche più recenti di recuperare nel Monti una qualità di autentica grande poesia – sarebbe ingiusto demolire totalmente l'importanza del Monti nella nostra storia letteraria, distruggerne senz'altro la presenza culturale e letteraria nel passaggio fra Settecento e Ottocento e negare a lui disposizioni poetiche, anche se incapaci, per mancanza di una sostanza umana profonda, di realizzarsi in vera e grande poesia. E perciò, più che ad un nucleo personale potente, capace di svilupparsi e di svolgersi densamente (come vedremo in un Foscolo), occorrerà recuperare nella sua carriera poetica i modi con cui certe sue disposizioni poetiche naturali s'aprono e s'accendono al contatto con i fatti storici, con le tendenze del gusto contemporaneo, con le tendenze della cultura, di cui indubbiamente – nei suoi modi più vistosi che profondi – egli fu abilissimo ed efficace assimilatore e mediatore ad un vasto pubblico di lettori e ai letterati che da lui appresero indubbiamente tante lezioni di stile, di lingua, di immagine e di suono, di metrica e di espressione che superano ormai il vero ambito del Settecento e si aprono alla poesia ottocentesca.

3. La vicenda umana di Vincenzo Monti

Come la sua poesia, la sua vita non ha passioni profonde e iniziative posenti, tesa com'è semmai da una decisa volontà di affermazione personale e da una sapiente (anche se non sempre riuscita) amministrazione del proprio ingegno poetico per trovarsi sempre al punto giusto in una situazione, e non essere mai scavalcato e isolato dagli avvenimenti e dalle forze vittoriose dei vari potenti (in antitesi netta con l'immagine alfieriana del letterato che non è «visto mai de' dominanti a lato»). Ciò che non esclude una vita di sentimenti anche generosi, come non esclude un più ingenuo entusiasmo per i vincitori e i protagonisti felici della storia, per le vicende esaltanti e capaci di commuoverlo insieme alla più vasta opinione pubblica; entusiasmo che ben corrisponde al suo ingegno versatile e facile, più disposto ad aderire ai moti positivi della storia che a rifiutarli e a combatterli in una posizione di minoranza e di persuasa solitudine.

Nato il 19 febbraio 1754 alle Alfonsine, nelle vicinanze di Ravenna, da una famiglia di agiati possidenti agricoli in via di consolidamento e affermazione economica, il Monti, dopo un'educazione classicistica tradizionale nel seminario di Faenza, si accinse presto a sviluppare insieme le sue doti letterarie e la sua impresa di affermazione personale, prima utilizzando le relative offerte di Ferrara (dove studiò prima medicina e poi legge e soprattutto si

introdusse nell'ambiente letterario aristocratico, presto affermandovisi con la sua conversazione brillante e la foga e varietà della sua poesia), poi nel 1774 passando a Roma, capitale dello Stato pontificio e del mondo cattolico e insieme centro cosmopolitico dell'arte neoclassica e di una politica culturale fastosa, particolarmente appoggiata a papa Pio VI, dove la sua personalità vivacissima, abile, conformista, riuscì abbastanza presto ad imporsi (malgrado invidie e rivalità maligne e invincibili) di fronte ad una stanca letteratura di eredità arcadica e a divenire insieme il segretario del nepote del papa, il duca Luigi Braschi, e il poeta riconosciuto della corte papale (di cui assecondava con i suoi componimenti poetici le tendenze di mecenatismo, di moderato e piuttosto illusorio riformismo, di restaurazione dell'antico splendore classico nel neoclassicismo dell'edilizia, delle ricerche archeologiche, dei nuovi musei), mentre nel matrimonio con la bellissima Teresa Pikler (figlia di un famoso orafo neoclassico) egli si assicurava una soddisfatta vita sentimentale e una compagna ben adatta al suo prestigio nella vita sociale romana.

Né i riflessi della rivoluzione francese e delle prime guerre fra rivoluzionari francesi e lega dei principi conservatori mancarono di fornire nuovi elementi al suo estro entusiastico e alla sua personale politica di portavoce poetico della reazione italiana ed europea, se proprio con la *Bassvilliana*, facendosi difensore poetico del trono e dell'altare con un apparente rinnovamento della grande poesia dantesca, egli ottenne il suo primo e maggiore successo di «grande poeta». E se la storia smentì i suoi profetici annunci della sconfitta rivoluzionaria e le armate francesi sotto la guida di Napoleone dilagarono in Italia e giunsero nella stessa Roma, il Monti ben presto si riprese dallo squilibrio causato da questo diverso svolgersi degli avvenimenti, si avvicinò agli ufficiali francesi in Roma, si sentì a poco a poco persuaso delle nuove idealità di libertà repubblicana e un nuovo entusiasmo per i vincitori e per la grandiosa figura del giovane condottiero, Napoleone, venne a creare in lui una nuova disponibilità della sua poesia. Improvvisamente fuggì da Roma nel 1797 e si recò nella Repubblica Cisalpina, divenendo persino collaboratore politico-amministrativo del nuovo ordine come commissario in Romagna e insieme volgendo la sua poesia sia a difendersi della grave pecca della reazionaria *Bassvilliana*, sia ad attaccare duramente il clericalismo e la superstizione e ad esaltare il nuovo eroe repubblicano in vari poemetti che poi ricorderemo o in cantate che giungevano sin ad esaltare il «tirannicidio» di quel Luigi XVI che aveva esecrato con tanta eloquenza poetica nella *Bassvilliana*.

E se il suo cambiamento di idee non mancò di creargli grosse difficoltà nella Repubblica Cisalpina e poi l'invasione dell'Italia da parte degli austro-russi lo costrinse ad un esilio inizialmente difficile in Francia, con la vittoria di Marengo e il definitivo passaggio dell'Italia a Napoleone il Monti consolidò stabilmente la sua posizione sia nella Repubblica italiana (assecondando nella sua *Mascheroniana* gli elementi di dissenso indipendentistico e antidemagogico di larghi strati di patrioti italiani, ma sempre esaltando

Napoleone) sia nel successivo regno italico (1808), quando egli divenne storiografo ufficiale e poeta cesareo di Napoleone re d'Italia e nella Milano di quegli anni visse un periodo sontuoso, tranquillo, fecondo di macchinose opere encomiastiche, ma anche di poesia di gusto puro ed elegantissimo e del capolavoro che è la traduzione dell'*Iliade*.

Quando sopraggiunsero il crollo napoleonico e la caduta del regno italico (1814), la parte piú felice della vita del Monti fu conclusa. Ormai vecchio e deluso, egli poté sí trovare nuovo accordo con il nuovo dominio austriaco a cui non negò alcuni stanchi e impersuasi componimenti encomiastici, ma la sua vita ufficiale e fastosa era finita: le malattie, la morte dell'amato genero, Giulio Perticari, le cattive maldicenze sulla vedova di questo, la figlia Costanza, portarono il Monti come ad un ripiegamento, al solito non profondo e pur effettivo, come in una maggiore solitudine, in un piú stretto cerchio di affetti di amici e allievi, in una crescente amarezza di cui si alimentò, come vedremo, l'ultima fase della sua poesia e da cui pur si riscattava nell'opera vigorosa e spesso vigorosamente polemica della *Proposta*, l'opera con la quale egli prendeva posizione sulla questione della lingua molto piú energicamente e validamente di quanto tardivamente facesse nella polemica classico-romantica. La morte lo colse nel 1828.

4. *La formazione e il periodo ferrarese e romano del Monti*

Dopo gli anni dell'adolescenza passati nel seminario di Faenza e segnati da un'educazione antiquata, retorica, gesuitica, fondata soprattutto su composizioni in latino e su esercitazioni poetiche modellate sul fare celebrativo e grandioso del Frugoni (prima educazione ad una concezione della poesia come veste eloquente di contenuti occasionali, non intimamente necessari), il Monti, come dicevamo, visse fra il '71 e il '78 a Ferrara, preferendo agli studi, prima di legge e poi di medicina, svogliatamente seguiti, un'attività poetica che, appoggiandosi agli esempi piú recenti della poesia settecentesca (al centro quelli del fare visionario e grandioso dei ferraresi Varano e Minzoni, ma non senza attenzione ai poeti galanti ed erotici del rococò classicistico come il Savioli), si disponeva ad un esercizio eclettico di componimenti che variamente rispondevano all'ansia del giovane letterato di affermarsi nei vari generi poetici e alle esigenze di quell'ambiente dominato dalla presenza di salotti letterari e di dame e cavalieri piú alla moda, con i loro caratteri di galanteria e di eloquenza e della piccola corte del legato pontificio con le sue istanze di religiosità ufficiale. Ed ecco così fin da ora alternarsi nell'esercizio montiano canzonette e poesie galanti, sonetti di tipo eroico, visioni religiose ed encomiastiche, come la *Visione di Ezechiello* del '76, che continuavano abilmente la celebrazione di personaggi potenti del mondo clericale e pontificio e lo sviluppo di quelle disposizioni di entusiasmo visionario in cui ad echi di Dante e della Bibbia si associavano quelli dei ricordati Minzoni

e soprattutto Varano e già qualche eco della poesia europea del «sublime» (Klopstock e Milton), che il Monti veniva orecchiando nella sua prevalente tendenza allo scenografico, al grandioso, al meraviglioso.

Tendenza che trovò poi un appoggio e una sollecitazione nella stessa magnificenza di quella Roma in cui il Monti trovò onori e sistemazione, ma anche ambiente propizio (dalla sontuosità della città, fra grandiose rovine antiche e fasto dell'edilizia barocca e rococò, alla vita sfarzosa della corte del vanitoso e ambizioso Pio VI) alla sua più forte disposizione ad una poesia decorativa, colorita, scenografica, tesa ai grandi effetti, ai colpi d'occhio grandiosi, agli affreschi spettacolari e movimentati. Della grandiosità romana, delle velleità della corte papale a rinnovare la magnificenza antica nel nuovo gusto neoclassico, il Monti si fece infatti facilmente interprete e voce poetica nella celebre ode *La prosopopea di Pericle*, del '79, che dalla recentissima riscoperta di una statua antica rappresentante il celebre uomo politico e mecenate greco traeva spunto ad esaltare quella lontana civiltà magnifica e perfetta e il suo sperato rinnovamento nella Roma di Pio VI. Costruendo la propria immaginosità spettacolare entro le forme e i ritmi brevi ed elastici di un'ode-canzonetta neoclassica e in un più nitido disegno ispirato alle condizioni più tipiche del gusto neoclassico, il Monti portava però colori, toni, movimenti più impetuosi, focosi, nuovi per certi tocchi più realistici e moderni. Seppure con una maggiore libertà ed esuberanza immaginosa e scenografica, la stessa grandiosità spettacolare si trova nella più attraente composizione in terzine, *La bellezza dell'universo*, scritta nel 1781 per celebrare le nozze (come si vede e si vedrà, il Monti scrive per occasioni che colpiscono la sua immaginazione ed eccitano il suo entusiasmo – non senza coinvolgere il suo interesse di poeta cortigiano e protetto) del nepote del papa, Luigi Braschi (di cui divenne segretario) con Costanza Falconieri: portentosa prova della sua abilità di grande virtuoso della parola e dell'immagine e dei suoi effetti visivi e fonici, della sua foga inventiva di scene e movimenti contrapposti, con forti effetti spettacolari, fra il tenebroso e il luminoso, fra il pauroso e l'estatico, fra l'energico e il delicato, della sua capacità di entusiasinarsi e di fare entusiasmare, di «vedere» e di «far vedere», con la sua efficacia rappresentativa e la ricchezza dei toni e delle sfumature, con la prestigiosa utilizzazione di temi, versi, modi della grande poesia del passato, incentivo potente del fascino della sua poesia riportante in forme moderne e insolite echi della grande tradizione poetica italiana, classica e straniera in una singolare epitome di suggestive consonanze di quella grande eredità. Con quei componimenti il Monti affermava la sua eccezionale bravura (anche se priva di più sostanziosi nuclei densi e personali) e sullo slancio del loro successo (di cui la personalità montiana era particolarmente bisognosa come quella di chi vibra e si espande non in contrasto, ma in sintonia con il consenso e l'entusiasmo del pubblico) egli poteva arricchire ed estendere le possibilità della sua eclettica disponibilità poetica in un'eccezionale gamma di componimenti, mai privi di rapporto con occasioni del

tempo, con fruttuose prestazioni del poeta encomiastico, con tendenze affioranti nel gusto e nella cultura della propria epoca e del proprio ambiente e dal Monti evidenziate e mediate nella sua prestigiosa abilità immaginosa, nella sua voce pastosa e orecchiabile, nella sua visività scenografica, nella sua capacità di smussare e rendere più accettabili le punte più ardue e impegnative di ogni nuova tendenza sentimentale, culturale, letteraria.

Da una parte così egli riprende e fa sue le tendenze della sentimentalità preromantica (e specie di quella lanciata dal celebre *Werther* goethiano), ricavandone negli *Sciolti al Chigi* e, ancor più efficacemente, nei *Pensieri d'amore* (1783) un'onda patetica e melodiosa, un lirismo meditabondo e malinconico di indubbia suggestione e indubbiamente capace di far valida presa sulla immaginazione dei lettori (e anche di grandi lettori fino al Leopardi) proprio per la sua singolare attitudine a ripresentare i temi più tipici del sentimentalismo preromantico (i temi della notte silenziosa, della rimembranza dolce e acerba, degli affetti teneri ed eletti dell'amore, della meditazione elegiaca sulla sorte caduca degli uomini e del cosmo) con una maggiore evidenza visiva e musicale, con una più morbida fusione di linguaggio e di immagine, accordata con i modi della tradizione poetica italiana e insieme toccata da un certo realismo psicologico che sembra già anticipare tipici modi della poesia ottocentesca romantica; così come un certo realismo di particolari in scene di folla popolare può apparire persino in un poemetto tutto cortigiano ed esteriore quale è quel *Pellegrino apostolico* in cui il Monti salutava e prefigurava, in modo molto diverso da quello che fu la sua amara realtà, il viaggio che Pio VI fece a Vienna nel 1782 per tentare, invano, di indurre l'imperatore Giuseppe II a recedere dalla sua politica ecclesiastica di indipendenza dal papato e di riduzione del potere degli ordini religiosi.

D'altra parte un'attrazione degli elementi illuministici circolanti anche nell'ambiente romano trova espressione – sulla spinta di un entusiasmo sincero suscitato dall'onda di generale entusiasmo che percorse l'Europa di fronte ai primi voli dei palloni aerostatici – nell'*Ode al signore di Montgolfier* (1784), che esaltava nella meravigliosa impresa dei nuovi argonauti i progressi della «placida filosofia sicura» fino al più banale finale in cui il poeta iperbolicamente vede gli uomini giungere a «infrangere anche alla morte il telo» e a «libare il nettare» con Giove in cielo, ma certo con uno slancio fresco e rapito di ritmo e con una capacità di visione nitida e favolosa illuminata da uno stupore mitico e poetico molto efficace (la visione della terra che si allontana allo sguardo dei navigatori aerei o quella stessa della folla che tace attonita e ammira l'innalzarsi del pallone) ben accordato e fuso con il gusto di rievocare gli antichi miti poetici nella loro aura di perfezione e di leggenda.

Con queste varie opere il Monti dava espressione sia alle nuove tendenze preromantiche, sia ad elementi della fiducia illuministica nel progresso, sia all'amore neoclassico per miti moderni rinnovatori di quelli antichi.

Né mancò in questo periodo così fervido di esperienze persino la prova dell'attività tragica, con cui il Monti intendeva gareggiare con l'Alfieri e superarlo (come parve a molti contemporanei) mediante una rappresentazione più complessa e varia, e soprattutto mediante un linguaggio meno rigido, più morbido e pastoso, recuperando certo gusto melodrammatico metastasiano e così offrendo ancora una volta – anche in un campo tanto più chiuso all'animo così poco drammatico del Monti – non certo robuste costruzioni tragiche (sia l'*Aristodemo* di argomento classico, sia il *Galeotto Manfredi* di argomento rinascimentale), ma sapienti ed efficaci compromessi fra gusto classico e gusto moderno e moduli (specie nella seconda tragedia) di linguaggio sentimentale e psicologico ben calcolato e fuso, elegante e pur facile e popolare, che fanno pensare a modi delle romanze e novelle poetiche del romanticismo.

A questo punto il Monti sembra diviso fra la sua forte tendenza a farsi poeta di avvenimenti contemporanei (colti addirittura nella loro maggiore immediatezza) e la tendenza, pur ben viva in lui, di evadere dalla realtà rifugiandosi nel mondo dei bei miti antichi, nel piacere squisito di rievocarli e di esprimere la sua passione per la bella letteratura del passato greco-latino e italiano, e sembra avviarsi più decisamente su questa seconda strada, prima con la gentile e armoniosa *Epistola alla marchesa Malaspina* del 1788 che accompagnava una preziosa edizione dell'*Aminta* del Tasso del grande tipografo neoclassico, il Bodoni, e rievocava, in un discorso poetico più misurato e sommo, sia l'esilio di Dante (ospite dei Malaspina) sia la figura e l'opera del Tasso, poi con l'incompiuto poemetto, la *Musogonia*, scritto fra '92-93 e inteso a illustrare la storia delle Muse in Grecia e in Italia con un gusto di neoclassicismo elegante e un po' illeggiadrito e con una specie di piacevole degustazione dei bei miti antichi, specie nel loro aspetto più idillico e nel loro tono di grazia più che di solennità maestosa.

Ma proprio mentre attendeva al secondo canto di questo poemetto il Monti fu investito prepotentemente dall'onda di diffusa passione antifrancese e antirivoluzionaria che, accumulatasi particolarmente nella Roma conservatrice e cattolica durante le vicende del Terrore, dell'esecuzione di Luigi XVI, dei primi tentativi di invasione dell'Italia da parte delle armate della rivoluzione, era stata alimentata da un fatto di cronaca: l'uccisione a furor di popolo, il 12 gennaio 1793, di un emissario francese a Roma, Hugou de Bassville. Il Monti afferrò prontamente quell'occasione e in poco tempo stese i quattro canti della *Bassvilliana*, o *In morte di Ugo Bassville*, che in terzine dantesche e in forma di visione spettacolare e grandiosa, piena di personificazioni e personaggi ora storici ora simbolici, miravano a rappresentare (attraverso il volo dell'anima del Bassville, condotta da un angelo a contemplare i misfatti della rivoluzione e a ricavarne un pio pentimento redentore della sua collaborazione a quell'opera scellerata) le grandi e orride scene del regicidio, delle guerre di invasione, del demoniaco sfrenarsi di passioni malvage nella Parigi rivoluzionaria e irreligiosa, sovvertitrice dell'ordine mondano e celeste.

Ne nacque un'opera turgida e a forti colori, costruita con vistosi espedienti macchinosi e retorici, ma certo tutt'altro che priva di una sua esuberante vitalità rappresentativa-narrativa che in mezzo a parti troppo prolisse e sforzate trova il suo risultato piú intenso nella narrazione dei preparativi, nel canto secondo, dell'esecuzione del re, nella creazione in quella di un'atmosfera cupa e suggestiva, di una scena movimentata e incalzante di grande efficacia, tale che poté apparire anche ai romantici (cosí lontani per tante altre ragioni dal Monti) un esempio di vera poesia moderna, nata comunque da una partecipazione del poeta ad una commozione contemporanea e realmente sentita da una larga massa di contemporanei: mentre i letterati del tempo ritrovavano in quella poesia visionaria e in quel linguaggio violentemente immaginoso addirittura la presenza di un Dante ammodernato e rinnovato.

Ma intanto le sorti delle armi volgevano a favore dei francesi e l'entusiasmo montiano si raffreddava, la cantica veniva interrotta, il Monti diveniva incerto e perplesso di fronte alla nuova piega degli avvenimenti e nel suo animo di entusiasta, non di persuaso, si faceva a poco a poco strada (anche sulla base di sue precedenti vaghe idee di origine illuministica e di fede nel progresso della ragione) un nuovo e contrario entusiasmo per gli aspetti positivi della rivoluzione che portava in Italia ideali e leggi piú giuste e che alla luce dei fatti si dimostrava dotata di una forza ben maggiore di quella della coalizione reazionaria, mentre la superstizione della plebe romana sanfedista e la politica meschina della corte papale gli si rivelavano nella loro realtà di fanatismo e di arretratezza incivile e il nuovo contatto personale con gli ufficiali francesi venuti a Roma lo convinceva della superiorità delle idee da loro portate e del bene che poteva venirne all'Italia, da lui certamente, anche se in forme piuttosto ingenua e poco precise, amata nell'onda di un crescente sentimento nazionale alimentato anche dalla tradizione retorica e letteraria delle antiche grandezze italiane e romane.

5. *Il Monti repubblicano e napoleonico*

Sicché – in un intreccio singolare di opportunismo istintivo e di adesione sincera alle nuove idee – il Monti a un certo punto ruppe ogni incertezza, abbandonò Roma, passò nella Repubblica Cisalpina e dispose la sua lira – dopo lungo silenzio – a riparare gli «errori» della *Bassvilliana*, ad esaltare, in due poemetti ancora assai stentati (*Il pericolo* e *La superstizione*), le idee laiche, repubblicane ed egualitarie, per poi slanciarsi piú liberamente e con piú fresco entusiasmo nel celere canto innografico di vari componimenti «repubblicani», fra '97 e '98, scritti per occasioni e cerimonie della Repubblica Cisalpina (assai vivi e interessanti per la loro qualità di impeto e di rapido gusto realistico), e nella costruzione ambiziosa di un poema (anch'esso incompiuto come la maggior parte delle opere piú impegnative del Monti,

incapace di robusta organicità e più facile all'intrapresa entusiastica di un poema che al suo intero completamento, bisognoso di più salda e profonda ispirazione persuasa), il *Prometeo*, che voleva fondere grandiosamente l'amore montiano per i miti classici, il suo tentativo di permearli di un significato simbolico storico e attuale, il suo invincibile bisogno encomiastico (Prometeo miticamente liberatore degli uomini dalla tirannia di Giove e promotore di civiltà diveniva simbolo del progresso del libero spirito umano e della sua vittoria sulla superstizione e sui pregiudizi religiosi e politici, insieme incarnandosi nel giovane eroe Bonaparte liberatore dell'umanità e dell'Italia) con una poesia neoclassica impegnativa e creatrice di grandi miti simbolici storici e moderni. Ma il Monti era ben diverso dal Foscolo o da altri grandi poeti stranieri del tempo neoclassico-romantico, creatori di miti poetici consistenti e profondi, e, come tante volte avviene nella sua poesia, passi più energici e suggestivi, impeti immaginosi affascinanti rimangono incapaci di sviluppo più intero e sembrano più promettere che realizzare una vera e consistente poesia.

E così, mentre le sue idee assecondavano (non senza l'efficacia storica già notata in generale) il mutare delle idee del suo tempo e dell'ambiente italiano della Cisalpina, dal più deciso spirito repubblicano rivoluzionario a forti dissensi con i protettori francesi e i loro dipendenti italiani in nome di un certo indipendentismo crescente, di un'antidemagogia e di un gusto moderato dell'ordine (così del resto congeniale al Monti), per poi giungere alla sicura adesione al regime personale napoleonico, le migliori qualità e disposizioni poetiche del Monti non si concretavano tanto nelle sue nuove opere originali quanto nel suo singolare tradurre poetico.

Non che si possa negare una notevole efficacia alla terza e migliore delle sue tragedie (il *Caio Gracco*, scritta durante l'esilio francese e notevole, oltretutto per la mediazione di motivi repubblicani, antidemagogici e antiestremistici comuni, come dicevo, a molti repubblicani italiani di quegli anni, per maggior forza costruttiva e spettacolare) o all'impeto brillante del fresco e fervido entusiasmo dell'ode *Per la liberazione dell'Italia* (dopo la vittoria di Marengo), così affascinante nella sua commozione gioiosa e nello stupore per l'impresa meravigliosa del passaggio delle Alpi da parte dell'armata napoleonica e per la morte eroica del Desaix. Né potrà disconoscersi l'importanza di collaborazione alla diffusione di idee indipendentistiche e nazionali e l'efficacia di certa raffinata e sottile maestria descrittiva dei due canti della *Mascheroniana* (scritta in onore del celebre scienziato-letterato Lorenzo Mascheroni, ma anche del Parini e di altri grandi italiani preparatori di una vita nazionale italiana, libera, saggia, equilibrata, aliena dalla dura dipendenza dalla Francia, nemica degli eccessi demagogici). E nella vasta produzione del poeta cesareo napoleonico, se più forzati e macchinosi appariranno certi poemi encomiastici ed epico-visionari come il *Beneficio*, *La spada di Federico II*, il più impegnativo *Bardo della selva nera* (descrizione, a volte efficace, delle gloriose campagne napoleoniche fino alla vittoria di Ulma), ben diversamen-

te interessano certe odi, pure encomiastiche, ma piú sobrie e nitide, come soprattutto quella del 1807 *In occasione del parto della viceregina d'Italia*, che portano nell'ecclettica maniera della poesia montiana una nuova prevalenza del disegno e dell'eleganza neoclassica sul turgore del suono e sull'esuberanza del colore piú tipici della sua poesia visionaria ed epica.

6. *Il Monti traduttore*

Ma certamente le disposizioni poetiche montiane trovano la loro realizzazione piú sicura e continua nelle opere di traduzione, cui il Monti si dedicò nel periodo repubblicano e imperiale.

Si tratta non tanto della traduzione pur efficace delle *Satire* di Persio quanto di quella della *Pucelle d'Orléans* del Voltaire e soprattutto dell'*Iliade* di Omero. Nella versione della *Pucelle* (scritta nel periodo dell'esilio francese) il Monti dispiegò una ricchezza e vivacità di spirito comico che (presente anche in alcune delle sue lettere e poi in certe parti della *Proposta*) costituisce un'altra delle sue disposizioni poetiche non applicata nelle sue opere poetiche originali, ma cosí evidente e forte in questa versione del poema satirico, libertino e irreligioso che Voltaire aveva dedicato ad una trasfigurazione satirica della figura e vicenda di Giovanna d'Arco, da fare della versione quasi un'opera nuova e originale, animata da un estro irresistibile e confortata da un'abilissima ripresa e mescolanza della tradizione dei poemi eroicomici italiani. Sicché la sua lettura è tuttora di un effetto sicuro e deve essere valutata fra le offerte piú vive di questo scrittore anche ad un lettore moderno.

Quanto alla traduzione omerica (con cui il Monti si impegnava in un'ardua gara con i numerosi precedenti traduttori dell'*Iliade* e in un'impresa particolarmente cara all'epoca neoclassica: rendere italiano il capolavoro del classicismo antico), essa è indubbiamente un'alta ed elaborata prova (il Monti vi lavorò per lunghi anni completandola nel 1811) delle disposizioni poetiche del Monti che, mancando di un profondo mondo interiore, trovò nel grande e organico mondo poetico omerico un appoggio possente a quelle sue disposizioni e tensioni. Mediante la loro applicazione ai grandi motivi omerici e l'entusiasmo di dare espressione italiana e moderna a quella suprema poesia, riuscí a creare un'opera di grande efficacia e novità.

Certo l'*Iliade* montiana è pur lontana dalla sublime semplicità del testo originale greco (che fra l'altro il Monti avvicinò, per la sua relativa conoscenza della lingua greca, piuttosto attraverso le precedenti traduzioni, fino a provocare la battuta satirica foscoliana del «traduttor dei traduttor d'Omero!»), ma ciò che conta in questa versione-rifacimento è la intonazione generale unitaria e varia con cui il Monti rielaborò i temi e i motivi del poema omerico, mediandolo alla sensibilità e al gusto neoclassico moderno con una generale forma di maggior movimento, di evidenziamento piú immaginoso, di sviluppo del testo omerico in una superba onda di piú opulenta e

pur elegante visività e musicalità che sorregge e fonde – sempre come in una maggiore spettacolarità – lo sviluppo dei temi omerici nella direzione delle sue disposizioni poetiche al sublime, al grandioso, ma anche al sentimentale e al patetico, all'elegiaco, al comico, allo stupore della visione cosmica, servendosi, con estrema e consumata abilità, anche di infiniti echi adjuvanti della tradizione poetica italiana.

7. *L'ultimo Monti*

Dopo la caduta dell'impero napoleonico e del regno italico il Monti sembrò aver esaurito la sua vena di poeta dell'entusiasmo per le occasioni storiche e certo ben poco valore hanno i rari componimenti occasionali-encomiastici che egli compose svogliatamente per i nuovi dominatori, gli austriaci (tre cantate drammatiche in occasione dell'arrivo del viceré austriaco di Milano o di visite a Milano dell'imperatore d'Austria: *Il mistico omaggio*, *Il ritorno di Astrea*, *L'invito a Pallade*). Egli, deluso e stanco delle vicende politiche e storiche, viveva ormai solo nel cerchio di affetti privati e familiari e in quell'amore per la bella letteratura e per la lingua italiana che era stato elemento fondamentale di tutta la sua esperienza di letterato.

Ed è in queste direzioni che la sua attività di scrittore trovò ancora espressioni singolari e notevoli e possibilità di opere variamente efficaci (la *Proposta* e il *Sermone sulla mitologia*) di polemica letteraria e linguistica.

Così nel campo della poesia a un indubbio allentarsi delle sue qualità di entusiasmo e fervore immaginoso corrisponde però un tono più sobrio e sommo, più gentile e pacato, non privo di una mestizia sottile, che non è tanto prova di una vera trasformazione e di un raccoglimento intimo persuaso e profondo, quanto di un atteggiamento psicologico più senile e più stanco e pur tutt'altro che incapace di colpirci con una voce più suadente e delicata, più affettuosa e fine, in cui par riflettersi una più sicura adesione alle qualità di misura e di casta eleganza del neoclassicismo e una maggior lontananza dalle sue forme più grandiose e monumentali, spettacolari. Si pensi soprattutto (oltre al delicato poemetto-idillio, *Le nozze di Cadmo e Ermione*, per le nozze della figlia dell'amico Trivulzio) fra queste poesie più private alla tarda canzone, del '26, per l'*Onomastico della mia donna*.

L'espressione trepida e delicata dell'affetto per la donna amata, preoccupata per la malattia del marito, vi si intreccia con una malinconica rappresentazione della vita – «in cui / così corta la gioia e così lunghe / vivon le pene» –, con un sentimento pacato dell'altezza della propria opera di poeta, con il conforto delle rare, ma sicure amicizie e tutti i motivi si sciolgono in un discorso poetico delicato e pausato, sobriamente tenero ed elegiaco, che tanto si allontana dai pericoli, tanto frequenti nella poesia montiana, di declamazione sonante e immaginosità spettacolare, fin quasi ai limiti di una discorsività scarna e rarefatta.

D'altra parte, come dicevo, il Monti dell'ultimo periodo si volse a difendere il suo amore dei bei miti classici e della lingua italiana. Lo fece assai stancamente nel *Sermone sulla mitologia* del '25 in cui, senza grande originalità di motivi, attaccava piuttosto tardivamente la nuova «audace scuola boreal», cioè la scuola romantica, vista da lui come straniera alla tradizione classica italiana e come ispirata più che dall'immaginazione dall'«arido vero che dei vati è tomba». Ma la vera difesa dei bei miti classici il Monti la attuò indirettamente e con tanto maggiore fascino poetico nel poemetto *Feroniade*, che egli aveva incominciato in anni molto lontani (fino dal 1784), fra intenti descrittivi e l'intento di un'esaltazione dell'opera benefica di Pio VI, prosciugatore delle paludi pontine già miticamente abitate dalla ninfa Feronia amata da Giove, perseguitata da Giunone e finalmente divinizzata dal padre degli Dei. In questi tardi anni egli lo riprese e lo portò avanti con un gusto divenuto più sobrio e delicatamente neoclassico, con un amore squisito per un'arte dotta e squisita che ben si addicono alla vicenda gentile e soavemente dolente della ninfa perseguitata dall'ira della possente Giunone, che devasta i territori posti sotto la sua protezione e la induce a vagare errabonda per la campagna laziale fino al rifugio ospitale in una povera capanna di pastori e alla consolante discesa di Giove al suo fianco mentre essa si è abbandonata, nella notte silenziosa, a un sonno ristoratore. In queste scene del II canto si può misurare la dolcezza lene e suadente del nuovo canto montiano, il suo incontro di eleganza e di familiarità, insaporito da accenti di sottile realismo (il tenue e monotono canto del grillo nella notte tacita), la suggestione di una scena sempre ben visibile (secondo la tendenza fondamentale del Monti), ma come avvolta in una luce più pacata e impalpabile.

Con questo gentile poemetto la carriera poetica del Monti si conclude nei modi di un neoclassicismo misurato e persuasivo, mèta di un lunghissimo esercizio poetico così vario e difficilmente unificabile in un'unica formula, in uno sviluppo di profondi nuclei personali, ma anche certamente così ricco di offerte alla successiva letteratura ottocentesca e agli stessi romantici. Ai quali poi il Monti di quest'ultimo periodo poteva apparire moderno e rinnovatore per la battaglia linguistica sviluppata contro il pedantismo e il rigido purismo della Crusca e del padre Cesari nell'imponente opera in prosa *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca* (uscita in più volumi nel 1817): battaglia di un vigoroso buon senso, animato da una vena polemica e satirico-comica di singolare vivacità e sorretto da una vastissima esperienza della lingua e della letteratura italiana, a favore di una lingua legata alla tradizione, ma aperta alle necessità della cultura moderna, e quindi non relegabile (come volevano i rigidi puristi) nell'angusto ambito della lingua trecentesca fiorentina che finiva per ridurre a quella sola zona cronologica e locale la grande tradizione linguistica italiana e per voler assurdamente privare i nuovi pensieri delle parole nuove ad essi necessarie.

E quell'opera linguistica è così una prova ulteriore del fatto indiscutibile che, se impossibile è riconoscere ancora al Monti la forza del vero e grande

poeta (quale sarà il suo amico-nemico Foscolo), altrettanto errato sarebbe disconoscere l'importanza della sua presenza nel passaggio fra Settecento e Ottocento, la ricchezza delle sue disposizioni e offerte poetiche, l'interesse del suo intervento in campo linguistico e letterario, la sua mediazione alla cultura e alla letteratura del suo tempo e di tutto il primo Ottocento di tante tendenze del gusto, di tanti motivi del movimento della cultura e della letteratura, di tanti avvenimenti storici rispecchiati e rappresentati (anche se non profondamente interpretati) nella sua arte mobile e pronta ad esaltare e illustrare le vicende della storia tumultuosa, dall'antico regime alla rivoluzione, all'impero napoleonico e alla sua caduta.

8. *Puristi e scrittori neoclassici*

Nella sua posizione di aggancio alla tradizione, ma insieme di apertura verso una maggiore libertà dello scrittore, in un equilibrio che è la sostanza della sua complessa condizione storica, il Monti si opponeva ai più rigidi puristi. Costoro auspicavano un totale ritorno alle forme linguistiche nel Trecento dell'uso letterario e una fedeltà assoluta ai testi antichi. Iniziatore del movimento puristico fu il padre filippino Antonio Cesari, veronese (1760-1828), il cui entusiasmo puristico si può ben rilevare in questa frase: «Tutti in quel benedetto tempo del 1300 parlavano e scrivevano bene. I libri delle ragioni de' mercatanti, i mastri di dogane, gli stratti delle gabelle e d'ogni bottega menavano il medesimo oro». Guidato da questa convinzione egli attese ad una serie di commenti di testi (prima di tutto la *Divina Commedia*), che dovevano costituire i modelli del bello scrivere; erano modelli trecenteschi per ogni genere letterario, come dimostrò nella *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*. Ma soprattutto egli attese alla quarta edizione del *Vocabolario della Crusca* (1806-1811), che suscitò la reazione polemica del Monti sopra ricordata. Le posizioni puristiche si diffusero però un po' dovunque in Italia, penetrando soprattutto nelle scuole: ne fu esponente vivace a Napoli Basilio Puoti (1782-1847), maestro del De Sanctis e non privo a suo modo di idealità risorgimentali, in Toscana il lucchese Luigi Fornaciari (1798-1858). Ma malgrado gli atteggiamenti di questi ultimi, più moderati che non il Cesari, ben più fertile resta la posizione montiana, che ebbe valido sostegno in Giulio Perticari di Savignano sul Rubicone (1791-1822), genero del Monti, che aiutò nella stesura della *Proposta*, inserendovi due saggi *Degli scrittori del Trecento e dei loro imitatori* (1818) e *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il volgare eloquio* (1820); da una parte egli impugnava le posizioni puristiche affermando che l'italiano è l'idioma che «appare dal secolo XIII sino al nostro e non riposa in nessuno», dall'altra proponeva Dante come modello di libertà dello scrittore, anche aprendo ulteriormente quella via del culto di Dante che l'Ottocento maturerà.

La figura del Perticari è anche al centro di un avvenimento che può apparire esemplare della fioritura del gusto neoclassico. Nel 1812, infatti, quando si sposò con la figlia del Monti, Costanza, il celebre tipografo Bodoni, creatore di caratteri tipografici che apparvero rinnovatori dell'arte e del gusto editoriale, apprestò una splendida raccolta di inni mitologici del Monti stesso e del Perticari, del Costa, dello Strocchi, dell'Arici. Delle condizioni culturali dell'età neoclassica quest'ultimo appare un esponente fedele; nato a Brescia nel 1782 e spentovisi nel 1836, fu professore d'eloquenza e segretario dell'Accademia bresciana; autore di poemi didascalici (*La coltivazione degli ulivi*, 1805; *L'origine delle fonti*, 1833), produsse anche degli *Inni sacri* (1828) non estranei ad un influsso del Manzoni, anche se ancora connessi alla leggerezza cantabile del ritmo arcadico e viceversa tendenti poi a forme solenni e paludate nella rappresentazione delle cerimonie liturgiche. Accanto all'Arici va ricordato Angelo Maria Ricci (1776-1850), anch'egli professore di eloquenza, autore di *Poesie sacre*, ma anche di una *Georgica de' fiori* (1825) dove, attraverso un recupero dei classici del Cinquecento, denunciava un vivace sentimento della natura.

Ma lo scrittore più tipico, e sotto certi aspetti più esemplare, del gusto e degli ideali neoclassici di compostezza, di armonia, di misura anche, fu Pietro Giordani, nato a Piacenza nel 1774, per tre anni monaco benedettino, condizione che abbandonò per nausea dell'ambiente conventuale volgendosi ad un acceso anticlericalismo, dal 1808 al '15 prosegretario dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, più tardi col Monti e con l'Acerbi condirettore della «Biblioteca italiana», vicino all'ambiente dell'«Antologia» dopo il 1824 e morto a Parma nel 1848. Il Giordani, che ha il grande merito di aver capito per primo la grandezza umana e poetica del Leopardi, fu animato da alti ideali di libertà, di simpatia verso le classi povere, di sincero odio verso ogni superstizione, di rinnovamento culturale (rifiuto del vuoto bagaglio dell'umanesimo gesuitico e riconoscimento della validità della tradizione nel rapporto con la realtà presente). È significativa la sua battaglia contro l'uso persistente nelle scuole di scrivere latino: e nella sua storia umana non mancò l'esilio e la prigionia, per il suo carattere generoso e aperto e i suoi ideali risorgimentali. Quella di creare il modello della prosa italiana (fiducioso che l'arte ha un culmine, raggiunto il quale non resta che perseverare in esso) fu la sua più alta aspirazione di scrittore del tutto fondato sul gusto neoclassico (secondo il suo ideale stilistico che «un perfetto stile dovrebbe avere geometria, pittura, musica»), come si vede nel *Panegirico ad Antonio Canova*, negli «elogi» numerosi e nella *Prima psiche di P. Tenerani*. Per raggiungere tale scopo volle imitare la lingua del Trecento (di qui la sua vicinanza alle posizioni dei puristi) e lo stile greco: ma gli effettivi risultati furono modesti, troppa eloquenza scorrendo spesso nelle sue pagine. Sicché i risultati migliori di lui si potranno trovare nelle più disadorne, e viceversa pulitissime, lettere e nelle epigrafi, tra le quali notevole quella dettata per Giacomo Leopardi, mentre acute appaiono certe osservazioni critiche, come

quella relativa alle *Operette morali* leopardiane nella cui prosa sentiva «l'augusto silenzio delle cave carraresi». Un posto di primo piano spetta poi al Giordani nella definizione dei principi dei classicisti nelle contingenze della battaglia classico-romantica, sulla quale torneremo al luogo opportuno.

Accanto al Giordani altra figura di squisito scrittore neoclassico è quella di Lorenzo Mascheroni, bergamasco (1750-1800), che nell'*Invito a Lesbia Cidonia* diede un modello esimio di neoclassicismo applicato ad una materia didascalica: in tale poemetto il Mascheroni descrive l'orto botanico dell'Università di Pavia (dove fu professore di matematica) con una grazia di movimenti, una sicura capacità nei trapassi da un motivo all'altro, una proprietà di linguaggio che rivelano un usufruimento preciso e garbato dell'insegnamento dell'ultimo Parini.

In una posizione appartata rispetto al gusto corrente dell'età neoclassica, ma con una singolare offerta di risultati nella direzione della mobilità, dell'estro, della bizzarria, si trova il toscano, nativo di Ronta nel Mugello, Filippo Pananti (1766-1837), che, pur dentro alle consuetudini di una tradizione retorica richiamantesi ai poeti burleschi ed eroicomici, seppe ottenere effetti più personali prima nei poemetti sulla *Civetta* e sul *Paretaio*, poi nel poema in sestine *Il poeta di teatro* (1808). Quest'ultimo ha un andamento molto prosastico malgrado l'uso dei versi; narra le vicende del poeta, soprattutto i suoi viaggi e la vita quotidiana, coi suoi fastidi, le lotte, le difficoltà, del tempo trascorso a Londra come poeta stipendiato di quel Teatro italiano. L'abilità del Pananti sta soprattutto nel disegno rapido e saporito di figure di attori, di autori, di gente di teatro, bonariamente satireggiati, o meglio umoristicamente delineati, con un gusto che, salve le debite proporzioni, può richiamare uno scrittore inglese molto amato dal Foscolo, Laurence Sterne. Del resto, più tardi (1817), di queste naturali doti di narrazione umoresca e vivace il Pananti diede prova nelle *Avventure e osservazioni sulle coste di Barberia*, dove vengono narrati i casi della sua prigionia presso i pirati.

9. Storici dell'età neoclassica.

I primi decenni dell'Ottocento videro un rigoglioso fiorire dell'attività storiografica: ma in questo campo occorre distinguere recisamente quegli scrittori che svolgono le loro attività di storiografi nell'ambito di un netto gusto neoclassico, in cui non tanto il processo storico e la comprensione ideologica di esso importa, quanto la compostezza, la dimensione classica della scrittura e dell'organizzazione espositiva, e coloro che invece si rivolgono alla storiografia proprio per sollecitazioni ideologiche e culturali. Tra i primi la figura più nota è Carlo Botta, piemontese (1766-1837), membro del corpo legislativo dopo l'annessione del Piemonte all'impero francese, autore di opere d'assieme assai vaste, come la *Storia naturale e medica dell'isola di Corfù* (1798), la *Storia della guerra d'indipendenza degli Stati Uniti d'America*

ca (1809), la *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* (1824) e infine la *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789* (1832). Come si può vedere nella prima di queste opere, non mancano in lui residui di cultura settecentesca, illuministici e scientifici; ma in seguito egli viene svolgendosi verso un gusto tutto esteriore dei moduli classici e la sua storiografia svela le dimensioni esclusivamente letterarie appoggiate a una pesante gonfiezza stilistica, ad un goffo gusto per l'arcaismo da opporre, secondo lui, alla diffusione dei francesismi.

La seconda linea della storiografia primo-ottocentesca si svolge a Napoli e porta dentro di sé il nutrimento profondo del pensiero vichiano, oltre che quello dell'illuminismo napoletano da Genovesi a Galiani, a Filangieri. In essa primeggia la figura di Vincenzo Cuoco, storico e filosofo, nato a Civitacampomariano nel Molise nel 1770. A Napoli studiò e risiedette fin dal 1787 e a Napoli visse le fervide giornate della rivoluzione e della Repubblica partenopea del 1799. Quando i Borboni prevalsero con l'appoggio delle armi austro-russo-turche, andò in esilio, prima in Francia e poi a Milano, dove molto contribuì a diffondere i germi fecondi del pensiero vichiano, influenzando uomini come il Foscolo e il giovane Manzoni. A Milano, nel 1801, pubblicò il *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana*. Nel 1806, quando divenne re di Napoli Giuseppe Bonaparte e poi con Gioacchino Murat, ebbe incarichi di rilievo (consigliere di Cassazione e direttore del Tesoro): a questi anni risale il suo importante *Rapporto al re G. Murat*. In seguito ebbe vita travagliata da malattia mentale: morì a Napoli nel 1823. Il suo romanzo filosofico-pedagogico *Platone in Italia* (1804-1806) può ben mostrare come su una base illuministica s'intrecci nel suo pensiero una forte corrente vichiana; ma il suo capolavoro resta il *Saggio storico*, prima di tutto per la coerenza del pensiero che vi esprime, sia nella ricostruzione dei fatti che condussero alla rivoluzione partenopea, sia delle ragioni che ne produssero il fallimento. Queste ultime non vanno cercate, secondo lui, nella mancanza di generosi sostenitori e di eroi, ché anzi egli decisamente e plutarchianamente esalta i tanti eroismi, le tante nobili figure di quella rivoluzione, ma nell'astrattezza dei propositi, nell'incapacità a far rispondere le azioni alla contingenza storica del regno napoletano, alla coscienza politica delle classi più mature, all'arretratezza delle popolazioni, alla disonestà di troppi mestatori. Questa forza ideologica, che lo portò poi a favorire un paternalistico rinnovamento dei costumi, della mentalità, dei modi di vita della società, si manifesta in una prosa energica, vivace, nervosa spesso, non restia a vestire di forme solenni ed eloquenti certi momenti di maggior esaltazione, ma anche capace di precisi rilievi drammatici, di sottolineature vigorose di azioni decisive, di rotture, di svolte storiche, ora commossa dinanzi all'eroismo sfortunato, ora violentemente accusatoria nell'indicare la ferocia, la crudeltà, la disonestà.

Accanto al Cuoco va ricordata un'altra figura di esule napoletano del '99, Francesco Lomonaco, anch'egli non senza influenze sul mondo milanese

e in particolare amico del Foscolo, autore di una generosa protesta contro i Borboni nel *Rapporto al cittadino Carnot*. Insigne storico napoletano fu poi Pietro Colletta, nato nel 1775, ufficiale dell'esercito borbonico, poi di quello murattiano nel quale raggiunse alti gradi, che conservò dopo la Restaurazione. Ma nel 1820 prese parte ai moti carbonari e, falliti questi, fu confinato in Moravia; nel '23 ottenne di stabilirsi a Firenze e qui, vicino all'ambiente dell'«Antologia» del Vieusseux, attese alla composizione della *Storia del reame di Napoli*, che apparve solo nel 1834, dopo la sua morte, avvenuta nel '31. Come storico, senza possedere le qualità di analisi del Cuoco, egli indulse a forme puramente letterarie: e, pur seguendo esempi classici, in particolare facendosi un idolo dello stile tacitano, scrisse con bella proprietà, disegnando fermamente caratteri e sentimenti dei personaggi, che spesso nelle sue pagine spiccano sugli avvenimenti e li assorbono in sé, dominando infine uno slancio oratorio ed eloquente che resta una dimensione tipica della sua scrittura. Su questa linea napoletana s'incontra poi anche Carlo Troya (1784-1858), che ad una volontà di fedeltà alla misura classica associa un gusto già intinto di romanticismo, come si vede nel *Volto allegorico di Dante* e nella *Storia d'Italia nel Medioevo* (1839-1855).

Una posizione intermedia tra il gonfio classicismo del Botta e l'ideologismo secco e conseguente del Cuoco tenne il lucchese Lazzaro Papi (1763-1834), che tra il '30 e il '36 redasse i lunghi *Commentari della rivoluzione francese*, opera di grandissima fedeltà cronachistica, non sostenuta però da un senso critico adeguato. Andrà rammentato che alla letteratura il Papi s'era convertito per narrare nelle *Lettere sulle Indie orientali* le sue avventure in quelle lontane terre dove era stato capitano delle guardie del maharagà di Travancore e poi colonnello nella guerra contro un altro maharagà.

Né andrà dimenticata infine l'attività svolta in questo tempo nel campo piú ristretto della storiografia letteraria: di Francesco Saverio Salfi, cosentino (1759-1832), è il vasto *Manuale di storia della letteratura italiana*; di Francesco Torti, umbro (1763-1842), la storia letteraria che porta il titolo di *Parnaso italiano*; ambedue testimonianze e documenti larghissimi del passaggio della mentalità e del gusto dall'età illuministica al neoclassicismo. Anche in altri campi la produzione culturale di questa età non manca di efficaci rappresentanti: nel campo filosofico si ricorderà Melchiorre Gioia, fra i giuristi, e i filosofi ancora, Giandomenico Romagnosi, nel campo scientifico Alessandro Volta; in tutti costoro il fondo illuministico si protende verso gli elementi affioranti della civiltà romantica.

XXIX.

UGO FOSCOLO

Se il Monti è l'espressione piú vistosa delle vicende e delle tendenze di gusto, di costume sentimentale, di idee diffuse della sua epoca, il Foscolo (formatosi già nel pieno della crisi rivoluzionaria) è la coscienza poetica profonda dell'età che corre fra la rivoluzione, i suoi riflessi in Italia, la costituzione di stati italiani protetti dai francesi e dominati poi da Napoleone, il drammatico crollo di quella difficile epoca e il passaggio a quella della restaurazione: come lo è delle ideologie di quel difficile periodo e dell'urto fra i residui piú arcaici del gusto settecentesco e gli sviluppi del neoclassicismo e del preromanticismo verso l'epoca dominata dal romanticismo.

Dalla profonda e tormentosa partecipazione al proprio tempo nei suoi aspetti culturali, estetici, politici e dalla elaborazione personale della problematica storica scaturisce nello svolgimento dinamico della grande personalità foscoliana una grande poesia vigorosamente individuale e insieme nutrita dei succhi profondi della storia e capace di porre soprattutto poeticamente (ma anche in ambito politico, storico, critico-estetico) nuovi problemi e di intervenire e incidere cosí nella stessa storia e nella formazione delle prospettive risorgimentali e nello sviluppo successivo della letteratura italiana, da una parte riprendendo la lezione del massimo poeta italiano di fine Settecento, l'Alfieri, e dall'altra ponendo premesse feconde e problemi ai grandi protagonisti e in genere a tutta la letteratura di primo Ottocento.

Personalità drammatica, ma in assidua ricerca di un'armonia superiore che conciliasse le sue laceranti e opposte tendenze, le tensioni del suo mondo passionale e della sua problematica complessa, quella del Foscolo rivela già il suo segno distintivo di irrequieta ricchezza e di crisi mai interamente risolta nella stessa vicenda vitale del poeta, irta di vicende, di passioni, di impeti eroici e di delusioni profonde, di atti e gesti emblematici, di una esperienza e ispirazione non puramente letterarie anche se realizzate soprattutto nella letteratura e nella poesia e con un senso e un possesso profondo dello stile e dei suoi piú elaborati strumenti.

E insomma il Foscolo e la sua poesia ben dimostrano ciò che egli insegnava, sulla scorta dell'Alfieri, nella sua poetica e nella sua concezione del letterato, profondamente consapevole delle esigenze dell'arte, ma anzitutto uomo militante, responsabile dei suoi contenuti ideali, impegnato nella vita e nella politica, esperto personalmente delle passioni e del dramma degli uomini e della storia: ben diverso, ripeto ancora, dal Monti, che, per quanto

così fortemente legato alle vicende e alle occasioni del tempo, non si sentì mai veramente responsabile dei contenuti e dei temi e problemi cantati, quanto della bella forma e della bella lingua poetica.

1. *La vita*

Nato a Zante (una delle isole Ionie, possesso della repubblica di Venezia) il 6 febbraio 1778 dal medico Andrea di antica famiglia veneziana e dalla greca Diamantina Spathis (primo di quattro fratelli: altri maschi e una femmina), il Foscolo (battezzato con il nome di Niccolò a cui poi egli aggiunse quello di Ugo, rimasto in seguito unico) passò la sua fanciullezza nella piccola isola greca (tanto da lui vagheggiata, anche se egli si considerò sempre veneziano e italiano) per vivere poi in Dalmazia, a Spalato (dove fece i primi studi), finché la morte precoce e improvvisa del padre indusse la madre a cercare aiuto e sistemazione, in verità assai modesta fin quasi ai limiti della povertà, a Venezia, dove il quattordicenne Ugo nel 1792 definitivamente si trasferì seguendo studi assai irregolari (fino a saltuarie frequenze dell'Università di Padova e delle lezioni del celebre Cesarotti), ma ben surrogati da una formazione di eccezionale autodidatta. Così fra il '93 e il '97 il giovinetto geniale e irrequieto (che colpì i suoi contemporanei per i rossi capelli, la povera palandrana verde, ma più per la sua inesauribile loquacità e l'esuberanza dell'ingegno e del carattere) si impadronì fortemente dell'italiano, del latino, del greco antico, del francese e condusse avanti una vastissima lettura delle letterature classiche e moderne, applicandosi insieme ad un'esperienza diretta e precoce di poeta, presto imponendosi nell'ambiente letterario veneziano, così come presto la sua esuberante passionalità amorosa trovò sfogo sia in più vaghi amori sentimentali, sia in avventure erotiche come quella con la celebre signora e letterata Isabella Teotochi-Albrizzi, cambiata poi in un'amicizia tenera e profonda.

Ma presto alla letteratura, alle amicizie, agli amori si intrecciò prepotente la passione politica, che portò il giovane Foscolo ad abbracciare con fervore le nuove idealità giacobine rivoluzionarie e divenire uno dei più accesi promotori della trasformazione della vecchia repubblica veneziana oligarchica e aristocratica in repubblica democratica; atteggiamento che lo costrinse nel '97 a fuggire da Venezia recandosi a Bologna (dove divenne tenente del corpo dei cacciatori a cavallo della repubblica democratica cispadana), per ritornarvi pochi mesi dopo quando i francesi appoggiarono i democratici veneziani nell'abbattimento della vecchia repubblica e nella costituzione di una repubblica democratica.

Breve, anche se intenso, fu il periodo di attività del giovane democratico a Venezia, ché il 17 ottobre dello stesso '97 Napoleone, con il trattato di Campoformio, cedeva Venezia all'Austria, e il Foscolo, amareggiato e deluso non nelle sue idee democratiche, ma nella fiducia riposta in Napo-

leone (che aveva poco prima cantato come «liberatore» in una celebre ode), abbandonò Venezia e la casa materna e si recò a Milano, capitale della Repubblica Cisalpina, collaborando al giornale «Monitore politico», come poi, passato a Bologna, nel '98, collaborò al «Genio democratico» (fondato da suo fratello Giovanni) e al «Monitore bolognese», e insieme impegnandosi (mentre si manteneva con il modesto impiego di aiutante del cancelliere del Tribunale criminale) nella composizione della sua prima opera di vasto respiro, l'*Ortis*. Ma nell'aprile del '99, di fronte all'invasione dell'Italia da parte delle armate austro-russe, egli riprese la divisa militare, combattendo valorosamente in Emilia e in Romagna (fu ferito a Cento), partecipando poi alla difesa di Genova assediata dagli austriaci e riportando un'altra ferita in un combattimento all'arma bianca. Ritornato (dopo la vittoria napoleonica di Marengo) a Milano, dopo varie missioni in Lombardia, in Emilia, in Toscana (dove a Firenze visse l'intensa passione per Isabella Roncioni), si fermò più stabilmente (dal 1801 al 1804) nella capitale della Repubblica Cisalpina (diventa poi nel 1802 Repubblica italiana) alternando l'intensa attività letteraria con nuove avventure amorose (come quella ardentissima per la marchesa Fagnani Arese) e con prese di posizione politiche che lo resero sospetto alle autorità francesi per le sue tendenze indipendentistiche da tempo manifestate. Sicché quando nel 1804 Napoleone venne preparando una spedizione, mai attuata, contro l'Inghilterra, il Foscolo (in parte per la sua non facile situazione politica, in parte per le ristrettezze economiche aggravate da un tenore di vita assai dispendioso anche a causa del vizio del giuoco) chiese e ottenne di essere inviato come capitano nella Francia del Nord, dove si raccoglieva l'armata napoleonica, e vi passò due anni assai tediosi e praticamente inattivi, ma non privi di attività letteraria e di nuove relazioni amorose, come quella con una giovane inglese da cui gli sarebbe nata una figlia, ritrovata solo molti anni più tardi nell'esilio inglese.

Svanita l'idea napoleonica di un'invasione dell'Inghilterra, nel marzo del 1806 il Foscolo ritornava a Milano dove intanto era stato costituito il regno italico con Napoleone re ed Eugenio Beauharnais, suo figliastro, viceré: situazione politica che accentuò i dissensi politici foscoliani (ben presenti nel carme *I Sepolcri*, scritto poco dopo il suo ritorno in Italia) e contribuì (dopo la parentesi dell'insegnamento di eloquenza all'Università di Pavia nel 1808-1809) a render sempre più difficile (insieme alle inimicizie letterarie, cui s'aggiunse quella del Monti, prima grande amico del poeta) la vita milanese del Foscolo, sempre più sospetto come antibonapartista specie dopo la rappresentazione della sua tragedia, *Aiace*, e la proibizione delle sue repliche a causa delle allusioni antinapoleoniche presenti in essa, amplificate e precisate dai numerosi nemici del poeta.

Così, dopo alcuni viaggi e soggiorni a Venezia presso la famiglia materna o al castello di Belgioioso, vicino a Pavia, presso i suoi amici di quella principesca casata, e dopo un periodo di penose incertezze e di malattie a Milano, il Foscolo decise di lasciare il Regno italico e si recò nel 1812 a Fi-

renze (allora capitale del regno di Etruria), dove rimarrà sin verso la fine del 1813, trovando nella città, nel paesaggio (specie durante la sua dimora in una villetta sul colle di Bellosguardo), nelle amicizie fiorentine, nell'amore generoso, fedele, pacato della «donna gentile» Quirina Mocenni, un agio, una tranquillità, un calmo clima singolarmente propizio al placarsi del suo animo irrequieto e passionale, e allo sgorgare della poesia delle *Grazie* (le cui parti più significative furono composte appunto in questo periodo felice, che si stacca come una parentesi eccezionale di calma superiore, e non perciò, come vedremo parlando delle *Grazie*, priva di profonde venature elegiache e di riflessi delle drammatiche vicende storiche di quegli anni: la campagna di Russia e l'inizio del crollo napoleonico), in una vita dominata dalla irrequietezza, dalle passioni irruenti, dai contrasti violenti e dalle difficoltà pratiche e sentimentali di un carattere difficile e forte in cui la profonda aspirazione ad una superiore serenità e armonia era da tutto ciò fortemente ostacolata e resa ardua e mal realizzabile.

Ma quell'agio e quella condizione felice non poté resistere all'urto delle vicende storiche che ormai toccavano l'Italia e la investivano con l'invasione delle armate austriache. E il Foscolo, antinapoleonico per amore di libertà e di indipendenza nazionale, ma non perciò attratto dalla restaurazione degli antichi regimi e dal profilarsi del nuovo dominio austriaco, sentì il dovere di ritornare a Milano, deciso a riprendere l'attività militare e a combattere contro gli austriaci. Gli avvenimenti precipitarono, il regno italico cadde rapidamente e il Foscolo, dominato da un profondo moto di pessimismo, scontento e impersuaso dai tentativi delle deboli e contrastanti fazioni che a Milano si agitavano in vane speranze di sottrarre i territori del regno italico al dominio straniero o ad ottenere per essi dall'Austria condizioni di una certa libertà e autonomia, visse, fra il '14 e l'inizio del '15, un periodo dolorosissimo di incertezze che lo portarono, a un certo punto, a entrare in trattative con il maresciallo austriaco, Bellegarde, per la fondazione di un giornale (la futura «Biblioteca italiana») cui egli si illudeva di assicurare larga libertà di espressione. Fu questo uno dei momenti più tragici della vita foscoliana: ma quando il poeta venne richiesto di un giuramento di fedeltà all'Austria e del suo passaggio nell'esercito austriaco, egli vide chiaramente l'abisso di disonore che gli si apriva dinanzi e, con decisione improvvisa, ma ben coerente alla linea fondamentale della sua vita di uomo e scrittore libero, di avversario della dittatura napoleonica, ma insieme di avversario profondo delle forze reazionarie e straniere, fuggì, la sera del 30 marzo 1815, da Milano e si rifugiò in Svizzera, con un atto che, malgrado tutti i precedenti della sua incerta e incauta condotta nei confronti dell'Austria, poté non ingiustamente essere interpretato ed esaltato nel pieno del Risorgimento come l'inaugurazione di una scelta, l'esilio, che tanti patrioti italiani faranno per amor di libertà e di patria negli anni della dominazione austriaca e della Restaurazione.

Non con ciò il Foscolo trovava, per gli ultimi anni della sua tormentata vita, una soluzione tranquilla e facile, neppure quando nel settembre del

'16 – abbandonata la Svizzera attraverso la quale aveva peregrinato stretto dalle difficoltà economiche – riparò stabilmente a Londra. Ché anche nel soggiorno inglese ad un primo periodo di accoglienze e protezioni entusiastiche successe una vita sempre piú amara e scontenta, in parte certo dovuta allo stesso comportamento del Foscolo, agli sbalzi dei suoi umori irrequieti (che gli fecero perdere molte amicizie inglesi e persino l'affetto di altri esuli italiani inaspriti anche dal suo scetticismo circa le sorti dell'Italia e dei primi movimenti risorgimentali), a certa accresciuta tendenza megalomane e al bisogno di un lusso cui non bastarono né il piccolo patrimonio, da lui dissipato per cattiva amministrazione, della ritrovata e generosa figlia Floriana, né i guadagni editoriali e giornalistici ottenuti con periodi di lavoro incalzante e faticoso. Né mancarono, ad accrescere i tormenti e le difficoltà del soggiorno inglese (pur, come vedremo, cosí fertile di lavoro letterario e soprattutto di geniale attività critica), le resistenti passioni amorose che, mal collocate e non ricambiate, turbarono anch'esse la vita disordinata, affannosa di un Foscolo precocemente invecchiato, ammalato, perseguitato dai creditori (specie dopo la rovinosa esperienza della sistemazione in una piccola villa, il celebre Digamma Cottage, troppo lussuosamente arredata, bisognosa di costosa servitú), costretto, dal '24 in poi, ad abitare nei quartieri piú poveri di Londra, a celarsi spesso sotto falsi nomi. Finché dové ridursi nel '27 a vivere in una miseria finalmente piú stoicamente accettata, in una casetta nel villaggio di Turnham Green, dove la morte lo colse, a quarantanove anni, il 27 settembre di quell'anno. I suoi resti furono sepolti nel cimitero di Chiswick, per essere poi, solo nel 1871, trasportati solennemente a Firenze e sepolti nella chiesa di Santa Croce accanto a quelli dei grandi i cui sepolcri il Foscolo aveva esaltato nel carne dei *Sepolcri* che gli italiani del Risorgimento e dell'unità nazionale sentivano come il massimo stimolo poetico-profetico al Risorgimento e all'unità dell'Italia.

2. *La formazione e l'attività letteraria fino all'«Ortis»*

Gli inizi dell'attività poetica foscoliana sono estremamente precoci. La forte personalità foscoliana e la sua vocazione poetica si vengono infatti esprimendo sin dagli anni dei primi studi a Venezia e all'esperienza rapidissima e vorace del giovanissimo lettore si intreccia un apprendistato poetico eccezionalmente rapido che assimila tutta una vasta serie di offerte della poesia del tardo Settecento; prima sperimentando, in una raccolta messa insieme già nel '94 (la raccolta inviata all'amico e parente Costantino Naranzi), le forme della poesia anacreontica e amorosa di tipo tardo-arcadico e di un neoclassicismo leggiadro ed erotico in componimenti piú convenzionali e facili, ma già segnati da una mano abile e da una predilezione per moduli figurativi (specie le «Grazie» che poi tanta importanza prenderanno come simbolo dell'esperienza foscoliana all'armonia e alla serenità) riscaldati da

venature tenere ed elegiache di un preromanticismo ancora ripreso nei suoi aspetti piú gentili e aggraziati; poi, dal '95 al '96, aprendosi ad una tensione sentimentale, passionale e ad un bisogno di poesia sublime e vaticinante, a un intervento personale del poeta nella storia, a un piú forte sfogo autobiografico che dan luogo a componimenti svarianti fra inquiete elegie amorose, sonetti autobiografici e dolorosi (come quelli assai notevoli che rievocano la morte del padre), odi enfatiche e scomposte che esaltando la grandezza sublime di Dante o cantando confusi argomenti religiosi e altrettanto confusi risentimenti e turbamenti del giovane scrittore nella crisi in lui provocata dalle tumultuose vicende storiche e da un primo incerto avvicinamento alle idee rivoluzionarie mostrano insieme le nuove esperienze di letture portate al livello di una poesia grandiosa neoclassica e preromantica insieme e gli sforzi irrequieti della personalità poetica in formazione di impegni piú ardui, scontenta delle prime esercitazioni piú leggiadre e facili.

In tal modo il Foscolo riassorbe e brucia rapidamente tutta una larghissima serie di letture e di modelli, si impadronisce, in maniera ancora convulsa e mal fusa, dei temi e delle forme stilistiche di tutta la letteratura settecentesca e contemporanea (e di gran parte di quella classica), mentre egli si proponeva (come può vedersi da un interessantissimo *Piano di studi* del '96) un ancor piú ambizioso programma di allargamento della sua cultura non solo letteraria ma filosofico-politico-estetica e una progettazione ardita di moltissime opere personali, fra le quali andrà ricordata quella di un romanzo epistolare (*Laura*) che anticipa quella dell'*Ortis* in quella direzione di piú complessa narrazione fra autobiografica e inventata di una vicenda personale amorosa che risentiva evidentemente delle suggestioni dei celebri romanzi epistolari dell'ultimo Settecento: il *Werther* del Goethe e la *Nouvelle Héloïse* del Rousseau.

Ma è nel '97 che il giovane Foscolo supera questa fase di apprendistato e di piú incerti tentativi di trovar una propria espressione artistica, così come il suo già precedente avvicinamento alle nuove idee democratiche e rivoluzionarie e ai democratici veneziani si matura in una decisa e fervida accettazione di quelle idee e in una coerente partecipazione politica, prima cospirativa (finché a Venezia rimase in piedi la vecchia repubblica oligarchica), poi aperta e attivissima nella collaborazione al nuovo governo democratico veneziano.

Collaborazione attuata sia nei focosi interventi oratorii alle sedute della municipalità e della «Società patriottica» (assai interessanti a chiarirci il suo primo atteggiamento politico di tipo giacobino), sia in quanto poeta militante nell'*Ode a Napoleone Bonaparte liberatore* (si noti bene questa qualifica del grande condottiero che bene può spiegare i successivi dissensi foscoliani rispetto al Bonaparte spregiudicato politico e creatore di un dominio personale e dittatoriale), o in quella *Ai novelli repubblicani* in cui colpisce, accanto all'entusiasmo per la libertà conquistata, un ardente e quasi prevalente figurazione dell'uomo libero che preferirà il suicidio ad ogni ricaduta in una condizione

servile, indicandoci come nel Foscolo sia fondamentale, accanto allo slancio vitale e al bisogno di affermazioni positive, un fortissimo fondo di pessimismo, un tormentoso, e spesso convulso, presentimento e vagheggiamento di situazioni eroiche-catastrofiche, e come sia difficile e ardua per lui la conquista di un superiore equilibrio, di una superiore serenità e armonia.

Ciò che si può verificare anche negli *Sciolti al sole*, in cui – in un nuovo possesso dell'endecasillabo sciolto, che sarà lo strumento metrico a lui più congeniale nei capolavori dei *Sepolcri* e delle *Grazie*, e in un notevolissimo progresso stilistico – l'inno al sole come simbolo di vitalità si intreccia con visioni cosmiche pessimistiche e catastrofiche (la prefigurazione, sulla scorta della lettura così importante dell'*Ossian*, di un annullamento del sole stesso e dell'universo) e ancor più nella tragedia *Tieste* (rappresentata con successo a Venezia all'inizio di quell'anno), nella quale erompe, in forme eccitate e spesso scomposte, un ardore di libertà e di amore contrastati dalla tirannide e dalle complicate vicende del cupo mito greco della scellerata famiglia tebana, sicché l'eroe protagonista troverà nel suicidio l'unica soluzione possibile al suo dramma (l'amore impossibile per Ippodamia e l'odio per il tiranno, il fratello Atreo).

Nel *Tieste* c'era già abbozzato il nucleo drammatico dell'opera in prosa con cui il Foscolo, già nel '98 e nel 1802, darà più complessa espressione al suo animo lacerato fra il bisogno di una vita superiore e alta, di un amore purissimo e appassionato, di una patria libera, unita, indipendente, e il sentimento doloroso di ostacoli radicati nella situazione storico-politica, nella realtà della vita pessimisticamente interpretata nonché nello stesso eccesso delle proprie passioni irrealizzabili e risolte solo nell'atto liberatore ed eroico del suicidio. Si tratta delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, il romanzo epistolare che il Foscolo scrisse a Bologna nel '98 in una prima redazione, interrotta dall'invasione austro-russa e dalle vicende militari che coinvolsero lo scrittore, e che poi riprese e rivide e completò a Milano fra il 1801 e il 1802, non senza rivederlo e arricchirlo ancora nel 1816 e nel 1817 con due nuove edizioni, dato che il poeta seguì a lungo a sentire quel libro come un'opera essenziale alla sua stessa vita interiore, quasi un autoritratto romanzesco che poteva ancora arricchirsi di nuove note ed espressioni del proprio animo e della propria meditazione politica, storica, filosofica.

Perciò l'*Ortis* (in cui il Foscolo prendeva lo spunto dalla vicenda suicida di uno studente padovano, subito trasfigurandola alla luce delle proprie personali esperienze, passioni, ideali) è un'opera di eccezionale intensità, anche se la stessa prepotente presenza di motivi autobiografici può limitarne e turbarne, rispetto ad altre opere foscoliane più poeticamente compiute e armoniche, il valore strettamente estetico. Ma in questa più forte mescolanza di vita e di arte, in questa tensione autobiografica più violenta e romantica (in cui prevalgono gli aspetti più passionali e inquieti dell'animo foscoliano rispetto a quelli della vocazione all'armonia, alla serenità, o del distacco ironico e della saggezza disillusa e sorridente che pur fan parte essenziale della

complessità foscoliana), l'*Ortis* è certo un libro di straordinaria vitalità e forza ed esprime insieme potentemente la crisi giovanile del Foscolo e la ricchezza esplosiva di tanti temi e motivi che il Foscolo riprenderà e svilupperà successivamente in più equilibrata e artistica forma.

Tale forza esuberante e tale carattere di espressione di una crisi profonda e di una sofferenza personale, storica, politica, esistenziale, saranno in realtà consolidati interamente solo nella redazione completa, pubblicata a Milano nel 1802. La redazione bolognese (costituita da quarantacinque lettere che corrispondono alla prima parte del romanzo completo¹) che appare in complesso come più tenera e più vagamente sentimentale e languida, più dominata da un tono idillico-elegiaco che smussa le punte più violente già affioranti, mentre la forza della prosa poetica ed eloquente che sarà più sicura nell'*Ortis* milanese è ancora come attenuata e indebolita da eccessive citazioni di versi poetici altrui, da più frequenti ritorni di echi della letteratura settecentesca, romanzesca e poetica, e l'elemento amoroso troppo ancora prevale su quello politico e i personaggi sono troppo tutti immersi in un'atmosfera più blanda e non priva di languore anche in relazione ad uno schema di racconto in cui Teresa (la donna amata da Jacopo) è presentata come vedova e inizialmente innamorata di Odoardo, presentato a sua volta in toni non privi di simpatia e di nobiltà sentimentale.

Alla redazione milanese il Foscolo giungeva, maturato dalle complesse esperienze sentimentali, politiche, filosofiche fatte nell'intervallo fra 1798 e 1801-1802 (come l'amore fiorentino per Isabella Roncioni, le crescenti meditazioni politiche sulla situazione italiana in rapporto ai francesi, liberatori, ma anche dominatori pesanti e corruttori, le nuove meditazioni storico-filosofiche suggerite dalla conoscenza del pensiero vichiano favorita dalle conversazioni con l'esule napoletano, il Lomonaco), arricchito dalle stesse proprie esperienze letterarie e poetiche, rappresentate dai sonetti minori e dalla prima ode o da altri tentativi di romanzo autobiografico come il *Sesto tomo dell'io*, di cui parleremo in seguito.

Ne risultò, come dicevo, un'opera di bruciante novità e di sconvolgente aggressività passionale e ideale, costruita con un crescente ritmo drammatico e ricca di una tale carica di disperazione e di protesta che alcuni vecchi letterati settecenteschi, come il Cesarotti (che pur avevano tanto contribuito alla formazione delle tendenze preromantiche in Italia), ne furono colpiti come da un delirio che superava e spezzava ogni loro precedente ardimento e travolgeva ogni possibile compromesso fra passione e ragione, fra sentimento e saggezza. Si guardi anzitutto alla figura del protagonista, tutto

¹ L'editore Marsigli di Bologna volle far completare il romanzo interrotto, per la partenza del suo autore, da un mediocre letterato, Angelo Sassoli, che accentuò il carattere patetico dell'*Ortis* riducendolo ad un romanzetto sentimentale, privato (anche per ragioni di opportunità politica) di ogni riferimento alla situazione politica e di ogni affermazione pericolosa da un punto di vista ideologico e religioso.

abbandonato alle sue irruenti passioni, spregiatore di ogni calcolo e di ogni prudenza, avversario risoluto della fredda ragione in nome della passione e del sentimento, intollerante di ogni convenzione e di ogni limite alla propria libertà, bisognoso di una vita piena ed eroica e perciò frustrato nei suoi ardenti sentimenti, nel suo amore di libertà e di patria e nel suo amore per la «divina» fanciulla, Teresa, promessa sposa e poi legata contro la sua volontà dal vincolo matrimoniale a Odoardo, personificazione della mediocrità benpensante e calcolatrice, che egli ha incontrato nel suo rifugio nel seno della natura, sui colli Euganei, quando ha dovuto abbandonare Venezia tradita, con il trattato di Campoformio, da Napoleone.

La breve e scarna vicenda romanzesca (affidata all'espressione autobiografica delle lettere inviate da Jacopo all'amico Lorenzo) si svolge, con un accelerato ritmo drammatico, dalla narrazione dell'innamoramento del protagonista ricambiato da Teresa, ma reso impossibile dalla volontà del padre di questa che l'ha destinata alle nozze con Odoardo, all'improvvisa partenza di Jacopo dai colli Euganei per un suo viaggio irrequieto e angosciato che lo conduce a Bologna, a Milano (dove incontra il vecchio Parini atteggiato, nel clima appassionato del romanzo, nelle forme di un personaggio di grande altezza morale, deluso nella sua speranza patriottica e fremente per le condizioni di disordine e di servitù della Repubblica Cisalpina dominata dai francesi), a Firenze (dove invano cerca di avvicinare, l'Alfieri, chiuso nella sua solitudine e nella sua opposizione ai tempi, e venera i sepolcri dei grandi italiani in Santa Croce, sdegnato per la viltà dei loro discendenti degeneri, come aveva fatto a Ravenna e ad Arquà rispetto alle tombe di Dante e Petrarca), fino a Ventimiglia e alla frontiera fra Italia e Francia (dove svolgerà una grandiosa e pessimistica meditazione sulla sorte dell'Italia e su quella delle nazioni, sulla storia e sulla sorte degli uomini), per poi, infine, saputo delle nozze di Teresa, ritornare nei colli Euganei per uccidersi, come profonda protesta contro le delusioni politiche e amorose che lo hanno colpito e contro le condizioni di una realtà storica ed esistenziale troppo diversa dai suoi ideali e dal suo bisogno di vita alta e virile.

In quella vicenda si traduceva potentemente la crisi personale e storica del Foscolo (non del tutto dissimile da quella di molti giovani italiani delusi nelle loro speranze patriottiche e democratiche dalla situazione creatasi con il trattato di Campoformio e con la politica di Napoleone rivelatosi insensibile alle esigenze di libertà e di indipendenza dei repubblicani italiani) in tutta la sua complessità e profondità di significato che investe e coinvolge una crisi non solo politica, ma filosofica ed esistenziale, che nasce dal contrasto fra gli ideali e la realtà, fra l'ansia di vita e la sorte degli uomini soggetti alla legge meccanicistica e materialistica della natura, fra il razionalismo settecentesco e le nuove aspirazioni romantiche.

E se nella prima parte del romanzo il paesaggio dei colli Euganei e l'affiatamento del protagonista con gli aspetti più dolci e amabili della natura (e la stessa estasi dell'innamoramento e della contemplazione della bellezza di Te-

resa) concedevano alla narrazione larghe pause piú idillico-elegiache e come momentanei sollievi dell'anima esacerbata di Jacopo, nella parte dedicata al viaggio errabondo per l'Italia scene e figure concorrono ad intensificare la drammaticità della vicenda, mentre l'elemento amoroso, che inizialmente era potuto apparire come un compenso divino alle pene del giovane deluso nelle sue aspirazioni politiche e patriottiche e al suo doloroso e pessimistico sentimento della sorte degli uomini, diventa – quando quell'amore si rivela impossibile – un incentivo del pessimismo e della disperazione del protagonista e un elemento (seppure centrali rimangono quello storico-politico e quello esistenziale) della sua risoluzione al suicidio.

Da questo libro appassionato e potente (anche se, come già dicevamo, convulso e non privo di enfasi ed eccessi di tono e di linguaggio) il Foscolo usciva come da una prova complessa ed esuberante delle sue forze di scrittore e con l'impostazione salda di alcuni temi e motivi fondamentali della sua poesia e della sua visione vitale, su cui avrebbe poi lavorato a lungo nel suo successivo sviluppo di uomo e di poeta sia cercando di rivedere, come con un maggior distacco e una maggiore sicurezza di rappresentazione poetica, alcuni di quei motivi essenziali autobiografici (l'attrazione verso la morte come suprema quiete e superamento del tormento vitale, il destino dell'esilio e della vita perseguitata ed errabonda, il sepolcro onorato di pianto e tramite di affetti e di ideali), sia cercando di superare la crisi pessimistica dell'*Ortis* con la creazione di illusioni vitali, filosoficamente e razionalmente qualificabili appunto come «illusioni», ma sentimentalmente e idealmente valide e capaci di sorreggere e alimentare vita personale e storica come veri e propri valori.

3. Sonetti e Odi

Abbiamo già detto che nell'intervallo fra la redazione bolognese e quella milanese dell'*Ortis* il Foscolo scrisse vari componimenti in versi, oltre ad alcuni frammenti in prosa di un altro romanzo, il *Sesto tomo dell'io*, che in parte poterono suggerire motivi alla nuova redazione ortisiana, in parte si disposero in direzione di un tono e di uno stile ironico, allusivo, sottile e antiretorico che troverà sviluppo piú tardi nella traduzione del *Viaggio sentimentale di Yorick* dello Sterne e nella *Notizia intorno a Didimo Chierico* e dunque, come vedremo, in una prospettiva assai diversa da quella ortisiana.

Per quanto riguarda i componimenti in versi si tratta del gruppo maggiore di sonetti (tutti i sonetti foscoliani saranno dodici) e della prima ode, *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, di cui parleremo insieme alla seconda ode, *All'amica risanata*, scritta, come gli ultimi e maggiori sonetti, nel periodo immediatamente successivo al completamento dell'*Ortis*, nel 1802-1803.

Gli otto sonetti scritti prima del 1802 (e pubblicati quell'anno) sono for-

temente legati al clima drammatico e passionale dell'*Ortis* e a vicende e amori di quegli anni tumultuosi e irrequieti di cui, nella forma sintetica del breve e concluso giro del sonetto, esprimono momenti e impeti dell'animo foscoliano in uno stile lirico-drammatico contrassegnato da brusche e incalzanti aperture, da conclusioni energiche e vibranti, da gesti, interrogazioni, esclamazioni che sottolineano l'esuberanza, a volte eccessiva, declamatoria, enfatica, della passione e la ricerca insieme di comprimerla, non di smorzarla, in una concisione robusta e decisa, in un'articolazione nervosa e scattante. Stile e costruzione fortemente romantici, coerenti a questa rappresentazione mossa e tormentata di momenti del proprio animo presa fra aspirazioni intense e delusioni disperate, sia che si tratti del violento bisogno di gloria e di intervento del poeta militante (come nel sonetto «Che stai?» o nel sonetto autoritratto), o di estasi e affanni amorosi (come nei sonetti «Perché taccia il rumor», «Così gli interi giorni», «Meritamente però ch'io potei», «E tu ne' carmi avrai»), o della passione patriottica (come nel sonetto «Te nutrice alle Muse» che polemizza contro l'abolizione della lingua latina negli atti ufficiali e nelle leggi della Repubblica Cisalpina), o di disperati sconforti e vagheggiamenti di suicidio (come nel sonetto «Non son chi fui»). E, come nell'*Ortis*, predomina in questi sonetti un paesaggio prevalentemente irto e selvaggio, rupestre e tormentato che trova la sua espressione più intera nel sonetto «Meritamente però ch'io potei» e risente degli aspetti del paesaggio delle *Rime* dell'Alfieri, grande e precipuo maestro del giovane Foscolo pur in mezzo a molte reminiscenze di altri poeti, di cui la poesia foscoliana sempre si alimenterà, ma già ora, se non interamente riassorbite, certo dominate da una voce originale e nuova, di inconfondibile forza lirica.

Ma se questi sonetti «ortisiani» hanno già una loro autentica originalità e corrispondono ad una particolare ricerca, già spesso ben ispirata, di tensione, di movimento, di drammaticità, ben superiore è il risultato dei quattro sonetti che il Foscolo aggiunse in una nuova edizione dei sonetti del 1803 e che, come già dicevo, si situano nella situazione successiva allo sfogo passionale dell'*Ortis*, alla sua espressione di una crisi profonda, e di questa riprendono motivi e temi riportati e rielaborati come in una visione più armonica e limpida che non perde il vigore drammatico, ma lo rappresenta con una compiutezza e con un distacco meno passionale e immediato, lo rivede come in una zona ancor più intima e persuasa dell'animo e in un ricordo più sicuro dei propri temi e tormenti autobiografici con una prospettiva più universale della sorte umana e con un senso più alto e severamente rasserenante della poesia e di quei compensi che alle pene degli uomini porta il sentimento e la contemplazione della bellezza (che già nel sonetto minore «E tu ne' carmi avrai», dedicato al Lungarno fiorentino illuminato dalla bellezza della donna amata, Isabella Roncioni, aveva trovato una prima radiosa rappresentazione).

Proprio alla poesia, alla Musa, si rivolge uno dei sonetti maggiori («Pur tu copia versavi») che, rivedendo come da un punto di vista più alto il tor-

mento della propria vita attediata, inaridita e così diversa da quella eroica e piena vagheggiata dal poeta, che nella poesia avrebbe avuto, negli anni piú giovanili, così alto compenso, lo inserisce in una malinconica rappresentazione di tutta la vita umana soggetta al dolore e alla morte, e troppo raramente consolata dalla poesia, di cui il Foscolo ben fa avvertire (nella stessa dolce malinconia poetica che scorre in questo sonetto) il valore altissimo e rasserenante.

Di questo conquistato e piú maturo sentimento della poesia, liberata dagli eccessi oratorii dei primi sonetti, sono poi piú concreta prova i tre capolavori sonettistici in cui la lirica foscoliana raggiunge alcune delle sue vette supreme.

Sarà anzitutto, sul tema (già così presente nell'*Ortis*) dell'esilio e della morte, degli affetti domestici, dell'avversa e fatale sfortuna, del sepolcro non confortato dal pianto, il sonetto *In morte del fratello Giovanni* (morto precocemente per suicidio) che, con tanto superiore equilibrio di visione, di articolazione, di figure (quella della tomba del fratello su cui il poeta vagheggia di poter un giorno sedere e rievocare l'affetto profondo, quella della madre vecchia che col «cenere muto» del figlio morto parla dell'altro figlio lontano, quella della morte vagheggiata come quiete e termine di tante pene, quella delle proprie ossa immaginate, con incerta speranza, come restituite all'affetto della madre), svolge questa trama di sentimenti e immagini dolenti e drammatici in un disegno musicale sicuro e nitido, aperto da un movimento piú improvviso e animato (ma non oratorio e ad effetto, quanto piuttosto scaturito come da un lungo e tacito discorso interiore) e risolto in onde sempre piú malinconicamente pacate in cui il dramma non è negato, ma trasposto in un tono disacerbante e mestamente luminoso.

E così avviene, con una fusione visiva e musicale ancora maggiore, nel sonetto *A Zacinto*, in cui tutta la vita del poeta, fra la nascita nell'isoletta greca, con il suo fascino mitico, il destino di esule (paragonato e dissimilato a quello lungo, ma felicemente terminato di Ulisse), la prefigurata morte lontana dalla terra natale e il sepolcro solitario e non confortato di pianto, viene mirabilmente rappresentata nella sua sorte profonda e drammatica, suggellata nel grande finale dall'accordo con un fato superiore, la cui potenza necessaria e universale inserisce quella sorte nella generale sorte degli uomini e così in certo modo lo rasserenava e purifica rivelandone appunto la fatalità dolorosa, ma universale e come tale virilmente compresa e accettata: mentre la «illacrimata sepoltura» condensa in un'immagine di stupenda nitidezza classica il romantico sentimento della morte e di quel bisogno di affetti intorno alla tomba, negato al poeta e insieme affermato sulla via di quella religione delle tombe che sarà al centro del carne *I sepolcri*. Quanta ricchezza di immagini favolose e nitide, di luce piena e sfumata, di vitalità e di sentimenti dolenti, di vicende illustri ed eroiche a cui il poeta avvicina la propria sorte, si raccoglie e si svolge, senza affollarsi e ostacolarsi, nel fluido e vibrante discorso poetico. Il quale – contrariamente a certe vecchie criti-

che incomprensive – si avvantaggia della stessa singolare costruzione: la sua continuità ininterrotta nelle due quartine e nella prima terzina cui risponde nella sua concisione sintetica e perfetta la breve misura dell'ultima terzina, tutta composta di parole essenziali e fatali.

Infine il sonetto *Alla sera* supera ogni occasione pur profonda e intima, ogni presenza di figure, di miti, presenti negli altri due sonetti *A Zacinto* e *In morte del fratello Giovanni*, in una meditazione lirica assoluta e perfetta, in una profonda voce dell'animo, in un movimento intimo che fonde sensazioni, sentimenti, pensiero e fantasia e che passa dall'iniziale invocazione alla sera (resa più suggestiva dalla forma dubitativa: «Forse perché», che sostituisce ai bruschi inizi drammatici più propri dei sonetti minori un pensiero affiorare del discorso poetico come da una lunga e complessa meditazione interiore e silenziosa) come immagine della morte («fatai quiete», dunque più consolatrice che turbatrice), al fascino soave e puro delle due immagini (sera e morte) fra loro intrecciate, all'abbandono, senza enfasi e senza languore, al pensiero più diretto della morte, del «nulla eterno» (coerente al pensiero materialistico del Foscolo) in cui le pene e gli affanni della vita si leniscono e si sciolgono con una mesta e soave serenità.

Anche qui il dramma di una vita piena di passioni tempestose, di un «reo tempo» (allusivo a tutta la drammatica interpretazione foscoliana della storia contemporanea e di tutta la storia umana), di un animo appassionato, bellicoso, eroico in lotta perenne e impari con la realtà ostile, non è ignorato ed eluso, ma è rappresentato con uno sguardo superiore che ne vede la precarietà e la risoluzione in un annullamento totale sentito come pace serenatrice, non come sgomento e ulteriore turbamento.

D'altra parte la via di un più saldo superamento del dramma e della crisi ortisiana si affaccia (con ben diversa profondità e convinzione) nelle due odi in cui il Foscolo, che nei sonetti appare più vicino a modi e toni romantici, si avvicina più direttamente alle forme del neoclassicismo, con la sua eleganza nobile e il più diretto ricorso alle immagini figurative, ai miti classici, al linguaggio eletto e nitido.

In realtà nella prima ode (quella *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, scritta nel 1800 durante l'assedio di Genova in un ambiente tra guerresco e galante quale era quello dei giovani ufficiali della Cisalpina, attivi nella vita militare e insieme partecipi alla vita galante e letteraria dei salotti aristocratici genovesi) più che di un superamento del dramma ortisiano (entro il cui sviluppo quell'ode si inserisce) dovrà parlarsi di un momentaneo, anche se significativo, distacco da quel dramma e dal tumulto passionale che dominava il Foscolo di quegli anni: un distacco operato traendo dall'occasione galante (la caduta da cavallo di una gentildonna genovese e l'omaggio del poeta alla sua bellezza deturpata da quell'incidente, ma immaginata poi interamente restituita) lo spunto per un inno fervido e lieto, ricco di vitalità, di movimenti alacri e sorridenti pur nell'apparenza di un culto galante impegnativo e quasi religioso, di figurine e scenette mitico-erotiche snelle e fresche, dedi-

cate a celebrare la bellezza femminile e il suo incomparabile fascino e valore nella vita umana. E certo, specie nell'agile e duttile scena della bella donna abbandonata alla danza e al canto, l'ode realizza una poesia assai lontana dalla tensione passionale e drammatica che predominava nei sonetti minori e nella direzione fondamentale dell'*Ortis* in via di elaborazione, e indica una via di rasserenamento e di sviluppo di temi (la divinità della bellezza, il suo potere consolatore e compensatore delle pene e delle cure della vita, la missione della poesia come esaltatrice della bellezza) che si staccano dal contesto di quegli anni e si aprono verso la zona posteriore dell'*Ortis*. Ma si tratta, ripeto, di un'apertura ancora acerba, immatura, più frutto di un impeto e di una rivincita della vitalità che non di una maturata persuasione. E anche da un punto di vista stilistico la prima ode ritiene ancora molto del gusto galante, miniaturistico del ritmo celere e lieto di un classicismo settecentesco dai cui esempi (fra il Parini galante, il Savioli e altri scrittori erotici del tardo Settecento) il Foscolo riprendeva ancora molti spunti e immagini.

Sicché (pur in una certa continuità sul tema della bellezza femminile e sul tono dell'ode amorosa) la seconda ode (quella *All'amica risanata*: la contessa Antonietta Fagnani Arese amata dal poeta a Milano e destinataria di un folto gruppo di lettere foscoliane particolarmente belle e interessanti per la maturazione di una prosa più sottile, elegante, allusiva di quella dell'*Ortis* e del Foscolo ortisiano) si colloca, in realtà, in una posizione molto più complessa, nuova, alta di quella della prima ode e solo in essa si può realmente indicare una poesia a suo modo perfetta e una concreta realizzazione della tendenza foscoliana a superare la passionalità drammatica in armonia e serenità e la crisi pessimistica dell'*Ortis* in un'impostazione di nuovi valori, di compensi validi alla sorte misera degli uomini e alle loro vane e laceranti passioni.

Lo chiarisce bene la strofa in cui il Foscolo esalta l'«aurea beltate ond'ebbero / ristoro unico ai mali / le nate a vaneggiar menti mortali», cui dovrà aggiungersi l'indicazione della poesia come destinata a immortalare e divinizzare quell'«aurea beltate» consolatrice e l'asserzione foscoliana di una propria naturale vocazione a tale missione anche per la sua origine greca, che lo riavvicinava alla poesia greca suprema creatrice di miti, in cui donne mortali erano state divinizzate al pari di quanto egli intende e sente di fare nei confronti della donna amata, ora, dopo una grave malattia, ritornata alla sua splendente bellezza.

Così la poesia vince la forza distruggitrice del tempo e della morte eternando il conforto della bellezza e aprendo una via salvatrice nella visione pessimistica della vita.

E tutto ciò – pur nei limiti di un conforto ora limitato alla sola bellezza e nei limiti quindi di un certo eccessivo valore concesso ad un solo elemento estetico – apre la strada alla concezione foscoliana della poesia come divinizzatrice ed elaboratrice di miti consolatori e alimentatori di vita e alla sua più alta e complessa idealizzazione nel capolavoro dei *Sepolcri*, non è solo enunciato come il programma di una nuova poesia moderna e classica, ma

è poeticamente fatto vivere nella concretezza estetica di questa grande ode, nella sua costruzione perfetta, nel suo linguaggio eletto e vivo, nella sua atmosfera luminosa e armoniosa, nell'organicità delle sue immagini e dei suoi movimenti così nitidi, ariosi, freschi, puri e sereni, nella sua capacità di fondere contemporaneità e mitologia classica in modi mai raggiunti da altri poeti neoclassici.

4. I «*sepolcri*»

Nel 1803 il Foscolo, dopo la grande concentrazione poetica dei sonetti maggiori e della seconda ode, attese ad un'opera di carattere apparentemente solo erudito (e certo sorretta da una forte erudizione e da vastissima conoscenza del mondo mitologico e classico greco-latino), ma in realtà non solo assai spesso ironica e quasi parodistica (con lo stesso sfoggio eccessivo della propria erudizione) nei confronti della sterile erudizione e dall'assoluta insufficienza dei grammatici e dei pedanti (chiamati duramente «anime di cimici»!) a comprendere la poesia e la storia, ma, anche e più, interessante per le idee che il Foscolo vi esprime sulla poesia in genere e in particolare sulla propria direzione e concezione poetica, sulla propria «poetica», maturata fra sonetti maggiori e seconda ode e ora prospettata quasi a preparare e sorreggere le sue successive opere poetiche. Si tratta di quel *Commento alla Chioma di Berenice* in cui il Foscolo offre la traduzione in endecasillabi sciolti (il metro che d'ora in poi egli eleggerà come strumento unico della propria espressione poetica) del poemetto encomiastico del greco Callimaco, da lui conosciuto (il testo greco era allora perduto e ignoto) nella versione latina di Catullo, e la munisce di un imponente commento, sia in forme di note e di «considerazioni», sia come introduzione alla comprensione del poemetto in quattro lunghi discorsi di carattere storico, filologico, critico. Proprio questi discorsi costituiscono insieme un anticipo di quella più impegnativa attività critica che il Foscolo svilupperà soprattutto nel periodo inglese e, come dicevo, l'esposizione della sua poetica più direttamente attuata nel quarto discorso dedicato alla «ragion poetica» di Callimaco, ma in realtà rivolto a precisare intuizioni e meditazioni sul carattere e sulla funzione della poesia in relazione a un proprio programma poetico quale verrà concretamente attuato nei *Sepolcri* e poi ripreso e riveduto nell'ideazione successiva delle *Grazie*.

E se dal punto di vista della premessa della critica foscoliana sarà necessario ricordare l'affermazione secondo cui il commento a un'opera di poesia deve essere critico (per mostrare la «ragione poetica» che diresse la composizione dell'opera), filologico (per delucidare l'origine e il significato del linguaggio di quell'opera), storico (per illuminare i tempi in cui visse l'autore e i fatti da lui cantati), filosofico (per ricavare dall'opera le verità universali e rivolte all'utilità dell'animo umano a cui mira la poesia), ancor più impor-

tante è puntare sui principi essenziali della concezione poetica che in quel discorso viene enucleata (non senza l'appoggio di fecondi elementi del pensiero estetico settecentesco del Vico, del Gravina e del Conti). Il poeta per il Foscolo deve essere creatore di miti storici e filosofici dotati di una funzione civile, di una loro forza didascalica tanto maggiore quanto meno esplicita e razionale e quanto più, invece, fusa organicamente in immagini intuitive e autenticamente poetiche. Scartate quindi le vie di una poesia illuministica come arido ragionamento versificato o quelle di una poesia neoclassica in cui i miti antichi siano adoperati solo come bella decorazione, nonché quelle di un preromanticismo contenutistico, incapace di dar forma poetica a semplici moti sentimentali (e per di più mal compatibile nelle sue origini straniere con la grande tradizione italiana nata da quella classica e specialmente greca), il Foscolo puntava su di una poesia neoclassica, ma profondamente moderna, capace di fondere profondità di contenuti e perfezione di forma, di cantare «memorabili storie, incliti fatti ed eroi», di «accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, le città all'indipendenza, gli ingegni al vero e al bello», e, per far ciò, di «percuotere le menti col meraviglioso e il cuore con le passioni» (come facevano gli antichi poeti greci che «magnificavano le passioni umanizzando gli Dei e divinizzando i mortali»), di unire in sé il «passionato» (cioè le passioni vere e vive del proprio tempo, della propria società) e il «mirabile» (cioè l'elemento meraviglioso e mitico, sacro, ripreso dalla mitologia greca, sola mitologia e religione legata al mondo umano e alle sue passioni, sensazioni e azioni, laddove la religione cristiana non parla che di un'altra vita misteriosa e incomprensibile alla sensibilità e agli interessi terreni dell'uomo).

Di una simile poesia mitico-didascalica, mirabile-passionata, neoclassica-moderna, collaboratrice e fondatrice (con le sue forze e forme specifiche e autenticamente poetiche) di civiltà, di vita più umana e alta, di sentimenti nobili ed eroici, il Foscolo non darà immediate e ispirate attuazioni nel periodo passato in Francia; nel quale egli invece inizierà la traduzione del romanzo dello Sterne e cercherà parziali espressioni poetiche del suo animo dolente e attediato, deluso e bisognoso di affetti (come avviene nell'affettuosa, ironica e amara *Epistola al Monti*), o tenterà l'ideazione di alcuni inni più coerenti alla sua nuova poetica senza però attuarla se non nell'*Inno alla nave delle Muse* (frammento di un progettato poema su *Alceo o la storia della letteratura italiana dalla rovina dell'impero d'Oriente ai dì nostri*).

L'attuazione concreta, ispirata, organicamente potente della poetica del «passionato» e del «mirabile», della poesia come fondatrice ed eternatrice di valori umani e civili, di storia personale e universale, si realizzerà invece, come dopo una lunga incubazione e meditazione sulla propria vita, sui propri temi autobiografici e sui grandi temi della vita e della morte, della civiltà, della patria, della storia del suo tempo e di tutta la storia umana nel suo aspro e tormentato percorso da barbarie a civiltà, nella creazione geniale e rapida del capolavoro dei *Sepolcri*, nel 1806.

In quell'anno il Foscolo era rientrato in Italia e, mentre il suo animo si apriva ad un intenso calore ed esercizio di affetti nella ripresa di contatti con la vecchia madre visitata a Venezia e con fedeli amici veneti come la Teotochi-Albrizzi e Ippolito Pindemonte, e cresceva in lui un'ansia di creazione poetica, le condizioni del nuovo regno italico, con il suo chiaro carattere di stato vassallo dell'impero napoleonico e di «regno» con la sua corte e i suoi letterati cortigiani e servili (cose che peggioravano i difetti della Repubblica Cisalpina e poi italiana già così coraggiosamente indicati dal Foscolo nell'*Orazione a Bonaparte* del 1802), lo colpirono amaramente, esacerbando i suoi vecchi dissensi di patriota italiano e di liberale (anche se con una diminuita spinta democratica, esauritasi a poco a poco dopo gli entusiasmi giacobini del giovanile periodo di fine secolo) di fronte al regime dittatoriale di Napoleone e alla sua politica di asservimento degli stati vassalli italiani. Né mancò un'occasione più immediata (l'applicazione al regno italico dell'editto napoleonico di Saint-Cloud che proibiva ogni monumento e segno di differenza fra i sepolcri) ad accendere (anche in seguito ad una discussione in proposito col Pindemonte, autore di un poema interrotto sui *Cimiteri* di carattere religioso cattolico, dalla cui lettura il Foscolo poté trarre non più che qualche spunto generale) la fantasia del poeta, che fra la fine dell'estate e l'inverno del 1806 compose, con straordinaria alacrità, il carme *I Sepolcri*, dedicati al Pindemonte e pubblicati nell'aprile del 1807 a Brescia, dove il Foscolo aveva passato alcuni mesi, trovando sfogo al suo bisogno di amore nel legame con Marzia Martinengo, così vivamente presente in una serie di lettere amorose fra le più belle dell'epistolario foscoliano.

In quel carme venivano così a confluire vigorosamente, sulla base di una discussione attuale e di una sdegnata presa di coscienza della nuova situazione italiana, aggravata agli occhi del Foscolo dalla creazione del regno italico, echi della copiosa letteratura sepolcrale sviluppatasi nel preromanticismo europeo (con le sue profonde implicazioni di sensibilità e sentimentalità di un'epoca di crisi tra il freddo razionalismo e la nuova esaltazione del valore del sentimento e con i suoi corrispettivi figurativi già applicati nella costruzione o nell'ideazione di cimiteri-giardini in cui il paesaggio era sentito come conforto di tombe eleganti e neoclassiche e luogo propizio ad una nuova religione dei sepolcri, ad ideali incontri e colloqui teneri e sollecitanti fra i vivi e i loro cari scomparsi), e soprattutto temi e problemi già vivi nelle precedenti opere poetiche foscoliane, ora ripresi e organizzati potentemente in una lirica esaltazione di illusioni-valori contrapposti alle conclusioni aride del gretto razionalismo, in un canto traboccante di vitalità, con cui il Foscolo, pur persuaso della materialistica verità dell'annullamento dell'individuo nella morte, intendeva opporre vita a morte, fondare una continuità di affetti e di amorose corrispondenze fra vivi e morti sia nella sfera degli affetti privati sia, e più, in quella della civiltà, della storia, della tradizione e della vita nazionale.

Si badi bene che il Foscolo non accede ad una prospettiva religiosa di tipo trascendente, non ripudia la sua persuasione della legge meccanicistica e

materialistica della natura e della vita, non nega il fatto tragico della morte come annullamento della vita individuale, ma, mentre accetta e severamente sottolinea la sua consapevolezza filosofica di tipo materialistico, tenta, con slancio possente, di creare – proprio partendo dal problema della morte – un arco di illusioni consolatrici ed energicamente alimentatrici di nuova vita e soprattutto di vita civile e nazionale, sorretto dal sentimento e dalla fantasia creatrice e capace di immortalare le vicende e le figure della storia passata, di vincere il silenzio con cui il tempo copre le vicende più alte e consuma e distrugge le stesse tombe.

La visione della vita è nei *Sepolcri* pur sempre quella di un materialista pessimisticamente convinto della forma annullatrice e distruttrice degli individui, dei «mortali», soggetti appunto alla legge inesorabile della morte e della trasformazione della materia. A questa visione accettata dolorosamente, ma anche virilmente e senza speranze di aldilà ultraterreni, il Foscolo dialetticamente intreccia una linea ricostruttiva, una specie di cielo tutto umano di illusioni-valori che tanto più appaiono luminosi e alti (frutto della forza sentimentale e fantastica, dell'energica volontà di vita e di civiltà propria degli uomini e specie di quelli grandi e completi) quanto più cupa e dolorosa è la realtà retta da ferree leggi naturali e contrassegnata, per gli uomini, dal dolore, dall'infelicità, dalla morte.

Proprio questo intreccio e contrasto sono le molle possenti della poesia dei *Sepolcri* e della sua organicità dialettica, mossa, dinamica, che non avrebbe avuto possibilità di costruirsi tale se il Foscolo avesse solo cantato gli elementi positivi della sua visione della storia e della civiltà privandoli dell'enorme risalto che essi acquistano quanto più si costruiscono e si affermano di contro ad una realtà dura e infelice. Sicché *I Sepolcri* non sono un semplice e ingenuo inno alla vita e ai suoi valori positivi, ma un profondo inno alla vita virilmente consapevole della realtà del dolore e della morte, dell'ingiustizia e della viltà di tanti uomini, persino della pratica sconfitta di eroi magnanimi, nonché della stessa caducità della terra e dell'universo. E non a caso il carne si chiuderà non con un inno inebriante all'eroismo vittorioso, all'eternità assoluta della stessa poesia immortalatrice, ma con il grandioso intreccio dell'esaltazione dell'eroismo patriottico generoso e sfortunato (personificato nel grande vinto dell'*Iliade*) e di un'amarissima asserzione della dolorosa sorte degli uomini e delle loro sciagure e del limite di caducità della stessa struttura cosmica:

E tu onore di pianti, Ettore, avrai
ove fia santo e lagrimato il sangue
per la patria versato e finché il sole
risplenderà su le sciagure umane.

E del resto tale intreccio dinamico fra il pessimismo materialistico e l'idealismo delle illusioni-valori, fra il senso della morte e l'«armonia del giorno», ben corrisponde anche stilisticamente a quel procedimento di un energico

«chiaroscuro», che lo stesso Foscolo indicò poi come segreto di questa sua poesia e che potrebbe venir dimostrato non solo nel contrasto efficacissimo di quadri mesti e desolati e di quadri vitali, sereni, luminosi (si pensi al contrasto fra il quadro delle tetre sepolture nel chiuso delle chiese cattoliche e il quadro luminoso e sereno delle tombe classiche in mezzo a giardini rigogliosi alla luce e all'aria di un paesaggio mediterraneo), ma anche all'interno di singole immagini e di singole scene: come, ad esempio, nel caso del sublime quadro delle Muse che siedono sulle tombe e, «quando / il tempo con sue fredde ali vi spazza / fin le rovine», «fan lieti / di lor canti i deserti e l'armonia / vince di mille secoli il silenzio», dove è profondamente attuato il «chiaroscuro» fra l'opera distruttrice del tempo, lo squallore dei deserti e del silenzio di mille secoli e il canto rasserenatore e vittorioso della poesia che immortala le tombe anche distrutte.

Contrariamente a certe interpretazioni critiche che hanno considerato il carme come un seguito di liriche o di frammenti lirici congiunti da passaggi o transizioni di carattere più ragionato e intellettuale, *I Sepolcri* vanno intesi e compresi anzitutto proprio nella loro forza di organicità dinamica, nel loro sviluppo articolato e denso in cui pensiero e intuizione immaginosa si fondono in un momento di eccezionale potenza creativa. E meno importa se nell'afflato lirico di fondo si staccano a volte momenti più enfatici ed eloquenti o momenti di minore altezza poetica, perché ciò che deve essere chiaro al lettore è la complessa organicità e la costante tensione di un componimento animato da un'ispirazione centrale che può sí mostrare a volte qualche caduta di tono o qualche eccesso di colore e di declamazione, ma che continuamente recupera la sua forza e il suo sviluppo tensivo e dinamico. E lo stesso elemento di eloquenza che concorre allo sviluppo della poesia del carme non è mai eloquenza insincera e falsa, ma espansione necessaria, anche se a volte eccessiva, di una poesia fortemente impegnata in un discorso lirico che vuol coinvolgere il lettore, portarlo a più alte condizioni di sentimento, animarlo e persuaderlo verso un comportamento attivo, verso una collaborazione e partecipazione ai motivi espressi poeticamente e volti a fondere una civiltà magnanima e consapevole dei suoi doveri e compiti nella vita associata e nazionale. Poesia civile nel senso più alto di questa parola, la poesia dei *Sepolcri* corrisponde alla poetica foscoliana che si propone non un canto disinteressato, tutto privato ed evasivo, ma una poesia altamente mitico-didascalica, senza perciò cadere in una nuda lezione in versi, dato che, viceversa, i motivi animatori del carme (appoggiati da una enorme mole di cultura e di riflessione storica, politica, filosofica) vivono sempre in forma di miti, di immagini, vivono cioè in una concreta forma poetica, sorretta da una straordinaria esperienza letteraria e stilistica e attuata in un inconfondibile linguaggio, ricco di sfumature e di toni, duttile e vario, ma con un fondo essenziale di energia appassionata e una essenziale tensione ad un'eleganza e perfezione necessarie a suggellare classicamente i moti di quell'energia e di quella forza espressiva.

Solo una rapida considerazione del carme nello svolgimento delle sue parti (quasi «tempi» musicali di una grande sinfonia) può permettere di dimostrare la forza e l'organicità di sviluppo dei grandi temi che vi sgorgano con incessante alacrità inventiva e con estrema densità di passaggi e di svolgimento, traducendosi in scene e miti poetici, «passionati» e «mirabili» (per usare le parole che il Foscolo adoperò nel *Commento alla Chioma di Berenice* ad indicare i caratteri della grande poesia e le aspirazioni del suo programma di poeta militante e classico-moderno), e sviluppandosi con un'enorme ricchezza di toni che rendono la poesia dei *Sepolcri* varia, ma sostanzialmente unitaria nel suo fondo già rilevato di intreccio e chiaroscuro di vitalità, di elaborazione di illusioni-valori e di lucida e persuasa affermazione dei limiti della realtà e della condizione caduca e dolorosa degli uomini.

La prima parte (fino al verso 50) è dominata da un tono di mestizia elegiaca e armonica coerente al problema della utilità o meno dei sepolcri: problema prospettato prima, attraverso interrogazioni dolenti e patetiche, nel suo aspetto negativo (con la morte tutto finisce per l'individuo e il sepolcro e l'omaggio funebre dei viventi al morto appaiono, da un punto di vista razionale, inutili e vani), e poi lentamente svolto nella risposta del sentimento che afferma, contrariamente alla fredda ragione, una possibilità di colloquio fra vivi e morti, di una speciale sopravvivenza del morto nelle soavi cure che egli ispira, intorno al ricordo sensibile del suo sepolcro, ai suoi cari, nella «celeste corrispondenza d'amorosi sensi» che nella religione delle tombe si stabilisce fra i vivi e il morto il quale continua a vivere negli affetti che il suo ricordo ispira ancora alle persone che lo amarono e lo amano.

Di questa «corrispondenza» per la quale «si vive con l'amico estinto e l'estinto con noi» il secondo tempo (fino al verso 90) porta una poetica conferma che, mentre polemizza contro l'uso delle fosse comuni e anonime (rappresentato con toni desolati e lugubri, non privi di qualche eccesso di colorito macabro), rievoca la nobile figura del Parini (il cui cadavere fu abbandonato appunto in una fossa comune) e la sua poesia ammaestratrice e perfetta in toni affettuosi e solenni che preparano il passaggio alla terza parte fino al verso 150. In questa parte il tema dei sepolcri supera l'ambito di una corrispondenza affettuosa di carattere privato e si svolge in un grandioso tono maestoso e sacro, coerente alla nuova prospettiva in cui il valore del sepolcro è visto nella sua importanza storica, civile, patriottica, eroica.

L'uso dei sepolcri viene infatti legato alle origini stesse della civiltà, quando gli uomini, usciti dalla loro barbarie e ferinità originaria, stabilirono le loro fondamentali leggi di convivenza civile e la religione dei sepolcri divenne un elemento fondamentale nella continuità della tradizione e della storia civile: religione altamente attuata dagli antichi, greci e romani (che collocavano i sepolcri all'aperto, alla luce, in giardini ricchi di vegetazione e di vitalità, nella loro visione serena e consolatrice della stessa morte), e poi (dopo la brusca frattura di tale religione nell'uso medievale-cattolico di ospitare le tombe nel chiuso tetro e macabro delle chiese) ripresa, fra i

moderni, dagli inglesi con i loro cimiteri-giardini dove l'affettuoso culto privato di affetti familiari si congiunge con quello civile e patriottico delle tombe di grandi personalità, di eroi nazionali, come è quello dedicato alla tomba di Nelson. Riferimento questo al vincitore di Trafalgar, all'avversario di Napoleone, che, mentre ben chiarisce la sottesa polemica antinapoleonica del Foscolo (svilupata, subito dopo, in violenti toni satirici e sdegnosi, nell'accento al «bello italo regno» in cui ogni vera vita eroica e nazionale è spenta dalla cortigianeria e dal vassallaggio agli stranieri), ben introduce, con una specie di impetuoso squillo eroico, alla quarta parte (fino al verso 212) dominata dalla più diretta esaltazione delle tombe dei grandi e del loro valore fondamentale nella storia e nella rinascita di una nazione.

Questa parte centrale del carme è certo quella che più direttamente corrisponde all'intento politico-civile del Foscolo, alla sua passione patriottica e nazionale, al suo gusto di poeta-profeta, di suscitatore di una ripresa di coscienza nazionale nell'Italia divisa e soggetta ai vecchi e ai nuovi dominatori. E se, proprio nella prepotenza di tale intento (che tanto affascinò e stimolò i lettori risorgimentali dei *Sepolcri*), la poesia foscoliana si esalta in forme più eloquenti e a volte quasi enfatiche, tutta questa parte è tesa da un impeto travolgente, da una tale ricchezza e densità di immagini, personaggi e quadri in movimento continuo, da una tale forza di vitalità, che par gretto e improprio insistere solo su certo eccesso eloquente e non intendere la complessità inscindibile di eloquenza e poesia, lo sfocio di questo intreccio in una generale e superba tensione espressiva ed energica, capace d'altronde di scandire il suo esaltante crescendo attraverso la rappresentazione festante e luminosa della vitalità del paesaggio fiorentino (mai tanta vitalità era stata raccolta intorno alle tombe!) e i fulminei e profondi ritratti dei grandi italiani, fino all'auspicio, tratto appunto dalle loro tombe in Santa Croce, di un risorgimento dell'Italia, e al movimento finale in cui dalla Firenze affascinante di colori, di vita, di ricordi e di tombe grandiosi e stimolanti il poeta passa al paragone delle tombe di Santa Croce con le tombe eroiche di Maratona, anch'esse stimolatrici di azioni alte e patriottiche nella storia degli antichi greci.

Proprio attraverso la scena eroica e tumultuosa del campo di battaglia di Maratona («ove Atene sacrò tombe ai suoi prodi») il carme passa all'ultima parte, in cui il poeta si stacca dal mondo contemporaneo per approdare al mondo antico e mitico e attingere a quell'atmosfera grandiosa, leggendaria e supremamente nobile i toni più puri, profondi, universali della poesia del carme.

Su di uno sfondo vastissimo, favoloso e mitico la poesia dei *Sepolcri* sembra superare e fondere in una voce più profonda e perfetta i toni di sensibilità elegiaca, di solennità sacra della storia, di eloquenza grandiosa ed eroica che si erano preannunciati nelle parti precedenti.

Tutto è dominato dal valore di evocazione eternatrice e consolatrice della poesia-armonia che consola e supera (pur nei limiti di una realtà dolorosa

e caduca mai perduta di vista) il silenzio dei secoli e l'opera distruttrice che il tempo esercita anche sulle tombe. Dai deserti desolati della regione dove un giorno sorgeva Troia la poesia evoca tombe e figure, anima la mesta e affettuosa preghiera di Elettra che chiede a Giove suo amante l'immortalità del suo sepolcro e il lamento profetico di Cassandra che annuncia insieme la sorte sventurata dei troiani e la poesia di Omero che eternerà sí la gloria dei vincitori greci, ma anche, e piú, quella di Ettore; l'eroe caduto difendendo la patria e destinato alla reverenza e alla compassione dei posterì finché vi sarà vita sulla terra e il sole «risplenderà sulle sciagure umane».

Cosí la discussione sul significato e il valore dei sepolcri si è trasformata in un inno sacro all'eroismo sfortunato, all'umanità infelice, ma capace di gesti eroici e generosi, e la poesia del carne è diventata come la voce sacra, solenne, purissima di tutta l'umanità, soggetta al dolore e alla morte, ma eroica e creatrice di valori superiori che la poesia immortala nella sua perfezione ispirata, nella sua unione di «passionato» e di «mirabile», nel suo carattere di «liberal canto» che implica nel poeta una profonda partecipazione alla storia e una profonda rivelazione di tutto ciò che rende nobile e alta la condizione umana pur nelle sue miserie e nella sua caducità.

Con i *Sepolcri* il Foscolo aveva creato, dunque, un altissimo capolavoro poetico e con esso era fortemente intervenuto nella storia del suo tempo sostenendo una concezione vitale, virile e sensibile, un costume sentimentale di grande nobiltà, un senso profondo della continuità storica e del valore della nazione e della patria che tanto influí sull'educazione degli uomini del Risorgimento, e, anche se ne sorresse piú una prospettiva nobilmente eroico-individuale e liberale che non un esteso sentimento sociale e democratico, contribuí a rendere l'azione del Risorgimento italiano illuminata dall'amore della libertà e del rispetto per tutte le patrie piú che dal desiderio di potenza e di sopraffazione degli altri popoli. Non a caso i *Sepolcri* furono il libro poetico preferito di un generoso uomo d'azione come Garibaldi.

5. Le «Grazie»

Con i *Sepolcri* il Foscolo ha raggiunto la maggiore organicità della sua poesia e la sua opera piú compatta e incisiva nella storia del suo tempo. Ma non perciò la sua ispirazione e la sua tensione poetica, il suo bisogno di una poesia profondamente rasserenatrice e armonica si sono inaridite e spente. Ché se, ripeto, egli non troverà piú la forza di organicità dei *Sepolcri*, la sua esperienza vitale e storica, la sua problematica culturale e ideale lo sollecitano a portare avanti la sua ricerca poetica, che, in forma piú episodica, ma altissima e coerente ad un ulteriore approfondimento delle tendenze del suo animo e del suo rapporto con la storia e con i problemi degli uomini, troverà il suo culmine di perfezione e di profondità nei passi piú centrali e significativi dell'incompiuto poema *Le Grazie*.

A questo poema il Foscolo pensava da tempo come all'attuazione di una poesia mitico-didascalica e civilizzatrice incentrata nel simbolo delle Grazie, datrici agli uomini di armonia, di serenità, di civiltà gentile e fraterna. Ma la sua creazione trovò condizioni e sollecitazioni propizie solo vari anni dopo la conclusione dei *Sepolcri*, nella singolare situazione vitale del soggiorno a Firenze nel 1812-1813.

Fra *Sepolcri* e *Grazie* non va però dimenticata l'attività del Foscolo professore all'Università di Pavia incentrata nella grandiosa *Orazione inaugurale* (in cui l'esortazione degli italiani alla storia, all'approfondimento della loro coscienza nazionale nello studio della loro tradizione, si collega con nuove potenti intuizioni sulla missione del letterato e del poeta, maestro ed esempio di libertà), ma anche segnata (specie nell'orazione *Sulla origine e i limiti della giustizia*) da una forte ripresa di un pessimismo che si alimentava dello stesso vigoroso realismo storico e politico con cui il Foscolo amaramente constatava l'impotenza di ideali non sorretti dalla forza e le difficoltà tremende dell'instaurazione della libertà destinata a degenerare in licenza e disordine, causa, a loro volta, di nuove tirannidi, come gli suggeriva la sua esperienza, passata dagli entusiasmi democratici e rivoluzionari giovanili alle delusioni crescenti provocate dalla dittatura napoleonica. Tormentoso problema che nel 1811 trovava profonda espressione drammatica nella seconda e maggiore tragedia foscoliana, l'*Aiace*, e nella rappresentazione, in quella, del dramma dell'uomo libero e generoso, Ajace, che, preso fra la perfidia di Ulisse e la prepotenza e la sete di dominio assoluto di Agamennone, e d'altra parte disgustato dalle lotte fratricide fra i greci, sceglierà il suicidio per liberarsi, inorridito di un mondo dominato dalla perfidia dei politici spregiudicati e degli aspiranti tiranni, e invano confortato dalla voce purissima della moglie Tecmessa che aspira ad una umanità generosa e fraterna.

Proprio dall'ingorgo potente fra vane e alte aspirazioni e delusioni pessimistiche profonde che anima quella notevolissima tragedia (così ricca di allusioni alla sofferta esperienza del dominio napoleonico) e dallo scontro rinnovato fra pessimismo e volontà di valori superiori traggono la loro origine e ragione più interna le *Grazie*, mentre il lungo esercizio della traduzione incompiuta dell'*Iliade* (già iniziata al tempo dei *Sepolcri* e proseguita anche nel periodo più tardo) collaborava in quegli anni alla formazione dello stile armonico delle *Grazie*, alla conquista in quelle di una perfezione e nobiltà musicale e figurativa suggerita dal grande esemplare omerico.

Né si dimentichi infine che accanto al lavoro di composizione delle *Grazie* nel periodo fiorentino il Foscolo riprese e portò a compimento la traduzione del *Viaggio sentimentale di Yorick* dello Sterne (iniziata nel soggiorno francese) e la munì di una introduzione, la *Notizia intorno a Didimo Chierico*, che, descrivendo la figura e i pensieri dell'immaginario autore della versione, Didimo Chierico, presentava in realtà un nuovo autoritratto foscoliano intonato, ben diversamente da quello drammatico e passionale dell'*Ortis*, ad una saggezza delusa e ironica, ad un ideale di superiore equi-

librio e distacco espressi in una prosa (come è quella della stessa versione sterniana) misurata e allusiva, squisita e moderna, tesa a superare ogni impeto troppo brusco, ogni enfasi irruente di cui il Foscolo nello stesso periodo si scaricava nella terza e ultima tragedia, la *Ricciarda*, di cupo soggetto medioevale e appunto sfogo di tendenze più passionali che il poeta delle *Grazie*, come il traduttore di Omero e di Sterne, mirava a superare in un'arte più serena e armonica. Le *Grazie* sono così frutto di un nuovo svolgimento della problematica e della personalità foscoliana e di un perfezionamento ulteriore della sua arte più matura.

Come già dicevo, l'impegno poetico delle *Grazie* trovò condizione propizia nel soggiorno fiorentino, quando il Foscolo (allontanandosi da Milano, dalle polemiche che in quella città aveva sostenuto con avversari letterari, dai sospetti e dalla vigilanza del governo del regno italico) visse in un singolare equilibrio, in un ricambio felice tra la solitudine, goduta sopra tutto nella villetta di Bellosguardo e rare, ma fedeli amicizie e affetti, creando nel proprio animo una specie di atmosfera serenatrice in cui le stesse notizie dolorose della storia di quel periodo (la campagna di Russia e l'inizio del crollo napoleonico e la perdita in guerra di giovani amici) potevano ripercuotersi senza violenza e come depurate del loro peso più immediato e cupo.

E proprio in questo consiste la prima ragione della poesia delle *Grazie* nei loro centri ed episodi più significativi, nel loro tono fondamentale, che non è di pura e semplice evasione dalla realtà e di egoistica e facile serenità, ma si prospetta come una serenità e un'armonia conquistata con un lavoro interno dell'animo e della fantasia, volto a far vivere anche sentimenti di dolore e di infelicità (e il senso mai spento della caducità e sventura dei mortali) in un clima rasserenato e armonico, in una centrale tensione a creare, nella poesia, valori di gentilezza, di pietà, di civiltà umana e generosa, opposti agli istinti più ferini e alle passioni più brucianti e violente insiti nella natura umana e nell'eredità lasciata agli uomini civili dai loro lontani progenitori barbari e bestiali.

Il poema (inizialmente concepito come un solo inno e poi ampliato in tre inni mai completati a causa di una diminuita forza organica dell'ispirazione foscoliana e della complicatezza crescente di intenzioni allegoriche che il poeta venne successivamente escogitando e moltiplicando) ha così il suo centro essenziale nell'aspirazione del Foscolo a creare valori di una civiltà superiore e più umana, di un'armonia serena ed equilibrata (di cui immagina divine datrici le Grazie) che dovrebbero contrapporsi agli istinti ferini e crudeli, alle passioni brutali che rendono infelice e tormentata l'umanità.

Né si tratta di una facile vittoria, ché quegli istinti (e specie quello della «fraterna rissa» e della «fraterna strage» così evidenziati proprio nelle contemporanee guerre napoleoniche) covano nel profondo dell'animo umano e son sempre pronti ad esplodere e divampare se le virtù della gentilezza, dell'amore, della libertà, della giustizia, della bellezza e delle belle arti rasserenanti non vengon ad essi continuamente e laboriosamente contrapposti.

A questa aspirazione fondamentale corrisponde la trama del poema incompiuto. Il primo inno, dedicato a Venere, canta la nascita delle Grazie nel mare greco e i primi progressi della civiltà nel suo distaccarsi dalla primitiva barbarie. Il secondo, dedicato a Vesta, trasferisce la scena sulla collina fiorentina di Bellosguardo dove il poeta immagina di innalzare un altare alle Grazie e chiama a celebrarne il culto tre donne da lui vagheggiate o amate (Eleonora Nencini, Cornelia Martinetti, Maddalena Bignami) come sacerdotesse delle arti della musica, della danza, della poesia. Il terzo inno, dedicato a Pallade, si svolge nella favolosa Atlantide e narra come Pallade Minerva, che ha lasciato gli uomini sdegnata per il persistere delle loro passioni e delle loro guerre fratricide, faccia tessere da alcune dee minori un misterioso velo che dovrà proteggere le Grazie dall'ardore delle passioni umane e così renderle capaci di scendere fra gli uomini a compiere la loro missione di incivilimento e di rasserenamento.

Sulla base di questa trama, solo in parte tessuta, la poesia delle *Grazie* si sviluppa con varia forza poetica, scendendo a volte in forme di troppo compiaciuto descrittivismo ornamentale e allegorico di un'eleganza neoclassica più fredda e raffinata, ma spesso raggiungendo una eccezionale fusione di sentimenti di figuratività, di musicalità in cui una profonda vibrazione intima risuona con suprema delicatezza e armonia serena (anche quando il suo fondo è elegiaco o addirittura drammatico), si svolge in immagini e cadenze musicali quasi impalpabili e irradianti una luce aerea e suggestiva, permea di sé paesaggi incantati e immacolati, figure arcane e mitizzate, suscitando nel lettore quella specie di «calore di fiamma lontana» (per usare un'espressione della *Notizia intorno a Didimo Chierico*) che rappresenta il culmine di una poesia passata attraverso tante forme e toni e ora giunta a questa suprema misura di sentimento e di arte, a quella «arcana armoniosa melodia pittrice» con cui il Foscolo fondeva i toni più profondi del suo animo poetico e le stesse tendenze romantiche e neoclassiche e con cui egli pur intendeva offrire una consolazione e un aiuto a tutti gli uomini, ma in particolare all'Italia «afflitta da regali ire straniere». Una poesia dunque di altissima qualità artistica, ma insieme pur sempre destinata dal poeta ad una missione di consolazione e di incivilimento sia nei confronti dell'amata Italia sia nei confronti di tutta l'umanità.

Perciò le *Grazie* (malgrado pericoli e cadute effettive in forme troppo compiaciute di eleganza e di complicato intellettualismo allegorico) non vanno intese come una forma di totale evasione dalla realtà, ma come un nuovo e singolare modo di elaborare poeticamente valori e sentimenti pur destinati alla vita umana e ad un suo superiore incivilimento. E nella loro poesia, ripeto, non si tratta solo di arte squisita, frutto di un neoclassicismo elegantissimo, ma freddo, ché viceversa il profondo neoclassicismo foscoliano è tutto venato e permeato di un intimo calore di sentimento e la sua limpida e nitida figuratività e musicalità, la sua voce soave e suggestiva vibrano profondamente dei sentimenti e delle prospettive civili e umane del

Foscolo, mai veramente staccato dalla partecipazione e dalla continuità dei suoi temi spirituali-poetici.

Si pensi almeno, come all'episodio piú altamente significativo di questa complessità, umanità, storicità della poesia delle *Grazie*, al lungo passo del velo delle *Grazie*, introdotto dalla narrazione della dolente e indignata fuga di Minerva dalla terra degli uomini. Già questa narrazione è ben significativa, ché Minerva lascia gli uomini vedendoli abbandonarsi alle loro guerre fratricide, ma non senza consegnare la lancia di Giove a quei principi che combattono non in guerre di conquista, ma per difendere la libertà e le leggi dei loro popoli aggrediti da tiranni stranieri: chiara conferma della posizione foscoliana che condanna le guerre imperialistiche e aggressive (come quelle napoleoniche), ma giustifica quelle di difesa delle nazioni e della libertà.

Poi, rifugiata Minerva nell'Atlantide, si assiste alla tessitura del velo, nel quale vengono effigiati scene e miti ben corrispondenti ai sentimenti fondamentali degli uomini e ai valori che il Foscolo sentiva necessari ad una civiltà superiore e liberata dalle passioni brutali e crudeli.

Saranno così rappresentati nel velo la scena della vaga e lieta-malinconica figura della giovinezza che scende il clivo dell'età verso la morte destinata a tutti gli uomini, ma illuminata dai ricordi luminosi dell'età giovanile, la scena delle tortorelle simbolo vivo e delicato dell'amore fedele e casto, la scena del guerriero vincitore che, pietoso e umano, sospira per la sorte del suo prigioniero, la scena del convito amichevole e lieto in cui il primo posto è attribuito all'ospite esule dalla sua patria, infine quella della giovane madre trepidante per la vita del suo piccolo e ancora ignara dell'amara sorte dei mortali che dovrebbero preferire la morte precoce ad una vita turbata dalle sventure e dalle passioni.

Proprio quest'ultima scena, con il suo finale accento elegiaco e mesto, ben fa avvertire come anche nelle *Grazie* il Foscolo non perdesse mai di vista il fondo triste e doloroso della sorte umana e non vivesse in una condizione di semplice compiacimento edonistico, di serenità facile e di saggezza indifferente. Sicché la sua prospettiva di una poesia consolatrice, disacerbante e civilizzatrice, sempre ben mantiene il fondo di una coscienza virile della realtà umana e così tanto piú altamente realizza l'aspirazione ad un'armonia e serenità che è pur ben consapevole dei limiti da vincere o da attenuare in un intimo, incessante lavoro spirituale.

6. Il periodo inglese e l'attività critica

Se nel periodo dell'esilio a Londra il Foscolo non cessò mai di perseguire, invano, il completamento delle *Grazie*, la sua forza poetica era ormai in declino. Certo le sue qualità artistiche trovavano ancora un risultato di singolare finezza e *humour* nella prosa delle *Lettere dall'Inghilterra* (o *Gazzettino del bel mondo*) che sviluppano – nella descrizione ironica del mondo

snobistico degli aristocratici italiani in confronto con quello inglese – la direzione di stile della versione sterniana e della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, ma l'aspetto piú importante dell'attività letteraria di questi ultimi anni della vita foscoliana va riconosciuto nella imponente produzione critica. Il poeta cosí dotato di consapevolezza critica e teorica svolge ora il suo profondo amore della poesia, piú che nei tentativi di completamento delle *Grazie*, nella interpretazione e ricostruzione critica della poesia dei poeti e scrittori italiani e nella impostazione di problemi di teoria estetica sorretti dalla propria personale esperienza di poeta.

In tale attività feconda di opere vaste e impegnative (i *Saggi sul Petrarca*, il *Discorso sul testo della Divina Commedia*, il *Discorso storico sul testo del Decamerone*, il saggio *Sullo stato attuale della letteratura italiana* – redatto in inglese dallo Hobhouse, ma certamente tratto da appunti foscoliani – o quello *Della nuova scuola drammatica in Italia* o i *Discorsi sulla lingua*) il Foscolo si afferma come il maggiore critico del primo Ottocento e tale rimasto fino al De Sanctis.

L'originalità della sua critica, appoggiata ad una base di robusta meditazione teorica, ad una forte preparazione filologica, ad una solida conoscenza della storia, consiste appunto in un'integrale capacità di ricostruire la personalità e l'opera degli autori studiati in tutta la loro complessa interezza personale e storica, nel loro carattere umano e nella loro psicologia (si pensi in tal senso soprattutto ai bellissimi *Saggi sul Petrarca*), nelle condizioni storiche del loro tempo e nelle individuali caratteristiche del loro linguaggio e del loro stile (si pensi in tal senso al *Discorso sul testo della Divina Commedia*, all'esame in quello del canto di Francesca, all'interpretazione suggestiva, anche se non accettabile, del poema dantesco come opera di un ribelle ereticale). E insieme si ricordi come, dall'esame e dalla ricostruzione critica di autori, periodi e problemi di storia letteraria, il Foscolo sappia enucleare proposizioni di teoria estetica che, ben coerenti alla sua personale poetica, fanno di lui uno dei piú originali indagatori del fenomeno artistico nella sua profonda unione di verità e idealità, di «passione divorante e pacata meditazione», di risultato stilistico che sempre implica «tutte le forze dell'uomo».

Sicché può ben dirsi che dal grande poeta era nata una grande critica di esemplare complessità e che con questa nuova estrinsecazione del suo genio la grande personalità foscoliana si completa come quella che domina l'epoca fra neoclassicismo e romanticismo e ne media e fonde originalmente i succhi e le tendenze piú profonde.

IL ROMANTICISMO

1. *Romanticismo europeo e Romanticismo italiano*

Per la nascita del Romanticismo italiano non si può fissare una data, come non si può fissare per nessun movimento letterario che abbia alle spalle un largo movimento degli spiriti e della civiltà. Tuttavia il giro di anni nei quali cade l'affermarsi di una tendenza che si svolgerà poi a poco a poco, ma con un processo sicuro che appare perfino vorticoso a guardarlo da lontano, può essere sicuramente fissato: sono gli anni che vanno dal programma manzoniano degli *Inni sacri* (1812) alle discussioni pro e contro il Romanticismo che presero subito il nome di battaglia classico-romantica (1816).

Ma qualunque sia la data che si voglia fissare per l'affacciarsi e il maturarsi del Romanticismo in Italia, è fondamentale avvertire come, insieme alle svolte di gusto, di sensibilità, di scelte letterarie e morali, ideologiche e civili che furono rappresentate sul finire del Settecento dal movimento preromantico, alla definizione del Romanticismo italiano abbia concorso l'aggancio profondo e vivido di esso con il Romanticismo europeo. E se anche nel Romanticismo italiano continuarono a maturare ed ebbero vita nuova non pochi elementi della storia culturale italiana dall'illuminismo allo stesso neoclassicismo, resta un punto di riferimento essenziale quell'aggancio, quell'attingere a fonti largamente europee che caratterizza l'apertura romantica.

Il primo avvertimento cosciente delle posizioni romantiche si può considerare la dichiarazione che Friedrich Schlegel rese pubblica nel numero 2 dell'anno 1798 della rivista tedesca «Athenaeum»: la poesia romantica – egli diceva – è «una poesia universale progressiva che... in contrasto con la compiutezza della poesia antica... è tuttora in divenire, anzi, ha come suo carattere di restare sempre in divenire, di non poter essere compiuta mai». Chiaramente egli intendeva affermare così una diversa concezione filosofica della poesia e del mondo, una concezione che si opponeva, nel nome della creatività eterna dello spirito umano e della ricerca di una perfettibilità infinita, alla visione classica della vita stabilita in ordini precisamente definiti, serena, armonica. È sintomatico, a testimoniare dell'ampiezza europea delle esigenze romantiche, che in quello stesso anno apparivano in Inghilterra le *Ballate liriche* di Coleridge e di Wordsworth che si presentavano con le caratteristiche di un rivoluzionario fatto poetico, intese com'erano «a dare

colore di realtà al soprannaturale per la verità delle emozioni espresse e a rilevare il mistero nascosto anche nelle più umili cose di ogni giorno». Sono questi, uno in direzione teorica e filosofica, l'altro in direzione pratica e poetica, i concreti manifesti del Romanticismo europeo. Ma essi non nacquero dal nulla, e come dietro l'esperienza di Coleridge e Wordsworth sta quello svolgimento della poesia preromantica inglese che va dai temi cimiteriali e patetici di Young e di Gray alla ingenuità primitiva e sentimentale della poesia ossianica, così dietro la dichiarazione di Friedrich Schlegel sta il pensiero dei letterati e ideologi tedeschi Johann Georg Hamann (1730-88) e Johann Gottfried Herder (1744-1803), studiosi ed esaltatori della poesia popolare, dell'arte primitiva, della poesia naturale (*Naturpoesie*), quella poesia cioè che esprime direttamente l'anima popolare nei suoi sentimenti ingenui, nelle sue leggende, fuori da qualsiasi modello tradizionale, specie di quelli classici, estranei alla sua mentalità, al suo spirito, alla sua religione. Costoro propugnavano in questo modo la necessità di un'arte nuova, di cui i tedeschi dovevano farsi i fondatori.

E non tardò a formarsi in Germania quel gruppo di giovani scrittori e poeti che prese il simbolico nome di *Sturm und Drang* (tempesta e assalto), quasi a dichiarare apertamente il disprezzo delle armoniche, serene proporzioni dell'arte classica, il rifiuto deciso e totale delle regole tradizionali, la volontà di una poesia dei sentimenti, delle passioni, tutta spontaneità, totale liberazione della fantasia dal peso delle costrizioni morali, religiose, letterarie. Il movimento degli *Stürmer-und-Dränger*, di cui fecero parte da giovani anche grandi poeti come Goethe e Schiller i quali ebbero poi svolgimenti ben complessi fino a ricongiungersi con altri, sereni e a loro modo classici, orizzonti, va considerato il momento genuino del proromanticismo europeo, cui non fu errato avvicinare in Italia lo slancio dirompente, ribelle, del mondo interiore di un Alfieri, anche se questi mancava di quello spirito religioso che invece per gli *Stürmer-und-Dränger* costituiva un'arma di lotta contro l'illuminismo e in genere l'età del razionalismo.

Ma al di là di questi antecedenti proromantici è appunto nelle opere di August Wilhelm Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (1808), e di Friedrich Schlegel, *Storia della letteratura antica e moderna* (1815), che giunge a piena maturazione quel processo di distinzione della nuova poetica romantica da quella antica classica che nella dichiarazione del 1798 aveva avuto la sua prima formulazione. Gli Schlegel oppongono puntualmente alla serenità, all'armonia, all'equilibrio, alla sensualità e all'inconsapevolezza dei classici, ai modelli che dalle opere di questi ultimi si sono ricavati, al susseguente criterio dell'imitazione, alla mitologia degli antichi, l'inquietudine, la drammaticità, la nostalgia, la sentimentalità e la riflessione dei moderni, l'urgenza di libertà da ogni modello e da ogni regola, lo spirito cristiano segnato dal tormento del peccato e dall'ansia della redenzione. Per essi è proprio il Cristianesimo ad aver operato una rottura totale nella storia dell'umanità: la grande riserva dello spirito moderno non potrà pertanto

essere piú il mondo classico, ma dovrà essere il mondo medievale, e la letteratura trarrà materia di ispirazione dalle nuove leggende ch'esso diffuse, dalla nuova epica ch'esso fondò, dalla nuova religione di cui fu impregnato. Nell'elaborare queste posizioni gli Schlegel sviluppavano in buona misura una distinzione di Schiller tra poesia ingenua degli antichi e poesia sentimentale dei moderni, una distinzione che troverà consenziente, per esempio, Leopardi, che pure prenderà posizione contro la poesia romantica.

È che nella determinazione della teoria romantica questa distinzione tra la poetica antica e la poetica moderna tendeva a materializzarsi, specie in August Wilhelm Schlegel, in una distinzione piú generale tra due tipi eterni di poesia, quella romantica, fondata sulla rappresentazione diretta dei sentimenti e della fantasia, vivente in Omero come in Eschilo, in Dante, in Shakespeare, in Ossian, e quella classica, bisognosa di modelli e di regole, come nei latini e nei poeti francesi del Seicento. Nei romantici si veniva così a determinare una discrepanza tra una proposta concernente il modo di operare del poeta moderno e un modo di intendere la storia della letteratura e della poesia. Questa veniva a configurarsi come una lotta eterna, dagli esiti alterni, tra genuinità della fantasia e dei sentimenti e peso dei modelli e delle regole. Avvenne così che la tendenza alla fondazione di una poesia rispondente ai bisogni dell'uomo e della società moderni si sovrappose alla ricerca della vera poesia e tale fu considerata solo quella che nascesse dalla libera ispirazione, dal rifiuto dei modelli, dal ripudio degli strumenti classici della poesia e del giudizio su di essa, e falsa quella che mediava la rappresentazione per mezzo di tutto l'armamentario fornito dalla tradizione letteraria. La ricerca filosofica dell'autonomia dell'arte si confuse con quella di un'arte autonoma, cioè nuova, originaria dell'anima moderna. Un equivoco di fondo che si protrasse per tutto lo svolgimento del Romanticismo, a cominciare dalle battaglie che i romantici dichiarati ingaggiarono contro i sostenitori della tradizione, e al quale furono connessi tutti i problemi che vennero nascendo, del giusto rapporto tra letteratura e pubblico, dell'eredità nella nuova poesia della tradizione antica e recente, del senso politico e ideologico delle posizioni che si venivano assumendo.

Nell'urgere delle polemiche e delle discussioni una chiara coscienza di tale situazione i romantici non ebbero che a sprazzi. Si spiega così l'influenza che sul Romanticismo tedesco ebbe il maggior rappresentante dell'illuminismo tedesco (*Aufklärung*), Lessing; si spiega perché Byron, il piú esasperato dei romantici inglesi, potesse prendere le difese del classicista Pope; si spiega infine come nel Romanticismo italiano rinverdissero e si sviluppassero posizioni e problemi che erano stati vivamente sentiti negli ambienti illuministico-sensistici.

Alla diffusione e all'affermazione del Romanticismo in Europa, e specie in Italia, diede un contributo fondamentale la scrittrice francese Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, alla base della cui azione si collocano, accanto ad esigenze culturali e letterarie, anche esigenze chiaramente poli-

tiche. Lo si vede già nel suo libro *La letteratura considerata nei suoi rapporti con le costituzioni sociali* (1800), del quale sarebbe difficile non valutare le componenti che provenivano dal tessuto stesso della cultura illuministica così bisognosa di un incontro delle manifestazioni dell'intelligenza con le società cui si rivolgono, ma che si fa interamente e polemicamente palese nel libro *Della Germania* (1810), nel quale la Staël, di fronte all'affermarsi del gusto neoclassico dell'età napoleonica, denunciava i pericoli di inaridimento che derivavano dall'assumere come unici i modelli del grande classicismo francese, esaltava la libertà creatrice dello spirito, proclamava l'urgenza di una poesia dei sentimenti, dell'ispirazione, dell'entusiasmo, e additava ai francesi lo slancio ideale della nuova letteratura tedesca. Questo libro, che con la *Corinna o dell'Italia* diveniva presto il testo fondamentale del Romanticismo europeo e anche italiano, fu proibito e distrutto in Francia e si diffuse nell'edizione londinese del 1813. In esso si trovano gli stessi elementi della posizione illustrata compiutamente dallo Chateaubriand nell'opera *Genio del Cristianesimo* (1802), dove egli esponeva il suo programma di un'epica cristiana, fatta fertile dai valori religiosi, ideali, sentimentali sparsi in Europa dal Cristianesimo. Ebbene lo Chateaubriand, che quell'opera composita rivolgeva a Napoleone invitandolo a ristabilire la tradizione cristiana della Francia al di là dei furori della rivoluzione, si fece in seguito, come la Staël, nemico acerrimo di Napoleone e fu infine duro sostenitore della Restaurazione. Questa vicenda di Chateaubriand può essere simbolo delle contingenze in cui il Romanticismo si maturava e prendeva una precisa configurazione. Esigenza di una libertà interiore ed esteriore, richiamo alle condizioni primigenie dell'animo umano combinate con i portati delle civiltà e delle società, riconoscimento e insistenza su quel che di misterioso e religioso si coltiva nel profondo dell'uomo contro le filosofie della ragione, riaggancio alla complessa storia dell'umanità non solo nelle sue zone di luce, ma nelle sue zone di ombra. Non v'è dubbio che in tutto ciò si trovano potenti contraddizioni: libertà dell'individuo significa esaltazione dei suoi istinti, delle sue private esigenze, anche religiose; da queste ultime deriva il richiamo al Medioevo, che pure fu età di costrizione politica e sociale dell'uomo, di barbarie e di superstizione; nello stesso tempo in cui ben si comprende come nessuna libertà dell'individuo sia possibile sotto la tirannide assolutistica, si tende a riconsiderare la religione come base cementatrice delle società umane. Come sul piano politico accade che Napoleone, mentre conquista e soggioga con i suoi eserciti l'intera Europa, porta ai popoli di essa l'ideale della libertà dalle tirannidi domestiche e l'ansia di rigenerazione nazionale, così accade che nel campo della cultura l'urgente riaffermazione della forza creatrice dello spirito si trasforma in riidoleggiamento delle istituzioni culturali-religiose del Medioevo. Solo gli spiriti più grandi, è stato sottolineato, saranno capaci di risolvere in sé, nelle proprie opere, le spinte rinnovatrici e rivoluzionarie della nuova cultura romantica con gli elementi, le tendenze stesse della visione classica della

vita e della storia, in una visione diversamente armonica: Goethe, Manzoni conducono il proprio Romanticismo sotto il cielo di un nuovo equilibrio, al punto che si discuterà della possibilità di iscrivere questi grandi scrittori sotto il segno della civiltà romantica. Spiriti piú deboli, o spiriti piú direttamente colpiti dal furore di rivolta che il Romanticismo portò contro la concezione illuministico-razionalistica della vita, finirono col puntare tutto sul mistero del mondo, sullo scatenamento della fantasia, sull'arbitrio e sull'anarchia per poi ricoverare magari tutto questo sotto la grande ala di una giustificazione religiosa e mistica. Ma occorrerà dire che nella stessa storia di quei grandi, come in quella di tanti altri interpreti della letteratura europea della prima metà dell'Ottocento, in Novalis e in Keats, in Hugo e in Leopardi, lo scontrarsi di quelle grandi forze ideali, culturali e spirituali ha avuto il suo proprio luogo, il suo momento. E la storia di un grande movimento spirituale è fatta appunto di tali momenti. I quali saranno riscontrabili in tutte le maggiori personalità e nel tessuto stesso di tutte le culture nazionali europee degli anni iniziali del secolo XIX: nel russo Puškin come nel polacco Mickiewicz, nel tedesco Novalis come nell'inglese Shelley, nello spagnolo Espronceda come nell'ungherese Petőfi.

Non sarà dunque errato considerare il Romanticismo come una profonda svolta nella storia della civiltà europea, di cui i programmi letterari, di poetica, sono solo un aspetto e spesso non il piú indicativo. Non sarà possibile pertanto porre i programmi letterari del Romanticismo da una parte e quelli dei classicisti dall'altra, configurandoli in una lotta senza quartiere: ché, come avviene per tutti gli altri aspetti della civiltà dei primi decenni dell'Ottocento, la nuova letteratura è animata da spiriti che hanno diversa provenienza e contraria tendenza, ma che hanno in comune la condizione essenziale di derivare da quel grande crogiuolo di possibilità che s'aprì dinanzi all'Europa all'inizio del XIX secolo.

Per restringerci al campo piú particolare della letteratura e delle proposte di poetica che allora si affacciarono, in modo da fissare bene nella mente i centri intorno ai quali ruoteranno le polemiche d'apertura, come anche i successivi svolgimenti, si potrà dire che i romantici s'oppongono prima di tutto alle regole quali si pensava avesse fissato una tradizione che faceva capo ad Aristotele attraverso le meditazioni, discussioni, tentativi di sistemazione che il Cinquecento italiano e il Seicento francese principalmente avevano elaborato: regole concernenti il modo di comporre opere letterarie, dall'epica alla tragedia (importante la discussione sul rispetto delle tre unità di luogo, di tempo e d'azione), dalla lirica alla commedia, dalla novella al romanzo. Rifiutano pertanto i romantici le forme retoriche elaborate dalla tradizione; rifiutano ogni accademismo, ogni passiva ubbidienza alla norma scolastica; rifiutano la concezione di un bello astratto su cui misurare i nuovi fatti artistici; rifiutano l'esemplarità tradizionale del mondo greco-romano e quindi attingono dal Medioevo cristiano fatti, leggende, personaggi, così come alla mitologia classica sostituiscono le

credenze religiose del Cristianesimo o, specie nel nord dell'Europa, le leggende religiose autoctone. Fortissimi poi il gusto per l'esotico, fosse esso quell'oriente nel quale pareva loro che l'uomo avesse conservato misteriosi rapporti con la natura, o fossero i popoli primitivi del nuovo mondo visti piú vicini alle origini stesse dell'umanità.

Non andrà infine ignorato che dietro agli atteggiamenti letterari e culturali assunti dai romantici si trovano precise tendenze e anche organici sistemi filosofici. Grandissimo rilievo ha per tutta la filosofia romantica la figura di Immanuel Kant (1724-1804), che assegnò alla filosofia il compito di indagare sui poteri e sui limiti della ragione umana (criticismo) e dal cui pensiero discendono, in diverse prospettive e con diversi atteggiamenti, filosofi come Fichte, come Schleiermacher, come, soprattutto, Schelling, che nel suo sistema idealistico trascendentale rifiuta di concepire la poesia come imitazione della natura e la esalta invece come libera creazione individuale, formulando una teoria di assoluta autonomia dell'arte, e come Hegel, che con la sua riduzione di tutto il reale all'idea («tutto ciò che è reale è razionale, e tutto ciò che è razionale è reale») e con l'individuazione del processo dialettico di essa (tesi, antitesi, sintesi, ovvero idea in sé, natura, spirito, quest'ultimo nelle sue forme soggettiva, oggettiva o sociale, assoluta) si propone come il sistematore del pensiero idealistico-romantico, da cui prenderanno le mosse i successivi sviluppi del pensiero europeo. In Italia il grande antesignano delle concezioni romantiche della storia e dell'arte (della prima come enorme bagaglio, retroterra di ciò che l'uomo è nel presente, campo totale e unico delle sole conoscenze possibili all'uomo, quelle storiche, della seconda come distinta dalla ragione quale strumento di conoscenza) viene considerato il Vico, del cui studio, come si è accennato a suo tempo, si nutrono, attraverso la diffusione che ne fecero gli esuli napoletani del '99, uomini diversi come Foscolo e come Manzoni.

2. *La polemica romantica*

Se per avvertire l'influenza, o almeno il diffondersi, in Italia delle posizioni romantiche europee non occorre aspettare il 1816, certo è che solo in quell'anno il problema della «poesia romantica» esplose presso di noi. È alla Staël, come si è accennato, che si deve il sorgere della polemica. La Staël aveva trovato nella Germania l'esempio di un rinnovamento ideale della letteratura da additare ai suoi connazionali in un'età di imperante, ufficiale neoclassicismo: in Italia trovò il modello di una condizione umana patetica, sentimentale, scoperse la malinconia delle rovine e un grande passato artistico capace di volgere gli animi alle piú squisite finezze: così nacque la *Corinna* (1807). Questo libro è la testimonianza del sincero affetto che la scrittrice francese ebbe per l'Italia. La condizione che troviamo alla base della lettera, pubblicata nel 1816 sulla milanese «Biblioteca italiana», *Sulla*

maniera e sull'utilità delle traduzioni è la sostanziale divaricazione che la Staël vedeva presso di noi tra vita e cultura.

Con le sue aperture e con i suoi limiti questa famosa lettera condizionerà lo svolgimento della polemica e in buona parte (fuori cioè dalle punte delle personalità maggiori, il Manzoni, il Leopardi, che perverranno, sia intellettualmente sia poeticamente, a ben più complesse sintesi dei materiali apprestati loro dalla civiltà primo ottocentesca) dell'intera letteratura italiana dell'età romantica. Limite principale, e grave, è che, per quanto la Staël stessa confusamente lamentasse che gli italiani non conoscevano le conquiste dell'idealismo tedesco ed erano filosoficamente fermi all'illuminismo e alle sue derivazioni sensistiche e ideologiche, tuttavia essa stessa dell'idealismo tedesco non aveva chiara nozione e il Romanticismo tedesco le era noto nelle impostazioni più deboli e ambigue di August Wilhelm-Schlegel compendiate nel *Corso di letteratura drammatica*. In quella lettera ella intendeva incitare gli italiani a prendere contatto con culture diverse da quella tradizionale, culture fondate su un rapporto vivo col popolo, e pertanto consigliava di tradurre dalle letterature inglese e tedesca, di attingere piuttosto ad esse che non alle letterature classiche oramai lontane dalla coscienza dei lettori, di liberarsi della mitologia a questi ultimi totalmente estranea, di invogliarsi di una essenziale verità di concetti e di una disadorna semplicità dello stile. Questo invito ella fondava sulla distinzione di poesia classica, dotta e regolistica, e poesia romantica, ingenua e libera: aggiungendo (e anche complicando prospettive diverse) che la prima era prodotto dei popoli meridionali, la seconda dei settentrionali, la prima senz'altro degli antichi, la seconda dei moderni, la prima aveva per contenuto le istituzioni greche e romane, la seconda la cavalleria. Ingenua materializzazione, contrapposizione tra epoche e contenuti, piuttosto che tra atteggiamenti poetici del presente, che derivava dalla già avanzata materializzazione compiuta da August W. Schlegel.

La lettera della Staël venne presentata nella «Biblioteca italiana» nella traduzione del Giordani: il quale anche rispose alla scrittrice, rifiutando il suggerimento di rivolgersi alle letterature nordiche perché troppo lontane dall'educazione, dalla sensibilità, dalla natura stessa del temperamento italiano (la letteratura dei nordici «innestata contro natura alle nostre lettere, ne ha fatto scomparire quel pochissimo che vi rimaneva d'italiano», scriveva alludendo evidentemente al preromanticismo), incitando anzi gli italiani a darsi seriamente allo studio dei propri classici, latini, greci e italiani, concordando solo su di un punto con il discorso della Staël, cioè sull'inutilità di troppa letteratura che si faceva in Italia, sulla «miserabile infinità de' cattivi versi che ammorbano l'Italia... Io fo ragione che in Italia la metà almeno di quelli che sanno leggere, presumano di far versi. Non sapranno altro al mondo; ma si credono poeti... Ogni città, ogni borgo, ogni terricciuola d'Italia tiene accademie: per far che? per esercitarsi nella lettura e nell'intendimento de' classici? per istudiare la storia naturale o la civile del proprio paese? per trovar

modo a migliorarne l'agricoltura e le arti? per far esperienza di fisica e di chimica? per discorrere sulla storia, e cavarne insegnamenti alla vita civile? per rinnovare con lodi la memoria e l'esempio de' nostri buoni maggiori? No no, queste sarebbero miserie, non degne di begli spiriti. Per recitare sonetti, lodi, madrigali, elegie. Ma sopra tutto sonetti: questi sono il pane quotidiano, e la delizia degl'intelletti. Ma, per tutti gli dei, che farà mai al mondo un popolo di sonettanti? oh liberiamoci una volta da questa follia».

Abbiamo riferito questo passo della risposta del Giordani alla Staël perché mostra non solo la vigorosa e generosa mente del rappresentante maggiore dei classici italiani (del che s'è già detto nel cap. XXVIII, p. 129), ma perché essa è indicativa di come questi ultimi non difendessero semplicemente una posizione arretrata e reazionaria, ma anzi si richiamassero esplicitamente alle più profonde e rinnovatrici istanze dell'illuminismo italiano del Settecento, cui, del resto, si richiameranno per più aspetti gli stessi romantici. E neppure si può dire che essi rifiutassero un contatto più attivo – come pensava in parte invece il Giordani – con le letterature nordiche, ché essi semmai insistevano sul fatto che la cultura italiana era tutt'altro che rimasta priva di tali contatti e che nel Settecento, insieme all'illuminismo francese, era penetrato in Italia il gusto per la poesia primitiva, per Shakespeare prima di tutto, poi per Ossian e in genere per la poesia preromantica. Se il Giordani tendeva a deprimere l'importanza del preromanticismo, ciò avveniva in lui soprattutto per ragioni ideologiche, perché egli vedeva in esso il riflusso di quello spirito religioso che considerava sorpassato dalla civiltà umanistico-rinascimentale e poi illuministica.

Ma se nel rispondere alla Staël il Giordani mostrava una misura e un sentimento civile caratteristici della sua personalità, e se altri che presero posizione in difesa del classicismo non furono da meno, come Giuseppe Londonio, Giuseppe Nicolini, Giovanni Gherardini (che procurò nel 1817 la traduzione italiana del *Corso* dello Schlegel), lo stesso Monti, grande amico personale della Staël e autore di quella difesa della mitologia che è il poemetto *Sermone sulla mitologia*, non mancarono accuse violente, risposte accese e perfino inurbane di molti che s'assunsero la difesa della tradizione italiana sia sulle pagine della «Biblioteca» sia su altri giornali e giornaletti spesso angustamente e altrettanto rozzamente campanilistici come l'«Accat-tabrighe» del Caleppio.

In difesa della Staël insorse allora una fitta schiera di giovani intellettuali: tra i quali andrà per primo ricordato il torinese abate Ludovico Di Breme (1780-1820), che intervenne da principio nella polemica con lo scritto *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (1816) e poi con altri scritti, come quello sul *Giaurro* di Byron che apparirà sul «Conciliatore». Il Di Breme, che fu legato di amicizia con la Staël e con gli uomini della cerchia di Coppet, la residenza svizzera della Staël, autore anche di un incompiuto romanzo, *Il romitorio di Sant'Ida*, caratteristico per l'intensità dei toni patetici, sostiene in quello scritto che non solo è possibile, ma necessario inserire

il «genere romantico» nel tronco della tradizione italiana. Ma egli è incerto sull'uso del termine romantico (ora inteso con riferimento ai romanzi cavallereschi, cioè in senso epico-narrativo; ora in senso etnico-linguistico, come meridionale; ora in senso storico, come medievale-moderno), mostrando in ciò di risentire influenze varie, da quelle del Sismondi (il ginevrino autore dell'opera *Della letteratura del mezzogiorno d'Europa*, 1813, un altro libro di gran diffusione per la fondazione delle tendenze culturali romantiche in Italia), fino a quelle del Settecento italiano, dal Gravina al Cesarotti, dal Vico all'ambiente del «Caffè». Su questa via, di un deciso aggancio del Romanticismo alla cultura italiana del Settecento (Vico, Baretti, «Caffè»), si pone un altro vigoroso polemistia romantico, Pietro Borsieri (1786-1852), nelle *Avventure letterarie di un giorno* (1816). Borsieri era un giovane vivacissimo, molto stimato dal Foscolo; prese parte attiva alla vita politica; ne ebbe carcere ed esilio, e la vita, nonché le possibilità di operare nella letteratura come i suoi inizi facevano sperare, interamente stroncata. Nelle *Avventure* egli cercava di collocare sotto il segno romantico le più vivide opere della religiosità e della fantasia della letteratura italiana, dalla *Commedia al Furioso*, che gli parevano appartenere «a tal genere di poesia che non ha verun modello nell'antichità greca e latina; e che essendo tutto animato dalle idee dello spiritualismo, del cristianesimo e del genio cavalleresco, racchiude appunto in se stesso i tre principali elementi della poesia romantica». Ma poi procedeva a chiarire concreti problemi di poetica: l'uso della lingua e dei dialetti, la necessità di fondare un teatro comico italiano, la tendenza moderna alla narrazione romanzesca, la compilazione di buoni giornali.

La tendenza ormai inarrestabile a convertire tutta la discussione sulla poesia romantica in una precisa proposta di poetica moderna si attua compiutamente nella *Lettera semiseria di Grisostomo al figlio* (pure 1816) del Berchet, della cui figura di polemistia e di poeta diremo unitariamente nel prossimo paragrafo. Ma questo processo di individuazione prosegue nelle pagine del «Conciliatore», il giornale che per 118 numeri apparve a Milano dal 3 settembre 1818 al 17 ottobre 1819 e che radunò il Di Breme, il Borsieri, il Berchet ora nominati, e il Visconti, il Maroncelli, il Porro, il Confalonieri, nonché tra gli uomini della generazione precedente il Pecchio e il Romagnosi. L'idea del «Conciliatore» nacque da principio dall'incontro e dalla confluenza di due gruppi di intellettuali e letterati, quello dibremiano, con il Borsieri e il Pellico, e quello manzoniano col Berchet, il Visconti, il Torti. Ma diede significato ben più ampio a quel titolo e impulso al giornale, rendendolo anzi possibile, la convergenza dei due gruppi in un ideale di generale utilità sociale e di universalità degli studi. Tale convergenza fu operata soprattutto dal Porro e dal Confalonieri, che estesero il programma dalle lettere alle scienze, economia, agraria, sociologia. Non può sfuggire il chiaro aggancio con posizioni perduranti nell'ambiente milanese e risalenti al «Caffè». Il giornale, del resto, fu subito ben individuato dalla censura per la sua coperta polemica antigovernativa e antiaustriaca, tartassato e sorve-

gliato e infine soppresso. Aggiungeremo solo che i piú dei suoi collaboratori ebbero piú tardi processi, prigione, esilio.

Dal punto di vista della polemica romantica, a parte un intervento del filosofo Gian Domenico Romagnosi che, proprio nello spirito della conciliazione, proponeva di eliminare l'uso dei termini classico e romantico e tentava di introdurre una concezione *ilichianistica* della letteratura, cioè di una considerazione della poesia rispetto alle diverse età delle nazioni (in un articolo apparso nel «Conciliatore» del 18 settembre 1818), il testo di maggior interesse del «Conciliatore» resta il saggio di Ermes Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, piú scolastico certo, ma forse per questo piú chiaro e determinato nelle sue proposte di poetica. Il Visconti avvertiva che il senso da dare alla parola romantico non aveva nulla a che fare con l'inglese secentesco *romantic*, equivalente semplicemente di romanzesco, mentre il suo giusto significato era quello che la lega alle province *romanze*, o *romane* in cui nacque la nuova letteratura. Romantico è, dunque, per lui sinonimo di moderno e quello romantico non è piú un «genere» ma un «sistema», i romantici sono opposti ai classici, i sostenitori del nuovo ai ripetitori dell'antico. E un concetto di poesia romantica, moderna, opposta a poesia classica, antica, ebbe Silvio Pellico, che del «Conciliatore» fu il direttore. Anch'egli, come il Borsieri, cercò un'interpretazione in chiave romantica delle grandi opere della letteratura romantica, dalla *Commedia* alle *Rime* del Petrarca al *Furioso*, alle tragedie alferiane. E, nonché un chiaro programma, un'impostazione psicologica romantica egli diede alle sue tragedie, *Francesca da Rimini*, *Eufemio da Messina*, *Ester d'Engaddi*, per citarne alcune. Ma quel romanticismo, che qui non riusciva ad essere piú che stucchevolmente patetico, trovava poi nelle sue prose di memorie, *Le mie prigioni*, un risultato ben maggiore. Questo libretto, scritto nel '32 quando il Pellico (nato a Saluzzo nel 1789, condannato al carcere a vita nel '21, graziato nel '30 e vissuto fino alla morte, 1854, a Torino) aveva rinunciato ad ogni partecipazione attiva alla vita politica e anche alla vita letteraria del suo tempo, è impregnato dei motivi piú intimi del Romanticismo: soprattutto una religiosità tormentosa, non pacifica ma conquistata giorno per giorno, ora per ora, nella lotta contro le proprie ribellioni, i propri sentimenti di affermazione personale, che danno un'impostazione drammatica all'opera in una prosa spoglia, in una narrazione scarna, intesa a mettere in evidenza quelle aspre battaglie con se stesso. Sotto questo profilo il libro, che generazioni di lettori intesero come una spietata denuncia dell'Austria e dei suoi sistemi di governo, acquista un sapore diverso, piú vero anche se meno eroico esteriormente e piú duramente sofferto nell'intimo.

Quello sopra disegnato, dunque, lo svolgimento e l'approdo della polemica in se stessa: approdo modesto, se non si considerasse l'effetto che la discussione ebbe nel chiarire posizioni diverse, ma tutte fortemente impregnate di essa, quali quella del Foscolo che, rifiutando il vero storico romantico e mostrando come la ribellione alle regole fosse ben anteriore al Roman-

ticismo e risalisse al Parini e all'Alfieri, offriva però una linea di svolgimento della letteratura di cui critici e storici dell'intero corso del Romanticismo usufruiranno; quella del Leopardi che dalla polemica maturava la sua poetica del vero e del vago e in certa misura un atteggiamento protestatario dinanzi all'età presente, anticipo della sua protesta contro la storia e la vita; quella del Manzoni che interpretava le esigenze della poesia romantica nel suo spirito equilibrato e animato da un bisogno di verità autentica. Andrà inoltre considerato che, pur con tendenze diverse, talora opposte (basta pensare alle divergenze che determinava nello svolgimento romantico la diversità degli atteggiamenti religiosi, tanto che si è potuto parlare di un Romanticismo laico accanto ad un Romanticismo cristiano, o anche solo dei fondamenti filosofici, con un richiamo per un settore alla cultura illuministico-sensistico-materialistica, e per l'altro allo spiritualismo, di rado agganciato solidamente alla nuova filosofia idealistica), il primo esplodere del Romanticismo italiano lascerà durature tracce su tutta la cultura successiva, sulle sue realizzazioni e, prima, sui suoi slanci, sulle sue ansiose ricerche morali, spirituali, intellettuali e anche culturali, letterarie, critiche.

3. Giovanni Berchet

Come si è accennato, nelle contingenze di tutta la polemica la figura che prende maggior risalto per la decisione con cui formula le caratteristiche della «poetica» romantica, anche se ad un certo momento egli concordò col Di Breme che la formulazione di una poetica era inutile perché avrebbe finito necessariamente coll'essere messa nel mucchio delle cose vane come le poetiche classiche, fu Giovanni Berchet. Nato a Milano nel 1783, i primi documenti letterari che offerse furono le traduzioni di Gray e di Goldsmith (molto modesti alcuni componimenti giovanili come la satira *I funerali* e la visione *I Visconti*). *La Lettera* fu la vera rivelazione di lui; tra il '18 e il '19 fu assiduo nel «Conciliatore»; nel '20 fu implicato nei processi contro i liberali e fu costretto all'esilio; trovò rifugio in Inghilterra, in Francia, in Belgio, in Germania; in questi anni nacque la sua scarsa poesia; tornò in Italia nel '45 e nel '48 prese parte attiva al governo provvisorio milanese; fu quindi deputato al parlamento torinese; morì nel 1851.

La *Lettera*, che si può considerare il capitale manifesto del Romanticismo italiano, è l'illustrazione, rivolta da Grisostomo al figlio che si trova in collegio, circa il modo in cui va considerata la poesia romantica: occasione è la traduzione di due ballate del poeta tedesco G.A. Bürger, *Il cacciatore feroce* e *Leonora*. Si divide in due parti, una polemica, distruttiva, e una costruttiva: segue una chiusa scherzosa in cui Grisostomo dichiara di aver parlato per assurdo per mostrare la mostruosità delle idee romantiche e la necessità di tenersi agli insegnamenti degli antichi e alla tradizione. Il Berchet da principio mette sotto accusa una cultura antiquata, ridotta a pura pedanteria,

appoggiata esclusivamente all'autorità del dizionario e delle regole retoriche, bagaglio morto di intellettuali provinciali, dagli occhi e dalle orecchie chiuse alla vita, agli avvenimenti del mondo che li circonda. Non sono novità, e la vivacità che assumono queste accuse dipende dall'esser collegate alla seconda parte, quella in cui il Berchet enuncia i caratteri della nuova poesia: questa deve essere popolare, non diretta cioè agli ottentotti, com'egli pittorescamente s'esprime, a coloro insomma che per incultura o per analfabetismo non sono in grado di accostare la poesia, né ai parigini, i raffinati incapaci di sentire vivide emozioni, ma alla vasta categoria di persone in condizioni di muovere i propri interessi fantastici e intellettuali senza ricorrere alla falsità e agli schermi della pedanteria regolistica. Per eccitare i sentimenti di questi lettori i poeti devono loro offrire «cose nostre che ci circondano tuttodí», non cose «antiche altrui che a noi sono notificate per mezzo soltanto dei libri e della storia». «Fate di piacere al popolo vostro – egli esclama –; investigate l'animo di lui, pascetelo di pensieri e non di vento». Per raggiungere questi risultati i poeti dovranno procedere ad un rinnovamento degli strumenti espressivi, usare un linguaggio piú semplice, attuale, umano; inoltre dovranno proporre temi capaci di interessare e di educare, di suscitare pensieri e sentimenti informati al bene pubblico e generale.

Queste esigenze si ritrovano puntualmente nell'esercizio berchettiano di poeta e di traduttore. Come traduttore egli si rivolse a testi moderni e popolari, come *Il curato di Wakefield* di Goldsmith, *Il bardo* di Gray, le ballate di Bürger, il *Romancero spagnolo*; nel tradurre soddisfece l'esigenza di una poesia capace di eccitare la fantasia e la meditazione, rivolta ad un pubblico piú vasto e piú sensibile. A questa esigenza cercò di adeguare il linguaggio, fatto piú cordiale, schivo di preziosismi, aderente ai contenuti. Anche nella sua creazione poetica personale perseguí questi ideali: cosí nel poemetto *I profughi di Parga* del '21 in cui fa narrare da un parganiota, scampato all'eccidio turco gettandosi in mare, ad un inglese che lo ha raccolto sulla propria nave i casi e la distruzione della sua patria (il parganiota rifiuterà poi la pietà e il pianto dell'inglese, i cui compatrioti hanno assistito immobili alla distruzione di Parga); cosí nelle *Romanze*, scritte tra il '22 e il '24, che prendono per la maggior parte argomento da vicende contemporanee come il *Romito del Ceniso* (apparso nel '23), dove un viandante ricusa di scendere in Italia dopo aver sentito il lamento su di essa espresso da un esule, come *Clarina* (1822), dove una fanciulla piange l'esilio del giovane amato, come *Il rimorso* (1823), in cui una donna italiana sposata ad un austriaco è reietta da tutti col suo figliuolo e sente il rimorso della sua condizione, come anche le altre che hanno un'impostazione piú teatrale ed enfatica, *Matilde*, *Giulia* (unica eccezione *Il trovatore*, che delinea peraltro un tempo remotissimo con immagini presenti); cosí le *Fantasie*, scritte nel '29, sorta di narrazione delle visioni, che un esule ha sul far del mattino, di momenti della storia del suo popolo ch'egli accompagna con la manifestazione dei moti del suo animo, tra avvillimento, slancio sentimentale, entusiasmo.

Dall'una all'altra di queste composizioni è indubbio che il possesso del proprio programma, della sua stessa voce poetica cresce nel Berchet, e se cadute, diseguaglianze, incertezze nella delineazione fantastica, toni sfasati nella ricerca espressiva e perfino lessicale accompagnano un po' tutta la sua poesia, se insomma le difficoltà di inventare un linguaggio sempre e totalmente aderente ai contenuti romantici perdurano palesemente in lui, tuttavia va detto che i modi e i temi romantici, le visioni, le delineazioni di paesaggi, e poi l'insistenza sui sentimenti più intimi e familiari, il tema dell'esilio soprattutto, hanno nella sua poesia sempre qualcosa di autentico, mostrano una singolare capacità di movimento, un impeto e un fermentare originali, ben sostenuti da una metrica di sicuro effetto musicale, di andamento popolare, interamente lirico o scanditamente epico. Nessuna compiacenza in lui, ma una forza diretta di rappresentazione oggettiva, una prima realizzazione di realismo romantico.

ALESSANDRO MANZONI

1. *La vita*

Alessandro Manzoni nacque a Milano il 7 marzo del 1785 da Pietro e da Giulia, figlia del grande illuminista Cesare Beccaria, una coppia in verità male assortita sia per la differenza di età, sia per il contrasto di carattere fra il marito, ormai anziano e scarsamente colto e brillante, e la giovane e vivacissima moglie. I contrasti fra i due coniugi giunsero a tal punto che nel 1792 essi convennero di separarsi e Giulia passò a convivere con il conte Carlo Imbonati. Il piccolo Alessandro fu così, già sui sei anni, inviato nel collegio dei padri Somaschi a Merate, per poi passare nel 1796 in quello, pure dei Somaschi, a Lugano e nel 1798 in quello dei Barnabiti a Milano, rimanendovi fino al 1800 e ricevendovi un'educazione letteraria fortemente classica e filosofica di moderato sensismo, ma presto aggiungendovi, con letture personali, una forte tendenza razionalistica e illuministica, antitirannica, anticlericale, democratica, che trova precoce espressione nel poema *Il trionfo della libertà*, scritto nel 1801 e si matura in senso più chiaramente nazionale e con maggior gusto di concretezza storica negli anni seguenti, quando a Milano (dove egli – a parte una breve parentesi veneziana – vive nella casa paterna, ma con piena indipendenza, fino al 1805) entra in contatto con gli esuli napoletani, Lomonaco e Cuoco, da cui viene indirizzato alla conoscenza del pensiero vichiano, mentre in lui le tentazioni di una vita dissipata, rese facili dalla sua condizione di giovane, nobile, ricco e indipendente, vengono vinte da una precoce serietà morale, da una austerità di costumi, che rimarranno elementi fondamentali del suo carattere e del suo atteggiamento nella vita.

Nel 1805 il Manzoni, che nel frattempo aveva scritto vari componimenti di tono neoclassico e di intonazione morale e satirica, raggiunge la madre a Parigi dove ella aveva, nel marzo di quell'anno, perduto l'amico carissimo, l'Imbonati, per la cui morte Alessandro scrisse il carme *In morte di Carlo Imbonati*, omaggio ad un uomo retto e virtuoso e insieme espressione di un programma personale di vita e di arte ispirata ad alti principi morali di sobrietà, di indipendenza, di fedeltà alla verità e alla virtù, di lotta contro la viltà e il vizio. Questo programma trovava alimento di cultura e di idee nella ricca vita culturale parigina e specie nella frequentazione del salotto di Sophie Condorcet e dei suoi amici ideologi (quegli uomini di cultura che si richiamavano all'illuminismo e al sensismo contro il risorgente spiritua-

lismo) e nell'amicizia stretta con lo storico e filologo Claude Fauriel, promotore della nuova cultura romantica, mentre il Manzoni arricchisce la sua esperienza intellettuale con una vasta lettura degli scrittori francesi e specie dei grandi moralisti e oratori cattolici del Seicento, elemento fondamentale nella formazione del suo pensiero e della sua stessa arte.

Intanto nel 1808 egli sposava Enrichetta Blondel, di famiglia ginevrina e di religione calvinista, e questo matrimonio veniva ad incidere profondamente su di una evoluzione del suo spirito, portato dalle nuove responsabilità familiari, dall'affetto profondo per la giovane moglie e dalla stessa vicinanza alla forte fede religiosa di questa (che pur veniva volgendosi al cattolicesimo senza perdere il fondo severo del suo originario calvinismo), a ricercare un piú solido fondamento alle sue naturali aspirazioni morali, mentre la frequentazione a Parigi di un sacerdote, il genovese Eustachio Degola, suscitava in lui un lento e tormentoso passaggio dalle sue posizioni di libero pensatore al desiderio crescente di una fede religiosa che gli si presentava, dato il giansenismo del Degola (come poi, ritornato in Italia, quello del vescovo Tosi), nelle forme rigorose di una religiosità fondata su di uno strenuo impegno morale, su di un'assoluta intimità, scevra di ogni aspetto superstizioso, cosí come opposta ad ogni tendenza di potere temporale della chiesa e anzi legata a un cristianesimo liberale e democratico, secondo i caratteri di quel giansenismo che nel Settecento aveva avuto vivi rapporti con il riformismo statale e con la stessa rivoluzione francese.

Insomma il Manzoni venne in quegli anni maturando una crisi spirituale che nel 1810 si concluse nella conversione alla religione cattolica (cui già la moglie Enrichetta si era convertita), in una forma che permetteva al Manzoni di vivere coerentemente i fondamenti cristiani dell'amore del prossimo e dell'assoluta fiducia nella provvidenza divina senza con ciò dover sacrificare (come sarebbe potuto avvenire in un cattolicesimo retrico e conservatore) il suo vivo amore per la libertà e per la patria e la forte attenzione alla sorte degli umili e degli oppressi, che trova anzi un particolare incentivo e appoggio nell'amore cristiano e nella fede in Cristo come redentore di tutto il genere umano, senza alcun privilegio per i potenti o per i popoli dominatori di cui viceversa si evidenziano le ingiustizie e gli abusi alla luce di una fede che poteva, a suo modo, recuperare molti elementi dello spirito di eguaglianza, fraternità e libertà della rivoluzione francese.

La conversione religiosa (frutto, come dicevo, di una lunga crisi e non fulminea e improvvisa, né solo facilmente collegabile a celebri fatti precisi come la preghiera a Dio nella chiesa di San Rocco, quando durante una festa il Manzoni aveva perduto tra la folla la moglie Enrichetta) è il momento essenziale della vita del Manzoni, che da quella conversione e dalla fede religiosa viene dal '10 in poi tutta informata e sostenuta, cosí come avviene per l'ispirazione artistica manzoniana che da quella nuova certezza ricava il suo profondo rinnovamento e lo svincolamento dalle forme neoclassiche dell'attività giovanile. Nello stesso 1810, in luglio, il Manzoni rientra in

Italia dove rimarrà ormai definitivamente, tranne un soggiorno a Parigi fra il '19 e il '20 dovuto alla ricerca di cure mediche per la malattia nervosa che lo tormentò per tutto il resto della sua vita e che tanto accresce la forza di dominio e di serenità con cui il poeta seppe contenere le sue inquietudini, depressioni e persino manie della sua acuta nevrasenia.

Fra la casa di Milano e le sue ville di Brusaglio e di Lesa la vita del Manzoni prende d'ora in poi un ritmo esterno estremamente monotono, interrotto solo dal viaggio ricordato a Parigi e da brevi soggiorni, nel '27, nel '52 e nel '56, a Firenze, dove (specie nel soggiorno del '27) lo scrittore si recò per attingere l'uso vivo della lingua alla sua sorgente piú viva, da lui considerata (secondo la sua teoria linguistica) unica vera fonte della lingua per tutti gli scrittori italiani. In quel ritmo tranquillo e in abitudini uguali e sedentarie il Manzoni visse le due fasi diversamente fervide della sua lunga vita. La prima è quella che va dal ritorno in Italia al '27 e che, in un intensissimo sviluppo, vede il dispiegarsi del genio manzoniano dagli *Inni sacri* alle tragedie, alle odi politiche, agli scritti di carattere storico, filosofico e letterario, al romanzo pubblicato appunto fra il '25 e il '27 dopo le precedenti stesure iniziate fra il '21 e il '23.

La seconda, tanto piú lunga, ma sterile, è quella che va dal '27 alla morte (avvenuta in Milano il 22 maggio 1873) e che comprende vicende dolorose sopportate con virile e religiosa accettazione (la morte di Enrichetta nel '33, della madre nel '41, della seconda moglie, Teresa Borri Stampa, nel '61 e di ben sei figli degli otto avuti da Enrichetta), mentre le vicende del Risorgimento e dell'unità d'Italia lo hanno come spettatore sentimentalmente e intellettualmente impegnato, ma non come attivo partecipe. Eletto nel '61 senatore del nuovo regno d'Italia, non partecipò alle sedute del Senato se non in rarissime occasioni pure assai significative per un cattolico liberale e ben distinto dalle posizioni temporali e antiunitarie della Chiesa, come nell'occasione del voto favorevole alla legge che dava a Vittorio Emanuele il titolo di re d'Italia. In quei lunghi anni il Manzoni non cessò di pensare, di conversare in un ristretto cerchio di amicizie (fra cui, all'inizio, essenziale fu l'amicizia e la guida spirituale del Rosmini), di scrivere. Ma si trattò, come vedremo, di opere non piú poeticamente ispirate (se non per quanto, in parte, può riguardare la lunga revisione prevalentemente, ma non unicamente linguistica dei *Promessi sposi*), bensí di scritti educativi, filosofici, linguistici, storici, che possono dimostrare l'acuirsi della sottigliezza mentale e moralistica del Manzoni, ma il deciso declino della sua forza originale e del suo impegno piú avanzato e progressivo.

2. Le liriche

La prima attività letteraria del Manzoni, prima dell'avvenimento decisivo della conversione, si colloca, come già accennammo, nella zona di gusto neoclassico. Prima con la visione in terzine, *Il trionfo della libertà*, del 1800,

che riecheggia chiaramente i modi costruttivi e linguistici del Monti, pur esprimendo una piú sincera passione per il tema della libertà in accordo con l'educazione libertaria alfieriana e con motivi dell'eredità illuministica lombarda a cui il Manzoni deve tanto della sua formazione ideale (ampliata poi dal contatto con l'illuminismo francese). Poi con nuovi componimenti in versi che piú chiaramente risentono degli esempi pariniani, alfieriani, foscoliani, di un tipo di neoclassicismo cioè piú robusto e coerente alla fondamentale ispirazione morale manzoniana alimentata da quei grandi esemplari etico-poetici, anche se attenuata spesso da elementi di carattere amoroso e da un gusto illustrativo e descrittivo piú letterario e scolastico, percepibile nel poemetto idillico, l'*Adda* (pur non privo di note piú intime e pensose), o in componimenti ispirati da motivi amorosi come l'ode foscoleggiante *Qual su le cinzie cime*, o il poemetto *Urania*, del 1809, che divaga in descrizioni mitologiche anche se il suo tema (l'iniziazione degli uomini primitivi alla civiltà ad opera delle Muse e delle Grazie) intendeva manifestare una concezione della poesia come opera di cuori e di menti profonde e sollecite del bene comune, che ben si raccorda con gli interessi crescenti del Manzoni verso un esercizio dell'arte degna solo se fondata su un serio e severo amore della verità e del bene degli uomini, una salda moralità e sincerità. Ideali che già il Manzoni aveva esaltato nei quattro *Sermoni* del 1802-1803, in contrasto satirico con modi e abitudini dissipate del tempo (risentendo di Parini, dell'Alfieri satirico e magari dei *Sermoni* di Gaspareo Gozzi), e ancor meglio aveva celebrato nell'immagine esemplare di Carlo Imbonati nel *Carme* scritto nel 1805 per la sua morte, in cui aveva definito un primo programma di arte e di vita, di serietà morale e poetica assai significativo per il maturarsi del suo carattere e della sua vocazione etico-artistica: «Sentir... e meditar: di poco / esser contento: da la meta mai / non torcer gli occhi, conservar la mano / pura e la mente: ... non ti far mai servo / non far tregua coi vili: il santo Vero / mai non tradir: né proferir mai verbo, / che plauda al vizio, o la virtù derida».

Ma è solo con la conversione che il Manzoni libera la sua fondamentale vocazione poetico-morale dall'impaccio di una forma neoclassica e aristocratica troppo discordante dal suo sentire piú nuovo, bisognoso di una piú diretta comunicazione ad un piú vasto pubblico, libero dalle immagini mitologiche derivanti da una visione vitale diversa da quella moderna, anche se l'impetuosa certezza della nuova fede religiosa, della verità morale in essa contenuta, non poteva non provocare un'iniziale difficoltà espressiva nella ricerca di una nuova forma poetica originale, sganciata dalla consuetudine neoclassica ben consolidata, adatta ad una comunicazione piú popolare e pur non priva di una propria artistica dignità.

Tale difficoltà, inerente alla novità della sostanza che il Manzoni voleva e sentiva di dover esprimere poeticamente (ispirazione e missione di nuovo poeta cristiano, di rivelatore delle verità della fede salvatrice e redentrice fanno per il Manzoni convertito tutt'uno), si rivela certo nei primi inni sacri

scritti fra il 1812 e il 1815 e non esenti da impacci e cadute nella difficile ricerca di una nuova forma lirica, corale e capace di esprimere sentimenti e verità appartenenti a tutta la vasta comunità degli uomini rinnovati dalla fede cristiana, da una religione viva e popolare. Non che fosse mancata nella nostra letteratura una tradizione di poesia religiosa, ma essa era rimasta in genere troppo aulica e soggettiva, mancante del forte bisogno magnanimo di profonda coralità, popolarità, oggettività in cui confluivano insieme le nuove spinte romantiche (che il Manzoni era venuto apprezzando attraverso l'amicizia con il romantico Fauriel) appunto ad una poesia che fosse popolare, non solo come comunicabile e comprensibile al popolo, ma come nata da un'identificazione del poeta con i sentimenti, le convinzioni attuali e schiette del popolo.

Così la convinzione religiosa del convertito e la crescente adesione dello scrittore a fondamentali aspetti della poetica romantica convergono in questa impresa di una nuova lirica.

Nacquero così gli *Inni sacri*, con cui il Manzoni si proponeva di celebrare tutte le maggiori date e feste della Chiesa e di cui, fra il '12 e il '15, scrisse *La resurrezione* (1812), *Il nome di Maria* (1812-1813), *Il Natale* (1813), *La passione* (1814-1815), per poi fra il '17 e il '22 comporre *La Pentecoste* e più tardi ancora il frammento dell'*Ognissanti*.

Comune a tutti questi inni è la sicura convinzione religiosa, morale e artistica e la ispirata volontà di dar voce poetica ad avvenimenti essenziali per la comunità dei credenti redenta da Cristo e pur ancora bisognosa di attingere dalla grazia divina e da quell'opera di redenzione e di liberazione dal peccato e dai limiti delle tentazioni mondane, degli istinti di sopraffazione, di ingiustizia, di interesse egoistico, una continua linfa di carità, di solidarietà e fraternità da realizzare anzitutto proprio nel mondo, nella vita terrena, nei rapporti familiari e sociali. Ché proprio alla realtà quotidiana e semplice, al mondo degli uomini così oppressi ancora in un mondo ingiusto e crudele, dominato dall'orgoglio e dai privilegi dei potenti, la poesia manzoniana rivolge il suo sguardo amoroso e la sua profonda simpatia, e da esso trae le sue note più schiette o di gioiosa e popolare festa collettiva, quando i bambini si vestono a festa e l'umile tavola dei poveri si adorna dei loro modesti cibi migliori o di commossa confidenza dei diseredati nell'attenzione benevola e sollecita delle creature divine, come quando la «femminetta» depona la «sua spregiata lacrima» nel seno regale, ma materno della Madonna, o – ritornando alla redenzione operata dal cristianesimo nell'antico mondo pagano, ma anche riferendosi alla persistente schiavitù in certe parti del mondo moderno – quando il poeta rappresenta la situazione della schiava che «sospira» guardando i propri figlioletti destinati a crescere schiavi.

E d'altra parte comune agli *Inni sacri* è l'afflato possente ed epico della grazia (elemento così particolarmente centrale nel cattolicesimo giansenistico cui il Manzoni aderiva pur senza la minima volontà di eresia e di opposizione alla Chiesa) che continuamente è invocata a illuminare e a salvare gli

uomini insufficienti a vincere i loro limiti naturali con la loro semplice volontà e ragione (armi potenti solo se appoggiate alla fede e alla grazia), come comune è la forza e densità delle immagini, la velocità commossa del ritmo che nascono dalla stessa commozione incalzante e dalla pienezza spirituale del poeta che tanto più si fa possente e vigorosa quanto più identifica con la voce corale dei credenti la propria voce di uomo e di artista persuaso insieme delle verità possedute e della sua missione poetica.

E già nei primi quattro inni, che – come accennavo – sono più esposti alla stessa difficoltà di realizzazione di una poesia così nuova e inconsueta e più a volte risentono di una certa eccessiva aderenza a passi e modelli del Vecchio e Nuovo Testamento o di qualche maggiore concessione a forme troppo esplicitamente celebrative e oratorie, indubbiamente colpiscono l'eccezionale vigore ritmico, la scandita forza dei trapassi veloci, la fulminea evidenza o il sospeso e profondo incanto di potenti figurazioni soprannaturali, ma piene di dense realtà: il Cristo che risorge dalla tomba «come un forte inebriato», l'attenzione estatica dei pastori a Betlemme, il «fiammeggiante volo» degli angeli nella notte natalizia, la figurazione dell'angelo che siede candido e tacito sulla tomba scopertiata del Cristo.

Ma tanto più sicura, organica, sinfonicamente corale, incessante nel suo sorgo potente è la poesia della *Pentecoste*, il capolavoro degli *Inni sacri*, la sintesi alta e matura (non per nulla fu così a lungo pensata ed elaborata e in un periodo in cui tutta l'esperienza spirituale e poetica manzoniana era andata approfondendosi ben al di là della prima sua espressione nei quattro inni del '12-15) dei motivi più profondi del cristianesimo democratico del Manzoni.

Infatti in questo grandioso inno-coro in cui, unificati in Dio e nella sua grazia, a tutti aperta, tutti gli uomini, ovunque essi siano, in ogni luogo della terra, esprimono insieme la loro implorazione a Dio, il loro amore fraterno, mentre la luce redentrice e animatrice dello Spirito Santo investe tutta l'umanità, «propizio» non solo a chi lo implora, ma anche a coloro che ancora lo ignorano, rinnovando il miracolo della Pentecoste, quando esso iniziò la sua opera di redenzione, il Manzoni cattolico e moderno può dar voce a un sentimento profondamente cristiano e insieme democratico, a un cristianesimo che partendo dalla Chiesa militante investe tutta l'umanità e ne riassume tutti gli ideali di libertà e di socialità sviluppati nel lungo processo della storia, saldata così con lo spirito animatore dell'opera di Cristo. E la Chiesa manzoniana perde ogni carattere chiuso, dogmatico e autoritario, coincide con un'apertura perenne a tutta l'umanità rinnovata e rinnovabile dalla grazia divina e dalla sua realizzazione più sublime nello spirito di fratellanza e di amore che nel profondo contatto con un Dio di amore, più che di potenza, rianima gli stanchi, gli infelici, i poveri (a cui, si noti bene, il cielo appartiene per le loro sofferenze), mentre con impeto severo atterra l'orgoglio dei prepotenti e lo volge in pietà, ispira altruismo nei fortunati, suscita i sentimenti più puri e degni, convenienti alle varie età e condi-

zioni, fino al suggello profondo del «brillare» della luce dell'amore divino nello sguardo incerto di chi muore nella speranza e nella fede. Certo la prospettiva del Manzoni non era (e lo vedremo ancora a proposito degli stessi *Promessi sposi*) una prospettiva di ribellione e di rivoluzione sociale, ma, se storicamente tale può essere il limite della sua prospettiva ideale, ciò non toglie che, sulla via cristiana di una società tutta ispirata dall'amore più che rovesciata e rinnovata da una forza rivoluzionaria, il Manzoni abbia poeticamente raggiunto una singolare e coerente altezza spirituale e abbia vissuto, in una dimensione spirituale, una possente esigenza di uguaglianza nell'amore fraterno e nella sua coincidenza nell'amore per Dio. E tutto in questo grande inno è perfetto e interamente realizzato, come in un impeto ritmico senza indugi e divagazioni, mai rallentato e indebolito dall'inizio alla fine, consolidato in immagini dense e organiche, in cui si fondono perfettamente suono, evidenza, pensiero, solennità e dolcezza, potenza e delicatezza.

La Pentecoste fu compiuta nel 1822, quando già il Manzoni aveva scritto le due tragedie (in cui la spiritualità manzoniana aveva trovato complesse espressioni e persino vissuto alti momenti di crisi nella difficoltà di applicare il suo alto mondo religioso alla cruenta e drammatica storia umana, dominata da leggi di potenza e di forza) e le altre due liriche di argomento storico-politico già – come *La Pentecoste* – illuminate dalla centralità della grazia, della provvidenza, dell'amore cristiano.

Nella prima delle due liriche del 1821, *Il Cinque maggio*, scritta in un impeto poetico eccezionale appena ricevuta la notizia della morte di Napoleone, il Manzoni grandiosamente esprime, in una specie di singolare inno storico-sacro, la profonda commozione per la scomparsa di un grande personaggio che, pur con le sue guerre di conquista (non certo care al poeta delle indipendenze nazionali, come ben si chiarisce nell'altra lirica *Marzo 1821*), aveva provvidenzialmente diffuso le grandi idealità civili, morali e sociali della rivoluzione francese, stimolando le stesse esigenze di indipendenza nazionale che suscitarono la resistenza a lui dei popoli conquistati.

L'eccezionale vicenda di Napoleone, grandiosamente rappresentata in un susseguirsi incalzante di immagini epiche di battaglie, vittorie, sconfitte, nuove vittorie, fino al decisivo declino e alla scomparsa del personaggio nell'esilio solitario di Sant'Elena, è intimamente fusa con la rappresentazione della volontà divina che di Napoleone si è servita per muovere la storia nel trapasso grandioso e decisivo fra due epoche e promuovere un ampliarsi e diffondersi di quelle idee di libertà, di indipendenza dei popoli, di uguaglianza e fraternità in cui il poeta cristiano vede come la nuova continuazione e realizzazione storica e umana del grande messaggio cristiano. Sicché l'inno coinvolge, nel suo fervido e alacre ritmo entusiastico e commosso, la storia umana e l'esaltazione della potenza divina che la sorregge e la anima, mentre nell'ultima parte dell'ode la meditazione pensosa del poeta si cala nell'intimo della personalità di Napoleone, ne scandaglia, con profonda for-

za psicologica i tormenti, i ricordi che lo sopraffanno la disperazione che lo assale, ma – proprio a questo punto critico di un dramma così umano pietosamente indagato – ne esalta la salvezza operata dall'intervento di Dio che gli apre la via della fede e della speranza in una vita ultraterrena («dov'è silenzio e tenebre / la gloria che passò»); una delle espressioni più grandiose e possenti di questa poesia della storia rappresentata insieme nella sua grandezza e nella sua inferiorità a valori religiosi ed eterni) e posando sul suo letto di morte ne allontana ogni giudizio impietoso.

Con quest'ultima sublime scena, in cui il Dio «che atterra e suscita / che affanna e che consola» (e così il poeta ribadisce altamente la centrale idea dell'inno storico-sacro, l'idea della storia umana mossa da Dio, e di un Dio che vive e si realizza nella storia degli uomini) posa accanto al cadavere muto e solitario del grande personaggio prima rappresentato nella sua eccezionale vitalità e nelle sue azioni fulminee e ora rivisto nella sua caducità di mortale, ma anche nell'attenzione amorosa che, come ogni uomo, suscita in Dio, si chiude e si rasserena questo capolavoro che, come e forse più della *Pentecoste*, dimostra la grande forza lirica manzoniana, la sua natura corale (la voce del poeta si identifica con la voce dell'umanità che rivede la propria storia alla luce della fede e nella certezza che essa è mossa e regolata dalla superiore volontà divina), mentre esso ribadisce la posizione del Manzoni cattolico, ma ben diversa da tanti cattolici suoi contemporanei (e magari come lui convertiti al cattolicesimo dopo una gioventù giacobina e incredula) che risolutamente avversavano tutto ciò che era nato con la rivoluzione francese e con l'opera di Napoleone.

D'altra parte l'altra ode storica e politica, *Marzo 1821* (già con la sua dedica al poeta tedesco Theodor Körner morto nella battaglia di Lipsia per l'indipendenza germanica contro l'oppressione napoleonica), chiarisce come il Manzoni sapesse insieme valutare l'opera di Napoleone quale diffusore delle nuove idealità della rivoluzione francese e condannarne l'aspetto oppressivo nei confronti dei popoli conquistati e insorti per «difendere o riconquistare una patria». Quest'ode patriottica era stata preceduta, vari anni prima, da due poesie di carattere patriottico, *Aprile 1814* e il frammento *Il proclama di Rimini*, tanto più incerte e approssimative poeticamente, anche se il frammento appare ben significativo almeno per un verso, celebre per la sua durezza, ma anche per la ferma convinzione manzoniana della necessità dell'unità nazionale per una vera libertà degli italiani: «liberi non saremo se non siamo uni». Ma la nuova poesia (scritta nel '21 anche se pubblicata, a causa della censura austriaca, solo nel 1848) è su di un piano di maturità tanto maggiore (anche se lontano dall'altezza poetica del *Cinque maggio*) sia nella stessa più manzoniana definizione del concetto di nazione («Una d'arme, di lingua, d'altare / di memorie, di sangue, di cor»), sia nella fusione dell'impeto esortativo eroico-patriottico (che prefigurava, sulla base delle più accese speranze del moto piemontese del '21, quando l'esercito dei liberali piemontesi sembrava capace di passare il Ticino e di entrare in

Lombardia per liberarla dall'Austria e congiungersi con i liberali lombardi) con i motivi piú profondi della prospettiva manzoniana umana e religiosa: la pietà per la patria oppressa, l'intenso sentimento della fratellanza umana appoggiato alla religiosa idea di un Dio «che è padre di tutte le genti» e che non ha mai detto a nessun popolo di opprimere e conquistare altre terre, la simpatia profonda per i vinti e per gli oppressi.

3. *Le tragedie*

Negli anni in cui – compiuti i primi quattro inni sacri – il Manzoni viveva un'esperienza interiore piú drammatica e pessimistica, essenziale alla maturazione della piú salda persuasione religiosa della *Pentecoste* e del *Cinque maggio*, tale esperienza di crisi profonda trovava espressione, a diverso livello, nelle sue due tragedie, *Il Conte di Carmagnola* e *l'Adelchi*, la cui stessa forma tragica non era solo scelta per ragioni di adesione alle prospettive della poetica romantica che tanto puntava sul teatro, ma era scelta insieme per rispondere piú adeguatamente a questa fase di tormentosa ricerca interiore di uno scrittore già dominato da una centrale ispirazione religiosa, e tuttavia (dopo l'impeto piú unitario del neofita, del convertito, tipico dei primi «inni sacri») assillato dal dramma della storia umana, sia nelle sue vicende di popoli ed epoche sia nel comportamento e nell'intimo di singole personalità storiche, oppresso dal sentimento pessimistico del contrasto fra i disegni della provvidenza e quelli degli uomini e specie dei potenti trascinati dal loro interesse, dalla loro sete di affermazione, di successo mondano, di potere, e perciò portati ad agire secondo le leggi dell'utile, della forza, della crudeltà. Queste leggi appaiono agli occhi del Manzoni, e alla sua lucida intelligenza di erede degli illuministi, reali ed effettive, e insieme mostruose e nettamente opposte agli ideali cristiani dell'amore del prossimo, della comprensione e compassione per gli altri, della rinuncia ai beni mondani per il godimento di beni superiori e pur da ottenere già sulla terra nell'esercizio delle virtù umane e religiose.

Ne nasceva un dramma profondo e un urto fra la fede religiosa nella volontà e giustizia divina e la constatazione dolente di una realtà storica e umana cos' diversamente regolata dalla violenza e dalla forza.

E tanto piú il dramma si approfondiva quando gli stessi personaggi piú magnanimi e puri si trovavano nell'intrico tragico dei loro alti ideali e delle loro passioni e dei loro doveri mondani: intrico e contrasto risolti solo dal prevalere finale del loro elemento religioso e ideale proprio nella morte, nella sconfitta mondiale, nel sacrificio, nell'identificazione con la volontà divina configurata come grazia, gratuita e superiore alla stessa tensione religiosa dei singoli o addirittura come «provvida sventura», che strappando questi personaggi d'eccezione alla loro condizione di potenti e ponendoli fra gli oppressi, i diseredati, gli sconfitti, apre loro la via della salvezza e della pacificazione religiosa.

Il grande tema della «provvida sventura» si enuclea nitidamente nella seconda e tanto maggiore tragedia, l'*Adelchi*, scritta fra il 1820 e il 1822, anche se nella prima, *Il Conte di Carmagnola*, scritta fra il 1816 e il 1821, se ne profila già il senso nella sorte del protagonista redento solo dalla morte ingiusta e dalla sua finale comprensione del valore positivo, religioso, di tale morte, che lo libera dalla logica della potenza entro cui egli aveva prima svolto la sua vita.

La prima tragedia (che rappresenta le vicende del famoso condottiero quattrocentesco, passato dal servizio dei Visconti a quello della repubblica veneta e che, dopo la vittoriosa battaglia di Maclodio, venne ingiustamente in sospetto di tradimento e fu fatto arrestare e decapitare dalla Signoria veneziana) è nel suo insieme opera piuttosto debole e opaca, poco sicura sia da un punto di vista tecnico, sia da un punto di vista di ispirazione. In essa matura più faticosamente il grande tema della giustizia divina che si rivela superiore a quella così incerta degli uomini, o chiusi nella loro cupa arte politica (di cui è rappresentante piuttosto schematico Marino), o generosi, ma incapaci di imporre i loro ideali superiori (soprattutto quelli dell'amicizia e della virtù così forti in Marco, fedele amico del conte) di fronte al loro stesso sgomento nella dolente contemplazione del feroce predominio della forza. Sicché, come dicevo, solo nel protagonista, e proprio nel momento dell'approssimarsi della morte, si attua il pieno riconoscimento della giustizia e della provvidenza divina che nella stessa morte offre una consolazione sicura, un superamento della disperazione provocata dai procedimenti crudeli e dalla miope giustizia degli uomini. E lo stesso celebre coro della battaglia di Maclodio (in cui il Manzoni sviluppa la sua poesia corale, esprimendo attraverso essa le proprie idee come frutto di una vasta esperienza personale della comune condizione umana) mal può paragonarsi – pur nella sua forza di rappresentazione della battaglia e nel sentito motivo del dolore provocato dalle lotte fratricide che avevano lacerato e resa impotente la nazione italiana – all'altezza poetica e alla forza espressiva dei due cori della seconda tragedia.

Tutto nell'*Adelchi* è portato ad un'altezza e ad una tensione che fanno di questa tragedia non solo il capolavoro del teatro romantico in Italia, ma anche una delle opere più energiche e tormentosamente vibranti del Manzoni, l'espressione più profonda di una visione della storia umana così pessimistica (la giustizia umana non è che «una feroce forza» che «il mondo possiede, e fa nomarsi Dritto», le guerre si ammantano di grandi nomi e ideali, ma in realtà si concludono con un compromesso fra i conquistatori e i precedenti oppressori ai danni dei popoli inermi e oppressi) che tanto più appare necessario, a riequilibrare su di un altro piano questa tremenda vicenda di ingiustizia e di sopraffazione, il ricorso alla fede religiosa, l'intervento della provvidenza che si configura nella forma esasperata di una sventura provvidenziale (la «provvida sventura», motivo essenziale di tutta la tragedia) purificante e consolatrice proprio in quanto colpisce alcuni potenti, privi-

legiati dalla grazia divina, e da questa disposti a far prevalere, in se stessi, sulle proprie umane passioni, la purezza, la virtù, la comprensione di questa singolare salvezza attraverso le sconfitte pratiche, la sventura, la morte.

Riprendendo dall'Alfieri il dissidio fra ideale e reale, fra virtù e fortuna, la profonda svalutazione del potere e del successo, il Manzoni, in questa fase del suo sviluppo spirituale e poetico, colora religiosamente questo dissidio e lo porta ad una fortissima divaricazione religiosa e romantica. L'eroe che dà nome alla tragedia, l'eroe malinconico e drammatico (che certo rappresenta il personaggio più profondamente romantico creato dal Manzoni), è appunto quello che vive più interamente questo stato di dissidio e più chiaramente riconosce la triste realtà del mondo, della politica, della storia, così come più profondamente comprende e realizza nella sua morte generosa e cristiana la legge di una prospettiva religiosa che lo riscatta dalle colpe dei potenti e prepotenti (cui egli è reso partecipe per la sua condizione di figlio del re longobardo Desiderio, oppressore del popolo italiano e ingiusto persecutore del pontificato romano) solo appunto con la sconfitta e la morte affrontata generosamente per quella fedeltà al padre e al re malgrado la chiara consapevolezza della colpa e dell'errore della condotta ideale e politica di quello. E così, su di un piano di minore presenza e intera consapevolezza, ma di scavo psicologico profondo, sua sorella, Ermengarda, sposa appassionata di Carlo, re dei Franchi, e da questo ripudiata per nuove nozze, poeticamente rappresenta, in più delicati toni di sensibilità femminile, il dramma e la salvezza di una creatura pura e appassionata, che potrà essere riscattata dalle colpe della sua stirpe e della sua famiglia (non senza intima lotta e tormento, così vivamente rappresentati nel suo delirio, nel convento di Brescia, dove si è ritirata presso la sorella Ansberga) solo in forza di quella «provvida sventura» che il grande coro dell'atto quarto (che commenta la sua morte e i pensieri e ricordi dolenti e rapiti del suo delirio di agonia) enuncia in forma più diretta:

Te dalla rea progenie
degli oppressor discesa...
Te collocò la provida
sventura in fra gli oppressi...

Questa legge superiore cristiana, avvivata e ammodernata dalla profonda simpatia manzoniana per gli oppressi e diseredati (un cristianesimo rafforzato dall'esperienza della rivoluzione francese e dalle aspirazioni risorgimentali alla libertà di tutti i popoli), si precisa in questo grande coro (una delle espressioni più alte della ispirazione lirico-corale del Manzoni), ma, a ben vedere, emerge da tutta la tragedia sia nelle punte alte dei personaggi singoli (appunto Adelchi ed Ermengarda), sia nella grandiosa, commossa e dolente rappresentazione della vicenda storica delle guerre fra longobardi e franchi per il possesso dell'Italia e che in realtà si risolve in una doppia oppressione

dei decaduti italiani da parte dei vincitori franchi e di quei duchi longobardi che erano stati pronti a dissociarsi dal vinto re per passare dalla parte del vincitore e mantenere così la loro potenza.

E mentre il grande tema (avvivato dal riferimento alle vane speranze degli italiani del primissimo Ottocento nell'aiuto di potenze straniere per ottenere libertà e indipendenza) del popolo latino che assiste alla sconfitta dei longobardi oppressori e spera invano nella propria liberazione da parte dei franchi si espande grandiosamente nel primo coro (atto III) della tragedia, vive nelle complesse dimensioni della tragedia il mondo dei personaggi che aderiscono alle leggi del potere e della politica, dell'affermazione della propria potenza, e che si graduano fra il carattere più alto, ma sempre unicamente mondano, dei due re antagonisti, Desiderio e Carlo, quello dei duchi longobardi traditori e persuasi del loro dovere di salvare comunque il proprio potere, quello del puro politico, Svarto, che vedrà nella contingenza storica la sua occasione di salire, con il tradimento, da umile condizione a potenza. Né mancheranno personaggi come il generoso Anfrido amico e fedele di Adelchi, o come il devoto e persuaso diacono Martino chiuso nella certezza della sua missione religiosa di salvare il papato, assalito da Desiderio, indicando a Carlo la via segreta attraverso le Alpi che porterà il suo esercito alle spalle di quello di Desiderio (e il lungo racconto del suo viaggio alpino porterà note di narrativa poetica suggestiva e romantica): personaggi che indicano la grande complessità della tragedia, l'impegno manzoniano di una rappresentazione piena dei vari caratteri e toni umani, anche se al centro, energico e quasi straziante, vive il grande contrasto fra la legge del mondo ingiusto e crudele e quella della grazia e giustizia divina che qui non porta nessun «lieto fine», nessuna pratica rivalsa dei puri sui malvagi, degli oppressi sugli oppressori, ma il sublime ed esasperato riscatto puramente religioso della «provvida sventura» e della salvezza attraverso l'accettazione del dolore e dello scacco mondano.

4. *La genesi dei «Promessi Sposi»*

C'è un complesso passaggio dalla zona delle liriche e delle tragedie (nelle loro punte più alte e drammatiche di un pessimismo cristiano circa il mondo e la sua vana giustizia compensato dalla giustizia divina nelle forme della grazia che tocca e salva Napoleone morente o della provvida sventura che redime Adelchi ed Ermengarda collocandoli fra gli oppressi al mondo dei *Promessi sposi*. Un mondo, questo, in cui la forza della Provvidenza si dispiega più pienamente e costantemente nel mondo operando (sulla base di un'onnipotenza che è insieme sapienza sicura come riconoscerà, con la sua umile e popolare battuta, Renzo nella sua fuga da Milano verso Bergamo: «Dio sa quel che fa») nella trama stessa delle vicende e nell'animo degli uomini puntando sí sull'animo di personaggi alti e complessi e variamente

capaci (per forza morale e per condizione di potere temporale e spirituale) di inserirsi piú attivamente nei disegni divini (fra Cristoforo, l'Innominato convertito, il cardinal Federigo), ma anche e piú originalmente e nuovamente valorizzando la mediazione essenziale (nei confronti dei grandi personaggi ricordati) della fede schietta e delle virtù autentiche (anche se non prive spesso di errori impulsivi e di ingenui calcoli) del mondo degli umili. E questo troverà la sua punta sublime e semplice nel personaggio di Lucia, essenziale oltretutto nella logica del romanzo in quanto proprio essa, nel momento piú indifeso e inerme della propria vicenda, potrà e saprà farsi mediatrice (attraverso la pietà che suscita) della grazia divina al potente Innominato, solleciterà la crisi già in atto della conversione di questo, e così contribuirà decisamente al capovolgimento della vicenda centrale del romanzo, che ne preparerà, pur attraverso altre prove e sventure collettive e individuali, la soluzione rassereneante che è insieme la conferma della potenza della giustizia e della provvidenza divina già qui sulla terra e in un caso così significativo, ma storicamente ben poco illustre.

E certo se piú difficile è rispiegare interamente il complesso movimento interiore che portò il Manzoni a passare dalla concezione spirituale di una tragedia come l'*Adelchi* a quella di un romanzo come i *Promessi sposi*, si potrà almeno ricordare come già una premessa di questa svolta sia da riconoscere nella *Pentecoste* e nella sua prospettiva di attenzione della provvidenza divina a tutte le genti e particolarmente a quelle che ancora sono schiave e oppresse, e come altri scritti di questi anni cruciali, intorno al '20-23 (quando già il Manzoni scriveva la prima stesura del romanzo) possono contribuire a meglio capire, in varie e convergenti direzioni, la nuova, piú piena e fiduciosa prospettiva dei *Promessi sposi*, la sua dimensione storico-religiosa, la sua tendenza realistica e la sua novità di epopea della provvidenza nel mondo della storia, nelle sue pieghe piú nascoste e umili, piú dolenti e trascurate nelle narrazioni storiche tradizionali, e insieme la sua novità artistica, la sua scelta della narrativa e della prosa e di una particolare forma narrativa e di prosa, e lo svolgimento della prima redazione del '21-23, il *Fermo e Lucia*, alla seconda e fondamentale, i *Promessi sposi*, scritti fra '23 e '25, sino alla terza e conclusiva redazione del '40-42.

Dovrà anzitutto ricordarsi quell'opera, *Osservazioni sulla morale cattolica*, del '18-19, impostata come polemica confutazione della tesi del ginevrino Sismondi (che nella sua *Histoire des républiques italiennes* attribuiva la decadenza italiana alla influenza nociva della morale cattolica volta, secondo quello scrittore, piú a confortare l'ozio e la servilità del popolo che non le sue virtù) e svolta (pur con argomentazioni spesso troppo sottili e quasi sofistiche) a dimostrare la forza benefica della morale cattolica rivista dal Manzoni nel suo fondo cristiano-liberale, nel suo spirito di un eroismo pacato e accessibile a tutti (non solo ai grandi spiriti, agli «eroi»), praticabile nella vita di ogni giorno e nei piú umili e modesti doveri quotidiani, nel suo amore per il prossimo e per la sua libertà, nella sua condanna della vio-

lenza, della tirannia, dell'odio fra il popolo. E così nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (scritto in appoggio all'*Adelchi*, nel 1822) il Manzoni, mentre perseguiva un più limitato impegno di apologia del passato come difensore degli italiani contro i longobardi oppressori, elaborava – sempre alla luce del suo cattolicesimo liberale e dei suoi ideali religiosi-morali – una vigorosa concezione dei rapporti tutt'altro che idillici fra oppressori e oppressi e portava la sua virile e pietosa attenzione sulla sorte del popolo italiano, nel periodo delle lotte fra longobardi e franchi, ridotto a un volgo disperso, a una moltitudine di uomini passati sulla terra senza lasciarvi traccia e pur meritevole di studio e di considerazione in una storia che non si risolve solo nella storia dei grandi protagonisti, dei re e degli eroi illustri o dei popoli vincitori e oppressori: come a lui apparivano, in una significativa antipatia per la retorica della romanità, gli stessi antichi romani, visti invece nella loro prepotenza e sopraffazione sugli altri popoli.

Ecco dunque alcuni grandi motivi che sono all'origine del grande romanzo: la persuasione della fondamentale presenza e attività della provvidenza nella storia umana, la concezione di un cattolicesimo non reazionario e non gesuitico, ma riassorbente gli ideali di libertà e di fraternità rafforzati dall'illuminismo e dalla rivoluzione francese, l'antipatia per i potenti che stravolgono l'uso del potere in forma di sopraffazione infrangendo così ogni corretta idea religiosa e morale, l'attenzione agli oppressi, agli umili che la storia o la letteratura tradizionalmente non consideravano e che anzi escludevano dalle loro narrazioni e rappresentazioni.

E invece il Manzoni, cattolico liberale e democratico (pur nei suoi limiti di moderatismo e di rifiuto della violenza anche rivoluzionaria, limiti che andranno poi sempre più aggravandosi, come vedremo) e insieme romantico, sarà portato, in quegli anni decisivi per la sua produzione artistica, proprio a volgere la sua attenzione ai casi degli umili e degli oppressi, fino ad impennare il suo grande romanzo sulla storia dei due «promessi sposi», due poveri contadini filatori di seta, rompendo decisamente con tutta una tradizione letteraria che aveva sempre puntato sugli eroi illustri, sulle vicende di principi e di potenti, su personaggi aristocratici immaginari o storici, ma sempre eccezionalmente illustri e alti.

A questa scelta e insieme alla forma narrativa mista di storia e di invenzione (come a quella più lentamente attuata di una prosa parlata e comprensibile a tutti i lettori) il Manzoni era infatti portato anche dai suoi ideali letterari più maturi, dalla sua adesione più meditata e personale alle idee del romanticismo lombardo (lombardo, ma ricco di succhi del romanticismo europeo): idee che egli venne in quegli anni esponendo in scritti importanti come la *Lettre a M. Chauvet* o la lettera a Cesare D'Aze-glio *Sul romanticismo*.

Mentre nella prima combatteva l'assurdità delle regole aristoteliche-classicistiche dell'unità di tempo e di luogo contrarie ad ogni rappresentazione schietta e naturale della verità storica e psicologica (regole che pesavano

soprattutto sul genere tragico e che il Manzoni aveva già combattuto praticamente nelle sue tragedie e che ora tanto più avrebbe dissolto nella libera narrazione del romanzo), nella seconda egli accentuava le conclusioni delle teorie romantiche circa il rifiuto dell'uso della mitologia (perché favolosa e menzognera e per di più pagana, immorale, anticristiana), il rifiuto dell'imitazione pedissequa dei classici (senza perciò negare l'importanza della loro lettura: e la lettura di Virgilio, fra le altre, fu fondamentale per l'arte manzoniana dei *Promessi sposi*) perché contraria all'espressione della verità, della realtà, del sentimento moderno, e soprattutto circa la missione dell'arte che dev'essere moderna, popolare, alimentata dallo spirito moderno del cristianesimo, e che deve perciò avere per suo scopo l'utile, per mezzo l'interessante, per oggetto il vero.

Nacque così nel Manzoni l'idea di comporre un romanzo storico (e qui non gli mancò l'esempio dei romanzi storici, allora fortunatissimi, del romantico inglese Walter Scott), ma un romanzo storico che, nella rappresentazione di un periodo storico preciso ritratto in alcune vicende generali e nel suo colore, gusto, mentalità peculiari (il Seicento, nella Lombardia, sotto il governo spagnolo, nell'epoca della guerra fra Spagna e Francia per Casal Monferrato, e quindi con le vicende della rovinosa discesa dei lanzichenecchi imperiali, della carestia, dei tumulti, della peste a Milano e in tutta la regione) puntasse soprattutto alla rappresentazione della vita del popolo, degli umili, trascurati dalle narrazioni storiche e letterarie, e addirittura mettesse al centro della trama narrativa l'umile vicenda dei due giovani contadini, Renzo e Lucia, che, dopo inique persecuzioni di potenti sopraffattori e malvagi e presi nelle spire di vicende generali che li tormentano e li appenano, giungeranno al coronamento felice (di una felicità modesta e tranquilla come il loro animo semplice e schietto) delle loro innocenti e pure aspirazioni di amore coniugale, di vita familiare e onesta.

Così si saldano, già nell'impostazione del romanzo, nella scelta della forma della narrativa e di quella particolare del romanzo storico e nella scelta coerente di una lingua piana e lontana da ogni forma aulica e puramente letteraria, le ragioni morali, religiose, letterarie della matura personalità manzoniana viva e attiva nel proprio tempo storico e nelle prospettive di un romanticismo robusto e misurato, che riprende e sviluppa originalmente e con nuove esigenze nazionali, popolari, religiose le istanze civili e l'ansia di verità e di utilità della letteratura già vive nell'eredità dell'illuminismo, specie nelle forme che esso aveva avuto in Lombardia.

Da qui deriva la forza di coerenza e di novità del romanzo che apre la via, pur nelle sue peculiari caratteristiche, al realismo che dal seno del romanticismo si svilupperà poi – con altre componenti di gusto, di cultura, di esigenze letterarie e sociali, in parte italiane, in parte derivate dalla letteratura europea – nel realismo veristico di secondo Ottocento. Noteremo poi le forti differenze fra il realismo manzoniano e il verismo, ma certo nella nostra letteratura al suo più alto livello l'intervento del Manzoni dei *Promessi sposi*

costituisce un avvenimento di eccezionale importanza, una svolta decisiva, anche se quanto a profondità di problemi e ad altezza di risultati poetici pur sempre maggiore rimane la portata dell'opera leopardiana.

5. *Sviluppo e aspetti artistici dei «Promessi sposi»*

Una riprova della necessità interiore dei *Promessi sposi* e della coscienza che il Manzoni ebbe della decisiva importanza del romanzo come espressione del suo mondo maturo è costituita dal lungo lavoro che egli dedicò allo sviluppo e al perfezionamento della sua opera maggiore.

Infatti il romanzo ebbe inizialmente una prima stesura, conclusa nel 1823 con il titolo di *Fermo e Lucia*, e che, mentre sostanzialmente già corrispondeva alla trama definitiva e conteneva i grandi motivi del romanzo, aveva però una certa sua autonomia rispetto alle stesure successive non solo e non tanto per la diversa e più ibrida soluzione del linguaggio e dello stile (ancora pieno di tracce di linguaggio lombardo e viceversa di maggiori residui di linguaggio illustre), ma soprattutto per un fondo di maggiore aggressività polemica (contro gli errori morali, contro la mentalità e la moralità secentesca e gesuitica, contro l'ingiustizia dei potenti e prepotenti a danno degli umili) a cui in gran parte risale lo sviluppo tanto maggiore di certi episodi (soprattutto quello di Gertrude e quello dell'Innominato – allora chiamato Conte del Sagrato – nella sua storia precedente alla conversione) che insieme rappresentavano le punte di un gusto romantico più acceso e drammatico.

È certo questa prima stesura ben indica una fase esplosiva del romanzo e un momento in cui il Manzoni appare tutto sommato più carico di sdegno morale e storico, più aggressivo e come più apertamente e democraticamente sensibile alle ingiustizie sociali, più offeso dalla scelleratezza di una società crudele e ipocrita, traditrice del messaggio liberatore cristiano, specie nelle storiche forme di quel Seicento che il cattolico Manzoni attaccava anche con maggiori particolari, ben significativamente per la sua fedeltà alla posizione illuministica, che tanto aveva condannato quel secolo e tanto aveva fatto per distaccarsi dalla sua eredità.

Poi nella nuova stesura del '25 (pubblicata nel '27) il Manzoni venne operando una forte revisione del romanzo che da una parte può anche apparire come una perdita di parti tutt'altro che prive di una loro forte efficacia e come un lento spostamento da forme più aggressive a forme più misurate e più caute, ma che d'altra parte non può certo non considerarsi come la maturazione di una dimensione più armonica e sobria che l'autore, dal punto di vista congiuntamente etico-religioso e artistico, intese imporre come frutto di un superiore ritegno e riserbo da cui certi episodi (ripeto pur di per sé alti e ben coerenti alla prospettiva generale della prima stesura) discordavano. E basti ricordare come la narrazione degli amori fra Egidio e Gertrude fu sostituita dalla semplice e profonda frase: «La sventurata rispose».

La stesura del '25, con il titolo definitivo di *Promessi sposi* fu poi sottoposta ad una lunga e a volte puntigliosa revisione linguistica che, mentre da un lato corrispondeva all'esigenza manzoniana di applicare la sua teoria linguistica che proponeva per tutti gli italiani (parlanti o scriventi) il fiorentino d'uso, dall'altro era anche coerente a un piú profondo bisogno di stile piano, organico, dominato da una superiore armonia che voleva eliminare ogni scoria di effetti e colori eccessivi, voleva creare una prosa semplice e casta, tutt'altro che monotona (e anzi agilmente aderente ai vari toni del racconto, del dialogo, del monologo), ma priva di forti discordanze, equilibrata e sostanzialmente serena come lo spirito animatore del romanzo, quale si era sostanzialmente incarnato e realizzato nella stesura centrale del '25.

Questa fondamentale serenità da cui nascono l'armonia e la misura del romanzo è il frutto della maturata visione del mondo che, come dicevamo, il Manzoni venne raggiungendo appunto negli anni in cui scrisse i *Promessi sposi*. Al centro di questa visione è la Provvidenza divina, sicché non a torto il romanzo è stato definito l'epopea della provvidenza, tanto essa interviene decisamente e paternamente, severamente e amorosamente in ogni nodo importante del romanzo e addirittura nei suoi angoli piú nascosti e periferici. Epopea, va aggiunto, che non ha tanto il ritmo e le aperte sembianze solenni, brusche e sublimi che l'intervento divino aveva nelle tragedie e nel *Cinque maggio*, quanto un modo di intervento piú continuo e quotidiano, una presenza che, pur varia di toni (a volte di turbamento degli uomini superbi e orgogliosi, a volte di sollecito e discreto ausilio in quelli dei mansueti e degli oppressi), evita modi di intervento miracolosi e drammatici, articolandosi segretamente o scopertamente in tutto il tessuto del romanzo, in tutta la fine gradazione psicologica degli stati d'animo dei personaggi. Per questo anche la conversione dell'Innominato (avvenimento fondamentale nello svolgersi del romanzo e vittoria eccezionale di Dio in un animo di peccatore ribelle e ostinato nel male) non è rappresentata dal Manzoni in modi improvvisi e come un miracolo folgorante e improvviso, ma con estrema complessità di graduazione e come un lungo passaggio psicologicamente motivato dalla situazione peccaminosa del grandioso e perverso personaggio, legato dalla catena dei suoi delitti a un'abitudine e quasi a un dovere di malvagità gratuita, alla sua presa di coscienza della propria profonda inquietudine invano coperta dalla sua attività malvagia; presa di coscienza che, sollecitata dalla compassione suscitatagli dalla indifesa e purissima Lucia, trova però un antecedente nei malessere piú volte da lui già avvertito e si concreta nella sua lunga notte affannosa, nel suo ripercorrere la propria vita, nella desolazione e nel senso di vuoto profondo che lo induce al tentativo di suicidio, nella nuova e piú complessa indagine sul limite della vita terrena e sul dubbio crescente circa una sorte ultraterrena e l'esistenza di quel Dio che prima aveva troppo orgogliosamente negato. Finché nasce nel suo animo una speranza di redenzione che troverà appoggio nella visita del cardinal Federigo in un paesello vicino, così provvidenziale, ma che – a

ben vedere – appare non tanto come coincidenza miracolosa, quanto come estrinsecazione di una sorte provvidenziale che già aveva cominciato ad agire nel turbamento e nel malessere da cui l’Innominato era già dominato ancora prima dell’incontro con Lucia.

Insomma quella che è stata detta l’epopea della provvidenza è pur sempre un’epopea estremamente discreta, misurata, come l’ideale calato nel reale di cui parlò per i *Promessi sposi* il De Sanctis.

Perciò i personaggi non sono figure escogitate a freddo e adattate a un loro ruolo prefissato alla luce di un disegno edificante, di una dimostrazione astratta della potenza della provvidenza. Sono viceversa veri personaggi umani, umanamente e artisticamente rappresentati e sviluppati anche quando da un lato toccano quasi una perfezione sublime o, dall’altro, toccano il limite della macchietta e della caricatura.

Certo tanto più facile è avvertire l’umanità semplice, schietta di Renzo, la coerente spontaneità della sua bontà generosa, dei suoi sdegni violenti e ingenui, la sua disposizione fiduciosa, la prontezza delle sue reazioni o gioiose (si pensi al suo lieto camminare tutto bagnato sotto la pioggia, dopo aver ritrovato Lucia nel lazzaretto, e a quel particolare così realistico e bonario del suo sgambetto gioioso al pensiero di quel ritrovamento: «e con ciò dava un’annaffiata all’intorno come un barbone uscito dall’acqua») o timorose (e si pensi al terrore che lo invade nell’attraversare il cupo bosco notturno durante la fuga verso l’Adda), la sua realtà di popolano con le sue componenti di istintivo amore della laboriosità, di antipatia per una cultura (il latino di Don Abbondio) di cui i colti si servono per ingannare i semplici, di solidarietà con gli altri uomini, di ribellione all’ingiustizia. E così dicasi dei personaggi cordiali o insaporiti di una certa malizia senza malvagità come sono quelli di Agnese o di Perpetua. Ma anche il personaggio di Lucia (che destò spesso critiche e dissensi per una sua certa eccessiva perfezione quasi angelica) è in realtà tutt’altro che astratto e la sua profonda fede, la sua stessa castità sono ben realizzate in un ritratto di contadina con la sua mentalità concreta e assennata, con la sua modestia di aspirazioni e con la tenacia di un amore purissimo, ma pur terreno e umanissimo, ricco di tenerezza e di sogni pur contenuti da ritegno e da un pudore così soavi, così poco arcigni e scontrosi. E così anche la virtù cristiano-eroica di padre Cristoforo, instancabile nella difesa degli umili oppressi e assetati di giustizia, ben si incarna e si configura realisticamente in una personalità in continua lotta di auto-dominio, di repressione dei propri istinti generosi nella loro componente più aggressiva e sdegnata che potrebbe sconfinare nel pieno risorgere della giovanile impetuosità, se non la contenesse e indirizzasse più convenientemente l’accettazione delle umiliazioni personali alla luce della profonda fede in una volontà superiore e in un superiore riequilibrio delle cose da parte della provvidenza.

D’altra parte il realismo psicologico, la concretezza dei personaggi del romanzo non sono mai privi di connotazioni storiche e sociali, che tanto

più combattono qualsiasi pericolo di astrattezza, di personaggi come tipi puramente psicologici (il violento, il pauroso, il mansueto ecc.).

La rappresentazione di tutto un secolo, il Seicento, si realizza infatti non solo in certe scene e descrizioni più generali (vere «stampe» secentesche) che ne caratterizzano la tendenza al fasto, alla pompa, all'ipocrisia, alla cultura disorganica e retorica (la cultura di Don Ferrante!), alla prevalenza dell'autorità ingiusta (nel quadro concreto della Lombardia sotto il malgoverno spagnolo alleato della classe semifeudale dei signorotti con i loro privilegi, con le loro guardie private, con la loro pratica esenzione dal rispetto di leggi che ricadono solo sui deboli), ma essa si incarna (al di là di un semplice sfondo di colore storico) nella mentalità e nel comportamento dei personaggi, così come nei caratteri sociali degli strati di una società storica così duramente divisa fra i detentori della potenza economica e politica (al centro la potenza dei dominanti spagnoli, intorno la classe dei signori e dell'autorità ecclesiastica con i suoi privilegi condizionati dalla sua alleanza con i dominatori e i privilegiati) e le classi subalterne sottoposte ad ogni arbitrio, esposte ai flagelli della povertà, della fame, della guerra che si abbattono su di loro al di fuori di ogni loro interesse e di ogni loro possibile intervento.

Così le connotazioni storico-sociali contribuiscono fortemente alla vita di personaggi minori, sia quelli più tetri e malvagi (come Don Rodrigo, Attilio e la figura del padre di Gertrude così livida e pur inconsapevole della sua crudeltà, tanto essa vive interamente la dimensione spietata delle convenzioni del suo tempo e della sua classe), sia quelli intonati ad una comicità variamente festosa o venata della tristezza di un'umanità e società così poco cristiana, così inconsciamente dominata dal puntiglio, dal prestigio e dall'egoismo: sarà il caso del pedantesco Don Ferrante rappresentante di un'aristocrazia inetta ed esercitante il proprio prestigio nello sfoggio di una cultura caotica e fertile; sarà il caso della moglie di lui, Donna Prassede, con il suo zelo bigotto e geloso della propria autorità pur nella convinzione di spendersi per il bene altrui; o sarà il caso del conte zio e del padre provinciale uniti – pur nella loro diversità di effettiva potenza e di funzione nella società del tempo – da un comune comportamento di personaggi di autorità e dall'uso di armi diplomatiche sottili e cavillose, dalla persuasione – nel sopruso ai danni di padre Cristoforo voluto dal primo e accettato finalmente dall'altro – di esercitare la propria funzione di difesa del prestigio e della potenza della propria famiglia e classe, nel caso del conte zio, del proprio ordine religioso e delle sue possibilità mondane nel caso del padre provinciale.

Ma anche i personaggi più alti e complessi vivono in una precisa configurazione storico-sociale, sino al caso altissimo del cardinal Federigo che santamente adopera la sua autorità di principe della Chiesa a favore dei poveri e mortifica la sua alta condizione aristocratica in un costume di vita ascetica, e che tuttavia non può né intende veramente rompere, ma solo correggere, pur con il suo profondo zelo religioso e umano, i rapporti sociali ingiusti

inerenti alla società in cui vive e in cui è inserito. E, al contrario, allo stadio più basso della piramide gerarchica della Chiesa, lo stesso Don Abbondio non è solo la figura di un debole e di un pauroso in una dimensione generale ed eterna, ma è storicamente e socialmente caratterizzato in una situazione e in una mentalità condizionata da un'educazione storica che dispone all'ossequio ai potenti anche se scellerati, da un'intrinseca, anche se eccessiva e anticristiana, debolezza della sua condizione di povero parroco di campagna atterrito e quasi convinto della invincibilità della forza e dell'ingiustizia in un secolo e in una società così dominata appunto dall'ingiustizia e dalla forza. E certo il Manzoni sarà tutt'altro che indulgente nei confronti di questo misero e comico personaggio che non riesce mai a vincere veramente i propri limiti, a comprendere i doveri di sacrificio della sua professione religiosa, e tuttavia questo personaggio è anche storicamente la concretizzazione dell'estrema rovina morale causata dalla situazione storica e dalla mentalità di un secolo che ha potuto ridurre a tale viltà e degradazione un pastore di anime, un rappresentante di quell'altissima concezione cristiana che il Manzoni valutava soprattutto nella sua pratica attuazione, nel suo spirito eroico di abnegazione e di sacrificio a favore anzitutto degli oppressi e degli umili. Sì che la comicità che accompagna la rappresentazione di Don Abbondio avrà come una sua patina malinconica avvalorata da una sorta di pietà che non riguarda solo i limiti di carattere del singolo individuo, ma il peso che su esso grava di una situazione e di una mentalità di tutto un secolo e di tutta una società; tanto che la stessa scelta del sacerdozio da parte di Don Abbondio appare non frutto di una vocazione spirituale, ma di una scelta di professione meno scomoda e più protetta da parte di un debole e non privilegiato, sospinto così a questo grave errore dalla stessa condizione di un tempo fatto solo per i «vasi di ferro».

Né d'altra parte si tratta di personaggi rigidamente determinati: ché entro la concretezza dei loro caratteri storici e sociali essi hanno pure una loro personalità morale che li rende persone vive e suscettibili di conversioni e di atti coraggiosi e decisi.

Al realismo romantico misurato e sobrio del romanzo contribuisce poi la presenza di un paesaggio concreto, efficace, familiare e vario, che sa duttilmente intonarsi (senza eccessi di lusso descrittivo, ma con estrema funzionalità narrativa) ai toni prevalenti nei vari episodi, sia che collabori a momenti più desolati e squallidi (le campagne bruciate dalla siccità o la città spopolata e spoglia negli episodi della carestia e della pestilenza), sia che sottolinei la povera e modesta vita dei contadini-artigiani con le loro casette rustiche e le povere osterie di così magre risorse, sia che con la luce delle diverse stagioni, con il profilo dei monti, con la voce amica di fiumi familiari, accompagni e consoli le vicende dei personaggi perseguitati, come accade nella bellissima sequenza della fuga di Renzo da Milano verso l'Adda dopo che la notte e il bosco, con i loro aspetti misteriosi e paurosi, avevano così potentemente, e pur sobriamente, contribuito a quell'abbandono alla disperazione che sta

per vincere il personaggio prima della gioiosa e confortante scoperta del fiume che gli assicura la salvezza in territorio veneto.

Personaggi, paesaggi, clima storico e sociale, tutto trova sotto la mano discreta, ma possente del grande scrittore un accordo armonico, una fusione e un'organizzazione nitida e distinta, uno sviluppo costante e naturale, così come la mirabile prosa manzoniana si avvale delle forme della narrazione, del dialogo, del monologo, in una eccezionale fusione armonica e articolata in cui un intero mondo storico e sociale, una folla di personaggi maggiori e minori, si esprimono e vivono con estrema naturalezza e con incisiva chiarezza, mentre il narratore non manca di affacciarsi più personalmente in brevi commenti e osservazioni indimenticabili eppur così discreti e alleggeriti da uno *humour* e da un'arguzia, ora più lieta ora amara e malinconica, che essi non rompono mai l'interesse narrativo e il compatto mondo rappresentato.

Né mancano spiragli di un'indagine psicologica così profonda che rivela le possibilità del Manzoni, così sobriamente, ma al momento opportuno così potentemente impiegate, di dar voce a un mondo interiore misterioso e drammatico. Si pensi almeno, nell'episodio di Gertrude, al tormento ossessivo di questa a causa dell'uccisione della conversa, espresso con immagini così intense e formidabili nel loro incalzante progresso, pur nella loro misura e sobrietà: «Quante volte al giorno l'immagine di quella donna veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lì e non voleva muoversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che averla sempre fissa nel pensiero, piuttosto che dover trovarsi, giorno e notte, in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile! Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il susurro fantastico di quella stessa voce, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile che nessuna persona vivente non ebbe mai!».

L'armonia che regola e governa il romanzo non è solo poetica, e artistica, ma è, in profondo (e perciò diviene veramente poetica e artistica) armonia e misura morale, armonia di una fede sicura, avvalorata da un'intelligenza lucidissima, che corrisponde, nell'anima dello scrittore, alla mano ordinatrice della provvidenza divina, alla sua capacità di armonizzare e risolvere l'intrico delle vicende, di far nascere il bene dal male, di far sorgere dalle infinite tristezze ed errori del mondo una letizia fiduciosa e modesta.

Ed ecco: nella prospettiva religiosa del Manzoni (che va intesa e compresa se non ci si vuol precludere la via a comprendere le condizioni particolari della sua arte) il romanzo culmina (al di là di ogni volontà apologetica, mai astratta e schematica, ma tutta fusa intimamente con l'intuizione fantastica del narratore) in una conclusione fiduciosa e rasserenante proprio perché raggiunta attraverso tante sciagure, peripezie e pene. È la conclusione della storia dei due umili protagonisti che nella pace raggiunta commentano le

loro vicende e trovano (con la loro saggezza di «povera gente», come l'autore sottolinea, ma sostanzialmente in accordo con la saggezza dello scrittore cattolico) che i guai sono spesso inevitabili, ma che, per qualunque ragione vengano, «la fiducia in Dio li raddolcisce e li rende utili per una vita migliore». Ma soprattutto è la conclusione ancor più profonda e commossa che si trova nelle parole con cui padre Cristoforo raccomanda a Renzo e a Lucia, che si sono ritrovati e riuniti nel lazzaretto, di ringraziare il cielo («ringraziate il cielo che v'ha condotti a questo stato, non per mezzo dell'allegrezze turbolente e passeggiere, ma co' travagli e tra le miserie per disporvi a un'allegrezza raccolta e tranquilla») e che verrà suggellata nell'estremo saluto del frate a Renzo. A Renzo che gli chiede ansioso «Oh caro padre! Ci rivedremo? Ci rivedremo?», padre Cristoforo risponderà solo: «Lassù, spero».

Scaturiscono dunque dal romanzo – ma non come una lezione o una predica astratta – un imperativo di comportamento umano e una speranza nell'aldilà, come una compensazione terrena e una ultraterrena fra di loro inseparabili e connesse intimamente alla fede manzoniana, alla visione morale-religiosa del Manzoni.

Certo nella direzione della storia moderna questa visione e questo imperativo di comportamento, questa doppia compensazione alle pene e ai tormenti, alle ingiustizie della vita mondana, mostrano i loro particolari limiti pertinenti ad una intuizione cattolica che smorza, nell'accettazione di una volontà superiore, la stessa possibilità degli umili e degli oppressi, delle classi subalterne dominate, di prendere coscienza attiva dei loro diritti, di agire ribellandosi e rivendicando la loro libertà su questa terra senza attendere l'ipotetico compenso della loro sofferenza nell'aldilà. Sicché nelle riprese della lezione manzoniana da parte di cattolici più conservatori questa poté diventare alibi di un paternalismo molto tiepido e di un sostanziale conservatorismo, così come nell'ultimo sviluppo dell'attività del Manzoni si accentuarono i limiti del suo moderatismo, si venne sempre più spegnendo la carica del suo cristianesimo liberal-democratico.

Ma due cose vanno ben affermate. Una è che entro la linea della tradizione cattolica italiana il Manzoni anche nei *Promessi sposi* portò una fede tanto più accordata con le tendenze ottocentesche di libertà e di attenzione alle condizioni del popolo, degli umili e degli oppressi. L'altra è che, pur nei limiti di una prospettiva non certo rivoluzionaria, la stessa indicazione e rappresentazione della vita degli umili e delle ingiustizie da loro sofferte è comunque una importante novità, specie se si consideri, come deve ben farsi, che ciò avveniva in una ispirata e possente opera artistica (certo fra le massime dell'Ottocento italiano ed europeo), capace perciò di diffondere vastamente questa nuova attenzione alle condizioni del popolo e di promuovere un indirizzo letterario ormai ben diverso da una letteratura diretta solo a letterati e colti e rivolta a rappresentare solo le vicende dei grandi e dei potenti.

Tutto ciò, ripeto, non avveniva in un'astratta forma di esposizione ideo-

logica, ma in una concreta opera artistica, in un organismo poetico vasto e armonico che veniva a costituire una pietra miliare nei nuovi sviluppi della moderna narrativa con le sue nuove esigenze realistiche, con le sue esigenze di un linguaggio non aulico e classicisticamente erudito, con le sue istanze di rappresentazione di tutta una società nelle sue condizioni storiche e sociali.

Né si trattava, come si è pur a lungo pensato, di un'opera dominata da una pura intenzione apologetica e oratoria, ma di un'opera poetica che trova forza in una robusta fede e in una visione della vita che non possono tanto esser valutate astrattamente fuori dell'opera stessa, ma che in questa si incarnano organicamente e con alto risultato artistico.

6. *I piú tardi scritti storici, letterari e linguistici*

La stagione intensa di creatività poetica del Manzoni si chiude in realtà assai presto, con la seconda redazione dei *Promessi sposi*, nel 1825, anche se, come abbiamo già detto, la lunga revisione del romanzo per l'ultima sua edizione del '40-42 non può certo risolversi unicamente in un impegno di ripulitura linguistica priva di ogni ragione artistica e di ogni innovamento psicologico-artistico.

Negli anni piú tardi della maturità e della senilità il Manzoni, perduta la spinta creativa, si volse a scritti dedicati o a problemi di carattere storico o a nuove meditazioni sulla teoria letteraria o, con piú continuo e lungo svolgimento, alla trattazione della questione della lingua già affrontata e risolta concretamente nella propria scelta linguistica di scrittore nell'ultima redazione del romanzo.

Ad un problema del romanzo, del resto, si ricollega quella *Storia della colonna infame* (1842) che, riprendendo il tema già trattato nelle sue *Osservazioni sulla tortura* da Pietro Verri, si contrappone alla posizione dello scrittore illuminista fondata sul valore dei pregiudizi, delle leggi, dello spirito del tempo come causa di quei processi assurdi e tremendi, sforzandosi, con lucido acume (e non senza la capacità di pagine alte nello scavo psicologico dei personaggi e nella pietà commossa per i condannati innocenti), di dimostrare che, malgrado i pregiudizi e le leggi secentesche, i veri colpevoli di quegli inumani processi e delle loro feroci e stolte sentenze sarebbero stati non lo spirito del tempo da cui leggi, pregiudizi e mentalità degli stessi giudici derivavano, ma quei giudici singoli, la cui coscienza se non fosse stata traviata da passioni e interessi avrebbe potuto evitare l'ingiustizia delle condanne.

È evidente che la tesi sostenuta dal Manzoni è storicamente errata, troppo astrattamente separando i singoli giudici dal loro tempo, dalla logica storica di leggi e metodi procedurali, e che nello spirito manzoniano veniva prevalendo un moralismo troppo astorico: come considerare quei giudici nella loro assoluta solitudine di coscienza e fuori della mentalità, dei pregiudizi del '600? E così, ancor piú gravemente (e con piú rari spiragli di pagine

mosse comunque da un afflato morale e da una vena di *humour* così diversamente efficace nel grande romanzo), l'astrattezza e l'insufficienza dello spirito storico del Manzoni, la sua incapacità di veramente comprendere la storia e i suoi grandi movimenti rivoluzionari, si rivelano in quell'incompiuto *Saggio comparativo sulla rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*, che più chiaramente ci mostra non solo l'involutione del Manzoni più tardo rispetto ai più fervidi entusiasmi giovanili, ma, in qualche modo, i pericoli di legalitarismo e di conservatorismo insiti nella stessa centrale concezione politica e storica del grande scrittore cattolico liberale.

Tale è la tesi sostenuta in quel *Saggio*, secondo la quale, mentre la rivoluzione italiana del '59 fu legittima e giusta nel suo abbattere i vecchi governi, la grande rivoluzione francese fu illegittima e ingiusta sia nei mezzi violenti adottati sia nello stesso fine eversivo e illegale. Il Manzoni dunque, nel suo profondo bisogno di giustizia e nel suo appassionato sdegno contro la violenza, finiva però – a causa del suo legalitarismo eccessivo, del suo liberalismo troppo formalistico – per non capire la grandezza e la novità della rivoluzione francese e la necessità di una violenza popolare e liberatrice, tanto meno ingiusta della violenza permanente e oppressiva del vecchio regime monarchico assoluto e del suo stesso forzato camuffamento costituzionale adottato sotto la forza della prima ondata rivoluzionaria dell'89.

Qui è da porre un forte limite al liberalismo e al democraticismo manzoniano che finiva per coincidere con un moderatismo conservatore, nemico di ogni movimento rivoluzionario necessario ad una libertà e ad una democrazia effettiva e concreta. Ben diverso fu il giudizio dei suoi contemporanei democratici più veri (pur nelle loro forti e diverse gradazioni) sul valore liberatore e storicamente positivo della rivoluzione francese e ben diversa così risulta in fine l'apertura politica del Manzoni rispetto a quella non solo di un Pisacane o di un Cattaneo, ma di un Mazzini e persino di vari liberali più storicamente avveduti e comprensivi.

Nei due scritti di discussione estetica (il trattato dialogico *Dell'invenzione*, steso nel '41, pubblicato nel '50, il *Discorso del romanzo storico e in genere dei componimenti misti di storia e d'invenzione* del '45) l'acuto bisogno manzoniano della «verità» diviene quasi un assillo e uno scrupolo intransigente, trovando (nel primo trattato) un fondamento oggettivo trascendente, Dio, che l'artista rivela – non crea – derivando dalla sua fedeltà ai fatti, che da quell'Oggetto superiore emanano, la sua serietà e la sua missione (combatte così ogni arbitraria finzione immaginativa individuale), e giungendo (nel secondo trattato) a condannare, in nome della verità, il romanzo e il dramma storico (e dunque condannando se stesso, creatore dei *Promessi sposi* e delle due tragedie) perché mescolanti storia e invenzione.

Ma la massa più imponente di scritti manzoniani più tardi è quella delle trattazioni linguistiche, precedute già nel '24 dalla prima redazione dello scritto *Sentir messa* (che doveva far parte di una grande opera, *Della lingua italiana*, mai realizzata e di cui restano solo abbozzi e moltissimi appunti), e

poi realizzate in forma di interventi sulla questione della lingua (la lettera al Carena *Sulla lingua italiana*, del '45; la relazione al ministro della Pubblica Istruzione, Broglio, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, del '68; l'appendice, del '69, alla predetta relazione; le due lettere al Broglio, del '68, *Intorno al libro «De vulgari eloquio»* e *Intorno al vocabolario*; la *Lettera al marchese di Casanova*, del '71) che si organizzano in una teoria argomentata con sicura logica e dimostrante il fatto che la lingua è un insieme di vocaboli e di norme grammaticali regolate solo dall'uso e non da artificiose escogitazioni di eruditi. Questa lingua d'uso deve essere, per il Manzoni, comune a tutta una comunità nazionale e direttamente identificata con la lingua d'uso di una particolare città che, per ragioni storiche, si sia imposta su ogni altro dialetto, come avvenne in Francia con la lingua parigina e come in Italia avvenne (malgrado tanti tentativi teorici e pratici contrari) per la lingua fiorentina. Ma la teoria manzoniana, sostanzialmente vittoriosa nei suoi elementi fondamentali e da considerare insieme (come abbiamo già fatto) nella sua pratica attuazione artistica nei *Promessi sposi* e nel valore esemplare che in quel capolavoro assume, finisce, specie in queste tarde trattazioni, per irrigidirsi fino ai limiti della pedanteria, tanto da giustificare le accuse di un Carducci contro il manzonismo degli stenterelli, dei goffi e pedanteschi applicatori del più rigido fiorentinismo (nonché le rivolte di tanti scrittori successivi, giustamente preoccupati e dei diritti di innovazione linguistica personale e dell'apporto dei diversi dialetti italiani alla lingua comune), permettendoci così conclusivamente di verificare anche nel settore degli scritti linguistici quanto abbiamo detto per tutti gli scritti tardi del Manzoni. E cioè un progressivo irrigidimento dell'ingegno manzoniano, un suo progressivo aumento di razionale sottigliezza e di dottrina schematica a scapito dei più profondi motivi animatori della grande stagione creativa.

GIACOMO LEOPARDI

Al centro del primo Ottocento e delle sue tensioni fra riprese dell'illuminismo e nuovi problemi romantici si erge la grandissima personalità del Leopardi, il maggiore poeta italiano moderno e uno dei maggiori di tutta la letteratura europea.

La grandezza della poesia leopardiana, tanto variamente giustificata e spiegata dalla critica, appare tanto piú chiara se si comprende interamente la complessità e la forza della personalità da cui essa è stata prodotta e se si rifiutano le immagini troppo spesso tradizionalmente accettate di un Leopardi «spettatore alla finestra», dominato da una ispirazione puramente idillica, vivo solo nei suoi quadri incantevoli e perfetti e nella sua musica melodica. Viceversa la sua grande poesia nasce da una personalità forte, mossa da una grande passione morale, da un grande coraggio di verità, capace di intervenire, con estremo vigore intellettuale, nei grandi problemi del suo tempo, di scandagliare, con spregiudicato ardire, nella condizione dell'uomo. Una personalità che può ben definirsi eroica nel senso piú profondo della parola, anche se il suo eroismo non è assurdamente rigido, ma umanamente ricco di momenti di abbandono, di moti di evasione nel sogno, di desolata disperazione.

La sua poesia vibra sempre di una profonda energia anche nelle sue pieghe piú dolci e morbide, e, ripeto, essa non nasce miracolosamente in contrasto con una vita strozzata e angusta, sopraffatta dalle miserie e dalle malattie e in contrasto con un pensiero arido e pessimisticamente scettico e fuori della storia e dei suoi problemi.

Ciò che deve preliminarmente capirsi è proprio che la poesia leopardiana nasce dal formidabile sviluppo di una personalità viva nella storia, ricca di forze autenticamente intellettuali, mossa in una profonda battaglia culturale e ideale contro le prospettive della Restaurazione e le ideologie reazionarie o moderate, spiritualistiche e facilmente ottimistiche, come contro ogni visione metafisica e provvidenziale della vita, culminante nell'ardente e inquietante messaggio di solidarietà umana della *Ginestra*, che ben mostra la vera natura del pessimismo energico e attivo del Leopardi. Per questo il Leopardi è un grandissimo poeta che dalla storia del suo tempo può ancora parlare a noi non solo con la voce perenne di ogni vero grande poeta (né c'è, del resto, vero grande poeta che non abbia vissuto in sé veri grandi problemi), ma con la problematica che nella sua poesia fermenta e si esprime.

Pensiero e poesia, moralità e cultura, sentimento e comprensione del

tempo storico, ricerca di verità e di arte collaborano profondamente e organicamente nella genesi e nella realizzazione dell'opera leopardiana, comprensibile tanto meglio solo nella ricostruzione del suo lungo e tormentoso sviluppo che in un'unica definizione sommaria.

1. *La vita*

Giacomo Leopardi nacque a Recanati il 29 giugno 1798 dal conte Monaldo e da Adelaide Antici-Mattei in una famiglia di antica nobiltà, ma economicamente in notevoli difficoltà a causa della cattiva amministrazione di Monaldo. Questi era tutto preso dalle sue ambizioni di studioso e di scrittore, caparbiamente legato alla causa del trono e dell'altare, in continua e assurda battaglia contro ogni idea progressiva e liberale; la madre era animata da un cattolicesimo chiuso e intransigente e da un'energica e rigida volontà di ricostituire l'integrità del patrimonio familiare. Così ai limiti di una vita di piccola città provinciale, di cultura arretrata e isolata, si aggiungevano l'angustia e la severità di un ambiente familiare di scarso calore affettivo e di idealità e costumi rigidamente nobiliari e bigotti, mal corrispondenti alla precoce e vivissima sensibilità del fanciullo (esercitata nel legame affettivo con il fratello Carlo e la sorella Paolina), al suo prepotente bisogno di vita e di cultura, alla sua geniale intelligenza che rapidamente assimilò le scarse offerte della cultura paterna e di alcuni precettori ecclesiastici di assai modesta levatura intellettuale. Sicché, presto esaurite le piccole soddisfazioni di fanciullo prodigio nei successi riportati, con le proprie precocissime composizioni in italiano e in latino, nelle sedute di un'Accademia che Monaldo aveva istituito nel suo palazzo, Giacomo si rivolse voracemente ad uno studio personale di geniale autodidatta che, utilizzando la vasta anche se disordinata e diseguale biblioteca paterna, lo portò presto a impadronirsi profondamente non solo del latino e del francese, ma anche del greco e dell'ebraico, a possedere una vasta e sicura erudizione, a intraprendere impegnativi lavori eruditi e filologici in cui si rivelavano una mente acutissima e rigorosa e una sicura vocazione di grande filologo.

Ma quegli anni passati nel chiuso della biblioteca paterna e che più tardi lo stesso Leopardi qualificherà come anni «di studio matto e disperatissimo» influirono rovinosamente sulla sua costituzione fisica, che ne uscì irrimediabilmente indebolita e deformata, soggetta a malattie che angustieranno poi sempre la sua vita fino a farne un vero e continuo martirio e ad avvalorare (non a determinare, come troppo spesso volgarmente si pensò) con una personale esperienza e sofferenza il suo pessimismo, la sua visione dolorosa della condizione umana, bisognosa di felicità e di piacere e viceversa esposta continuamente al dolore e alla sventura.

Intanto un impetuoso sogno di gloria e di affermazione, al di là del ristretto ambiente recanatese (che sempre meglio gli apparirà come un «carcere»,

una «caverna» chiusa alla vita e alla cultura moderna, angolo arretratissimo dell'arretrato Stato pontificio), induceva l'adolescente a cercare contatti e rapporti con letterati e studiosi dei centri italiani piú vivi e aperti (specie Milano), a inviare suoi scritti a riviste diffuse e autorevoli, mentre dall'erudizione e dalla filologia egli passava a traduzioni poetiche e a componimenti poetici personali (ben diversi dalle esercitazioni poetiche degli anni della sua precoce fanciullezza), mosso da un autentico bisogno di quella espressione poetica che dominerà poi tutta la sua complessa attività di pensatore, di filologo, non senza alimentarsi, come vedremo, delle altre forze ed esperienze della sua grande personalità.

E così nel 1817 il Leopardi entrò in rapporto epistolare con uno dei maggiori letterati italiani del tempo, Pietro Giordani, classicista non privo di forti limiti di gusto e di prospettive ideali, ma certamente uomo e letterato vivo e aperto, religiosamente spregiudicato e politicamente avanzato. Si trattò di un incontro fondamentale per il giovane Leopardi che nelle lettere inviate al Giordani (appassionate e intense come in gran parte sono le lettere leopardiane in genere) poteva sfogare il suo animo, trovare una comprensione delle sue pene di segregato e delle sue aspirazioni alla vita, un riconoscimento, estremamente stimolante, del suo genio e dell'autenticità della sua vocazione letteraria.

In quello scambio epistolare (cui seguì nell'autunno del '18 un incontro, a Recanati, tollerato a malincuore da Monaldo, sospettoso della pericolosa influenza del Giordani sul figlio) il Leopardi prese piú chiara coscienza di sé, dell'insopportabilità del carcere recanatese e paterno, della sua crisi profonda che veniva ormai investendo non solo le opinioni religiose e politiche in cui era stato educato, ma la stessa validità della ragione e della verità razionalmente intesa e che raggiungeva i toni della disperazione spingendo il giovane a tentare, nel '19, una fuga da Recanati, scoperta e sventata dal padre. Dopo quel tentativo fallito il Leopardi si chiuse tutto nella sua meditazione filosofica (a parte la continuazione del colloquio epistolare con il Giordani e altri corrispondenti) e nella sua opera poetica, finché verso la fine del '22 il padre gli consentirà finalmente di uscire da Recanati e di soggiornare alcuni mesi a Roma in casa dello zio, il marchese Carlo Antici.

Ma quel soggiorno romano non fruttò in realtà al Leopardi che una profonda delusione, tanto l'ambiente romano (a parte alcuni studiosi stranieri come il Niebuhr e il Bunsen con cui egli strinse salda e sincera amicizia) lo infastidì con le convenzioni ipocrite e insulse della Curia pontificia e dei letterati arretrati e chiusi in una sterile erudizione archeologica; e così il Leopardi ne trasse come una piú profonda convinzione della vanità di felicità e piacere e un rinnovato bisogno di scavare nei problemi della condizione umana, del rapporto fra uomini e natura, del reale carattere della stessa natura che fino ad allora aveva esaltato come madre benefica e alimentatrice delle belle e generose illusioni. E a tale impegno di meditazione e di analisi filosofica, consolidata in un'alta espressione letteraria, il Leopardi si dedicò, ritornato a

Recanati, nell'aprile del '23, sia nella prosecuzione dello *Zibaldone*, sia nella stesura delle *Operette morali*, la cui maggior parte venne scritta nel 1824.

Poi nel luglio del 1825 il Leopardi può di nuovo lasciare il «natio borgo selvaggio» restandone lontano (salvo una breve parentesi nell'inverno 1826-1827) fino alla fine del 1828, e può mantenersi, fuori della casa paterna, con un tono di vita estremamente modesto, grazie ad un assegno mensile corrispostogli dall'editore milanese Antonio Stella per la compilazione di varie opere, come il commento alle rime del Petrarca, la *Crestomazia della prosa e della poesia italiana*, le versioni degli scritti di Isocrate e di Epitteto: assegno integrato, in certi periodi, da lezioni private. Prima egli vive a Milano nell'agosto-settembre del '25, poi dall'ottobre del '25 all'ottobre del '26 e dall'aprile al giugno del '27 a Bologna, infine (sino all'autunno del '28) a Firenze e Pisa, invano cercando un qualche impiego o cattedra che desse maggiore stabilità e sicurezza alla sua vita, stretta dalle necessità economiche e afflitta dalle malattie frequenti e varie cui il suo debole organismo era quasi continuamente soggetto.

E se nei soggiorni a Milano, a Bologna, a Firenze non mancarono a lui amicizie e conoscenze (quella bolognese con il giovane Carlo Pepoli e con la contessa Teresa Malvezzi, oggetto di una breve e delusiva infatuazione amorosa; quella fiorentina del Vieusseux, del Colletta, del Poerio, del Capponi e di altri letterati e studiosi raccolti intorno alla rivista del Vieusseux, l'«Antologia»), solo il soggiorno a Pisa fra inverno e primavera del '27-28 poté contribuire – dopo anni dominati dalla malinconia e dalla depressione – a quella ripresa di vitalità e di sensibilità che trovò espressione nella nuova poesia del «Risorgimento» e di «A Silvia».

Ma verso la fine del '28, tornato a Firenze, le condizioni di salute del Leopardi si aggravarono e non gli permisero più di portare avanti nuove imprese editoriali (specie a causa di una grave malattia agli occhi) e di ricevere così l'assegno mensile dello Stella. E così egli fu costretto a tornare a Recanati, dove rimase sino all'aprile del 1830 in una solitudine cupa e disperata («sedici mesi di notte orribile», come il Leopardi scrisse in una lettera) anche se, per contrasto con quella realtà insopportabile (fra l'odio per i suoi concittadini gretti e malevoli nei suoi confronti e i dissensi sempre più profondi delle sue idee rispetto a quelle del padre), la tensione interna del suo animo si tradusse in alcuni dei suoi canti più alti e perfetti, più ricchi di affetti e di incantevoli ricordi della fanciullezza e della prima gioventù.

Poi, mentre svanivano alcune prospettive di vita fuori di Recanati (come il premio dell'Accademia della Crusca a cui il Leopardi concorse con le sue *Operette morali* e che fu invece assegnato allo storico Carlo Botta), il poeta dové rassegnarsi ad accettare l'offerta fattagli dal Colletta di un assegno sottoscritto da vari «amici di Toscana» (che vollero rimanere ignoti) e che un naturale orgoglio inizialmente gli aveva fatto rifiutare.

Così nell'aprile del '30 il Leopardi abbandonava per sempre Recanati e la casa paterna e si trasferiva a Firenze, dove rimase sino verso la fine del '33

(con l'intervallo di alcuni mesi passati a Roma tra la fine del '31 e l'inizio del '32), quando si fisserà stabilmente a Napoli fino alla morte.

In quest'ultimo periodo della sua tormentata esistenza, malgrado il persistere o addirittura l'aggravarsi delle malattie e nuove delusioni di vario carattere (dal fallimento della sua speranza di ricavare guadagno dalla pubblicazione, all'estero, dei suoi scritti filologici alla proibizione dalla censura fiorentina di un giornale che egli aveva progettato, fino alla profonda delusione della sua passione per la signora fiorentina Fanny Targioni-Tozzetti), l'atteggiamento del Leopardi verso la vita si fa come piú apertamente risoluto e combattivo, piú incline a stringere rapporti di amicizie (fra cui centrale diviene quello per il giovane Antonio Ranieri), a sentire e affermare il proprio valore e le proprie idee, difese energicamente (oltre che espresse nelle opere di questo periodo) in lettere fiere e decise. Come egli fece in una lettera all'amico svizzero De Sinner, quando da questo ebbe notizia di una recensione tedesca ai suoi *Canti* in cui il suo pessimismo veniva interpretato solo come conseguenza delle sue malattie, o come fece in altre lettere al Vieuzeux quando si diffuse la voce di una sua vestizione sacerdotale o quando vennero a lui attribuiti quei *Dialoghi intorno alle materie correnti*, di estremo carattere reazionario, opera del padre Monaldo, e che Giacomo definí «sozzi, infami dialogacci».

E lo stesso modo impetuoso e appassionato con cui il Leopardi visse, fino alla sua conclusione negativa, la sua unica vera passione amorosa (quella appunto per la Fanny Targioni-Tozzetti) ben concorda con tutto l'atteggiamento intenso, risoluto, eroicamente persuaso e virile che contraddistingue la vita leopardiana nel suo ultimo periodo, con la sua piú sicura e dura presa di posizione ideologica (e, seppure piú indirettamente, politica) contro ogni dottrina ottimistica, religiosa, spiritualistica, con lo stesso appassionato tono dell'amicizia per il Ranieri, che rimarrà essenziale nella vita affettiva del Leopardi e che si stringerà in un «sodalizio» ininterrotto sino alla morte.

Questo sodalizio si consoliderà ulteriormente quando il Leopardi (cui finalmente giungeva dalla casa paterna un piccolo assegno mensile) passò a Napoli e vi trascorse i suoi ultimi quattro anni di vita, confortato dalle cure affettuose del Ranieri e della sorella di questo, Paolina.

Nell'aprile del 1836 (mentre a Napoli si diffondeva una tremenda epidemia di colera) il Leopardi si trasferí con i suoi amici in una villetta alle falde del Vesuvio, fra Torre del Greco e Torre Annunziata. In quella villetta scrisse il suo estremo messaggio poetico, la *Ginestra*, e in essa si spense il 14 giugno 1837.

2. La formazione e la prima attività del Leopardi

L'esercizio letterario del Leopardi fu precocissimo, se si pensa che già fra il 1809 e il 1812 egli scrisse numerosi componimenti in versi, fra cui due brevi tragedie (il *Pompeo in Egitto* e *La virtù indiana*). Ma se già in questi

scritti della fanciullezza sarà da notare una ben precoce abilità e capacità di apprendistato di varie forme della letteratura poetica settecentesca, solo con i saggi eruditi in prosa del 1813-1815 (*Storia dell'astronomia* e *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*) si profilano alcuni caratteri della personalità leopardiana in formazione, come il bisogno di intervenire in prima persona in problemi culturali e filosofici e l'ansia di verità e di battaglia per la verità che, nel secondo e più maturo di quei saggi, si complica con una specie di attrazione poetica degli errori e dei miti favolosi dell'antichità per il loro aspetto arcano e immaginoso che dà luogo a passi letterariamente più mossi e pittoreschi.

Ma è soprattutto nel 1816 che il Leopardi, attraverso un lungo esercizio di traduzioni poetiche (gli idilli di Mosco e Bione, il secondo libro dell'*Eneide*, i primi due libri dell'*Odissea*, la *Titanomachia* di Esiodo e la *Batracomiomachia*), è riportato alla poesia con la cantica *L'appressamento della morte* che, pur in forme di imitazione dantesca e montiana, contiene i primi accenti di una poesia fondata su sentimenti personali, sul primo avvertimento da parte del Leopardi di una sorte di infelicità e di morte precoce, contrastante con il suo anelito alla vita e alla gloria.

Sentimenti che vennero poi rafforzati nel 1817 da quella migliore coscienza del proprio valore, delle proprie aspirazioni, della propria infelicità e segregazione nel «carcere» recanatese e paterno, e dal crescente premere di una passione patriottica e liberale (ormai opposta alle convinzioni reazionarie e angustamente cattoliche dovute all'educazione paterna), che trovarono appoggio e stimolo nell'ardente amicizia e nel colloquio epistolare con il Giordani nonché in un'appassionata lettura della *Vita* dell'Alfieri, dal cui modello di uomo e di scrittore libero il giovane Leopardi trasse conforto ad una prospettiva eroica, ad un impegno di letterato militante per la patria e la libertà e insieme un impetuoso sfogo di sentimenti appassionati e nobili.

Così sulla fine del '17 una improvvisa e brevissima vicenda di innamoramento per la cugina Gertrude Cassi, ospite per pochi giorni in casa Leopardi, si tradusse in un *Diario d'amore*, primo documento di uno scavo autobiografico lucidissimo e appassionato, in una prosa che fortemente risente della lezione della *Vita* alfieriana, e in quell'elegia *Il primo amore* che, fra molte reminiscenze letterarie, fa pure avvertire il muoversi intenso e irrequieto dell'animo leopardiano che si esalta e si compiace del proprio alto e puro sentimento amoroso, della propria vocazione alla schiettezza e nobiltà sentimentale.

Ma più forte si rivela – in questo aprirsi tumultuoso dell'animo leopardiano a sentimenti alti e impegnativi, in questo bisogno ardente di rompere i limiti angusti della sua condizione di vita con impegni e affermazioni totali della propria intensa personalità – l'impegno del giovane scrittore in una prospettiva di battaglia culturale, letteraria e patriottica a cui si riconducono, nel 1818, sia il vigoroso e geniale intervento nella polemica fra classicisti e romantici (quel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* che – men-

tre anticipa tante geniali intuizioni leopardiane sul tema della poesia, del vago e dell'arcano, e sul valore dello stile, frutto di studio e di cultura profonda – prospetta un tipo di classicismo pieno di succhi romantici, tutt'altro che pedantesco e archeologico, collegato al contrasto fra natura e ragione che diventerà a lungo fondamentale in tutta la concezione filosofica e poetica leopardiana), sia le due canzoni civili e patriottiche *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* che costituiscono indubbiamente le prime prove più costruite e significative della poesia leopardiana, anche se elaborate e spesso appesantite in una direzione di poesia eloquente e grandiosa non priva di retorica e di eccessiva letterarietà. Esse non sono comunque pure e semplici esercitazioni oratorie.

E infatti nella canzone *All'Italia* l'impeto estremo e sin paradossale del giovane poeta («l'armi qua l'armi / combatterò, procomberò sol io»), proteso a risollevarle le sorti dell'Italia decaduta e schiava degli stranieri (fossero i francesi del periodo napoleonico o, seppur non potuti nominare, ma certo presenti all'intenzione del Leopardi, gli austriaci della restaurazione), ha una sua indubbia sincerità disperata e il suo movimento impetuoso, insieme al patetico colloquio con la figura piangente dell'Italia, è pur necessario a sostenere l'ultima e più suggestiva parte della canzone: quella parlata del poeta Simonide ai greci caduti per la patria, alle Termopili e a Maratona, che solleva il livello della poesia in una zona più mitica e pura, ma che, ripeto, è alimentata e giustificata solo dall'impeto personale della prima parte della canzone.

E se nella canzone *Sopra il monumento di Dante* l'eloquenza ha spesso il sopravvento in forme più involute e complicate, pur ben sincero e poetico è quel fondamentale tono di compianto sulle sorti dell'Italia contemporanea, attediata dalla torpida pace servile della Restaurazione; tono di compianto che trova la sua espressione più compatta, e ricca di immagini e cadenze ben coerenti, nella commossa rappresentazione della misera sorte dei giovani italiani morti nella campagna napoleonica in Russia, sullo sfondo desolato delle immense distese ghiacciate nella cui evocazione ben vibrano già le tonalità del linguaggio leopardiano nella sua lenta, ma sicura maturazione verso il suo eccezionale incontro di reale e di vago, di casto e di suggestivo.

Nel loro rapporto le due canzoni rappresentano poi un rapido e intenso passaggio dall'impeto volitivo e fiducioso della prima al ricadere di quell'impeto nella disperazione profonda e delusa della seconda. Sicché esse ben anticipano quella profonda crisi del '19 che – espressa a suo modo in due canzoni, poi rifiutate dal poeta per la loro imperfetta realizzazione stilistica, e dedicate ad argomenti che convalidavano il crescente pessimismo leopardiano: la tragica morte di una donna in seguito ad un tentato aborto voluto dal suo scellerato amante, la morte precoce di una giovane bella e fiorente, prova di una inconcepibile crudeltà della sorte – viene sviluppandosi dalla delusione patriottica del Leopardi in una più vasta delusione storica che aggredisce e investe le stesse possibilità della ragione umana, rivela la vanità

del vero e della civiltà su di esso fondata, la personale infelicità del poeta (ulteriormente aggravata dal fallito tentativo di fuga da Recanati), fino ad una infelicità dell'uomo moderno allontanatosi dalla natura e affidatosi ad una ragione sterile, gretta, egoistica, nemica della poesia, delle azioni generose ed eroiche, di quella vita piena di passioni e di sensazioni intense quale il Leopardi la vagheggiava, la desiderava, ben diversamente da certe immagini critiche di lui come amante del nulla e della morte o come contemplatore distaccato e addirittura come ultimo, se pur «divino», pastorello di Arcadia.

È nello *Zibaldone* (il suo diario privato iniziato stentatamente nel '17 e poi sempre più cresciuto di impegno e di proporzioni specie fino al 1823, per poi ridursi di mole fino a qualche raro appunto del '30-32) che la meditazione leopardiana, in mezzo ad appunti e pensieri sulla lingua e sulla poesia, approfondisce questa crisi e articola quell'antitesi fra ragione e natura, fra arido vero e generose e belle illusioni che costituisce la spina dorsale di tutte le sue posizioni filosofiche, morali, linguistiche, estetiche per un lungo arco di anni, finché il suo lucido intelletto e la sua esperienza vitale logoreranno questo stesso sistema della natura e delle illusioni e l'antitesi natura-ragione, e riveleranno drammaticamente il vero volto, non benefico, ma crudele della natura, non madre, ma matrigna dei viventi. Ciò avverrà, come vedremo, con tormentato cammino, fra balenanti intuizioni poetiche e consolidamenti riflessivi più definitivi, nel periodo centralmente dominato dalle *Operette morali*.

Ma prima, negli anni di cui ora ci occupiamo, la crisi leopardiana sfodava nella elaborazione del sistema (come il Leopardi lo chiamò, attribuendo alle sue idee e intuizioni un carattere sistematico maggiore di quello che esse realmente hanno) della natura (e delle illusioni), come unico stato destinato e propizio all'uomo e alla sua felicità, e proprio soprattutto delle età primitive e antiche, contrapposto al freddo e sterile dominio della ragione e della filosofia, proprio della decadenza dell'uomo moderno nella sua alienazione dalla natura.

Quanti pensieri dello *Zibaldone* insistono ora sulla vitalità, sull'entusiasmo, sull'eroismo, sull'energia, sull'azione come elementi essenziali di una vita degna di essere vissuta, e quindi sull'integralità dell'uomo quale sarebbe stato nella sua primitiva e naturale condizione e nell'epoca antica delle repubbliche greche e romane, quando gli uomini dominati da eroiche e generose illusioniolgevano l'amor proprio (istinto essenziale dell'uomo) al bene collettivo fino a sacrificarsi per quello, mentre i moderni snaturati, corrotti appaiono al Leopardi preda dell'egoismo freddo, calcolatore, antieroico: quell'egoismo in cui l'amor proprio si risolve quando gli uomini hanno perso ogni carica di illusione e di entusiasmo. E così anche per quanto riguarda il suo rapporto con la religione e con il cristianesimo, mentre il Leopardi cerca pure nello *Zibaldone* di questi anni di giustificarli come debole rimedio alla caduta delle illusioni dopo la fine dell'età classica, come surrogato inferiore delle grandi illusioni naturali e antiche (cercando insie-

me un certo raccordo fra la religione cristiana e il suo sistema della natura sull'idea di una decadenza e corruzione dell'uomo da un primitivo stato cui era destinato: paradiso terrestre per il cristianesimo, stato naturale per il Leopardi), in realtà egli ne individua e combatte sempre più acerbamente la tendenza ascetica e contemplativa, la mortificazione delle passioni, l'educazione all'obbedienza dei poteri spirituali e politici, il compenso in una vita ultraterrena, che gli appare sempre più vana al suo bisogno di felicità e di vita piena ed energica, interamente terrena.

Entro questo sviluppo di idee e in una collaborazione e ricambio fra pensiero e poesia che sono fondamentali nella complessa e organica esperienza leopardiana (la poesia non nasce da un pensiero prima tutto consolidato, ma collabora con quello e spesso lo sopravanza con intuizioni più tardi consolidate da un punto di vista riflessivo) si possono meglio comprendere le direzioni e le fasi della poesia leopardiana di questi anni.

Così, fra '19 e '20-21, il Leopardi ritorna, con la canzone *Ad Angelo Mai* (scritta nel gennaio del '20), a tentare la via della poesia civile e dell'intervento di esortazione patriottica agli italiani, richiamati, sulla base della scoperta del *De republica* di Cicerone da parte del Mai, a prender coscienza della loro decadenza recente (nella triste inerzia della Restaurazione) e della loro gloriosa tradizione antica e umanistico-rinascimentale. Ma la solenne e monumentale struttura lirico-eloquente della canzone è tutta internamente mossa e scossa da una formidabile e irrequieta pressione di motivi poetici che arricchiscono la trama esortativa ed esprimono la profonda crisi vissuta dal giovane poeta: la sua personale infelicità, il contrasto fra natura e arido vero, fra epoche animate da illusioni generose, beati errori e mitiche leggende poetiche, e la progressiva decadenza moderna dominata da una ragione calcolatrice, vile, impoetica, contraria a quell'unione di azione e sogni che – nella rassegna dei grandi italiani da Dante all'Alfieri – trova significativa realizzazione nella figura e nell'esempio di Colombo, uomo di azione e di fantasia e pur insieme, con la scoperta dell'America, involontario promotore di quell'ampliamento della conoscenza della terra che rimpicciolisce il mondo, ne rivela i limiti, ne abolisce i margini dell'ignoto, dell'arcano, del favoloso, fonte di poesia e di vita beata dalle illusioni volute dalla natura.

E la rassegna dei grandi poeti italiani insieme esalta i momenti della resistenza delle illusioni (come nel caso dell'Ariosto con le sue magnifiche leggende fantastiche) e in contrasto sottolinea con profondi accenti elegiaci la progressiva coscienza della vanità della vita, privata delle belle illusioni, culminando nella congeniale rappresentazione dell'ultimo grande italiano, l'Alfieri, che, nell'impossibilità di un'azione diretta, volse la sua poesia tragica ad una continua lotta contro la tirannide.

Tutto il mondo leopardiano si muove e si riversa irrequieto e tormentato in questa grande canzone in cui prevale l'accento pessimistico, la voce di una delusione storica e personale di profonda risonanza poetica.

D'altra parte, nello stesso periodo, a questa grandiosa costruzione si in-

treccia una nuova e piú privata direzione poetica in cui il Leopardi cerca, nella caduta della verità e nella crisi di valori reali, la via di un compenso di piú personali piaceri e l'espressione della propria piú personale acuita sensibilità, del suo scavo in se stesso e nelle proprie sensazioni piú intime, di cui fermava, in forma frammentaria di appunti e ricordi in prosa (*Appunti e ricordi della fanciullezza e della prima gioventú*), aspetti fra realtà e sogno, brevi scene paesane e teneri vagheggiamenti amorosi.

È la via dei cosiddetti primi idilli variamente intensi e variamente realizzati, ma accomunati da una tendenza nettamente privata, da un lavoro nella propria sensibilità e nella propria situazione personale e intima, fra sogni e aspirazioni piú incerte e languide (come nei piú tardi *Il sogno* e *La vita solitaria*), espressioni piú limpide e pure della sua sensibilità e dei profondi piaceri e compensi della sua immaginazione (come *L'infinito* soprattutto e *Alla luna*) o intrecci efficacissimi di idillio e di elegia come *La sera del dí di festa*.

Ciò che anzitutto deve esser chiaro è che questi idilli leopardiani sono ben lontani da un idillio di tipo arcadico, da una compiaciuta degustazione di una placida quiete dell'animo e di pittoreschi paesaggi ameni e leggiadri, e hanno invece un fondo variamente intenso di esperienza personale e un ricordo variamente sicuro, ma immancabile, con le posizioni leopardiane circa la vita e il bisogno di vita e di piacere in una situazione personale dolorosa e in una realtà limitata e inadeguata alle potenti aspirazioni dell'animo leopardiano.

Ciò riesce tanto piú facilmente dimostrabile nel bellissimo *Infinito*, in cui il piacere e l'esperienza dell'infinito (che scattano proprio di fronte all'ostacolo della siepe che limita la vista diretta dell'orizzonte) non sono una degustazione pittoresca e facile, una fantasticheria mistica e sognante, ma il compenso che animo e mente, sensibilità e intelletto si creano immaginosamente di fronte alla realtà limitata e incapace di reali piaceri infiniti e all'aspirazione umana ad un piacere, a una felicità infinita. È il poeta si crea, con un processo saldo, severo, perfetto (che passa dalle sensazioni presenti e limitate a quelle infinite, arcane, eterne dell'immaginazione), quel profondo piacere e vi si immerge con profonda consapevolezza («io nel pensier mi fingo») e con profonda dolcezza.

O sarà invece in *Alla luna* (in un ambito piú gracile e tenero, seppure di incantevole finezza) il piacere della ricordanza, dolce anche quando ricorda un avvenimento doloroso, in quanto crea, senza nessun ricorso a forme mistiche, aliene dalla filosofia e dalla mentalità leopardiana, una dimensione immaginaria e lontana dalla limitata realtà presente e immediata.

E cosí nella *Sera del dí di festa* è essenziale il motivo di contrasto fra la situazione dolorosa del poeta che si sente destinato all'infelicità e la bellezza serena del paesaggio notturno illuminato dalla luna o la quiete fiduciosa e lieta della donna vagheggiata e ignara del tormento del poeta. Cosí come questo bellissimo canto (troppo spesso criticato come giustapposizione ibrida di alti momenti di contemplazione idillica e di irruente autobiografismo)

si svolge nell'intreccio fra la dolcezza del canto dell'artigiano e il sentimento struggente del poeta che avverte nel dileguare di quel canto nella notte un'allusione profonda alla fine del bramato e deludente giorno festivo e alla caducità di tutte le cose umane.

3. *Le canzoni del '21-22*

Certo un componimento come *L'infinito* ha una sua indubbia perfezione. E tuttavia la direzione idillica nel suo carattere piú privato non poteva soddisfare a lungo il bisogno del Leopardi di portare la sua poesia ad intervenire nella storia del suo tempo, a dare espressione ai suoi piú complessi problemi filosofici quali si venivano ponendo e svolgendo nella meditazione dello *Zibaldone*.

Cosí, fra l'autunno del '21 e la primavera del '22, egli scrisse sei canzoni, che costituiscono un imponente ciclo poetico il cui culmine è rappresentato dalla quinta: *L'ultimo canto di Saffo*.

All'inizio si pongono due canzoni (*Nelle nozze della sorella Paolina e A un vincitore nel pallone*) che piú direttamente si ricollegano al programma leopardiano di una lirica esortativa e civile-patriottica, alimentata dall'aspirazione del poeta ad una vita eroica, attiva, entusiastica, piena di generose illusioni, in contrasto con la sua epoca e con l'Italia contemporanea pessimisticamente giudicate come vili e fredde, incapaci di virtù e di entusiasmo. Cosí la prima (scritta nell'occasione, poi svanita, delle prossime nozze della diletta sorella) si rivolge a Paolina e alle donne italiane perché educino i loro figli e la nuova generazione all'eroismo e alla virtù (da cui può solo aver inizio un risorgimento della patria, decaduta a causa di un'educazione opportunistica ed egoistica), preferendo per loro un destino di sfortuna a quello di una vita vile e dando loro esempi di eroica virtù quale fu quello della romana Virginia che preferí la morte al disonore e cosí suscitò la rivolta liberatrice del popolo romano contro il tiranno Appio.

Né la canzone si risolve in un'esortazione e in una lezione impoetica, ché, pur in limiti chiari di persistente enfasi oratoria, essa è tutta animata da un profondo impeto magnanimo, da un sincero movimento di passione per il vigore morale, l'entusiasmo, l'eroismo, cosí essenziali nell'animo leopardiano e cosí esaltati in questo periodo di acceso sostegno al sistema della natura, datrice di vitalità e di illusioni attive, e di netto rifiuto (in tanti pensieri dello *Zibaldone*) di ogni concezione ascetica e rinunciataria, e quindi della stessa concezione cristiana con il valore da essa dato alla mortificazione delle passioni e alla preparazione a una vita ultraterrena. E quando all'impeto eroico si fonde la dolcezza di vagheggiamento per la figura, insieme gentile ed energica, di Virginia, sullo sfondo prediletto delle antiche età classiche, ricche di illusioni e azioni generose, la poesia tocca i suoi toni piú alti e arricchisce il linguaggio, fortemente sostenuto dall'esempio del linguaggio

alfieriano, di sfumature e cadenze che non ne smorzano l'energia, ma ne riducono la possibile rigidità ed enfasi.

E se la seconda – che prende lo spunto da un'occasione agonistico-sportiva (la vittoria di un celebre giocatore marchigiano del pallone a bracciale) e mira ad esaltare (sempre in vista di un'educazione virile ed eroica della nuova generazione italiana) il vigore fisico come essenziale a quello morale – ha parti faticose e contorte, il suo finale (in cui la delusione sulle sorti della patria amaramente prevale e l'esortazione al giovane atleta si risolve in un invito al rischio e all'azzardo della vita come unico modo di sfuggire al tedio di un'esistenza inutile) ha una forza fulminea ben pertinente a questa fase leopardiana dominata dall'appassionata esaltazione dell'eroismo, dell'attività fino al disprezzo dell'esistenza, valida solo se spesa o arrischiata in energiche azioni, e ben pertinente insieme ad una direzione di poesia in cui il Leopardi tendeva ad un linguaggio e ad una sintassi concisi ed energici, o addirittura difficili e ardui, allo scopo di promuovere nel lettore non una facile degustazione, ma uno sforzo attivo di comprensione e di partecipazione totale all'operazione del poeta, desideroso di suscitare immaginazioni, pensieri e azioni intense e vitali.

Ma dopo queste due canzoni l'ambito patriottico-educativo viene rotto e superato dal premere di intuizioni e problemi più vasti e universali che salgono dalla meditazione dello *Zibaldone* e ricevono rinforzo e persino rinnovamento e rotture fulminee per opera della poesia.

Si tratta soprattutto della centrale esaltazione della natura benefica e datrice di vitalità e di belle e generose illusioni che seguita ad essere svolta e sostenuta nello *Zibaldone*, ma che nello sgorgo poetico delle canzoni seguenti viene investita da dubbi e contrasti bruschi, solo in parte contenuti, limitati, riassorbiti con forza sempre minore. Così nel *Bruto minore*, se la caduta delle illusioni e la bestemmia disperata contro la virtù e contro gli dei sono limitate dalla prospettiva storica che le fa coincidere con la fine dell'epoca della libertà romana e con il prevalere della ragione sulla natura un tempo «reina e diva» (secondo uno schema storico coerente alla contrapposizione già affermata fra epoche antiche, vicine ancora alla natura, e epoca moderna corrotta dalla ragione), la forza della disperazione del grandioso personaggio drammatico di Bruto e delle sue violente accuse blasfeme agli dei, ostili e crudeli verso gli uomini, e contro la stessa natura, divenuta ormai indifferente alle sventure umane (altamente mitizzata nella luna che contempla placida l'insanguinato campo di battaglia di Filippi), è così aggressiva e profonda che di fatto già sembra superare ogni distinzione storica ed esprimere la protesta leopardiana contro un ordine delle cose scellerato e crudele cui l'uomo eroico può sottrarsi solo con il suicidio, invano interdettogli da inique leggi naturali o divine.

Tanta è la violenza e la forza di rottura di questa protesta che il poeta è tratto ad assecondarla e a sottolinearla con un linguaggio spesso convulso e quasi sforzato, con tinte cupe e accenti di estrema aggressività che toccano

il pericolo dell'enfasi e dell'eccesso, come la vendetta che Bruto esercita sul fato crudele con il proprio suicidio tocca una specie di voluttà maligna che fa pensare ai toni piú accesi di certo romanticismo estremo di tipo byroniano e supera la misura dell'energia piú lucida e sobria della maggiore poesia leopardiana.

Certo il Leopardi cercherà (né senza esiti di una poesia tenera ed elegantissima) di salvare, nella successiva canzone, *Alla primavera o delle favole antiche*, il suo fondamentale concetto della natura materna e benefica, immergendosi nel vagheggiamento della remota e favolosa epoca mitologica quando la natura partecipava ai sentimenti e ai dolori degli uomini. Ma, mentre in quella stessa canzone vibrava il dubbio su ogni possibilità ulteriore di un vero contatto e di una vera corrispondenza fra natura e uomo, la nuova canzone, *Ultimo canto di Saffo*, di nuovo, e con una forza piú matura, piú sicura, piú intima (e perciò meno enfatica di quella del *Bruto*), veniva a riproporre il drammatico sentimento di una natura bella, ma ingannevole e sostanzialmente indifferente al dolore delle sue creature umane, perseguitate dal fato e dagli dei, destinate tutte alla miseria di una vita in cui i brevi giorni lieti della prima età rapidamente s'involano per lasciar luogo alle malattie, alla vecchiaia, all'«ombra della gelida morte». Conclusione universale che supera ormai ogni limitazione storica o diversità personale, mentre il caso particolare della poetessa Saffo (presa nella tragica sproporzione fra la sua altezza d'ingegno e d'animo e la bruttezza del suo corpo deforme, disprezzata amante della natura che la respinge da sé, come il giovane Faone inutilmente amato da Saffo) porta, con la sua enormità dolorosa e il suo significato profondo, una tale rottura nel concetto di una natura benefica madre (e proprio, si noti, nell'epoca stessa della classicità e dell'antichità ancora non corrotta dalla ragione) che difficilmente il Leopardi avrebbe potuto, malgrado tutti i suoi sforzi, saldarla e ripararla davvero. E tale significato di rottura dell'*Ultimo canto di Saffo* è altamente suggellato da una poesia ormai profonda, matura, complessa, organica e intima, espressa in un linguaggio musicale e limpido, sobrio ed energetico, suggestivo e lucido che si apre ormai verso le condizioni piú alte dell'arte leopardiana maggiore.

Invano il Leopardi tenterà, nell'ultima e tanto piú fiacca canzone del ciclo, *Inno ai patriarchi*, di ritornare ancora a sostenere in poesia una nozione positiva della natura, respingendola nella zona ancor piú remota delle leggende bibliche e dell'epoca patriarcale ebraica insieme cercando di ritrovarla in qualche zona rimasta primitiva e selvaggia del mondo moderno (le «Californie selve»). La debolezza stessa di questa poesia sembra denunciare una persuasione ormai vacillante, anche se il Leopardi nello *Zibaldone*, in sede di riflessione e di argomentazione filosofica, proseguiva ancora a sostenere il suo sistema della natura, ma sempre piú dovendo notare in esso contraddizioni, difetti, errori mal conciliabili con la sua precedente idea della perfezione e provvidenza mirabile della natura.

Al crescente disagio del pensatore, cosí lucido e conseguente, si associa

intanto, in sede di espressione vissuta, l'amarissima e delusiva esperienza del soggiorno romano fra '22 e '23: esperienza negativa che, pur ben circostanziata nei confronti dell'ambiente romano, non manca di accrescere l'impeto del pessimismo leopardiano nei confronti piú generali della società e della sorte umana, il senso dolente delle difficoltà delle stesse illusioni in una realtà storica e naturale cosí limitata e ostile.

Da questa situazione vissuta e dalla crescente nuova crisi del pensiero incentrato sul sistema della natura e delle illusioni trarrà origine (nel settembre del '23 nella rinnovata solitudine recanatese) un nuovo canto che chiude per lungo tempo l'attività lirica leopardiana e sembra aprire la via della prosa filosofico-poetica delle *Operette morali*.

È quel singolarissimo e quasi sconcertante canto *Alla sua donna* in cui il Leopardi, nella caduta di tutte le illusioni vitali, si protende in un supremo inno ad un'illusione e ad un'idea creata e proiettata dalla sua mente in una zona astrale, metafisica, soprareale, separata interamente dalla realtà e dalla sua contaminazione: l'idea di una donna inesistente, imparagonabile con ogni donna concreta e reale, e perciò solo oggetto possibile di un amore e di un culto che non potranno essere delusi e disingannati, e che poeticamente si traducono in un inno di tono religioso e platonico di eccezionale purezza e di un ardore e fervore che si bruciano in una specie di calor bianco incandescente, perdendo ogni corposità e colore in un disegno e in una voce dell'animo e della mente che pur non è affatto freddezza e semplice discorso intellettuale. Insomma un capolavoro difficile e arduo quant'altri mai, ma non perciò meno altamente poetico e prova altissima di una poesia tutta fusa col pensiero e delle possibilità eccezionali che il Leopardi traeva appunto dalla sua congiunta autentica forza di pensatore e di poeta.

4. Le «Operette morali»

Questa diretta collaborazione delle forze intellettuali e della sensibilità e della fantasia caratterizza anche la prosa riflessivo-poetica delle *Operette morali*, l'opera cui il Leopardi si applicò con alto e continuo impegno soprattutto nel 1824, quando egli scrisse la maggior parte delle *Operette*, raggiungendone poi ancora una all'inizio del 1825, due nel 1827 e due ultime nel 1832.

Le *Operette morali* sono il capolavoro del Leopardi prosatore e costituiscono insieme una fase fondamentale nello svolgimento del pensiero e dell'esperienza leopardiana, che già nelle canzoni del '21-22 (e soprattutto nell'*Ultimo canto di Saffo*) avevano subito una brusca e profonda rottura nei confronti di quel sistema della natura benefica che nei pensieri dello *Zibaldone* del 1823 era stato tormentosamente ancora affermato, ma anche incrinato da numerose, e a volte assai incisive, riflessioni circa gli errori e i difetti della natura e circa la sua qualità di datrice dell'esistenza (di per sé

tediosa e dolorosa) e non della vita come vitalità piena, attiva e capace di generose e felici illusioni.

Proprio su questo problema del vero carattere della natura e della vera condizione dell'uomo alla luce di un materialismo sempre più risoluto (che il Leopardi riprendeva dalla zona più aggressiva e antiottimistica dell'illuminismo settecentesco e caricava di un'esasperazione ancora più decisa, pessimistica, consequenziaria nelle sue conclusioni antiprovidenziali e nella sua protesta contro l'ordine delle cose, indifferente e ostile all'istinto di felicità dell'uomo) le *Operette morali* portano contributi essenziali alla svolta decisiva del pensiero leopardiano, che verrà in esse sempre più affermando una visione lucidamente disperata della condizione umana e della natura come forza meccanica preoccupata solo di trasformare e mantenere la materia – unica realtà vera dell'universo – senza minimamente considerare le pene e il dolore delle creature viventi e sensibili e quindi degli stessi uomini, soggetti a risentire il tormento esercitato su di loro da questa legge perenne di trasformazione e di distruzione, da questa vicenda di nascita, sofferenza e morte dei singoli individui, dolorosamente privati di ogni possibilità di quella felicità cui pure essi disperatamente aspirano secondo un istinto fondamentale, assurdamente immesso in loro dalla stessa natura.

Questa così rivelerà agli uomini il suo vero volto, celato dalle sue ingannevoli, belle apparenze: un volto terribile e pauroso, un volto di matrigna crudele e non di madre benevola e pietosa.

A questa conclusione fondamentale (che rimarrà definitiva nel resto della sua esperienza di pensiero e di poesia) il Leopardi giunge al centro delle *Operette morali*, del 1824, in quel capolavoro organico e drammatico che è *Il dialogo della Natura e di un islandese*, prova possente delle più alte e complesse possibilità espressive delle *Operette*, troppo a lungo erroneamente considerate dalla critica prima come frutto freddo e impoetico del puro intelletto, poi come prosa poetica e altissima elaborazione artistica di problemi già risolti nella meditazione dello *Zibaldone* e contraddistinta da un tono fondamentale e costante di ironico distacco, di misura amaramente sorridente, aliena da ogni moto sentimentale e da ogni impeto drammatico.

Invece (come ben dimostra quel capolavoro centrale) le *Operette morali* nascono, come già si diceva, da una profonda fusione di forza intellettuale e di forza poetica, in cui si pongono e progrediscono problemi e conclusioni (che nascono da premesse dello *Zibaldone*, ma le sviluppano e le portano a posizioni più avanzate e decisive riprendendo, con nuova forza e più spietata coerenza e consequenziarietà, le argomentazioni e spesso anche certe forme stilistiche dell'illuminismo più aggressivo, pessimistico e materialistico). E così insieme dalla pressione di tali problemi, che investe tutta la partecipazione della personalità leopardiana, scaturisce coerentemente e organicamente la loro rappresentazione artistica. E questa, pur sulla base di un tono di alta misura sentimentale e riflessiva (corrispondente ad una volontà di scandaglio lucido e di una rappresentazione nitida e sicura dei problemi

che assillano il pensatore-poeta), si articola in una grande varietà di taglio del dialogo e della narrazione, di forza ironica ora più lieve ora più aggressiva, satirica e dolente, di sfumature pietose e malinconiche, di impeti più energici e drammatici, di voci diversamente intonate delle figure dialoganti o narranti.

E, lungi da una monotona uguaglianza, il lungo ciclo delle *Operette* del '24 (cui le successive operette aggiungeranno nuovi toni e nuovi contributi artistici e riflessivi in rapporto al successivo svolgimento leopardiano) presenta uno sviluppo di problemi e di soluzioni artistiche di cui solo un minuto esame delle singole operette potrebbe dare adeguata dimostrazione, ma di cui qui richiameremo almeno le fasi fondamentali.

Così la prima operetta, *La storia del genere umano*, fa da grandioso preambolo a tutto il ciclo, proponendo, in un mito complesso e in un'aura favolosa e soavemente pietosa, il problema della sostanziale infelicità degli uomini, cui invano gli dei (essi stessi impotenti di fronte ad una scontentezza che non comprendono e che rende singolarmente infelice la razza umana) cercano di sopperire con espedienti che, nelle varie età del genere umano, rapidamente si rivelano insufficienti a soddisfare quel bisogno di felicità che gli uomini portano nella loro natura e che non può essere mai veramente soddisfatto. Né ciò avviene veramente per colpa degli uomini (come era apparso a lungo al Leopardi quando sosteneva la felicità dello stato naturale e riponeva la causa della successiva infelicità nell'allontanamento dalla natura da parte dell'uomo), ma per la loro natura e per il loro sventurato destino.

Poi, in un primo gruppo delle operette seguenti, il Leopardi si applica a satireggiare soprattutto le stolte e superbe concezioni umane che credono la terra e l'universo al servizio dell'uomo e credono questo destinato alla perfezione e alla piena felicità (aggregando così in realtà più che l'uomo in genere, particolari ideologie religiose o filosofiche ottimistiche e antropocentriche-geocentriche), e lo fa adoperando un'arte più apertamente ironico-satirica sottile e capace di toni e invenzioni spesso genialmente bizzarri e surreali. Come può verificarsi nella lettura di operette come il *Dialogo di Ercole e di Atlante* o nel *Dialogo della moda e della morte*, o nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, così vivaci e alacri nel contrappunto delle battute celeri e acutamente sorridenti. Ma a mano a mano che egli procede nella costruzione delle *Operette* l'impegno riflessivo-poetico si approfondisce, si fa più complesso, dando luogo ad una problematica più centrale e ad un'arte più complessa e vibrante, a toni più fondi, drammatici, aggressivi e malinconici che raggiungono la massima forza e organicità quando dal rilievo della stolta superbia e delle illusioni ottimistiche umane lo scrittore giunge ad assalire e chiarire il centrale problema della natura e della sua responsabilità nei confronti dell'infelicità dell'uomo, ormai considerato vittima innocente di una legge inesorabile e crudele del tutto indifferente alla sorte di tutti i viventi. Ciò avviene già nel breve *Dialogo di Malambruno e di Farfarello* (così malinconico nella voce dell'uomo che invano è ricorso all'arte magica per

ottenere l'aiuto di un demone al suo disperato bisogno di una felicità che il demone dichiara impossibile per gli uomini) o nel *Dialogo della natura e di un'anima* (già così cupo sotto le lievi apparenze scherzose nell'enunciare il destino sventurato di un'anima grande e perciò tanto più sensibile e quindi infelice) o nel *Dialogo di un fisico e di un metafisico* (che rivela la profonda aspirazione leopardiana ad una vita veramente vita e cioè ricca di sensazioni e di attività e perciò preferibile, se tale e brevissima, ad una vita lunga e vuota, e cioè non vita, ma solo esistenza) o nella *Scommessa di Prometeo*, che già delinea con scene vaste e suggestive il grande tema dell'infelicità naturale dell'uomo a qualsiasi livello di civiltà e quindi la stoltezza di ogni orgoglio «prometeico» sulla presunta superiorità della creatura umana rispetto alle altre razze viventi. Ma ciò soprattutto avviene nel ricordato capolavoro del *Dialogo della Natura e di un islandese*, in cui sullo sfondo di un paesaggio desertico e desolato (il centro dell'Africa dove il povero islandese, dopo aver invano peregrinato in tutti i paesi e in tutti i climi cercando non più la felicità, ma almeno la possibilità di non soffrire, incontra lo stesso suo nemico, la Natura, potentemente rappresentata in una donna di grandezza mostruosa e dal volto «mezzo tra bello e terribile») si svolge l'incontro fra la voce dell'islandese (un uomo come tanti altri uomini), appassionata, incalzante, disperata nella narrazione delle pene infinite causategli da ogni clima e da ogni condizione e nelle sue domande sul perché di tanta infelicità e sul perché della stessa vita universale, causa solo di dolore a tutti i viventi, e la voce gelida e ferma della Natura che enuncia la sua legge di distruzione, trasformazione, conservazione della materia, il suo carattere di assoluta indifferenza alla sorte dei singoli e che all'ultima domanda dell'uomo (a chi giova un ordine delle cose che fa solo patire i viventi?) non risponde se non con i fatti che riconfermano la sua legge, quando, nel finale, disperato scherzo ironico-macabro, si presenta la duplice e concorrente versione secondo cui l'islandese viene divorato da due leoni affamati (che poco dopo moriranno di fame) o viene investito e sepolto da una tempesta di sabbia che lo scarnifica e riduce come una mummia.

Vicino e dopo questa formidabile operetta l'alacrità artistica e riflessiva del Leopardi si apre a forme diverse di toni e di problemi che hanno superato nettamente l'ambito e l'arte più limitati e spesso più letterari anche se sempre geniali delle prime operette e che svariano fra la malinconia sognante del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (incentrato sulla vanità del piacere, sul maggior valore del sogno rispetto alla realtà, sulla terribile forza della noia), e lo sdegno mescolato alla compassione per le teorie superbe della perfezione o della perfettibilità della specie umana nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro* (in cui Eleandro, voce del Leopardi, chiarisce come l'attacco leopardiano non sia contro gli uomini ma contro il fato e la natura), il tono di amara saggezza discorsiva e sentenziosa del *Parini ovvero della gloria* o dei *Detti di Filippo Ottonieri* (smantellamento di tante illusioni che il Leopardi aveva prima esaltato e perseguito), la sublime e misteriosa

evocazione della voce dei morti (nel *Dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie*) che pur conferma la maturata concezione sensistico-materialistica del Leopardi (la morte come cessazione di sensazioni e quindi piuttosto languido piacere che forte dolore) e, nel coro in versi dei morti (unica espressione lirica di questo periodo), la comune sorte di assoluta infelicità di morti e viventi: «però ch'esser beato / nega ai mortali e nega ai morti il fato».

Infine, tre operette chiudono il grande ciclo del '24 con nuove invenzioni artistiche che ben suggellano le ribadite conclusioni del profondo pessimismo leopardiano e insieme della sua aspirazione ardente ad una vita piena e poetica: più che l'affresco sapientissimo dell'*Elogio degli uccelli* (esaltazione di una vivacità e allegrezza degli uccelli del tutto mancanti agli uomini), la poetica rappresentazione della figura di Colombo (nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*) che, fra il dubbio del fallimento della sua impresa e i preannunci della terra che si anima, esalta il rischio della vita di contro al tedio di un'esistenza mediocre e inerte, e il grandioso e terribile annuncio che un mostruoso animale (nel *Cantico del gallo silvestre*) fa agli uomini circa la loro giornata e sulla loro vita infelice, conclusa da una morte senza speranze, e circa la stessa sorte di distruzione finale di tutto l'universo.

5. *I canti del periodo pisano-recanatese*

Dopo il formidabile lavoro creativo del 1824 la forza di sensibilità e di fantasia del Leopardi sembra come disseccata e, malgrado i viaggi e i soggiorni fuori di Recanati e le loro occasioni di incontri e di vita socievole, negli anni immediatamente seguenti la personalità leopardiana vive un periodo caratterizzato da una minore alacrità e da un senso di stanchezza e quasi cedimento al peso delle sventure e di un fato avverso cui lo scrittore cerca di adattarsi con quella saggezza stoica e con quella morale del disimpegno e dell'astensione che egli intanto appoggiava con la traduzione del *Manuale* di Epitteto, appunto fondato su tale tipo di morale, elogiandola nel preambolo del traduttore a quel testo come adatta a persone non forti e non eroiche o (come era il suo caso) a momenti di particolare debolezza e sopraffazione delle sventure, ma che insieme molto significativamente proclamava non veramente sua e congeniale alla sua natura più disposta alla morale eroica e alla resistenza accanita ai colpi del destino.

È un periodo infatti privo di vere espressioni di poesia, ché tale non può dirsi davvero la debole e pallida *Epistola al conte Carlo Pepoli* che mestamente e stancamente ribadisce il senso della vanità della vita e di ogni attività tesa a fuggire il tedio e la noia e semmai punta sul piacere del pensiero e della pura meditazione filosofica, cui di fatto egli soprattutto si applica nella prosecuzione dello *Zibaldone* e nello svolgimento analitico e sempre più lucido della sua nuova e pessimistica visione della vita e della natura, del suo sempre più chiaro materialismo, esposto, in forme più nudamente speculative,

anche nell'operetta del '25, *Il frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*.

Ma questa forma di atonia sentimentale e poetica è tutt'altro che definitiva se già nel 1827 assistiamo ad una ripresa di alacrità creativa e sentimentale nelle due nuove operette morali: *Il dialogo di Copernico e il Sole* e *Il dialogo di Porfirio e Plotino*. Ed è soprattutto nella seconda che, proprio nell'approfondimento del tema del suicidio, che il filosofo Porfirio dimostra razionalmente giustificato di contro a leggi naturali o religiose verificate vane e assurde (con l'implicito duro attacco alla credenza dell'immortalità dell'anima che vietando il suicidio nel timore di pene ultraterrene si rivela come una credenza particolarmente nociva all'unica possibilità dell'uomo di sfuggire alla sua infelicità con la morte volontaria), il Leopardi, per bocca di Plotino, battuto sul terreno filosofico dalle argomentazioni dell'amico tentato dal suicidio, ma ricorrente al valore del sentimento, viene esprimendo (in una prosa malinconica e affettuosa di alta vibrazione sentimentale) una nuova e importantissima prospettiva, essenziale alla sua ripresa di sensibilità e di poesia. Plotino, infatti, pur dichiarandosi convinto della inoppugnabile validità degli argomenti filosofici dell'amico, lo esorterà a desistere dal suicidio in nome di quel «senso dell'animo» e di quell'amore per gli altri, amici e parenti, per i quali bisogna pur continuare a vivere per non procurare loro un sì grande dolore.

«Viviamo e confortiamoci insieme», sarà la conclusione di quel nobilissimo dialogo di due persone così alte per pensiero e per sentimento, e tale conclusione ben apre (così come fa anche un bellissimo pensiero dello *Zibaldone* dello stesso anno, che, distruggendo il presunto consenso comune circa l'immortalità dell'anima, punta sul dolore immenso che i vivi provano di fronte alla morte dei loro cari come eterna perdita di quelli e della loro vita per sempre finita, del rapporto e del colloquio affettuoso con loro) una nuova fase dell'esperienza leopardiana così fortemente tesa al valore del sentimento, al senso degli «altri», al recupero degli estinti nel ricordo e nella poesia che lo esprime e lo convalida, mentre insieme prende valore il ricordo della propria beata età della fanciullezza e dell'adolescenza illuminata da illusioni e speranze poi per sempre perdute nello svolgimento della vita e nella rivelazione ed esperienza inevitabile dell'infelicità umana.

Il senso degli altri, il «senso dell'animo», il valore del ricordo come recupero del passato e degli scomparsi si inseriscono in tutto un risvegliarsi dell'animo, della sensibilità e della forza poetica del Leopardi, che trova iniziali condizioni propizie nel soggiorno a Pisa (fra le gradite offerte del clima dolce, della città vagheggiata per il suo «romantico» «misto di cittadino e di villereccio», di una sua via che il poeta chiamò «via delle rimembranze», tanto lo sollecitava ai ricordi recanatesi della sua prima età) e che nella primavera del 1828 si traduce in nuovi componimenti poetici, il cui tipo di tono, ritmo e linguaggio seguità a dominare nelle poesie del 1829-1830, scritte nell'ultimo soggiorno recanatese, in un nuovo grande ciclo poetico tradizionalmente accomunato sotto la denominazione di «grandi idilli».

Denominazione che può ancora accettarsi (per certa relazione innegabile con aspetti degli idilli del '19-20) a patto di ben comprendere la singolarità originalissima che la parola «idillio» deve assumere nei confronti di queste grandi e complesse poesie (lontanissime, ancor più dei primi idilli, da ogni semplice gusto del pittoresco e di una placida contemplazione e degustazione di sensazioni e quadretti paesistici) e ben tenendo presente quanto scrisse il Leopardi stesso quando, in un programma di poesie del 1828, progettò di comporre «idilli esprimenti sensazioni, affezioni, *avventure storiche* del proprio animo». Ché in questi canti ogni quadro e scena di paesaggio, ogni figura e personaggio, ogni contemplazione di natura e di vita, sono inseparabili dalla pressione di sentimenti profondi e di problemi e temi sempre presenti e validi – seppur con varia forza – della visione filosofica pessimistica leopardiana e della sua affermata concezione della natura, amabile nelle sue vaghe apparenze, ma fundamentalmente crudele e ostile agli uomini. Solo che la protesta leopardiana contro la natura e il fato avranno in questi canti un tono più di «lamento» e di misurata e pacata malinconia elegiaca che non il tono di grido drammatico che aveva avuto in certe canzoni del '21-22 e che con tanto maggiore, consistente e profondo vigore avrà nei nuovi grandi canti dell'ultimo periodo.

Ecco: nella poesia del periodo pisano-recanatese si afferma una misura melodica e armonica, una intensità profonda, ma sommamente equilibrata, una voce di canto fusa e perfetta cui corrispondono un linguaggio sobrio e tenero, eletto e popolare insieme, nella stessa metrica, un ritmo di discorso poetico fluido e continuo sia che il Leopardi scelga (dopo il metro canzonettistico del *Risorgimento*) la strofe libera di settenari e endecasillabi variamente accordati dalle rime o, nel caso unico delle *Ricordanze*, sequenze di endecasillabi sciolti.

Al centro della poetica di questi canti sono alcuni punti fondamentali esposti nello *Zibaldone* di questo periodo: la nozione della lirica (e del suo primato su tutti gli altri generi poetici) come espressione assolutamente personale di sentimenti autenticamente provati e vissuti dal poeta, la teoria della «doppia vista» del poeta che da una sensazione e da un oggetto presente è riportato ad evocarne altri lontani, remoti, intimamente collegati a quelli presenti, la fondamentale forza poetica del ricordo o «rimembranza» che sottrae al doloroso presente e riporta alle dorate zone del passato e specie dell'infanzia e adolescenza tentando di recuperare momenti, speranze, figure per sempre scomparse e insieme inevitabilmente urtando con il presente e provocando un moto profondo dolce e mesto, idillico-elegiaco, luminoso e struggente di incomparabile originalità e purezza commossa, una tensione alla vita e ai suoi incanti (bellezza di un paesaggio nei suoi elementi essenziali e poco vistosi: le «vie dorate e gli orti» in *A Silvia* o l'«aria e i campi» nelle *Ricordanze*, vivacità semplice e schietta di figure popolari e di atti e scene quotidiane e domestiche), alla felicità delle speranze e dei sogni della prima età, e insieme un sentimento profondo della caducità inesorabile di

tutto ciò, della sua qualità illusoria rivelata dal confronto con il dolore del presente e della verità della vita, destinata all'infelicità e alla morte.

Questa grande forza poetica (che pur non è senz'altro somma e definitiva, come troppo spesso si è pensato, se la poesia leopardiana troverà altri modi altissimi nel suo ultimo periodo fino al capolavoro supremo della *Ginestra*) venne aperta, come dicevamo, a Pisa, nella primavera del 1828, quando – dopo il lieve apologo dello *Scherzo*, che denunciava, nella perdita della «lima» nell'officina delle muse, il profondo bisogno leopardiano di una elaborazione stilistica attenta e instancabile di contro alla sciatteria e alla composizione frettolosa che il Leopardi attribuì ai suoi contemporanei, ai romantici (elaborazione che è così validamente documentata dalle varie stesure e correzioni dei *Canti*) – il poeta scrisse il *Risorgimento* che, in un metro, settecentesco di strofetta di versi brevi e rapidi, esaltava l'improvviso e inatteso risorgimento del cuore e della sensibilità e prendeva coscienza della sua nuova condizione di fronte alla storia della sua anima passata dalla sensibilità ardente e dalle speranze ignare della prima età al progressivo inaridimento coerente alla rivelazione dell'amara verità della vita, alla caduta definitiva delle speranze, all'incapacità di sentire e di commuoversi. Ora – cadute le speranze che non potranno mai più risorgere – il poeta sente che tuttavia si è sciolto il gelo del suo cuore e che egli è nuovamente capace di palpitare, di provare piacere e dolore, di essere attratto dal fascino della natura o della bellezza femminile pur ben conoscendone la vanità e l'illusorietà.

Su questa presa di coscienza, preambolo più che realizzazione di grande e vera poesia, questa sgorga in un primo componimento di eccezionale intensità e perfezione: quel canto *A Silvia* in cui ben si misurano insieme le nuove possibilità di maturità espressiva della nuova poesia e la forza che ne sorregge e sottende l'eccezionale misura ed equilibrio, la sublime purezza melodica.

Un moto profondo intreccia, nel colloquio del poeta con la fanciulla morta sulle soglie della gioventù e poi con le proprie perdute speranze, la rievocazione e il recupero, per mezzo della memoria, di quella figura semplice e incantevole, rappresentata soprattutto attraverso elementi essenziali e suggestivi («gli occhi ridenti e fuggitivi», «gli sguardi innamorati e schivi», il «perpetuo canto», la passeggiata festiva e paesana con le popolane sue compagne), e dell'adolescenza dello stesso poeta illuminata dalle speranze sullo sfondo di un paesaggio ugualmente semplice ed essenziale. Poi quella rievocazione e quel recupero si scontrano con il presente, con la morte, con la caducità delle speranze giovanili e la memoria stessa rivela i suoi limiti, tutto si oscura sotto l'ombra gelida della morte che ha precocemente rapito la fanciulla e dell'amara esperienza della vita che ha stroncato la speranza del poeta.

E questa (incantevolmente fusa con i caratteri femminili di Silvia) addita al poeta, come termine di una vicenda così radiosamente iniziata, la squalida tomba.

Ne nasce un insieme di suprema semplicità e sublimità, uno svolgersi di luminoso e oscuro, di lieto e di triste, in cui vibrano con estrema perfezione, misura, simmetria di ritmo, di melodia, di linguaggio casto e tenero i profondi motivi leopardiani della crudeltà della vita umana aperta con tante speranze, svolta e conclusa con tanta delusione e squallida infelicità.

Poi – dopo il disegno piú gracile e pure perfetto del *Passero solitario*, molto verisimilmente scritto nella primavera-estate del '29, dopo il ritorno a Recanati (melodica ed elegiaca espressione del rimpianto del poeta per un suo destino inspiegabile di solitudine e di non partecipazione alla fervida vita di rapporti della gioventú cosí vagheggiata e rappresentata nelle umili e schiette gioie della festa paesana) – la poesia della memoria, della «doppia vista», della lirica fondata sull'esperienza piú personale e personalmente vissuta troverà il suo sgorgo piú intero nelle grandissime *Ricordanze*.

In questa poesia il metodo della memoria, della «doppia vista» (il poeta vede un oggetto presente e questo lo rimanda ad un oggetto del passato o della sua immaginazione), della lirica come espressione della propria esperienza e storia piú intima viene impiegato in tutte le sue risorse poetiche e in una misura meno simmetrica e perfetta di quella di *A Silvia*, ma con una maggiore libertà e alacrità inventiva di eccezionale modernità, con una perfetta corrispondenza fra l'ampio e ondulato discorso poetico e il fluire spontaneo e incessante delle ricordanze che, stimolate da sensazioni e oggetti presenti, continuamente affiorano e si svolgono, con tutto l'incanto del passato dell'infanzia e dell'adolescenza recuperato e rappresentato nella dolcezza delle sue speranze, delle sue gioie intatte e beate, delle sue stesse ansie e precoci dolori comunque pieni di aspirazioni alla vita e di vaghi sogni, in un ambiente domestico tranquillo e sicuro, nell'aprirsi della sensibilità alle bellezze naturali di cieli stellati, di notti profumate e silenti, rotte solo dal canto rauco delle rane o dal rintocco confortante delle ore del campanile, in una fusione di sensazioni auditive e visive suggestive e sobrie che accordano presente e passato in una dimensione di profonda intimità del paesaggio, del tempo e dello spazio.

Ma la memoria, mentre riporta a quella zona remota e dolce, urta pure con il presente doloroso e disilluso e mescola alla dolcezza l'amarezza di questo presente e la certezza che il recupero del passato è alla fine vano e impossibile.

Quel passato è per sempre passato e dal ricordo emerge la certezza della caducità e dell'infelicità, come ben dicono i versi in cui il percorso della memoria e i suoi effetti sono interamente e poeticamente spiegati:

Qui non è cosa
ch'io veggo o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per sé; ma con dolor sottentra
il pensier del presente, un van desio
del passato, ancor tristo, e il dire: io fui. (vv. 55-60)

Sicché la poesia troverà la sua conclusione più profondamente dolce-amara, luminosa e mestissima nella «ricordanza acerba» della fanciulla vagheggiata e morta in età giovanile: quella Nerina che, rievocata in tutto lo splendore della sua gioventù e nel suo passo di danza, viene poi a poco a poco privata di tutte le dolcezze della vita, velata dall'ombra gelida della morte e del «mai più», per sempre lontana (in una visione, come quella leopardiana, della morte come definitiva chiusura di ogni vita e di ogni speranza ultraterrena) e oggetto solo di un «eterno sospiro» e rimpianto e della «ricordanza» che rivela alla fine il suo fondamentale carattere di amarezza desolata e struggente. Il passato è per sempre passato, i morti sono per sempre morti e ai vivi non resta che intrecciare al loro ricordo i propri sentimenti più teneri e profondi.

Dopo questo capolavoro la poesia leopardiana di questo periodo si esprimerà ancora nei due canti, *Il sabato del villaggio* e *La quiete dopo la tempesta*, in cui i quadri puri e perfetti del paesaggio e delle scene paesane profondamente si giustificano non in un gusto contemplativo e descrittivo a sé stante, ma nella loro corrispondenza alla delicata, ma sicura membratura dei due corollari convergenti della riflessione ed esperienza leopardiana della vita: il piacere non esiste, dato che esso può brevemente e illusoriamente trovarsi solo nell'attesa di un bene che non verrà e nella momentanea cessazione del dolore. Componimenti, dicevo, puri e perfetti in cui il Leopardi rivela poeticamente una conclusione così sicura del suo pensiero attraverso i quadri e le scene rappresentate e attraverso la riprova delle sue verità nell'esperienza stessa non di personaggi di eccezione (come potevano essere stati Bruto e Saffo), ma di personaggi umili e schietti, naturali e istintivi: il povero artigiano o la donzelletta, cui insieme va la sua profonda simpatia per gli strati popolari, così umani e così liberi da ogni complicazione e deformazione di cultura e di artificio.

Su questo motivo di una riprova delle conclusioni della sua filosofia «disperata», ma «vera» in personaggi naturali e non colti (e quindi tanto più adatti a esprimere l'universale validità di quelle verità raggiunte, come dice in un pensiero dello *Zibaldone* di quell'anno, dalla «ragione vergine e incolta» come, e a volte meglio, dalla più elaborata filosofia) si impianta più solidamente e centralmente l'ultimo e grande canto di questo periodo, lungamente elaborato fra l'ottobre del '29 e l'aprile del '30, *Il canto notturno di un pastore errante per i deserti dell'Asia*. Proprio attraverso la voce del pastore incolto e non toccato dalla civiltà e dalla società, solo con la sua greggia (che prima invidia per la sua mancanza del tedio che domina l'uomo, peggiore anche del dolore, ma che poi accomuna nel generale destino di infelicità tutti gli esseri viventi), il Leopardi esprime – nelle forme di una malinconica melodia, di un lamento volutamente monotono nella sua costante mestizia – le terribili verità cui il suo pensiero e la sua esperienza erano giunti e che divengono così verità universali, frutto dell'esperienza più primitiva e ingenua. Ed esse risuonano – nelle interrogazioni trepide e pure del pastore alla

luna e nelle sue tristi conclusioni – su di uno sfondo desertico e vastissimo e di un cielo notturno immenso, in cui campeggia una mitica e candida luna, lontana e indifferente, conservando la misura melodica e la casta suggestione tipica dei canti di questo periodo, ma ormai consumando, in un piú aperto moto elegiaco e doloroso, gli aspetti piú affascinanti della vita domestica e paesana, del paesaggio consueto e locale, che avevano portato la loro densa e soave bellezza nei canti precedenti. E si ha la chiara impressione che con il *Canto notturno* il Leopardi stia per abbandonare definitivamente la poetica della ricordanza, della «doppia vista» e per aprirsi a nuove forme di espressione poetica della sua grande personalità, non piú contenuta nel mirabile, ma instabile equilibrio della poetica dei «grandi idilli».

6. *L'ultimo periodo della poesia leopardiana*

Con la definitiva partenza da Recanati nell'aprile del 1830 il Leopardi, come già accennammo nella narrazione della sua vita, entra in un periodo che, pur con interne diversità, è caratterizzato da una prospettiva piú energica e risoluta, da un atteggiamento virile ed eroico che nasce da una piú decisa coscienza di sé, del proprio valore, del valore delle proprie idee, così come – esaurito il fascino e l'attrazione del ricordo e del passato che aveva avuto tanta importanza nella poesia dei canti pisano-recanatesi – il poeta affronta piú direttamente il presente e vi afferma ed esprime il proprio mondo di sentimenti, di persuasioni, di esperienze attuali.

In questa dimensione piú combattiva e virile il fondo energetico ed eroico, così profondamente proprio della personalità leopardiana, viene piú esplicitamente ad esprimersi, mentre coerentemente si pronuncia nel Leopardi un maggior bisogno di affetti e di incontri con persone reali (non piú con figure recuperate nel ricordo e nel passato), di impegni nella realtà del proprio tempo.

Proprio da un'esperienza intensamente vissuta – prima nell'esaltazione di una scoperta delle nuove possibilità del suo animo, poi nella delusione e nel riconoscimento di un «estremo inganno» – prende avvio la nuova poesia leopardiana che, pur con arricchimenti e sviluppi ulteriori, manterrà il suo nuovo accento di forza, di musica aspra ed energica, di immaginosità scabra e violenta, fino al capolavoro estremo della *Ginestra*.

L'esperienza fu quella della passione amorosa per una bella signora fiorentina, Fanny Targioni-Tozzetti, conosciuta nel piú largo cerchio di amicizie e conoscenze in cui il Leopardi veniva cercando una vita piú ricca e alacre di rapporti socievoli, e amata in un'entusiastica accensione amorosa così diversa da ogni precedente vagheggiamento amoroso (quasi sempre piú fantastico che reale) e così legata a quel fortissimo sentimento di sé, della propria grandezza spirituale, del proprio mondo di affetti e di idee che così energicamente si era sviluppato nel Leopardi di questo nuovo soggiorno fiorentino.

E a questa esperienza corrispose un ciclo di canti di grande novità e di grande intensità poetica, anche se con qualche caduta, qual è quella del *Consalvo*, in cui la forza poetica si fa troppo febbrile ed eccitata entro una specie di novella romantica in versi ben poco congeniale alla forma lirica leopardiana.

Ma, se si toglie appunto il *Consalvo*, tanto più debole e incerto, questo ciclo amoroso si profila potentemente nella sua scandita continuità di intensità poetica e, ripeto, di novità rispetto alla zona dei canti pisano-recanatesi e quasi di opposizione alle forme di una poesia più melodica e dolce anche nelle sue vibrazioni più amare e intense.

Si pensi anzitutto al *Pensiero dominante*, che apre il ciclo ed esalta il pensiero dominante dell'amore in un impetuoso ed energico ritmo, scandito e perentorio, ben coerente alla volontà poetica di affermare e sottolineare potentemente l'altezza di quel pensiero e di quella passione, la loro incomparabilità con ogni altro sentimento e desiderio umano, la loro pertinenza ad un animo conscio della sua eccezionale nobiltà, della sua virile forza, che continuamente oppone valore a disvalore, sentimenti alti e nobili a viltà e a mediocre saggezza. Tutti i particolari del ritmo, del linguaggio, delle immagini corrispondono a questa ispirazione centrale esaltante e sicura, a questa severa gioia del possesso di un pensiero e di un sentimento così eccezionale e adatto all'animo che ne è dominato. Bandita ogni traccia della nostalgia del passato, tutto punta sul presente, sulla presenza attuale di quel pensiero che accende tutte le forze migliori dell'animo e della mente del poeta sul cui interno paesaggio (sostituito agli elementi del paesaggio esterno così poeticamente vagheggiato nella zona dei grandi idilli) quel pensiero si stacca potente e solitario: «siccome torre in solitario campo / tu stai solo, gigante, in mezzo a lei».

Poi in *Amore e morte* (che corrisponde a dolorose oscillazioni di una passione non corrisposta, ma ancora non rifiutata) l'unione di amore e di morte come le sole cose meritevoli di esser desiderate in una vita altrimenti desolata si attua in movimenti intrecciati di una dolcezza severa e sobria e di un'impetuosa affermazione dell'animo eroico del poeta che chiede al fato l'uno o l'altro dei due fratelli (appunto amore e morte) e che, nel presentimento dell'abbandono del primo, si immerge (nel grandissimo finale del canto) in un'ardente preghiera alla morte e nella prefigurazione di se stesso di fronte alla morte come ribelle al fato che lo perseguita, resistente ad ogni illusione e conforto di tipo religioso, ad ogni accettazione pavida di una sorte ostile, sfidata eroicamente nell'atto supremo della morte.

E il tema dell'inno e della preghiera alla morte si esprime anche nell'ultima delle *Operette morali* (la penultima, anch'essa del '32, era il breve e agile *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*), il grande *Dialogo di Tristano e di un amico*, in cui il Leopardi afferma la persuasione della verità della sua filosofia pessimistica, dopo un'ironica palinodia, e la conclude appunto nell'espressione trascinate e possente di un desiderio di morte liberatrice dalle sofferenze e dalle delusioni dell'esistenza.

Infine (al di là del ricordato *Consalvo* che immaginava – attraverso una invenzione di personaggi storici – una morte compensata da un bacio della donna amata) due canti legati alla delusione profonda della passione definitivamente non corrisposta. Prima il breve, ma intensissimo canto *A se stesso*, in cui la nuova poetica della forza eroica attinge una delle sue espressioni più vigorose e sintetiche dando vita a una serie di movimenti estremamente brevi che martellano e ribadiscono con estrema potenza l'invito del poeta a se stesso e al proprio cuore di non cedere più a quello che ora gli appare l'«estremo inganno», a non palpitare più, a disprezzare la vita, la natura, l'ipotetico creatore di questa («il brutto / poter che ascoso al comun danno impera») e persino quella parte di se stesso che ha ceduto all'inganno amoroso.

Poi *Aspasia*, in cui il Leopardi intese giustificare, in una poetica e potente rievocazione del suo innamoramento (in una scena di grande efficacia realistica), l'inganno cui egli aveva ceduto e che, giudicato dal profondo del proprio animo sicuro e persuaso della propria grandezza, si rivela in realtà come dovuto allo scambio fra la donna ideale frutto della mente del poeta e degna del suo grande animo e la donna reale, con la sua inevitabile sproporzione rispetto a quell'alta immagine ideale. Sicché, al termine del ciclo amoroso e della sua drammatica conclusione, ben si conferma il tema fondamentale della nuova poetica leopardiana: e cioè la sicurezza eroica di se stesso e del proprio mondo sentimentale e ideale.

Tale sicurezza e persuasione eroica del proprio mondo di sentimenti e di idee si tradurrà poi (al di là della sua espressione nei canti dell'amore fiorentino e nelle due canzoni sepolcrali che pensosamente e dolorosamente propongono il problema della fragilità e caducità umana e ne chiedono appassionatamente conto alla natura) in forme di più diretta polemica ideologica con gli ambienti spiritualistici e neocattolici di Firenze (*Palinodia*) e di Napoli (*I nuovi credenti*), aggredendo con satira pungente l'assurdità del loro fatuo ottimismo, della loro sciocca fiducia in un progresso costante e sicuro, affidato soprattutto alle nuove scoperte tecniche e ad una civiltà che oggi potremmo chiamare consumistica.

Ma ancor più impegnativa e complessa che non nei due componimenti ora citati è l'espressione poetica della sua posizione polemica con il «secolo sciocco» che il Leopardi attuerà nel lungo poemetto *I paralipomeni della Batracomiomachia*, scritto lentamente dal '31 fino quasi alla morte.

In quel poemetto in otto canti, in ottave, il Leopardi, riprendendo l'argomento della guerra fra i topi e le rane del poemetto greco (la *Batracomiomachia*) da lui tradotto per ben tre volte, svolgeva sotto la finzione animalesca una feroce satira dei moti liberali del '21 a Napoli e della loro repressione da parte degli austriaci. Non si tratta però, si badi bene, di un atteggiamento antirisorgimentale e antiliberal, o di una satira qualunquistica. Il Leopardi infatti non solo gradua la violenza della sua satira – riserbando i toni più duri per i granchi (gli austriaci) e per la loro ottusa mentalità reazionaria e militaresca e sfumando le tinte dell'attacco ai topi (i liberali) con una certa

compassione verso le loro ingenuè speranze –, ma fonda la satira contro quei liberali non sul rifiuto del loro desiderio di libertà e di indipendenza, bensì sulla denuncia della stoltezza dei loro principi ideologici, del loro facile ottimismo, delle loro credenze spiritualistiche e religiose, della loro orgogliosa idea della sorte e della condizione umana destinata a un progresso illimitato e perfetto. Perché per il Leopardi ogni azione, ogni lotta doveva esser fondata su di una filosofia sicura qual era per lui quella materialistica e non su credenze e illusioni ottimistiche, spiritualistiche, religiose come, a suo avviso, era accaduto e accadeva nel liberalismo moderato del suo tempo, destinato perciò alla sconfitta di fronte alla dura forza della reazione, come avviene, nel poemetto, ai topi messi in fuga precipitosa dai granchi che presidiano la loro città di Topaia e tuttavia persistenti nelle loro frivole congiure e nelle loro sciocche illusioni, in seguito alle quali uno di loro, il conte Leccafondi, si recherà nell'Averno per avere consigli e conforti da parte dei topi morti e immaginati viventi nell'aldilà alla luce della credenza di una vita ultraterrena che il Leopardi violentemente satireggia nella macabro-ironica rappresentazione dell'Averno.

Tutto il poemetto, valido anzitutto per l'espressione dell'aggressiva polemica antispiritualistica e antiottimistica di un Leopardi ormai così sicuro e persuaso della sua verità, vive in un clima favoloso e in un ritmo narrativo agile e sciolto in cui si alternano con molta efficacia toni ora duramente satirici, ora addirittura macabri e grotteschi, ora più sorridenti e gustosi, e a volte persino commossi ed entusiastici, come avviene nella scena della fuga ignominiosa dell'esercito dei topi in cui si stacca la figura del loro condottiero Rubatocchi che da solo, abbandonato dai suoi, cadrà combattendo, provocando nell'animo del poeta un alto inno alla virtù e all'eroismo tanto più commoventi quanto più rari nel mondo.

L'animo di quest'ultimo Leopardi era dunque tutt'altro che inaridito e chiuso in un pessimismo sterile e misantropico (come forse potrebbe sembrare più facilmente, e tuttavia ingiustamente, nella isolata lettura dei centoundici *Pensieri*, che certo raccolgono le conclusioni più amare della sua esperienza della società e dei limiti egoistici degli uomini) ed era invece ben capace di vivere, sulla base della sua filosofia materialistica e severamente pessimistica, una profonda passione per gli uomini, per le loro virtù, per la loro virile capacità di resistenza ai dolori e ai limiti cui li assoggetta la natura.

E proprio da questa fondamentale passione, congiunta alla persuasione e al coraggio della verità, nascerà l'ultimo e supremo capolavoro poetico leopardiano, la *Ginestra*, accanto al quale nel più esile *Tramonto della luna* il Leopardi pur ribadisce la sua persuasa diagnosi della misera condizione dell'uomo destinato alla vecchiaia e alla morte.

Tale persuasione è essenziale anche alla *Ginestra* in cui il poeta, in una suprema sintesi di tutte le sue forze fantastiche, morali, intellettuali liricamente fuse, si rivolge a tutti gli uomini energicamente invitandoli a prender chiara e virile coscienza della loro condizione sfrondata da ogni illusione e

inganno ottimistico, da ogni orgoglio e frivola fiducia nelle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità, da ogni credenza religiosa di vita ultraterrena. Da questo coraggio della verità, da questa consapevolezza della piccolezza e fragilità dell'uomo, avvalorata dalla tremenda e grandiosa rappresentazione delle distruzioni operate dalle eruzioni del Vesuvio su campagne prima fertili e opulente e su città ricche e civili come Ercolano e Pompei, sgorga però una suprema lezione di atteggiamento dignitoso e virile con cui gli uomini, accomunati dalla loro sorte, debbono stringersi in un generoso e necessario vincolo di fraterna solidarietà e impiegare tutte le loro forze nel reciproco aiuto e nella resistenza solidale contro la nemica natura, né cedendo (al pari dell'umile e dignitosa ginestra che sola consola con il suo profumo le desolate lande vesuviane) a stolti moti di orgoglio né piegandosi vilmente di fronte alla terribile potenza che li perseguita.

Al centro di tutto questo imponente e sinfonico canto sta l'eroica personalità del Leopardi, che si esprime nella sua nobile e virile persuasione, nella sua severa polemica contro ogni concezione illusoria e ingannevole, e insieme potentemente rappresenta se stesso e la figura dell'uomo da lui voluto nella gentile e dignitosa ginestra sullo sfondo squallido, desolato, lavico del paesaggio vesuviano e su quello pauroso e vertiginoso dei cieli immensi in cui la terra non è che un piccolo punto, un «oscuro granel di sabbia».

Né si tratta – come per troppo tempo si pensò e si affermò da parte di una critica tutta ferma all'idea idillica della poesia leopardiana – di una lezione in versi, di una mescolanza ibrida di rari momenti di idillio cosmico, di eloquenza, di satira, di ragionamento. Ché, nella superba e formidabile forza espressiva di questo canto, culmina invece la suprema capacità leopardiana di fondere in un unico impeto lirico-sinfonico persuasione e passione, pensiero e fantasia, con una eccezionale novità di mezzi espressivi, con una possente musica aspra e scabra (come il paesaggio descritto), vigorosa e travolgente, che supera ogni misura ed eleganza convenzionale, ogni melodia facile, ogni colore pittoresco. Sicché chi non comprende la grandezza organica della *Ginestra*, la sua forza rivoluzionaria e sconvolgente di poesia, mal può comprendere il fondo piú vero della grande personalità leopardiana, che in quell'estremo capolavoro ha trovato la sua espressione piú intera e straordinariamente moderna, ha detto la sua suprema parola di verità, di moralità, di poesia che, sul limite della morte, il Leopardi scagliava, con forza inaudita, verso il futuro.

LETTERATURA E CULTURA DEL ROMANTICISMO

Pure con le sue carenze soprattutto di filosofia e di linguaggio, il Romanticismo si manifesta in tutti gli aspetti della vita culturale e letteraria italiana di alcuni decenni dell'800. Fenomeno culturale in svolgimento, mai uguale alle proprie mosse iniziali, sostanzialmente voglioso di mutamenti continui, con un fondo di insoddisfazione specie per i contatti con il contemporaneo movimento europeo della cultura e della letteratura, scandito sui rivolgimenti, cauti magari ma continui, della società che lo esprime, non è difficile riconoscerlo sotto le forme più varie, attraverso i mutamenti più radicali, attraverso anche le molteplici esigenze che viene scoprendo e segnalando.

A pochi anni di distanza le esigenze manifestate dalle polemiche suscitate nel 1816 erano largamente penetrate nel pubblico degli scrittori e dei lettori stessi, avevano creato una letteratura, avevano determinato un avanzamento della condizione generale della cultura. Malgrado tutto ciò, certo è però che un'inquietudine di fondo resta la nota caratteristica di tutto lo svolgimento romantico: ed è la denuncia più avvertita di un contatto con l'Europa sentito sempre deficitario. Accade così che il Romanticismo può apparire internamente diviso; non solo tra una tendenza spiritualistica e una contraria laica, ma anche tra un'istanza di realismo, che matura l'esigenza primordiale del Romanticismo di una letteratura prodotta per un diverso pubblico e capace di offrire un agio maggiore, e un'istanza di liberazione fantastica che, se non raggiunge in Italia le dimensioni che ha in tanta letteratura romantica europea, tuttavia non sarà assente e anzi si proporrà ad un certo punto dello svolgimento romantico in Italia come un elemento rinnovatore, di distacco non solo da una tradizione più antica e generale, ma anche dalla tradizione romantica italiana, sentita come troppo cauta, troppo legata al passato, troppo compromessa con il Settecento illuministico e razionalistico, troppo desiderosa, almeno, di aggancio alla realtà e di buon senso.

Fra queste due istanze estreme, ma mai tali da non presentare molteplici punti di contatto, trovano posto altri atteggiamenti e altre esigenze; umorismo, satira, bisogno di una letteratura di evasione, presenza al contrario di un'esigenza di documentazione e testimonianza sociale, più pamphlettistica che letteraria, di denuncia di condizioni sociali arretrate, gusto, ancora, per un impetuoso slancio drammatico, per una letteratura fortemente scandita nel ritmo della grande avventura politica, ma anche umana che è il Risorgimento nazionale.

In tutto questo articolato panorama pensare di poter rintracciare una compatta poetica romantica è utopistico: ma la condizione di fondo da cui emergono le varie tendenze, istanze, bisogni resta abbastanza comune. Al di là della varietà delle esigenze romantiche, culturalmente poi il Romanticismo italiano viene grado grado penetrato da un'urgenza di pensiero, da un bisogno di chiarimento filosofico che accolga meglio, più a fondo, e faccia fruttificare l'insegnamento dell'idealismo tedesco. Così due obiettivi culturali sono costantemente perseguiti dalla cultura romantica e daranno il loro più lucido risultato nella critica letteraria: la ricerca dell'autonomia dell'arte (pure con tutto il quadro di istanze sociali, politiche, ideologiche, che stanno dietro a questa ricerca) e l'approfondimento della nozione della storia.

1. *Carlo Porta*

Una considerazione positiva del dialetto come strumento di espressione letteraria era implicita alla ricerca di libertà espressiva del Romanticismo: del resto in difesa del dialetto, almeno come strumento di diffusione di cultura tra il popolo, avevano parlato i primi romantici italiani, come il Borsieri che nelle *Avventure letterarie di un giorno* ne stigmatizzava l'utilità per il popolo contro la severa condanna del Giordani. A Milano poi aveva avuto luogo una rigogliosa letteratura in dialetto fin dalla fine del Seicento, e se n'erano serviti molti scrittori da Carlo Maria Maggi al Parini stesso, costituendo una vera e propria tradizione letteraria. Nessun miglior mezzo, in sostanza, per manifestare l'istanza realistica del Romanticismo che il dialetto.

Ce lo prova immediatamente la poesia di Carlo Porta, milanese, interprete fedele della Milano dei suoi tempi, poeta di una singolare ricchezza di sfumature, di un'autentica profondità nello studiare l'animo dei suoi popoli, dei suoi frati, dei suoi nobili. Il Porta visse a Milano tutta la sua breve vita: nato nel 1775, morì nel 1821; per vent'anni fu impiegato del debito pubblico, prima sotto il governo napoleonico della Repubblica cisalpina e del Regno d'Italia, poi sotto il governo austriaco del Regno lombardo-veneto. Quel suo impiego, che comportava un contatto continuo con gli strati più umili della popolazione milanese, usato come angolo visuale sul mondo milanese in tutta la sua varietà, gli fruttò come una straordinaria miniera. La sua poesia mosse da un'istintiva carica di realismo, dal bisogno di rappresentare quel mondo che aveva dinanzi, di penetrarlo, di comprenderlo: lo strumento per descriverlo non poté essere per lui altro che il dialetto parlato dalle figure che diventano i suoi personaggi.

Nel seguito il Porta prese posizione in favore del Romanticismo: ne è documento una sua poesia, *El Romanticismo*, che è una bonaria satira dell'affettazione classicistica che corrisponde pienamente all'affettazione mondana di una dama milanese che si picca di cultura. Non si può, forse, contare

questa tra le sue composizioni maggiori: ma, a parte l'importanza che ha per le dichiarazioni esplicite di poetica che contiene, per il fatto cioè che è una presa di coscienza da parte del poeta istintivo dei problemi culturali che il suo esercizio poetico comporta, essa apparirà tanto più valida quanto più la si sottrarrà all'orizzonte della satira e si vedrà in essa la rappresentazione della fatuità di una dama, che comporta quella della vanità di tutto un atteggiamento culturale.

S'è portato così l'accento su quello che è l'aspetto più rilevante e incisivo dell'opera portiana: che non è quello satirico, non cioè l'intento di fare la caricatura di personaggi presi dal vivo della società. Al contrario la poesia portiana è una poesia seria, che, se fa aprire talvolta le labbra al sorriso, è perché il comico è naturalmente nelle cose insieme al dolente, al malinconico, al patetico, al tragico. È dalla volontà di rappresentare questo mondo e questi modi di essere, in tutta la loro evidenza, senza circonferli di sentimentalismo, senza indugiare nelle descrizioni, ma con una sobrietà per cui ogni pennellata è insieme disegno e colore, che muove la poesia portiana: che solo tardi, a cose fatte per la maggior parte, si riconosce nella sua portata innovatrice, in cui il Romanticismo non significa mai quegli oggetti che infoltirono le poetiche romantiche più esplicite (dimensione spirituale dell'uomo, religiosità, e da questa prospettiva lotta contro il neoclassicismo), ma significa soprattutto contatto con la realtà, presa di coscienza compiuta su di questa e per questa.

Nella rappresentazione portiana del mondo milanese si possono riconoscere tre direttive principali relativamente al contenuto, tenendo però ferma l'avvertenza che l'intento del Porta non è mai di condanna moralistica e neppure sociale, ch'egli non intende mai far la caricatura dei suoi personaggi, ma solo intende rappresentarli, mostrarli nei loro segreti, nelle pieghe più interne della loro mentalità, dei loro caratteri, delle loro miserie umane, delle loro debolezze. E prima di tutto ci si parano dinanzi le grandi creature popolari di alcune composizioni che sono veri e propri poemetti: la *Ninetta del Verzee*, la più forte, anche per il linguaggio più scoperto, più osceno, più sboccato, delle rappresentazioni portiane, il *Marchionn di gamb avert*, che, se meno forte nel disegno, è tuttavia un'efficacissima rappresentazione di un popolano ingenuo, tradito e beffato, il *Giovannin Bongee*.

La Ninetta è una povera prostituta che racconta la sua storia di ragazza fatta perversa dalla malvagità altrui, prendendo della prostituta i modi, il linguaggio, anche se nel fondo del suo animo gorgoglia tutta l'umana passione di una creatura tradita; Marchionn è il marito che esprime il suo *Lament* (è il titolo della composizione) sui tradimenti della moglie, ma questo non può fare che narrando la sua storia di sposo felice, che all'improvviso scopre la vera situazione in cui si trova e se ne lamenta descrivendo, con la propria storia, l'ambiente umile ed equivoco in cui è maturata; Giovannin Bongee infine è un popolano fatto oggetto di beffa dalla prepotenza degli occupanti francesi. Soprattutto in queste *Desgrazi* il Porta raggiunge una

forza di rappresentazione di una condizione umana e di una situazione storica di rara potenza: ogni strofe è qui un quadro, sia che il poeta descriva un angolo qualsiasi della Milano che fa da sfondo alle vicende del suo personaggio, sia che delinea i sentimenti di ribellione sempre conculcata che sono connaturati al personaggio.

Un'altra solida linea della rappresentazione milanese del Porta è quella che riguarda i preti e i frati, con le loro miserie, con la loro incertezza, la loro avidità, sbalestrati dalle disposizioni di soppressione di ordini e di rendite promulgate dal regime napoleonico, in composizioni come *Fraa Zenever*, *Fraa Diodatt*, in cui il vero tono caricaturale ha tuttavia una sua vigorosa e concreta manifestazione, come *El viagg de Fraa Condutt*, dove non è solo Milano a comparire, ma la campagna lombarda, i suoi contadini, i suoi paesaggi.

Terza, e non meno vigorosa, rappresentazione è quella dei nobili, chiusi nei loro palazzi assediati da una nuova situazione storica che s'impone e chiusi soprattutto nei loro pregiudizi: tutto ciò prende spazio in composizioni come *La nomina del cappellan*, *La preghiera*, *Ona vision*, *Meneghin biroeu di ex-monegh*, *La guerra di pret*.

Poeta popolare Carlo Porta è non perché si serve del dialetto, in tutte le multiformi disposizioni ch'esso può avere, ma perché esso diviene strumento indispensabile di una rappresentazione popolare di tutto il mondo milanese. Solo le grosse scosse che imprimono una diversa direzione alla cultura possono spiegare questo singolare caso di grande poesia che il Porta rappresenta. Realista prima che romantico, ereditando sia pure gli esiti di una particolare linea della letteratura milanese, il Porta è un grande poeta il cui pieno significato si può comprendere, e prendere risalto, in una prospettiva moderna della letteratura, nell'incontro con alcune delle fondamentali istanze romantiche (delineazione psicologica, aspirazione ad un linguaggio preciso, storico, concreto) e soprattutto con quella generale di un'ispirazione maturata dal rapporto diretto con la realtà.

2. Giuseppe Gioacchino Belli

La spinta poetica che animava il Porta nasceva da un bisogno di rappresentazione che era prima di tutto commossa, partecipata adesione ad una realtà, quella del popolo milanese, anzi quella della Milano in tutte le sue classi, e condizioni, e vie, e luoghi. Dalla lezione portiana prese le mosse la poesia dialettale romanesca di Giuseppe Gioacchino Belli: il quale, volendo scegliere il dialetto come suo ulteriore, non unico, mezzo di espressione, si mise alla scuola del Porta come a quella di un maestro. Ma i risultati, pur altrettanto grandi, furono molto diversi: e non solo perché il romanesco del Belli è strumento tanto diverso dal milanese del Porta, ma prima di tutto perché diverso è l'atteggiamento del Belli di fronte al popolo romano che intende rappresentare. Infatti egli intende riprodurre, con fedeltà fotogra-

fica per cosí dire, la realt  di quel popolo, fermarlo nella sua condizione storica, nel suo linguaggio, nelle sue manifestazioni, nelle sue riflessioni: un compito di documentarista   quello, dunque, che precipuamente s'impone il Belli.   vero ch'egli dice che quel popolo   lasciato in una condizione incredibile di abbandono, ma quello che pi  gli sta a cuore   erigerne il «monumento», nel senso latino della parola, cio  fornire il documento per la ricostruzione di ci  che esso fu e che non sar  pi , poich , malgrado tutto, la realt  cambia con la storia. Il Belli fu grande poeta soprattutto, anzi solamente, per oltre 2000 sonetti nei quali fece argomento della sua poesia il popolo romano. Per la verit  produsse anche moltissimi versi in lingua, lasci  infinito numero di appunti, come in dialetto, anche in lingua: e sono materiali che, con l'*Epistolario* e il *Diario*, meglio suggeriscono la complessit  in cui egli si trova. Qualcosa di torbido, di incerto, di indeciso e insieme di rabbioso v'era in lui: ed   quello che lo fa uomo moderno, al di l  addirittura del Romanticismo, dal cui tessuto invece nasce quella sua decisione del «monumento».

Diciamo questo circa la complessit  della posizione storica del Belli perch  in lui vissero ideologicamente due uomini e quindi due poeti: il ligio impiegato del governo pontificio, che, accolto nelle accademie tradizionali, scrisse composizioni di carattere ufficiale, accademico, tutte esteriormente occasionali, in lingua, secondo le esigenze della persistente tradizione arcadica; e l'osservatore della vita romana che assume la prospettiva del popolano romano per vivere la giornata intera della sua citt , lo sfarzo cadaverico delle cerimonie religiose, la falsa bonariet  dei governanti, la vacuit  del mondo prelatizio, la stentata vita del popolano, tra la miseria, le prepotenze degli sbirri, la coartata rivolta istintiva, le scene ora ridicole, ora orribili fino all'orripilante, i litigi, i diverbi, fino alle meditazioni sulla vita, sull'ordine della societ , sull'aspettativa dell'oltretomba.

  in questo secondo ramo della vasta produzione belliana che vien fuori il poeta. Quell'occhio fermo a guardare, quell'orecchio inteso a sentire riescono ad una pittura che, se talvolta ha del bozzettistico, spessissimo riesce a quadri grandiosi, la cui efficacia   aumentata dalla misura breve del sonetto cui il poeta si costringe, anche in ci  fedele al suo essenziale principio di far parlare il popolo, che non   capace di lunghe e articolate meditazioni, ma tutto si affida ad un'impressione, ad un ritratto rapido ed essenziale, ad una contrapposizione elementare di atteggiamenti, di modi di apparire e di modi di essere. Si potr  anche per lui, come per il Porta, riconoscere che non v'  ricerca di effetto comico, ch , se questo scaturisce da un contesto, ci  non avviene per una deliberata ricerca, ma perch    nelle cose, come v'  il tragico, il malinconico, il patetico.

Un discorso a parte merita il suo uso linguistico: quasi privo di una tradizione di trascrizione dialettale, il Belli crea la sua lingua poetica dal nulla, con un'ostinazione, e una precisione fonetica prima di tutto, ma poi nel complesso un'alta forza espressiva, che da sole farebbero di lui un grande letterato. Egli

si propone, come dichiara in una parte a ciò appositamente dedicata della sua introduzione ai sonetti, di non aggiungere nulla, nessun effetto letterario cioè, al parlato del popolano romano: e il suo massimo sforzo sta nel chiudere dentro al verso, alla strofe, al sonetto la parola romanesca così come il popolano la pronuncia, di ripeterne (non riprodurne) la sintassi elementare, la limitatezza del lessico, il rilievo espressivo della parola e dell'immagine.

Con queste premesse il quadro della Roma pontificia del suo tempo che risulta dai *Sonetti* è grandioso: sia ch'egli colga l'enorme ingiustizia consumata sulla pelle di un intero popolo da un governo che per principio nega la consistenza, l'importanza per gli uomini del mondo umano, sia ch'egli presenti l'artificio, il fasto vano delle cerimonie religiose e governative (*Le cappelle papali*), sia che si soffermi a guardare la folla plaudente al passaggio della carrozza del papa (*E ccìò li tistimoni*), sia che dica la sofferenza, lo squallore, la miseria della donnetta che nulla ha da offrire ai figli infreddoliti e affamati se non l'attesa del marito (*La famija poverella*), sia che scenda ad una rappresentazione piú minuta del carattere manesco, prepotente e pronto ad ogni viltà del popolano romano (*Ricciotto de la Ritonna*), sia ancora che si sollevi a considerazioni piú generali, ma sempre popolari ed elementari, sulla vita che l'uomo attraversa come un chicco nel macinino del caffè verso il traguardo inalienabile della morte (*Er caffettiere filosofo*), sia infine che getti uno sguardo su ciò che aspetta l'uomo dopo la morte, una vertiginosa eternità di pene e di tormento (*La morte co la coda*), di cui l'immagine diretta del resto è nella vita terrena stessa.

Così il suo ritratto, o meglio, come s'è detto, messa in azione del mondo romano, si trasforma in un'implacabile accusa dell'ordine terreno: da una parte i potenti, i governanti, i grandi prelati, dall'altra il popolo abbandonato a se stesso, incolto, miserevole, affamato, sottoposto ad ogni prepotenza. Tanto che per due volte egli, fra molti tentennamenti, ripudiò i suoi *Sonetti* e si raccomandò infine che non fossero resi pubblici neppure dopo la sua morte: pregiudizi, timori, le incertezze e le cautele del pubblico ufficiale, del poeta ufficiale ebbero insomma il sopravvento sul poeta spregiudicato per gli stessi principi che lo avevano sostenuto e guidato nella sua opera. E la produzione romanesca del Belli venne conosciuta solo poco a poco, anche s'egli stesso rese pubblici alcuni dei suoi sonetti che ebbero presto fama e risonanza europea. Egli, nato nel 1791, li aveva scritti a cominciare dal 1818 e principalmente nel breve giro di anni compresi tra il '30 e il '39, con una ripresa tra il '43 e il '47. Morì nel 1863.

3. *Giuseppe Giusti*

La terza figura di poeta romantico che va qui ricostruita nelle sue linee centrali è quella di Giuseppe Giusti, molto esaltato dai suoi contemporanei, ma indubbiamente assai lontano per vivacità di fantasia, per gusto dell'os-

servazione realistica, per senso di umanità e capacità di raffigurare, per profondità di vita morale, dal Porta e dal Belli.

Il Giusti nacque a Monsummano nel 1809, studiò legge a Pisa, fu da subito vicino al movimento romantico; tra il '47 e il '49 prese parte alla vita pubblica, prima come maggiore nella guardia civica, poi come deputato all'assemblea legislativa toscana; dopo il ritorno del Granduca, malato di tisi, visse in solitudine e morì a Firenze nel 1850. Nel complesso una vita modesta, un poco scialba, che tuttavia egli seppe quotidianamente insaporire di osservazioni, considerazioni, meditazioni, tratte dalla vita reale, dalle occasioni storiche, dai suoi frequenti incontri con personaggi di rilievo. Come risulta da un suo libro di memorie, *Cronaca dei fatti di Toscana* (1845-1849), che fu lasciato incompiuto, il suo carattere era naturalmente disposto ad una satira bonaria fondata su una riflessione di portata modesta, ma non fastidiosa, anche per la misurata lingua toscana che egli vi adopera. E altre testimonianze sul suo carattere, sull'orizzonte della sua mente, si possono desumere dall'*Epistolario*, che appare tuttavia troppo spesso artificioso per un abuso di modi linguistici e per un gusto linguaiolo che anche affiora abbondantemente nella sua raccolta dei *Proverbi toscani*.

Ma la sua fama, come fu nel suo tempo, resta ancora legata alle sue *Poesie*, nelle quali vanno cercati anche i risultati poetici, per circoscritti che siano, di cui egli fu capace. Materia della sua satira è prima di tutto la Toscana granducale, gli impiegati governativi corrotti, gli sbirri, lo stesso Granduca bonaccione, ma pronto a minacciar cannonate: da questa matrice, dalla quale trae una sorta di sua interna misura, per mezzo della quale fissa un suo orizzonte di buon senso, di moderato sdegno, di denuncia di abnormità pubbliche e private, che sono sotto gli occhi di tutti, quella satira trapassa poi agevolmente ad una materia più vasta; il costume europeo della Restaurazione, dominato dalla sicumera e dall'ipocrisia delle potenze della Santa Alleanza, quindi i tiranni grandi e i piccini, questi feroci e arrabbiati come i grandi e più, poi i voltagabbana, gli arlecchini della politica, pronti a mutare secondo il mutare dei tempi, e ancora l'educazione contemporanea tutta calcolo e meccanica, la corruzione delle coscienze, fino agli aspetti velleitari o negativi dei liberali stessi.

Abbiamo così dato, più che un repertorio dei temi giustiani, un piccolo indice di alcune sue composizioni, tra le più riuscite: *Gingillino*, *Il Re Travicello*, *Il Congresso dei birri*, *La ghigliottina a vapore*, *Il brindisi di Girella*, *Gl'immobili e i semoventi*. Ma la ragione più profonda della riuscita di poesie come queste citate sta nella felice scelta di un metro per esprimere un certo contenuto: il brevissimo verso di *Girella* dà alla poesia una sorta di movimento di danza, di girotondo che musicalmente, oltre che figurativamente, ottiene quel risultato di scherzo, di leggerezza che costituisce la forza vera della poesia; e così il verso del *Re Travicello* implica quel leggero dondolo, quell'equilibrio instabile del pezzo di legno, appunto, che galleggia; e la polimetria di *Gingillino* accompagna fedelmente la lezione di ipocrisia, di

birbanteria e d'altro che il candidato all'impiego governativo riceve. Osservò giustamente il Flora che lo spunto comico della poesia giustiana non sta soltanto nell'argomento, ma anche nel verso e nel metro, cosicché, quando questo è trovato, la musicalità, l'andamento sciolto, liquido della composizione assicura circa la continuità, anche quando la figuratività diminuisce, discolora e si appiattisce.

Qui la vera forza poetica della satira giustiana, nel martellare di certe parole, come nel ritornello di *Delenda Carthago*, «e non vogliam tedeschi», o nell'associazione di tedeschi e granduca dell'omonima poesia, o nel grido «viva arlecchini» di Girella. Quando da questa briosità, leggerezza, da questo ammiccare, servendosi di modi toscani, spesso proverbiali, spessissimo popolari, il Giusti tenta una poesia di toni più complessi, tra il patetico e il riflessivo, la sua riuscita è molto minore, si scopre più facilmente una certa superficialità, l'incapacità di sviluppare a fondo un motivo che poteva presiedere alla poesia, come accade nel celebratissimo, un tempo, *Sant'Ambrogio*. E si sente allora che la ricerca dell'effetto stilistico è rimasta tale, che un piccolo concettismo, il gusto del ribobolo prevalgono insieme alla limitatezza della sua vita morale, confinata nel buon senso toscano, avendo elevato ad orizzonte totale la morale della chiocciola.

4. *Narratori romantici*

L'istanza realistica e quella fantastica sono ugualmente presenti nella narrativa romantica. È naturale che una poetica che voleva essere popolare, che cercava un pubblico più vasto, che desiderava con quest'ultimo un rapporto più spontaneo e cordiale, che auspicava contenuti più umani, più attuali, sui quali fosse più naturale stabilire una comunicazione tra gli uomini, trovasse nella narrativa una propria dimensione autentica. Non è solo l'esempio manzoniano che inclinava a questa tendenza spiccata: lo stesso Manzoni, anzi, si muoveva nell'ambito di un gusto che aveva in Walter Scott l'esempio europeo più tipico, di facile richiamo anche per il fatto che molto significativa nei romanzi di quest'ultimo era l'atmosfera e la delineazione di una psicologia dei personaggi affidata agli atti, ai gesti, alle azioni e in genere immediatamente comunicata negli accadimenti esteriori. L'introspezione psicologica, che sarà nel seguito della narrativa ottocentesca uno strumento caratterizzante per capire il rapporto tra autore e personaggio, e sarà sempre più tormentosa, capillare, minuta, fino a congiungersi con la psicanalisi, nel primo tempo della civiltà romantica si svolge ancora a livello di coscienza: esempio famoso la notte della conversione dell'Innominato nei *Promessi sposi*. Ma più modestamente la maggior parte della narrativa romantica s'affida alla rappresentazione di tipi umani abbastanza standardizzati, che valgono a mettere in rilievo le condizioni affettive, elementari, desiderate da un pubblico più vasto e meno

colto. È naturale, pertanto, che nella prima esperienza narrativa romantica l'istanza fantastica prevalga su quella realistica: una sorta di mediazione tra le due istanze sarà compiuta dal romanzo storico.

Il prevalere di quell'istanza fantastica si vede bene nell'uso che si fa nel Romanticismo della novella in versi: i primi, piú famosi esempi di essa li offre Tommaso Grossi (1790-1853), milanese, amico del Manzoni, ma da lui artisticamente lontanissimo, anche se nelle sue opere va certamente lodata la coerenza dei principi, l'onestà e la generosità dei sentimenti. Le sue prime composizioni furono novelle sentimentali in versi in cui l'abbandono romantico al lacrimoso, al patetico e d'altronde al colore dei tempi e delle nazioni si manifesta in testi disadorni, in una poesia che tende al prosastico: tale *La fuggitiva* (1816) e *l'Ildegonda* (1820). Piú tardi si provò in un poema in quindici canti, *I Lombardi alla prima crociata* (1821-1826), di discreta fortuna ai suoi tempi; e alla novella in versi tornò nel 1837 con *Libico e Lida*, dopo però aver dato la maggior prova di sé nel romanzo storico *Marco Visconti* (1831-1834). La pertinacia nel seguire passo passo, nella delineazione degli avvenimenti, nell'individuazione di momenti e di scene, nell'uso linguistico, il modello manzoniano, non toglie qualche pregio di piccolo realismo a certi momenti di questo romanzo. Sullo sfondo di una Lombardia trecentesca il Grossi narra gli amori contrastati di una Bice e di Ottorino Visconti. La storia è di maniera, i sentimenti scivolano fin troppo facilmente nel patetico. Oggi di tutto il romanzo si ricordano solo alcune scene meno ricalcate sul modello manzoniano, eppure piú cariche di un vero spirito romantico, come quella dei genitori dell'annegato, che si segnala per la fusione di realistico e patetico che propone, o quella della tempesta sul lago, per il sentimento aspro, vivo, odoroso della natura che in essa circola. E di gusto romantico sono le romanze inserite nel racconto, famosa tra tutte perché cantata dai prigionieri politici nelle carceri austriache la *Rondinella pellegrina*.

Il Grossi, dunque, realizza in sé per primo un passaggio, o almeno una continuata contaminazione di novella in versi e di romanzo storico. Ma la novella in versi, con quell'intonazione sentimentale-patetica che si è segnalata, ha una prosecuzione rigogliosa nelle *Cantiche* del Pellico (per cui v. cap. XXX, pag. 170), nei *Romanzi poetici* (1820) di Carlo Tedaldi Fores, nella *Torre di Capua* di Giovanni Torti (1829), nelle ballate e romanze, dove il tono popolare e romanzesco continua a montare liberamente, di scrittori come il veneziano Luigi Carrer (1801-1850), che fu anche sensibile critico dell'Alfieri e del Foscolo e in genere della civiltà letteraria primo-ottocentesca, il vicentino Arnaldo Fusinato, il pugliese Pietro Paolo Parzanese, il friulano Francesco Dall'Ongaro, in cui i motivi patriottici si vennero fondendo con motivi popolari e sentimentali.

Il romanzo storico, frattanto, adattando il gusto dell'evocazione storica (con preferenza netta pel Medioevo, come s'è detto) ad una destinazione pratico-politica, rievocazione di episodi di lotta degli Italiani contro dominatori

stranieri o tiranni domestici, ebbe una sua singolare fioritura; dai fortunatissimi romanzi di Massimo D'Azeglio (cfr. il paragrafo IX di questo cap.), alla *Margherita Pusterla* (1838) di Cesare Cantù, ai romanzi di Giambattista Barzoni e di Carlo Varese, ai romanzi, per qualche aspetto oggi piú vivi, di Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873), livornese, mazziniano, democratico vivamente presente nelle battaglie politiche dell'800: nel '29 fondò col Mazzini l'«Indicatore livornese», nel '33 fu in carcere, nel '48 fu deputato e ministro dell'interno; triumviro nel '49, dopo la fuga del Granduca, col Montanelli e col Mazzoni, venne quindi ancora imprigionato e condannato all'ergastolo, graziato ed esiliato in Corsica; dopo il '59 fu nuovamente deputato. I suoi romanzi storici appaiono spesso come dei manifesti di propaganda civile: tali *La battaglia di Benevento* (1828), *L'assedio di Firenze* (1836), la biografia romanzata dell'eroe corso Pasquale Paoli, e in diversa misura anche *Veronica Cybo*, *Isabella Orsini*, *Beatrice Cenci*. Ma in essi non mancano le piú aperte manifestazioni di gusto romantico, la tensione drammatica, la violenza fantastica fino al truce, che denotano un'influenza di un piú scoperto Romanticismo nordico, un'influenza che si può rintracciare anche nell'impasto umoristico che pervade storie come *Serpicina* (1829) e *Lasino* (1857). Una qualche svolta, almeno a livello di contenuti, si ebbe piú tardi anche nel Guerrazzi con racconti d'impegno sociale o psicologico piú complesso come *Il buco nel muro* (1862) e *Il secolo che muore* (1885).

Non andrà poi dimenticato il genovese Giovanni Ruffini (1807-1881), per un lungo periodo compagno di cospirazione e di esilio di Mazzini, di cui narrò in forma romanzesca la giovinezza nel romanzo *Lorenzo Benoni*, opera di solido impianto storico, scritta in inglese, come anche l'altro romanzo *Il Dottor Antonio* in cui ha vita romantica il paesaggio italiano.

Ma intanto una letteratura a carattere deliberatamente sociale era venuta dichiarandosi nei molti romanzi del milanese Giulio Carcano, che nel 1852 pubblicava *La Nunziata*, un romanzo che voleva suonare come una piena denuncia sociale, nelle novelle contadine della friulana Caterina Percoto (*Malata*, *Prete Poco*, *Un episodio dell'anno della fame*, *La donna di Osoppo* e altre, apparse nel 1858), e perfino nei piú incerti ideologicamente e letterariamente *Novelle* (1861) e *Racconti* (1869) di Francesco Dall'Ongaro.

5. Ippolito Nievo

Ma la figura che dopo il Manzoni diede i maggiori frutti nel campo della narrativa fu Ippolito Nievo, personaggio singolare, certamente, non solo perché impersona in qualche modo lo scrittore-uomo d'azione, lo scrittore-soldato che il Romanticismo piú schietto predilesse, ma anche perché si sottrasse maggiormente, con piú fertile e personale fantasia, all'ipoteca manzoniana, scrivendo opere che sono nelle loro punte piú estreme del tutto diverse dall'ideologia, dalla struttura, dall'orizzonte umano manzoniano.

Ippolito Nievo nacque a Padova il 20 novembre 1831. Il padre era un magistrato mantovano; la madre era figlia del patrizio veneziano Carlo Marin e di una contessa friulana, Isabella di Colloredo: tra Padova, Mantova, Venezia e il Friuli non solo si mosse la maggior parte della vita stessa del Nievo, ma soprattutto furono quelle le terre da cui trasse il maggior fervore della sua fantasia, indelebili nei suoi ricordi infantili, a lui ben note nelle loro condizioni sociali, presto tradotte non in sfondo ma in luogo concreto dell'azione delle sue opere narrative e poetiche. Studiò prima a Soave e a Verona, poi nel liceo di Mantova; nel '49, conseguita la licenza liceale, fu a Pisa e a Livorno proprio nei giorni della dittatura guerrazziana, inviatovi dalla famiglia per sottrarlo ai fermenti del Lombardo-Veneto. A Mantova, nel '51, dall'amore per Matilde Ferrari nacque la sua prima prosa narrativa, *L'antiafrodisiaco per l'amor platonico* (rimasto inedito fino al 1956), acre libretto fitto di umori espliciti in figure ora appassionate ora satiriche. La sua attività letteraria era avviata e nel 1854, frequentando l'Università di Padova per studiarvi legge, stampò i suoi primi *Versi*, in cui assumeva un atteggiamento anticlassicista deciso, anche se, come si può vedere in *Drammaturgia popolare*, non mancava di condannare quei poeti romantici che avevano scelto la facile via del patetismo più dolciastro e lacrimoso. Da prodotti di questo tipo si può ricavare un'indicazione abbastanza precisa sui contorni della poetica nieviana in formazione, come anche dai contemporanei *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, in cui auspicava una letteratura nuova, che ricavasse dalla sua stessa tradizione una possibilità concreta di rapporto col popolo e per questo costituiva una linea che univa lo slancio alfieriano al senso civile del Parini e del primo Foscolo, fino al Manzoni.

Dal '55 poi, insieme alla pubblicazione di una nuova raccolta di *Versi*, attendeva a quell'insieme di racconti che avrebbero costituito il *Novelliere campagnolo*, alcuni lavorati con cura, scritti e riscritti (*L'avvocato*, che diede luogo ad un processo in cui il Nievo appariva imputato di dileggio della gendarmeria austriaca), testimonianza tutti di un atteggiamento letterario che reclamava la necessità di un impegno politico. Così il primo di questi racconti, non vero racconto ma piuttosto aneddotica illustrazione di una presa di contatto di due giovani borghesi cittadini col mondo contadino, *La nostra famiglia di campagna*, oppone ai luoghi comuni del contadino cocciuto, sornione, interessato e ladro l'immagine di un lavoratore sfruttato, generoso, buono, ricco di umanità. È il primo avvertimento di un atteggiamento ideologico che, da una parte, porterà il Nievo a militare nel '59 come cacciatore a cavallo nelle formazioni garibaldine, dall'altra a meditare sull'inderogabile necessità di una partecipazione popolare, contadina, alle battaglie del Risorgimento, a pensare insomma la rivoluzione nazionale anche come rivoluzione sociale, o almeno come occasione dell'inserimento delle classi subalterne nella vita nazionale. Per le novelle campagnole il Nievo aveva dinanzi esempi che andavano dal Carcano alla Sand, ma si deve dire che la generica simpatia di costoro per i poveri e per gli oppressi egli superava nel deciso realismo

politico di un incontro tra classi borghesi e classi umili. D'altronde, mentre in alcune novelle trovarono luogo elementi più scopertamente romantici (*La pazza del Segrino*), in altre si annunciava una dimensione umana, un gusto di personaggi, come anche di certo paesaggio friulano, quale si trova nel *Varmo*, che si sarebbero trovati tra poco nelle *Confessioni*.

Ma se il «novelliere campagnolo» è un indice sicuro di certe scelte già compiute dal Nievo, la lingua di esso, ancora spesso gonfia di un eccesso di eloquenza, come anche l'attività contemporanea o seguente ad esso, mostrano quanto cammino gli restava da fare perché i suoi ideali letterari-politici si attuassero. Di quest'ultima attività andrà ricordato il romanzo storico *Angelo di bontà* (1856), che assumeva come tema centrale la decadenza della grande repubblica di Venezia sul finire del secolo XVIII (altro tema che ricorrerà con ben maggior forza nelle *Confessioni*), ma soprattutto il romanzo rusticale *Il conte pecoraio* (1857), che narra le vicende a lieto fine di una fanciulla montanara che sconta con pene e sofferenze un suo errore giovanile, finché sarà redenta dall'amore di un giovane montanaro.

Intanto, nel '57, Nievo s'è trasferito a Milano dove resta fino al '59, salvo frequenti ritorni nel mantovano e nel Friuli. Sono anni assai fertili e non soltanto perché scrive ora la maggior parte delle *Confessioni* (tra '57 e '58), ma anche per altre opere. Intanto le due tragedie *Spartaco* e *I Capuani* e le commedie *Pindaro*, *Pulcinella*, *I beffeggiatori*, *Le invasioni moderne*, poi il racconto satirico *Il barone di Nicastro* ('57-59), che nello stesso loro impianto e argomento rivelano le deliberate scelte romantiche dello scrittore, infine la raccolta di poesie *Lucciole* (1858), un complesso canzoniere in cui si trovano, accanto a poesie d'amore, poesie satiriche, rievocazioni mitico-storiche, poesie politiche e altre d'occasione.

Maturava intanto quell'epico '59 vissuto da lui come s'è detto: da quell'esperienza garibaldina nasce la raccolta *Amori garibaldini* (pubbl. 1860), in cui erompe un sentimento gagliardo, un ritmo spesso aperto, un che anche di avventato e improvvisato e, talvolta, un gusto visivo-gestuale come ne *Il generale*, che è un ritratto popolare-cantato di Garibaldi. Le delusioni del '59 poi, l'armistizio di Villafranca (in una poesia che ha questo titolo) e l'abbandono di Venezia all'Austria, creano in lui una situazione di grave sconforto, di risentimento e quindi di urgenza d'azione. Ne nascono i due *pamphlets*, *Venezia e la libertà d'Italia* (1859) e il *Frammento sulla rivoluzione nazionale* (1860): nel primo v'è la denuncia aspra del tradimento compiuto contro Venezia, nel secondo la dichiarazione aperta che non vi sarà rivoluzione nazionale senza rendere compartecipi le classi subalterne, quei contadini che sopportano il peso economico di tutte le vicende della società, i più gravi sacrifici, e che la borghesia manovra senza scrupoli. Tale denuncia si riflette anche in un abbozzo di romanzo, *Il pescatore di anime*, scritto sul finire del '59, in cui vedeva nel piccolo clero il tramite per collegare le plebi contadine al movimento di rinnovamento nazionale. Conseguenza di questi atteggiamenti più accentuatamente rivoluzionari è anche la decisione

di partecipare all'impresa dei Mille. Combatté a Calatafimi e a Palermo, dove poi restò come intendente dell'esercito sotto il comando del generale Giovanni Acerbi. Interessante è in questi mesi l'*Epistolario*, soprattutto nelle lettere alla madre e alla cugina Bice Melzi d'Eril, lettere che con il *Diario* o *Giornale della spedizione di Sicilia* costituiscono un eccezionale documento sull'impresa garibaldina e sulla disposizione epica dello scrittore. Dopo un soggiorno in Lombardia tra fine '60 e inizio '61, tornò a Napoli e quindi a Palermo per prelevare i documenti dell'intendenza garibaldina. Il 4 marzo 1861 si imbarcò a Palermo sul piroscampo Ercole che la notte stessa naufragò: e nel naufragio scomparve il giovane scrittore.

Come si vede, nel breve arco della sua vita il Nievo produsse molto, febbrilmente, spesso di corsa, ma sulla base di una vicenda intellettuale, morale e politica di grandissima vivacità. L'opera maggiore in cui rifuse tanti spunti ed elementi, paesaggi, personaggi, avvenimenti storici e fantastici, figure e figurine, già affiorati in precedenti esperienze narrative, restano le *Confessioni di un italiano*, che videro la luce solo nel 1867. Quest'opera è la storia, principalmente, di Carlo Altoviti: il tempo è quello degli ultimi anni della repubblica di Venezia e le vicende italiane del primo Ottocento, dall'età napoleonica ai moti del '21 e del '31. Queste vicende costituiscono la rete realissima su cui poggiano le esperienze, la vita interiore, la formazione e lo svolgimento del carattere dei singoli personaggi; una folla varia questi ultimi, segno dello straordinario fervore fantastico che accompagna costantemente il Nievo lungo tutto il romanzo. Vario di tono, questo: idillica e patriarcale l'apertura, in cui è descritto il castello di Fratta, nella sua curiosa, bizzarra architettura, cresciuta nel tempo senza ordine e norma. E restano nella memoria la cucina, con il suo insieme di ombre e di bagliori, i castellani che sembrano macchiette uscite da una fantasia umoristica, Monsignor Orlando, il capitano Sandracca, il vecchio conte, ma che collocati accanto a personaggi di grande intensità sentimentale, morale e ideologica come la Pisana, Clara, Lucilio Vianello, fanno intravedere i contrasti che sono sotto quel mondo solo apparentemente tranquillo.

Il Nievo reca in queste pagine dell'infanzia di Carlino un cumulo di ricordi autobiografici, della sua stessa infanzia nel Friuli, luogo caro della memoria, tra il chiuso del castello, con le sue cerimonie che sostituiscono la vita, e l'aprirsi delle campagne intorno fino all'infinita distesa del mare che in un'infantile scorribanda Carlino un giorno scopre. In questo mondo che in superficie pare pacifico e disposto a risolvere in commedia (caratteristiche le pagine sull'assedio del castello da parte del Partistagno) turbamenti e tensioni che covano in esso, si prepara però l'allargamento dell'orizzonte, avvertito da certi personaggi e promosso dagli avvenimenti di fine secolo. Alcune delle pagine più belle il Nievo le scrive sull'arrivo dei francesi nel Friuli, le sommosse popolari, lo sconvolgimento subitaneo di questa vita patriarcale, tutti eventi che incidono nella storia dei personaggi, di Carlino innanzi tutto, che si vede elevato dal popolo in rivolta ad avogadore e perfino s'incontra

con Napoleone nel castello di Fratta; e tra le pagine piú vive vanno contate quelle che raccontano la caduta dell'antica repubblica di Venezia, l'ultima seduta del Consiglio Maggiore, di cui Carlino è entrato a far parte attraverso intricate vicende, svolte nel segno dell'avventura. Fremono queste pagine di sdegno, di pietà, di orrore dinanzi alla viltà, all'inutile coraggio, al tradimento dei patrizi veneti, oppure di esultanza per il rinnovamento democratico che gli avvenimenti promettono. Ma, in tutto questo allargarsi di vicende e di trama, ciò che è certo è che il mondo idillico-patriarcale del castello di Fratta, visto con gli occhi del bambino che tutto scopre da quell'angolo di terra, non può essere isolato dal resto del romanzo, ché in esso vi sono le premesse di tutto ciò che avviene dopo: e queste premesse non possono essere che nel carattere di personaggi.

Centrale tra questi la Pisana, figlia minore del conte di Fratta, amica inseparabile di giochi di Carlino, che ne subisce le piccole prepotenze, ma anche ne partecipa gli abbandoni affettuosi, immagine bambina di quello che sarà la donna, appassionata, libera nel disporre della sua vita sentimentale e travolta dall'intrigo di avventure che il mondo che si rinnova prepara per tutti. Quando Venezia cade in mano agli Austriaci dopo Campoformio, Carlino passa in Lombardia e partecipa poi alla difesa della repubblica partenopea con la legione riunita da Ettore Carafa, uno dei martiri del '99. Crollata la repubblica a Napoli, egli, ritrovata la Pisana, ripara a Genova proprio nel tempo di quel memorabile assedio. Nel grande periodo napoleonico assume, quindi, vari uffici pubblici: ma tutte queste nuove vicende il Nievo mai le separa dalla storia travagliata, fatta anche di incomprensioni e di tensioni, di Carlino e della Pisana. Che a suo modo ama anch'essa Carlino, e l'ama fino al sacrificio, come si vede nelle pagine dedicate all'esilio londinese dei due, dopo i moti napoletani del '21. Personaggio nuovissimo questa Pisana nella letteratura italiana e tale da apparire talvolta il vero protagonista del romanzo: ché, se la trama di questo si svolge intorno alla figura di Carlo Altoviti, che, ottuagenario, ricorda, il filo che dà senso a tutta la sua vita è appunto il suo amore per la Pisana. Come un po' tutta la vita di Carlo ruota intorno a quest'ultima, così tutto il romanzo finisce con l'accentrarsi intorno a questo amore e a questo personaggio.

Il Nievo tuttavia non rinuncia a narrare la sua vasta storia italiana neppure dopo la morte della Pisana: troviamo così Carlo nel '31, dopo i moti che portarono alla costituzione delle Province unite italiane, ad Ancona, dove si è recato in cerca del figlio nato dal matrimonio di lui con l'Aquilina, una mite ragazza che la Pisana stessa ha voluta sposa di Carlo. Insomma, in ogni momento del romanzo le cose sono densissime, la trama foltissima, le avventure si succedono alle avventure, in un ritmo incalzante che costituisce la non ultima ragione di bellezza, di vitalità dell'opera.

Nella sua ampiezza, nella folla dei suoi personaggi, nella sua sterminata varietà, questo romanzo non solo è un vastissimo affresco del gusto, degli atteggiamenti del mondo romantico nel suo complesso, ma è anche l'opera

più significativa che la narrativa italiana abbia dato tra il romanzo manzoniano e l'apparizione del Verga.

6. Niccolò Tommaseo

Varie esperienze narrative condusse anche Niccolò Tommaseo, una personalità fondamentale per comprendere lo svolgimento del Romanticismo in tutto il suo corso. Poeta, narratore, critico letterario, erudito, storico, e poi ancora linguista, giornalista, uomo politico, il Tommaseo rappresenta bene aperture e limiti del pieno Romanticismo italiano. Se non veramente dipanati, sono certo presenti nella sua vasta produzione tutti i motivi che il Romanticismo fece affiorare, la meditazione sulla storia, la sensibilità acuita, il sentimento religioso del fare umano, la ricerca espressiva e linguistica.

Nato a Sebenico, in Dalmazia, il 9 ottobre 1802, studiò prima a Sebenico e nel seminario di Spalato, poi all'Università di Padova dove si laureò in giurisprudenza nel 1822. Sono anni già fertili di versi e di prose, che attraggono su di lui l'attenzione di molti. Dal '23 si stabilì in Italia, a Milano presso il Rosmini prima, poi a Firenze come collaboratore fisso dell'«Antologia» del Vieusseux. Accanto ad un'abbondante produzione poetica già si colloca in questi anni fiorentini (fino al '32) la sua prima attività di linguista, che fra l'altro approda al *Dizionario dei sinonimi* (1830). Nel '34 è costretto all'esilio a Parigi, a Nantes, in Corsica: un'esperienza che sarà ben viva nel romanzo *Fede e bellezza*, di cui non è difficile cogliere gli aspetti schiettamente autobiografici. Ma intanto nel '35 pubblica a Parigi gli *Opuscoli inediti di F. Gerolamo Savonarola*, che inizialmente dovevano essere intitolati *Dell'Italia*, e che sono importanti come la prima di tante opere destinate a porre dinanzi all'Europa il problema italiano, precorritrici quindi del Risorgimento nazionale. E in questi anni d'esilio vengono fuori il commento alla *Commedia* (1837), il romanzo storico *Il Duca d'Atene* (1837), le *Memorie poetiche e poesie* (1838), cui seguono poi l'altro romanzo *Fede e bellezza* (1840), il *Dizionario estetico* (1840), i *Canti popolari corsi, toscani, greci e illirici* (1841) e tante altre cose di educazione, di critica, di saggistica politica.

Intanto dal '39 era ritornato a Venezia e il '48 lo trovò tra le figure di primo piano, partecipe del governo provvisorio di Daniele Manin e poi ambasciatore di Venezia a Parigi. Ma il disaccordo col Manin, il rifiuto della politica filopiemontese e la sua fedeltà al neoguelfismo gli facevano rinunciare a ogni incarico. Dopo l'estrema resistenza di Venezia nel '49, cui partecipò con grandissimo fervore, si rifugiò a Corfù, dove rimase tre anni, dove sposò Diamante Pavello e dove, malgrado la cecità che lo colpì, continuò a produrre numerosissimi lavori, poesie, opere di meditazione, di filosofia, di critica. Nel '54 a Torino dava inizio al *Dizionario della lingua italiana*, apparso per la prima volta nel '56, opera immane e per lungo tempo insostituibile. Dopo il '59 si recò a vivere a Firenze, dove morì il 1° maggio del 1874. Anche in questi ultimi

anni della sua vita scrisse moltissimo, di estetica (*Ispirazione e arte*, 1858), di politica, di storia della cultura (*Di G.P. Vieusseux e dell'andamento della civiltà italiana in un quarto di secolo*, 1863), di critica (*Nuovi saggi su Dante*, 1865), e di infinite altre cose, che qui neppure possono essere elencate.

Vita irrequieta, fervidissima, disposta agli atteggiamenti piú estremi, alla piú scoperta sensualità e all'ascetismo piú rigoroso, allo slancio politico, all'intervento attivo e rivoluzionario e alle concezioni piú retrive: uomo veramente di tutti i contrasti, impietoso nella sua fervida religiosità, di sapore biblico, complesso e sfumato nella sua rigidità, appassionato nel suo erudismo e pedantismo. Immagine di ciò che nella sua sostanza piú contorta il Romanticismo era.

La sua enorme produzione è tutt'altro che disorganica, sparsa: una sorta di spirito unitario circola in essa, in ogni sua parte, ed è certo la personalità poliedrica stessa del Tommaseo, ma piú chiaramente la contemporaneità dei suoi interessi, la possibilità costante di mettere l'uno al servizio dell'altro, di determinare tra di essi precise corrispondenze. L'interesse linguistico (esteso, fra l'altro, a lingue straniere, come il croato, la lingua della sua fanciullezza), che lo impegna in tante opere di erudizione, commenti, dizionari, analisi linguistiche, traduzioni, è naturalmente sempre presente nella sua attività di poeta e di narratore e lo stimola, lo guida, costituisce uno strumento di sorveglianza su di sé. L'interesse politico, allo stesso modo, non è mai meno di un orizzonte di tutta la sua attività, come è la sua religiosità aggressiva, dura, strumento di giudizio oltre che di vita intima.

Da questo complesso crogiuolo vien fuori una poesia spesso tormentata: e basterebbe pensare alle scelte severe che condusse in essa per ogni nuova edizione, alle esclusioni, ai rifacimenti e ai rinnovati interventi (che d'altronde non furono meno intensi per le altre sue opere, di narrativa come di erudizione), per rendersi conto che tale tormentosità riguardava contemporaneamente i mezzi espressivi e i contenuti. Probabilmente egli non raggiunse mai l'altezza liberatrice della vera poesia, ma è indubbio che in tutta la sua produzione poetica v'è piú di una traccia dell'urto che si verifica in lui tra una sensualità esuberante e una religiosità conquistata duramente, pronta a tradursi in atteggiamento biblico, a sublimarsi in altezza di fede che travalica i limiti di un'educazione clericale chiusa. Tipici in questo senso sono gli esametri *Voluttà e rimorso*, mentre altre componenti di malinconia, di pudore, di tormento dinanzi al peccato si trovano in molte composizioni come *Espiazione*, *Fede*, fino all'inno appassionato come in *Al Redentore*.

Cosí accanto all'abuso di maniere letterarie correnti si trova nella sua poesia l'avvertimento di modi, di sensibilità nuovi che hanno qualcosa di decadente e in ogni caso trascinano lontano dalla matrice piú schiettamente romantica. Cosí ancora, accanto a componimenti scritti sotto la spinta di uno scopo prevalentemente pratico, si trovano componimenti di intonazione nuova, quasi piú prosastica nell'andamento, che però risulta una scelta sicura per rappresentare condizioni delicate e tortuose dell'animo umano,

come nel poemetto *Una serva*, che presenta toni che hanno qualcosa di crepuscolare. Il piú sovente è tuttavia in componimenti brevi, che hanno il sapore e la dimensione del frammento, che la poesia batte piú sicuramente: ne vengono fuori accostamenti, analogie, illuminazioni di rapporti segreti, un gioco di immagini e di suggestioni evocatrici denso e conciso, perseguito attraverso, anche, una rara sapienza metrica.

La tormentosità della sua condizione umana risulta pienamente nel romanzo *Fede e bellezza*, sostenuto sovente da un vero afflato lirico che s'effonde ora nel paesaggio, ora nella delineazione di figure e di psicologie. Nel complesso è proprio la penetrazione psicologica che prende piú profondamente: e nella narrazione del torbido amore di Giovanni per la redenta Maria si ritrovano tutti i tormenti generati dal contrasto tra sensualità e aspirazione alla purezza, tra umanità tenera e pensosa e asprezza di una religione quasi disumana. Se il romanzo risulta alla fine assai sbilanciato, non solo per gli spiriti che lo pervadono, ma anche per le sue interne strutture, tuttavia non appare mai ozioso, mai vuoto: al contrario, sempre denso, anche quando si fa piú enfatico, sempre partecipato, anche quando si fa piú capzioso.

E, sia pure tra frequenti e pericolosi abbandoni, in un'indomata rete di contrasti esasperati, pagine belle si trovano nel racconto *Due baci* (1831), nella sua stessa dimensione prevalentemente moralistica e pedagogica, nell'andamento psicologico-lirico di *Un medico* (molto vicino per l'idealizzazione del protagonista a *Fede e bellezza*), e perfino nel racconto storico *Il Duca d'Atene* che, sulla traccia del Villani e del Machiavelli, narra la cacciata da Firenze del duca d'Atene nel 1343. E un'opera di grande interesse e di rara finezza nell'interpretare sé e la sua opera sono le *Memorie poetiche*, vasta autobiografia interiore, preparata dalle note del *Diario intimo*, che, pubblicato nel 1938, ha molto contribuito a ridimensionare la figura del Tommaseo.

Ma una particolare dimensione del gusto letterario del Tommaseo è rappresentata dall'attenzione ai fatti popolari, leggende, linguaggio, poesia: ciò già si scorge negli articoli di descrizione della Toscana intitolati *Gite*, spicca nelle *Scintille*, prose dedicate alla sua nativa Dalmazia, alle semplici, sane popolazioni di quelle terre che egli vede, per la loro moralità diritta e popolare, come lo strumento di unione dell'Europa e dell'Oriente, e trionfa decisamente nelle traduzioni dei *Canti popolari greci* ecc., che sono anche apparsi, per la densità di scrittura che vi raggiunge, come i risultati piú alti, consistenti, durevoli, della sua attività letteraria, al di là delle suggestioni culturali e sensibili della sua personale produzione poetica.

7. Svolgimento della poesia romantica

Se questo intrecciarsi di motivi, di sensibilità, di suggestioni vale a mettere oggi storicamente in risalto la figura del Tommaseo e in particolare la sua esperienza poetica, con il respiro complesso che ebbe e le prospettive sul futuro che

apri, nel Romanticismo ebbe anche espressione una produzione piú tipica per motivazioni, gusto, orizzonte ideologico. Punto di partenza per considerare questa produzione, che spesso ebbe nei suoi tempi larga risonanza ma che oggi ci appare piú che altro documentaria, è quella poesia lirico-narrativa, sentimentale e patetica, su cui influiva soprattutto un certo gusto lacrimoso o comunque la tendenza fantastico-evasiva del Romanticismo, una poesia che ha il suo modello tipico nella novella in versi, di cui s'è detto sopra (cfr. par. IV, pag. 237). Svolgimento ne fu la ballata e la romanza del maturo Romanticismo ed esito finale la varia produzione di Prati e di Aleardi.

Giovanni Prati, trentino, nacque nel 1814 e morí a Roma nel 1884, celebrato, largamente al di sopra dei suoi meriti, come vero interprete dell'anima romantica. Subito famosa una sua novella in versi, *Edmenegarda* (1841), piú legata tuttavia ad un modulo invecchiato di primo Romanticismo. Piú tardi venne elaborando vari motivi raccolti dal Romanticismo europeo (Byron, Lamartine) e nacquero poemi come *Rodolfo*, *Armando*. Ma la sua produzione piú significativa e migliore va cercata in raccolte piú tarde di versi. Già in *Psiche* (1876) troviamo temi meno caratterizzati romanticamente e anche un fare piú dimesso che consente una maggior limpidezza: cose che naturalmente finiscono col ridimensionare fortemente l'iniziale carica romantica del Prati; segno anche che il suo Romanticismo era abbastanza raccoglietico, come dimostra del resto un approdo meglio ancorato alla tradizione italiana, anche classica, in fatto di linguaggio. Questi esiti sono ancora piú evidenti nella raccolta *Iside* (1878), dove poesie come il *Canto d'Igea* (accompagnato da fortuna fino ai nostri giorni), pur con certe sue piú marcate diseguaglianze, e soprattutto *Incantesimo*, testimoniano largamente della vena facile del poeta, ma anche di una sua possibile felicità di risultati quando la sua superficialità s'incontra con una disposizione musicale e cantabile che non sarà errato considerare nella poesia l'aspetto parallelo di quello che il melodramma ottocentesco è nella musica. Questo nei rari momenti di coerenza che il poeta ebbe: ma troppo spesso la sua tendenza all'improvvisazione, alla comunicazione momentanea e superficiale lo fece indulgere alle fantasie piú vuote, agli abbandoni piú sentimentalmente romantici, ad un certo fastidio della cura formale e stilistica.

Piú severo in questo senso fu Aleardo Aleardi, veronese (1812-1878), che fu anche meglio al corrente degli sviluppi estremi del Romanticismo europeo, tendenzialmente del resto, per una certa attenzione al linguaggio, ai valori metrici, alla disciplina letteraria, orientato verso un incontro col parnassianesimo. Se non profonda commozione si potrà pertanto trovare in composizioni come *Monte Circello*, *Le città italiane marinare e commercianti*, *Le prime storie*, insieme ad un gusto storico abbastanza esigente per fedeltà e ad una capacità di svolgimento ampio e ordinato, una piú attiva partecipazione alle vicende umane, che tuttavia sfocia anche in lui, come nel Prati, piuttosto in sentimentalismo vaporoso che in coerenza rappresentativa.

Una particolare linea della poesia romantica è rappresentata dalla poesia

di contenuto dichiaratamente e quasi esclusivamente politico, che può andare dalle forme ancora settecentesche di Gabriele Rossetti (1783-1854), abruzzese, partecipe dei moti del '20 e del '48, esule poi in Inghilterra, alla poesia cantabile, lucida, ma a sfondo pratico-patriottico, di Goffredo Mameli (morto nel 1849 nella difesa di Roma), alla lirica di incitamento patrio di Luigi Mercantini, marchigiano (1821-1872), alla poesia dell'esilio di Pietro Giannone modenese (1792-1872) a quella piú complessa perché sostenuta da intensa vita morale di Alessandro Poerio napoletano (1802-1848).

Ma non si potrà tralasciare, parlando di poesia di quest'età, la figura dell'abate vicentino Giacomo Zanella (1820-1888), anche se sospinta da una poetica svolta in direzione esattamente opposta a quella fortemente romantica di Prati e Aleardi. Questi, fedele sostanzialmente alla sua educazione umanistica, si affidò spesso ad una volontà di costruzione, ad una risoluzione eloquente che non era sostenuta da adeguate capacità. Le migliori realizzazioni le diede così in un'ode dal ritmo concitato nella rievocazione della preistoria come *Sopra una conchiglia fossile*, o nel ricalco pariniano di *Egoismo e carità*, o in alcuni sonetti dell'*Astichello*. Dove invece volle tentare una poesia di pensiero (sfiorato come fu da alcuni problemi che tra romanticismo e positivismo si affacciavano alla cultura del tempo: rapporto tra scienza e fede, temi sociali e scientifici), come nei poemetti *Milton e Galileo*, *Microscopio e telescopio*, *Ospizi marini*, la mancanza di forza del pensiero, di saldezza concettuale e organizzativa si fanno piú evidenti. Il gusto zanelliano, tuttavia, non fu senza seguito, anche per ragioni immediate di arretratezza culturale: poetesse come la perugina Alinda Brunacci Brunamonti e la padovana Vittoria Aganoor Pompili ne seguirono i passi. E perfino in una generazione piú giovane una certa impostazione eloquente ed enfatica, di tipo zanelliano, ma sorretta da un bagaglio di elementi positivistici, si trova nella poesia di Mario Rapisardi, catanese (1844-1912), autore di poemi, *Palingenesi*, *Lucifero*, *Giobbe*, *Atlantide*, e di una quantità di minori componimenti in cui, forse, va ricercata una sua maggiore autenticità.

Un cenno va fatto infine dei poeti della cosiddetta «scuola romana», soprattutto Giambattista (1832-1868) e Giuseppe Maccarì (1840-1867), di recente sopravvalutati per certo influsso di modi leopardiani, di un Leopardi piú esteriore, piú aderente ad una realtà minuta (il Leopardi dei minori idilli del '29, per intendersi), che si sono voluti vedere nella loro produzione, ma in realtà piccoli poeti provinciali che vennero accogliendo tardi avanzi di una lunga tradizione che dal Duecento, dal Sacchetti, dal Poliziano giungevano fino all'Arcadia.

8. Teatro romantico

Nell'accompagnare l'impianto e lo svolgimento romantico si può facilmente pensare che il teatro fosse chiamato ad assolvere un ruolo importante: e di fatto le prime discussioni romantiche ebbero ben presente il teatro;

nella stessa lettera della Staël si accennava alla necessità di un rinnovamento teatrale che portasse il teatro fuori dal consueto gusto arcadico-melodrammatico. D'altronde un maturarsi di esigenze teatrali fu al centro della meditazione di poetica del Manzoni, come si è visto. Ma bisogna dire che, al di là delle tragedie di forte impianto letterario del Manzoni stesso, il teatro non diede molti altri risultati validi.

Già s'è detto della produzione teatrale del Pellico (cap. XXX, p. 170). La figura che parve meglio interpretare le esigenze romantiche di un teatro che si richiamasse a importanti eventi e a forti figure della storia italiana e nello stesso tempo interpretasse il bisogno di azione del Romanticismo in chiave di forte rilievo drammatico è quella del toscano Giambattista Niccolini (1782-1861). Il Niccolini ebbe una vasta produzione di tragedie di ispirazione storica, *Arnaldo da Brescia*, *Giovanni da Procida*, *Antonio Foscarini*, *Ludovico Sforza*, con le quali intese propugnare le idealità risorgimentali di indipendenza e di libertà e battersi contro la teocrazia e i tiranni stranieri e domestici. In tutte le sue tragedie egli non andò oltre la creazione di tipi piuttosto che di personaggi; questi assolvono il compito ideologico cui egli li chiamava e lo assolvono con una coscienza letteraria educata e formalmente accurata, come si può vedere nell'eloquenza di tanti loro discorsi. Non v'è dubbio che il modello rimaneva l'Alfieri, ma con molta minor conoscenza del cuore umano, con molta minor capacità di tratteggiare e far vivere le passioni, i sentimenti, i nuclei intimamente tragici delle proprie creature poetiche.

Né mancò una produzione teatrale rivolta a colpire più direttamente il largo pubblico con un deliberato calcare sulla sentimentalità, sugli improvvisi scatti e svolte di una teatralità un poco esteriore. Lo scrittore più fortunato fu in questa direzione Paolo Giacometti (1816-1882), di Novi Ligure, che, accanto a drammi storici come *Sofocle*, *Torquato Tasso*, *Maria Antonietta*, annoverò un'opera come *La morte civile*, che dura ancora sui palcoscenici.

Anche nella commedia non mancarono tentativi che naturalmente si richiamarono all'esempio goldoniano: si potrà ricordare il toscano Tommaso Gherardi del Testa (1814-1881), che fu autore di molte commedie schiettamente popolari e passò la mano ai due Martini padre e figlio, pur essi fiorentini, e il romano Giovanni Giraud (1776-1834), autore di opere leggere e piacevoli, in bilico tra la vera commedia e l'opera buffa, come *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, o anche di opere di satira sociale (*L'ajo nell'imbarazzo*).

Ma un'immagine del teatro nell'età romantica non sarebbe completa se non si facesse menzione di alcuni grandi attori come Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, che furono grandi interpreti alfieriani con una recitazione mossa, molto vivace, intensamente partecipata, deliberatamente opposta al gusto statico, alla dizione eloquente, tanto da far smarrire il senso stesso della tragedia, che si manifestò in età neoclassica con un attore come il Morrocchesi. D'altronde il Romanticismo trovò nel me-

lodramma ottocentesco il modo di dare una vivace espressione della propria anima, soprattutto quando testi anche poveri o ingenuamente intessuti o sentimentalmente esasperati s'incontrarono con un grande genio musicale come quello di Giuseppe Verdi, che va considerato uno dei maggiori interpreti del Romanticismo, non solo perché ne condivise gli ideali, ma perché riuscì a rappresentarne a fondo e compiutamente i gusti, le esigenze, le tendenze.

9. *Prose di memorie*

Un'altra tipica manifestazione della letteratura romantica fu la prosa memorialistica. Il gusto romantico della confessione, unito con quello di ricostruire tutta l'atmosfera di un'età attraverso l'angolazione di un individuo, è alla base di questo genere di letteratura, che ha del resto un grandissimo modello nella *Vita* di Alfieri. Naturalmente quest'esempio viene variamente usufruito nelle sue principali componenti, quella illuministica dell'uomo considerato in rapporto ad una società e alle vicende della formazione, dell'acquisizione del carattere e della mente, e quella, meglio prossima al Romanticismo, dell'introspezione psicologica, dello scavo dei sentimenti, dell'inseguimento dei più reconditi e segreti stati dell'animo umano, nonché del collegamento ad una situazione storica. Lungo queste due direzioni fondamentali la presenza alfieriana è indiscutibile in tutto questo genere letterario, e se sulla seconda di queste linee possiamo collocare *Le mie prigioni* del Pellico di cui s'è detto (cap. XXX, p. 170), sull'altra possiamo collocare quello che è certo il capolavoro di un onesto, anche se mediocre, scrittore quale fu Massimo D'Azeglio, cioè *I miei ricordi*.

Il D'Azeglio nacque da una grande famiglia piemontese a Torino nel 1798: il padre Cesare, fortemente legato per tradizioni e per convinzioni all'aristocrazia e alla corte piemontese, era stato decisamente ostile a Napoleone e per fedeltà al suo re si era ritirato in esilio a Firenze durante gli anni della dominazione francese. Uomo colto, aveva espresso dei dubbi circa l'opportunità dell'adesione del Manzoni al Romanticismo e questi gli aveva inviato quella *Lettera* che dichiarava apertamente le ragioni di tale adesione. In questo clima aristocratico, non insensibile peraltro alla cultura, era cresciuto il D'Azeglio, che manifestò presto un'insoddisfazione di fondo verso quell'ambiente e dopo qualche giovanile disordine si volle fare pittore. A Roma praticò la pittura, dedicandosi alla ritrattistica e alla rievocazione storica: fu questa la via che lo avvicinò all'arte e, come fu pittore impressionistico, rapido delineatore di un paesaggio e abile ritrattista, così fu scrittore impetuoso nel narrare, vigoroso nel tratteggiare una figura piuttosto nei tratti esterni che nella psicologia, vario nel disegnare tipi umani diversi, appassionati, comici, generosi, fragili.

Nel 1833 pubblicò il romanzo storico *Ettore Fieramosca*, la cui idea egli

derivava da un suo quadro che rievocava la disfida di Barletta del 1503, quando tredici italiani si scontrarono contro tredici francesi per difendere il nome italiano. Fu un romanzo di molta fortuna per il colore storico, sommario ma efficace, che lo pervadeva, per il vigore nel rappresentare certe figure a tutto tondo come appunto l'eroe che dà il nome al romanzo, per la capacità di delineare un ideale paesaggio in cui collocare i suoi eroi, per l'infinito numero di figure e figurine che sapeva evocare. La fortuna del romanzo lo convinse a scriverne un altro, *Niccolò de' Lapi* (1841), che faceva perno sull'assedio di Firenze del 1530 e che, seppure con meno impeto, riusciva un disegno romanzescamente efficace e romanticamente colorato di quelle vicende storiche.

Voltosi alla politica, stese due opuscoli di grande efficacia per la violenta denuncia dei mali dei governi pontificio e austriaco, *Degli ultimi casi di Romagna e I lutti di Lombardia*: qui anche la scrittura del D'Azeglio si solidifica in un esercizio di chiarezza che è anche più evidente nei *Racconti, leggende e ricordi della vita italiana*, i quali sono la stesura in forma più ampia, con una maggiore evidenza bozzettistica, di quello che sarà il suo capolavoro, *I miei ricordi*. Questo libro, che narra le vicende dello scrittore fino al 1846 e che fu pubblicato postumo nel '67, dichiara apertamente un suo fine moralistico, un'intenzione educativa poco sfumata, ma molto concreta: ciò che è importante sottolineare è il fatto che questa dimensione si concilia perfettamente col gusto narrativo, con la capacità del D'Azeglio di sbizzare bravamente episodi e figure. E certe pagine di riflessione (un'azione o un uomo sono tanto più grandi quanto più tornano in pubblica utilità: Jenner, scopritore del vaccino del vaiolo, è più grande di Napoleone, anche se meno noto) si fondono perfettamente con altre di rievocazione di figure quotidiane e di paesaggi (belle soprattutto quelle sul periodo romano con le loro aperture sulla campagna romana).

In questa direzione altra opera di rilievo sono *Le ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini (apparso postume nel 1879), che racconta fedelmente la propria vita e soprattutto il suo slancio ideale, patriottico, vigoroso nella denuncia dei vecchi governi assolutistici, vigoroso nell'indicare i sentimenti, il coraggio dei patrioti dinanzi alle minacce, alla prigione, all'esilio. Nell'insieme questo libro, sia pure in una maggiore sobrietà di scrittura che risponde ad un minor fervore fantastico, ma ad uno sforzo continuo di raffigurare più a fondo sentimenti e ideali, è assai vicino a *I miei ricordi* di D'Azeglio, anche se l'angolazione da cui le cose sono viste non è quella dell'aristocratico piemontese, che si converte al liberalismo moderato, ma quelle del popolano napoletano, generoso e deciso. Settembrini era nato a Napoli nel 1813; aveva insegnato in Calabria, ma insieme s'era dedicato attivamente alla vita politica che non si poteva manifestare che nella cospirazione. A lui si deve la *Protesta del popolo delle due Sicilie* apparsa anonima nel '47. Il '48 lo aveva trovato in esilio a Malta; ma non tardò a tornare dopo la concessione della costituzione. Incarcerato nel '49, subì un processo, cui seguì nel '51 la con-

danna a morte, convertita nell'ergastolo. Per lunghi anni rimase prigioniero nell'isola di Santo Stefano, finché riuscì a fuggire con la nave che, insieme ai suoi compagni, lo portava in esilio perpetuo in Argentina. Si rifugiò a Londra, dove rimase fino al '60.

Le pagine delle *Ricordanze* che rievocano i giorni del processo e della condanna sono tra le più memorabili che siano emerse dalla memorialistica dell'Ottocento per l'intensità sobria e composta di sentimenti, per il coraggio, per il senso di sacrificio, per la pienezza umana che ne scaturisce. Dopo il '61 fu professore di letteratura latina e quindi di letteratura italiana a Napoli: da quest'ultimo insegnamento nacquero le *Lezioni di letteratura italiana* che sono impregnate delle idealità rinnovatrici del Settembrini, accese dall'aspro suo anticlericalismo, connesse con la vita civile e soprattutto unitaria dell'Italia in tutte le età della sua storia, talvolta anche straordinariamente incisive per singoli giudizi. Tuttavia mancò al Settembrini una vera capacità di individuare le interne articolazioni della storia, di collegare quindi – come riuscirà al suo vicino grande, di lui tanto più complesso e profondo, De Sanctis – l'individuazione artistica dell'opera letteraria con la sua collocazione storica.

Ma l'Ottocento diede anche libri di memorie di diversa occasione e di diversa ispirazione: ché tali possono essere detti sia i *Ritratti* (di molti letterati da lei conosciuti e spesso frequentatori del suo salotto veneziano, Alfieri, Pindemonte, Cesarotti, Bertola, Foscolo) di Isabella Teotochi-Albrizzi (1760-1836), sia il notevolissimo *Manoscritto di un prigioniero* del livornese, mazziniano, democratico Carlo Bini (1806-1842). È questa un'opera di ispirazione chiaramente autobiografica (il Bini fu prigioniero per qualche tempo nella fortezza di Portoferraio), ma arricchita poi di episodi e di incontri umani spesso narrati con fine *humour*, carichi sempre di un'attiva partecipazione romantica al loro contenuto. Di altri libri di memorie soprattutto politiche come quelle del rivoluzionario Felice Orsini, del patriota pisano Giuseppe Montanelli, del fiorentino Gino Capponi, non si può far qui esplicita memoria, se non ripetendo ancora che la memorialistica fu veramente un'autentica disposizione intellettuale, morale, ideologica e in qualche caso artistica dell'Ottocento romantico.

10. *Filosofi, politici, storici*

Poiché il Romanticismo fu soprattutto un cosciente, deliberato sforzo di rinnovamento del mondo culturale italiano, sospinto per di più da nuove condizioni ed esigenze della vita politica, della vita della società, segnato dal bisogno di un diverso contatto e rapporto con la cultura europea pur essa, e prima che in Italia, in movimento, è chiaro che di esso non si può avere una nozione precisa se non richiamandosi all'attività di pensiero, alla teorizzazione e in genere alla saggistica politica cui dette luogo, e da ultimo anche

alla saggistica storica che fu, come s'è avvertito, una tipica manifestazione romantica. Dal punto di vista filosofico, non potendo qui soffermarci adeguatamente sullo svolgimento del pensiero italiano, va almeno ricordato che tre risultano le componenti essenziali che influenzano la filosofia italiana di questo tempo: innanzi tutto una persistente eredità settecentesca, in particolare di quei circoli di cultura attivamente interessati ad una riforma della vita pubblica e in genere del costume; quindi un influsso crescente, lungo lo svolgimento dell'età romantica, della filosofia tedesca; infine un contatto, mantenuto attraverso le tradizionali vie d'accesso geografiche e culturali, del pensiero francese. È certo così che nell'ambiente milanese, in cui sono più vividi i richiami al «Caffè» e ai suoi rappresentanti, quel certo illuminismo affiora di continuo anche in una personalità come Gian Domenico Romagnosi, pur partecipe, come s'è accennato, del movimento romantico, ma tutto impregnato di interessi civili, sociali, giuridici. Al contrario l'influsso più pratico, meno sistematicamente filosofico della cultura francese sarà evidente in figure come l'educatore Raffaello Lambruschini (1798-1873) o anche lo stesso Vincenzo Gioberti. A Napoli, infine, più profondo sarà il rinnovamento filosofico con l'accoglimento dello hegelismo, come si può vedere in Bertrando Spaventa (1817-1883) o in Angelo Camillo De Meis (1817-1891). D'altronde lo spiritualismo religioso romantico ha in Antonio Rosmini di Rovereto (1797-1855) il suo sistematore filosofico. Segni tutti che il movimento romantico era accompagnato da un'elaborazione filosofica che forniva centri precisi all'attività culturale.

La quale ebbe significativi strumenti di diffusione in alcune riviste che continuarono e svolsero la dimensione che il «Conciliatore» aveva fatta propria. Prima di tutto andrà ricordata la fiorentina «Antologia», fondata nel 1821 da un ginevrino fattosi fiorentino, Giampiero Vieusseux, che trovò l'appoggio dei toscani più illuminati come quello di Gino Capponi. All'«Antologia» collaborarono figure interessanti, come il critico cremonese Giuseppe Montani, il Tommaseo, affiancata come fu dal gabinetto di lettura fondato pure dal Vieusseux e da altre iniziative editoriali di quest'ultimo intese soprattutto a promuovere il rinnovamento agricolo ed economico della Toscana. Non è difficile scorgere in tutto ciò l'aggancio col «Conciliatore» e più indietro col «Caffè»: una linea che perdurerà fino al «Politecnico» di Cattaneo, di cui diremo tra poco. Ma anche in altri centri si ebbero iniziative del genere: a Napoli sorse (1832) il «Progresso» di Giuseppe Ricciardi, a Milano la «Rivista europea» (1838) di Giacinto Battaglia e in seguito «Il Crepuscolo» (1851) del Tenca, su cui torneremo; a Torino la «Rivista contemporanea» (1853) di Luigi Chiala.

Fra tante iniziative e attività si distinguono alcune figure che culturalmente, ma soprattutto politicamente e talvolta filosoficamente, ebbero grande peso. Prima di tutto quella di Giuseppe Mazzini (1805-1872), di cui è qui inutile, tanto son noti, richiamare la vicenda umana e il pensiero politico: basterà dire che, come spesso si è avuto modo di registrare, egli fu il grande

ispiratore di molte idealità risorgimentali e per questa via, concretamente, di molte opere romantiche. Egli concepì, fin dal principio della sua carriera mentale, la letteratura come un ausilio, un'accompagnatrice preziosa per la maturazione e l'attuazione dei suoi ideali politici. È pertanto un settore non piccolo della sua meditazione riguarda direttamente la letteratura, oltre che una componente letteraria è sempre presente nei suoi scritti. Come scrittore egli raramente esce da un alone di eloquenza, di indeterminatezza, di slancio quasi mistico e vagamente e romanticamente "poetico", col quale pensa sia necessario rivestire le sue idee: anche se, va aggiunto, quando la passione politica immediata prende il sopravvento sugli incerti progetti di teorizzazione, il suo parlare si fa tanto più preciso. Ma in alcuni scritti di critica letteraria certi ideali risorgimentali-romantici, d'origine talvolta foscoliana, si fanno evidenti, come nei giovanili *Dell'amor patrio di Dante* e *Di una letteratura europea*, di ispirazione goethiana, e nei saggi su *Byron e Goethe*, *Del romanzo in generale e anche dei «Promessi sposi»*, su *Alcune tendenze della letteratura europea nel secolo XIX*, sul *Dramma storico*. Ma l'opera in cui il gusto romantico, la finezza della sensibilità, l'acutezza nel penetrare gli stati d'animo, e insomma una vera disposizione critica, sono più evidenti è il *Saggio sulla filosofia della musica*.

Accanto a Mazzini va collocato subito Vincenzo Gioberti, uomo politico, filosofo, critico, nato a Torino nel 1801 e morto a Parigi nel 1852, dopo una vita ricca di esperienze, anche se fertile di amarezze oltre che di fama. Per qualche aspetto il Gioberti impersona anche meglio del Mazzini alcuni motivi romantici e prima di tutto quello religioso: ché se il Mazzini sentiva in un alone un po' generico, mistico e spirituale, egli sente, dapprima almeno, in senso precisamente e decisamente cattolico, come esaltazione della Chiesa e della sua funzione positiva nella storia italiana (di qui le idee neoguelfe). Ma anche per il motivo nazionale si può tenere simile discorso; ché quel principio di nazionalità che il Mazzini esaltava come forza politica moderna per ciascun popolo, il Gioberti circoscriveva più chiaramente all'Italia, di cui tracciava nel 1843 la storia di tutti i tempi nel famosissimo *Primato morale e civile degli italiani*. Qui troviamo anche un capitolo dedicato alla letteratura italiana, che pur nella sommarietà dello schema è tuttavia un articolato disegno, utilizzato anche nel seguito della critica romantica, una fervida linea di svolgimento di tutta la nostra letteratura, dall'esplosione del genio di Dante al prevalere dell'arte in senso prezioso e raffinato nel Cinquecento, alla decadenza successiva. Ma come critico il Gioberti lasciò pagine vivide su altre figure e opere, come sul *Saul* dell'Alfieri, sul Leopardi, sul Manzoni e su molti scrittori di altre letterature. In seguito il Gioberti, anche in conseguenza delle delusioni politiche del '48, si volse ad atteggiamenti più democratici, che sono evidenti (e qui anche la sua scrittura si fa più sobria) nel *Rinnovamento politico e civile degli italiani*.

Del Gioberti ricordiamo qui le opere che per il loro carattere di pubblicistica e saggistica politica ebbero un'incidenza più immediata e diretta sullo

svolgimento della cultura romantica. Ma in questo campo politico molte altre opere sarebbero da menzionare: e qui ci limiteremo a ricordare il focoso *Saggio sulla rivoluzione* di Carlo Pisacane (1818-1857), repubblicano, esule e cospiratore di ispirazione mazziniana, ma su posizioni poi molto democratiche: sull'altro versante, quello del moderatismo liberale monarchico, saranno da ricordare le *Speranze d'Italia* di Cesare Balbo (1789-1853), autore anche di una *Vita di Dante*, di significato ideologico piú che critico, e di un *Sommario della storia d'Italia*, opera anche questa di modesti intenti.

Nel campo della storia l'attività dell'età romantica fu ricca e addirittura febbrile, agendo anche qui l'eredità settecentesca risalente al Muratori, per quello che riguarda la ricerca scientifica che mette capo ad un'iniziativa benemerita per lo studio della storia patria come l'«Archivio storico italiano», ma anche un gusto autentico per una traduzione in narrazione vasta, articolata, scientificamente appoggiata, delle ricerche particolari. E questa dimensione sarà già riconoscibile in parte nella *Storia della lega lombarda*, nonché nella *Storia di Bonifacio VIII*, del napoletano Luigi Tosti (1811-1897).

Ma è soprattutto nel palermitano Michele Amari (1806-1889) che il Romanticismo ebbe il suo storico, attento ricercatore e narratore vivacissimo. La sua *Guerra del Vespro* (1842) è tutta sostenuta da un'autentica attitudine storica, oltre che da una forte passione politica: ma poi la *Storia dei Musulmani di Sicilia* (1854-1872) appare come il vero capolavoro storico del Romanticismo.

Se l'Ottocento può annoverare tanti altri storici, soprattutto di avvenimenti contemporanei, dal Capponi, il cui nome è spesso ricorso in queste pagine e che fu certamente un simbolo della classe colta italiana del secolo, autore fra l'altro di una *Storia della repubblica di Firenze* (1872), a Giuseppe La Farina, autore di un'appassionata *Storia d'Italia dal 1815 al 1850*, a Giuseppe Ferrari, scrittore in italiano e in francese di molte opere storiche e politiche (*Histoire des révolutions d'Italie, Filosofia della rivoluzione*), il solo che per statura li sovrasta e si approssima alle grandi figure dell'età fu Carlo Cattaneo, milanese, nato nel 1801 e morto nel 1869.

Fare brevemente la storia di quest'intellettuale e politico, economista, storico, educatore, è impossibile: tanto piú quando s'aggiunga che egli fu vivacissimo scrittore. Il suo stile fu sobrio, lucidissimo, singolarmente incisivo, quello che di piú antiromantico si possa immaginare se si pensa al Romanticismo dei poeti pratiani o all'eloquenza di Mazzini, ma il prodotto piú autentico del Romanticismo se si pensa alle origini vichiane di quest'ultimo. Nel Cattaneo lo stile è regolato dal bisogno di concretezza, di far chiaro sui problemi agitati e studiati, ben conscio che sta nella capacità dello scrittore di mescolare dati certi e rilievi fantastici la sua riuscita, il suo successo. Questa sua disposizione alla concretezza dello stile è la conseguenza della sua mente naturalmente disposta al concreto, al reale, antispiritualistica, antiidealistica, positiva (tanto che s'è visto in lui un iniziatore del positivismo, mentre piú veramente occorrerà vedere in lui l'erede del vichianesimo per un lato e poi

dell'illuminismo, magari attraverso l'influenza del suo maestro Romagnosi).

Si pensi a certe sue definizioni che da sole possono testimoniare della singolare unità – da grande scrittore – di pensiero e stile in lui: «Un sistema compiuto e chiuso diviene il sepolcro dell'intelligenza e della virtù che lo ha tessuto»; «La filosofia è la ragione dell'uomo che aspira a conoscere la ragione dell'universo»; «L'atto più sociale degli uomini è il pensiero, poiché congiunge sovente in un'idea molte genti fra loro ignote e molte generazioni»; «Val più il dubbio d'un filosofo che tutta la morta dottrina d'un mandarino e d'un frate». E si potrebbe continuare per molte pagine. Ma varrà invece la pena di tracciare la storia, almeno esterna, di questa figura unica.

Giovanissimo si dedicò all'insegnamento, pur frequentando assiduamente il Romagnosi, ai cui «Annali di statistica» collaborò attivamente con scritti soprattutto giuridico-economici. Nel '39 fondò il «Politecnico», che nella sua prima serie durò fino al '44: era un tipo di giornalismo nuovo ch'egli proponeva, aperto su tutti gli aspetti della vita, capace di mischiare critica letteraria, per esempio, alla «scabra merce di locomotive e gazometri, e ponti obliqui», aperto soprattutto su una prospettiva non angustamente italiana, ma europea e mondiale, pronta nel proporre all'Italia soluzioni economiche e tecniche delle più diverse parti del mondo e viceversa; un giornalismo che fornisse idee concrete, che avesse presa sul reale per rampollarne direttamente, che potesse corrispondere alle aspettative di nuove classi, di un generale movimento della società. Gli articoli ch'egli pubblica nel «Politecnico», sia ora, sia nella breve ripresa dopo il '60, sono innumerevoli e sugli argomenti più vari: letterariamente basterà ricordare il saggio sul *Don Carlos* di Schiller e il *Filippo* dell'Alfieri per valutare la capacità del critico, che mostra la diversa grandezza della tragedia alfieriana al di là di quegli elementi (colore storico, rispondenza dei personaggi con la storia) che per i romantici son divenuti nuovi pregiudizi; o, ancora, su altro piano i saggi su Vico e sul Foscolo. Il principio che lo guida è che nel tessuto storico i dati da collegare, i nessi da registrare, le connessioni da mettere in evidenza sono infiniti: per il vero storico non si può prescindere da questa visione complessa, articolata, ma non sfumata, bensì chiara, circoscritta in ogni particolare.

È quello che appare chiaramente non solo nei *Frammenti di filosofia naturale* e nei *Frammenti di filosofia civile*, ma soprattutto in quello che può essere considerato un capolavoro di concezione storica e di efficacia anche letteraria, le *Notizie naturali e civili sulla Lombardia*. V'è qui un grandioso quadro di storia geologica che dà poi luogo ad una descrizione geografica circoscritta e precisata in tutti i suoi elementi: fiumi, valli, rilievi, abitanti quindi. Tutto perché dall'insieme di quei fatti scaturisca l'illuminazione della situazione dell'agricoltura lombarda. Fanno seguito le vicende del popolamento, degli insediamenti dei diversi popoli sulla terra lombarda: e anche qui si trova un continuo passare dal particolare al generale, una ferma disposizione a tendere, a colorare una situazione.

Ma non meno efficace il Cattaneo risulta in altre opere, come nella *Storia*

della rivoluzione milanese del '48, scritta dapprima in francese. Nel tempo di quegli avvenimenti, fin dalle cinque giornate, il Cattaneo fece parte del Comitato di guerra e volle che la rivoluzione fosse rivoluzione di popolo che contro l'Austria si levava per una confluenza storica e sociale di interessi concreti, di idealità precise. Di tutto questo c'è la trama lucida, precisa in questa storia, come anche nelle successive *Considerazioni*; e v'è anche il maturarsi di quel pensiero federalista-repubblicano che divenne il centro dei suoi pensieri. Dopo il '49 fu costretto all'esilio, si rifugiò a Lugano e in quel liceo insegnò fino al '60. Fu eletto poi deputato, ma per non giurare alla monarchia rifiutò per tre volte l'elezione. Anche questo segno di una dirittura morale che è ben connessa con la sua dirittura intellettuale.

11. *La critica letteraria dal Foscolo al De Sanctis*

Come si è potuto avvertire più volte nel corso delle pagine precedenti, la critica letteraria fu largamente praticata, fu anzi uno strumento tipico di espressione del Romanticismo. Criteri conduttori di questo particolare esercizio letterario, in rapporto soprattutto alle esigenze di realismo fermentanti al fondo del Romanticismo, furono la rispondenza della letteratura con la società, il parallelismo tra storia civile e storia letteraria. Ma non fu tutto qui: la ricerca dello svolgimento storico, come anche quella del fatto artistico nella sua peculiarità, guidarono, o almeno sollecitarono, quest'attività. Spirito animatore fu certo il Foscolo, del cui peso come critico su tutta la civiltà romantica s'è detto (v. p. 159).

Su questa linea si svolse un'attività fervida, spesso rivolta alla letteratura contemporanea, e già si son fatti i nomi di politici e di filosofi, ma anche di poeti e scrittori, che sono rilevanti anche per il contributo alla critica che hanno recato: così Mazzini, Gioberti poco sopra, così anche i letterati della polemica romantica, il Tommaseo, il Carrer e altri.

Qui ricorderemo innanzi tutto una singolare figura di critico, il bresciano Giovita Scalvini (1791-1843), che si occupò di Foscolo, di Manzoni, di Goethe (ne tradusse anche il *Faust*) con una sicurezza di giudizio, ma soprattutto con una rete di suggestioni davvero singolari. Un'altra figura, di sopra appena nominata eppure oggi tra le meglio segnalabili per questo aspetto nell'ambiente del Vieusseux, fu Giuseppe Montani, cremonese (morto nel 1833), pensoso e sensibile critico della prosa leopardiana, per esempio, oltre che del Manzoni. Altra figura che giunge al culmine del Romanticismo con tutto un maturato bagaglio di interessi fu il milanese Carlo Tenca (1816-1883), che nel '51 fondò «Il Crepuscolo», rispondendo ad un'esigenza profondamente sentita ed esercitandosi su quell'organo in saggi, specie sugli scrittori contemporanei, capaci di volgere il suo precipuo interesse storico-sociale a valutazioni estetiche profonde, intelligentemente motivate.

Un'esigenza profondamente viva nel Romanticismo fu la storia della let-

teratura: molti i tentativi, vari i risultati. Tra i piú fermi s'è già segnalato il disegno storico-letterario di Gioberti nel *Primato*, nonché quel potente, a suo modo, e comunque vivace quadro storico che sono le *Lezioni di letteratura italiana* di Settembrini. Vanno ancora ricordati Camillo Ugoni, amico e discepolo del Foscolo, che continuò con vivace spirito romantico una pedissequa *Storia della letteratura italiana* condotta dal Corniani fino al Settecento, Cesare Cantú, che diede nel 1865 una sua *Storia della letteratura italiana*, che, per quanto ottusa esteticamente e anche storicamente, resta un documento di modi di intendere le cose, storia e arte, chiaramente moralistico, che fu proprio di certo Romanticismo cattolico, e soprattutto Paolo Emiliani Giudici, che tra il 1844 e il '55 scrisse una *Storia delle belle lettere in Italia*, la quale, per quanto carente di concetti precisi sull'arte, la forma, la storia letteraria, per quanto carente anche circa la valutazione e la stessa formazione del giudizio estetico, resta la piú ferma, utile, unitaria storia letteraria che il Romanticismo ci abbia dato prima di quella, tanto piú alta e compatta, come si vedrà di seguito, di Francesco De Sanctis.

12. *La critica letteraria di Francesco De Sanctis*

Al culmine della tensione critica e storiografica del romanticismo spicca la grande figura di Francesco De Sanctis, il maggior critico e storico letterario che l'Italia abbia avuto, cosí complesso e ricco di problemi e istanze fondamentali che – malgrado periodi di forte dissenso e addirittura di misconoscimento della sua grandezza – alla sua alta lezione si sono rifatti variamente tanti dei maggiori critici successivi, trovando nella sua opera e nella sua metodologia un eccezionale appoggio soprattutto nella lotta contro ogni nuova specie di prezioso formalismo o di arido contenutismo, di considerazione astorica delle opere poetiche. A lui si lega insomma la storia successiva della nostra critica e della nostra storiografia letteraria, cosí come in lui si fondevano le esigenze della critica romantica e le premesse geniali del Foscolo critico.

A tale formidabile esemplarità e forza critica e storica furono essenziali la vastità della sua esperienza di studioso aperto alla problematica della critica europea, specie francese e tedesca, la profondità della sua lunga discussione ed elaborazione metodologica, ma anche la forza viva di una personalità geniale rafforzata dalla piú generale esperienza di una vita morale e politica esercitata senza risparmio nell'eccezionale periodo che va dai moti risorgimentali all'unità e alla formazione del nuovo stato nazionale italiano. Sicché la critica e la storiografia letteraria desanctisiana, avvalorata dalla originalità di un grande scrittore, non furono frutto solo di una grande attività intellettuale e di un gusto originalissimo e profondamente intonato allo spirito piú profondo del suo tempo, ma anche di una singolare forza morale e di un'eccezionale interezza di esperienza vissuta come uomo impegnato nelle

vicende e nei problemi generali della sua epoca. E certo i veri critici difficilmente sono dei puri studiosi e specialisti chiusi nell'ambito delle loro ricerche e privi di vita e di impegni morali, politici, sociali, incapaci di vivere realmente i problemi che sono al centro delle grandi opere poetiche da loro studiate. Che era poi quanto già affermava il Foscolo, nemico di una critica e di una storiografia nate nel chiuso delle accademie e assertore della necessaria integralità del critico-uomo, così come di quella del poeta-uomo.

Nato a Morra Irpina (in provincia di Avellino) il 28 maggio del 1817, in una famiglia di piccoli possidenti, il De Sanctis fu condotto giovanissimo a Napoli e presto (come ci narra egli stesso nel suo bellissimo scritto autobiografico, *La giovinezza*) passò dalle prime ingenue e incerte letture e da un'educazione più grammaticale e classicistica impartitagli dallo zio Carlo, insegnante privato, allo studio più disciplinato, in parte angusto, ma per altro importante nella sua formazione, della scuola del purista marchese Basilio Puoti, da cui il giovanetto apprese, insieme a sentimenti di viva italianità, un gusto di lettura attento anche se troppo fondato sugli aspetti di «purezza» della lingua e sugli esempi degli scrittori del Trecento e del Cinquecento. Ma già nel 1839 diveniva egli stesso insegnante, prima nella scuola di S. Giovanni a Carbonara, poi nel collegio militare della Nunziatella, mentre insieme apriva una sua scuola privata (lo «studio del vico Bisi»), in cui tenne corsi sempre più approfonditi e nuovi di stilistica e di storia della letteratura, congiungendo così strettamente gli interessi letterari a quelli patriottici e politici, tanto che egli prese parte attiva ai moti napoletani del '48 insieme a molti dei suoi scolari, uno dei quali, Luigi La Vista, morì combattendo contro i mercenari svizzeri del Borbone.

Lo stesso De Sanctis, dopo un soggiorno in Calabria, venne imprigionato nel '50 per le sue idee e la sua attività liberale e rimase nel tetto carcere del Castel dell'Ovo fino al '53 (e fu un periodo di intense meditazioni filosofiche ed estetiche), quando poté andare in esilio prima a Torino, poi a Zurigo, dove rimase come professore di italiano al Politecnico sino al 1859.

Rientrato in patria svolse una fervida attività politica e culturale: riformò l'Università di Napoli in senso decisamente moderno, laico e liberale, per poi ricoprire nel '61-62 la carica di Ministro della Pubblica Istruzione del nuovo regno italiano, così come fu ministro dello stesso dicastero nel '78-79, quando dal partito cavouriano e dalla destra storica egli era passato, con un approfondimento ben coerente dei suoi ideali liberaldemocratici, alla sinistra moderata.

E mentre come deputato egli svolse attività importanti anche nella difesa degli interessi meridionali, in questi stessi anni di così fervida vita politica il De Sanctis fu anche professore di letteratura italiana nell'Università di Napoli, accompagnando sempre l'attività didattica e politica con un intenso lavoro di critico e con importanti interventi nei problemi della letteratura militante e della cultura fra romanticismo e positivismo. Morì il 19 dicembre del 1883, mentre attendeva alla stesura del suo libro sul Leopardi e del

frammento autobiografico, già ricordato, *La giovinezza*, importante documento delle sue qualità di scrittore anche in forma di narrazione libera, ariosa, insaporita di modi dialettali, e delle sue alte qualità umane, della sua forte passione morale, della sua schiettezza e purezza di carattere (nonché del suo vivo interesse per i problemi concreti e civili, specie nei confronti della sua terra meridionale da lui tanto amata e profondamente conosciuta nelle sue risorse generose e nella sua storia di miseria e di abbandono), tante volte confermate in molte delle sue bellissime lettere ad amici e ad allievi.

Dalla esposizione rapida delle sue vicende vitali è già possibile rilevare la pienezza di vita e di impegni del De Sanctis, uomo di pensiero e di azione, come dagli ultimi accenni alla *Giovinezza* e all'epistolario (né dovrebbe trascurarsi almeno l'indicazione della narrazione gustosa e appassionata di un «viaggio elettorale» nello scritto omonimo) ben si può risalire alla sicura affermazione della sua qualità di grande scrittore.

Ma certo per noi tutto quanto abbiamo detto dell'uomo e dello scrittore confluisce nella sua centrale grandezza di critico e di storico letterario.

Il De Sanctis già nel giovanile periodo napoletano venne elaborando, sulla base delle sue esperienze di lettore di testi letterari e di opere di critica e di estetica italiana, francese e tedesca (al centro è la conoscenza sempre più approfondita dell'estetica e della filosofia di Hegel), una sua prospettiva critica che tendeva a superare sia la storiografia letteraria erudita, sia la considerazione puramente psicologica e contenutistica dell'opera d'arte, sia quella prevalentemente retorica e stilistica del purismo, sia infine quella stessa – pur così per lui importante – dello storicismo idealistico hegeliano nella sua astrattezza simbolica (l'opera d'arte come espressione simbolica di idee) e nella sua tesi della necessaria morte dell'arte di fronte al prevalere della filosofia e della riflessione nell'epoca moderna.

Attraverso un lungo e complesso travaglio di pensiero e di gusto il grande critico irpino venne sempre meglio configurando una sua idea dell'arte nella sua individuale e storica realtà espressiva concretamente attuata nelle singole opere poetiche nate non da un'elaborazione formale di un'idea astratta, ma dall'espressione necessaria e coerente da parte dello scrittore di una situazione concreta (non di un concetto astratto) che richiede un linguaggio adeguato (più «proprio» che «puro»), una forma coerente rampollante dal pieno della «situazione» che il poeta vive in sé e rappresenta compiutamente.

Così, in questa prospettiva di romantico realista (avverso all'astrattezza di una letteratura puramente simbolica e filosofica o puramente retorica o puramente sentimentale e strenuamente in lotta con la fantasticheria velleitaria e con il sentimentalismo morboso del basso romanticismo, teso da un forte amore per un reale in cui l'ideale si risolve e vive concretamente), il De Sanctis risolveva il vecchio contrasto fra contenuto e forma astrattamente intesi e contrapposti, sostenendo che contenuto e forma sono inseparabili e che la vera poesia consiste nella loro organica unità, nel loro coerente sviluppo di contenuto in forma: la forma, infatti, «non è qualcosa che stia da

sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento e veste o apparenza o aggiunta di esso, anzi essa è generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma».

Per giungere a tale punto di vista estetico il De Sanctis, che fu sempre e sempre meglio non un teorico separato dal critico e viceversa, ma un critico e metodologo unitario, avvalorato dal continuo ricambio fra riflessioni estetiche ed esperienze critiche, si serví, come dicevamo, insieme delle sue letture della poesia contemporanea e passata e delle opere di estetica e insieme venne concretamente attuando le sue idee e il suo gusto di romantico realista in una lunga e abbondante produzione critica che, dopo le lezioni giovanili napoletane, si svolse piú maturamente negli anni dell'esilio e del ritorno in patria, sia nella forma di saggi su giornali e riviste (raccolti poi nei volumi dei *Saggi critici* e dei *Nuovi saggi critici*), sia nella forma di piú complete monografie che si avvalevano spesso di una precedente elaborazione in forma di lezioni tenute al Politecnico di Zurigo e poi all'Università di Napoli.

Una prima fase della maturità del critico è rappresentata dai saggi raccolti nel volume dei *Saggi critici*, che rappresentano insieme una diretta interpretazione di autori e opere e una battaglia contro le forme della critica che il De Sanctis considerava errata e a favore dei suoi ideali critici, morali, storici, come avviene anche nella monografia sul Petrarca (pubblicata nel 1869), in cui attraverso l'interpretazione del poeta trecentesco il critico fa insieme una diagnosi severa di una letteratura separata dalla vita e dalla realtà, della malattia, acuitasi nel romanticismo, di un eccessivo e unilaterale predominio dell'ideale a scapito del reale.

Poi, mentre alacramente nascono i «nuovi» saggi critici (raccolti e pubblicati in volume nel 1872), tanto piú densi e decisivi nell'interpretazione o di singoli canti danteschi (i celebri saggi sul canto di Francesca o su quello di Farinata) o di intere personalità e mondi poetici (il saggio sull'*Uomo del Guicciardini* o quello sul *Mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni*), il De Sanctis si volge a realizzare quello che rimane il suo capolavoro piú intero, la *Storia della letteratura italiana*, scritta fra il 1869 e il 1871.

In questo libro unitario e organico tutte le qualità piú originali del De Sanctis, critico, storico, moralista etico-politico si fondono mirabilmente. Infatti la *Storia della letteratura italiana* è certo la storia della letteratura italiana dalle sue origini all'epoca ottocentesca, ma è insieme la storia del popolo italiano nel suo alternarsi di periodi di grandezza e di decadenza, nel suo lungo e difficile cammino verso la coscienza e l'unità nazionale, nella sua intima lotta fra tendenze perniciose di egoismo privato, di ipocrisia, di ozio morale e intellettuale, di abbandono al sogno e all'arcadica e accademica evasione dalla realtà, e tendenze di vigorosa moralità, di impegno fattivo, di concretezza realistica pari all'altezza degli ideali. E in questa complessa e unica storia prendono spicco e rilievo le grandi personalità poetiche-intellettuali, mai però isolate in se stesse, ma continuamente collegate allo spirito del loro tempo, alle curve e alle pieghe dello svolgimento storico nazionale, di cui esse esprimono nelle

loro opere i momenti e le tendenze. Sicché questa grandiosa opera, così ricca di quadri storico-letterari profondi e incisivi (anche se a volte forzati da un giudizio moralistico e risorgimentale che può svalutare eccessivamente, di fronte ad un giudizio più comprensivo, grandi epoche, come il Cinquecento, troppo condannate e livellate a causa della loro decadenza politica e della loro particolare moralità diversa da quella risorgimentale del De Sanctis), così fertile di singole e finissime interpretazioni di autori e di opere, viene a costituire insieme anche un grandioso bilancio del passato italiano, un severo giudizio sui mali e pericoli del popolo italiano, in vista di un nuovo impegno della nuova nazione nel presente e nel futuro.

Proprio in rapporto a questa forte passione del De Sanctis per il presente (sicché egli fu sempre critico militante anche quando studiava il passato, mai isolandolo dai doveri e dalle prospettive attuali, ma cercando in esso lezioni e prese di coscienza valide appunto per il presente), il grande critico e storico si applicò, dopo aver terminato la *Storia della letteratura italiana*, ad una più approfondita e minuta ricostruzione e giudizio della storia della letteratura italiana nel secolo diciannovesimo, cui dedicò vari corsi delle sue lezioni all'Università di Napoli, raccolti e pubblicati dopo la sua morte col titolo appunto di *Letteratura italiana nel secolo XIX: la scuola liberale, la scuola democratica*, e ancor più fortemente dominati da una vigorosissima interpretazione della letteratura risorgimentale basata sulle varie tendenze politiche delle sue direzioni letterarie e non perciò incapace di giungere a giudizi di pieno valore estetico-critico.

E del resto, se qualche rischio di eccesso sociologico (la letteratura come espressione della società), di rigido incasellamento di certi scrittori nell'una e nell'altra delle «scuole», in cui il De Sanctis divideva la letteratura ottocentesca può esser rilevato in quelle lezioni (ma ben tenendo conto sempre del fatto che anche gli eccessi nascono da una direzione sostanzialmente feconda e giusta), le successive lezioni napoletane (raccolte e riscritte dallo stesso De Sanctis in un'apposita monografia nell'ultimo suo anno di vita, purtroppo perciò rimasta interrotta) dedicate al Leopardi possono ben dimostrare come il De Sanctis fosse ben capace di puntare anche più direttamente su di una grande personalità poetica riassorbendo nella ricostruzione di quella e del suo sviluppo la storia del suo tempo, mentre, d'altra parte, in quella stessa monografia leopardiana vivevano le esigenze del gusto romantico-realista desanctisiano, della sua avversione per una letteratura priva del senso della realtà, se egli finiva, anche eccessivamente, per rilevare nelle poesie leopardiane mature un forte sapore realistico, una singolare forza di concretezza nel paesaggio e nel linguaggio dei «grandi idilli» leopardiani.

Questo gusto del reale e del concreto può anche finire per costituire un limite della critica desanctisiana quando esso, accompagnandosi all'avversione per ogni forma di poesia intellettualistica, simbolica, porta il De Sanctis a certe incomprensioni anche gravi, come nel caso della poesia dantesca è l'eccessiva preferenza per l'*Inferno*, più corposo e realistico, a scapito del

Paradiso, con la sua altissima poesia che il critico meno sentiva a causa della presenza piú forte in essa della teologia e di una specie di visione soprasensibile, meno concretata in personaggi drammatici e in paesaggi realistici.

E come avviene nella stessa grande monografia sul Leopardi, troppo costruita sul contrasto fra cuore e intelletto: il primo promotore di poesia, il secondo di prosa troppo intellettualistica e arida, donde la limitazione del valore poetico delle *Operette morali*.

Ma, d'altra parte, questo limite era legato ad una direzione centrale del gusto e della critica desanctisiana, che permetteva al De Sanctis tante feconde intuizioni e lo legava a una tendenza profonda della storia della letteratura e della cultura nel suo svincolarsi dai pericoli del romanticismo piú sognante o creatore di simboli astratti, nel suo rivolgersi alla realtà come fondamentale fonte di vera poesia e di veri problemi, come terreno di prova di ogni pensiero e atteggiamento morale.

Sicché nell'ultimo periodo della sua attività si deve proprio insistere particolarmente sullo sviluppo della tendenza realistica del De Sanctis e sull'incontro di questa con le nuove correnti europee del naturalismo (specie nelle forme del romanzo del francese Zola) e con le piú generali istanze della cultura e della scienza positivista. Il De Sanctis sentí una forte attrazione per questi nuovi orientamenti culturali e letterari in quel che avevano di piú accentuatamente realistico, nella loro lotta contro un idealismo fiacco e morboso, nella loro spinta verso il reale, a lui cosí caro, nella loro generale tensione ad un'arte viva ed espressione concreta della realtà dell'uomo e della sua storia. Ma insieme (come dimostrano i vari saggi dedicati allo Zola e ai suoi romanzi) egli, realista ma profondamente convinto della necessità di ideali saldi e alti, concreti e sani, combatté quelli che gli parvero gli eccessi delle nuove correnti, quasi riduzione dell'uomo alla sua brutale condizione animale e materiale e riduzione dell'arte a rappresentazione scientifica e fotografica, priva di ogni lievito ideale. Reale e ideale dovevano per lui fondersi concretamente nella vita e nell'arte. Egli chiedeva (come fece esplicitamente in una postilla dell'83 ad una nuova edizione del suo saggio sul Petrarca) opere vive («fatemi cose vive e battezzatele come volete!»), non semplici applicazioni di sistemi letterari e scientifici, e non voleva né che (com'era avvenuto nel romanticismo piú sognatore e sentimentale) l'ideale uccidesse il reale, né che il reale uccidesse l'ideale.

Tale fusione di reale e di ideale, tale vita dell'ideale nel reale era l'ultimo messaggio etico e letterario del grande critico e ben si può capire come egli in tal modo sostenesse una via centrale e fondamentale sia per l'arte sia per la critica successiva, cosí come avveniva con il suo piú maturo metodo storico-critico che voleva studiare gli autori e le opere d'arte mai isolati, sempre nel senso della storia, senza però con ciò dissolverne le peculiari e originali qualità e farne dei semplici prestanomi di idee generali e di momenti storici non bisognosi di loro.

XXXIV.

GIOSUE CARDUCCI

Nella seconda metà dell'Ottocento la maggiore personalità poetica e la figura piú rilevante di letterato, nonché – dopo quella del grandissimo De Sanctis – di critico letterario, è certamente identificabile in Giosue Carducci, la cui opera si stacca vigorosa, anche se tanto minore rispetto a quelle dei tre grandi scrittori di primo Ottocento, Foscolo, Leopardi e Manzoni, nei quali forza poetica, complessità culturale e intellettuale, significato e rappresentatività storica tanto piú altamente si fondono alimentandosi della grande problematica storica e letteraria fra le spinte dell'illuminismo e quelle dell'epoca romantico-neoclassica.

Lo sfondo storico su cui si colloca la figura del Carducci è quello dell'unificazione e del processo unitario dell'Italia cosí pieno di difficoltà, di scontri fra progresso democratico e involuzioni autoritarie e reazionarie, fra l'insorgere di nuove forze sociali popolari e il consolidamento e la resistenza della classe dirigente borghese, nel declino degli entusiasmi risorgimentali e nel loro svolgimento involutivo in forme di nazionalismo e di politica di potenza. Cosí come da un punto di vista culturale e letterario esso si colloca entro il complicato, e spesso opaco, incrocio fra la decadenza del romanticismo, l'affermarsi del realismo, verismo, positivismo, forme di tardo-romanticismo e spunti di decadentismo.

Di questo difficile e aggrovigliato periodo fra vecchio e nuovo, fra forti limiti provinciali e aperture ad una civiltà culturale e poetica piú europea e moderna, l'opera del Carducci riflette e soffre (con accenti di originalità indiscutibile, ma anche con limiti di confusione, di contraddittorietà, di scarsa profondità) le condizioni e le tensioni irrequiete e diverse in uno svolgimento tutt'altro che facile e con esiti artistici di vario valore e di varia forza di rappresentatività storica. Sicché, se nel suo tempo il Carducci poté apparire (pur fra polemiche dure) il dittatore letterario e il poeta (o addirittura il vate) della nuova Italia unita, nel Novecento la sua opera e la sua personalità furono sottoposte a forti revisioni e riduzioni, aggredite da stroncature pesanti e da un vasto dissenso accentuato sia dall'affermarsi della nuova poesia che lo sentiva estraneo (piú di quanto realmente fosse) alle proprie direzioni e origini moderne ed europee, e chiuso in un arretrato classicismo e in una insopportabile enfasi oratoria, sia dall'antipatia crescente, in sede etico-politica, per il suo nazionalismo

e le sue posizioni di vate ufficiale della borghesia autoritaria e antipopolare, finendo per confondere in un'unica immagine del poeta-professore, classicista e pedantesco, e del «vate» retorico dell'Italia crispina, umbertina, nazionalistica e antisocialista, tutta la sua produzione, tutte le fasi e risorse della sua poesia, tutti gli aspetti della sua attività di poeta, di letterato, di critico.

Solo più recentemente, in un maggiore distacco dalle giustificate, anche se eccessive, reazioni più immediate e in una visione più storica e comprensiva (che fra l'altro sottraeva il Carducci all'arduo paragone con i grandi poeti del primo Ottocento e lo collocava in una dimensione più equa e meno esaltatoria), si è venuta consolidando un'immagine del Carducci tanto più accettabile e storicamente giusta e articolata, lontana dagli entusiasmi dei carducciani come dalla intolleranza degli anticarducciani delle generazioni dei primi decenni del Novecento.

Più facilmente così si è accettata, da una parte, la validità del letterato e del critico, portatore di una religione delle lettere e di una robusta valorizzazione della tecnica e dello stile letterario, mentre, dall'altra, si è riconosciuto – sfrondando il peso del vate ufficiale e dell'innografo nazionalista – un nucleo poetico più schietto e autentico, meno toccato dal pericolo così frequente della retorica, che si configura entro una tendenza tardoromantica aperta ad accentuazioni realistiche e a preannunci di inquietudine decadente (cui collaborano la forte esperienza stilistica e le forme più inventive e nuove dello stesso classicismo) e si collega ad alcuni centri essenziali della personalità e dell'esperienza vitale carducciana: anzitutto, come poi meglio vedremo, il forte, istintivo sentimento della vita e della morte, della luce e del buio, della vitalità piena e della sua funerea privazione, sicché il Carducci sarà soprattutto il poeta del contrasto dell'esistenza terrena, e dei suoi simboli compendiosi, realisticamente concreti e fantasticamente suggestivi (luce e buio, sole e ombra, suono e silenzio, calore e freddo, terra verde nel suo rigoglio primaverile e terra nera nel suo significato sepolcrale).

Naturalmente non si vuole con ciò risolvere tutta la poesia carducciana in un'aura elegiaca e funebre, ché anzi da quel tema di contrasto l'aspirazione alla vitalità e ai suoi toni più sereni e virili è resa più vibrante ed energica. Ma ciò avviene proprio perché quello slancio vitale reagisce alla istintiva consapevolezza della totale privazione che ne rappresenta la morte, il dileguarsi dal caldo e luminoso regno della terra e del sole, a cui il poeta rivolge il suo sguardo appassionato, il suo interesse più vero, così terreno e vigorosamente elementare. E quel contrasto essenziale ben corrisponde, in un poeta così dotato di profonde qualità filosofiche, alla crisi più istintivamente sofferta fra gli ideali dello spiritualismo e storicismo idealistico romantico e le nuove spinte del positivismo e del naturalismo, mentre, ripeto, pur corrisponde alla stessa forma di esperienza vitale del Carducci, tutt'altro che facile e tutt'altro che dominata da una serenità e forza costanti e sicure.

1. *La vita*

Nato a Val di Castello (frazione di Pietrasanta in Versilia) il 29 luglio 1835, il Carducci trascorse l'infanzia in Maremma, a Castagneto e a Bolgheri (luoghi rimasti poi nella memoria del poeta come particolarmente cari e congeniali, con la loro natura aspra e squallida, alla sua indole selvaggia e risentita), dove il padre (la madre era Ildegonda Celi) era medico condotto e conduceva, con la sua famiglia, una vita povera e precaria a causa del suo carattere non facile e delle sue idee liberali.

Dopo una prima educazione sui poeti latini e su quelli italiani moderni piú cari anche al padre (Manzoni e Berchet), l'adolescente intraprese studi regolari a Firenze presso le scuole degli Scolopi per poi entrare, nel '53, alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove si distinse per il suo ingegno, ma anche per il suo carattere ribelle e insofferente del clima sonnolento, attardato, reazionario di quella scuola, allora in mano ad ecclesiastici ligi al potere granducale toscano.

Laureatosi nel '56, fu presto costretto dalle difficoltà economiche della famiglia paterna (colpita intanto dalla tragedia del fratello Dante, morto violentemente in seguito ad un alterco con il padre in condizioni oscure che, se ufficialmente furono spiegate come un suicidio, hanno lasciato adito al tremendo sospetto di una morte causata da una stiletta infertagli, nella lite, dal padre) e dal suo precoce matrimonio con una giovinetta del popolo, Elvira Menicucci, a cercare mezzi di sostentamento per sé e per i suoi nell'insegnamento e in faticosi lavori di curatore e commentatore di scrittori del passato. Ma poco dopo, nel '60, il ministro Terenzio Mamiani lo chiamava improvvisamente a coprire la cattedra di letteratura italiana nell'Università di Bologna, università in cui egli insegnerà fino al 1904 e città in cui vivrà fino alla morte, e dove, pur non potendo partecipare (per i suoi obblighi familiari) all'attività militare delle ultime imprese risorgimentali, venne sempre piú legandosi alle correnti democratiche e repubblicane romagnole e svolgendo, nella sua stessa poesia, specie fino al '70, un'aspra polemica contro la monarchia sabauda e la politica governativa con i suoi compromessi e i suoi insuccessi (la sconfitta di Lissa e Custoza, la sconfessione dell'impresa garibaldina di Mentana), con i provvedimenti antipopolari e la timidezza nel perseguire l'unità e il rafforzamento del nuovo stato unitario, la cui realtà appariva al Carducci così diversa dai sogni e dalle speranze del Risorgimento.

Ma il compimento, malgrado tutto, dell'unità italiana con la presa di Roma e poi l'avvento della politica forte e ambiziosa del Crispi, la preoccupazione crescente dei congiunti pericoli, per la vita dello stato unitario, rappresentati dal clericalismo (sempre da lui combattuto anche nella sua nota partecipazione alla Massoneria) e dalle insorgenti forze proletarie e internazionaliste, provocarono a poco a poco (come del resto avvenne in vasti settori della sinistra garibaldina e mazziniana) una conversione del Carducci dal suo

repubblicanesimo ad una riconciliazione con la monarchia sabauda in nome della causa dell'unità, della solidità dello stato nazionale, della sua affermazione in campo internazionale e della desiderata conclusione del processo unitario fino alle frontiere alpine nel Trentino e nella Venezia Giulia.

In tal modo il Carducci venne ad essere il cantore ufficiale dell'Italia umbertina e della classe dirigente borghese, mentre dall'alto insegnamento della cattedra bolognese e dal suo magistero di critico, di poeta, di letterato gli derivava un altissimo prestigio di dittatore del gusto contemporaneo. Nominato senatore del regno nel '90, nel 1906 la fama internazionale si aggiunse a quella goduta in Italia, con l'assegnazione del Premio Nobel.

Ma intanto le malattie che lo avevano colpito da vari anni si aggravavano ed egli moriva nel febbraio del 1907, dopo una senilità carica di onori, di gloria, di intensissima attività letteraria, ma anche aggravata da profonde amarezze, da dure polemiche, da una crescente intima solitudine, da irrequiete scontentezze e vani vagheggiamenti di serenità, accresciuti dalla vecchiaia, dalle malattie, dai dissensi politici con antichi compagni di idee, dalla perdita di persone amate (al centro la morte della donna piú intensamente amata, quella Lina Piva, cantata col nome di Lidia), ma anche legati a quel centrale e naturale dissidio di sentimenti e a quello squilibrio fra forza e ipersensibilità malinconica che troppo spesso fu celata da immagini di saldo e unico vigore, di sanità senza incrinature, e che invece appare fondamentale a spiegare le alternanze di tono e i contrasti fecondi della sua stessa poesia, piú inquieta e sensibile, piú complessa e vibrante di quanto non risulti da quelle immagini sforzate di assoluta serenità e sanità classica.

Interpretazione della natura, della vita interiore, della stessa poesia carducciana che potrebbe, in un esame circostanziato e minuto, avvalersi della documentazione del ricco e interessantissimo epistolario in cui il Carducci rivela piú immediatamente e direttamente la sua umanità, i sobbalzi della sua nervosa sensibilità, i contrasti fra impeti vitali e profondi moti di amarezza, di abbandono, di desiderio della morte, di allibito orrore di fronte a questa suprema privazione della vita.

2. *Dal noviziato poetico a «Giambi ed Epodi»*

Dopo un'iniziale e ingenua, esuberante attività espressiva (fra il '49 e il '52) atteggiata nei piú facili modi romantici di tipo berchettiano o carreriano, il noviziato poetico del Carducci si precisa in quelle *Rime di San Miniato* in cui il giovane poeta (al centro del gruppo di amici poeti che vollero chiamarsi polemicamente «gli amici pedanti») entra in decisa polemica con il romanticismo e le sue forme piú apertamente sentimentali, languide, stilisticamente facili e sciatte, contrapponendo ad esse e al loro mondo fiacco e spiritualistico («il secoletto vil che cristianeggia») un ideale di vita virile, laica, di combattivi sentimenti patriottici e xenofobi (i romantici influenzati

dagli stranieri appaiono al Carducci «traditori della patria»), appoggiato al più intransigente classicismo e alla tradizione alfieriana, foscoliana, leopardiana, nonché ad una esasperata valorizzazione dello stile e dello studio ad esso necessario di contro alla romantica esaltazione del cuore e del semplice sentimento spontaneo e immediato.

Dove indubbiamente – pur nelle forme esasperate dello «scudiero dei classici» – si coglie già uno dei motivi storicamente importanti della posizione carducciana di fronte alla decadenza romantica e alla fiacca poesia di metà Ottocento, appunto il forte senso dello stile, dell'elaborazione espressiva, della tecnica artistica, della serenità del lavoro poetico che si maturerà in modi e concezioni più originali e sicure, ma che fin d'ora caratterizza – insieme alla risentita posizione anticonformistica e ribelle del giovane scrittore – la novità della poesia carducciana sullo sfondo del suo tempo.

Queste posizioni letterarie e vitali trovano poi, fin dai primi anni del soggiorno bolognese – dopo l'abbondante rimeria politica di intonazione risorgimentale sabauda fra '59 e '60, raccolta insieme a componimenti di vario argomento nel volume di *Juvenilia* –, un arricchimento e un approfondimento in una salutare crisi delle sue idee politiche che, nel contatto con l'ambiente romagnolo ribelle, radicale, si fanno giacobine, violentemente repubblicane, sempre più decisamente anticlericali e democratiche e alimentano di un soffio più autentico di vita, di autentica passione politica e di aspirazione ad un'arte più realistica e polemica la crescente maturazione del mondo poetico carducciano nelle stesse sue componenti più intimamente personali (si pensi al sonetto familiare-sepolcrale *Per Val d'Arno*) e la sua forza di costruzione robusta ed efficace. È il periodo della raccolta di *Levia Gravia*, con la sua irrequieta varietà di tematica e di esperimenti stilistici, già dominata però da accenti forti e polemici e da un'aspirazione al realismo che può trasparire anche dalla complessa e vasta composizione ad affresco storico dei *Poeti di parte bianca*; periodo a cui segue, sulla base del famoso *Inno a Satana* del '63, irruenta e significativa esplosione (anche se scomposta e non priva di superficialità) dell'*animus* polemico e combattivo del Carducci, impegnato in ideali illuministici e progressivi, anticlericali e antimoderati (Satana come «forza vindice della ragione» e del progresso inevitabilmente vittorioso di ogni resistenza reazionaria e religiosa), il libro di *Giambi ed Epodi* (1867-1869), il libro della più violenta espressione polemica della poesia carducciana nel momento del suo più deciso accordo con la disperata esasperazione di gruppi democratici e avanzati italiani di fronte alle sconfitte cui il governo monarchico e moderato portava il paese (Lissa, Custoza), alla sua sconfessione delle iniziative garibaldine (Mentana), alle sue esitazioni nella risoluzione della questione romana e del compimento dell'unità nazionale.

In quell'accesa tensione combattiva (che investiva insieme il Vaticano, la monarchia sabauda, la destra storica, il cesarismo napoleonico, i residui feudatari-nobiliari, la letteratura falsa e fiacca della decadenza romantica in

nome di nuovi ideali di progresso, di laicismo, di giustizia e libertà, di realismo e di coerente stile robusto e aggressivo) tutto l'animo carducciano si accende e matura fra forza aggressiva e sdegnosa e moti di malinconia cupa ed esasperata, di odio e di amore, nel contrasto fra realtà presente deludente e meschina e ricordi di un passato glorioso e speranze di una società e di una patria libera, forte, giusta. E coerentemente il linguaggio poetico supera le angustie e le incertezze delle precedenti raccolte, si fa denso e vivace, ricco di colori nuovi più realistici, capace di rapidi quadri di paesaggio e anche di un canto virile e spiegato a piena voce, che, se si fondono in una prevalente forza di eloquenza (ma di eloquenza sincera e salutare nel vincere certe eccessive remore del letterato chiuso in un classicismo più scolastico), fanno affiorare insieme elementi più intimi dell'animo carducciano (l'appassionato appello ad una vita naturale, schietta, sana, il grave sentimento del tedio della semplice esistenza mediocre e falsa, amore per un paesaggio colorito e fervido, la malinconia di scene di squallore invernale) e preparano questo alle prove poetiche più sicure della sua piena maturità, fra *Rime nuove* e *Odi barbare*.

Insomma *Giambi ed Epodi*, pur non raggiungendo mai l'altezza della maggiore poesia carducciana, la prepara e ne è il necessario preambolo, la pedana di lancio, in quanto, sull'onda impetuosa di quella tensione poetico-eloquente (in cui, fra l'altro, il Carducci arricchiva la sua esperienza poetica della congeniale apertura a esempi europei di poesia satirica e polemica a sfondo politico) e in quel momento sollecitante di pieno accordo con il settore più avanzato della democrazia italiana ed europea, il poeta rompeva i limiti più letterari e scolastici della sua precedente attività, immetteva vita e passioni personali e storiche nella sua poesia, e così veniva creandosi un linguaggio poetico di forte e più spregiudicata novità e di vaste risorse di colori e di canto.

3. «*Rime nuove*» e «*Odi barbare*»

Tuttavia in *Giambi ed Epodi* la cronaca e le occasioni polemiche, e se sollecitavano, con la viva passione politica e morale, la poesia carducciana a forme ardite e nuove di linguaggio, di colore e di canto, ne limitavano ancora la ricchezza più intima con il loro carattere troppo pratico e immediato. Sicché la vera maturità poetica del Carducci viene raggiunta nelle due raccolte di *Rime nuove* e delle *Odi barbare*, aperte da quell'ultimo epodo *Ripresa, Avanti! Avanti!* del '72, in cui, dopo l'apertura più eloquente e combattiva rivolta al «sauro destrier de la canzone», alla sua poesia polemica e nuova, il poeta si rivolge ai ricordi della propria fanciullezza e adolescenza selvaggia e malinconica (origine e riprova della originalità della sua poesia) sullo sfondo del paesaggio maremmano, la cui rievocazione intensa costituisce la prima prova significativa della maggiore poesia carducciana, scaturita appunto da questa possente e struggente rievocazione di un paesaggio squallido e sel-

vaggio, seminato di rovine e insieme di elementi naturali dai colori accesi e da fresche impressioni realistiche, congeniali all'animo del poeta, forte e nostalgico, attratto dall'energia e dallo squallore, dalla vitalità piena e dalla desolazione struggente, ricco di impeti vitali e di abbandoni elegiaci e profondamente malinconici.

Da questo scavo nel proprio animo e nelle sue tendenze più originali l'alacre fantasia carducciana trae la sua maggiore ricchezza di slancio, di toni, di capacità di visione, sia che si proietti nella costruzione di grandiose scene storiche ed epiche (come *Sui campi di Marengo* o *Faida di comune* o *Comune rustico*), sia che si immerga nella rievocazione del proprio passato congiungendo paesaggi di piena luce meridiana e ricordi fra lieti e mesti della propria vicenda vitale e affettiva (come in *Davanti San Guido* o in *Traversando la Maremma toscana*), sia che si espanda in più aperti impeti vitali (come in *Idillio di maggio* e in quell'*Idillio maremmano*, che tuttavia fa avvertire i rischi di maggiore superficialità di un sentimentalismo un poco enfatico), sia che più decisamente faccia vibrare la sua profonda nota elegiaca e funerea (come in *Tedio invernale* o in *Brindisi funebre*: «Beviam, beviam coi morti; / con essi sta il mio cuor») per congiungerla a contrasto con la sua pur profonda aspirazione alla vita, come in *Funere mersit acerbo*, come soprattutto nel piccolo capolavoro di *Pianto antico*, scritto per la morte del figlioletto Dante e suggellante con una grazia così perfetta, con un canto insieme così popolareggiante e così squisito, il tema così suo della vita e della morte in continuo contrasto e rapporto, sia che ancora – su questa via più profonda della sua sensibilità tardo-romantica – giunga a rappresentare una specie di malinconia della luce, una sorta di struggente presenza della morte avvertita proprio nel pieno della massima vitalità nell'assai significativa *Ballata dolorosa*, mentre la sua capacità visiva, che a volte raggiunge una robusta forza plastica e realistica, può dar vita a una scena così reale, ma così permeata di fantasia e di soave mestizia, come quella di *San Martino*, oppure ad una visione più interiore, e decisamente immaginata e cercata come suggestiva evasione dal presente, nella splendida e favolosa purezza della prima età in *Visione*:

E al cuor nel fiso mito fulgore
di quella placida fata morgana
riaffacciavasi la prima età,
senza memorie, senza dolore,
pur come un'isola verde, lontana
entro una pallida serenità.

Una poesia, quest'ultima qui citata nel suo finale, che ben fa capire ad un lettore moderno come il Carducci potesse anche giungere a note sottili e sorprendenti di sensibilità allusiva e suggestiva molto moderne, tutt'altro che chiuso in un classicismo opaco e arretrato.

E infatti, se le poesie fin qui ricordate fan parte di *Rime nuove* (in cui il Carducci piú si serví delle risorse dei versi rimati della tradizione poetica italiana e piú puntò su di un singolare incontro di eleganza squisita e di grazia e freschezza popolareggiante), anche nell'altra raccolta delle *Odi barbare* (in gran parte composta di poesie cronologicamente intrecciate con quelle di *Rime nuove*) mal si potrebbe parlare di un classicismo stantio e opprimente, pur nella chiara volontà carducciana di riprendere metri classici adattandoli (sí da parer «barbari» ad orecchi antichi) al sistema accentuativo (non quantitativo classico) della poesia italiana.

Anche in quella raffinata ricerca di uno stilista e di un tecnico squisito e di un innamorato dell'antica poesia (come del mondo sereno e virile dei classici) si esprime infatti una sensibilità assai moderna e in realtà si tratta di un classicismo moderno e anzi della piú impegnativa direzione del Carducci nella creazione di uno strumento tecnico e di un linguaggio nuovo, arduo, non convenzionale e abusato, e anche di una strofe difficile, ma, per usare sue parole, di una «strofe che ha il battito del cuore», che sappia adeguare con una difficile e disciplinata libertà i moti di una sensibilità nuova e moderna, che può toccare gli estremi di un vitalismo tutto terrestre e quasi carnale, di ispirazione paganeggiante (come in *Canto di marzo*). D'altra parte il gusto della tecnica difficile, della sperimentazione metrica e linguistica giunge a volte a forme faticose e troppo letterarie ed erudite, così come il crescente prevalere – nella rivoluzione politica che vedremo ancor piú accentuata nell'ultimo volume di *Rime e ritmi* – di temi e motivi di nazionalismo orgoglioso e di una esaltazione della romanità cui la nuova Italia è chiamata ad adeguarsi porta spesso il poeta delle *Barbare* a toni retorici e di celebrazione eloquente e pericolosa (come, ad esempio, nell'*Annuale della fondazione di Roma*).

Ma quando classicismo e modernità, tecnica e sensibilità trovano il loro giusto punto di equilibrio, e l'enfasi celebrativa cede a un tono di grave elegia, di nostalgia meditativa e di robusta inquieta malinconia (nel ricordo di gloriosi passati irrecuperabili o nell'espressione dei propri piú originali temi di contrasto fra vitalità e sentimento della caducità, della morte), le *Barbare* raggiungono nuovi alti acquisti positivi, nuovi originali modi espressivi, e il loro linguaggio piú brunito e fosco, la loro lentezza ritmica echeggiante e scandita, ben si addice appunto al centrale sviluppo della piú fonda sensibilità carducciana e alle sue aperture piú singolarmente moderne. Si pensi alla poesia fra drammatica e struggente di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, in cui il congedo dalla donna amata che parte in treno alle incerte luci dell'alba si traduce nel contrasto fra la radiosa, struggente immagine femminile e del «giovine sole di giugno» in cui essa era apparsa per la prima volta al poeta e la scena livida e sofferta dei preparativi della partenza del convoglio ferroviario che, con le loro immagini e suoni allucinanti e ossessivi, paion alludere alla tormentosa e lenta preparazione di un misterioso supplizio. O si pensi a *Mors* con il nuovo severo contrasto fra le immagini degli «anni lieti

crescenti» dei fanciulli stroncati dall'epidemia differica e quella dei superstiti «che invecchian ivi nell'ombra», nel loro desolato dramma interamente terreno, in attesa del ritorno della furia distruttrice della morte. O si pensi ancora al quadro iniziale di *Dinanzi alle terme di Caracalla* con la sua epica triste-grandiosa e il paesaggio aperto, in piena aria, e pur illividito da particolari intensamente realistici di mestizia e di rovina resi piú cupi dai toni e dai colori bruniti del linguaggio classicistico e del ritmo lento e solenne.

Su questa base si svolgono poesie di ampia costruzione, prevalentemente intonate all'elegia funebre e a miti drammatici e dolorosi (*Miramar* e *Per la morte di Eugenio Napoleone*, accomunati dal malinconico motivo della nemesis storica che fa ricadere le colpe degli antenati sui figli piú puri e generosi), e si presentano componimenti brevi e concentrati, in cui predominano il sentimento doloroso e virile, il desiderio ossessivo e inquietante della morte che ricongiunge il poeta, ormai stanco di vicende e dolori e pur non domato e ancor forte, ai cari scomparsi per sempre. Che è il tema appunto della bellissima *Nevicata*, uno dei piú indiscutibili capolavori del Carducci e come tale significativamente dimostrato da chi seppe individuare la centralità del tema di contrasto esistenziale nella zona piú intima della personalità e della poesia carducciana.

E intorno a questo componimento cosí intenso, vibrante e squadrato (nella scena perfetta della giornata invernale e nel silenzio della neve rotto da rumori ed echi di vita che pur vengono evocati nella loro squillante letizia vitale, nel denso e serrato colloquio coi morti, le cui ombre battono alla finestra come misteriosi uccelli raminghi, nel gesto brusco e fermo con cui il poeta invita l'«indomito cuore» a placarsi e accettare il riposo eterno «giú», «al silenzio», «e ne l'ombre»), in questa zona di assoluta intimità senza enfasi, di autobiografia tutta trasposta in lirica, possono anche svolgersi, con incantevole libertà e agio sentimentale e fantastico, poesie che rievocano fra malinconia e dolcezza, fra sogno e realtà, ricordi della fanciullezza e della vita familiare piú cara, come accade nel *Sogno d'estate*, prova ben notevole delle risorse di questo Carducci maturo anche nella direzione di evocazioni suggestive e dimesse, di immagini meste e sorridenti, di linguaggio eletto e realistico di vera originalità e di netto superamento della situazione linguistico-poetica della decadenza romantica o di un classicismo attardato e scolastico.

4. «Rime e ritmi»: l'ultimo periodo della poesia carducciana

La forza piú intera della poesia carducciana si esaurisce nella fase delle *Rime nuove* e delle *Odi barbare*. Dopo tale fase si apre l'ultimo tempo di una poesia che nella raccolta di *Rime e ritmi* si fa piú esile e come divisa fra una vena piú gracile e pur genuina (in cui il Carducci senile par ripiegarsi in una grazia malinconica e pacata, in colori tenui e limpidi, in disegni delicati e

puri, in lievi e squisite effusioni del «vecchio cuore» mosso ancora da estremi affetti amorosi, come quello per Annie Vivanti, in quadri di paesaggio, soprattutto quello alpino cui la fantasia e l'animo del poeta fanno ancora aprirsi con sensibilità delicata e inventiva) e il riaffiorare di un'ultima velleità grandiosa e vaticinante in cui la pertinace fiducia nella propria missione di vate civile e patriottico si traduce effettivamente – malgrado qualità di costruzione ancora notevoli e spiragli di particolari poetici più schietti – in una poesia oratoria, eloquente con la quale il Carducci sosteneva e rafforzava la sua immagine – cara al suo tempo e ai ceti dominanti della nazione, ma indubbiamente tanto inferiore su di un piano poetico vero – di poeta ufficiale della «terza Italia», di celebratore delle grandi date storiche del Risorgimento e dello stato unitario, esaltato nella sua dirigenza monarchico-conservatrice, nelle sue tendenze alla potenza e all'autoritarismo (fra la politica «forte» del Crispi, il crescente nazionalismo, l'autoritarismo della monarchia umbertina), di contro all'antico avversario clericale, al socialismo «antinazionale», al repubblicanesimo «settario».

Questa tendenza di poesia oratoria – consolidata nelle cosiddette «grandi odi» quali *Piemonte*, *Cadore*, *La bicocca di San Giacomo*, *Alla città di Ferrara*, più direttamente legate all'epopea risorgimentale e agli ideali nazionalistici prevalenti in quest'ultimo Carducci, o in una poesia come la *Chiesa di Polenta*, espressione di un vago spiritualismo incerto e fiacco – ben corrisponde all'innegabile involuzione politica e ideale del Carducci poeta ufficiale dell'Italia conservatrice e chiusa alle più vere spinte sociali e democratiche del tempo, così come il Carducci sentiva ormai più i motivi di un nazionalismo bellicoso e autoritario che non i suoi vecchi motivi di «giustizia e libertà».

Tuttavia già da quanto sopra dicevamo appar pur chiaro che non tutta l'ultima poesia carducciana si può risolvere in questo prevalere dell'eloquenza e della tematica nazionalistico-conservatrice. Né si può ridurre sotto un unico segno di involuzione poetica parallela all'involuzione politica e ideale quella produzione, cui sopra accennavo, legata al ripiegamento del poeta nel suo intimo, nei suoi affetti più personali e schietti, nella sua sensibilità visiva, nella sua malinconia pacata, senile. Ché tale produzione, mentre non è solo valutabile come squisito frutto di un'arte consumata ed espertissima, ma priva di vere spinte poetiche, si libera interamente dal peso dell'oratoria – sfogata nella direzione del vate ufficiale e civile – e rivendica una propria e autentica liricità, estremo risultato di quella tendenza carducciana più intima, più connessa ai suoi fondamentali motivi di contrasto esistenziale, di attrazione per la vitalità, per i suoi colori, la sua luce, le sue scene e figure, e insieme di vibrazione elegiaca e malinconica al pensiero e ai toni scuri e mesti della morte, dell'ombra che sempre invadon l'animo senile del poeta. Tutto ciò ritorna come in un'aura più sottile e sognata, in una voce più sommessa, in un canto più debole, ma pur ancora autentico e sicuro. Ne risultano nuovi squisiti toni e quadri poetici: i toni di colloquio più sus-

surrato e mesto-sorridente della poesia *Ad Annie*, i piccoli quadri a tenue e perfetto disegno e colore di *Mezzogiorno alpino* o della *Ostessa di Gaby*, o l'incantevole trama fiabesca, con toni di un nuovo realismo fantastico, dell'*Elegia di Monte Spluga*, o l'incontro, ancora una volta, degli elementi essenziali del contrasto carducciano in quel patetico e originale congedo dalla poesia e dalla vita (sentita come coincidente con la poesia) che è *Presso una Certosa*, con il suo attacco limpido e malinconico, in cui i colori vibrano di un ultimo accordo piú pacato e tenero («Da quel verde, mestamente pertinace tra le foglie / gialle e rosse dell'acacia, senza vento una si toglie»), con il suo finale che conclude in modi di assoluta intimità l'ultimo incontro di luce e buio, di vita e morte, di ombra e poesia nell'estremo soave anelito di una fede poetica e di un'ispirazione vitale che, nella sua maggiore purezza, appunto con quella coincide:

A me, prima che l'inverno stringa pur l'anima mia
il tuo riso, o sacra luce, o divina poesia!
Il tuo canto, o padre Omero,
pria ch'ombra avvolgami!

5. *Il critico e il prosatore*

Proprio quella fede nella poesia e nella letteratura che vibra in questo tardo componimento carducciano è anche al centro dell'ispirazione che sorregge l'imponente attività critica del Carducci che, d'altra parte, si precisa in un'attenzione amorosa ed esperta agli aspetti tecnici della poesia come arte, frutto di studio laborioso, di saldo possesso della letteratura precedente (classica e moderna, ma specie classica per la sua esemplarità di perfezione stilistica), di vaste esperienze nei piú segreti congegni dell'espressione letteraria. Non che mancasse interamente al Carducci e il gusto e l'interesse per gli elementi storici della letteratura e della poesia, l'ambizione, e a volte la capacità di delineare quadri storico-letterari, ma certo mancava a lui quel saldo e profondo senso storico e quell'appoggio di un metodo estetico filosofico che contraddistinguono la grande opera critica del De Sanctis, da lui avversato, ma a volte viceversa riecheggiato proprio là dove la forza di sintesi storica del Carducci si rivelava piú impari a veri compiti storiografici. E sulla direzione di vere delineazioni della storia letteraria il Carducci finiva spesso (risentendo di certe tendenze del Gioberti da lui assai studiato) per cedere al gusto di affreschi grandiosi e suggestivi, ma scarsamente sicuri e approfonditi.

Meglio (e a volte con contributi assai importanti e validi) il Carducci riesce semmai nella ricostruzione dello sviluppo biografico-poetico di singole personalità e specie della loro formazione culturale e letteraria (il caso del saggio su *Adolescenza e gioventù di Ugo Foscolo* o quello sulla *Gioventù dell'A-*

riosto e la letteratura latina), là dove s'incontravano felicemente una piú attenta utilizzazione di dati biografici e culturali (frutto di ricerche personali archivistiche ed erudite nella direzione di quella scuola storica o storico-positivistica cui il Carducci diede contributi ed esempi importanti) e il suo piú genuino gusto per l'*ars*, per la tecnica, per i rapporti fra lo scrittore in via di formazione e di tirocinio letterario e la letteratura a lui precedente, fornitrice di esempi e moduli da assimilare e rifondere nelle sue tendenze originali.

Soprattutto, dunque, il Carducci fu un grande critico-tecnico e i suoi saggi piú affascinanti e decisivi rimangono perciò quelli in cui egli indaga e rivela i segreti dello stile, della metrica, della cultura letteraria di uno scrittore: sia esso una grande personalità come il Parini (su cui soprattutto importante è la bellissima *Storia del «Giorno»*) o viceversa un piccolo, ma raffinato artista, com'è il caso di tanti lirici settecenteschi di cui il Carducci in alcune antologie e nei relativi saggi introduttivi seppe amorosamente mettere in rilievo il gusto squisito, la sottile finezza artistica, la maestria di rinnovamento e di applicazione nell'uso della metrica e della lingua poetica. Capacità genuina che, accompagnata da un acuto gusto psicologico, rende particolarmente preziosi i suoi commenti delle *Stanze* del Poliziano o delle rime del Petrarca (fatti in collaborazione con il suo fine allievo, Severino Ferrari).

Siché la critica di tipo stilistico e linguistico può ben riconoscere nel Carducci il suo maggiore fondatore e precursore in Italia, mentre già in generale ogni critico moderno deve ben recuperare nel proprio metodo quanto da quella grande lezione pur sempre deriva.

I saggi critici carducciani sono anche esempi assai validi della prosa di questo scrittore, che non può esser solo misurato e valutato nell'ambito piú specifico della poesia, anche se in questo egli raggiunge i suoi risultati piú alti.

Anche nella prosa si può notare una tendenza piú oratoria che va appesantendosi nelle forme di un'eloquenza celebrativa ufficiale in coincidenza con l'involuzione politica nazionalistico-conservatrice del tardo Carducci e con le sue posizioni di portavoce della classe dirigente italiana (i numerosi discorsi ufficiali, come, ad esempio, la commemorazione di Garibaldi, o il discorso per il monumento di Dante a Trento). Ma, accanto a questo tipo di prosa piú accademica e retorica, la viva personalità carducciana e il suo estro piú nervoso e genuino, il suo incontro di nostalgie autobiografiche, di umori polemici e ironici, di *humour* e di malinconia, di gusto classicistico e di amore per forme popolarresche, trovano espressione in una prosa d'arte vivacissima, scattante e brillante, o appassionata ed elegiaca, che rompe il pericolo dell'enfasi piú paludata e si apre ad esperienze assai moderne in cui ispirazione schietta e arte squisita ed elaborata si fondono mirabilmente. Saranno le *Risorse di San Miniato* (che rievocano con tanta forza di *humour* e di nostalgia il sodalizio dei giovani professori e delle loro piccole avventure nell'ambiente paesano della cittadina toscana) o saranno le aspre e balde pagine di polemica di *Confessioni e battaglie* o tante e tante pagine di quell'e-

pistolario, che già ricordammo come documento importante dei moti della vita interiore e del carattere del Carducci, di cui la prosa epistolare asseconda e riflette gli sbalzi e i sussulti di un animo forte e inquieto, le violente ondate malinconiche e gli impeti vitali e battaglieri, le impennate e le depressioni, le risorse di umorismo nervoso e alacre e le ricadute in momenti pesanti di tedio e di compiacimento funereo, con un linguaggio sempre sorvegliato e mai sciatto e corrivo, capace di un impasto aulico e popolaresco, sottile e vigoroso, e a volte volutamente e ironicamente pedantesco che va ben considerato fra le offerte vive del singolare classicismo moderno del Carducci, della sua arte coltissima, ma tutt'altro che antiquata e puramente tradizionale: un'arte di prosa che, come quella della sua poesia, si fa originalmente luce fra le esperienze delle avanguardie della scapigliatura e supera sia il tardo classicismo puristico, sia il sentimentalismo dell'ultimo romanticismo, sia le forme più piatte del verismo più scolastico e fotografico.

LA LETTERATURA DI SECONDO OTTOCENTO:
SCAPIGLIATURA, VERISMO, VERGA1. *La scapigliatura*

La scapigliatura lombarda – che deriva la propria denominazione da un mediocre romanzo del milanese Cletto Arrighi (anagramma di Carlo Righetti, 1830-1906), edito a Milano nel 1862, *La Scapigliatura e il sei febbraio (Un dramma in famiglia)* – costituisce un singolare momento della storia letteraria ottocentesca, la data di inizio del quale si può fissare intorno al 1860 e la cui conclusione si confonde con gli inizi del decadentismo e del verismo. Il termine nel romanzo dell'Arrighi, che è ambientato al tempo della rivolta contro il dominio austriaco scoppiata a Milano nel 1853, voleva indicare (e si trattava della parafrasi di un passo di Balzac) una «casta o classe... vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dei manicomi; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti». Questa si presentava con un duplice aspetto: «Da un lato: un profilo piú italiano che milanese, pieno di brio, di speranza e di amore; e rappresenta il lato simpatico e forte di questa classe, inconscia della propria potenza, propagatrice delle brillanti utopie, focolare di tutte le idee generose, anima di tutti gli elementi geniali, artistici, poetici, rivoluzionari del proprio paese... Dall'altro lato, invece, un volto smunto solcato, cadaverico; su cui stanno le impronte delle notti passate nello stravizzo e nel giuoco; su cui si adombra il segreto di un dolore infinito...». Questo *cliché* (ricalcato su quello della *Bohème* parigina descritta da Henri Murger) sarà applicato per indicare un eterogeneo gruppo di artisti e intellettuali attivi a Milano (e, in misura minore, a Torino), alcuni dei quali parvero accomunati da un drammatico destino esistenziale e tutti in diversa misura impegnati in una serrata polemica nei confronti delle strutture e dei valori culturali e morali della società nazionale in via di formazione. La rivolta all'ordine costituito in politica come in letteratura è perciò il comune denominatore di esperienze culturali e poetiche compiute a diversi livelli e con diversi risultati, ma sempre in una prospettiva europea, cosicché all'esempio del Manzoni sopravvissuto alla propria epoca gli «scapigliati» – raccolti intorno ai loro combattivi ma effimeri periodici («La Cronaca grigia», «Il Figaro», «Lo Scapigliato», «La Rivista minima») – contrapposero modelli piú congeniali, in un momento di crisi e di turbamento della società e della coscienza individuale tanto piú avvertibile in

una grande città come Milano e nell'atmosfera ormai stagnante del tardo romanticismo rappresentato dal Prati e dall'Alardi. Entrarono così nel circolo della cultura italiana e in una dimensione dichiaratamente antiborghese e antiaccademica e antiumanistica Victor Hugo, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Heinrich Heine, Jean Paul Richter, Laurence Sterne, Charles Dickens, William Makepeace Thackeray, la musica di Wagner, Gounod, Meyerbeer, le esperienze dell'impressionismo francese, ma tante e tanto disparate novità furono bruciate nel volgere di pochi anni piuttosto con una ripresa di atteggiamenti ed elementi esteriori che non con una concreta capacità di assimilazione e approfondimento, come dimostrano ad esempio le confuse speculazioni estetiche sull'«affinità» delle arti (poesia, musica, pittura) di Giuseppe Rovani (Milano, 1818-1874), poligrafo di estrazione manzoniana e animatore delle brigate scapigliate, il nome del quale è legato ai *Cento anni* (1856-1864), fortunato e farraginoso romanzo ciclico sulla vita milanese fra il 1750 e il 1850. Vale per tutti gli «scapigliati» la considerazione che ad una lucidissima e sofferta coscienza dell'insanabile crisi della società nazionale verificatasi in Italia alla fine del Risorgimento non corrispose, sul piano artistico e letterario, una capacità di scelta fra vecchio e nuovo, per cui tutte le loro opere in prosa o in versi, in musica e in pittura sono animate dal contrasto vivissimo fra il tributo pagato al primo romanticismo europeo e la tensione a nuove poetiche orientate verso il naturalismo come rappresentazione anticonformista della realtà sociale o verso il sogno inafferrabile dell'*art pour l'art*, della poesia come rivelazione assoluta che illumina la profondità dell'essere individuale. Ma è al di fuori della vita dei cenacoli artistici, che si formarono numerosi in questo periodo a Milano, ormai il più vivace centro della nascente industria culturale italiana, che si dovranno individuare le più complesse esperienze poetiche di Emilio Praga (Gorla, 1839-Milano, 1875), di Arrigo Boito (Padova, 1842-Milano, 1918), di Iginio Ugo Tarchetti (San Salvatore Monferrato, 1839-Milano, 1869), di Carlo Dossi, pseudonimo di Carlo Alberto Pisani Dossi (Zenevredo, 1849-Cardina, 1910), di Giovanni Camerana (Casale Monferrato, 1845-Torino, 1905), nei quali la fortissima esigenza di rinnovamento degli spiriti e delle forme della letteratura nazionale si esaspera inizialmente in atteggiamenti iconoclastici per comporsi successivamente in un rinnovato senso della vita e della poesia che costituisce ormai il lontano preludio della poetica del decadentismo. Non solo ad esigenze di rinnovamento letterario, ma all'impegno polemico contro la società del proprio tempo si deve quindi la programmatica scelta di soggetti eccentrici, patologici, per esprimere il proprio dissenso dall'ottimismo e dall'attivismo e dallo scienziismo positivista, l'abbandono e il rifiuto della tematica parentetica del Risorgimento, il rifugio quindi nella protesta antiborghese e anarchica o nella concezione dell'*art pour l'art*, esigenza fondamentale della poetica decadentistica, dopo la iniziale, inevitabile caduta di propositi di rinnovamento certamente generici, ma non per questo perseguiti con minor dedizione e rigore. Così Emilio Praga, dopo il precoce esordio di poeta realistico ancorato alla tradi-

zione illuministica lombarda con *Tavolozza* (1862), si accosterà progressivamente ai toni piú cupi e satanici dei *maudits* francesi con *Penombre* (1864) e chiuderà la sua breve esistenza minato dall'alcolismo; Arrigo Boito, poeta e musicista, dopo le roventi polemiche condotte sul «Figaro», insieme all'amico Praga, contro Manzoni e Verdi per il rinnovamento dell'arte italiana, si ritirerà in disparte inseguendo per tutta la vita il sogno di un'opera che potesse essere la «restaurazione della *tragedia greca* o del *mistero medioevico*», lavorando come librettista per Verdi (*Otello*, *Falstaff*) e lasciando incompiuta la sua piú ambiziosa opera in musica *Nerone*; Igino Ugo Tarchetti, dopo aver descritto le miserie della vita cittadina nel romanzo "sociale" *Paolina* (1865) e dopo aver lanciato una clamorosa sfida al conformismo borghese con un romanzo di violentissima intonazione antimilitaristica e pacifista, *Una nobile follia* (1867), inizierà nei successivi racconti (*L'innamorato della montagna*, *Storia di una gamba*, *Amore nell'arte*, *Fosca*) una febbrile e paurosa analisi dei misteri della realtà psichica e metapsichica, approdando ad un torbido e malato spiritualismo; Carlo Dossi si isolerà, dopo le prime precocissime e originali prove in cui già dimostra una straordinaria sensibilità al fatto linguistico (*L'Altrieri* e *Vita di Alberto Pisani*), in una aristocratica solitudine di studi e scritture privatissime nell'ambito di un individualismo che rifiuta ogni contatto con l'esterno, come documentano le *Note azzurre* edite per intero a molti anni di distanza dalla morte del loro autore; Giovanni Camerana, integerrimo magistrato a Torino, dopo una vita trascorsa a tentare nuove vie per la sua intensa ed elaboratissima esperienza poetica, morirà suicida. E si dovrà ricordare che la scapigliatura, intesa come impegno d'avanguardia in letteratura e in politica, oltre che preludere al decadentismo troverà un tenace filo conduttore fin entro il nuovo secolo nella poliedrica e complessa attività del *verslibriste* Gian Pietro Lucini (Milano, 1867-Breglia, 1914), sodale del Dossi, che sarà, sia pure per breve tempo, vicino ai futuristi, e nella pubblicistica a sfondo antiborghese e scandalistico e nella attività di agitatore socialista di Paolo Valera (Como, 1850-Milano, 1926).

2. Narratori fra romanticismo, scapigliatura e verismo

Nel complesso panorama letterario del secondo Ottocento, tra l'affermarsi della linea della scapigliatura e di quella tanto piú importante e vasta del verismo, si dovrà anche tener conto della presenza di posizioni e di figure di narratori (la narrativa prevale complessivamente nell'attività letteraria di questo periodo, rispondendo al diffuso bisogno di una rappresentazione della vita e della realtà piú diretta e meno sublimata e riassunta nelle forme liriche della poesia) che meno direttamente possono inquadrarsi nelle precise prospettive della scapigliatura e del verismo e che pure a volte ne risentono parzialmente. In certi casi si tratterà di una ripresa e di una specie di continuazione aggiornata della lezione della narrativa e della prosa manzoniane che venivano

esaltate, nella loro novità di popolarità, di comunicabilità, di distacco da una tradizione aulica e lirica, da uno scrittore e critico come Ruggero Bonghi, che appunto, nelle sue *Lettere critiche* del '55, proponeva decisamente l'esempio della prosa manzoniana «umana, naturale, esatta e vera» di contro alla prosa tradizionale, classicheggiante e retorica, cui attribuiva la colpa di aver reso la letteratura in Italia non popolare, non accessibile al popolo e perciò ristretta ad un pubblico scarso e culturalmente aristocratico.

Così al modello manzoniano di una narrativa semplice e naturale in una prosa e lingua nazionale e popolare si rifanno più da vicino alcuni narratori e scrittori più chiaramente «manzoniani», come il toscano Ferdinando Martini (1841-1928), publicista e narratore, memorialista di arguto buon senso e di prosa spigliata e fresca, o come il narratore sardo Salvatore Farina. In una posizione invece di manzonismo non privo di risonanze della nuova esigenza di più puntuale attenzione realistica portata dal verismo dovranno ricordarsi Edmondo De Amicis (Oneglia, 1846-1908), celeberrimo autore di *Cuore* (libro fondamentale nella letteratura educativa di secondo Ottocento) e autore di una abbondantissima produzione di novelle e bozzetti (le raccolte *Le Novelle*, *Vita militare*, *La carrozza di tutti*), di narrazioni di viaggi (*Spagna*, *Olanda*, *Marocco*, *Costantinopoli*), in cui questo candido e generoso, ma limitato e superficiale scrittore esprimeva insieme i suoi ideali patriottici e umanitari (spintisi negli anni tardi fino ad un certo socialismo generico, roseo e poco combattivo), il suo moralismo talvolta assai sentimentale, enfatico e sdolcinato, il suo gusto cronachistico, di riproduzione minuta e arguta della realtà attraverso scorci, scenette, bozzetti, spesso assai felici e tali da attrarre i consensi e il favore di un vastissimo pubblico di lettori. Così come dovrà ricordarsi in tal direzione, di manzonismo reso più attento a una realtà quotidiana e minuta, Carlo Collodi (pseudonimo di Carlo Lorenzini, nato a Collodi, vicino a Lucca, nel 1826 e morto nel 1890), autore di un altro celebre libro per l'infanzia, *Pinocchio* (1883), tanto più fine del deamicisiano *Cuore*, tanto più ricco di fantasia e di esperienza della vita e della psicologia umana, che così concretamente e sicuramente sostengono un proposito educativo discreto e sempre risolto nella vivacità e arguzia del racconto gustoso e ben condotto.

Tanto più rilevante e complessa risulta poi, in un ambito in cui la fedeltà al Manzoni si complica con avvicinamenti alla problematica della scapigliatura e del verismo, la figura e l'opera del milanese Emilio De Marchi (1851-1901). Questo notevolissimo narratore si era formato entro il ricco ambiente letterario milanese fra la lezione del realismo e della moralità del Manzoni, l'esperienza dell'irrequieta ribellione della scapigliatura, quella del verismo con la sua più forte attenzione alla rappresentazione dell'ambiente e della situazione sociale. Da questa complessa formazione, in cui campeggia un'idea dell'arte moralmente utile (un'idea in cui al di là dello stesso Manzoni lo scrittore milanese risente modernamente di tutta la forte tradizione morale lombarda da lui amata), il De Marchi ricavò gli elementi essenziali

della sua narrativa e della sua prosa dimessa, pacata e a volte un po' grigia, attenta alla realtà, ai drammi oscuri e silenziosi di personaggi modesti (per lo più di estrazione popolare o piccolo-borghese), chiusi nelle loro pene e pure scossi da un certo fermento passionale (e da momenti di ribellione alla società che li mortifica in una squallida vita di sacrifici e di sconfitte) che essi compirono nel loro riserbo e nella loro dignità dolente e rassegnata.

Capolavoro del De Marchi è perciò il romanzo *Demetrio Pianelli* (1890), in cui viene rappresentato l'oscuro sacrificio di un povero impiegato, sconosciuto, solitario, ma generosissimo, tormentato dall'assurdo amore per la bella e giovane cognata rimasta vedova dopo il suicidio del marito (provocato dalle conseguenze di una vita di lusso sproporzionato alle sue possibilità), ma deciso a non rivelare quel suo amore senza speranza e ad aiutare, a forza di privazioni e di lavoro massacrante, la cognata e la sua piccola famiglia, senza chiedere nulla per sé.

La rappresentazione di questo personaggio umile e dignitoso, oppresso dalla sorte e tormentato dalla sua chiusa e vana passione, si intreccia con quella degli altri personaggi e dei loro caratteri (quello fondamentalmente buono, ma spensierato della cognata, quello delicatissimo della nepotina, quello vanitoso e fatuo del fratello Cesarino), si svolge sullo sfondo di un paesaggio cittadino e suburbano di singolare efficacia realistica e di malinconica poesia.

Il ritmo generale di questo potente romanzo è lento e assorto, come il suo colore dominante è un grigiore dolente e oppressivo. Entro questo ritmo e tono generale, la cui coerenza fa del *Demetrio Pianelli* una delle opere narrative più alte e sicure del secondo Ottocento, si staccano poi pagine e sequenze di particolare densità drammatica e di indimenticabile efficacia. Si pensi soprattutto alle pagine potenti che narrano il suicidio di Cesarino Pianelli, che riportiamo nell'antologia: dopo la tormentosa e vana ricerca di rimediare alla sottrazione di una somma dalle poste dove è impiegato, per far fronte ai suoi debiti, Cesarino abbandona la rumorosa festa di carnevale in cui furoreggia la bella moglie ignara, percorre le vie milanesi lugubramente bagnate di pioggia, rientra in casa e, dopo un muto e struggente addio alla piccola figlia che dorme serena, si slancia – in un crescendo possente quanto più disadorno e nudo – nella soffitta dove si ucciderà mentre dal basso salgono le prime voci animate della ripresa mattutina della vita.

Tutto è serrato, implacabile, e nessun commento, nessuna concessione ornamentale o sentimentale viene a interrompere lo svolgersi lucido di questa tragedia così sobria e cupa.

Né del resto anche in altri romanzi (come soprattutto *Il cappello del prete*, *Arabella*, *Giacomo l'idealista*), pur se più diseguali dal *Demetrio Pianelli*, o in alcuni racconti (fra i quali spicca quello da noi riportato nell'antologia: *Carliseppe della Coronata*), non può non riconoscersi la mano sicura di un narratore originale e ben significativo nella forte ispirazione narrativa del secondo Ottocento.

Assai singolare è infine la posizione e la figura del faentino Alfredo Oriani (1852-1909), romanziere e scrittore di opere storico-politiche, animato da un innegabile fervore passionale e da un'acre polemica contro il proprio tempo e la società italiana postrisorgimentale, proteso nei suoi romanzi ad un'analisi inquieta, ad una rappresentazione accesa e violenta di stati d'animo torbidi ed esaltati, ma incapace di raggiungere così una vera sicurezza e misura artistica come una lucida e coerente espressione dei suoi ideali storico-politici.

E infatti nel campo delle opere storico-politiche (*Fino a Dogali*, del 1889; *La lotta politica in Italia*, del 1892; *La rivolta ideale*, del 1908) le sue ricostruzioni della storia italiana e le sue proposte di ideali esasperatamente nazionalistici e imperialistici (per i quali le sue opere ebbero poi grande fama nel periodo della dittatura fascista, che vide in Oriani un proprio precursore) hanno sempre un che di convulso e di confuso, mancano di lucidità e di vero vigore intellettuale. E così in campo narrativo le sue qualità più realistiche (e a volte crudamente veristiche) sono intorbidate da un *pathos* ultraromantico, da una violenza moralistica e declamatoria, che si sovrappone al racconto e lo carica di significati simbolici torbidi e incerti; ciò che si verifica più chiaramente nei romanzi più giovanili (come *Al di là*), ma che non manca neppure nei suoi romanzi migliori e più maturi, come *Gelosia*, *La disfatta*, *Vortice*, *Olocausto*, nei quali al suo originario romanticismo e alla componente realistica si associano fermenti di nuova inquietudine ormai decadente.

3. La letteratura garibaldina

La letteratura garibaldina costituisce un settore particolare della nostra letteratura ottocentesca e lo costituisce non solo a causa del contenuto puro e semplice (la memoria pubblica e privata dell'epopea garibaldina, in particolare della campagna di Sicilia, ma non esclusivamente, ché alcune di queste memorie riguardano altri momenti di quell'epopea, la resistenza romana del '49, la campagna del '59, quella del '66 nel Trentino, i fatti di Aspromonte e di Mentana, la campagna in Francia del '70), ma anche perché si presenta compattamente come il più organico insieme di letteratura memorialistica che il secondo Ottocento ci abbia dato. Essa nasceva nella realtà quando venivano apparendo ancora quei libri di memorie che accompagnarono letterariamente più da vicino la storia italiana fino all'unità, anzi più precisamente, ché sovente essi si fermavano a quell'anno o dintorni, fino al '48: i libri di D'Azeglio, di Settembrini, più indietro di Pellico, più avanti di De Sanctis. Questi motivi sono quelli che consentono di discorrerne unitariamente, al di là delle posizioni politiche diverse che riflettono, come anche al di là della qualità letteraria che mostrano.

Politicamente essi sono distinti principalmente dalle vicende ideologiche

dei loro autori nel tempo che li vennero scrivendo, generalmente molto dopo i fatti narrati: di questi scrittori alcuni finirono coll'accettare la soluzione monarchica del Risorgimento nazionale, altri invece furono maggiormente permeati dalle istanze democratiche che il garibaldinismo portava in sé fin dalle sue origini e che posero in seguito lo stesso Garibaldi all'opposizione e alla testa del partito d'azione.

Letterariamente l'opera che fu lavorata con maggior cura e che insomma si trovò ad avere un impianto piú sicuro da tale punto di vista fu quella di Giuseppe Cesare Abba (Cairo Montenotte, 1838-Brescia, 1911) intitolata *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*. Intanto va detto che Abba fu e volle essere, e fu anche incoraggiato su questa via dal Carducci, un vero scrittore e non solo il cantore estemporaneo o il cronachistico narratore dell'epopea siciliana di Garibaldi. E, se dedicò parecchie altre opere alle cose garibaldine (*Storia dei Mille, Vita di Nino Bixio, Cose garibaldine*), fu prima autore di un romantico poema sull'impresa di Sicilia, *Arrigo* (1866), e di un romanzo, *Le rive della Bormida nel 1794*, di gusto manzoniano ma tutt'altro che da dimenticare. Quindi alle *Noterelle* dedicò molta cura, le scrisse e le riscrisse tre volte (1880, 1882, 1891) e finí col farne un libretto letterario, un'opera, come è stato sottolineato, che richiama nella sua studiata finitezza certa scultura celebrativa dell'Ottocento, un po' enfatica, un poco esteriore nel gusto dei particolari, ma nobile nell'insieme. Un contrasto di base esisteva nella sua attività di memorialista garibaldino: la decisione di seguire una sorta di tracciato diaristico, di raccontare come se le cose fossero appena avvenute, contrastava col piacere di una perfezione da ottenere nella misura dell'evocazione e del racconto (ed era un contrasto culturale tra l'istanza realistica del Romanticismo e il perdurante peso di un richiamo alla stilizzazione dei classici). Questo contrasto egli risolse con uno slancio lirico che pervade ogni pagina del suo racconto e che bene s'armonizza col suo gusto classico della semplicità, della brevità. Così riuscí a conservare nella sua scrittura la fresca impressione del bozzetto. Semmai ciò che mortificò irrimediabilmente fu la spinta ideologica del garibaldinismo: ma mai scese all'oleografia. Del resto a dar vita a quell'ideologia doveva essere un senso piú criticamente avvisato delle vicende storiche che s'erano vissute; ma questo non poteva venire da una semplice operazione letteraria.

Anche altri memorialisti garibaldini schivarono ogni piú fondo impegno ideologico. Nino Costa, romano (1826-1905), in *Quel che vidi e quel che intesi*, intessé le vicende della sua vita a quelle garibaldine e narrò con vivo gusto di pittore (ché del resto era tale); Augusto Vecchi, marchigiano (1814-69), versò un pieno di commossa umanità nel suo *Garibaldi a Caprera* (1862).

Sarà quindi piú facile trovare una dimensione autentica della realtà garibaldina in libri schivi di ogni sovrastruttura letteraria, pure cronache talvolta, o viceversa volontariamente volti a smitizzare, a presentare in tutta la loro freschezza, immediatezza non elaborata, quotidianità, i momenti della vita

di garibaldino. Tali i libri di Giuseppe Bandi, livornese (1834-1894), *I Mille* (1886), notevole per una sorta di pacata volontà cronachistica che lo sorregge e che ne fa una struttura limpida, di Eugenio Checchi, anch'egli livornese (1838-1932), *Memorie alla casalinga di un garibaldino* (1866), di Ettore Socci, pisano, acceso democratico (1846-1905), *Da Firenze a Digione*.

All'altro estremo, dettati da una passione prima di tutto ideologica, sono i libri di Alberto Mario, repubblicano e democratico (Lendinara di Rovigo, 1825-1883), *La Camicia rossa* (1870), opera diseguale, ma in cui si incontrano pagine di grande forza per sobrietà (come quella dell'incontro di Teano, animata d'altronde dalla viva antipatia per il re, per i boriosi generali regi), di Achille Bizzoni, pavese (1841-1903), vicino poi al Cavallotti nelle battaglie democratiche e radicali milanesi del secondo Ottocento, *Impressioni di un volontario dell'esercito dei Vosgi* (1874). Un ricordo a parte merita infine l'opera, *Con Garibaldi alle porte di Roma* (1895), del savonese Anton Giulio Barrili, autore di molti romanzi fortunati, conferenziere e professore brillante, che in quelle memorie racconta pensosamente e con sottile, ben governata malinconia l'impresa di Mentana. Ricorderemo infine che Garibaldi stesso scrisse parecchio (ma senza intenti di qualche portata letteraria) e interessanti sono le sue *Memorie* (1888).

4. *Il verismo*

La forte tendenza al reale, che, salendo dal Manzoni e da altre esperienze e personalità del romanticismo (si pensi soprattutto al Nievo specie nel *Novelliere campagnolo*), si fa sempre più forte nel secondo Ottocento, diviene a un certo punto, negli anni fra '70-80, spinta centrale e rinnovatrice della nostra cultura e letteratura precisandosi – in sede letteraria – nel movimento che assume il nome di verismo.

Il verismo ha una complessa azione in quanto in esso confluiscono stimoli e influenze delle letterature straniere ed elementi propri dello sviluppo realistico italiano motivato da condizioni storiche, politico-sociali, culturali e da istanze più specificatamente letterarie, ma a quelle condizioni fortemente collegate.

Per quanto riguarda i rapporti con le letterature straniere va soprattutto rilevata l'importanza che per la nascita del verismo ebbe la conoscenza in Italia della vasta e nuova produzione narrativa europea e particolarmente di quella francese che prese il nome di naturalismo e trovò i suoi banditori e realizzatori in romanzieri come i fratelli Goncourt, Maupassant, Flaubert e soprattutto Zola, la cui opera – già vedemmo – tanto aveva colpito il grande De Sanctis, che intorno ad essa scrisse vari saggi esprimendo la sua forte ammirazione, ma anche chiare limitazioni dovute alla sua esigenza di una fusione tra reale e ideale che a lui pareva troppo impoverita dall'eccessivo predominio di un reale pesante e meccanico nell'arte del romanziere francese.

Ma, malgrado tali limitazioni (del resto assai significative per lo stesso sviluppo del verismo italiano che temette sempre una riduzione dell'arte a riproduzione fotografica della realtà e risentì a suo modo della lezione del De Sanctis), il grande critico ben sottolineava la novità e l'importanza della poderosa opera narrativa zoliana che, come tutto il naturalismo, si opponeva vigorosamente ad ogni vago idealismo, ad ogni residuo romantico di fantasticheria oziosa, di sentimentalismo e di lirismo autobiografico e rappresentava una salutare adesione alla vita, alla sua verità, realtà, naturalezza, un'arte impersonale (alla cui esigenza rispondeva la forma del romanzo e in genere della narrativa), rappresentazione oggettiva delle cose, delle vicende, dei personaggi lasciati parlare da sé, con la forza delle loro azioni e situazioni reali, e in uno stile il più possibile consono alle condizioni dei personaggi e degli ambienti rappresentati, alieno da ogni ornamento estrinseco, da ogni nobilitazione aulica.

Il naturalismo europeo e particolarmente francese non era del resto esso stesso un puro fatto letterario, perché esso si legava all'affermazione della filosofia e cultura del positivismo che metteva in primo piano i «fatti», il «positivo», la scienza (di contro all'idealismo e allo spiritualismo prevalenti nell'epoca romantica), e che appunto con il metodo della scienza, in cui nutriva profonda fiducia, intendeva spiegare tutti gli aspetti della natura e della vita umane, facendo dell'uomo (con la teoria evuzionistica del Darwin) un animale di origine simile a quella delle altre specie e poi evolutosi alla sua condizione di *homo sapiens* attraverso la selezione naturale e l'affermazione delle sue disposizioni lentamente formatesi nel lungo cammino della storia naturale e umana. Di questo uomo, privo di ogni origine divina, pieno di istinti atavici, eppure forte della sua evoluta ragione e della sua scienza, la letteratura naturalistica intendeva studiare e rappresentare la vera realtà e il faticoso moto di progresso individuale e sociale, combattendo insieme una generosa battaglia per l'elevazione degli strati inferiori e oppressi, delle classi subalterne e proletarie, di cui bisognava anzitutto comprendere i bisogni effettivi e le effettive condizioni, entro la nuova società industriale e capitalista, essa stessa oggetto di rappresentazione nelle sue leggi economiche ferree, nella sua corruzione e ingiustizia. Così (e lo si vede soprattutto nell'opera dello Zola, democratico coraggioso e impegnato) il naturalismo francese costituiva un tipo di letteratura sociale, ispirato da istanze di progresso e di elevazione delle masse, e perciò volto ad un pubblico vasto e popolare e non più solo ad un pubblico di alta cultura e di alte condizioni sociali. Donde anche la ricerca di un linguaggio prosastico e narrativo diverso da quello illustre tradizionale, realistico e scarno, impersonale e affiatato con il linguaggio comune e popolare.

In questo senso complesso di motivazioni filosofico-scientifiche positivistiche, sociali-politiche e letterarie il naturalismo francese rappresenta certo la punta più avanzata della nuova corrente realistica europea, anche se spesso la sua ambizione scientifica (la letteratura come branca della scienza

e della storia naturale) poteva divenire un limite artistico, una forma di eccessiva schematizzazione e di un determinismo nella rappresentazione dei caratteri (condizionati dagli elementi di fattore ereditario, ambiente sociale, momento storico) a volte pesante e macchinoso.

Ma, come si diceva, il verismo, che pur tanto deve agli stimoli del naturalismo francese, non è il semplice risultato di tali stimoli e influenze, non è semplicemente una nuova moda straniera importata in Italia. Infatti anche in Italia i nuovi ideali del positivismo ebbero un loro particolare sviluppo investendo tutta la cultura, fino alla stessa critica letteraria che si chiamò «storica» e che portò una più forte attenzione ai dati positivi, alla rigorosa ricostruzione filologica dei testi, alla storia, spesso alla cronaca, delle opere e della vita degli scrittori studiati.

D'altra parte in Italia l'esigenza di una narrativa, fortemente realistica e attenta al «vero», alla vera realtà dell'uomo e della sua condizione ambientale e storica (nonché ad una rappresentazione della vita delle plebi tanto a lungo ignorate dalla letteratura), aveva delle sue ragioni e condizioni particolari e autentiche, oltre all'appoggio che le veniva in parte soprattutto dal realismo del Manzoni e dalla sua attenzione alla storia degli «umili».

Appoggio quest'ultimo certo molto importante, ma non tale da permettere una specie di continuità fra i *Promessi Sposi* e la scuola verista che, fra l'altro, scarterà risolutamente sia il modo di intervento personale dello scrittore, come osservazioni e commenti nella narrazione delle vicende, sia la sua sicura fede cristiana nella provvidenza.

Le nuove ragioni del verismo italiano sono anzitutto da individuare, oltre che nella presenza della cultura positivista, nella situazione storica, politica e sociale dell'Italia (assai diversa da quella in cui si formò il naturalismo francese) dopo la creazione dello Stato unitario, la conclusione positiva (ma di una positività assai discutibile) del movimento risorgimentale. Infatti la creazione dello Stato unitario spingeva i nuovi scrittori a meditare e a tradurre narrativamente le reali, le vere condizioni della nuova vita nazionale, di una conquista di unità più politica che sociale (l'enorme squilibrio fra il Nord in via di industrializzazione e con i nuovi problemi del proletariato urbano, e il Sud poverissimo e in una situazione di latifondismo agrario improduttivo e oppressivo per la popolazione non possidente), e insieme li spingeva a prendere e a far prendere coscienza, con l'arma di una narrativa oggettiva e realistica, della situazione concreta delle varie regioni frettolosamente unificate in uno stato fortemente burocratico e centralizzato, ma in realtà così diverse fra di loro, con particolari problemi concreti mal livellabili in un'unica prospettiva nazionale.

Da ciò deriva la tendenza predominante del verismo italiano a trattare in romanzi e in racconti argomenti di vita locale e regionale, e insieme a considerare prevalentemente (anche se in teoria il verismo rappresentava tutti i gradi della società) le condizioni e i caratteri delle classi inferiori e oppresse, portando nella rappresentazione oggettiva della loro situazione di miseria

un'inevitabile carica di pietà e di indignazione morale e ricercando in quei personaggi primitivi e quasi barbarici la loro autenticità di passioni e la loro dignità umana.

Ed è chiaro che in questa spinta sociale e umanitaria (che pure non raggiunge mai il vero slancio combattivo e progressivo che si può avvertire in scrittori europei, come Zola, attivi in una situazione sociale più matura ed entro una coscienza più chiara dei contrasti di classe) si riflettono sia la maggior timidezza di una società, come quella italiana, più arretrata e dotata di minor coscienza e tradizione democratica ed egualitaria, sia le gravi delusioni di iniziali speranze e illusioni a causa dell'impressione diffusa di una invincibile immutabilità del vecchio ordine sociale non intaccato dal Risorgimento e dalla unificazione nazionale. Donde quel certo prevalente pessimismo, fatalismo, e persino scetticismo che domina nella narrativa verista e che conduce a volte narratori partiti con una carica politico-sociale innovatrice a ripiegare, per delusione e scarsa chiarezza ideologica, su posizioni conservatrici.

Malgrado tali limiti e condizioni particolari (verificabili specie nel confronto con le forme più aggressive, combattive e sicuramente progressive di altre letterature europee dell'epoca del naturalismo), malgrado quel certo paternalismo umanitario che non raggiunge mai una posizione più audace e di vera rottura, il verismo italiano ha storicamente avuto l'indubbio merito di mettere a nudo le reali condizioni sociali del paese, di rappresentare la miseria e la sconfinata sventura delle classi sfruttate (specie del Sud) e di rilevarne insieme la dignità umana, la ricchezza di passioni e di sentimenti pur nella elementarità della loro psicologia di contro all'egoismo e alla corruzione delle classi dominanti.

Naturalmente non mancano nella narrativa verista, così varia e mal rappresentabile in schemi generali e livellatori, cadute nel gusto più facile del macchiettismo, del bozzettismo, di certa idillica e pittoresca descrizione di folklore e di costumi locali, ma nella sua tensione più alta e nei suoi rappresentanti maggiori si fa luce una prospettiva narrativa realistica veramente nuova e importantissima, che incide profondamente sul corso della nostra letteratura moderna, anche se – come poi vedremo – il nuovo insorgere di istanze spiritualistiche e decadenti alla fine del secolo disgregherà la forza del movimento verista (a volte con esiti d'involuzione, a volte invece con un nuovo arricchimento della poesia e della conoscenza della situazione umana nelle sue radici più segrete e inconscie).

La produzione verista si appoggia a una direzione centrale di poetica, di programma letterario che, riassorbendo gli elementi più realistici già emersi dal seno del romanticismo e affiatandosi con le poetiche del naturalismo specie francese, rifiuta decisamente tutti gli aspetti della tradizione aulica e classicistica e quelli del romanticismo sognatore e sentimentalistico, le intrusioni autobiografiche, le effusioni personali dello scrittore, e afferma decisamente il primato assoluto della rappresentazione oggettiva e quindi

delle forme della narrativa, romanzo e racconto (e subordinatamente quelle del dramma teatrale), come piú adatte alle esigenze di tale rappresentazione. Soprattutto il romanzo appare «la piú completa e la piú umana delle opere d'arte», la piú congeniale ad un'arte bisognosa di verità e di realtà, quella in cui lo scrittore scompare nell'opera e questa assume l'aspetto di un avvenimento naturale e reale quasi da sé.

Da qui la ricerca dello «studio dal vero», la scelta del «documento umano», la tensione a ricostruire i «fatti» nel loro processo e nelle loro determinazioni e condizioni ambientali, sociali, economiche, con una volontà di metodo scientifico, di precisione analitica che può scadere a volte in una certa meccanicità, ma che là dove si incontra con un'autentica vocazione artistica asseconda una narrazione particolareggiata, concreta, costruttiva con una specie di necessità interna opposta all'arbitrio della fantasticheria e del divertimento ozioso e gratuito.

Da qui l'essenziale canone dell'impersonalità dell'opera d'arte che non significa un'assurda automaticità del fatto artistico, ma una così profonda immersione dell'autore nella sua opera, una sua così completa immedesimazione con le cose che narra, che l'opera deve acquistare un rigore di costruzione, una misura concreta esenti da ogni arbitraria deformazione e da ogni infedeltà alla sua logica interna.

E nei casi piú alti (si pensi soprattutto al Verga) ciò non comporta una perdita di originalità e di poesia, ma una specie di estrema serietà e umiltà dello scrittore di fronte alla viva materia che tratta e alla cui rappresentazione oggettiva egli fa servire le sue qualità artistiche e poetiche. Alla fine la poetica verista sembrava realizzare le aspirazioni già del De Sanctis «tal contenuto, tal forma» e l'«ideale» non perduto, ma fatto vivere tutto dentro il «reale».

Tali principi di poetica furono espressi in sede programmatica da molti degli scrittori veristi e soprattutto da Luigi Capuana, certo il maggior teorico della nuova corrente.

Luigi Capuana, nato a Mineo, vicino a Catania, nel 1839, visse a lungo a Firenze, a Milano (il centro piú attivo e vivo della nostra letteratura nel periodo della scapigliatura e del verismo) e a Roma, dove insegnò al Magistero, per poi ritornare in Sicilia, a Catania, dove morì nel 1915. Dotato di indubbie qualità critiche che lo resero acuto interprete di tanta letteratura del suo tempo (a lui si deve la prima convinta indicazione del valore eccezionale del Verga), il Capuana associò alla sua attività di critico militante e di formulatore e banditore delle teorie veristiche una vasta e intensa attività di narratore in cui egli intendeva personalmente applicare e realizzare i principi della nuova scuola. E certo un romanzo come *Giacinta*, uscito nel '79, ben rappresenta l'applicazione delle istanze del verismo e di una narrativa che ha assimilato la lezione del romanzo naturalistico europeo, con la sua attenzione ai «documenti umani» esaminati e ricostruiti con studio accurato anche se (si tratta di un limite delle capacità costruttive del Capuana) non

ben fusi e collegati nella struttura complessiva del romanzo. Significativi per l'applicazione personale delle teorie veriste da parte del Capuana sono anche i racconti raccolti nei volumi *Appassionate* (1893) (che narrano casi di coscienza dolorosi o tragici di piú complicata psicologia) e, con maggior vicinanza alla tematica verghiana, quelli raccolti nel volume *Paesane* (1894), che rappresentano vicende e caratteri dell'ambiente rusticano con le sue elementari e schiette passioni, e anche con i suoi aspetti di comicità macchiettistica, mentre da quell'ambiente popolare e campagnolo il Capuana, attratto dal folklore e dalle leggende popolari care al regionalismo veristico, sapeva ricavare delle fiabe e bozzetti per bambini (il volume *C'era una volta*) che sono fra le sue cose piú felici e ispirate. Infine andrà ricordato, come la piú impegnativa prova narrativa del Capuana, *Il marchese di Roccaverdina* (1901), in cui la disposizione all'indagine psicologica piú complicata e a volte morbosa trova maggiore equilibrio con la forte attenzione alla realtà ambientale intorno a personaggi e situazioni drammatiche bene abbozzate, anche se un po' schematicamente realizzate. Infatti il Capuana non ha vera e grande forza artistica e le sue opere valgono soprattutto come esperimenti e prove della sua prospettiva e dei suoi programmi artistici, della sua battaglia intelligente e complessa per l'affermazione dell'arte veristica; battaglia d'altra parte non priva di incertezze e di oscillazioni intorno alla dominante ricerca di una narrativa veristica a causa della continua attenzione dello scrittore all'evoluzione della letteratura del suo tempo e quindi anche a certi fermenti di tipo spiritualistico-decadente che in quella venivano affiorando. Ma tale irrequietezza non toglie certo valore all'importanza del Capuana nella elaborazione della centrale direzione veristica, delle sue istanze di un'arte oggettiva, «impersonale», fondata sui «documenti umani», sull'aderenza alla verità della realtà, sul dovere dello scrittore di rappresentare con studio attento e quasi scientifico la società nei suoi vari gradi e condizioni.

Se Capuana rimane il maggiore formulatore e banditore delle teorie del verismo, il grande realizzatore artistico delle istanze veristiche è invece Giovanni Verga.

5. Giovanni Verga

La poetica del verismo trova la sua realizzazione piú alta e originale nell'opera narrativa di Giovanni Verga, il nostro maggiore narratore dopo il Manzoni, che nell'accettazione di quella poetica risolve le sue iniziali incertezze e in quella poetica immette una straordinaria e personalissima forza di poesia superandone i limiti piú programmatici e scolastici e traendone un appoggio di persuasione e di tecnica che permette alla sua poesia di costruirsi in opere di eccezionale valore e vigore artistico.

Le opere del Verga costituiscono cosí, insieme, l'approdo piú alto delle esigenze del verismo e una grande realtà artistica, il cui esempio rimarrà

sempre nella storia della nostra letteratura moderna un punto eccezionale di riferimento a quanti vorranno far scaturire la poesia dalla realtà, far valere la fantasia e il sentimento non in dimensione di sogno e di evasione, ma nella densità stessa delle cose e delle reali condizioni della vita umana.

Nato a Catania il 2 settembre 1840 in una famiglia di possidenti, il Verga compì studi umanistici sotto la guida di uno scrittore provinciale, l'Abate, che assecondò le native disposizioni artistiche dell'allievo, che ben presto si sentì destinato all'attività letteraria, sicché, iscrittosi, nel 1858, alla Facoltà di Legge dell'Università di Catania, dopo pochi anni egli decideva di interrompere gli studi universitari e di seguire interamente la sua vocazione di scrittore e la passione patriottica e garibaldina che lo portò a servire per quattro anni nella Guardia Nazionale e a sostenere come giornalista gli ideali unitari. Ma l'ambiente letterario e culturale catanese aveva modeste risorse, scarso respiro, e il Verga ne avvertì ben presto tali limiti, e cercò un ambiente più adeguato alla sua sete di relazioni sociali e letterarie, nonché di affermazione e di successo, nella Firenze allora capitale d'Italia, prima, dal '65 in poi, facendovi frequenti viaggi, poi soggiornandovi più stabilmente dal '69 al '72 e usufruendovi di numerosi contatti con letterati italiani (soprattutto rappresentanti del tardo romanticismo) e con un mondo elegante arricchito (specie nel salotto di Ludmilla Assing) da elementi stranieri frequenti nella cospicua colonia cosmopolita fiorentina.

Il centro più vivo dell'Italia del tempo era però Milano e il Verga vi si trasferì nel '72 per rimanervi per un ventennio (pur ritornando spesso, a periodi più o meno lunghi, in Sicilia) fecondo di esperienze, di relazioni e amicizie tra letteratura e ambiente mondano e teatrale, fra la frequentazione dei caffè e dei più brillanti salotti (come quello della contessa Maffei), l'amicizia con scrittori della scapigliatura e del verismo (fra tutte importante quella che lo legava strettamente al Capuana fin dai tempi di Firenze), l'assidua partecipazione alle recite e alle rappresentazioni della Scala.

È in questo periodo, come poi meglio vedremo, che il Verga matura la sua visione della vita e la sua prospettiva artistica e le traduce nelle sue opere più impegnative e fondamentali.

Solo nel '93 (mentre veniva disseccandosi la sua vena creativa) il Verga (amareggiato anche da controversie editoriali e dalla impressione di un successo impari alla sua coscienza di aver scritto opere di eccezionale novità e grandezza) lasciò Milano e si ritirò definitivamente a Catania, dove (specie dopo il primo lustro del nuovo secolo) egli progressivamente si isolò in una vita di benestante senza compagni e occupazioni, e si chiuse in un amaro e superbo silenzio, in un pessimismo sempre più desolato e totale, in un distacco dalla vita letteraria e dalle vicende del gusto che tardivamente venne volgendosi al riconoscimento pieno della sua grande arte, negli anni immediatamente precedenti alla sua morte, avvenuta il 27 gennaio 1922.

Già in una considerazione più particolareggiata della sua vicenda biografica si potrebbe verificare un elemento fondamentale dell'uomo e dello

scrittore: la forza dei sentimenti e degli ideali viene progressivamente non sacrificata, ma contenuta da un riserbo possente, da un controllo virile e dolente, da una visione della vita che si fa sempre più pessimistica e fatalistica fino a concludersi nel silenzio e nel distacco degli ultimi anni. Ma prima di questa conclusione – che può indicare anche come il Verga fosse scrittore incapace di proseguire a produrre solo per ragioni e ambizioni di mestiere, quando la sua profonda passione per la vita si era interamente raggelata – la forza di rappresentazione della vita aveva trovato in quel riserbo e controllo, in quella visione pessimistica, fatalistica, severa e pur pietosa e commossa una condizione personale propizia alla costruzione della sua arte matura che insieme si avvale dell'incontro con la poetica veristica, con i suoi canoni più interni dell'impersonalità, dell'obiettività, della naturalezza. Non si trattò di una facile conquista di maturità, ché anzi il lungo sviluppo precedente alla maturità si presenta tutt'altro che lineare, ed è contraddistinto da una serie di esperienze complesse e artisticamente assai tormentate.

Il Verga aveva iniziato il suo precoce noviziato letterario con alcuni romanzi storici (*Amore e patria* e *I carbonari della montagna*) enfatici, pieni di luoghi comuni, legati alla lettura dei romanzi storici francesi alla Dumas, e percorsi da una entusiastica passione patriottica. Poi, abbandonato il romanzo storico e patriottico per una ricerca di rappresentazione di drammi intimi nella cornice di un ambiente contemporaneo (il caso già del romanzo del '63, *Sulle lagune*), il Verga venne esprimendo la sua vocazione narrativa in una serie di romanzi che risentono, con varia intensità e chiarezza, dell'incontro fra un clima letterario tardo-romantico e istanze della scapigliatura (quest'ultime più risentite nell'ambiente milanese), e che rappresentando un mondo aristocratico insieme tendevano a svelarne le menzogne, le ipocrisie, le convenzioni, e a rivelarne e svilupparne – con forte adesione autobiografica e passionale – i drammi, le passioni e le avventure fra torbide e singolari, in un ambiente ritratto con crescente forza realistica.

Si tratta di *Una peccatrice*, del '66, della *Storia di una capinera*, del '69, (opera ai suoi tempi fortunatissima per lo sviluppo di un caso patetico – una monacazione forzata – in una forma espressiva esuberante e sfrenata), di *Eva e Tigre reale*, del '73, di *Eros* del '75.

Ma – mentre in questi stessi romanzi cresce progressivamente un senso dolente di pessimismo e di fatalità (molti dei protagonisti di questi romanzi sono già dei vinti, degli sconfitti nella loro vana ansia di vita, di amore, di affermazione) che costituisce il motivo centrale dello sviluppo verghiano al di là della distinzione degli ambienti ritratti e delle mode letterarie cui si avvicina – già nel '74 il Verga scriveva una novella, *Nedda*, in cui una maggiore secchezza narrativa (di contro alla scomposta esuberanza e ai modi incerti dei romanzi, che pur andavano acquistando maggiore vigore espressivo insieme al crescere del pessimismo e della critica della società) corrispondeva a una fermezza nuova dello scrittore nel guardare alla realtà, ad un più ratte- nuto senso di pietà, ad una maggiore fusione tra personaggi e ambiente, ad

un piú preciso e concreto impegno polemico nei confronti di una realtà sociale (la miseria della popolazione rurale siciliana di cui è rappresentante la protagonista della novella, una povera raccogliitrice di ulive) che era insieme per il Verga la realtà conosciuta e amata della sua terra natale, per lui tanto piú viva e poetica di quanto non fosse la realtà degli ambienti mondani borghesi e aristocratici fino allora da lui rappresentati.

Con quella novella (pur tutt'altro che immune da limiti narrativi e stilistici) il Verga toccava i suoi temi e i suoi toni piú congeniali e si avviava sulla strada del suo piú autentico realismo narrativo, anche se la spinta al romanzo di ambiente borghese-aristocratico non si era ancora esaurita, e se doveva passare ancora qualche tempo perché lo scrittore si impegnasse con piú chiara consapevolezza nella narrativa piú propriamente realistica e veristica. Ciò avvenne con la novella *Fantasticheria*, del '79, che piú direttamente avvia la lunga e formidabile opera della narrativa dello scrittore, sulla base di una presa di coscienza delle sue piú vere scelte e del suo vero mondo poetico nel rifiuto della tendenza romantica e autobiografica dei primi romanzi, nella ricerca della sincerità e della concretezza, nella rivelazione a se stesso della congenialità del mondo della povera gente di Acì Trezza (il paesino del catanese in cui la novella immagina un ritorno dello scrittore insieme ad una signora del gran mondo, che presto si stanca della monotonia insopportabile di quella vita primitiva) per la sua schiettezza elementare, per le sue pene sofferte con tanta dignità coraggiosa e in forza di quella religione della famiglia che tanta parte avrà nella poesia dei *Malavoglia*.

In quella novella, che fa parte del volume di novelle intitolato *Vita dei campi*, pubblicato nell'80, il Verga veniva chiarendo a se stesso la sua visione della vita, virile e pessimistica, tanto meglio individuata nella rappresentazione realistica di un ambiente elementare, privo di ogni passione frivola, nudamente e schiettamente umana, cui egli si accostava per complesse ragioni interiori (fra cui la profonda simpatia per la sua terra natale e un personale disgusto degli ambienti aristocratici, delle loro menzogne e delle loro passioni sofisticate e troppo individualistiche) e insieme in forza della sua adesione alla prospettiva del verismo (tanto efficacemente sostenuta dal suo amico Capuana), i cui canoni fondamentali dell'impersonalità, della narrazione oggettiva tanto bene rispondevano al suo maturato bisogno di superare il soggettivismo e l'autobiografismo di origine romantica che aveva pesato sulla sua produzione giovanile.

Cosí, ricercando un'arte sincera, schiva di ogni aspetto formalistico e di ogni effusione sentimentalistica, aderente alle cose e alla vita nella sua piú nuda realtà e portando la sua attenzione profonda e commossa (ma, ripeto, senza espansioni liricheggianti e troppo personali) a un mondo elementare, dolente e virilmente rassegnato, il Verga operava la profonda scoperta, essenziale nella nostra storia letteraria e civile, della dignità e dell'umanità di strati sociali miseri e oppressi dall'ingiustizia e dalla povertà, la scoperta del mondo delle plebi piú sfruttate e da secoli abbandonate, com'erano in particolare

quelle della sua Sicilia, cui nessun vero vantaggio era venuto dalla stessa unificazione italiana, nella quale il giovane Verga aveva riposto tante speranze poi dimostrate vane e illusorie e anzi tali da provocare in lui una delusione storica profonda e da rafforzare il suo pessimismo e fatalismo. Il Verga non si pone di fronte a questo mondo delle plebi con atteggiamento esortativo e con propositi rivoluzionari o riformistici espliciti (ché anzi egli andò sempre più accentuando un atteggiamento politico conservatore), ma la sua grande arte realistica – quanto più aliena da proposte sociali e politiche esplicite – illumina profondamente le condizioni vere di quelle plebi e così a suo modo collabora potentemente con la progressiva presa di coscienza italiana di una realtà così desolata e insieme così nobile nella sua estrema miseria, così piena di profonda umanità e schiettezza. E collabora a questa presa di coscienza con la sua potenza artistica assai meglio di quanto potessero fare certe opere esplicitamente umanitarie e magari socialisteggianti, ma rimaste a uno stadio tanto più grezzo di rappresentazione e di documentazione, guastate dal sentimentalismo e da velleità di rivendicazioni incapaci di realizzazione artistica.

I personaggi del mondo rappresentato dal Verga non sono figure vagheggiate idillicamente e paternalisticamente da parte di scrittori bene intenzionati, ma poveri di profondità e di forza realistica: essi sono persone di cui il Verga rivendica (ripeto, senza esplicite intenzioni rinnovatrici, ma con un incontro potente di simpatia, di pietà, di potenza rappresentativa) la sincera umanità, la dignità nelle inaudite sofferenze provocate da un ordine ingiusto e crudele, il quale, nel desolato pessimismo verghiano, fa parte di tutto un destino umano, di un fato, la cui legge ferrea nei confronti dei viventi è la sofferenza. Perciò i personaggi dell'opera matura del Verga sono dei «vinti»: in parte lo erano già i personaggi di molti romanzi giovanili, ma in modi complicati e torbidi che facevano dipendere tale loro condizione dalle loro passioni malate e dalle loro vicende avventurose, mentre quelli delle nuove opere lo sono in forza di una condizione più universale che si precisa, nei loro confronti, nella loro situazione di sfruttati e di oppressi da una società ingiusta e crudele. In questa loro situazione effettiva (sociale e umana) i miseri contadini e popolani siciliani del Verga vivono i loro drammi chiusi ed essenziali, le loro passioni primitive e tanto più umane, i loro affetti e i loro odii elementari e genuini, la loro avidità e bisogno di «roba», il loro istintivo senso dell'onore, la loro religione della casa e della famiglia in cui consiste uno degli elementi maggiori della loro forza. Perché, a differenza del Manzoni dei *Promessi sposi*, che pur tanto aveva rinnovato la nostra letteratura con la sua attenzione alla vita degli «umili», i personaggi popolari del Verga – tanto più sanguigni e realistici – non sono oggetto dei benefici disegni della manzoniana Provvidenza, ma vivono sotto un cielo tetro e plumbeo, senza divinità, e sono soggetti alla legge ferrea di un destino cui non possono sottrarsi e a cui si rassegnano aggrappati solo alla casa e alla famiglia, unico elemento relativamente positivo in un mondo così desolato e drammatico, da cui è escluso ogni «lieto fine», ogni soluzione rasserenante e idillica.

L'irruzione nella nostra letteratura di questi personaggi primitivi e umanissimi, delle loro povere storie dolenti, delle loro passioni schiette e reali, ha luogo nelle novelle del ricordato volume *Vita dei campi*, tutte ben significative per questa nuova rappresentazione di uomini semplici e veri, colti nella loro umanissima sofferenza quotidiana e nei loro sentimenti elementari e possenti e nel loro ambiente di desolata miseria, nel vivo scenario della Sicilia, privo di ogni compiacimento descrittivo, tutto denso e scabro con le sue squallide pianure paludose e malariche, con i suoi paesi poveri e con le sue miniere di zolfo aride e tenebrose. In quei personaggi primitivi e istintivi (pescatori, massari, garzoni di miniera) il Verga ritrova una potente umanità e la sua arte realistica ne coglie la psicologia individuale e i tratti più comuni, generali, sicché da quelle narrazioni di situazioni diverse sale come un lamento corale, voce della sofferenza di tutto un mondo fatto di individui, ma accomunato da un'unica pena e da un'unica condanna fatale.

A volte il dramma esplose violento e quasi barbarico (ma mai interamente tale, ché sempre l'arte del Verga vi ritrova le note umane fondamentali), come nella celebre *Cavalleria rusticana*, con la rappresentazione della passione della gelosia e dell'onore; a volte, come nella *Lupa*, la passione torbida e dolorosa della sensualità viene seguita, con nuda potenza e profondità, nel suo sviluppo inesorabile e nella sua drammatica e sanguinosa conclusione, sullo sfondo di un paesaggio estivo, affocato e implacabile come la passione che vi campeggia; a volte, come in *Jeli il pastore*, il racconto si snoda lento e complesso intorno alla vicenda del povero protagonista per la sua fanciullezza sognante, le sue avventure di ingenuo e di perseguitato dalla sorte, il suo tragico amore per la donna che lo inganna e così lo induce al delitto; a volte, come nella bellissima novella di *Rosso Malpelo*, la narrazione organica e compatta punta sul risvegliarsi della coscienza umana del personaggio primitivo, un povero garzone di miniera, incattivito dalle beffe crudeli e dalla persecuzione del padrone e dei compagni di lavoro eppur rivelatosi generoso e coraggioso nel seguire la sua sorte che lo porta a morire disperso nella cava misteriosa e inesplorata.

Da questa rappresentazione varia e pur dominata da un generale tono di lamento che sale dalle cose stesse, dalle vicende stesse senza l'intervento esplicito di un commento da parte dello scrittore, il Verga trasse la spinta alla creazione di uno dei suoi due capolavori romanzeschi, *I Malavoglia*, del 1881.

Nei *Malavoglia* lo sguardo profondo e sicuro del grande scrittore domina, unifica, approfondisce il mondo più vario e disperso di *Vita dei campi*, raccogliendolo in un unico ambiente preciso e concreto, il paesino di pescatori di Acì Trezza brulicante di personaggi fra popolari e piccolo-borghesi (fra i quali ultimi spiccano le figure quasi caricaturali del farmacista politicante e pettegolo, del segretario comunale avido e scaltro), e soprattutto centrando la sua attenzione oggettiva e pietosa (ma al solito la pietà nasce dalla rappresentazione realistica, non è sovrapposta a quella) su di un nucleo familiare di poveri pescatori, la famiglia dei Malavoglia.

La vicenda umile e tragica di questi «vinti» si individua e si intreccia nel suo rapporto con tutto il piccolo mondo paesano che li circonda con i suoi pettegolezzi, i suoi rancori, le sue malvagità, le sue sventure, il suo prepotente bisogno di resistenza ad una sorte comune di pena e di dolore e che così fa risaltare le umili, ma profonde virtù dei componenti della sventurata famiglia e insieme ne accorda le vicende con quelle di tutto un paese ugualmente soggetto alla legge di un destino implacabile.

La storia dei *Malavoglia* è per eccellenza umile e antieroica, antiromantica, e il suo riassunto è assai semplice, data la volontaria ricerca verghiana di una storia per nulla eccezionale, e anzi monotona, grigia, elementare. I Malavoglia avevano voluto migliorare la loro condizione economica poverissima con un commercio di lupini, acquistati mediante un prestito contratto con un vecchio usuraio del paese. Ma una tempesta travolge la loro barca, che porta l'amaro nome di *Provvidenza*, e insieme ad essa e al carico di lupini (tutte le loro risorse) il mare inghiotte anche il figlio di padron 'Ntoni, Bastianazzo. Così l'intera famiglia – la Longa, la nuora rimasta vedova, i nepoti 'Ntoni, Luca, Alessi, Mena, Lia – rimane sulle deboli spalle del vecchio capofamiglia, padron 'Ntoni, che disperatamente cercherà di far fronte all'impegno del prestito e di risollevare le sorti della famiglia, mentre invece su questa cadono inesorabilmente i colpi del destino: Luca morirà marinaio nella battaglia di Lissa, la Longa sarà portata via dal colera, Mena dovrà rinunciare (per mancanza di dote e per tenace attaccamento alla sua disperata famiglia) alle nozze con il suo innamorato Alfio, Lia fuggirà in città e finirà prostituta, il giovane 'Ntoni, insofferente di tanta miseria, si farà implicare in un traffico di contrabbandieri e finirà in prigione, il vecchio padron 'Ntoni ammalato morirà all'ospedale, mentre la casa del Nespolo, centro e rifugio dei loro affetti, dovrà venir venduta. Solo nel finale del romanzo Alessi potrà salvarsi dalla catastrofe, riscattando la casa del Nespolo, ma a questa salvezza malinconica e solitaria il motivo profondo del pessimismo verghiano si configurerà ancora – con le pagine più poetiche di tutto il romanzo – nella sorte del giovane 'Ntoni che, dopo un breve ritorno al paese, ne riparte per sempre seguendo rassegnato e vinto il suo destino di randagio e di reietto.

Nella rappresentazione oggettiva e realistica di questo mondo e di questa famiglia il Verga sviluppa una potente poesia corale in cui confluiscono le voci e gli atti di tutti i personaggi accomunati dalla loro condizione di vinti da un destino inesorabile e duro, ma di vinti che vivono il loro amaro calvario con diverse gradazioni di forza e di sentimento a seconda che essi più saldamente si attaccano al valore e al culto della casa e della famiglia o se ne distaccano in vani tentativi di evasione dalla loro situazione. Da una parte (a schematizzare una gradazione assai complessa nei suoi poli più divaricati) campeggia la figura del vecchio padron 'Ntoni, con la sua dolente saggezza, con il suo tenace attaccamento alla famiglia e alla casa, con la sua ingenua e profonda onestà che non gli permetterà di accettare i consigli abili

e spregiudicati del legale a proposito del prestito dei lupini da cui deriva la rovina economica dei Malavoglia. Dall'altra si stacca la figura del nepote 'Ntoni, inquieta e insofferente di tanta miseria, ma appunto perciò tanto più battuta e vinta, proprio perché l'unica possibilità di salvezza per questi miseri restano comunque la rassegnazione, l'attaccamento alla casa, quella solidarietà con gli altri componenti della famiglia che impedirà così a Mena di accettare l'offerta di matrimonio di Alfio.

Proprio la malinconica vicenda di Mena, il suo rifiuto di una vita e di un amore per rimanere con i suoi e sfiorire rassegnata con loro, ben indica come la potente poesia corale dei *Malavoglia* nella sua apparente monotonia vibri pure – sotto il grigiore e quella specie di elegia epica di tutto il romanzo – di toni coerenti, ma anche vari, come è appunto quello pacato e struggente di un amore semplice e casto e del suo abbandono dolente da parte della giovane donna con il suo oscuro e umile eroismo, con il suo sacrificio alla religione della casa e della famiglia.

Per questa rappresentazione narrativa, che assume i caratteri di una epopea triste e umile, di una coralità profonda e costante, la grande arte del Verga realizza una poetica che riprende i principi fondamentali del verismo (specie quello dell'impersonalità, per cui il romanzo sembra farsi da sé, maturare come un fatto naturale in cui l'autore si immedesima e scompare) e li alimenta (superandone i rischi di certa rigidità naturalistica) con la sua pessimistica visione della vita, con la poesia di un'adesione pudica e profonda ai sentimenti e agli atteggiamenti dei personaggi, senza mai sovrapporsi ad essi con impennate liriche o con commenti personali. E così coerentemente il Verga adopera eccellentemente nel romanzo il suo stile antiletterario e antiornamentale, uno stile e una prosa che mirano a non falsare le cose e i sentimenti dei suoi personaggi, ma anzi ad assecondarne la spontaneità e la naturalezza e riprendono così – risolvendoli in un ritmo e in una cadenza che si fanno poetici quanto più sobrii e disadorni essi appaiono – i modi del parlare dell'umile gente rappresentata con le sue sentenze e i suoi proverbi, pregni di una saggezza popolare e secolare, con le sue peculiarità dialettali sciolte in una lingua volutamente disadorna e pur poetica per la densità e il riflesso della vita e delle cose che in essa si esprimono con eccezionale spontaneità, una lingua che rinnova profondamente la stessa sintassi tradizionale ora dal Verga spezzata e ricostruita in quei modi di parlato indiretto libero che appunto assecondano e poeticamente riprendono i modi stessi di una narrazione popolare e siciliana pur evitandone una fredda ed esterna imitazione e riproduzione fotografica.

I Malavoglia sono un capolavoro assoluto e pure non esauriscono tutte le risorse e le possibilità della grande personalità artistica del Verga, che infatti seguirà a svolgersi e a realizzarsi in altre opere e in quell'altro capolavoro che è *Mastro Don Gesualdo*.

Subito dopo i *Malavoglia* si ha un ritorno ai romanzi di tipo mondano e passionale nel romanzo *Il marito di Elena* (1882). E nel 1883 escono le

Novelle rusticane, che riprendono i temi e i toni elaborati fra *Vita dei campi* e i *Malavoglia*, puntando però ancor più direttamente sul dramma della miseria e delle plebi siciliane e sul cupo bisogno della «roba», con cui i personaggi cercano di uscire dalla loro povertà, di rompere i limiti imposti loro da quella ingiusta struttura sociale, che può ispirare la ribellione sanguinosa e l'esplosione di selvaggia violenza di un intero paese di braccianti, come è il caso allucinante della novella *La libertà* (ben significativo per la potente comprensione verghiana della ingiustizia sociale e delle sue ragioni strutturali, per la sua delusione storica nel rinnovamento effettivo del Risorgimento, per il suo pessimismo fatalistico) in cui la ribellione sociale è soffocata prontamente e spietatamente dagli stessi garibaldini portatori di un nuovo ordine politico, che non vorrà cambiare nulla dell'ingiusto ordine sociale. Mentre nelle altre novelle o il dramma fatale della miseria è solo rappresentato nudamente e potentemente (come in *Malaria*) o il bisogno della «roba» è configurato come una cupa passione tormentosa e distruttiva, come un nuovo strumento di pena fatale, come esemplarmente avviene nella novella di *Mazzarò*, in cui il protagonista, identificando se stesso e la propria vita con la «roba» che ha potuto accumulare, tenterà di distruggere la sua «roba» quando avverterà l'approssimarsi della propria morte.

Così il pessimismo verghiano si approfondisce riducendo il valore della religione della famiglia e della casa, che aveva avuto tanto sviluppo nei *Malavoglia*, rivelandone l'estrema difficoltà fuori del mondo più elementare dei diseredati del romanzo: quei diseredati a cui l'attenzione del Verga ancora direttamente si rivolge meno felicemente nell'altra raccolta di novelle dell'83, *Per le vie*, in cui, ritraendo non il congeniale e più amato ambiente siciliano, ma quello del proletariato milanese, egli corse più chiaramente il pericolo di una rappresentazione oggettiva più documentaristica e fredda, più esterna e meno poeticamente valida.

All'ambiente siciliano il Verga ritornò con il nuovo capolavoro di *Mastro Don Gesualdo* (1888), che costituisce il secondo romanzo di quel grandioso ciclo dei *Vinti* cui il Verga aveva pensato circa dieci anni prima in un programma di analisi e rappresentazione di vari ambienti sociali (dal più umile al più alto), tutti dominati dal destino e accomunati dalla sconfitta dei vari personaggi, ciclo che non verrà, come vedremo, mai compiuto.

Nel nuovo romanzo la scena si allarga e si popola di personaggi di diversa condizione sociale, così come non vi mancano elementi di storia (sempre sul punto dolente della fine del dominio borbonico in Sicilia e della nuova condizione unitaria che tanto poco incide sulla desolata situazione sociale siciliana e sui rapporti fra i possidenti e le plebi). E la costruzione, vasta e diversa da quella più chiaramente corale dei *Malavoglia*, trova il suo maggior punto di forza nella narrazione della vicenda del protagonista che, animato da una eccezionale tenacia laboriosa, da quell'amore per la «roba» che si era tanto crudamente affermato nelle *Novelle rusticane*, si stacca dalla miseria dei diseredati e si costruisce una forte posizione economica cercando insie-

me di costituirsi una posizione socialmente elevata e riconosciuta mediante il matrimonio con Bianca, discendente dalla famiglia aristocratica dei Trao, una volta potente e ora (sostituito il privilegio del sangue da quello della ricchezza, nel passaggio dal dominio dell'aristocrazia di origine feudale a quello della borghesia o di un'aristocrazia borghesizzata) decaduta e minata da una sorta di malinconica e stravolta follia. La passione della «roba» e dell'affermazione sociale diverranno a un certo punto causa di tormenti e di pena per il protagonista che ha voluto distaccarsi dal suo ceto sociale e che si trova deluso e vinto da un accanito destino crudele, portatore di amare sconfitte, di cocenti delusioni e umiliazioni.

Così la figlia non ricambierà il suo amore, la sua salute verrà minata dal cancro ed egli finirà tragicamente e cupamente la sua vita nel palazzo nobile del genero, a Palermo, abbandonato, fra medici boriosi e insipienti, fra servitori grossolani e crudeli nei confronti di questo villano rifatto, di questo falso signore, solo di fronte alla morte, roso dalla delusione e dall'amarezza della dilapidazione del suo patrimonio ad opera della figlia e del genero, che ugualmente lo disprezzano e lo sentono estraneo al loro diversissimo mondo.

Diversamente dai *Malavoglia*, il *Mastro Don Gesualdo* ha indubbi squilibri e minore unità di tono e di poesia, ma insieme corrisponde a una volontà e ispirazione artistica più complessa e difficile che si traduce nella formidabile costruzione drammatica della figura del protagonista, nella varietà di toni ora profondamente nostalgici e sobriamente idillici (le grandi pagine del rustico idillio amoroso di Gesualdo con la serva umile e fedele, Diodata), ora acremente sarcastici nella descrizione del mondo dissoluto e decaduto dei Trao, ancora ridicolmente e follemente attaccati ai loro inutili privilegi feudali, o di quello ferocemente egoistico di altri nobili che hanno saputo accettare la nuova legge della ricchezza e pur si ritrovano battuti e vinti dalla malattia e dalla morte (la vicenda della baronessa Rubiera, anch'essa costruttrice e vittima della «roba»), ora epicamente grandiosi nella narrazione della lotta e del lavoro disumano con cui Gesualdo accumula la sua ricchezza, ora tragicamente desolati come nelle altissime pagine del romanzo, quando la morte si avvicina a Gesualdo e lo colpisce e annienta con la malattia crudele e con lo squallido abbandono a se stesso.

Proprio queste ultime pagine segnano la massima punta della visione pessimistica verghiana e della sua arte realistica e tragica.

Dopo la grande prova del *Mastro Don Gesualdo* l'ispirazione del Verga va lentamente declinando anche se ancora capace, specie nel teatro, di dar vita ad opere pur interessanti e notevoli. Mentre non riusciva a portare avanti il grande ciclo dei *Vinti* con il suo ambizioso proposito di risalire gradatamente nella rappresentazione realistica di varie condizioni sociali (dopo *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*, il Verga pensava a *La Duchessa di Leyra*, cui lavorò per poi abbandonarne l'esecuzione, a *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*, mai neppure iniziati), il Verga proseguì la sua attività narrativa in *Vagabondaggio* (1887), nei *Ricordi del capitano d'Arce* (1891), che narra,

con una specie di vagheggiamento nostalgico e ironico, vicende amorose e mondane, in *Don Candeloro e C.* (1894), serie di finissimi bozzetti della vita provinciale e delle sue pretese e miserie, fra cui si svolgono le avventure di una compagnia di attori e girovaghi, in *Dal tuo al mio* (1905), documento di una volontà piú esplicita di rappresentazione dei conflitti di classe, ma da un punto di vista sostanzialmente conservatore.

Dal tuo al mio era una trasposizione in forma narrativa del dramma omonimo del 1903, parte di quella notevolissima attività teatrale cui il Verga si dedicò in questi anni piú tardi rafforzando con essa la nascita del teatro verista e creando opere di indubbia validità e, ripeto, esemplari per la nuova tecnica teatrale del verismo.

Sia che egli riducesse a sceneggiatura alcune sue novelle, sia che egli componesse direttamente per il teatro, il Verga ben dimostra come la sua tecnica, scabra e antiornamentale, realistica e drammatica, fosse ben capace di un rinnovamento del teatro rispetto alle sue forme romantiche. Ne sono prova efficace opere come *La lupa* e *Cavalleria rusticana* (riduzione sceneggiata delle omonime novelle e la seconda testo musicato dal Mascagni in un'opera tanto importante nel verismo musicale), o i felici bozzetti scenici *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, o, ancora meglio, il dramma *In portineria* in cui un idillio doloroso (l'amore non corrisposto dell'umile e malata Maria per l'amante della sorella) si cela ed erompe, nella sua drammaticità, attraverso le vicende minute e banali di una realtà dura e ostile.

Anche nel teatro il Verga portava la sua visione pessimistico-realistica della vita, la sua attenzione originale alle condizioni sociali, la sua arte che rompeva definitivamente con la tradizione romantica e classicistica e apriva, con forza eccezionale, le vie del realismo moderno.

6. Altri narratori veristi

Vastissima è la produzione narrativa veristica, che nel suo interesse per la realtà si volge a rappresentare, piú che individui isolati e i loro particolari problemi, intere zone ambientali, sociali, situazioni umane entro le condizioni particolari di paesi e regioni italiane, sicché quella narrativa fu anche documento di una tendenza generale dell'epoca postrisorgimentale a verificare le situazioni delle singole regioni e i loro complicati e difficili problemi, specie in quegli strati popolari che piú riflettevano nella loro miseria le difficoltà di progresso e di elevazione della nuova società italiana.

Cosí quasi ogni regione italiana (e specie quelle del meridione depresso da un secolare abbandono e soggetto al nuovo sfruttamento da parte del Nord piú evoluto e industrializzato) ebbe i suoi narratori. Narratori di diversa capacità artistica e di diversa acutezza nel cogliere e rappresentare la realtà, e troppo spesso portati a svolgere e smussare la loro materia in una rappresentazione bozzettistica e folkloristica e patetica, priva di vero mordente critico

e della drammatica profondità del «sunt lacrimae rerum», della forza nuda e terribile della rappresentazione oggettiva di una realtà misera e dolente.

Potranno ricordarsi almeno, in questa prospettiva veristica regionalistica, il calabrese Nicola Misasi, l'abruzzese Domenico Ciampoli, il napoletano Federico Verdinois e, su un piano più alto, la napoletana Matilde Serao (1856-1927), attiva giornalista e autrice di numerosissimi romanzi e racconti che, se nella fase più tarda della sua produzione sono viziati dall'accettazione di forme di psicologismo e di decadentismo a lei congeniali, presentano, nella loro ispirazione più autentica, una felicissima versione del verismo nella rappresentazione calda e minuta, acuta e cordiale, della vita e degli ambienti popolari o piccolo-borghesi di Napoli (o di Roma, dove la Serao visse a lungo): come nel *Ventre di Napoli*, nel *Paese di cuccagna*, o in novelle come *La virtù di Checchina*, vero e proprio piccolo capolavoro di rappresentazione realistica, fra simpatia e ironia, delle modeste e frustrate vicende di una signora piccolo-borghese, presa fra il desiderio di un'avventura extraconiugale e la sua dubbia virtù fatta di timidezza e di remore più convenzionali che morali.

Anche in Toscana è dato annoverare un notevole numero di narratori che si ispirano alla poetica del verismo, con un grado di efficienza e forza che varia fra il gusto più apertamente bozzettistico e macchiettistico del pisano Renato Fucini (1843-1932), famoso per i suoi sonetti in vernacolo e per alcune raccolte di novelle (*Le veglie di Neri*, *All'aria aperta*), e la tanto maggiore ispirazione realistica e poetica di Mario Pratesi (Santa Fiora sul Monte Amiata, 1842-1921), cui si devono molte opere notevoli, ma soprattutto due romanzi, *L'eredità* (1889) e *Il mondo di Dolcetta* (1894), che (dopo l'incantevole e più gracile prova giovanile delle *Memorie di Tristano*) rappresentano la maturità di questo scrittore robusto e delicato, preso fra una delusione pessimistica (che dalla crisi del Risorgimento si svolge in un senso cupo e fatale dell'esistenza) e una forte tendenza morale, colorata da istanze sociali, che insieme collaborano alla creazione di un mondo narrativo di intensa serietà, più compatto nel primo romanzo, più complicato e sfaldato, ma anche più ricco e vibrante, nel secondo, dove è portato sino in fondo il motivo pratesiano del contrasto fra personaggi campagnoli, umili e onesti, e il mondo cittadino e borghese falso, corrotto e capace di corrompere la stessa nativa purezza dei popolani.

Se il Pratesi è scrittore di gran lunga superiore agli altri veristi toscani e non toscani, ancora maggiore è lo spicco che nel panorama della narrativa veristica hanno la personalità e l'opera di Federico De Roberto (nato a Napoli nel 1866, ma di famiglia siciliana e vissuto in Sicilia, a Catania, fino alla morte avvenuta nel 1927), la cui importanza e originalità è stata giustamente tanto rilevata nella critica più recente.

Personalità severa, dotata di forti capacità intellettuali, nutrita di serie esperienze culturali e letterarie, il De Roberto si esprime in una vasta produzione di romanzi e novelle che riflettono una visione sempre più tetra e

amara della vita e della storia, convalidata (come in tanti scrittori della sua epoca, ma con una forza maggiore di risentimento acre e sarcastico) dal grande motivo della delusione degli ideali risorgimentali nella realtà dell'Italia unita dominata dall'affarismo, dall'egoismo individualistico, da una condotta della classe dirigente politica impari ai grandi problemi della nuova nazione. Da ciò nasce un sostanziale scetticismo e alla fine un'involuzione che condurrà il De Roberto al nazionalismo e al conservatorismo non tanto per una nativa inclinazione, quanto come riflesso di una delusione storica. E questa si estende in una delusione più vasta che investe le possibilità stesse degli uomini, rivelati nella loro sostanza più cupa di fragili figure patetiche e indifese o di cinici utilitaristi, chiusi al problema degli altri, avidi di potenza e di mantenimento o accrescimento dei loro privilegi ereditari, così come essi si portano nel sangue (secondo la legge positivistica dell'ereditarietà) gli istinti, le cupe passioni, le stravolte manie dei loro antenati. E lo scrittore ha il compito di narrare con obbiettività (secondo la legge della impersonalità comune al verismo) queste vicende di famiglie e ambienti. Ed è ciò che il De Roberto realizza – dopo prime prove più incerte e un primo romanzo, *L'illusione* (1891), in cui più forte è l'impegno di senso psicologico nel personaggio della protagonista – soprattutto nel suo capolavoro, il lungo e poderoso romanzo *I viceré* (1894), che narra la storia di una principesca famiglia siciliana di origine spagnola nella sua decadenza e nella sua resistenza entro il quadro grandioso e cupo della storia siciliana tra il crollo del regime borbonico e la nuova situazione creata dall'annessione della Sicilia al Regno d'Italia. I membri della famiglia, gli Uzèda, sono potentemente rappresentati e seguiti con occhi lucidi e spietati nelle loro vicende, nelle loro follie, nel loro tetro e complesso istinto di conservazione e di distruzione, finché l'ultimo e giovane discendente, Consalvo, capirà che, malgrado tutto, nulla è veramente cambiato e che la potenza, una volta affidata ai privilegi feudali e aristocratici, può essere mantenuta non opponendosi caparbiamente alla nuova situazione, ma sfruttandone con cinica spregiudicatezza gli stessi nuovi istituti parlamentari e democratici, imponendo l'antica supremazia attraverso la carriera politica secondo l'eterna legge dell'utile e del cinismo.

Questa conclusione pessimistica e scettica circa l'immutabilità della storia anche nei suoi più vistosi cambiamenti, circa l'adattabilità degli antichi potenti a nuove situazioni in cui essi rimangono ugualmente privilegiati e potenti, troverà poi svolgimento nel più tardo e incompiuto romanzo, *L'imperio*, che narra appunto la lotta spregiudicata con cui Consalvo Uzèda si afferma come deputato e poi come ministro nel mondo parlamentare romano, descritto, con tinte di feroce e distaccato sarcasmo e con una ulteriore carica di pessimismo, nella sua meschinità e mancanza di ideali.

Ma il capolavoro rimane *I viceré*, in cui De Roberto impiega un'arte narrativa vigorosa e una capacità autentica di costruzione, serrata e saldissima, in cui si aprono con singolare efficacia (ma mai come digressioni a sé stanti) affreschi grandiosi e possenti, indimenticabili (quello dei funerali della

principessa madre, o quello dell'epidemia di colera, o quello della vita del sontuoso convento in cui viene educato Consalvo) e si staccano (ma mai in un rilievo slegato dalla loro funzione nello svolgersi di tutto il romanzo) personaggi ora lividi e chiusi, ora smaniosi e sanguigni, ora fragili e deboli, ma tutti coinvolti nello sviluppo di questo mondo ambientale stravolto e altero, minato da una follia di decadenza in cui persistono e si esasperano i caratteri di una razza superba e sopraffattrice. Certo De Roberto non ha la forza poetica di un Verga, ma il suo realismo, cupo e sarcastico, è pur ben diverso da quella impoeticità rigida, pesante, schematica che gli fu troppo a lungo rimproverata. Né potrebbe dimenticarsi, al di là del grandioso effetto dei *Viceré*, la profonda impressione che suscitano, fra tante altre sue novelle, il breve racconto *La paura*, edito nel 1923, che si incentra nel sentimento istintivo della paura di un soldato di fronte al pericolo imminente, sentimento invano celato da tanti scrittori di guerra sotto la retorica dell'eroismo e invece così potentemente obbiettivato e rivelato dal De Roberto, che pur della prima guerra mondiale e dell'intervento italiano fu sostenitore e propagandista, o il racconto *Il rosario*, ridotto poi in forma teatrale, in cui l'implacabile rancore di una vecchia signora autoritaria e bigotta contro una figlia maritatasi senza il suo consenso soffoca lo strazio della figlia ripudiata, cui muore il marito, e la pietà delle altre figlie, sotto la continuazione ossessiva della recita del rosario.

Al verismo si ricollega anche l'iniziale impegno narrativo della scrittrice sarda Grazia Deledda (Nuoro, 1871-1936), il cui valore, a un certo punto troppo esaltato (nel 1927 ebbe il premio Nobel) e persino paragonato a quello dei grandi narratori russi, va ridimensionato nel riconoscimento di un'arte indubbiamente ispirata e genuina, ma troppo povera di appoggi culturali capaci di sorreggerla al di là di una schiettezza piuttosto elementare e di una disposizione nativa all'analisi psicologica sfumata e attenta, ma che non giunge ad una vera profondità, esitando fra l'attrazione per stati d'animo tormentosi e anche torbidi e una fedeltà a sicure norme morali sempre più progressivamente pesanti a scapito di un'iniziale maggiore carica di fermenti ribelli e irrequieti. La lezione del verismo, che portava la scrittrice a trattare soprattutto la materia di vicende e di sentimenti, di paesaggi della sua terra, la Sardegna, rimane certo fondamentale nella formazione della Deledda, anche se quella lezione presto si complica positivamente con un sentimento magico e suggestivo dei miti e delle leggende di una società, come quella sarda, arcaica e lontana dalla civiltà più avanzata, e con quel gusto di indagine psicologica di animi primitivi, ma insieme ribollenti di fermenti inquieti.

Nascono così i suoi romanzi più convincenti (come *Elias Portulu*, *Canne al vento*, *Marianna Sirca*), in cui paesaggio e stati d'animo si corrispondono nella loro fusione di realtà e di magia, nell'incontro spesso tormentoso fra ribellione anticonvenzionale e superiore pace morale e naturale. Ma poi questa maggiore forza narrativa e poetica cede lentamente a un certo progressivo imborghesimento moralistico che, nella sua produzione vastissima

e forse troppo prolungata al di là dei limiti della sua ispirazione, attutisce e smorza sia gli spunti più vivaci del suo realismo, sia quelli del suo lirismo e del suo scavo psicologico più irrequieto e non privo di qualche consonanza con i fermenti del decadentismo.

7. *Il verismo e la poesia: la poesia dialettale*

Le esigenze realistiche e veristiche (le cui forme espressive più congeniali sono la narrativa e il romanzo) sollecitano più sporadici e deboli tentativi anche nella poesia in lingua nazionale: il caso soprattutto del veronese Vittorio Betteloni (1840-1910), cantore, in modi volutamente sciatti e quasi prosastici, di umili amori giovanili e di tranquilli affetti familiari; o quello, tanto clamoroso quanto velleitario, del bolognese Olindo Guerrini (1845-1916), che con lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti si rese celebre per le sue poesie anticlericali e spesso pornografiche; o quello di un allievo del Carducci, il romagnolo Severino Ferrari (1856-1905), che immise un gusto saporoso e gentile della realtà in liriche per altro raffinate e coltissime.

Ma più efficacemente le esigenze del verismo operarono sulla poesia dialettale, che trova nuovo alimento nella generale attenzione veristica alle particolarità regionali di ambiente, di costume, di lingua, alla vita popolare delle diverse regioni. Già accennammo ai sonetti in vernacolo pisano del Fucini e così potremmo ora ricordare vari altri poeti dialettali. Ma più che dar qui un elenco di nomi, significativi solo se rianimati in una motivazione della loro per lo più tenue poesia, sarà opportuno puntare solo sui due maggiori poeti di questa tendenza dialettale: Pascarella e Di Giacomo.

Il romano Cesare Pascarella (1858-1940) cominciò la sua lunga attività poetica con poesie bozzettistiche e macchiettistiche chiaramente ispirate alle esigenze del verismo, dimostrando fino dagli inizi una singolare capacità di rappresentazione ferma ed evidente, aliena dagli interventi sentimentali e riflessivi dell'autore (e dunque ben collegata al canone veristico dell'impersonalità), per poi raggiungere il culmine della sua poesia quando dall'interno di quella sicura e realistica rappresentazione il poeta riuscì a fare scaturire la sua partecipazione umana, dolorosa e polemica, la sua profonda simpatia per le vicende e le gesta umili, ma vigorose e drammatiche dei popolani romani sullo sfondo squallido e possente dei quartieri popolari romani o della desolata campagna laziale.

Nascono così componimenti esemplari per la forza e per l'intima drammaticità della rappresentazione di scorci di vita, di avvenimenti che raggiungono – attraverso il parlato dei popolani – una specie di luce e di voce epica, autentica e piena (*Er morto de campagna*, *Er fattaccio*, *La serenata a Roma*).

Questa sorta di epopea del popolo romano moderno e reale trova poi un eccezionale risultato in quel poemetto in forma di sonetti che è la *Scoperta dell'America* (1893), scoperta narrata da un popolano ad altri popolani in

modi schietti ed elementari, tra favolosi e realistici, fra entusiastici e caricaturali, che ben esprimono lo stesso mondo interiore del poeta, pessimistico ed entusiastico insieme, attraverso l'oggettivazione della mentalità popolare con la sua mescolanza genuina di grandioso e di comico, di satirico e di commosso. Più dubbio invece appare il risultato della serie di sonetti di *Villa Gloria* o dell'incompiuta *Storia nostra*, che, pur con parti eccellenti per evidenza drammatica e per profondo umorismo, risentono negativamente di una intenzione celebrativa troppo scoperta e introducono nell'epica schietta del mondo popolare romano una certa eccessiva volontà di grandiosità che scade spesso in eloquenza retorica e in forme di bravura artistica meno sorrette dall'impeto vigoroso e dalla potenza sobria e realistica dei componimenti più genuini e ispirati.

L'altro vero poeta dialettale dell'epoca è il napoletano Salvatore Di Giacomo (1860-1934), che (cfr. paragrafo seguente) fu anche narratore e commediografo. Proprio nella narrativa, così strettamente legata alla lezione fondamentale del verismo, ma arricchita (e a volte diluita in forme troppo sentimentali) da una personalissima riserva di lirismo e di fantasia, di sentimento commosso, viene formandosi il mondo poetico del Di Giacomo, tutto rivolto alle vicende e agli affetti dell'ambiente popolare napoletano, con i poveri luoghi (vicoli, cortili, ospizi, prigioni) in cui si svolge la sua vita fatta di sofferenze, di passioni, di delitti, di disperata volontà vitale, e insieme di disposizione genuina al godimento dei pochi piaceri puri che offre: la luce solare, il colore azzurro del mare, l'aria dolce di primavera, il candore della luna nella notte, il profumo dei fiori della sua terra incantevole. A volte, come accennavo, la sua poesia corre il pericolo di un troppo tenero sentimentalismo, di una musicalità quasi estenuata, di un compiacimento della propria incantevole ingenuità. Ma nei componimenti più ispirati e genuini tutti quei pericoli sono superati e vive valida, e a suo modo perfetta, una lirica di rara purezza e di rara densità realistica. Ché questo è il segreto della poesia del Di Giacomo: il sentimento e la fantasia nascono dalle cose cantate, la sensibilità risponde freschissima e pronta agli oggetti rappresentati, il canto e la musica hanno la genuinità vibrante del canto popolare, e l'arte non illustra dall'esterno, ma traduce, con eccezionale spontaneità, le vicende, gli affetti del mondo popolare che il Di Giacomo ama e sente come suo, e di cui sa mirabilmente cogliere e sviluppare, anche mediante l'uso di metri brevi, snelli, celeri, il palpito di vita e di passione, la disposizione naturale all'incanto poetico, ad una specie di estasi, fra malinconica e lieta, di fronte agli spettacoli freschi della natura e al sorgere e svolgersi del sentimento amoroso.

8. *Il teatro verista e la critica del «metodo storico»*

La tendenza alla rappresentazione della realtà e della società contemporanea trova espressione, oltre che nella narrativa, nel teatro, che viene rom-

pendo, in vari modi e con varia consistenza di approfondimento ideologico e artistico, con la tradizione aulica della tragedia e variamente assorbe e riflette procedimenti e istanze della poetica veristica.

A volte ciò avviene entro forme che ancora si collegano alla tragedia storica (e magari alla scelta dei versi contro l'uso sempre più prevalente della prosa e del parlato comune): come è il caso del romano Pietro Cossa (1830-1881), che ebbe grande successo popolare con i suoi drammi storici (*Nerone*, *Messalina*, *Giuliano l'Apostata* ecc.) in cui la storia illustre veniva privata del suo retorico alone di grandiosità e rappresentata nella sua più minuta e cronachistica realtà, nella sua verità di sentimenti comuni e di vita quotidiana.

Più direttamente connesso ai problemi e alla rappresentazione della realtà contemporanea, seppure lontano da un autentico impegno veristico, si svolge il dramma di tipo borghese (già da tempo attivo in altre letterature europee e specialmente in quella francese), ora indirizzato a sostenere «tesi» ben adeguate al gusto mediocre e alle idealità convenzionali della borghesia di secondo Ottocento (è il caso del troppo fortunato teatro del modenese Paolo Ferrari – 1822-1889 – abile costruttore di modesti drammi e commedie di costume e carattere attenti alla società contemporanea o tesi a recuperare gli aspetti più bonariamente realistici del grande Goldoni, fatto protagonista della sua più felice commedia: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*; o quello del napoletano Achille Torelli, 1841-1922, cui si deve una commedia, *I mariti*, piena di felice evidenza e di garbata finezza psicologica), ora più acutamente volto a rappresentare le pene e le difficoltà di un ambiente piccolo-borghese, con le sue tentazioni, le sue ambizioni, le sue sane virtù, come è il caso soprattutto di una commedia dialettale, *Le miserie di monssú Travet* del piemontese Vittorio Bersezio (1828-1900), piccolo capolavoro di rappresentazione, fra arguzia e simpatia, di un ambiente familiare del tempo, messo in pericolo dalle pretese e velleità della giovane moglie e riequilibrato dalla rettitudine modesta e incrollabile del marito, un povero impiegatuccio (e il suo nome, Travet, divenne appunto sinonimo di questa categoria sociale) che preferisce la miseria al disonore in cui sta per farlo cadere l'avventata azione della moglie.

Ma il vero e proprio teatro verista deve le sue origini ai drammi, già a suo tempo ricordati, del Verga, di fronte ai quali e alla loro severa e tragica forza di verità e di poesia sarebbe facile rilevare la maggior debolezza della produzione teatrale ispirata al verismo. Sarebbe però ingenuo ed errato esporre tale produzione a un simile arduo paragone e perder di vista i contributi di rinnovamento e di sviluppo di un nuovo teatro italiano moderno che provengono da diversi scrittori di questa corrente nella sua fondamentale spinta al reale e nelle sue varie e nuove componenti spesso appoggiate ad un nuovo affiatamento del teatro italiano con le correnti e i procedimenti teatrali della letteratura europea.

Entro questo sviluppo nuovo del teatro italiano, sulla sollecitazione fon-

damentale del verismo, si inscrivono, fra i molti autori teatrali, alcuni scrittori piú originali o rappresentativi. Saranno cosí da ricordare Salvatore Di Giacomo, che alla sua preminente produzione lirica aggiunse una cospicua produzione teatrale in dialetto, che rappresenta con un lievito intenso di malinconia e di commossa pietà il povero mondo popolare napoletano con le sue oscure tragedie e la sua sconsolata miseria (*O' mese mariano, O' voto, A San Francisco, Assunta Spina*), o il milanese Carlo Bertolazzi (1870-1916) i cui drammi (fra i quali soprattutto *La gibigianna*) rispecchiano, con coraggiosa volontà di verità anche se con una certa secchezza artistica, i problemi della società settentrionale di secondo Ottocento nei riflessi negativi che il suo sviluppo economico e la sua progressiva industrializzazione hanno sulla plebe proletaria e sulla sua squallida e tormentosa vita quotidiana: problemi e contrasti che trovano pure una loro espressione, almeno documentariamente efficace, nei drammi del bresciano Girolamo Rovetta (1851-1910), autore anche di numerosi romanzi, piuttosto grezzi e macchinosi, ma interessanti per la rappresentazione della società borghese italiana del tempo.

Ancora piú significativi nella storia del teatro di secondo Ottocento risultano poi Giacinto Gallina, Giuseppe Giacosa, Marco Praga.

Giacinto Gallina, veneziano (1852-1897), giunse lentamente ai suoi risultati piú felici e consistenti, svolgendo e rafforzando con una crescente sicurezza realistica il suo piccolo, ma schietto nucleo poetico, contraddistinto da una gentile, malinconica, bonaria visione della vita che non tocca mai intensità tragiche e vibra di un patetico sentimento di autentica simpatia per le virtù del cetto popolare e piccolo borghese, alle cui timidezze e ai cui compromessi l'autore pur non risparmia – con una certa consonanza con l'amatissimo Goldoni – i rilievi di una discreta ironia e satira.

Al centro della sua attenzione è, come dicevamo, il mondo familiare e ambientale del popolo e della piccola borghesia quale egli la conosceva nell'ambito della società veneziana del suo tempo e quale intendeva ritrarla servendosi anche dello strumento espressivo del dialetto. In questo mondo egli opera il suo impegno di rappresentazione realistica fedele e attenta: prima (fra '70 e '80) con commedie piú cariche di patetismo e di un blando pedagogismo e piú letterariamente aggraziate (*El moroso de la nona, Teleri veci, I oci del cor, Zente refada*); poi – dopo un decennio di silenzio – con le sue commedie piú mature e sicure: *Serenissimo, La base de tuto, Fora del mondo, La famegia del santolo* (1892), che è indubbiamente il suo capolavoro, la commedia in cui meglio si fondono e si commisurano le sue qualità di tenue malinconia, di dolce sentimentalità, di umorismo e di satira, di veristica fedeltà alla realtà rappresentata.

Se il teatro del Gallina gode di una felice continuità di ispirazione (pur nella maturazione fra le prime e le ultime commedie) e di un'armonica compattezza di indirizzi e di realizzazione, esso tuttavia conserva qualcosa di piú gracile e di piú chiuso, di piú lontano dalle esperienze europee e dalle sperimentazioni teatrali che sono invece cosí presenti nel lungo e complicato

itinerario teatrale del Giacosa, il quale perciò più efficacemente (pur se con forti confusioni e cadute) agisce nello sviluppo del teatro italiano.

Giuseppe Giacosa (Colletto Parrella, presso Torino, 1847-1906; vissuto fra Torino e Milano) era partito infatti da una prospettiva tardo-romantica, fra sentimentalmente languida e oleografica, tesa a ricreare un'atmosfera storica, soprattutto medievale, molto di maniera, e a svolgere in essa leziose e patetiche vicende amorose come quella di *Una partita a scacchi* (1873), tanto fortunata e prediletta dal pubblico quanto realmente falsa e convenzionale. Ma presto lo scrittore, sensibilissimo al mutare dei gusti e fortemente attento alle nuove correnti letterarie italiane e straniere, venne superando questa prima fase, prima cercando, con propositi più ambiziosi, una più forte animazione del mondo storico del passato con la costruzione di personaggi di più complicata psicologia (il caso di *Il conte rosso* o di *La signora di Challant*), poi avvicinandosi al verismo italiano e al naturalismo francese e prendendo a rappresentare in teatro la realtà della società borghese contemporanea, mentre svolgeva questa sua nuova tendenza anche in un'attività assai felice di novelliere dedicata a ritrarre aspetti e figure della sua regione, fra un certo gusto idillico e nostalgico di rievocazione del passato e di descrizione dell'ambiente naturale e paesaggistico e una più acuta attenzione alla realtà del mondo povero e semplice dei montanari piemontesi: *Novelle e paesi valdostani*, del 1886, *Gente e cose della montagna*, del 1896.

Da questa adesione al verismo il Giacosa ricavò la spinta ad un'arte teatrale più sobria e convincente che trovò la sua realizzazione più coerente nell'importante dramma *Tristi amori* (1890), storia di un adulterio (uno dei temi dominanti nel teatro verista e naturalista) in cui soprattutto conta il tono compatto di grigiore e di sobria tristezza che l'autore sa ricavare dalla sua rappresentazione realistica di un ambiente borghese e provinciale, meschino e chiuso.

Ma in un ulteriore svolgimento della sua arte teatrale il Giacosa – che intanto era venuto accogliendo gli stimoli potenti del nuovo teatro del grande drammaturgo norvegese Ibsen e aveva cercato, con velleità sproporzionata alle sue possibilità, di riviverne la grande lezione di dramma di idee e di problemi morali in drammi come *I diritti dell'anima* – raggiunse ancora un risultato notevolissimo nel dramma *Come le foglie* (1900) che, nella rappresentazione dello sfacelo di una famiglia dell'alta borghesia contemporanea, portava una più complessa ricchezza di sfumature psicologiche e una sensibilità acuta e delicata di singolare novità.

Più saldamente stretto alla poetica di tipo veristico, da lui sviluppata con una più spregiudicata e ferma analisi psicologica e ambientale, è infine il milanese Marco Praga (1862-1929), che nei suoi numerosi drammi, e soprattutto in *La moglie ideale* e in *La porta chiusa*, rappresentò il mondo borghese del suo tempo mettendone a nudo, con tagliente ironia, le contraddizioni, le convenzioni, la profonda corruzione e miseria morale.

Se in Praga continua e si conclude la più tipica prospettiva del teatro

verista, fra ultimo Ottocento e primo Novecento, le istanze veristiche si complicano e a volte si disgregano sotto la forte influenza dell'ibsenismo (già notata nel caso di Giacosa) e di varie tendenze spiritualistiche, intimistiche, simboliche, maturate nel crescente nuovo clima del decadentismo, in cui campeggerà con tutta una problematica nuova e originalissima la grande opera tragica di Pirandello.

A volte si tratta di un deciso rifiuto del verismo e del realismo a favore di uno spiritualismo vago e velleitario (il caso dei drammi del milanese Enrico Annibale Butti, che pur riuscì ad ottenere un esito più convincente e umano nel dramma *Fiamme nell'ombra*), a volte invece si tratta della genuina maturazione di nuove esigenze e possibilità dall'interno stesso di una rappresentazione realistica, come avviene nel caso notevole del napoletano Roberto Bracco (1862-1943), nelle cui numerose commedie di ambiente napoletano il gusto autentico e umano della realtà si vena e si arricchisce progressivamente di una ricerca psicologica più intima fino a toccare le radici dei sentimenti nel misterioso mondo del subconscio.

Come già si è accennato (cfr. pag. 286) parlando della cultura che fa da fondamento allo stesso verismo, un cenno va fatto infine alla critica e in genere agli studi letterari di questo periodo, che vide il fiorire di quell'atteggiamento che viene individuato col nome di «scuola storica». Fra i maggiori studiosi di questo indirizzo si possono ricordare, prima di tutti, Pasquale Villari, che in un saggio apparso nel 1866 sul «Politecnico», *La filosofia e il metodo storico*, cercava una definizione teoretica del «metodo» che poi applicava nell'opera *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi* (1877-1878), metodo fondato su una precisa ricostruzione storica e cronachistica fatta sui documenti; quindi Domenico Comparetti (1835-1927) per il suo *Virgilio nel Medio Evo* (1872), modello di questo tipo di ricerca storica nella sua positività e nei suoi difetti (quello principalmente di credere nell'esistenza di una tradizione popolare separata da quella dotta); Alessandro D'Ancona (1835-1914) per le *Origini del teatro italiano* (1877); Pio Rajna (1847-1930) specie per *Le fonti dell'«Orlando furioso»* (1876); Girolamo Vitelli (1849-1935), grande filologo classico; Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907), che fece le sue prove nel campo della linguistica e della dialettologia; Francesco Torraca, Francesco D'Ovidio e infine Ernesto Giacomo Parodi (1862-1923), filologo e critico che l'esperienza del metodo storico volse verso approdi più moderni non insensibili alla nuova cultura idealistica.

IL DECADENTISMO E LA LETTERATURA
TRA LA FINE DELL'OTTOCENTO E IL NOVECENTO

1. *Il decadentismo*

Verso la fine dell'Ottocento si apre in tutta l'Europa una lunga fase di crisi e di trasformazione culturale, spirituale, letteraria, che riflette e complica una crisi di fondo economico, sociale, politico e corrisponde alle inquietudini e contraddizioni della società borghese ottocentesca assillata dall'insorgere delle nuove forze proletarie e presa fra la sua volontà di resistenza e di affermazione nelle forme del capitalismo e delle sue manifestazioni nazionalistiche, imperialistiche, belliciste e la coscienza delle proprie interne difficoltà, della disgregazione della visione ottocentesca della vita con i suoi saldi ordinamenti, con i suoi ideali e la sua moralità. La filosofia positivista con la sua fiducia nella scienza, nella ragione, nel progresso è scossa da una nuova ondata di irrazionalismo, di spiritualismo, di nuovo idealismo che mettono in crisi i suoi ideali e sommuovono profondamente la stessa idea positivista e razionalista dell'uomo, accentuando di questo gli aspetti e gli elementi istintivi, amorali, irrazionali, scoprendo sotto la ragione e la coscienza una zona misteriosa e oscura, quella che il grande Freud scientificamente definirà subconscio, da cui germinano passioni e tendenze compresse dalla volontà cosciente, dalla ragione, da una regola morale che appare sempre più ipocrita, convenzionale, repressiva.

Sorgono, per diverso orientamento e forza, le filosofie del neo-idealismo, le nuove riprese spiritualistiche e mistiche, mentre nell'arte e nella letteratura si configura la tendenza che suol appunto denominarsi decadentismo.

Questo termine, usato inizialmente in senso di condanna e accettato orgogliosamente e snobisticamente dai primi «decadenti» come espressione di una rivolta al mondo tradizionale e alla sua torbida e opaca sanità, va in realtà accettato ormai in senso storico, come definizione di un periodo e di tendenze storicamente motivate e consistenti e non più come condanna moralistica ed estetica di un'arte e di un atteggiamento di decadenza e di corruzione.

Ché, come dicevamo, la crisi che dà origine al decadentismo è una crisi storica ben importante e autentica, e attraverso essa passa la difficile e tormentata costruzione della civiltà contemporanea e di sue nuove possibilità positive (che già entro quel periodo di crisi si venivano profilando: si pensi almeno al grande movimento ideale e pratico del marxismo), attraverso essa

una nuova idea dell'uomo moderno si arricchisce e approfondisce nella sua complessità estrema e nella sua conoscenza dei propri interiori elementi inconsci e subconsci compressi e non indagati nei periodi storici precedenti. Nel decadentismo fermenterà e si esprimerà così – a livelli tanto diversi – una crisi profonda che porterà fino al dubbio della identità e unità salda della persona umana, al senso delle misteriose forze in cui essa si troverà (si pensi già a Pirandello) disgregata e incapace di comunicazioni con le altre persone, ma che solo così permetterà agli uomini di prender nuova coscienza della loro situazione e natura evitando i facili ottimismo ed entusiasmi, le facili infatuazioni orgogliose, le fedi troppo rigidamente e sicuramente accettate, la troppo facile certezza di una realtà indiscutibile e ferma.

Il decadentismo riprendeva le punte più ardite e segrete del romanticismo europeo, le sue tendenze irrazionalistiche e mistiche o mistico-sensuali che già si erano profilate in pensatori come Schopenhauer e poi Nietzsche o in musicisti come Wagner o in poeti come l'americano Poe o come, già al di là del vero e proprio romanticismo, il grande poeta francese Baudelaire, il quale può considerarsi come uno dei padri più sicuri del decadentismo con la sua poesia antitradizionale, con i suoi temi di perversione e di sofferza sensualità, con le sue idee di una poesia che affonda le sue radici nell'universo stesso e nelle misteriose e recondite regioni della sensibilità, legate fra loro da misteriose analogie e corrispondenze espresse non dalla filosofia, ma appunto dalla poesia, divenuta metodo di superiore conoscenza e rivelazione.

Se le origini del decadentismo europeo vanno ricercate nel più maturo e profondo romanticismo europeo, il suo consolidamento avviene soprattutto, intorno a Baudelaire, nella grande corrente della poesia francese di secondo Ottocento che prese il nome di simbolismo e di cui i massimi interpreti sono Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. La poesia per essi è un nuovo metodo di conoscenza superiore a quella razionale, e il poeta è un veggente, il rivelatore, con la sua poesia tramata di sensazioni e risolta in musica, del regno misterioso che i comuni mortali non vedono come non lo videro i poeti, pur grandi, del passato.

Ed ecco la poesia del decadentismo contrapporre la propria poetica basata sulla sensazione, sulla parola-simbolo e sulla parola-musica, sulla suggestione più che sull'espressione, a quella dei classici fondata sulla sicurezza di un accordo fra ragione e sentimento e mirante alla serenità plastica e all'evidenza e chiarezza, e anche a quella più generalmente romantica che effondeva i moti e gli affetti dell'animo, ma non ne suggeriva gli elementi più misteriosi e segreti e rimaneva ancor chiusa nella concezione di una persona umana magari esasperata e esaltata, ma salda e sicura del proprio intero possesso.

La poesia del decadentismo (e la prima forte spinta innovatrice del decadentismo viene proprio dalla poesia, dalla lirica) non narra e descrive, ma suggerisce ed evoca zone dell'animo nascoste e altrimenti inconoscibili, e perciò la sua meta suprema è la poesia-musica fatta di sensazioni e allusioni sottratte a ogni controllo della ragione, della verosimiglianza, della chiarezza

ed evidenza, svincolata da ogni intenzione didascalica e moralistica, liberata nella sua funzione di rivelatrice assoluta dell'aldilà delle cose apparenti.

La poetica decadente, ripeto, arriva così ad una specie di antitesi con quella classica e ad una differenziazione essenziale da quella romantica: mentre quella classica vuole un trionfo della serenità e della rappresentazione nitida ed evidente sul sentimento turbato e scomposto, mentre quella romantica vive di slanci, di affermazioni intense del sentimento personale, quella decadente tende ad una musica che porta l'eco di un nuovo e misterioso mondo ignoto ai classici e appena intravisto dai romantici. E così la stessa costruzione poetica rifiuta il saldo modo di coerenza strutturale della poesia precedente e si articola e snoda nella ricerca di una libertà assoluta, fino all'invenzione del «verso libero», svincolato dalla rima e dalla strofa prefissata e prestabilita.

Naturalmente un periodo così vasto e complesso ha anche notevolissime diversità e articolazioni interne e vari gradi di profondità, che oscillano fra le forme più appariscenti e spesso più superficiali (anche se capaci di loro esiti poetici) di un decadentismo affidato soprattutto alle risorse della sensibilità musicale e verbale, e quelle più decisive e complesse di un decadentismo che interpreta e vive tormentosamente la crisi dell'uomo, della società e della storia.

* * *

In Italia la formazione di un clima e di una letteratura decadente è indubbiamente più tarda rispetto ad altre letterature europee e specie francese. Il che si spiega soprattutto con la minore presenza nel romanticismo italiano di fermenti di tipo mistico e di una sensibilità più esasperata che possono semmai parzialmente cogliersi in alcuni aspetti dell'opera del Tommaseo o in certe aperture incerte del tardo romanticismo del Prati e dell'Alardi a forme di languore sensuale e a certa raffinatezza di sensibilità poetico-musicale. Solo con la scapigliatura, come a suo luogo si è detto, si avverte (insieme ad una nuova, più aperta conoscenza delle letterature straniere contemporanee) un confuso accento predecadente sia nella stessa figura di scrittori che assumono atteggiamenti di «poeti maledetti» e di «bohémien» in rottura con la morale e il costume tradizionale e convenzionale, sia nella scelta di temi nuovi fra misteriosi e torbidi, sia nella ricerca spesso assai velleitaria di forme liberate dalla tradizione e adeguate ad una sensibilità e ad un gusto nuovi e moderni; mentre nei più tardi svolgimenti della poesia del Carducci elementi fra tardo-romantici e predecadenti rimanevano – specie agli occhi dei contemporanei – fortemente limitati nella loro novità dalla proclamata fedeltà del poeta a ideali di vita e di arte classica. Il peso e la forza della tradizione erano più rilevanti che altrove, e mentre si sviluppava la forte esperienza del verismo, appoggiata alla cultura positivista, le aperture di tipo decadente erano tutto sommato più discontinue e incerte, più velleità che

vera forza di novità e di creazione di nuove forme di poesia e di letteratura adeguate alla formidabile crescita del decadentismo francese ed europeo, di cui pur si cominciava a sentire l'attrazione, combattuta da forti resistenze tradizionali e provinciali.

Tuttavia, malgrado tante remore e incertezze, negli ultimi decenni del secolo anche in Italia si viene lentamente formando un clima propizio all'affermazione e allo sviluppo del decadentismo. Il positivismo viene incrinato da nuovi movimenti di tipo spiritualistico, irrazionalistico, idealistico che mettono in dubbio e in crisi la fiducia nella scienza di cui si avverte la limitatezza di fronte al mistero del mondo e alla complessità delle passioni e degli istinti dell'uomo, mentre la grande crisi etico-politico-sociale provocata dalla delusione del Risorgimento tradito o rivelatosi insufficiente alle nuove esigenze del paese (delusione tanto risentita già nello stesso verismo) provoca un confuso clima tra sfiducia, velleità di nuovi miti nazionalistici e imperialistici, crescente coscienza delle contraddizioni della storia e della condizione umana, evasione nel sogno e nel culto dell'arte e della poesia più raffinate e squisite, abbandono alla sensibilità più libera e soggettiva.

E intanto circolano e agiscono sempre più i nuovi testi della letteratura decadente europea e molti letterati italiani aspirano ad una modernità adeguata a quella delle letterature straniere, ad una liberazione dalla tradizione che sentono chiusa e provinciale.

In una situazione così complicata spesso il nuovo è anche una ripresa di istanze romantiche meno approfondite ed esasperate in Italia, come può avvertirsi in certo tipo di poesia minore, ma spesso assai interessante, che più chiaramente si rifà a forme romantiche meno sviluppate in Italia o più arditamente proclama la sua novità e modernità rivelandosi però, all'esame dei risultati, più carica di elementi romantici che non intonata ai più veri motivi della nuova letteratura.

Sarà il caso, fra gli altri, di Arturo Graf, più chiaramente legato a riprese di romanticismo nordico, o quello di Domenico Gnoli (1838-1915), che con un volume di poesie, pubblicate con lo pseudonimo di Giulio Orsini, rifiutava la sua precedente attività di poeta tradizionale, cantava i nuovi temi del mistero e della situazione di uomini abbandonati alla libertà della loro sensibilità e proclamava ambigualmente il bisogno di una poesia nuova anche nei suoi strumenti espressivi: «Giace anemica la musa / sul giaciglio dei vecchi metri: / a noi, giovani, apriamo i vetri / rinnoviamo l'aria chiusa!». E così, presi in gran parte dal bisogno appunto di nuovi strumenti espressivi e soprattutto dalla fiducia nel nuovo «verso libero» (poi tanto appoggiato dall'irrequieto e polemico Gian Pietro Lucini, che se ne proclamò primo vero inventore), vari altri poeti si dibattono fra vecchio e nuovo, fra ritorni romantici e più autentiche aperture moderne, e vengono così creando il nuovo clima del decadentismo italiano. E si ricordi ancora, in tal senso, la tormentata ricerca poetica e critica del piemontese Enrico Thovez (1869-1925), incapace di vera costruzione organica, ma ricco di impressioni e sen-

sazioni vivissime, e ben significativo nei suoi riflessi critico-programmatici (soprattutto il volume di critica anticarducciana, ma anche antidannunziana e antipascoliana, *Il pastore, il gregge e la zampogna*) per il disagio e la scontentezza di uno scrittore che tende ad una poesia nuova, tutta sensibilità e spiritualità libera e soggettiva, ma che insieme spesso rimane preso dalla suggestione del grande romanticismo.

Ancor piú direttamente attiva nella formazione del clima decadente italiano è poi da considerare la personalità dell'anconetano Adolfo De Bosis (1863-1924) che, mentre nelle sue liriche, appoggiate all'esperienza di tanta poesia straniera, esprime un mondo interiore raffinato e teso alla rivelazione di superiori verità misteriose e metafisiche, svolse nella sua rivista «Il convito» una importante azione di appoggio alla nuova letteratura decadente, specie nel suo aspetto estetizzante cosí predominante nella temperie decadente italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.

L'estetismo infatti (e cioè una prospettiva che punta sul primato assoluto dell'arte, sulla bellezza squisita e aristocratica, come mèta dell'arte e della stessa vita di artisti che si distaccano dalla volgarità e dal cattivo gusto della gente comune e cosí evadono dalla brutta e rozza realtà e dalla crisi del proprio tempo) è l'aspetto piú vistoso del decadentismo italiano nella sua fase di fine secolo e nelle forme che culminano nell'opera e nelle stesse forme di vita del D'Annunzio.

Alla formazione dell'estetismo decadente concorrono, oltre al «Convito» del De Bosis, altre riviste come, a Firenze, il «Marzocco» e soprattutto, a Roma, la «Cronaca bizantina», lanciata da un abile e spregiudicato editore, Sommaruga, e che ben sottolinea già nel titolo (con il richiamo a Bisanzio, la sontuosa, corrotta, raffinata capitale dell'impero d'oriente) la consapevolezza, fra sarcastica e compiaciuta, di vivere in un clima corrotto, in rottura con gli ideali ottocenteschi, ma comunque sentito come moderno e animato da nuovi ideali di bellezza, di arte squisita e disinteressata, di eleganze aristocratiche, di disprezzo per le convenzioni morali e per la vita quotidiana comune e monotona, volgare e ottusa, intesa alla ricerca dell'utile. Da questo atteggiamento che, mentre cerca di affiatarsi con correnti straniere di gusto decadente, ha chiari caratteri di snobismo assai provinciale, nasce il culto esasperato della bellezza, della poesia come musica e suggestione di preziose ed eccezionali sensazioni, della divinità della parola, evocatrice di miti raffinati o eccitanti che offrono l'evasione dalla realtà o stimolano l'avventura, fra lo sfrenamento dell'erotismo e l'affermazione eroica e «bella» dell'individuo d'eccezione e magari di gruppi di individui di eccezione utilizzando le masse – considerate ottuse e di per sé inutili – per realizzare i propri sogni di potenza nazionalistica e imperialistica.

Ben altra sarà la forza di coscienza del decadentismo piú maturo e profondo che, in Italia, troverà espressione nell'opera artistica e conoscitiva di un Pirandello o di uno Svevo, che va al di là dell'estetismo e dei suoi miti fastosi e violenti (i quali assecondarono, a vario livello, la crisi politica e sociale

italiana, le spinte reazionarie della borghesia capitalistica fino allo sfocio nel nazionalismo imperialistico e dittatoriale) e implica un'essenziale presa di coscienza (più vicina alla grande arte del maturo decadentismo europeo) di una crisi storica ed esistenziale, la rivelazione, con la forza dell'arte, del dramma dell'uomo decadente, della sua solitudine, della sua disgregazione interiore, della complessità delle forze del suo subconscio, dei limiti della ragione in cui tanto aveva creduto la precedente età positivista.

C'è dunque uno sviluppo di diversi aspetti e livelli del decadentismo italiano che potrà più concretamente considerarsi nei paragrafi successivi, dedicati a personalità e correnti della letteratura tra fine Ottocento e primo Novecento.

E ora infatti inizieremo la descrizione di tale sviluppo affrontando la figura e l'opera del D'Annunzio, che tanto originalmente incarna in sé la situazione e le tendenze dell'estetismo decadente e il predominio dei miti e della sensibilità (più che della coscienza profonda) del decadentismo.

2. *Gabriele D'Annunzio*

Al centro del decadentismo italiano stanno la figura e l'opera di Gabriele D'Annunzio, che, mentre si alimenta vivamente delle varie offerte del decadentismo europeo, le media però in forme prevalentemente immaginifiche e sontuose perdendone per lo più i fermenti più profondi quali si esprimevano nel grande simbolismo francese o negli scavi analitici dell'inconscio propri della grande narrativa decadente europea. Dotato di un forte istinto mimetico (che gli permise di assimilare e far suoi tanti aspetti della letteratura contemporanea), di una prepotente vocazione all'immagine e al gusto sensuale-musicale della parola, di una sicura maestria di grande artefice letterario, ma privo di un vero mondo intellettuale e morale, il D'Annunzio seppe costruire, nella sua lunga e varia operosità, una multiforme espressione dell'*animus* e del costume decadente, specie nella sua versione di estetismo e cioè nella prevalenza di una visione dominata dalla bellezza e dall'eleganza più che da dolorosi problemi interiori e da salde prospettive intellettuali e morali. Né la sua opera è separabile, nel suo significato storico e artistico, dalla prepotenza dell'uomo, che visse in modi e atteggiamenti spettacolari e avventurosi i miti stessi di bellezza, di ardimento, di sensualità priva di ogni remora morale, che la sua arte esaltava nei suoi scritti. Sicché la sua stessa vita appare come la realizzazione fortunata dei sogni e dei miti del poeta e insieme delle tendenze e del gusto di un'epoca che si riconobbe appunto nell'intero modello di vita e di arte rappresentato dal D'Annunzio e fu dominata, in molti dei suoi strati borghesi, dalla suggestione dello scrittore e dell'uomo, assecondata verso i miti di bellezza e di gloria tanto discordanti dalle più profonde esigenze concrete del paese e dal moto di ascesa delle sue classi popolari.

La vita

Nato a Pescara il 12 marzo 1863 da una famiglia di agiata borghesia, non priva di ambizioni culturali, il D'Annunzio fu inviato nel '74 al collegio Cicognini di Prato, dove compì gli studi medi, dando già prove precoci della sua esuberante vocazione letteraria e della sua ansia di affermazione e di successo, che poterono trovare ben altre occasioni e risorse quando nel 1881 il giovane poeta, già toccato dalla fama dovuta al primo volume di versi, *Primo vere*, si trasferì a Roma, presto abbandonando gli intrapresi studi universitari per lanciarsi in una vita mondana, snobistica, piena di avventure amorose (come quella che, dopo una fuga clamorosa, si concluse nel matrimonio del poeta con la duchessina Maria di Galles), e insieme giornalistica e letteraria quale poteva ben offrirgli al prodigioso scrittore e uomo di società la nuova capitale italiana in via di svecchiamento e di apertura alle mode europee, percorsa da una febbre di speculazione, di spregiudicatezza e di eleganza estetizzante, di affarismo politico e letterario.

Il D'Annunzio vi passa dieci anni fondamentali nella sua formazione di scrittore e di esteta, di uomo dai gesti spettacolari, bisognoso di successo e di lusso, anche quando (dopo due anni passati, come giornalista, a Napoli) sembrava ritrarsi, stanco e nauseato, dalla società e dalla pubblicità, per concentrarsi nel proprio lavoro di scrittore, come fece, prima in un periodo trascorso nella nativa terra abruzzese, poi (dal 1898 al 1910) in una villa di Settignano nei pressi di Firenze, la celebre villa della Capponcina, in cui la solitudine operosa dell'artista era in realtà confortata non solo da un lusso esagerato e sfarzoso (giunto fino all'impiego di 25 domestici e al possesso di dieci cavalli, quaranta levrieri!), ma da visite di amici, di ammiratori devoti, di donne innamorate e famose come, fra tutte, la grande attrice Eleonora Duse, mentre sempre più il D'Annunzio diveniva non solo lo scrittore ammiratissimo e applaudito da un vastissimo pubblico, ma un modello di vita, di eleganza, di comportamento per gran parte della borghesia italiana che insieme trovava nei suoi libri e specie nel suo teatro espressione esaltante delle proprie tendenze nazionalistiche e imperialistiche, già da lui accolte (malgrado qualche clamoroso gesto di improvvisi, ma fuggevoli avvicinamenti alla sinistra) quando, alla fine del secolo, era stato deputato dell'estrema destra.

La sua vita fortunata e sfarzosa sembrò avere una svolta pericolosa nel 1910 per i debiti che lo costrinsero a vendere la Capponcina e a sottrarsi alle ristrettezze economiche lasciando l'Italia e passando in Francia. Ma anche allora il suo istinto abilissimo seppe cambiare una situazione penosa e umiliante in un nuovo modo di affermazione della sua personalità, presentando il suo trasferimento in Francia come un volontario e tormentoso esilio del grande artista incompreso in patria e sdegnato dell'angustia e mediocrità della vita politica italiana. Quando poi scoppiò la prima guerra mondiale, egli divenne il vessillifero dell'interventismo, l'oratore delle «radiose gior-

nate di maggio» e infine, dotato come indubbiamente egli era di audace coraggio, il «poeta-soldato», il protagonista di famose imprese come il volo su Vienna e la violazione del porto austriaco di Buccari con una squadriglia di «MAS». Conclusa poi la sua grande avventura bellica, egli seppe cogliere gli elementi di scontentezza della borghesia italiana piú nazionalistica, antidemocratica e antisocialista, interpretando il mito della «vittoria tradita» da governi timidi e rinunciatari e promovendo la celebre impresa di Fiume, che gli permise di divenire condottiero e capo politico della singolare repubblica del Carnaro, finché questa avventurosa vicenda fu stroncata da un energico intervento del governo italiano.

Dopo avere invano tentato di mantenere un prestigio politico assumendo persino il ruolo di superiore pacificatore fra destra e sinistra, il fascismo (a cui egli aveva offerto tanti *slogans* retorici, tanti motivi propagandistici e tanti elementi del suo linguaggio fra retorico e mistico-patriottico) e Mussolini giunti al potere si sbarazzarono di questo scomodo alleato e rivale praticamente confinandolo, pur colmandolo di onori e prebende, nella sontuosa villa di Gardone (il Vittoriale) sul lago di Garda, carica di cimeli bellici e sfarzosamente arredata secondo il tipico malgusto estetizzante di cui D'Annunzio amava circondarsi. Qui egli trascorse la sua vecchiaia, impegnato ancora in un tenace lavoro di artefice della parola, ma sempre piú contraddistinto biograficamente da una solitudine tra infastidita ed esaltata da atteggiamenti istrionici, da sussulti di ripresa di attività pubblica e di appoggio alla politica imperialistica fascista (come i messaggi e le orazioni in occasione della guerra etiopica) e una sorda irritazione contro lo stesso fascismo. Morì il 1° marzo del 1938.

Da «Primo vere» alle «Laudi»

Abbiamo indugiato abbastanza a lungo sulle vicende biografiche di D'Annunzio perché esse non solo spiegano la presenza fascinosa dello scrittore in un preciso tempo (e viceversa l'antipatia che esso non può non suscitare in chi veda in quel tempo un periodo estremamente pericoloso e odioso nella storia italiana), ma anche perché quella vita costruita come arte, come esercizio di eleganze raffinate e snobistiche e insieme di affermazione dell'io, del «superuomo» artista ed eroe, fa ben parte della visione dannunziana della vita e della letteratura, di una visione tanto povera di profondi succhi morali quanto ricca di atteggiamenti spettacolari e di continui scambi fra vita e letteratura, secondo una concezione decadente ed estetistica di cui il D'Annunzio è massimo interprete e promotore.

Precocissimo, il D'Annunzio già rivela nelle sue prime opere la sua vocazione piú vera e la sua estrema abilità di assimilatore originale delle tendenze piú diffuse nel gusto del suo tempo. Così già in *Primo vere* del '79 e meglio in *Canto novo* dell'82 egli si appropria dei modi lirici carducciani e insieme li riprende e li trasforma in un piú acceso ed esuberante colore sensuale, in

una musicalità raffinata e calda, sostenuta dalla violenta espressione di una personalità che si alimenta non di idee ma di sensazioni e afferma la sua prepotente vitalità in sogni di voluttà intrecciati alla creazione di personaggi intensi e sensuali, in una specie di panismo che esalta uomo e natura nella loro comune esuberanza non priva di cadenze piú morbide e languide. E, d'altra parte, il prosatore si presenta ben presto, con le sue raccolte di novelle ambientate spesso nella sua terra abruzzese (*Terra vergine* dell'82, *Il libro delle vergini* dell'84, *San Pantaleone* dell'86), come assimilatore della lezione del verismo, ma insieme come trasformatore di questa, privata dei suoi piú profondi elementi di pietà e impegno sociale e risolta in una forma di rappresentazione fra crudele e compiaciuta di una realtà torbida, primitiva, quasi barbarica, di cui l'artista, già così tenacemente agguerrito, evidenzia in piena luce i caratteri piú morbosi, animaleschi, ferini.

Sensualità panica e languore raffinato sono i toni piú sinceri della personalità dannunziana, corrispondenti a una natura piena di vitalità istintiva, ma priva di una vera disposizione intellettuale e morale, sí che all'ebbrezza sensuale, alla creazione di miti sensuali e musicali, in cui l'uomo si confonde con la natura in un comune slancio vitale, può seguire, quando subentra la stanchezza di tali impeti, non un ripensamento interiore ma un abbandono languido a sensazioni morbide ed eleganti, a una musicalità lenta e suggestiva, a una raffinata sentimentalità che non ha mai la forza profonda del vero sentimento e che si avvale, al pari della sensualità piena e trionfante, di un'eccezionale abilità letteraria, di un'eccezionale capacità di comunicazione suggestiva e suasiva, che punta sul valore suggestivo della parola e del ritmo sensuale e prezioso.

Cosí dopo gli esordi poetici e narrativi tesi dall'ebbrezza vitale e dalla rappresentazione degli istinti ferini dell'uomo succede, nell'ambiente propizio della Roma mondana ed estetizzante, una vasta produzione di opere poetiche e prosastiche che, mentre utilizzano abilmente e superficialmente le lezioni della letteratura europea di secondo Ottocento, esprimono i sogni e i miti preziosi e languidi del giovane esteta e «arbiter elegantiarum», volto a costruirsi un mondo di raffinata ed estenuata bellezza (il caso centrale del romanzo, *Il piacere*, in cui D'Annunzio si ritrae nella figura gracile e preziosa del protagonista, Andrea Sperelli, che passa da sensazione a sensazione, da avventura amorosa ad avventura amorosa entro un mondo vacuo e sfatto, quasi annoiato e attediato dalla sua stessa monotona raffinatezza), a cesellare poesie di squisita eleganza e dominate, dalla ricerca di una bellezza tutta formale e musicale della parola (come nella raccolta *Intermezzo, Isotteo, Elegie romane*), per poi passare (con apparenti ed effimere conversioni alla bontà e alla pietà umana, che non toccano mai il profondo dell'animo, come avviene nel romanzo *L'innocente* che si avvale dell'esperienza del romanzo russo e soprattutto di quella di Dostoevskij) alla piú diretta ricerca del languore, di una musicalità stanca ed estenuata, di indubbia suggestione, nelle poesie del *Poema paradisiaco* che, usufruendo di esempi del decadentismo francese e

soprattutto di Verlaine, puntano su di una poesia diretta come a cullare una sensualità stanca e pur raffinata, a suggerire, con le loro cadenze abilmente ripetute e interrotte da silenzi, come uno stato di tenerezza e di sfinimento cui collaborano le immagini e le scene di giovinezze sfiorite, di malati incurabili in ospedali silenziosi e attraversati da figure diafane di suore pietose, di amori còliti non piú nella loro impetuosa e ferina sensualità, ma in una sensualità languida che sfiora la rinuncia e l'impossibilità.

Poi questa fase tra preziosa e languida cede di nuovo all'impeto piú energico della personalità del D'Annunzio, che è intanto venuto a contatto – nell'arco delle sue esperienze cosí varie, ma cosí superficiali – con il mito del «superuomo» del Nietzsche e ne ha ripreso la versione piú esteriore e piú congeniale alla propria natura di dilettante di sensazioni, di cultore del proprio «io», di aristocratico dispregiatore della comune umanità, di esaltatore di un attivismo sfrenato, per il quale gli stessi miti nazionalistici e imperialistici, di cui D'Annunzio si viene sempre piú facendo portatore, sono in realtà non frutto di convinzione, ma pretesto e droga eccitante.

Cosí nascono i nuovi romanzi e il teatro, cui il D'Annunzio si applica sia per un desiderio di nuova esperienza letteraria, sia, e piú, perché il teatro gli permette una nuova comunicazione con un vasto pubblico a cui lanciare i suoi miti decadenti e retorici, la sua predicazione di miti nazionalistici-imperialistici, militaristi e antidemocratici, come di miti di «super-umano» sfrenamento degli istinti «al di là del bene e del male», del diritto di pochi privilegiati a imporre la loro «volontà di potenza» sulla massa, o di affermazione dell'artista-eroe che costruisce la sua vita come un'opera d'arte e la sua arte come un incentivo ai gesti grandiosi ed eccezionali.

Sarà chiaro che i romanzi (*Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *Il fuoco*, fra 1894 e 1900, e piú tardi, nel 1910, il piú suggestivo, *Forse che sí forse che no*) e i drammi (*La città morta*, *La gloria*, *La Gioconda*, *Francesca da Rimini*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Piú che l'amore*, *La nave*, *Fedra*, *Parisina*, fra 1898 e 1913: un posto a parte occupa, come vedremo, *La figlia di Jorio*), nati dal mito del superuomo e dell'esteta fattosi aggressivo e predicatore di miti aggressivi, si discostano profondamente da una vera vocazione narrativa e drammatica, sommersi come sono da un gusto opulento di descrizioni e di sfarzo poetico, deboli come sono di una vera salda trama d'azione. Piuttosto essi sono da una parte pretesto alla impostazione di personaggi che incarnano il mito del superuomo, artista o eroe, e spesso insieme artista ed eroe, ai loro gesti che stanno al confine fra il sublime e il ridicolo, alle loro declamazioni esortative e retoriche, e dall'altra sono pretesto all'impiego di una prosa liricheggiante che oscilla fra l'enfatico e un piú sottile e suggestivo linguaggio poetico che ben si afferma nel *Fuoco* e culmina in certe parti, di indubbia forza lirica, del *Forse che sí forse che no*, dove le avventure del protagonista, avventuroso aviatore, e i suoi amori incestuosi con la sorella si fondono nella descrizione suggestiva del livido paesaggio di Volterra o in quello sfatto e allucinante della reggia ducale di Mantova.

Sulla spinta del mito del superuomo la personalità del D'Annunzio vive sempre una violenta stimolazione di tutte le sue forze e l'impeto lirico trova una sua via di espressione centrale in una ripresa di quella vocazione al mito panico, di unione fra paesaggio e uomo nella loro comune vita sensoriale e sensuale che già aveva avuto risultati anticipatori in molte poesie del giovanile *Canto novo*.

«*Le laudi*»

Ciò avviene nell'opera lirica *Le laudi* e soprattutto nel terzo libro di questa, l'*Alcyone*, il capolavoro supremo delle possibilità poetiche dannunziane. Prima l'impeto del superuomo si traduce nell'esaltazione lirica sfrenata della sua cupidigia di vita, della sua volontà di affermazione artistica e pratica in un multiforme sfogo di esperienza interamente vissuta e in un sogno assurdo di rinnovare una distorta immagine della classicità dominata dalla figura dell'Ulisside, dell'emulo moderno di Ulisse, simbolo dell'eroe superumano che non vuole limiti alla sua avventura e alle sue esperienze e che disprezza insieme la saggezza intellettuale e morale («la saggezza non val legno ficulno!») e l'ascetismo cristiano in nome di quella «quadriga imperiale» del superuomo costituita da «volontà, voluttà, orgoglio, istinto». È il momento del primo libro delle *Laudi* (*Maia* o *Laus vitae*), concepito come inno-poema, appoggiato alla trama di un viaggio in Grecia (realmente compiuto dal D'Annunzio con alcuni amici nel 1897) e costruito in un febbrile ed enfatico sgorgo di sequenze in versi liberi, in strofe lunghissime e smisurate che intendono tradurre nel loro ritmo antitradizionale, aperto, di lunghissimo respiro e nella loro orgia incandescente e tumultuosa di immagini e di parole rutilanti e sensuali la frenetica ansia del superuomo-artista di vivere e godere nell'arte tutta la gamma delle sue esperienze e dei suoi desideri, tutte le forme della vita sensibile. Ma l'ambizione smisurata della *Laus vitae*, pur realizzata in certe particolari scene e in certe sequenze più dense, fallisce nei suoi propositi di un nuovo e singolare poema e la poesia, che pur circola, è sopraffatta dalla sovrabbondanza oratoria spesso insopportabile. Né meglio riesce il tentativo più vario e meno vistoso del secondo libro delle *Laudi*, *Elettra*, mentre il quarto libro, *Merope*, composto più tardi, al tempo della guerra di Libia, rappresenta lo sfogo più torbido e impoetico dell'eloquenza del superuomo che in quella impresa di conquista esalta i suoi miti militaristici e imperialistici, il suo odio antidemocratico, la sua immagine falsa della «stirpe» italiana che deve riscattarsi dalla sua misera vita volgare in un'assurda assunzione totale di impegni di guerra di conquista, di volontà di potenza, divenendo quel «popolo di eroi» che tornerà più tardi nei ridicoli e volgari inni del fascismo.

Ben altro è, come dicevamo, la poesia dell'*Alcyone*, che pur non nasce come un miracolo tutto estraneo alle linee dell'esperienza artistica precedente e alla fase dominata dal mito del superuomo a cui pur l'*Alcyone* appartiene. Il fatto è che le energie di vitalità e di sensibilità che il poeta-superuomo

espande altrove nei suoi sogni fastosi e retorici, nella sua arte predicatoria e demagogica, vengono nell'*Alcyone* impiegate ad un piú libero e gratuito canto, all'espressione del suo incontro e della sua fusione con la natura, alla costruzione di miti paesistici in cui si trasfonde l'impeto creativo di una poesia che trova fecondo alimento proprio nel terreno delle sensazioni, in un mondo di sensibilità, non di pensiero e di cultura.

Su questa disposizione di incontro fra superuomo nella sua maggiore forza di istinto e di sensibilità e natura non obbiettiva e inerte, ma animata dallo stesso vitalismo del poeta e quindi pronta a realizzarsi in mitiche forme antropomorfe, in figure fra naturali e umane, il D'Annunzio ha immesso nell'*Alcyone* una lunga e diffusa poeticità che circola in tutto il volume e ha creato alcune liriche di rara bellezza in cui quella diffusa poeticità, quella tensione a rappresentare la natura come qualcosa di vivo e animato e l'uomo nei suoi elementi di naturalità, di istinto, di pura sensibilità e sensualità, si coagulano e si costruiscono compiutamente, anche se con una compiutezza molto diversa da quella che troviamo nella poesia della grande tradizione del passato. Ché, infatti, le stesse liriche piú individuate e autonome han pur sempre una loro certa labilità, emergono e si riimmergono nella diffusa poeticità di tutto il libro, prive come sono di una salda costruzione intellettuale e spirituale, disposte come sono in momenti di consolidamento provvisorio di un lungo canto panico, di una costante metamorfosi di forme naturali e umane.

Varie sono le liriche di *Alcyone* che costituiscono l'offerta maggiore della lirica dannunziana e che piú centralmente corrispondono al senso panico di fusione fra natura e uomo (un uomo che è poi il «superuomo» nei suoi elementi piú istintivi, sensuali, vitali) dando luogo ad apparizioni fantastiche e mitiche di creature a mezzo fra natura e uomo, come il centauro della *Morte del cervo* o come la labile e trasmutabile Undulna, creatura nata dallo spumeggiare delle onde marine, nell'omonima lirica, o come la favolosa figura dell'estate che corre e si riversa immensa e calda di vita in *Stabat nuda aestas*.

Ma certo la forza e l'equilibrio lirico dell'*Alcyone*, la sua prodigiosa capacità di una musicalità nutrita costantemente da uno sgorgo di sensazioni tradotte immediatamente in parole che valgono soprattutto per i loro effetti di suono suggestivo e limpido, misterioso e naturale insieme (come se quelle sensazioni nascessero da un profondo accordo fra il poeta e la stessa natura), raggiungono la loro massima esemplarità nella famosissima *Pioggia nel pineto* e nella *Sera fiesolana*.

Nella prima una lievissima trama favolosa di attrazione amorosa fra i due personaggi umani, il poeta e la misteriosa figura femminile Ermione, sorpresi nella pineta da una pioggia improvvisa che li penetra fino ai loro pensieri e li trasforma in creature silvane e vegetali, si fonde interamente con la musica varia e perfetta del bosco sotto la pioggia. Poco contano il racconto evanescente e le lievi sfumature psicologiche dei personaggi umani, e tutto si risolve in una incantata e dolcissima musica fatta di parole-sensazioni che si stende lunga e pur non monotona fra il suo sorgere e il suo esaurirsi e in

cui le sensazioni dei personaggi divenuti parte della natura e quelle delle varie piante del bosco, quelle delle sue voci piú misteriose e riposte, portano le loro note musicali appunto come note di un'unica sinfonia che con le sue infinite variazioni giunge all'anima del lettore attraverso la sua sensibilità dandovi un senso di leggerezza, di gioia, ombrata da una lieve malinconia, non precisi sentimenti e pensieri.

È qui che il decadentismo dannunziano appare piú fertile di novità nella stessa costruzione aperta della lirica, priva di saldi e precisi temi, di svolgimento concluso, disposta ad assecondare una lieve ebbrezza sensuale che affiora e si spegne quasi senza un preciso perché, senza una spiegata ragione.

Ancora piú alto è il risultato della *Sera fiesolana*, in cui il vago riferimento ad una presenza femminile, destinataria di questa lode così sommessa e suggestiva della sera, non fa che rafforzare il tono di soavità tenera e limpida di questo mirabile canto e tanto piú è abolito ogni appoggio di racconto e di tema concettuale e riflessivo. Tutto è pura musica di alleggerita e soave sensualità, tutto riconduce continuamente a un lieve senso di pace in cui i sensi vibrano delle loro note piú misteriose e limpide e il paesaggio fiesolano si scioglie in un colore tenue e trascolorante (il colore incerto del grano non ancora maturo e del fieno tagliato, il grigio-argento e quasi il pallore degli ulivi) che si fonde con la musicalità divenuta ancora piú suggestiva e impalpabile in forza di un'arte della parola-musica (si pensi all'incanto del suono della pioggia «che bruiva / tepida e fuggitiva»), che è capace di sorprendere e tradurre interamente i piú sottili e segreti moti e parvenze della natura, così come le immagini soavi e i paragoni fra natura ed elementi umani (le colline incurvate come labbra chiuse da un misterioso divieto) non hanno nulla di intellettualistico e di retorico e collaborano perfettamente a questa musicale espressione di una pace consolatrice e soave, tutta consistente, piú che in un profondo sentimento dell'anima, in un moto genuino e puro della sensibilità tutta affidata a se stessa.

Su di un piano nettamente inferiore all'*Alcyone*, ma certo in una zona di risultati assai diversi dalle forme piú enfatiche e sontuose di tanta produzione della fase del «superuomo», si colloca un componimento teatrale, *La figlia di Jorio* (pure del 1904), che pur riporta il «superuomo» dalle sfere falsamente sublimi dei suoi miti piú grandiosi e velleitari a una temperie piú favolosa e addirittura fiabesca, alla rappresentazione di un mito che, pur non privo di crudeltà e di violenza sensuale, alleggerisce il gusto disumano dannunziano in un sogno leggendario e folcloristico, in un abile e suggestivo quadro di istinti primordiali, di una religiosità superstiziosa, ma tradizionale e collettiva: il quadro di un Abruzzo campestre e pastorale con le sue superstizioni e i suoi riti tradizionali entro cui si svolge, fra preziosa e incantata, la vicenda di Mila di Codro, una donna perduta che il pastore Aligi salva dalla furia lussuriosa dei mietitori e che ama perduto fino ad insorgere contro il padre Lazzaro e ad ucciderlo, salvato poi dalla morte cui il suo delitto lo condanna ad opera della stessa Mila e del suo sacrificio

riparatore. Certo si tratta di un Abruzzo molto artefatto e di maniera, né la vicenda approfondisce motivi umani e morali, ma l'insieme della favola scenica è come un canto tra fresco e raffinato di notevole efficacia.

L'ultimo D'Annunzio

Bisogna infine calcolare, per meglio valutare tutte le possibilità di questo scrittore, pur incapace di un vero profondo sviluppo, proprio dei grandi poeti e dei loro grandi e complessi mondi spirituali e ideali, la sua produzione più tarda sulla sua linea più centrale e meno insidiata dalla sontuosa retorica e dal dilettantismo virtuosistico che pesano su altre opere pure del tardo periodo (come i suoi scritti di tipo retorico-politico e certe esercitazioni preziose, fredde e alla fine dilettantesche, in francese).

Si tratta di quel D'Annunzio che la critica ha chiamato «segreto» e «notturno» riferendosi ad opere in prosa di memoria autobiografica come *Le faville del maglio*, pubblicata fra il '24 e il '28, o come il *Libro segreto* del '35 e il *Compagno dagli occhi senza cigli*, del '28, o a quella specie di diario del periodo di guerra intitolato appunto il *Notturmo*, pubblicato nel '16 e poi ampliato nel '21. Proprio in una prosa libera e lievitante di immaginazione e sensibilità sempre più acuta e penetrante (non mai di vero pensiero, ché, come più volte si è detto, il D'Annunzio è poverissimo di sostanza intellettuale) lo scrittore riprendeva l'operazione lirica più sottile e musicale dell'*Alcyone* (nonché elementi della tenerezza e morbidezza del *Poema paradisiaco*) e immergendosi nella memoria del proprio lontano e vicino passato ne traeva mirabili brani suggestivi, illuminati da una specie di fosforescenza impalpabile, da una sensualità rarefatta fino a sembrare rapita fuori dei sensi, carica di allusioni misteriose, capace di una musicalità più sommessa e intima, di un colore privato delle sue tinte più corpose e risolto in una luce diafana come quella di un acquario.

Non si tratta di una vittoria del sentimento e di un'umanità più profonda sulla sensualità, dello spirito sulle sensazioni, di una vera conquista di assoluta interiorità, di voce spirituale dell'anima, né di superamento totale del virtuosismo verbale, ma certo la sensualità dannunziana si è come fatta più sottile e profonda, capace di adeguare i moti più pronti e acuti della memoria, di creare immagini più ramificate e impalpabili, di scandagliare e rappresentare zone segrete e misteriose del fondo psichico del poeta che evoca lontani ricordi della fanciullezza e dell'adolescenza, sfumature complesse della sua psiche, proiettandoli in un paesaggio pur evocato e fantastico, in cui la realtà è colta nel suo palpito più segreto, nei suoi fermenti più intimi, nella sua fosforescenza.

E così il suo virtuosismo verbale non è abolito, ma condotto ad un impiego ancor più raffinato, piegato ad adeguare lo scandaglio nel profondo della memoria, della psiche, della realtà.

In questo senso si dovrà puntare soprattutto sul *Notturmo*, scritto – si noti

bene – in una singolare situazione di cecità (il poeta era costretto a letto bendato, e scriveva su lunghi e stretti rotoli di carta senza poter vedere) che favoriva – privandolo della vista diretta della realtà esterna e presente – una specie di ipersensibilità visiva e soprattutto musicale sollecitata dal mondo di sensazioni raccolto nella memoria, non scaturito da oggetti presenti, e accentuava così una direzione prevalente in tutta la sua ultima produzione.

Dice il poeta: «Ora io ho – mi sembra – un orecchio più sensibile di quello che musicò *La pioggia nel pineto*».

E infatti in quella prosa lirica, che scartava ogni tentazione di costruzione romanzesca e di declamazione oratoria, le minime sfumature della sensibilità trovano la loro espressione, l'evocazione di cose, paesaggi, persone vive in un'atmosfera allucinata e misteriosa, che si avvale spesso di una tecnica del periodo breve, scarno, identificato con le singole sensazioni, diversamente dalla dovizia sontuosa di certo periodare largo e sonante della precedente prosa dannunziana. Ne nascono pagine e passi indimenticabili come quello della rievocazione della morte dell'aviatore Miraglia e delle lugubri operazioni della sua sepoltura, in cui l'atmosfera di una Venezia invernale squallida e silenziosa, la pena del poeta per la scomparsa del compagno, il senso macabro del disfacimento corporeo, i suoni e i gesti della chiusura e saldatura della bara si fondono in una sensazione acra e misteriosa della morte, della desolazione, del nulla.

Anche con queste ultime opere D'Annunzio non è uscito dal cerchio e dalla zona dei sensi (forza e limite della sua personalità e delle sue poesie), ma ne ha approfondito lo scavo fino a una eccezionale e prodigiosa acutezza e a una resa artistica di altissima suggestione.

Conclusivamente va detto che non si può chiudere il D'Annunzio in un giudizio solo negativo di retore, in una semplice valutazione del suo magistero tecnico, e che, se la sua poesia non ha la profonda grandezza e complessità dei veri grandi poeti, essa pur esiste e resiste, come una delle rare espressioni poetiche del decadentismo italiano, di cui occorre ben comprendere i limiti di pensiero, di moralità, di cultura, ma, in questi, anche l'apporto di una sensibilità fortissima, essenziale presupposto alla letteratura nuova del Novecento.

3. *Giovanni Pascoli*

Quanto fastosa e avventurosa è la vita del D'Annunzio, tanto invece umile e povera di grandi avvenimenti è quella del Pascoli: una vita di professore e di uomo di modesta fortuna, di piccolo borghese chiuso nel cerchio struggente dei ricordi e delle sventure familiari e di un quasi morboso affetto per le sorelle che lo accompagnarono nella sua vita e di rare amicizie spesso adombrate da una ipersensibilità eccessiva e non priva di diffidenze e di scontentezze profonde.

La vita

Nato il 31 dicembre 1855 a San Mauro di Romagna in una famiglia numerosa, di piccola borghesia (il padre era amministratore di una tenuta dei Torlonia), il fanciullo crebbe fra la vita in campagna e in famiglia e gli studi medi a Urbino, fra il '62 e il '71, nel collegio degli Scolopi. Ma già nel '67 questo modesto e dolce ritmo di vita venne, tra infanzia e adolescenza, tragicamente scosso quando il padre Ruggero fu ucciso (il 10 agosto di quell'anno) da mano rimasta ignota (anche se il Pascoli ritenne, ma senza prove, di poter individuare l'uccisore in colui che aspirava a prendere il posto di amministratore ricoperto dal padre) mentre tornava dalla fiera di Cesena alla sua casa. Quella tragica morte fu il trauma profondo di tutta la vita pascoliana e ad essa seguì rapidamente la morte della madre e la progressiva rovina economica dei sette orfani, che obbligò il Pascoli a lasciare il collegio e a continuare faticosamente gli studi liceali (a Rimini e a Firenze) finché vinse una borsa di studio per l'Università di Bologna, dopo un concorso in cui esaminatore fu il Carducci. Così il giovane, appassionato per gli studi letterari, poté formarsi, alla scuola del Carducci, del latinista Gandino, del grecista Pelliccioni, una solida preparazione umanistica già avviata nel periodo liceale. Ma, dopo i primi due anni di Università, le crescenti ristrettezze economiche familiari e la morte del fratello maggiore, Giacomo, lo costrinsero a trascurare gli studi universitari e a cercar lavoro di lezioni private, mentre un forte ma generico sdegno umanitario, un moto di ribellione alle ingiustizie sociali avvalorato dalla esperienza delle sventure familiari, lo avvicinarono alle nuove organizzazioni anarchico-socialiste particolarmente attive in Bologna ad opera di Andrea Costa, di cui il Pascoli divenne amico. Avendo partecipato ad una manifestazione in favore del Passannante, che aveva attentato alla vita di Umberto I, venne arrestato, nel '79, e passò tre mesi in carcere prima di essere assolto.

Anche questa vicenda nel carattere poco forte e virile del Pascoli segnò più un'ulteriore amarezza che non una spinta ad impegno politico da allora praticamente abbandonato, mentre il suo socialismo si sviluppava in un generico bisogno di giustizia sociale, in un umanitarismo poco vigoroso, per venir poi (sull'onda delle tendenze nazionalistiche crescenti) a configurarsi in una specie di dubbio e pericoloso socialismo nazionale che porterà il Pascoli, verso la fine della sua vita, a sostenere la campagna di Libia, come giusta lotta di una nazione povera e umiliata e oppressa dalle grandi nazioni detentrici di ricchezza e potenza, in un discorso, *La grande proletaria s'è mossa*, che ben dimostra la estrema debolezza di concetti politici e filosofici del Pascoli e la prevalenza del nazionalismo sul suo debole e vago socialismo.

Ritornato agli studi universitari e laureatosi nell'82, iniziò la sua lunga professione di insegnante, prima di liceo (a Matera, Massa, Livorno) fino al '95, poi di università come professore di grammatica greca e latina a Bologna (1895-1898), di letteratura latina a Messina (1898-1902), di gram-

matica greca e latina a Pisa (1903-1905), di letteratura italiana, successore del Carducci, a Bologna dal 1905 alla morte avvenuta il 6 aprile 1912. Dal 1884 aveva preso con sé le due sorelle nubili, Ida e Maria, e con la seconda (la prima si sposò undici anni dopo) rimase sempre, passando con lei i mesi liberi dall'insegnamento (dal '95 in poi) in una casetta acquistata a Castelvecchio, vicino a Barga in Garfagnana, dove egli poté riprendere le care abitudini di vita in campagna a cui era legato dall'esperienza e dai ricordi nostalgici dell'infanzia e dell'adolescenza.

La poetica pascoliana

Questa stessa forma di vita di piccolo-borghese, di campagnolo, di uomo negato alle grandi avventure e alle forti esperienze (anche se tutt'altro che privo di successo per i suoi componimenti latini più volte premiati agli accademici concorsi di Amsterdam), reclinato su se stesso, sulla sua vicenda familiare sventurata, dilatato ad un sentimento di infelicità e di angoscia di tutta l'umanità e compensato solo da umili e pure gioie nate nel contatto con una realtà non esuberante e vitale (come quella che attraversa il D'Annunzio), costituita da particolari modesti fra naturali e segreti, ben corrisponde al nucleo più caratteristico della poesia pascoliana che si realizza nella espressione lirica più immediata e non in costruzioni romanzesche o teatrali da cui il Pascoli restò interamente lontano, poco concedendo alla prosa, il cui uso, tutto sommato, appare a lui poco congeniale e riflette, quando l'adopera in scritti di riflessione sull'arte o di tentativi critici come i volumi di interpretazione dantesca, un impaccio e una debolezza costruttiva corrispondente al suo scarso vigore intellettuale e alla sua vocazione lirica, per lo più essa stessa frammentaria e inadatta a forme di vera costruzione poemica, pur tentata specie nel più tardo periodo della sua attività.

Così il suo decadentismo (ché in tale dimensione è pur certo fortemente inserito il Pascoli) ha, di fronte a quello dannunziano, qualcosa di più indigeno e provinciale, di più legato alla tradizione umanistica, alla consuetudine con la letteratura greca e latina, anche se non si può certo negare certa conoscenza della poesia straniera moderna e certe consonanze con la ricerca della poesia come voce del mistero che è propria di tanta poesia decadente europea. E insieme la pascoliana visione del mondo (pur nei suoi apparenti svolgimenti velleitari specie nel più tardo periodo), mentre riflette in sé tanti elementi della crisi postrisorgimentale, della caduta di grandi e forti ideali, le difficoltà e l'impazienza del Pascoli entro la cultura positivista e scientifica di cui egli avverte i limiti e l'inadeguatezza a colmare il mistero che circonda l'uomo, svolge tali motivi e un fondamentale irrazionalismo decadente in un senso sfiduciato e rassegnato, in una poco virile e dolciastra pietà umanitaria («è la pietà che l'uomo all'uom più deve»), in un sentimentalismo spesso insopportabile, in una vitalità fra dolente e femminile che si salva e risolve davvero solo nella evasione dagli impegni e responsabilità del-

la civiltà mediante la comunione dell'uomo con la natura e le sue entità più umili, schiette, pure, e mediante la poesia che questa comunione esprime in una coerente immediatezza e schiettezza sensibile, in un gusto anzitutto di particolari minuti e apparentemente comuni e impoetici, delle impressioni e sensazioni più schiette e autentiche.

Da qui nasce la fondamentale prospettiva poetica del Pascoli, che lo scrittore cercò di spiegare e proporre come una generale giustificazione della poesia e della natura di questa, ma che in realtà è solo la sua personalissima idea della poesia e la direzione da lui prevalentemente seguita nella pratica attuazione della sua opera poetica. Si tratta di quello scritto in prosa, *Il fanciullino*, che tanto dice sulla poetica pascoliana e sui caratteri particolari del suo decadentismo impressionistico-suggestivo, sul suo fondamentale irrazionalismo, sul suo gusto delle cose e delle parole che le individuano nella loro più varia e minuta realtà. Per il Pascoli il poeta non è il «superuomo» e l'«immaginfico» dannunziano, ma viceversa è l'uomo che ascolta ed esprime la voce intima e pura del fanciullino che egli porta in sé e che non è attratto dai problemi gravi, dalle vicende solenni della storia e della vita, dai sentimenti maturi dell'amore, ma dai particolari più minuti e sensibili, dalle cose nel loro rilievo visivo e auditivo, dalla poesia che sta segreta nelle cose e che gli occhi ingenui del fanciullino percepiscono tanto meglio di quelli dell'uomo maturo e deformato dalla cultura e dalla civiltà. Sicché «qualunque soggetto può essere contemplato dagli occhi profondi del fanciullo interiore, qualunque tenera cosa può in quegli occhi parere grandissima». Per questo la poesia, come il fanciullino, ingrandisce le cose piccole e impiccolisce le grandi cogliendo di queste i particolari più minuti ed evidenziandoli immaginosamente, così come essa penetra nella psicologia umana cogliendone le sfumature più recondite e semplificandone con ingenua purezza gli elementi più complessi e maturi.

La poesia così – in contrasto con una tradizione che troppo ha cercato il grandioso e l'artificioso e ha trascurato la purezza di una lirica fatta di sensazioni e impressioni immediate e schiette – deve ora riconquistare il suo ufficio di pura liricità, di elaborazione (ché il Pascoli non dimentica certo l'aspetto di lavoro e di studio letterario e umanistico) di impressioni liriche immediate e precise: ma un'elaborazione, si badi, che rafforzi, non alteri, quella essenziale purezza e schiettezza dei particolari, delle sensazioni, delle impressioni. A ciò sarà necessario anche un linguaggio non aulico e limitato, ma ricchissimo di parole che corrispondano, fresche e precise, alle piccole cose naturali, alla loro immensa varietà, sino a coniare – dove le parole già non esistano – vocaboli onomatopeici che rendano il suono particolare dei vari uccelli o dei vari rumori della realtà. «S'ha sempre a dire uccelli, sí di quelli che fanno tottaví, e sí di quelli che fanno crocrò?». Tanto che in alcuni saggi sul Leopardi il Pascoli giunse a rimproverare il grande poeta recanatese di indeterminatezza e di falsità perché spesso non distinse i vari fiori o i vari uccelli, e così non «colse quel particolare nel quale è, per così dire, come in

una cellula speciale, l'esplosione poetica delle cose», e dato che «la poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito fuori e dentro di noi».

Si badi bene: «fuori e dentro di noi». Perché se la poesia pascoliana mira anzitutto a «vedere e udire» (e a rendere poeticamente la visione e il suono delle cose reali), essa non manca certo di una sua disposizione ad auscultare e rendere la vita minuta e recondita della sensibilità psichica, anche se in questa direzione piú facile è lo scadimento di quella poesia in sentimentalismo dolciastro e in conclusioni e sentenze retoriche, fiacche, generiche. Cosí come, quando il «fanciullino» pascoliano vuol farsi cantore epico o cede il posto a un maestro sentenzioso e a un predicatore di lezioni umane, la poesia pascoliana decade facilmente in artefatta ingenuità fanciullesca e in oratoria, la cui intrinseca debolezza è invano coperta da una certa voce grossa e falsamente virile.

Non che con ciò si vogliano negare certi effetti pur poetici entro la produzione che piú si discosta dalla condizione piú congeniale della poetica del fanciullino, e si voglia ridurre il Pascoli solo alla misura del «poeta come fanciullo», ma certo non solo le poesie piú veramente pascoliane saranno quelle in cui vive soprattutto una liricità libera da grossi problemi e dal peso di impianti poematici e di intenzioni piú grandiose, ma anche nella produzione piú impegnata entro schemi e simboli storici, entro argomenti esortativi e profetici da vate, la poesia migliore sgorgherà pur sempre da un fondo essenziale di sensibilità, di stupore, e non da una complessa collaborazione di fantasia e di pensiero, come avveniva, ad esempio, nel grandissimo Leopardi, ma anche in un Foscolo o in un Manzoni. E del resto, in questa poesia repugnante alla costruzione complessa, tutta affidata alla sensibilità, alla libera liricità delle cose e dei sentimenti piú immediati, consistono certo la maggior novità della poesia pascoliana, la sua importanza nel passaggio dalla poesia ottocentesca a quella moderna, la sua pertinenza al decadentismo italiano, nel suo irrazionalismo e nel suo rifiuto eccessivo, ma storicamente importante, di una letteratura troppo aulica, troppo incrostata di forme di linguaggio tradizionale che avevano finito spesso per ottundere la freschezza e la vibrazione genuina di una nuova sensibilità.

Lo svolgimento della poesia pascoliana

Di questa freschissima e libera sensibilità prima prova (dopo molte poesie piú giovanili che rappresentano l'apprendistato del poeta fra echi piú tradizionali e primi tentativi piú originali) il volume pubblicato nel 1891 con il titolo ben sintomatico di *Myrica* (le umili e basse tamerici già care al Virgilio bucolico e opposte, nel loro significato di cose naturali e modeste e perciò cosí poetiche, agli alberi piú ricchi, imponenti e illustrati dalla poesia tradizionale) e composto di componimenti brevissimi e atteggianti come frammenti lirici tutti volti a cogliere e a rendere, senza complicazioni di racconto e di commento, impressioni di paesaggi campestri, di scene

quotidiane e popolari, di volti fanciulleschi, di azioni umili e schiette con una tecnica di cose viste e udite nella loro immediatezza e pure capace di farne vibrare la suggestione, il fascino lirico, l'alone fantastico e sentimentale, spesso acutamente nostalgico e quasi struggente.

Sicché non si tratta di un semplice impressionismo naturalistico e realistico, ma di un impressionismo lirico che fa lievitare nel senso delle cose più immediate una specie di più riposto senso allusivo che dalla visività fresca e precisa fa scaturire una musicalità limpida e dolce, più malinconica che gioiosa. Come esemplarmente può dimostrare la breve poesia *Lavandare* in cui il quadro nitidissimo del campo mezzo grigio e mezzo nero (perché in parte arato e in parte no) viene poeticamente animato dall'incontro fra l'impressione suggestiva dei rumori delle lavandare, le loro cantilene popolari e il malinconico sentimento di abbandono che accomuna l'immagine diretta dell'aratro lasciato nel campo e quella indiretta e allusiva che dello stesso aratro propone la cantilena di un'innamorata abbandonata.

Ed ecco: proprio in questo esempio può ben riscontrarsi la singolare misura, l'equilibrio sicuro della poesia di *Myricae*, in cui l'impressione delle cose reali e la suggestione lirica più interna aderiscono fra loro senza nessuna prevaricazione del sentimentalismo e della rappresentazione impressionistica. In tal senso quel primo volume rimane in certo senso insuperato per misura, equilibrio e novità di una poesia che rappresenta l'«esplosione lirica delle cose» (per servirsi di un'espressione citata nel discorso sul «Fanciullino») in modi così poco vistosi, così discreti e intimi.

Tuttavia la poesia pascoliana poteva ancora approfondirsi, sviluppandosi più fortemente, ma senza perdere il contatto unitario fra senso delle cose e sentimento personale del poeta, come avvenne nei migliori componimenti del nuovo volume *I canti di Castelvecchio* (1903), in cui la malinconia che circola entro l'impressionismo lirico di *Myricae* più direttamente si chiarisce e si raccorda con il personale, dolente pessimismo del Pascoli e con il suo nostalgico vagheggiamento dell'infanzia, del caldo cerchio di affetti familiari, del fresco contatto con il mondo georgico, rotto dalle sventure, dal trauma fondamentale della morte del padre che già in *Myricae* aveva trovato un'espressione così delicata e sommessa nella poesia *X agosto* e che ora si esprime più compiutamente o nel nostalgico e lieto-dolente ricordo della fanciullezza nel collegio di Urbino (*L'aquilone*) o nella rievocazione inquieta e trepida di un colloquio misterioso e pur limpido fra la madre e la cavallina che riportò a casa il cadavere del padre assassinato (*La cavalla storna*).

Pene segrete e dolcezza di un'età beata, l'infanzia, alimentano (senza perciò escludere altri argomenti e soggetti) una poesia in cui il senso delle cose diventa sempre più allusivo e suggestivo, lievitato da un senso più intimo del mistero della vita nei dolori e nelle gioie degli uomini. Nascerà così la grazia squisita e leggera di una poesia come *Valentino* che accomuna la letizia spontanea del povero fanciullo vestito a festa e degli uccelli ugualmente inconsapevoli della possibilità di gioie maggiori di quelle semplici e istintive

da loro godute e, ben piú in alto, nascerà la perfetta e suggestiva bellezza del *Gelsomino notturno*, in cui l'impressionismo lirico si sviluppa in un simbolismo poetico di fertile modernità, che non stacca mai il simbolo, il senso piú segreto della sua estrinsecazione in note e impressioni visive e auditive limpide e sempre ben percepibili, mai astratte, sforzate fuori della sensibilità, del senso fresco e vivo delle cose.

Poi il prevalere della tendenza simbolica e di una volontà piú costruttiva e sentenziosa portano il Pascoli a svolgimenti di grande interesse (specie pensando ad un avvicinamento, pur sempre limitato, alle forme piú simboliche e mistico-sensuali del decadentismo europeo) e a risultati spesso di indubbia efficacia, ma anche a pericolose tentazioni oratorie (poi sempre piú esplicite nell'ultima fase di innografo e vate) e a una certa forzatura delle sue qualità piú schiette e genuine in forme di sensibilità sempre piú raffinata e fra morbosa e leziosa.

Cosí non si vorrà certo negare il fascino e l'effetto di un componimento (nei *Primi poemetti* del 1905) come *Digitale purpureo*, che tende a creare un'atmosfera fra languida e misteriosa, fortemente decadente, un clima fra innocente e morboso, dominato dal misterioso fiore che uccide con il suo profumo malefico: ed è simbolo della passione erotica di cui è preda una delle due educande dialoganti sullo sfondo suggestivo del monastero isolato fra le montagne. Ma si dovrà pure osservare quanto di piú artefatto e di falso si insinua nella poesia pascoliana, quanto di effetto voluto vizii quell'atmosfera fra ingenua e gravida di mistero e di presentimenti di un ignoto orrore.

E cosí, per altro verso, nei *Due fanciulli* sarà facile osservare come alla scena sensibile e viva dell'improvviso litigio e della pacificazione dei due fanciulli segua una conclusione esortativa, umanitaria, fiacca e retorica che ben indica il prevalere di velleità superiori alle vere forze del poeta.

Queste velleità di vate umanitario e nazionale si accrescono nelle ultime raccolte di *Odi e Inni* (1906), di *Nuovi poemetti* (1909) e specie in quelle di *Poemi italici* (1911) e *Poemi del Risorgimento* (1911), che esaltano grandi figure del passato italiano, mentre nelle *Canzoni di Re Enzo* (1909) il Pascoli si applica ad una rievocazione epico-legendaria, mescolata ad elementi fiabeschi e intimistici, della infelice vita del figlio di Federico II di Svevia, guerriero e poeta, finito prigioniero dei bolognesi, arricchendo le risorse del linguaggio con abili ma artificiose e virtuosistiche riprese dell'italiano medievale e arcaico che tanto alterano le forme piú nuove e autentiche del suo linguaggio lirico nato dall'attrito della sua acutissima sensibilità con le cose della realtà e con il loro fermento lirico, con la loro «esplosione lirica».

Entro questa linea di crescente involuzione poetica (in cui è pur dato al lettore attento cogliere momenti di piú sincera poesia) vanno considerati particolarmente quei *Poemi conviviali* (1904) in cui la cultura umanistica e classicistica del Pascoli, il suo amore per Omero (anche se per un Omero molto rivisto alla luce della poetica del «fanciullino» come vate che nelle gesta eroiche coglie con animo ingenuo e commosso i particolari piú

meravigliosi, degustati nel loro fascino di impressioni stupefacenti e pur percepibili nella loro minuta e fresca realtà), sostengono un tipo di poesia elegantissima, di squisita fattura formale, in cui il mondo classico viene riespresso in una moderna e decadente sensibilità, che lo priva della sua virile sostanza, ma insieme ne trae – in mezzo a più letterarie e virtuosistiche descrizioni e a velleitarie intenzioni sentenziose – accenti singolari di suggestione musicale e sognante, come è il caso ben significativo del finale del poemetto *Alexandros*, che ritrae l'eroe conquistatore stupito e piangente sul limite ultimo e misterioso delle sue immense e vane conquiste e, ancor più suggestivamente, lo smarrimento sognante di sua madre fra le sorelle che tessono lane preziose per l'eroe lontano.

Così la storia e la leggenda si fondono e si dissolvono in sogni e visioni della sensibilità decadente, fra preziosa e suggestiva; come avviene anche in quei componimenti poetici in latino, *Carmina*, in cui il Pascoli riesce insieme a piegare l'antica lingua morta in una sua singolare vita sensibilissima e moderna (altro aspetto della vocazione pascoliana all'uso e all'impiego di vari tipi di linguaggio in un straordinario adattamento alla sua forte libertà e novità linguistica) e a trasporre quadri e sentimenti del mondo romano (specie nel momento di crisi e di passaggio dal paganesimo al cristianesimo e alla sua religiosità umanitaria e fraterna) in un'atmosfera di sensibilità moderna, piena di sfumature delicate e tenere, che a volte (secondo la difficile organicità della poesia pascoliana) trovano un equilibrio e una voce suadente e soave, a volte invece sfiorano la leziosaggine e il sentimentalismo.

Privo di un senso profondo della storia, della cultura, del pensiero e dei loro problemi, quanto dotato di una acutissima sensibilità, ben può capirsi infine come ben poco aggiungano all'opera del Pascoli i suoi scritti in prosa (una prosa senza nerbo e senza vigore) e quei ponderosi e pletorici volumi di esegesi della *Divina Commedia*, in cui il debolissimo senso critico e storico del Pascoli cede a una confusa prospettiva di totale interpretazione allegorica e simbolica insostenibile e interessante solo nei riguardi del Pascoli poeta nella sua stessa tendenza, spesso così fuorviante, ad una poesia simbolica.

4. Antonio Fogazzaro

Accanto alle maggiori esperienze decadenti di D'Annunzio e Pascoli si colloca, in una posizione più complicata da problemi religiosi e spiritualistici così come da forti componenti di un realismo bonario e venato di *humour* (che in parte si richiama al realismo manzoniano, in parte si alimenta della lezione del verismo pur fieramente combattuto nella sua apparente mancanza di «poesia» e di indagine psicologica più raffinata e profonda), la singolare esperienza decadente di Antonio Fogazzaro (nato a Vicenza nel 1842 e morto nel 1911) il quale, dopo giovanili tentativi poetici, cercò nel romanzo lo strumento di messaggio dei suoi ideali e della sua missione di

scrittore in lotta difficile e confusa con il materialismo e con la chiusura della Chiesa cattolica attardata e bisognosa invece, per lui, di accordare fede, progresso scientifico e prospettive di un moderato progresso politico e sociale, e insieme lo strumento di espressione del suo mondo interiore dominato da velleitarie aspirazioni di bellezza, bontà, fede religiosa e da tormenti e conflitti fra tali aspirazioni e un'exasperata sensualità.

Affiatato con una parte cospicua del pubblico contemporaneo, preso anch'esso fra esigenze religiose e spiritualistiche rinascenti, bisognoso di adeguare la fede tradizionale ai progressi scientifici, di conciliare fede e scienza, fede e aperture sociali e nazionali, su di uno sfondo di ambizioni di eleganza e di aristocratico spiritualismo, il romanzo fogazzariano ben rappresentò una versione cattolica del decadentismo e dell'estetismo, confondendo ambiguamente valori spirituali e morbosa sensualità, misticismo e culto della bellezza sensibile e raffinata, prospettive di sacrificio e di missione sociale con un invincibile bisogno dell'io di godere sensazioni elette e insolite, mantenendo una certa nostalgia per il sano e schietto mondo ottocentesco-risorgimentale e nascondendo sotto le prospettive velleitarie di un rinnovamento religioso e sociale un sostanziale conservatorismo particolarmente vivo nell'ambiente provinciale veneto in cui il Fogazzaro si formò e prevalentemente visse la sua esperienza anche umana, segnata, al di là della sua lunga attività di scrittore, da alcune vicende ben pertinenti alla sua direttiva di scrittore cattolico: la sua partecipazione alla rivista cattolico-modernistica «Il rinnovamento», le sue prese di posizione a favore del movimento del «modernismo» (un movimento, non solo italiano, che intendeva appunto modernizzare la Chiesa e rinnovare il cattolicesimo portandolo ad accettare le nuove conquiste scientifiche e l'evoluzionismo darwiniano), la clamorosa condanna di alcuni suoi tardi romanzi (*Il Santo* e *Leila*) da parte della Chiesa e la sua sottomissione a tale condanna che ben segnava i limiti delle sue moderate esigenze di rinnovamento religioso e di inserimento dei cattolici nella vita politica italiana.

Perché, tutto sommato, la sua stessa personalità, priva di vero vigore intellettuale e di adeguato coraggio morale, è ben caratteristica di un clima incerto e confuso, di un ambiguo velleitarismo, di un prevalente abbandono a spinte emotive e a sollecitazioni di un'inquieta e morbida sensibilità, e risulta più capace di provocare con la sua arte emozioni e sensazioni, stati d'animo blandi e incerti e non persuasioni profonde, che non di costruire salde strutture narrative, opere dotate di un'intima necessità e resistenti al di là della moda e della contingenza che le rese famose e ammirate come l'esempio rinnovatore di un romanzo spiritualista che avrebbe rotto vittoriosamente e positivamente i limiti naturalistici del romanzo verista, impoetico e privo di risorse e vibrazioni morali e spirituali.

Già nella sua formazione e nelle prime sue opere (le liriche di *Valsolda* e il poemetto *Miranda*) il Fogazzaro era stato attratto dalle forme più liricheggianti e sentimentali (di un sentimentalismo e di un lirismo già volti

ad una sensibilità morbosa e sensuale) del tardo romanticismo italiano e straniero, di cui aveva poi esasperato nel suo primo romanzo, dell'81, *Malombra*, i toni piú misteriosi e allucinati, con una corrispondenza fra stati d'animo, cosí inquieti da sfociare nella follia, e paesaggio tetro e misterioso capace certo di un suo forte fascino suggestivo (in questo senso *Malombra* è forse il libro piú intenso del Fogazzaro) e di una sorta di risoluzione musicale della prosa che sembra condurre da un estremo romanticismo a condizioni del vero e proprio decadentismo. In quel romanzo si muovono e si dibattono personaggi abnormi, segnati da un triste destino di eccezione, da un dramma psicologico, da una sensibilità inquieta in cui si frantuma e disgrega la loro personalità, da un conflitto fra vaghi ideali e torbida sensualità. Tale situazione si ripercuote e si complica con piú aperte velleità ideologiche in romanzi come il *Mistero di un poeta* (1888) e prima ancora come *Daniele Cortis* (1885), nel quale piú direttamente intervengono le note del personale conflitto fogazzariano tra fede e sensualità erotica: il dramma di Elena presa tra fedeltà di donna religiosa ad un marito volgare e cinico e la passione per il cugino Daniele Cortis, tipico eroe fogazzariano, velleitario e incerto, portatore di ideali politico-religiosi che egli non riesce a concretare e realizzare, dominato com'è dalla passione erotica che lo turba e limita la sua dubbia passione civile e lo chiude nel suo personale dramma spirituale-sensuale, nel clima morbido delle sue sensazioni e dei suoi gusti estetizzanti e aristocratici.

Tanto piú la torbida mescolanza di fede religiosa nella sua versione di cattolicesimo modernista e di sensualità erotica compressa, ma non vinta, si esprime nei romanzi piú tardi, *Piccolo mondo moderno* (1900), *Il Santo* (1906), *Leila* (1911), pallide rappresentazioni di drammi che vorrebbero essere sublimi e scadono invece sempre piú in una narrazione fiacca, invano insaporita da certo gusto di descrizione di ambiente, di personaggi minori macchiettistici e umoristici. La narrazione sempre piú si sfilaccia e cede a eloquenti prediche che illustrano gli ideali del cattolicesimo fogazzariano, le sue velleità di riforma della Chiesa alla fine cosí timide nella loro apparente audacia, compenso cosí debole di un fondo di buon senso conservatore che poteva far presa su di un pubblico borghese e cattolico, sostanzialmente conservatore, ammantandosi di pretese ribelli, di raffinata ed elegante spiritualità, di brividi e profumi peccaminosi contenuti e complicati da uno spiritualismo dilettesco e da una fede morbida e signorile, lontanissima dalla sobrietà energica e dallo spirito democratico del piú autentico messaggio cristiano.

Con tali opere il Fogazzaro contribuiva alla diffusione del clima decadente ed estetizzante, del suo spiritualismo cosí ambiguo e sensuale, al prevalere della sensualità sulla forza costruttiva del sentimento nutrito di pensiero e di forza morale. Né d'altra parte egli aveva l'energia sensuale e immaginosa del D'Annunzio, la liricità intensa del Pascoli.

E tuttavia sarebbe ben incompleto e assurdo un ritratto di questo scritto-

re se non si considerasse, pur senza entusiasmi spesso troppo esagerati, sia quanto di arricchimento di scavo psicologico pur v'era nella sua narrativa decadente, sia il singolare risultato di un romanzo, *Piccolo mondo antico* del 1895, che pare isolarsi dal resto della sua produzione e quasi allontanarsene per il suo equilibrio narrativo, per la sua fusione di tono, per la sua pacata sobrietà, per la sua vena umoristica e realistica, per il senso convincente di un dramma umano risolto entro convinzioni salde e medie e in un quadro storico misurato ed efficace.

In realtà lo stesso ritorno nel passato agevola un momento felice di equilibrio fra un gusto di realismo moderato, di saggezza ancorata a valori tradizionali borghesi e risorgimentali, di benevolo umorismo macchiettistico e la tendenza fogazzariana al dramma di anime, privato dei suoi eccessi morbosi e delle sue complicazioni mistico-sensuali.

Tale dramma di anime s'incentra nel personaggio piú perplesso e debole di Franco Maironi, credente e animato da spiriti liberali-patriottici, e in quello tanto piú forte e incisivo della moglie Luisa, razionalista e piú pronta a sdegni e impazienze di fronte a ingiustizie e ipocrisie convenzionali quali sono quelle del mondo rappresentato, con felicissima mano, dalla nonna di Franco, vecchia aristocratica austriacante, bigotta, egoista, e dei suoi adulatori servili e ostili alla giovane coppia. Una vicenda tragica, la morte improvvisa della figliuola Ombretta, aggrava ed esaspera le difficoltà dell'unione coniugale di Luisa e Franco, le loro diversità di visione della vita e di carattere, finché – agevolati dalla lezione di saggezza dello zio di Luisa, Pietro, e dalla vicenda risorgimentale che induce Franco all'espatrio e poi alla partecipazione alla guerra del '59 – i due giovani vengono riavvicinati da una pratica convergenza dei loro diversi ideali in una fede attiva nella vita e da un amore piú profondo che rafforza Franco e scioglie la durezza moralistica di Luisa.

Tutta la vicenda è rivista con uno spirito di serena nostalgia e amalgama armoniosamente la vicenda centrale e le scene del piccolo ambiente paesano, i personaggi centrali e quelli minori (su cui si esercita un umorismo fresco e misurato), fino ad una mescolanza felice di lingua nazionale e di battute dialettali.

Ma, se il risultato artistico di gran lunga piú rilevante del Fogazzaro consiste in quel felice romanzo, l'importanza storica dello scrittore vicentino risiede indubbiamente nello sviluppo di quella narrativa liricheggiante, permeata di velleità spiritualistiche, di spinta di una sensibilità inquieta e morbosa, fra religione e sensualità, che rappresenta un'ulteriore rottura decadente della salda struttura narrativa veristica, un'apertura, anche se ambigua e piena di remore provinciali, allo scandaglio in una psicologia complicata entro una crisi di valori, surrogati, sotto la maschera di nuovi e piú alti ideali, dalla morbida prepotenza delle passioni e degli istinti, che, quanto piú repressi, tanto piú investono morbosamente ogni comportamento morale e spirituale.

5. *Italo Svevo*

Ciò che il decadentismo opera nella distruzione del mondo ottocentesco, nell'apertura ad una visione della vita tormentata e scissa (presupposto di una libertà ardua e di una nuova civiltà anticonvenzionale e costruita su più intere e complesse nozioni dell'uomo e sulla crisi consumata dalla civiltà borghese: crisi che è appunto del decadentismo) e nella instaurazione di una letteratura antischematica e collaboratrice all'esplicitazione della crisi sopraricordata, trova – ben al di là dell'opera del D'Annunzio, del Pascoli e del Fogazzaro – un'espressione tanto più profonda, rivoluzionaria, accordata più concretamente con i motivi del grande decadentismo europeo, nell'opera dei due maggiori scrittori di primo Novecento: Svevo e Pirandello. Scrittori la cui novità è così forte e superiore alle possibilità di comprensione della stessa critica primo-novecentesca che solo più recentemente se ne è potuto meglio riconoscere l'eccezionale forza di rottura e la grandezza artistica a lungo combattuta, ignorata, incompresa anche per l'antico, persistente vizio italiano di valutazioni troppo formalistiche, troppo ferme a pregiudizi letterari della «buona scrittura» o della ripugnanza ad accettare problematiche impegnative, troppo facilmente degradate a intellettualismo in nome di un purismo estetico intransigente, fautore della bella pagina e dell'immagine compiuta e nitida. Così la grandezza dell'opera narrativa di Italo Svevo fu intuuta solo tardi, poco prima della morte dell'autore, e anche allora fu a lungo sottoposta alla censura miope del suo «cattivo stile», apparentemente stentato e incerto, proprio, si disse, di uno scrittore senza tradizione, impacciato dalla sua stessa condizione di triestino di origine tedesca, originale sí, ma non dotato del possesso di un sicuro strumento espressivo.

Italo Svevo (pseudonimo assunto da Ettore Schmitz appunto a significare la sua italianità e la sua origine germanica) nacque a Trieste nel 1861 e a Trieste – dopo primi studi condotti in Germania – trascorse la sua vita fino alla morte avvenuta per un incidente d'auto nel 1928, lavorando prima come impiegato di banca e poi occupandosi della fabbrica del suocero, ma insieme portando avanti – pur fra delusioni per gli insuccessi dei suoi romanzi e un lungo silenzio precedente il suo ultimo capolavoro – una originalissima attività di scrittore in cui si traducevano oggettivamente la sua personale esperienza di vita e una concezione umana e artistica alimentata anche dalla larga conoscenza della letteratura europea fra il naturalismo e il decadentismo nelle sue espressioni più profonde, rinnovatrici, rivelatrici della condizione di una crisi storica ed esistenziale e quindi di una visione pessimistica e drammatica dell'uomo avido e insieme incapace di felicità, desideroso e incapace di agire e di vivere, teso al proprio egoistico «utile» meschino e mascherato da ipocrisie e convenzioni accentuate dal sistema di vita borghese e capitalistico, dalle sue contraddizioni e inquietudini e dai loro sbocchi nella guerra e nella feroce conservazione di un ordine crudele e ingiusto.

Tale visione negativa, amara e rafforzata da un umorismo scettico e criti-

co, così evidente nelle stesse pagine autobiografiche del cospicuo epistolario sveviano anche là dove essa appare celata sotto la tranquillità e agiatezza di una vita confortata dagli affetti domestici, trova la sua alta espressione e il suo sviluppo complesso e sofferto (l'uomo e lo scrittore fanno tutt'uno) nell'opera narrativa sveviana, folta di opere minori, ma soprattutto scandita nei tre romanzi che si succedono a varia distanza di anni (*Una vita* del 1892, *Senilità* del 1898, *La coscienza di Zeno* del 1923) come le tre tappe fondamentali dell'esperienza umana e artistica dello scrittore, come le tre immagini fondamentali dello scrittore-uomo nel suo essenziale e profondo autobiografismo e nelle condizioni ambientali, personali, storiche, trasposte in quell'opera con arte lucida e distaccata, ma mai calligrafica e formalistica.

Nel primo romanzo, più intonato a modi veristici e naturalistici italiani ed europei (abbiamo già detto come la conoscenza sveviana della letteratura europea sia vasta e superiore a quella di altri decadenti più provinciali, aperta dalla prima educazione in Germania e accresciuta dalla stessa situazione di Trieste a cavallo fra Italia e l'Europa centrale), lo Svevo impostava il suo angoscioso problema di uomo del decadentismo, di isolato e disadattato alla vita e all'azione (condizione agevolata dalla stessa condizione di disagio dello scrittore, allora impiegato bancario, inserito contro voglia in uno sgradito ambiente piccolo-borghese meschino e pieno di scaltro attivismo e di dinamismo vitale) che si traduce nel personaggio centrale, Alfonso Nitti, incapace di agire, di affermare in qualsiasi modo la sua personalità, di essere come gli altri, di acquistare la «salute» e la saggezza, seppur meschina, degli altri, di rompere la sua estraneità al mondo che lo circonda, di abbandonarsi interamente all'amore, di realizzare le sue velleità culturali e letterarie, e perciò (nella sua lucida e impietosa rappresentazione oggettiva da parte dello scrittore e nella sua stessa capacità autocritica di personaggio) destinato alla sconfitta e a un suicidio che non è atto di ribellione ma mesto e rassegnato abbandono di un'impari lotta.

Il problema del rapporto fra uomo e società, dell'uomo velleitario e inetto a vivere e ad agire si ripresenta con una maggiore complessità (cui corrisponde una tecnica narrativa ugualmente più complessa e analitica) nel secondo romanzo, *Senilità*, in cui il protagonista, Emilio Brentani, appare insieme più ricco di immaginazione e di provvisori compensi di sogno (fino a fantasticherie su di una futura società giusta e onesta che si ricollegano a un interesse personale dello Svevo per il problema sociale documentato da un isolato, ma interessante racconto-parabola *La tribù*, pubblicato nel 1897 sulla rivista socialista «La critica sociale»), più attento alle lezioni di «saggezza» dell'amico, lo scultore Stefano Balli, più sensibile all'avvertimento dell'altrui infelicità (come quella disperata della sorella Amalia priva anche di una semplice illusione amorosa), ma non perciò egli è veramente capace di vivere, di realizzare concretamente il suo amore per la volubile, menzognera, traditrice Angiolina: sicché egli potrà sfuggire al suicidio del Nitti di *Una vita* solo rifugiandosi nel sogno, nell'immagine ideale di un'Angiolina

ben diversa da quella reale, da cui si è distaccato dopo tanti inganni e delusioni, facendone un simbolo della giovinezza, un grato e illusorio ricordo che porterà qualche conforto alla crescente e dolorosa senilità.

Così in questo romanzo, ravvivato anche dai freschi colori di una Trieste alacre e allegra, che rompono la più tetra e opaca atmosfera che interamente dominava il primo romanzo, lo Svevo giunge ad una specie di provvisorio e fragile equilibrio del suo personaggio, che proietta i suoi desideri di vita nel sogno e nel ricordo, evitando così il risultato tragico della sua inettitudine e della sua pratica sconfitta.

Ma si tratta appunto di un fragilissimo equilibrio e l'ultimo romanzo, il capolavoro più alto e maturo dello Svevo, *La coscienza di Zeno*, porta avanti implacabilmente il pessimismo dello scrittore triestino, velandolo sotto un'apparente bonaria ironia e un umorismo lucido e sottile, proprio nello scarto di toni apertamente drammatici, approfondendolo come «coscienza» del male della vita, della sua sostanziale miseria, della sua mancanza di scopo, della sua casualità, del suo carattere di grottesca e imprevedibile avventura, che non merita impegno e appassionamento, ma ironica consapevolezza della sua sconsolata realtà.

Al suo capolavoro Svevo giungeva dopo una lunghissima maturazione di nuove esperienze e meditazioni e di nuove letture (fra cui essenziali quelle delle opere del grande fondatore della psicanalisi, Freud, e delle opere narrative dell'irlandese Joyce) che aiutarono la sua nativa e originale tendenza di esplorazione interiore a superare definitivamente i limiti della narrativa oggettiva e di tipo naturalistico e a conquistare una prospettiva e direzione narrativa fondata sul sondaggio della coscienza, delle sue zone più segrete, delle sue radici nell'inconscio e nel subconscio, sull'analisi interna evidenziata nella tecnica del monologo interiore e del romanzo-diario in prima persona.

Così il protagonista-narratore del romanzo, Zeno Cosini, tipico «antieroe» del più avanzato decadentismo, può acutamente indagare in se stesso (e attraverso se stesso negli altri) e narrare i risultati della sua indagine nella propria coscienza con un'eccezionale capacità critica e autocritica, con un continuo smascheramento dell'origine impura e misera di ogni sentimento, di ogni atto di una vita vissuta senza programmi e senza fedi, fatta di egoismo, di noia, di scetticismo. Né tale è il risultato solo dell'indagine del protagonista in se stesso, ché anche gli altri con cui ha rapporti si rivelano sostanzialmente uguali e spesso anzi inferiori a lui, mancando soprattutto di quella capacità, ben sua (e superiore a quella dei protagonisti dei due precedenti romanzi), di «coscienza», di consapevolezza della loro condizione di inetti e di malati della malattia mortale propria della vita e della sua sostanziale inutilità e meschinità.

Sotto l'apparente indulgenza, l'ironia e l'umorismo tanto crescenti nell'ultimo romanzo, vibra una lucida forza di demistificazione delle apparenze nobili, belle e vitali, dell'effimera luce della vita di cui tuttavia il grande

scrittore sa ben cogliere e rendere, nella sua minuta e analitica narrazione, il fascino di fresca e immediata concretezza, creando dall'interno della coscienza e delle sensazioni del protagonista-narratore mirabili squarci del paesaggio triestino, con le sue strade e il suo mare, con i suoi interni popolari e borghesi, con la luce particolare delle varie ore e delle varie stagioni.

Ché malgrado tutto, o meglio in forza della stessa fondamentale visione pessimistica sveviana, un fresco realismo, una vena autentica di sensazioni concrete e vive, corrispondono nei romanzi e nei numerosi racconti e novelle (fra cui spiccano per felicità artistica *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* e l'incompiuto e incantevole *Corto viaggio sentimentale*) ad un'attrazione per la vita reale, per le sue parvenze colorite e dense, di cui lo scrittore pur si compiace quanto più ne avverte dolorosamente e ironicamente il carattere effimero, caduco, enigmatico.

6. Luigi Pirandello

Alla grande e rivoluzionaria narrativa di Svevo, profonda espressione di un decadentismo che ha approfondito il problema della solitudine dell'uomo moderno e della dolorosa coscienza della sua malattia, fa riscontro, in modi assai diversi e con uno svolgimento ancora più tormentato e complicato, la grande opera narrativa e teatrale di Luigi Pirandello, in cui la crisi storica ed esistenziale rappresentata dal decadentismo nelle sue forme più interne e profonde, raggiunge la sua esasperazione tragica che denuda una condizione disperata dell'uomo, intimamente scisso, disgregato, incapace di vera comunicazione con gli altri e di vero possesso della sua stessa personalità entro una realtà altrettanto disgregata, frantumata, in una infinita e caotica molteplicità di fenomeni senza vera ragione e connessione, entro una visione della vita che ha perso ogni criterio di verità e di valore, dato che i vecchi valori ottocenteschi sono crollati e non è dato all'uomo, che vive, soffre, approfondisce tale crisi, crearne dei nuovi, anche se a questo pure vanamente aspira con tentativi vari e per lo più incoerenti.

Luigi Pirandello, nato ad Agrigento il 28 giugno 1867 da una famiglia di ricca borghesia che poteva vantare tradizioni patriottiche e garibaldine, sviluppò i suoi primi interessi letterari, filologici, filosofici studiando all'Università di Palermo, di Roma e poi a quella di Bonn (con un'esperienza della cultura tedesca che va considerata assai importante nella sua formazione). Poi, in seguito al disastro finanziario dell'azienda paterna e di quello della famiglia della moglie, fu indotto a cercare una sistemazione pratica nell'insegnamento, che esercitò dal 1897 al 1922 come professore prima di stilistica poi di letteratura italiana nel Magistero di Roma, associando tale attività a quella di pubblicista e di scrittore in una vita per lungo tempo priva di successi e resa difficile e tormentata dalla malattia mentale della moglie.

Solo dopo la prima guerra mondiale vennero il grande successo italiano

e mondiale del suo teatro, l'impegno di direttore e regista di una propria compagnia teatrale (che, anche per la presenza in essa della grande attrice Marta Abba, diffuse l'opera pirandelliana in tutto il mondo), i riconoscimenti ufficiali (il premio Nobel nel 1934, la nomina nell'Accademia d'Italia nel 1929), che non toccarono però l'intima sostanza di un'esperienza anche biograficamente dolorosa e fundamentalmente solitaria, chiusa dalla morte avvenuta a Roma il 1° dicembre 1936.

Il romanziere e il novellista

L'attività dello scrittore comincia con una produzione di liriche, raccolte nei volumi *Mal giocondo* (1883-1889), *Pasqua di Gea* (1891), *Elegie renane* (1895), che, pur nella ripresa di modi fra carducciani e leopardiani, denunciano una scarsa cura stilistica, un'istintiva volontà di non sacrificare all'eleganza formale il prevalente bisogno di confessione e di verità (volontà che poi diverrà polemica e consapevole contrapposizione alla tradizione letteraria formalistica e al nuovo culto della bellezza proprio del decadentismo estetizzante), e che, in quella prepotente esigenza di verità, di contenuti sofferti, esprimono i primi segni dell'amara visione pirandelliana della vita, vana e dolorosa, i primi scoperti moti di violenta reazione morale contro la corruzione contemporanea (corruzione che investe la misera condizione della terra natale, la Sicilia, e trionfa nella Roma umbertina traditrice per Pirandello degli ideali risorgimentali), i primi avvii ad una rappresentazione oggettiva, ma insieme critica, della pena e della solitudine umane, estesa rapidamente dalle sue ragioni storiche e sociali alla sua più generale necessità universale.

Tali motivi ritornano nelle opere narrative con cui Pirandello riprendeva sé la lezione di oggettività del verismo, ma per incrinarla e dissolverla in una disposizione più sua di spezzettamento del «fatto» nella molteplicità infinita dei «casi» umani, di disgregazione e deformazione delle forme oggettive della realtà nella loro casualità ed effimera consistenza, di irruzione di una pietà e di un'ironia corrosiva che vanno ben al di là della compattezza della veristica narrazione «impersonale». Ciò si vede già nel primo romanzo del 1893-1894, *L'esclusa*, e ancor meglio nelle numerose novelle degli ultimi anni del secolo (raccolte poi, con quelle successive, nelle *Novelle per un anno*) che – mentre riflettono nel loro fondo l'ancora accresciuta delusione storica dello scrittore sotto l'incalzare di vicende clamorose e drammatiche (gli scandali di alcune banche romane, le sollevazioni popolari in Sicilia e a Milano, sanguinosamente repressi) – vengono prospettando sempre più energicamente, e con l'ausilio della loro tecnica novellistica (cioè di narrazione per frammenti e per casi e situazioni molteplici), una visione sconvolta del mondo, della società, dell'uomo, di una vita priva di vere, consistenti ragioni, irrazionale e assurda, sia che il Pirandello la esamini nell'ambiente borghese-cittadino sia che la consideri in un ambiente siciliano-campestre:

ambientanti che dan sí luogo a un contrasto fra il grigiore oppressivo della città e della condizione borghese e la luce della campagna e della ingenuità e semplicità degli esseri naturali e schietti, ma che, a ben vedere, riflettono insieme sia un contrasto piú profondo tra falsi valori e pregiudizi della classe ricca e dominante e un disperato bisogno di innocenza e di giustizia della classe diseredata e oppressa, sia, alla fine, un'unica sofferenza umana, una condizione di pena della vita dell'uomo, inevitabilmente solitario, chiuso in se stesso, invano ricercante un'impossibile comunicazione con gli altri e persino internamente scisso in momenti fra di loro separati. Sicché gli uomini di queste novelle, pur variamente incarnati in figure pietose o repellenti, soffrono tutti la pena del vivere, l'incapacità di esser veramente padroni di se stessi, e di aver veri rapporti con gli altri, ugualmente scissi e incapaci di costituirsi in vere e coerenti personalità.

Da tale irrequieta e affollata rappresentazione del caos crudele e casuale della vita e dei singoli individui il Pirandello è portato ad una piú approfondita indagine del problema esistenziale dell'uomo, che trova espressione artistica nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* e tenta una sua diretta sistemazione ideologica nel saggio sull'*Umorismo* (1906).

Il romanzo immagina un uomo, un impiegato piccolo borghese, che, letta in un giornale la singolare e paradossale notizia della propria morte, si sente improvvisamente libero della prigione della sua condizione civile, della falsa individuazione cui l'aveva inchiodato la società, e cerca di evadere da quella specie di maschera odiata in una libertà anarchica, in una disponibilità illimitata a scelte nuove, e piú congeniali al suo bisogno di amore, di giustizia, di verità, finché successive delusioni impongono alla sua lucida coscienza la conclusione che anche tale ricerca di libertà e di nuove individuazioni è impossibile ed egli decide di tornare nel suo antico ambiente, cosa anche questa impossibile perché la sua riapparizione metterebbe in crisi l'esistenza altrui (specialmente il secondo matrimonio della moglie), sicché egli si manterrà solitario e «ufficialmente» morto, seguitando solo a scrutare spietato e amaro il mondo a cui si sente ormai del tutto estraneo.

Entro tale vicenda eccezionale del suo nuovo personaggio lo scrittore porta avanti fino in fondo un'esperienza essenziale della sua approfondita concezione della vita: l'esperienza tragica dell'impossibilità di vivere in assoluta libertà, di evadere veramente dalla prigione dell'individuazione, della «forma» dei rapporti sociali falsi e menzogneri in cui tutti sono costretti e fuori dei quali invano si può cercare la propria vera e schietta realtà.

Tali conclusioni vengono teorizzate (in una forma di pensiero che non è vera filosofia sistematica, ma riflesso di una tormentata ricerca fra intuizioni e pensiero, drammaticamente sofferta) nel saggio sull'*Umorismo* che resta fondamentale nella prospettiva della problematica e della poetica pirandelliana, di cui da una parte questo saggio sottolinea i temi essenziali del contrasto fra sentimento illusoriamente costruttivo e ragione critica, demolitrice di ogni convenzione e di ogni illusoria costruzione, fra impulso

vitale che si ribella alla prigione del suo esistere convenzionale e implacabile critica razionale che disgrega ogni tentativo di vita effettiva dimostrandone il carattere effimero, inconsistente, e dall'altra polemicamente prospetta un tipo di arte nuova opposta a quella tradizionale. L'arte tradizionale ha composto caratteri consistenti e armonici, ha rappresentato storie compiute e organiche come la vita in cui essa credeva, mentre l'arte nuova deve rappresentare i caratteri e la vita come essi realmente sono e cioè scissi, scomposti, discontinui, casuali, disordinati, rifiutando insieme la retorica aulica e il formalismo che celano il vuoto intellettuale, l'evasione dalla vera realtà, e opponendo allo stile contaminato dalla letterarietà uno «stile di cose», una lingua comune, libera da ogni convenzione tradizionale.

Né si dimentichi, a meglio capire l'importanza di questi anni decisivi nello sviluppo della personalità pirandelliana, la presenza in questo periodo del romanzo *I vecchi e i giovani* (1909), in cui lo scrittore, rievocando la tragica vicenda della fallita ribellione socialista dei «Fasci siciliani» e la delusione dei giovani di allora (incapaci di superare attivamente la crisi del Risorgimento tradito dalla classe dirigente italiana), rievocava insieme la propria personale delusione storico-sociale posta all'origine della propria più generale delusione storica ed esistenziale, della propria visione pessimistica e disgregata della realtà e dell'uomo.

Da questa complessa presa di coscienza l'arte di Pirandello trae una nuova forza che si esprime anzitutto nelle nuove e maggiori novelle (in cui più fusi appaiono l'elemento ideologico e quello narrativo e più lacerante e improvviso esplose il dramma dei personaggi presi fra bisogno di evasione e di libertà ideale, e coscienza e pena di non esistere se non nelle forme convenzionali, nella prigione della «forma» di cui essi hanno consapevolezza e orrore), per poi trovare lo strumento espressivo più adatto e congeniale nel teatro, a cui Pirandello si accinse mentre ancora scriveva novelle e in cui ben presto (fra gli anni della prima guerra mondiale e quelli del dopoguerra) si impegnò quasi interamente, salvo qualche sporadico ritorno al romanzo (*Si gira* del 1915, ripubblicato nel 1925 con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e *Uno, nessuno e centomila*, fra 1925-1926).

Il teatro pirandelliano

Il passaggio dalla novellistica (in cui sono contenute in grandissima parte la materia e le situazioni trattate poi in teatro e in cui si può già cogliere un crescere progressivo di procedimenti dialogici e un bisogno di integrazione mimica e scenica che preludono alla vera manifestazione della vocazione teatrale dello scrittore) al teatro ha in sé qualcosa di necessario, specie se si guardi al personaggio pirandelliano che ha intimo bisogno di esprimere nel dialogo e nell'azione (e dunque nella forma teatrale) il suo tormentoso problema di vivere, di trovare una vita autonoma, di riscattare la sua realtà disgregata, di salvarsi dal divenire incessante delle forme effimere dando una

dimensione drammatica alla sua sofferenza, alla sua passione e condanna costituita dalla ragione, che lo spinge continuamente a interrogarsi, a smontare ogni convenzione, a rivelare interamente la condizione umana.

Né si tratta di cerebralismo e di intellettualismo astratto e impoetico, come parve a troppi critici colpiti solo dall'incessante tormentoso ragionare dei personaggi pirandelliani, delle sue «maschere nude», che è il titolo sotto il quale Pirandello raccolse i suoi drammi.

Perché, invece (come ha ben visto la migliore critica piú recente e in particolare Leone De Castris), tale ragionare convulso ed esasperato fino al paradosso, anche se potrà condurre a commedie minori e piú scopertamente raziocinanti, è in realtà una forma di profonda passione (e dunque qualcosa di profondamente sentito e vissuto, non di astratto e di freddo) dello scrittore, una forma di tragica sofferenza di una crisi sincera e autentica ben capace di dar luogo ad una singolare poesia aspra e risentita, amara e pietosa, di forte sostanza umana.

E – mentre gli stessi geniali procedimenti teatrali, che tanto influirono sul teatro mondiale piú moderno, non sono escogitazioni a freddo di un semplice tecnico e uomo di teatro (quale pur fu il Pirandello), ma necessari e coerenti modi espressivi della sua intima intuizione tragica – lo stile, il linguaggio adoperato dal drammaturgo, troppo spesso accusato di sciatteria e di incompiutezza stilistica, vanno valutati non solo alla luce della chiara polemica antiletteraria e antiformalistica di Pirandello (che quindi cerca un linguaggio e uno stile privo di ogni ornamento e raffinatezza squisita), ma in relazione alla loro funzione teatrale, alla destinazione, già calcolata dallo scrittore, ad un loro sviluppo totale nella recita teatrale, nell'effetto di una parola che non va letta, ma udita, appresa nell'insieme del movimento e dell'azione scenica. Sicché anche chi legge un dramma di Pirandello deve disporsi a immaginarselo come in un'ideale rappresentazione teatrale e solo così (come del resto vale per ogni vera opera teatrale) può capirne anche lo speciale linguaggio.

L'opera teatrale pirandelliana ha un suo sviluppo, che deve essere però valutato anzitutto nel suo insieme, nella sua unità multiforme di tragica espressione della condizione dell'esistenza, continuazione e piú sicura realizzazione degli stessi motivi di base che già si esprimevano nella novellistica e che ora nel teatro hanno trovato la loro misura piú congeniale, proiettandosi drammaticamente dalla narrazione di casi e di personaggi alla rappresentazione che i personaggi fanno di se stessi, nel loro agire irrequieto, nel loro aggirarsi sulla scena, nel loro tormentoso ragionare, nella loro vita teatrale: unica vita concessa a personaggi che hanno perduto altrimenti ogni unità psicologica e morale di vere e proprie «persone» quali apparivano nella letteratura ottocentesca, in un mondo che la crisi del decadentismo ha sconvolto e frantumato in tutte le sue dimensioni e sia nella possibilità di comunicazione fra gli individui sia nella stessa unità individuale rivelata impossibile, sostituita dalla caotica e tormentata varietà degli istinti, delle spinte del subconscio, dei momenti diversi di un'esistenza effimera e casuale.

Nel teatro i personaggi pirandelliani vivono la loro condizione di atroce tortura, prendendo coscienza della loro sorte di solitudine assoluta e di assoluta interiore disgregazione, mentre si dibattono nella ricerca tormentosa di una vera consistenza, di una salvezza impossibile dal caos e dal flusso incessante e inafferrabile della vita esterna e interna.

Tale è la condizione fondamentale e costante dei personaggi e della concezione tragica di Pirandello, e tuttavia, come dicevamo, si possono scandire alcune fasi di sviluppo del teatro pirandelliano.

Dopo le commedie (in alcune delle quali può cogliersi un certo elemento di luminosità e di parziale trionfo dei valori di bontà e di libertà vittoriosa: il caso di *Pensaci*, *Giacomino*, e di *Liola*, piena di nostalgia per il mondo naturale e semplice della campagna siciliana), c'è una lunga fase in cui il teatro pirandelliano conquista la sua dimensione centrale e fondamentale passando da una rappresentazione indiretta della condizione umana nella configurazione di personaggi scissi, disgregati, frantumati, alla rappresentazione diretta della tragedia del personaggio che soffre e riassume in sé, come personaggio singolo e come espressione simbolica di valore generale, quella tragica condizione di pena e di crisi.

Tale passaggio si realizza nelle numerose commedie del periodo della maturità pirandelliana, fino ai capolavori di *Enrico IV* e dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (fra il 1921 e il 1924).

Nell'*Enrico IV* il protagonista, che è stato ferito alla testa a tradimento da un rivale in amore, durante una storica mascherata (in cui egli era appunto mascherato da Enrico IV, il medievale imperatore tedesco in lotta con il papa Gregorio VII), vive in uno stato di lucida pazzia con la quale (in una villa trasformata in castello medievale e dove quanti vivono con lui o si recano da lui sono pure mascherati in personaggi della vicenda medievale) egli cerca di crearsi una forma di vita fermata nelle condizioni in cui subì il trauma della ferita e della delusione (il tradimento dell'amico e della donna amata) in cui, disperatamente solo e lucidissimo, consapevole dell'illusorietà della parte che recita, egli vuole fissare la sua personalità, la sua «maschera», e sfuggire così al tormento della vita reale, essa stessa illusione più penosa e vana della stessa tragica farsa cui gli altri collaborano credendo alla sua pazzia. Ma nella parte finale, quando ha intorno a sé i più diretti responsabili della sua vicenda, egli improvvisamente si ribella, accusa e uccide il suo rivale, getta la maschera, per poi, nuovamente deluso e atterrito dalla vita reale in cui si è momentaneamente riportato, rinchiudersi di nuovo e per sempre nella sua figura di folle e nella sua maschera tragica, convinto com'è della impossibilità di tornare alla vita, di sfuggire veramente alla legge tremenda della incomunicabilità, della solitudine e della frantumazione interiore celata solo dalla parvenza di una maschera.

Ancor più sconvolgente e artisticamente nuovissimo è il dramma dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui lo scontro tra «vita» e «forma» è rappresentato nella geniale invenzione di una rappresentazione teatrale che vien

costruita liberamente (ma in realtà con una interna ferrea necessità) sulla scena da parte di sei personaggi che vogliono disperatamente avere nel teatro e nelle sue forme artistiche eterne quella vita che nei loro miserevoli casi reali non sono riusciti ad avere.

Sarà un tentativo inane e disperato, ma intanto, nel loro inquieto e tormentoso gestire e parlare, nel loro drammatico bisogno di confessione dei propri casi e nel loro disgusto della vita pratica, essi vivono momentaneamente sulla scena il loro destino di esseri disgregati, incapaci di comunicazione, disperatamente soli.

Con questa eccezionale commedia in cui il teatro (un teatro nel teatro, un dramma creato dagli stessi personaggi in cerca di un autore che dia organicità e consistenza ai loro casi) diviene strumento e simbolo della stessa commedia tragica della vita, il Pirandello raggiungeva insieme la più alta punta della sua visione drammatica e la novità più dirompente della sua arte teatrale, ormai così lontana da ogni precedente forma del teatro, di tipo naturalistico o tradizionale.

Su questa direzione lo scrittore costruisce ancora commedie, ma più stanche e cerebrali (*Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*), più ammirevoli per la nuova tecnica che non per condensata forza poetica.

Si aprirà così l'ultima fase del teatro pirandelliano che – mentre indubbiamente a suo modo asseconda e rafforza certa nuova tematica e tecnica della letteratura del tempo (soprattutto nelle forme del movimento «surrealista» che cercava nel sogno e nel giuoco disinteressato del pensiero una superiore realtà) e risponde a un sincero bisogno dello scrittore – rappresenta però un declino della sua forza poetica, una deviazione dal suo nucleo drammatico più genuino, che rimane quello di una visione disperata, negativa, pessimistica, e a cui ora Pirandello tendeva a trovare possibili evasioni creando miti simbolici liberatori e salvatori.

Di fatto i tentativi di offrire evasioni ai suoi personaggi dal groviglio tormentoso in cui si dibattono sono sinceri e spesso suggestivi, ma vaghi e incerti, perché il Pirandello, profondo interprete di una crisi profonda, non aveva veri valori positivi su cui fondare quei tentativi che spesso si risolvono – anche nella trama delle nuove commedie – nel pratico riconoscimento della loro inanità. Così in *Lazzaro* (1928) la proposta di una specie di fede panteistica di comunione dell'uomo con la natura cui il protagonista si apre, una volta che ha riconosciuto menzognera la fede religiosa confessionale, è poi smentita o smascherata dallo stesso protagonista che non può non ritornare alla sua professione sacerdotale, non può non riprendere la sua maschera. E nella *Colonia felice* (1927) un'utopia di felicità sociale e di vita del lavoro non sfruttato viene smontata dalla rivelazione della sua pratica impossibilità, quando la «colonia felice» cede alla corruzione portata da abitanti del mondo capitalistico borghese e la solitaria superstite della «colonia felice» rimane, pur nella persistente sua fede sociale, sola, inane, solo individualisticamente salva, contro lo stesso

fondamentale mito di una necessaria socialità della felicità che Pirandello tentava di costruire in questa commedia.

Così gli ultimi drammi, singolarmente macchinosi e lontani dalla nervosa secchezza di quelli più centrali e sicuri, finiscono per meglio rivelare la natura velleitaria e indecisa di questa spinta a miti e simboli liberatori e positivi, anche quando, come dicevo, essi sono indubbiamente tutt'altro che privi di una certa loro suggestione poetica. Tanto che, non a caso, il finale del massimo e ultimo tentativo di questa direzione, *I giganti della montagna*, iniziato nel 1934, rimase incompiuto e lasciato affidato a poche e sommarie indicazioni che puntavano – dopo aver teso, nel resto del dramma, ad esaltare la libertà della fantasia, del sogno, della poesia – sulla impossibilità di una poesia così sognante e disimpegnata dalla vita e dalla sua drammatica sostanza.

Pirandello rimane un poeta di crisi, il rappresentante originalissimo della caduta dei vecchi valori, della disgregazione e della miseria della persona e della condizione umana, non ha veri nuovi valori da offrire e da incarnare nei suoi drammi che rimangono vivi e validi solo nella misura in cui, anche gli ultimi, riproducono ed esprimono la sua sostanziale visione pessimistica illuminata solo da una compassione dolente, non da un vero accento ottimistico e positivo.

Non dovrà infine dimenticarsi che, accanto al grande teatro pirandelliano, la crisi esistenziale del decadentismo trovò una minore, ma pure interessante espressione, in quel teatro del «grottesco» che sottolineava, in toni minori e più superficiali, il contrasto fra le apparenze convenzionali e la dolorosa realtà umana, fra la «maschera» e il «volto», che è il titolo appunto di una commedia (*La maschera e il volto*, 1916) di Luigi Chiarelli (1884-1947), la divisione dell'uomo fra ragione e passioni istintive e indomabili espressa soprattutto nei drammi (di cui il più celebre è *Marionette, che passione!*, del 1918) del siciliano Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956).

7. *I crepuscolari*

Nella storia del decadentismo italiano si inscrivono anche, ad un livello di maturazione del decadentismo più arricchito di esperienze europee e con aperture importanti verso la successiva e più matura civiltà letteraria, due movimenti poetici che diversamente riprendono e superano le esperienze rappresentate dalla poesia pascoliana e dannunziana.

Si tratta del gruppo dei crepuscolari e di quello dei futuristi, il primo più riservato e alieno da proclamazioni clamorose della propria novità (e in realtà più fertile di risultati poetici e di sensibilissimi suggerimenti alla poesia successiva), il secondo più aggressivo, polemico, nella sua risoluta lotta contro il passato e nella propaganda combattiva e fragorosa delle sue vistose innovazioni tecniche e della sua visione moderna della poesia e della vita,

anche se piú povero di opere resistenti e adeguate alla proclamata originalità dei programmi nei quali soprattutto consiste la forza d'urto di questo movimento.

La posizione e la novità dei crepuscolari (cosí chiamati da un critico, il Borgese, in quanto essi gli sembravano rappresentare il crepuscolo della grande giornata di poesia vissuta dalla letteratura italiana fra l'opera di Foscolo, Leopardi, Manzoni e quella di Carducci, D'Annunzio e Pascoli) sono costituite da una volontà di poesia che non ambisce a grandi pretese e anzi, avvertendo la crisi dei grandi ideali ottocenteschi, si impegna nel rilievo poetico della piú minuta e grigia realtà, rifiutando ogni elemento di eccezione (e cosí contrapponendosi al sontuoso dannunzianesimo), cercando le «piccole cose» e magari le «buone cose di pessimo gusto», sviluppando insieme, in un'assai complessa utilizzazione di eredità italiana e di lezioni della poesia decadente francese, certi toni piú teneri e stanchi del D'Annunzio del *Poema paradisiaco* e soprattutto la lezione pascoliana della poesia delle cose piú quotidiane e della poetica del fanciullino, insaporita però da accenti nuovi, fra sentimentalismo e ironia, e da un piú moderno gusto di una poesia prosastica «scritta col lapis» (come dirà nel titolo di un volume di versi uno dei crepuscolari, Marino Moretti), nata dall'attrito di una sensibilità smorzata e però tutt'altro che veramente povera e banale con una realtà oggettiva e psicologica comune e dimessa, ed espressa in una forma poetica discorsiva, quasi volutamente sciatta.

Nel loro mondo fra malinconico e ironico, che sottolinea una effettiva crisi esistenziale e storica, un disagio morale di personalità che rifiutano facili e false prospettive di robustezza virile e vivono stati d'animo di stanchezza, di sfiducia, di umiltà e indifferenza dolente, di vuoto morale, si staccano figure e situazioni ben caratteristiche della loro poetica (figure di suonatori di organetto nella noia delle domeniche, personaggi umani in interni piccoloborghesi pieni di oggetti di vecchio gusto, monasteri sonnolenti e corsie di ospedali) e si muove una specie di canto sottovoce e in sordina su di uno sfondo monotono e senza colori vistosi. Tutto ciò poteva divenire una maniera e una specie di retorica dell'antiretorica, ma pure è innegabile che in questa poesia prosastica si affermava e si esprimeva in generale una poeticità piena di premesse per una nuova poesia e tale poeticità, tale atmosfera poetica trovava pur condensazione in risultati poetici che salgono dalle forme piú tenui e modeste dei volumi di liriche del ricordato Marino Moretti (nato a Cesenatico, 1885, poi attivo soprattutto come narratore), di Fausto Maria Martini (1886-1931), all'opera piú intensa e sofferta del romano Sergio Corazzini (1887-1907), che bruciò la sua brevissima esistenza stroncato dalla tisi in una poesia di forte schiettezza e di intensa liricità, fino ai risultati piú complessi di Guido Gozzano, la cui personalità supera decisamente quella di tutti gli altri crepuscolari, mentre il crepuscolarismo si rifletteva in aspetti parziali della lirica di un Palazzeschi e si mescolava ad un acceso lusso di immagini di Corrado Govoni.

Guido Gozzano (nato a Torino nel 1883 e morto ad Aglié Canavese nel 1916 dopo una lunga malattia tubercolare) visse un'esperienza umana e letteraria che ben si inquadra nel generale clima crepuscolare, nella situazione della crisi dei vecchi valori positivi, delle fedi e degli ideali ottocenteschi, ma più originalmente si precisa in una prospettiva oscillante fra un fondo amaro e pessimistico di delusione, opposto, fra dolore e ironia, ad ogni orgoglio umanistico e ad ogni illusione di dominio e di possesso sicuro della vita, il vagheggiamento nostalgico di un mondo per sempre passato, fatto di sentimenti solidi e ingenui, compiaciuto delle sue «buone cose di pessimo gusto», e un'aspirazione alla vita, alla freschezza e sanità delle cose e delle impressioni reali di cui il poeta pur avverte acutamente il carattere effimero, la destinazione alla caducità e alla morte.

A tale mondo interiore più ricco di quello degli altri crepuscolari Gozzano seppe dare (pur con frequenti cadute in forme più banali e frettolose) un'espressione inconfondibilmente personale che si avvale di un linguaggio tanto ispirato quanto abilissimo e sapiente nella dosatura di toni ironici, amari, patetici, liricamente impressionistici, di brevi condensazioni epigrammatiche, di cadenze suggestive e blande, di impeti realistici, di colori smorti e patinati e di tinte vive e freschissime.

Ne risultano – al di là delle prose di memoria, di viaggio, di vere e proprie fiabe fra ingenuità e ironiche – poesie che, raccolte in due volumi di liriche (*La via del rifugio* e *I colloqui*), variamente consolidano il mondo interiore dello scrittore, ora disponendosi in rappresentazioni più dirette della sua esperienza autobiografica portata fino ad un tono di disincantata e pur struggente amarezza (come avviene ad esempio in *Totò Merumeni*, personaggio chiaramente autobiografico), ora, e più felicemente, creando veri e propri poemetti narrativi, in cui un'autentica forza costruttiva riemerge, al di là delle vecchie forme costruttive e tradizionali nostalgico-ironiche: sono lontane e tenui vicende di vita ottocentesca e borghese (il caso de *L'amica di nonna Speranza*), amori sventurati e innocenti (il caso di *Paolo e Virginia*) o delineazioni equilibrate e armoniche di situazioni sentimentali precisamente ambientate in un paesaggio impressionistico e suggestivo nella sua concretezza e nel suo alone di luminosità sfumata e intrisa nelle cose, come avviene in componimenti quali *Le due strade* (un breve incontro fra una donna che sfiorisce e una giovinetta colma di vita) o *La signorina Felicita*, che forse meglio di ogni altra di queste liriche sintetizza, entro la saldezza del racconto lirico, le qualità più tipiche della poesia gozzaniana, gli elementi della sua esperienza e prospettiva umana (quel desiderio di felicità in un'impossibile banalità di vita comune e borghese e quella consapevolezza appunto della sua assurdità), i motivi tipici della poesia crepuscolare originalmente vissuti (un sentimento vago e ambiguo di amore che non si precisa, l'atmosfera dimessa della soffitta-altana piena di vecchi oggetti abbandonati, la figura stessa della signorina campagnola modesta e impacciata e pur ricca di una sua schietta poeticità, la luce incerta del tramonto, in cui brillano quasi timidamente le prime stelle).

Veramente con Gozzano il crepuscolarismo superava i suoi aspetti piú programmatici, li realizzava in una poesia che dal seno del decadentismo apriva possibilità nuove (e non perciò una vera via centrale e unica) alla poesia italiana novecentesca.

8. *Il futurismo*

L'altro gruppo letterario che si pone, con tanto maggiore aggressività e volontà di assoluto rinnovamento, di assoluta rottura con la tradizione in ogni suo aspetto, morale ed estetico, è quello dei futuristi, la cui stessa denominazione polemica vuol appunto indicare una prospettiva violentemente anti-passatista, volta al «futuro» di cui l'artista dev'essere già nel presente l'affermatore e il banditore. Vicini in certo senso al D'Annunzio per la forte mescolanza di vita e di arte, per la ricerca clamorosa dell'effetto di novità, i futuristi rifiutano però la sontuosa raffinatezza ornamentale e il mondo sensuale musicale dannunziani e puntano (sia in letteratura, sia nelle arti figurative in cui il movimento futurista ebbe i suoi rappresentanti piú geniali e veramente rinnovatori: il pittore e scultore Boccioni, l'architetto Sant'Elia) su di una visione della vita impetuosamente irrazionalistica adeguata allo scoppio della civiltà della macchina, della velocità, dell'azione e dell'attivismo piú sfrenato e cercano di esaltarne la nuova bellezza (Marinetti dirà che è piú bella un'automobile che la statua greca della Vittoria di Samotracia) con una tecnica febbrilmente spezzata, che abolisce le misure del verso e del discorso tradizionale con associazioni fulminee di parole-immagini violente, private di ogni sentimentalismo, di ogni decoro ornamentale, fino all'uso di quelle «parole in libertà» che esasperano la simultaneità (di contro all'ordine di successione e di concatenamento sintattico), l'esplosiva immediatezza delle sensazioni colte e gettate nella pagina anche mediante procedimenti grafici nuovi, nell'incandescente caos di una vita sciolta da ogni ordine razionale, sentimentale, morale, diversificandosi dal tipo di esplorazione nel subconscio e nell'io disgregato e lacerato che è proprio di altri aspetti del decadentismo.

In tale prospettiva di una letteratura come espressione adeguata di una nuova visione del mondo febbrilmente mobile, in continuo e dinamico divenire, il futurismo riprendeva (al di là del decadentismo italiano) succhi, fermenti, esempi del grande decadentismo francese entro il quale si era formata la personalità del suo caposcuola, quel Filippo Tommaso Marinetti (nato ad Alessandria d'Egitto nel 1876 e morto nel 1942) che aveva passato la prima giovinezza in Francia (e aveva scritto in francese opere fra le sue piú aggressive e interessanti), portando poi avanti la sua attività di scrittore, di banditore e di propagandista clamoroso e abile della poesia futurista in Italia, dove era venuto sviluppando la sua irrequieta e confusa prospettiva rinnovatrice caricandola di frenetici miti di attivismo nazionalistico, im-

perialistico, bellicista (fortemente attivi nelle origini poi del fascismo), ed esponendola programmaticamente nei *Manifesti del futurismo* (intorno al 1910).

Questi manifesti, a ben vedere, valgono piú delle sue opere poetiche (come di quelle degli altri futuristi incapaci come lui di vere realizzazioni poetiche) e certo segnano un momento notevole nella rottura della letteratura tradizionale, come del gusto accademico, e assecondano, anche in campo europeo, l'affermarsi di movimenti di avanguardia letteraria che possono giungere sino ai grandi movimenti della nuova letteratura rivoluzionaria russa, ai movimenti del dadaismo e del surrealismo.

Ma proprio il paragone con quelle che sono le vere e piú feconde avanguardie novecentesche fa avvertire quanto di limitato, di confuso, di velleitario vi fosse nel futurismo italiano, incapace di proporre esempi autentici di nuova poesia e privo di quegli elementi veramente rivoluzionari anche in campo sociale e politico, che giustificarono storicamente la novità poetica di un poeta come il sovietico Majakovskij, e che nel caso di Marinetti e dei suoi compagni furono invece surrogati, come già dicevamo, da elementi reazionari, imperialistici, fascisti.

Cosí la tempesta futurista rimase piú clamorosa che veramente feconda, mantenne ancora caratteri di estetismo e di sensualismo tipici del decadentismo piú «fine secolo», anche se variamente apportò pure innegabili suggerimenti di novità sviluppati entro l'opera di piú consistenti e complessi scrittori del Novecento e contribuì ad un certo generale rinnovamento dello stile e delle tecniche letterarie e teatrali.

XXXVII.

ASPETTI DELLA LETTERATURA E DELLA CULTURA CONTEMPORANEE

Si è visto nel capitolo precedente come il decadentismo non solo sembri sigillare lo svolgimento della letteratura romantica ottocentesca, ma anche si proponga come sollecitazione ad un profondo rinnovamento letterario, muovendo da una verifica degli stessi strumenti letterari e insieme da un crescente e cosciente rifiuto della cultura positivista. Deluso dal bilancio della storia del romanticismo in Italia, avvertito delle carenze, dei limiti, delle contingenze storiche in cui questo si era manifestato, violentemente critico nei riguardi dell'Italia post-risorgimentale, conscio di aver superato certi confini di gusto caratteristici dello svolgimento della letteratura dal primo romanticismo al verismo e sensibile soprattutto ad un più attivo contatto con la cultura e la letteratura europee, il decadentismo offriva tutto questo piuttosto come una raggiera di possibilità che non indicando fermamente una via da percorrere. È su questa situazione che si fonda la successiva letteratura del Novecento, con le sue inquietudini, le sue spinte rivoluzionarie e con i suoi attardamenti, con le sue svolte risolte e con le sue irresoluzioni. Dello svolgimento di questa letteratura, inscindibile da una serie di sollecitazioni culturali complesse, daremo nelle pagine seguenti un rapido panorama, inteso ad indicare alcune delle figure che prendono maggior spazio e alcune linee che possono oggi apparire più decifrabili. Avvertendo però che una prospettiva intera e definita è ancora lontana dal potersi stabilire con sicurezza e proponendo dunque quel che segue come un invito a personali letture e verifiche, base insomma per un più vasto accostamento che qui, anche nella parte antologica di questo volume, non può che essere sommario.

Preliminarmente aggiungeremo che la letteratura contemporanea si svolge sullo sfondo, o meglio risente e s'interseca continuamente con due diversi momenti di cultura: quello, che si può identificare con la ripresa idealistica, che ha il suo maggior rappresentante in Benedetto Croce, accogliendo all'origine, sebbene in varie direzioni, la battaglia di quest'ultimo contro la cultura positivista e svolgendosi quindi sotto il segno di uno storicismo di impronta idealistica; e quello successivo in cui si viene manifestando una generale rivolta contro l'idealismo stesso e che, se anche determina una diaspora di esperienze e un accoglimento di sollecitazioni culturali diverse, tuttavia muove da una presa di coscienza storica della realtà italiana suggerita dalla guerra e dalla resistenza e s'ispira alla grande personalità di Antonio Gramsci.

Sono due momenti che hanno un preciso corrispettivo con la storia italiana di questo secolo, caratterizzata da un periodo che va dal grande fervore di rinnovamento sociale e politico che la percorre all'inizio del secolo fino alla cappa di piombo che scende su di essa con la dittatura fascista e che quel fervore arresta; e da un periodo che si svolge dalla liberazione in poi e nel quale è naturale che si avverta bene l'insufficienza dell'idealismo di fronte ai problemi della realtà e della storia, non solo per la parte di questo compromessa direttamente col fascismo, ma anche per la parte che era apparsa valido strumento d'opposizione in un tempo in cui importava una certa unità d'intenti, premeva la necessità di un fronte comune dinanzi al fascismo.

1. *Benedetto Croce e la ripresa idealistica*

Certamente il peso che sulla cultura europea del Novecento ha avuto Benedetto Croce è stato grandissimo: e va detto innanzi tutto che egli, opponendosi al provincialismo e alla chiusura che positivismo e scuola storica in critica letteraria avevano determinato nell'Italia di ultimo Ottocento, riaprì il paese alle maggiori correnti del pensiero europeo, rimise in circolazione le risultanze della filosofia del periodo romantico, contribuì efficacemente ad una risoluzione delle antinomie che in questa erano rimaste, si riallacciò con vigore alle maggiori correnti del pensiero italiano da Vico a De Sanctis.

Nato a Pescasseroli negli Abruzzi nel 1866, visse la maggior parte della sua vita a Napoli, dopo una parentesi di studi universitari (neppure portati a termine per fastidio verso la cultura accademica vecchia e stantia) a Roma; oltre che alla vita culturale prese parte attiva alla vita pubblica; fu ministro della pubblica istruzione nell'Italia prefascista; durante il fascismo, superate le iniziali incertezze dinanzi ad esso, divenne quasi il simbolo più noto del rifiuto, del richiamo agli ideali risorgimentali di libertà, in una parola dell'antifascismo; nell'immediato secondo dopoguerra ebbe nuovamente incarichi di governo; morì a Napoli nel 1952. Ebbe una vita operosissima; fu un formidabile lettore e un fecondissimo scrittore; si occupò di filosofia, di critica letteraria, di storia, di erudizione; il suo stile è un esempio di chiarezza intellettuale, di probità e di sobrietà, in una parola di classicità, e anche come scrittore occupa nella letteratura un posto di tutto rilievo.

Della sua iniziale formazione alla scuola del metodo storico si stancò presto, avvertendo le carenze metodologiche e filosofiche di quella erudizione. E se sempre conservò un vivo amore per l'erudizione, la notizia rara e precisa, tuttavia volse presto la sua mente agli interessi filosofici passando dalla meditazione sulla storia (*La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, 1893) e sulla critica letteraria ad un accostamento critico del materialismo storico. Come primo campo della sua attività filosofica s'indirizzò all'estetica e nel 1902 apparve la sua *Estetica*, che va considerata base di tutto il suo sistema che s'estende poi all'etica e alla pratica. Stabilita l'autonomia

dell'arte, definiva questa come intuizione pura, primo grado della conoscenza, distinta dalla conoscenza concettuale: ambedue momento teoretico, distinto a sua volta dal momento pratico, che si esplica nel criterio dell'utile e in quello dell'etico. L'iniziale concetto dell'arte come intuizione pura maturava successivamente in quello di intuizione lirica (in cui intuizione è sinonimo di espressione) e ulteriormente in quello del carattere di totalità dell'espressione artistica (1918), il che significa che, se l'arte appare autonoma rispetto alle altre categorie dello spirito, tuttavia essa non prescinde dalla circolazione in sé delle altre facoltà spirituali dell'uomo.

A propugnare un'ampia diffusione del nuovo idealismo egli fondava nel 1903 la rivista «La critica», che divenne per un quarantennio e oltre l'organo metodico della battaglia idealistica crociana mano a mano che lo stesso sistema crociano si veniva completando e chiarendo. In essa avviava anche la sua attività di critico con i saggi raccolti poi nei volumi della *Letteratura della nuova Italia* (1914-1915 i primi 4), profili monografici degli scrittori italiani di fine '800 e primo '900, da Carducci a D'Annunzio, da Verga a Pascoli a un'infinità di minori scrittori. Si profilava già qui, nell'atto critico, un concetto che diverrà fondamentale e verrà teorizzato più tardi (*La riforma della storia letteraria e artistica*, 1917): che cioè il momento del giudizio critico è anche il momento della storiografia artistica, per cui dei fatti artistici, che sono sempre in sé autonomi e perfettamente definiti, non si può far storia se non con intenti pratici, non scientifici.

I successivi sviluppi dell'estetica crociana, come s'è di sopra accennato, furono seguiti e accompagnati da numerosi lavori critici: fanno seguito alla teoria della circolarità dello spirito le monografie su *Goethe* (1919) e su *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920); un nuovo momento del pensiero estetico e critico crociano trova espressione nel distinzionismo di poesia e struttura e di poesia e non poesia (*La poesia di Dante*, 1921; *Poesia e non poesia*, 1923) e si svolge quindi nella dicotomia di poesia e letteratura dalla *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) ai saggi di *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933), definendosi quindi teoreticamente nel volume *La poesia* (1936). D'altronde le vicende della riflessione critico-letteraria di Croce risultano parallele a quelle della sua attività di storico e teorico della storia e della storiografia (*Teoria e storia della storiografia*, 1917; *Storia della storiografia italiana nel sec. XIX*, 1921; *Storia d'Europa nel sec. XIX*, 1932; *La storia come pensiero e come azione*, 1938; *Filosofia e storiografia*, 1949). In queste opere egli si richiamava deliberatamente al giovanile saggio sulla storia come arte, sintesi cioè di interpretazione e narrazione dei fatti storici. Caratteristica attuazione della sua storiografia è la *Storia d'Europa*, un agile libro in cui le vicende europee dell'Ottocento si configurano come lotta per la libertà che i movimenti nazionali e i regimi costituzionali avevano realizzato. In questo modo Croce vedeva nel progresso e nell'affermazione di una classe una conquista compiuta per tutta una società.

Accanto a quella di Croce va ricordata la figura di Giovanni Gentile (Ca-

stelvetrano, 1875-Firenze, 1944), che col Croce collaborò nella fondazione del nuovo idealismo e della stessa «Critica» fino alla sua adesione al fascismo. Soprattutto nel campo dell'estetica e della critica la figura di Gentile va ricordata perché egli si sforzò di mostrare la dimensione filosofica dell'arte e, a parte i limiti teoretici di tale atteggiamento, certo va detto che non poco contribuì con i saggi su Dante, Manzoni e Leopardi a spiegare il rilievo del pensiero dentro alle creazioni artistiche.

2. Dal «Leonardo» alla «Voce»

La ventata di rinnovamento culturale portata in Italia dalla ripresa idealistica vivificò direttamente o indirettamente la battaglia contro la cultura positivista già avviata dalle posizioni decadentistiche. Le iniziative che nacquerò a sostegno di tale battaglia furono molteplici, alcune sotto un segno diverso da quello idealistico, sollecitate principalmente da un bisogno di rinnovato e costante rapporto con la cultura europea e mondiale. Così è delle riviste dei primi decenni del secolo, che, se non sempre chiare nei propositi, furono certo ricche di quei generali fermenti. Primo in ordine di tempo viene «Leonardo» (1903-1907), fondato e diretto da Giovanni Papini (1881-1956), il quale vi mostrò prontamente il suo ingegno irruente (e anche disordinato, come meglio si vede nel seguito della sua vicenda, dominata da un gusto rumoroso di polemista piuttosto che da una cosciente e paziente volontà di costruzione, caratterizzata da una successione di sbandamenti culturali e ideologici abbastanza vistosi, dal pragmatismo, che egli cercò di diffondere proprio attraverso il «Leonardo», all'idealismo, magari al futurismo, fino al ricovero sotto la bandiera del conservatorismo e del cattolicesimo); segue «Hermes» (1904), diretto da Giuseppe Antonio Borgese (Palermo, 1882-Firenze, 1952), personalità singolare e vivacissima, che proponeva allora un suo programma di rinnovamento romantico appoggiato al suo lavoro di critico (*Storia della critica romantica in Italia*, 1905) e ad un'esaltazione, criticamente acuta e ben fondata, di D'Annunzio, verso il quale avanzava poi notevoli riserve, come ne avanzava verso il Croce, nel cui sistema avvertiva un varco nella considerazione della storia. Passato al giornalismo, radunava i suoi articoli in un libro di valide individuazioni di gusto e di storia (*La vita e il libro*, 1910-1913) e più tardi si volgeva al romanzo (*Rubé*, 1921) in una dimensione decadentistica bene avvertita della crisi che essa comportava.

Altre riviste di notevole interesse in questo fermentare di tendenze nuove furono «L'anima», diretta da Papini e Amendola, «Il rinnovamento», che raccolse istanze modernistiche, «La riviera ligure», che fu investita da un'attiva esigenza di concretezza: tendenze confluite poi tutte nella «Voce», che accolse i rappresentanti più significativi di quelle precedenti esperienze e fu un'incubatrice di tanta letteratura e cultura successiva.

«La voce» fu fondata a Firenze nel 1908 da Giuseppe Prezzolini, che la concepì come mezzo per la diffusione del nuovo pensiero italiano (Croce, Gentile) e di alcune esperienze del pensiero europeo (Bergson), radunando intorno ad un gruppo più ristretto (Papini, Ardengo Soffici, Giovanni Amendola, Giovanni Boine, Piero Jahier, Scipio Slataper) una schiera di giovani scrittori, critici, storici, filosofi, economisti (Guido De Ruggiero, Luigi Einaudi, Gaetano Salvemini, Gioacchino Volpe, Balbino Giuliano, Aldo Palazzeschi, Emilio Cecchi, Renato Serra, Pietro Pancrazi, Riccardo Bacchelli). È naturale che in tanta varietà di personalità l'impegno della «Voce» si svolgesse nel segno della più larga disponibilità: va tuttavia riconosciuto ch'essa contribuì alla maturazione delle idealità morali e civili di alcuni suoi collaboratori, che appaiono oggi i più significativi del ristretto gruppo vociano, Jahier (1884-1966), che affiancava alla satira dell'impiegato fatto estraneo alla vita (*Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, 1915) l'effusione lirica e narrativa di *Ragazzo* (1919) e il caldo incontro col mondo popolare (*Con me e con gli alpini*, 1919), Boine (1887-1917), che tentò un'arte intimistica nel *Peccato* (1913) e fu critico assai fine, spesso in polemica con Croce (*Plausi e botte*, 1918), Slataper (1888-1915), scrittore autobiografico (*Il mio Carso*, 1912) e critico (*Ibsen*, 1916), appassionato, nervoso, denso di un nuovo, umano romanticismo. Il gruppo della «Voce» si andò presto disgregando, e mentre il Salvemini creava «L'unità» (1911-1920) con un programma riformistico, che faceva perno sull'importanza nazionale della «questione meridionale», Papini e Soffici diedero vita a «Lacerba» (1913-1915), che fece proprie, per gusto di vago avanguardismo, le ragioni del futurismo. «La voce» diveniva allora il foglio dell'idealismo militante, per ripiegare poi (1914-1916) su un programma soltanto letterario, sotto la direzione di Giuseppe De Robertis, che riceveva l'insegnamento del Serra (1884-1915), fatto di carducciano tecnicismo e di umanistico amore dei classici e svolto verso un'inquietudine decadentistica nella critica (*Le lettere*, 1913) come nella meditazione sulla vita (*Esame di coscienza di un letterato*, 1915).

3. Origini della nuova poesia

Veniva nascendo frattanto una nuova poesia, che assimilava l'esperienza decadentistica italiana e l'associava ad una viva presa di contatto col simbolismo europeo: in essa un più autentico scavo nel sentimento dell'esistenza coincideva con una ricerca espressiva schiva ugualmente della musicalità melodica tardoromantica e della prosaicità crepuscolare. Veniva cioè tentata la conquista di una parola lirica più immediata e più intensa. La storia della poesia del triestino Umberto Saba (1883-1957) ha, più d'ogni altra di poeti contemporanei, questo valore e significato: muovendo da persistenti echi romantici e crepuscolari della sua prima poesia (*Poesie dell'adolescenza*

e giovanili, 1900-1910) e pur restando fedele ad una tematica elementare di sentimenti e di immagini, la sua vita e la sua città, egli venne irrobustendo la sua libera disposizione al canto da *Trieste e una donna* (1910-1912) a *Preludio e canzonette* (1922-1923) a *Preludio e fughe* (1928-1929) fino alla decisiva svolta di *Parole* (1933-1934), che registra, in un più diretto incontro con la poesia italiana del Novecento e in un originale rinnovamento dei modi espressivi del poeta, un approfondimento del suo mondo lirico, svoltosi poi in *Ultime cose* (1935-1943) in *Mediterranee* (1946) e in *Uccelli* (1950). Storia esemplare, radunata in gran parte nel *Canzoniere* e raccontata dallo stesso poeta in *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948).

Anche tentato da voci crepuscolari, e quindi futuristiche, fu Aldo Palazzeschi (n. 1885) nelle *Poesie* (1904-1914, che quelle voci impastavano di una sorridente ironia e che disegnavano figurine tra reali e favolose: *L'incendiario*, 1910), matrici di molti dei personaggi dei romanzi e racconti nei quali si svolse la sua ispirazione, da *Il codice di Perelà* (1911), un singolare romanzo che narra delle trasformazioni di un omino tra fiabesco e grottesco e che immerge in un mondo misterioso fitto di colloqui, ammicchi, brusche svolte, a *Due... imperi mancati* (1920), ai racconti di *Stampe dell'800* (1932), che è una rievocazione ironica ma anche affettuosa della Toscana ottocentesca, al romanzo *Le sorelle Materassi* (1934), vicino al precedente libro nella sua prima parte mentre poi accentua gli spunti ironici, perfino caricaturali, che prevalgono, senza divenir esclusivi, nel *Palio dei buffi* (1937).

In seguito Palazzeschi ha approfondito temi tra ironici e commossi in forme più aeree (*Bestie dell'800*, 1951) o più organicamente tramate (il romanzo *I fratelli Cuccoli*, 1948), fino al fantasioso, letterariamente abilissimo libro *Il doge* (1967), in cui protagonista è la folla di un'ipotetica Venezia trascinata nel giro di assurde voci, supposizioni, paure, liberazioni, tensioni. Situazione e condizione narrativa in parte svolta ancora in *Stefanino* (1969).

Collaborano diversamente alla formazione di un nuovo linguaggio della poesia, con la ricerca di una parola aspra e petrosa che fissi un'ansia religiosa o viceversa sanzioni un senso terrestremente chiuso della vita, Clemente Rebora (1885-1957) e Camillo Sbarbaro (1888-1919); mentre Arturo Onofri (1885-1928) si vale dello strumento analogico, tentato per varie vie con infinita curiosità tecnica, per comunicare un suo senso cosmico del mistero dell'universo.

Ma le esperienze più nuove e profondamente rinnovatrici della poesia contemporanea vengono dalla tensione immaginosa, visiva e musicale, che scioglie un originale slancio romantico in forme espressive ferme come oggetti, dei *Canti orfici* (1914) di Dino Campana (1885-1928), e dalla paziente liberazione dell'intuizione lirica delle cose che regola la poesia di Giuseppe Ungaretti (1888-1970). Questi, nato in Egitto, ebbe una formazione più europea, e francese in particolare, che italiana: così alla tradizione letteraria nostrana egli si può richiamare come alla classicità. La sua parola poetica nasce libera da ogni residuo di prossime esperienze letterarie, si isola nel suo

nitido valore analogico, vale, scavata, a comunicare il senso di immediatezza vitale della sua prima poesia (*Il porto sepolto*, 1916; poi *Allegria di naufragi*, 1919), nata sovente nel contatto con le esperienze della prima guerra mondiale. Nel seguito (*Sentimento del tempo*, 1933; *Il dolore*, 1947; *La terra promessa*, 1950; *Un grido e paesaggi*, 1952) acquisisce un sentimento vivo della crisi dell'uomo contemporaneo e della personale sofferenza del poeta.

Qualche apporto alla formazione del linguaggio poetico contemporaneo recano pure alcuni poeti dialettali, tra cui il romano Trilussa (Carlo Alberto Salustri, 1871-1950), che svolge una satira bonaria e precisa dei piccoli difetti degli uomini, il milanese Delio Tessa (1886-1939), poeta assai delicato e perfino raffinato nell'uso del suo dialetto, il triestino Virgilio Giotti (1885-1957) evocatore dolcissimo di atmosfere sospese, di momenti delle stagioni della sua città, il veneto Giacomo Noventa (1898-1960), nitido delineatore di figure in sensibilissimi versi.

4. *La prosa d'arte e la «Ronda»*

Nel 1919 veniva fondata a Roma la rivista «La Ronda» con un programma che intendeva opporre al romanticismo della «Voce», cioè alla volontà di azione, di intervento della letteratura e della cultura nella vita civile, un ritorno al classicismo, cioè un rimeditare i propri autori, una calma di scrittura che si richiamasse ai classici e anche una cautela di fronte all'intervento pubblico, una fase di attesa. Ne fu direttore Vincenzo Cardarelli che propose in essa una lettura di Leopardi in chiave di eloquenza, fondandosi su una sua scelta dello *Zibaldone*. Se anche alcuni dei suoi collaboratori erano già stati presenti sulla «Voce», occorre riconoscere che il gruppo di scrittori che si radunò intorno alla «Ronda» mostrava chiaramente che alcuni dei fini perseguiti dalla «Voce» erano naufragati dinanzi alla guerra e al dopoguerra tra le tensioni civili e morali che s'erano determinate. La spinta dei rondisti a sottrarsi come intellettuali e scrittori alle contingenze della vita pubblica, a crearsi nella letteratura un rifugio per sé, se era evidentemente il segno dei brutti tempi che sopravvenivano nel paese, era la condizione per una scelta di gusto così caratteristica com'è la «prosa d'arte», una prosa stilisticamente curata, lavorata spesso preziosamente, ispirata ai classici, una prosa che fosse più che esercizio d'invenzione esercizio di controllo e di buon gusto e che si concretava nell'«elzeviro», nel breve saggio spesso di argomento un poco svagato, vera divagazione alla fine, pretesto per un esercizio di stile appunto. Se l'ideale della prosa d'arte fu comune a tutti i rondisti (ed ebbe anche un peso considerevole nella formazione di più giovani scrittori), tuttavia costoro vi raggiunsero risultati diversi per orientamento e qualità.

Vincenzo Cardarelli (Tarquinia, 1887-Roma, 1959) fu colui che cercò con maggior ostinazione di realizzare la poetica della «Ronda», tanto da poter oggi dire che la «Ronda» fu soprattutto Cardarelli. Nelle *Poesie* (1936) egli

tradusse in brevi frammenti, in rapide illuminazioni, la sua ansietà di stile alto, eloquente, perfetto: il quale trova maggiore articolazione nella patinata lucidità delle prose di viaggio (*Il sole a picco*, 1929, *Il cielo sulle città*, 1938) e di fantasia (*Viaggi nel tempo*, 1920, *Favole e memorie*, 1925), che suggeriscono il senso di un'inquietudine interiore, di faticata tensione a scrutarsi.

Piú disteso nell'accettazione delle posizioni rondesche, quasi psicologicamente disposto ad esse, fu Antonio Baldini (1899-1962), che perseguí un ideale di scrittura pastosa e di vasto disegno, scaricata di ogni impegno pratico, elegante fino ai limiti della freddezza e del puro giuoco letterario. Prima della «Ronda» aveva già dato un saggio della sua natura in *Pazienze ed impazienze di maestro Pastoso* (1914); vennero poi il diario di guerra *Nostro purgatorio* (1918), *Salti di gomito* (1920), *Michelaccio* (1924), *Amici allo spiedo* (1931) e le note di viaggio e paesaggio *La vecchia del Bal Bullier e Italia di buonincontro*.

Ma colui che, evadse dal circoscritto orizzonte rondesco, con un serio impegno di introdurre in Italia esperienze nuove, europee e americane, e approdò ad una pagina ben piú densa e mobile, che è certo il risultato piú alto della prosa d'arte, fu il fiorentino Emilio Cecchi (1884-1966). Dapprima come critico egli diede prova della sua lucida intelligenza, della sua acutezza di giudizio e di sensibilità (*Rudyard Kipling*, 1911; *La poesia di G. Pascoli*, 1912; *Storia della letteratura inglese nel sec. XIX*, 1915); e un'attività critica, rivolta talvolta anche alle arti figurative (*Pittura dell'Ottocento*, 1926; *Trecentisti senesi*, 1928), accompagnò sempre in seguito, fino a *Scrittori inglesi e americani* (1935), *Di giorno in giorno* (1954), *Ritratti e profili* (1957), la sua attività di scrittore raffinato, abilissimo tessitore di trame tra fantastiche e umorose, sempre nutrite di una vivida sapienza stilistica, di una ricchezza rara di suggestioni culturali, da *Pesci rossi* (1920) a *L'osteria del cattivo tempo* (1927), *Qualche cosa* (1931), *Messico* (1932), *Corse al trotto* (1936), *America amara* (1939), *Periplo dell'Africa* (1954).

Nella «Ronda» fu presente, provenendo da un'esperienza che faceva centro intorno ad un vivo interesse per le vicende psicologiche (*Il filo meraviglioso di Ludovico Clo*, 1911), il bolognese Riccardo Bacchelli (n. 1891); meno sensibile all'esigenza di purezza stilistica della «Ronda», tese a impinguarla del suo gusto per la penetrazione psicologica, delle sue sollecitazioni alla riflessione morale, dei suoi interessi storici. Al tempo della «Ronda» appartengono i drammi *Spartaco e gli schiavi* e *Amleto*, dai quali egli passò prima ad un tentativo di espressione lirica (*Memorie del tempo presente*) o satirica (*Lo sa il tonno*) e quindi a vaste ricostruzioni storiche come *Il diavolo al Pontelungo* (1927), *La congiura di don Giulio d'Este* (1931), e al romanzo *Il mulino del Po* (1938-1840), pur esso larga rievocazione storica di tutto un secolo attraverso le vicende di una famiglia dall'età napoleonica fino alla guerra mondiale. Ma non cadeva la spinta all'indagine psicologica in molti altri romanzi (*La città degli amanti*, 1929; *Una passione coniugale*, 1930; *Il rdbomante*, 1936; *Il pianto del figlio di Lais*, 1946; *La cometa*, 1951), né

l'interesse storico, specie in parecchi racconti (*Il brigante di Tacca del Lupo*, 1942) e in opere di saggistica (*Il fiume della storia*, 1955) che si affiancarono ad un continuato esercizio critico che ha punte di acutezza e finezza in pagine su Ariosto, Goldoni, Leopardi.

All'ambiente rondesco si debbono collegare parecchi altri scrittori: Nino Savarese, Lorenzo Montano, Alberto Savinio, Bruno Barilli, che in varie direzioni testimoniarono di questo gusto di serietà nel mestiere letterario, di questa volontà di riservatezza, calma pensosità che fu il segno della «Ronda».

5. La narrativa dei primi decenni del Novecento

Mentre nella poesia come nella prosa si avviavano esperimenti nuovi per tecnica espressiva e soprattutto per modo di intendere i fatti letterari, non mancò chi cercò un diverso sviluppo delle esigenze manifestatesi nel passaggio dal naturalismo al decadentismo. Nel campo della narrativa si è già accennato al Borgese, che dava, almeno nell'impostazione del suo *Rubé*, il segno di una consistente novità, e si potrà ora ricordare la figura di Alfredo Panzini di Sinigallia (1863-1939), scolaro di Carducci da cui deriva quel senso della fermezza e classicità della scrittura che è un suo elemento di forza, anche se può condurlo ad un'evasione più scontata letterariamente verso paradisi di perfezione e di preziosità. Ma va detto che questa classicità e fermezza costituirà anche la base di sostegno delle sue impalcature narrative, pur percorse da un soffio di lirismo, di inquietudine, di vibrazioni più segrete di chiaro stampo decadentistico mediate sovente da un gusto ironico, che si manifesta maggiormente nelle divagazioni (*La lanterna di Diogene*, 1909) e nelle prose di viaggi (*Viaggio sentimentale di un povero letterato*, 1919), ma non manca, anzi si colora di venature fantastiche più morbide, nelle novelle (*Piccole storie del mondo grande*, 1901, *Fiabe della virtù*, 1905) e nei romanzi (*La Madonna di papà*, 1916; *Io cerco moglie*, 1920; *Il padrone sono io*, 1922).

Se in un ambito panziniano si muove Alberto Albertazzi, un proprio spazio di narratore autentico si definisce il senese Federico Tozzi (1883-1920), che ancora appare in un instabile equilibrio tra naturalismo e decadentismo, ma che si mostra capace di mettere a frutto le punte più avanzate di questi movimenti. La sua esperienza di scrittore si svolse rapidissima, dopo inizi difficili e contorti per irritate, disperate, violente contraddizioni, da *Con gli occhi chiusi* (1919) a *Tre croci* (1920) a *Il potere* (apparso postumo); opere in cui l'acutezza dell'indagine psicologica si unisce alla forza di penetrazione in determinati ambienti sociali (di piccola borghesia in *Tre croci* e anche di mondo contadino nel *Podere*), disponendole in un sistema di strutture narrative spezzate, nervose, articolate in maniera nuova. Non v'è dubbio che il Tozzi usufruiva, dentro una condizione culturale profondamente diversa, della grande lezione di modernità del Verga.

E da questa muoveva un altro narratore piú giovane, il calabrese Corrado Alvaro (1895-1956), che esprime una nostalgica visione della sua terra in saggi e racconti (*La Calabria*, 1926; *L'età breve*, 1946; e nei postumi *Mastrangelina*, *Tutto è accaduto*) e soprattutto in *Gente in Aspromonte* (1930), il suo libro piú bello, ricco di una freschezza di rappresentazione diretta, di una partecipazione attiva alla vita sofferta dei contadini calabresi, animato da un continuo soffio lirico che pure regge bene una dimensione narrativa, di un narratore che sa inseguire i sogni, le speranze, il duro scontro con la realtà, i pregiudizi, le debolezze e la forza di gente viva. A questa direzione affiancò l'ansia per la fragilità della condizione e del destino umano nell'epoca presente (*Vent'anni*, 1930; *L'uomo è forte*), bene documentata anche nei suoi diari (*Quasi una vita*, 1950; *Il nostro tempo e la speranza*, 1952; *Ultimo diario*, 1959). Timbro di novità ebbero in questi anni l'autentica semplicità e la grazia della narrativa del lucchese Enrico Pea (1881-1958), specie nei romanzi *Moscardino* (1922), *Il volto santo* (1924), *La Maremmana* (1938), e nei racconti *Il trenino dei sassi* (1940) e *Solaio* (1941), e la complessa personalità di Massimo Bontempelli (1884-1961), che maturò un suo iniziale futurismo in un'arte densa e gioiosa, teorizzata nelle formule del «novecentismo» e del «realismo magico» nella rivista «900» (1926) e attuata nelle sue opere piú mature, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), *Mia vita, morte e miracoli* (1930), *Gente nel tempo* (1937), *Giro del sole* (1941).

6. Eugenio Montale

Se la rivista «900» di Bontempelli era certo documento d'una singolare vivacità culturale, anche nel suo opporsi a piú chiusi programmi fondati su un richiamo alla «Ronda», ma privati dal gusto della classica eleganza di quell'iniziativa, come «Il selvaggio» di Mino Maccari, «L'italiano» di Leo Longanesi, ben piú energica (oltre che diretta in senso opposto ideologicamente), fu l'azione culturale, che affiancò quella politica, di Piero Gobetti (1901-1926). L'ansia di impegni civili dei migliori vociani si chiariva e irrobustiva nei programmi culturali formulati da lui nei vari periodici cui diede vita («Energie nove», 1919; «Rivoluzione liberale», 1922-1925; «Il Baretti», 1923-1928), sostenuti da una severa revisione critica della storia nazionale dell'Ottocento e da una precisa scelta politica liberal-democratica che portava all'assunzione, anche per l'azione stimolatrice di Antonio Gramsci, di coraggiose posizioni antifasciste.

Negli stessi anni in cui Gobetti svolgeva la sua fervida attività di intellettuale impegnato si manifestò pure l'esigenza di offrire nuovi strumenti di informazione letteraria. Nacquero allora varie riviste, come «Convegno», «L'Italia letteraria», «Esame», che pure rivelavano nella loro impostazione la situazione varia, e anche confusa, della letteratura di questi anni, che veniva vivendo, col solo bagaglio dell'idealismo crociano che dopo il '24 chiarisce

il suo deciso antifascismo, sia l'esigenza di un maggior contatto europeo, sia la volontà di consumare ogni residuo dannunzianesimo, sia il disgusto verso una letteratura troppo chiusa in se stessa, sia ancora il tormento esistenziale di fronte alla tragedia che sommergeva il paese e di fronte alle generali condizioni della vita contemporanea.

L'esperienza più originale e più densa che affiora in questi anni è quella concretata nella poesia di Eugenio Montale. Nato a Genova nel 1896, voltosi al giornalismo letterario dopo aver rinunciato a completare gli studi universitari, visse lunghi anni a Firenze come direttore del Gabinetto Vieusseux e quindi nel dopoguerra a Milano. La sua attività saggistica (ora radunata in *Auto da fè*, 1966) è assai importante per comprendere la sua stessa poesia: basterà ricordare la sua intuizione della grandezza di Svevo e in genere non solo la sua acutezza di giudizio, bensì anche la sua forza di lucida penetrazione nelle ragioni storiche delle opere letterarie.

La sua prima poesia (*Merigiare pallido e assorto*) risale al 1916 ed è già un documento interessante per intendere la sostanza schiva del suo atteggiamento umano e la sua volontà di una poesia sobria, scandita, antieloque. Una nozione più precisa di lui si comincia ad avere in alcune poesie che furono pubblicate in una rivistina torinese, «Primo tempo», uscita dall'ambiente e dalle sollecitazioni gobettiane e diretta da Giacomo Debenedetti. Nel suo primo libro *Ossi di seppia* (pubblicato nel 1925 da Gobetti e ampliato nel '28) egli oppone ad ogni scivolamento nell'eloquenza il suo linguaggio «scabro ed essenziale» come quello del mare, che corrisponde ad un'urgenza di rifiuto come condizione esistenziale; e nelle tre maggiori parti di cui questo libro è costituito, «Ossi», «Mediterraneo», «Meriggi e ombre», si trova la documentazione articolata e precisa, negli atteggiamenti e nei concetti come nel linguaggio, di questa sostanza umana e storica. La quale si svolge in una continua esigenza di canto: di qui la classicità che subito molti intuirono nella sua poesia, pur appoggiata a modi spesso aspri, talvolta parlati. Preso nelle maglie dello squallido esistere, il poeta cerca il «punto che non tiene», «il fantasma che salva»: e lo troverà solo nella memoria. È attraverso questa che si stabilisce un contatto con le cose e con gli altri nelle *Occasioni* (1939), un libro che si comincia a formare all'indomani della seconda edizione degli *Ossi* e s'apre proprio sul tema della memoria, la sola cosa da salvare contro lo scorrere del tempo che tende a cancellarla, nella *Casa dei doganieri*. È la memoria che, forse, può dare senso ad un'esistenza che esclude la speranza: e a ritrovarla concorreranno certi simboli (le forme del piombo fuso che si solidifica nell'acqua del *Carnevale di Gerti*) o certi amuleti come in *Dora Markus*. Una poesia, questa, nella sua seconda parte (1938) densa di suggestioni e avvertimenti della tragedia della seconda guerra che si sta per avventare sull'Europa, come anche la poesia che chiude il secondo libro montaliano, *Notizie dall'Amiata*, in cui, ben più che non nei pur significativi *Mottetti*, brevi poesie che richiamano un momento del passato attraverso il brusco incontro col presente, va ricercata l'alta risoluzione poetica, il senso pro-

fondo dell'umana esistenza che è nella poesia di Montale. Questo cammino prosegue nel terzo libro, *La bufera e altro* (1956), in cui il poeta attinge una dimensione più vasta, di attiva partecipazione alla tragedia della guerra e di ansiosa cura per il destino dell'uomo contemporaneo.

Questo terzo libro s'apre con un gruppo di poesie «Finisterre» (di cui la prima è *La bufera*, assunta a dare titolo al libro), che è l'alto canto con cui Montale dichiara quella sua partecipazione. S'inseriscono in questo tessuto gli elementi che hanno fatto parlare di una religiosità montaliana: che ha da essere intesa (e ben si comprende in poesie come *A mia madre* o la più tarda *Iride*) come un dono non per sé, ma per gli altri, per i quali può essere forza incontaminata. Poesie come *La primavera hitleriana* precipitano l'uomo contemporaneo nella sua tragedia e non tanto gli disegnano illusori orizzonti di speranza, quanto propongono una risoluzione dell'esistenza nella propria forza interiore, nella propria capacità di resistenza e di fedeltà. Sono le soluzioni cui Montale giunge nelle due poesie, *Piccolo testamento* e *Il sogno di un prigioniero*, che chiudono questa raccolta. Cui è seguita un'ulteriore ripresa di poesia con la raccoltina *Xenia*, dove il tema della memoria, rifugio e forza del poeta, si riaffaccia largamente.

7. Da «Solaria» a «Letteratura»

Nel 1926 a Firenze, sotto la direzione di Alessandro Bonsanti e di Alberto Carocci, fu varata la rivista «Solaria». Una piccola rivista, di modesta tiratura, che visse tra notevoli compressioni (specie quella della censura fascista) fino al 1936: eppure fu essa il crogiuolo in cui ebbe espressione più attiva il fermento crescente, l'ansiosa ricerca di una svolta che consentisse un diverso livello di percezione della realtà e in cui si poterono formare i maggiori scrittori degli anni seguenti. In essa, infatti, trovarono un punto di contatto le due direzioni della cultura letteraria che nel primo dopoguerra ebbero espressione nella «Ronda» da una parte e nelle riviste gobettiane dall'altra. In essa gli ideali di una letteratura concreta in se stessa, e capace perciò di tenere una propria dignità, poterono affiancarsi e anche in qualche modo sostenere le esigenze di un impegno attivo nella realtà e nella politica che per opposizione il fascismo sollecitava. «Solaria», mentre proponeva decisamente scrittori poco noti e validi proprio per la loro dimensione europea come Svevo e Proust, poteva accogliere la dignitosa letteratura di Arturo Loria (1902-1957) e di Bonsanti (n. 1904) e nello stesso tempo i rigogliosi fermenti recati da Elio Vittorini (1908-1966), che nutriva una sua istintiva tensione allo scrivere, espressa in *Piccola borghesia* (1931) e nel *Garofano rosso*, di una personale conoscenza e interpretazione della letteratura americana che gli consentiva la creazione di un suo lirico e nervoso linguaggio in *Conversazione in Sicilia* (1941) e in *Sardegna come un'infanzia* (1936-1952), continuato con esiti meno felici in *Uomini e no* (1945) e nelle *Donne di*

Messina (1949). Vittorini fu un forte sperimentatore e in seguito una guida per molti scrittori, animato come fu da un'ansia di nuovo che lo vide nel secondo dopoguerra tentare nuovi rapporti tra letteratura e società nel «Politecnico» (1945-1947) e più tardi tra letteratura e ideologia nel «Menabò» (nato nel 1959). E le successive prove di questa tensione attiva, di questa volontà di presenza, di discussione, di rimediazione costante di tutta la propria e altrui storia si hanno nel *Diario in pubblico* (1957) e nelle postume *Due tensioni* (1967), che sono un ripensamento di tanti fatti letterari e anche una proposta, nutrita di ideologia e di vita morale, sul da fare.

A «Solaria» sono pure legati gli inizi del più sicuro, forse, dei narratori italiani contemporanei, il piemontese Cesare Pavese (1908-1950), che incominciò con un libro di versi, *Lavorare stanca* (1936). La sua carriera di narratore tutto immerso nel tempo presente va da *Paesi tuoi* (1941), dove l'esempio di certi scrittori americani lo aiuta a scoprire se stesso, a *Il compagno* (1947), *Prima che il gallo canti* (1949), *La bella estate* (1949), *La luna e i falò* (1950), in un progressivo riconoscimento del proprio mondo, diviso tra la campagna delle Langhe piemontesi e la città, sentite in un'originale dimensione esistenziale. Pavese affronta decisamente i problemi e le prospettive del proprio tempo, ma li traduce dentro di sé in una complessa rete di vibrazioni, di sostenuta pietà per la condizione umana e talvolta anche di vitale slancio. Una particolare attenzione va portata poi alla prosa pavesiana, armoniosissima, cadenzata, ricca di succhi lirici, eppure sempre aderente al tessuto della reale condizione che propone. Tale prosa è una conquista e non v'è dubbio che particolarmente complesse sono le vibrazioni che registra nell'ultimo libro di Pavese.

La prospettiva solariana fu ricca di esiti e nutrì nelle loro origini molti scrittori. Si proiettò come una luce nel futuro, fornendo un diverso, più concreto e radicato legame con la realtà contemporanea, sia nei riguardi dello stile, sia in quelli delle ideologie. Da «Solaria» discende «Letteratura» (1936-1940), che ne fu l'erede più diretta, approfondì il severo senso della letteratura che «Solaria» aveva propagato. In essa apparvero parecchie pagine di Carlo Emilio Gadda (n. 1893), uno degli scrittori più rilevanti per ragioni di stile e per senso della drammatica condizione dell'uomo, pur risentita tra sdegnosi rifiuti e sarcastici movimenti, come si rileva ne *La Madonna dei filosofi* (1931), *Il castello di Udine* (1934), *L'Adalgisa* (1944), e soprattutto ne *La cognizione del dolore* e in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Gadda, che pure è un feroce stimolatore della realtà sociale e mentale, un indagatore perfino spietato delle contraddizioni del cuore e della mente dell'uomo contemporaneo, dei suoi pregiudizi, delle sue manie, della sua enorme sofferenza e della sua ridicola superficialità, è prima di tutto un abilissimo e raffinato intarsiatore di linguaggi, dialetti e lingue: il che fa non come un gioco, ma con un mordente critico veramente originale nei riguardi dei tradizionali e correnti usi letterari.

Da «Solaria» nasce quel fermento d'iniziative che trovò appoggio in altre

riviste, come «La ruota», «Corrente», «Primato», che fu la rivista della fronda fascista, la cattolica «Frontespizio», «Campo di Marte». In queste riviste s'espressero spesso gli esponenti dell'ermetismo, poetico e critico, vi fecero le loro prime esperienze i protagonisti del neorealismo e di alcune delle tendenze che sono venute emergendo negli ultimi anni.

8. *Alberto Moravia e altri narratori*

Un'esperienza piú appartata fu, all'origine della sua attività di scrittore, quella di Alberto Moravia (nato a Roma nel 1907), il cui primo libro, *Gli indifferenti* (1929), apparve come un'audace accusa contro la borghesia italiana realizzata in un linguaggio lucido e freddo, che subito fu sentito decisamente opposto alla tradizione ormai costituita della prosa d'arte e in genere alla forbitezza formale della prosa italiana. In realtà era questo lo strumento di una spietata analisi della realtà sociale e individuale, dei rapporti tra gli uomini e della psicologia. In Moravia c'è un indagatore eccezionale, appassionato, risentito della condizione umana non in senso astratto, ma in senso storico-esistenziale preciso, e questa attitudine s'è venuta in lui maturando in opere di varia consistenza, piú disorganica nelle *Ambizioni sbagliate* (1935), che rappresentano una concessione al romanzesco puro rispetto al primo romanzo in cui l'attenzione è spontaneamente concentrata sui rapporti di alcuni personaggi e sullo scavo dentro di essi; piú intensa e sottilmente drammatica nella *Bella vita* (1935) e nei *Sogni del pigro* (1940); venata di ironia nell'*Epidemia* (1944); straordinariamente tesa nel breve romanzo *Agostino* (1944), ch'è una penetrazione acutissima per profondità e per taglio della narrazione nei rapporti leggermente vertiginosi di un ragazzo con la madre, svolti nel clima tra tenero e abbacinante di un'estate versiliese; articolata con un gusto fortissimo di disegno dei personaggi nella *Romana* (1947) e nella *Ciocciara* (1956), che narra vicende del tempo del passaggio della guerra in Italia, e magari anche, con un rischio di eccezionalità che ricade nel romanzesco, nel *Conformista* (1951); e infine estremamente sofferta nel delineare condizioni molto prossime al nostro tempo odierno, alienate e tormentose, ne *La noia* (1960) e nell'*Attenzione* (1965). Né si potranno scordare i *Racconti romani*, disegni sovente concretissimi di atteggiamenti psicologici, di piccole manie e conseguenti atti quotidiani di tutto un mondo, ritratto non con intenti di resa diretta, ma col sentimento chiaro che la realtà piú vera è quella della dimensione interiore, psicologica, mentale. In questa lunga vicenda di scrutamento acuminato del proprio tempo Moravia ha continuamente perfezionato quel suo lucido strumento espressivo, personalissimo nel suo volontario rifiuto di ogni mezzo stilistico appena un poco rilevato.

Gli anni trenta circa videro nascere molte altre figure di narratori, dei quali vanno ricordati Romano Bilenchi (*Colle Val d'Elsa*, 1909), che maturò un suo modo narrativo intento e complesso nel *Capofabbrica* (1935), in

Anna e Bruno, e soprattutto nel *Conservatorio di Santa Teresa* (1938) e ne *La siccità* e *La miseria* (1944); Bonaventura Tecchi (Bagnoregio, 1896-Roma, 1968), interessato a delineare sfumate situazioni interiori in *Tre storie d'amore* (1932), *Giovani amici* (1940), *Valentina Velier* (1950), *Gli egoisti* (1959), *Gli onesti* (1965); Gianna Manzini (Pistoia, 1899), assai fine nella penetrazione e nella delineaazione dei sentimenti in *Tempo innamorato* (1928), *Lettera all'editore* (1945), *La sparviera* (1956); Mario Soldati (Torino, 1906), scrittore di grande lucidità nell'individuare la dimensione di una società (*America, primo amore*, 1935) come nell'inseguire le condizioni più perplesse attraverso intricati casi dell'animo ne *La verità sul caso Motta* (1941), *Le lettere da Capri* (1945), *Il vero Silvestri* (1957), *Le due città* (1964); Guido Piovene (Vicenza, 1907), acuto indagatore di anime, di densi viluppi interiori sul filo di un cattolicesimo inquieto in *Lettere di una novizia* (1941), *I falsi redentori* (1949), *Le furie* (1963), e anche descrittore di società e paesi in *Viaggio in Italia* (1958), *De America* (1953); Tommaso Landolfi (Pico in Ciociaria, 1908), scrittore di larga vena e di complessa fantasia in *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), *Mar delle Blatte* (1939), *Cancroregina* (1951), *La bière du pêcheur* (1953), *Ottavio di Saint Vincent* (1958), *Un amore del nostro tempo* (1965), *Un paniere di chiocciole* (1968); Pier Antonio Quarantotti Gambini (Pisino, 1910-Venezia, 1965), che ha fermato in una scrittura di classica precisione e di fascinosa morbidezza figure di vecchi (*La rosa rossa*, 1937) e di adolescenti (*Londa dell'incrociatore*, 1947, uno dei libri più belli della narrativa contemporanea per il calcolato tempo di svolgimento, per la penetrazione dei singoli momenti della vita, dei paesaggi, delle attese e delle risoluzioni) e ha delineato in un ciclo di romanzi «Gli anni verdi» le suggestioni di un mondo perduto, tra incanti e inquietudini. Non andrà dimenticato infine uno scrittore fluente e persuasivo, capace di pietà umana e di densità morale, come Ignazio Silone (1900), abruzzese, con i suoi *Fontamara* (1930), *Pane e vino* (1937), *Il seme sotto la neve* (1940), *Una manciata di more* (1952) e da ultimo *L'avventura di un povero cristiano* (1968).

9. L'ermetismo e altri poeti

Mentre nel campo della narrativa si assiste dal 1930 in poi ad una rigogliosa fioritura di nuovi scrittori, che sempre più coscientemente si rendono conto della necessità di superare la «prosa d'arte» e di affacciarsi ad un mondo di autentica fantasia e realtà, rispondendo al gusto di tracciare concrete storie umane, nella poesia la lezione di Ungaretti prima e di Montale poi tende a chiudersi in un orizzonte più circoscritto. Nel 1936 Francesco Flora dedicava alla poesia contemporanea un libro che chiaramente imputava ad essa il gusto dell'oscurità e soprattutto la tendenza a chiudersi in un privato assaporamento di una condizione personale. Era *La poesia ermetica* e questa definizione ebbe tanta fortuna da conglobare in sé un po' tutta la poesia

contemporanea. Ma oggi piú propriamente, avendo ben chiaro che non di oscurità si tratta, ma di tensione ad un lirismo assoluto e ad un analogismo immaginativo e fantastico, potremo indicare con questo nome la poesia che venne dopo e che variamente usufruì dei modelli offerti dagli svolgimenti compresi tra Campana e Montale.

Il maggiore di questi nuovi poeti è Salvatore Quasimodo (Siracusa, 1901-Napoli, 1968), premio Nobel nel 1959. Il tema piú suo, dapprima, è una viva nostalgia della sua antica terra; n'esce il canto colorato di immagini nitidissime anche per il taglio sicuro ma particolare con cui le introduce nei suoi componimenti, delle poesie raccolte nel 1942 in *Ed è subito sera*. In seguito si volse ad una piú intima e sofferta partecipazione alle vicende storiche del proprio tempo in *Giorno dopo giorno* (1947). Va segnalata di lui la parola poeticamente densa, suggestiva, che ancora tale si manifesta in *La vita non è sogno* (1949), *Il falso e vero verde* (1956), *La terra impareggiabile* (1958), *Dare e avere* (1966).

Altri poeti cercarono una sintesi delle proprie suggestioni private e del proprio mondo con la dimensione analogica dell'espressione con vari risultati, piú coloriti in Alfonso Gatto e in Leonardo Sinisgalli, piú uniformi e riflessivi in Sergio Solmi e in Giorgio Caproni. Un particolare gruppo di ermetici, gli ermetici per eccellenza si potrebbe dire anche per l'apporto ad essi recato da Carlo Bo che comunicò loro esperienze del tardo simbolismo francese e dei suoi sviluppi, fu quello dei fiorentini Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi e soprattutto Mario Luzi (1914), che ha avuto un suo svolgimento piú interessante anche come densità della parola e dell'immagine da *Avvento notturno* (1940) a *Un brindisi* (1946) e fino a *Onore del vero* (1957), *Il giusto della vita* (1960), *Nel magma* (1966).

Ma la figura che, al di là delle contingenze del piú chiuso ermetismo, emerge con voce piú sicura e nello stesso tempo complessa per densità morale come per concretezza evocatrice di linguaggio è quella di Vittorio Sereni (Luino, 1913), che da *Frontiere* e soprattutto da *Diario d'Algeria* (1947) a *Gli strumenti umani* (1965) ha mostrato una crescita sicura di voce poetica, una maturazione di cose da dire, una presenza effettiva e aperta per l'uomo contemporaneo.

10. Antonio Gramsci

La figura che ha significato di piú nel rinnovamento postcrociano della cultura italiana è certamente Antonio Gramsci; viene da lui una spinta di rinnovamento che vale a chiarire storicamente e intellettualmente le esigenze e le situazioni formatesi nel paese con la resistenza e la liberazione dal fascismo, che indica una via alla cultura, alle ragioni storiche e sociali di essa: e queste hanno un aspro sapore di novità e si configurano come base di un diverso impegno etico e politico.

Nato ad Ales in Sardegna nel 1891, si formò a Torino negli anni a cavallo della prima guerra; studiò glottologia in quell'Università; fu socialista e giornalista dell'«Avanti!», di cui tenne anche la cronaca teatrale, fu vicino a Gobetti sul quale ebbe, anzi, certo una notevole influenza nell'individuare la connessione tra politica e cultura e nel ripensamento della storia dell'Italia moderna; ebbe una parte di primo piano nelle vicende politiche (fondazione del Partito comunista, 1921) e sociali fino all'instaurazione del fascismo. Condannato nel 1926 a vent'anni di prigionia, passò vari anni nel carcere di Turi e morì a Roma nel 1937.

A parte le sue cronache teatrali e altri suoi scritti prevalentemente politici, tutta la sua opera e il suo pensiero si poterono conoscere e valutare nella loro importanza solo nel secondo dopoguerra quando furono pubblicati i sei volumi dei «Quaderni dal carcere», appunti di lettura, pensieri e programmi, schemi di organizzazione del lavoro intellettuale, ripensamenti e critica della cultura e della tradizione italiana svolti con intelligenza acuminata, con profonda penetrazione delle condizioni storiche e sociali in cui la storia culturale e quella letteraria italiana si svolse nel tempo. Punto di partenza del suo pensiero è la diversa funzione che egli assegna all'intellettuale (specie nel volume *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*), non più visto come estatico osservatore delle vicende storiche e come tale ridotto a semplice illustratore dell'ideologia della classe dominante, ma impegnato attivamente nella vita pratica in una prospettiva nazionale-popolare. Da questa posizione svolge la sua critica a Croce (*Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*) che, come storiografo, «descrive con grande accuratezza e merito il capolavoro politico per cui una determinata classe riesce a presentare e far accettare le condizioni della sua esistenza e del suo sviluppo di classe come principio universale». È per tali contingenze che la letteratura italiana è stata e ha continuato ad essere non popolare, non ha assunto e fatto propri i sentimenti popolari, ma al più li ha veduti e valutati con benevola indulgenza. Per questo, il significato della parola «nazionale» è stato molto ristretto in Italia, perché ha escluso da sé il popolo ed è stato termine classista: e la letteratura è divenuta sovente libresca e astratta. Gramsci intuisce chiaramente che per fondare una nuova letteratura occorre lottare per una nuova cultura: «La premessa della nuova letteratura non può non essere storica, politica, popolare, deve tendere ad elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa: ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'*humus* della cultura popolare così com'è, coi suoi gusti, le sue tendenze ecc., col suo mondo morale e intellettuale, sia pure arretrato e convenzionale». È questa la tesi di fondo che emerge da *Letteratura e vita nazionale*; al che bisognerà aggiungere che Gramsci fu tutt'altro che insensibile agli apporti di pensiero del Croce e soprattutto condivise l'impegno di serietà, di scavo, di continuata indagine che è la cultura. Lo si vede in modo esemplare anche per la scrittura che, sempre lucida e articolata in Gramsci, raggiunge toni di limpidezza, di chiarezza intellettuale riflesso di quella morale, qui e

nelle *Lettere dal carcere*, lettere a parenti e amici, cariche di affetti, pregne della condizione umana sofferta che Gramsci viveva eppure anche dense della problematica culturale e storica che egli mandava avanti.

11. *Il neorealismo e la narrativa del dopoguerra*

Se la meditazione gramsciana si trasferisce nella letteratura, il fenomeno che ne pare in buona misura l'attuazione è il neorealismo. Occorre dire subito che le sollecitazioni ad esso venivano da lontano: dall'approccio agli americani che la generazione solariana aveva vissuto, per esempio; per cui poteva già circolare nelle prime opere narrative di Pavese e di Vittorini, quindi da una sempre più chiara stanchezza della forbitezza formale, dal chiuso mondo che emergeva dalla prosa d'arte sentita come un gusto di evasione e di isolamento. D'altronde sulla scelta di un'attenzione portata verso la realtà sociale, umana, ambientale e individuale, influiva la via già imboccata da certa cinematografia, quella di Luchino Visconti per esempio. E va detto che l'esperienza cinematografica di Rossellini, Lizzani e altri registi neorealisti accompagna da vicino la vicenda del neorealismo letterario.

La figura che in questa direzione ha maggior spicco, a parte gli avvisi e gli elementi di essa in Pavese e Vittorini e in altri già segnalati, è quella del fiorentino Vasco Pratolini (1913), che muovendo da una rappresentazione affettuosa di quartieri, ambienti, figure del mondo popolare fiorentino (*Il tappeto verde*, 1941; *Via de' magazzini*, 1942; *Il quartiere*, 1944), ha sempre più approfondito la percezione delle vere dimensioni di questo mondo, allargandone la visione dal popolo alla borghesia, investendo la cronaca cittadina di tutte le grandi vicende nazionali, con una narrativa ampia, densa eppure sensibile, sfumata, attenta a ogni movimento. Sono venute così prima le *Cronache di poveri amanti* (1947), romanzo animato da un senso raro di epos popolare-cittadino (è la Firenze degli anni dell'avvento del fascismo), quindi la trilogia *Metello*, *Lo scialo*, *Allegoria e derisione*, che nel suo insieme è un vasto affresco della storia di Firenze e della sua gente negli ultimi settant'anni. E nella narrativa di Pratolini si insinua un calore di lirica che più esplicitamente si manifesta in *Cronaca familiare* (1947).

Sulla linea di un realismo attento alla storia e alla società uno scrittore di notevole significato è pure Francesco Jovine, molisano (1902-1950), che in molti racconti e romanzi e soprattutto in *Signora Ava* (1943) e *Terre del Sacramento* (1950) ha dato un quadro dolente e vivacissimo del mondo meridionale, della sua borghesia chiusa, del suo popolo paziente e generoso, e lo ha dato con una forza autentica di narratore largo, fluido, pietoso dei casi umani che ha dinanzi, fantasticamente intuiti con rara profondità.

Accanto a Jovine va collocato, per il gusto vivo del raccontare sprofondando in una realtà antica e dolentissima, il sardo Giuseppe Dessì (1909) che da *San Silvano* (1939), a *Michele Boschino* (1942), ai *Passeri* (1955), al

Disertore (1961) ha proseguito in un lineare cammino. Un realismo più minuto, concretato sulla realtà della miseria napoletana, ha praticato Domenico Rea (1921), nonché con un'anticipazione notevole dell'atteggiamento neorealistico l'altro napoletano Carlo Bernari (1909) i cui *Tre operai* sono del 1934.

Se non a sollecitazioni precisamente neorealistiche, certo a sollecitazioni rispondono le opere tra narrative e saggistiche (opere di memoria e di critica della realtà italiana e moderna) di Carlo Levi (1902), il cui *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), che illumina di piena luce la Lucania paese fermo nel tempo, conosciuto dallo scrittore durante il tempo del confino, è divenuto un classico; ma di cui sono significativi pure *Paura della libertà* (1946), *L'orologio* (1950), che concernono l'Italia del tempo successivo alla liberazione, *Le parole sono pietre* (1955), sulla Sicilia, *Tutto il miele è finito* (1965), sulla Sardegna; e del più giovane Leonardo Sciascia (1921), che manda avanti dal *Giorno della civetta* (1961) a *A ciascuno il suo* (1966) una forma narrativa e da *Il Consiglio d'Egitto* (1963) a *La morte dell'Inquisitore* (1964) una forma di ricostruzione storica che hanno un fondamento appassionatamente pamphlettistico, denunce della condizione umana e sociale nella Sicilia di ieri e di oggi, realizzate con una secca discorsività, di straordinaria efficacia.

Figure da menzionare in un quadro della narrativa del dopoguerra, anche se meno legate o addirittura separate dal gusto e dalle poetiche neorealistiche, sono il siciliano Vitaliano Brancati (1907-1954), i cui *Don Giovanni in Sicilia* (1942), *Il bell'Antonio* (1949), *Paolo il caldo* (1955) appaiono venati di un sottile umorismo e impiantati saldamente nella realtà siciliana, anche per l'uso di una lingua e di una sintassi con venature dialettali; Natalia Ginzburg (1916), sensibile delineatrice di momenti della vita comune che s'intersecano con gli avvenimenti travolgenti della storia da *La strada che va in città* (1942) a *Tutti i nostri ieri* (1952), a *Lessico familiare* (1963); Elsa Morante (Roma, 1912), che finemente ha temperato fantasia e reale psicologia, con risultati che hanno spesso qualcosa di trasognato, in *Menzogna e sortilegio* (1948), *L'isola di Arturo* (1957), *Lo scialle andaluso* (1963).

Anche nella poesia si sono cercate impostazioni realistiche, ma qualche risultato più consistente, soprattutto per la pienezza della denuncia sociale che ne consegue, è venuto solo da Rocco Scotellaro (1923-1953) con le poesie di *È fatto giorno* (1954), *L'uva puttanelle* (1955). Ma la poesia di Scotellaro s'appoggia a quel mondo contadino che egli ha studiato nelle inchieste di *Contadini del sud* (1954).

Per altri narratori certo il momento neorealistico della letteratura del dopoguerra ha significato qualcosa: per alcuni un punto di partenza preciso, per altri una condizione dello scrivere e del raccontare. Un modo per fare i conti con l'amico e maestro Pavese per Italo Calvino (Santiago de las Vegas, 1923), che da un impianto sobrio, tutto fatti, secco, quale si manifestò nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) e in *Ultimo viene il corvo* (1949), è passato ad una fantasiosa costruzione romanzesca, umorosa, validissima per strut-

tura narrativa e per disposizione linguistica qual è quella della trilogia dei *Nostri antenati* (1952-1960), ma passando anche attraverso un montaggio umoroso della realtà presente nell'*Entrata in guerra* (1954) e nei *Racconti* (fra cui notevoli, «La speculazione edilizia», «La nuvola di smog», «La formica argentina») e approdando ad una severa indagine della realtà e delle ideologie nella *Giornata di uno scrutatore* (1963) e da ultimo alla suggestiva simbolica delle *Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967). La dimensione neorealistica resta matrice compatta e solida per Beppe Fenoglio (1922-1963) nei *Ventitré giorni della città di Alba* (1952), *Un giorno di fuoco* (1963), *Il partigiano Johnny*, *La paga del sabato* (postumi).

Altri invece hanno svolto la loro esperienza piuttosto lateralmente al neorealismo: tali Mario Tobino (Viareggio, 1910), un medico che ha scritto per un'esigenza di testimonianza, di umana partecipazione, in uno stile spoglio, parlato, così nel *Figlio del farmacista* (1942) come in *Bandiera nera* (1950), *Il deserto della Libia*, *Le libere donne di Magliano* (1953), *La brace dei Biassoli* (1956) e da ultimo nel *Clandestino* (1962), una narrazione di largo respiro sulla resistenza, e in *Una giornata con Dufenne* (1968), libro di una fermezza umano-ideologica assai rara; Carlo Cassola (Roma, 1917), che, muovendo da brevissimi racconti-appunti su una realtà frammentata e varia (*Alla periferia*, 1941, *La visita*, 1942), ha condensato in una scrittura schiva di rilievi, lenta, internamente armonica, ma costruita con le parole più fruste e quotidiane, i casi umani di personaggi qualsiasi, deliberatamente scelti per la loro semplice umanità, procedendo in questo senso da *Il taglio del bosco* (1950), che è la sua cosa migliore per l'intensità con cui vengono delineati sentimenti elementari, a *Fausto e Anna* (1952), al *Soldato* (1958), *Un cuore arido* (1961), fino all'estremità quasi qualunquistica di *Un cacciatore* (1964) e a varie riprese di antichi suoi materiali (*Storia di Ada*, 1967; *Ferrovia locale*, 1968; *Una relazione*, 1969); Guglielmo Petroni (Lucca, 1911), che ha dato il meglio di sé in *Il mondo è una prigione* (1948) e in *La casa si muove* (1950); Giorgio Bassani (Bologna, 1916), che disegna nel vivo della sua storia attuale e della sua gente presente una città in *Cinque storie ferraresi*, intento a guardare nell'intrico dei rapporti umani nel *Giardino dei Finzi-Contini* (1962), ne *Gli occhiali d'oro* (1958), fino all'*Airone* (1968). Vanno infine menzionati fluidi scrittori, che inseguono ostinatamente la delineazione acuta e sofferta del mondo meridionale (che magari finisce col chiuderli in un orizzonte obbligato), come Michele Prisco e Mario Pomilio.

12. La nuova poesia

Accanto agli sviluppi più recenti della narrativa che si sono venuti accennando si possono collocare contemporanei sviluppi della poesia che ha continuato ad approfondire i campi della comunicazione dell'uomo presente, a scavare nella sua condizione dinanzi alla storia e alla civiltà odierna

prevalentemente alla luce dei problemi culturali che si sono accennati e alla ricerca di adeguati modi espressivi. Accanto all'esercizio poetico di figure piú indietro ricordate, come Pavese che in *Lavorare stanca* (1936) sperimentava un tipo di poesia discorsiva (eppure non priva di illuminazioni) e perfino narrativa, mentre in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951) manifestava un'esigenza poetica piú intensamente lirica, vanno ricordati Andrea Zanzotto (*IX Egloghe*), che ha tentato una poesia di audaci invenzioni linguistiche determinate dal senso di delusione di fronte al mondo contemporaneo contro il quale cerca di riedificare un mondo totalmente nuovo; Nelo Risi, che con versi secchi e geometrici denuncia l'assurdità della civiltà di massa; Luciano Erba, in cui la stessa accusa si veste dei colori di un passato che si oppone al presente; Bruno Cattafi, che la denuncia svolge in un'implacabile requisitoria, fino all'elenco dei mali contemporanei.

Ma la figura che su tutte s'impone per senso della responsabilità morale e storica connessa al fare poesia, responsabilità che si propone in un linguaggio preciso, lineare, impegnata soprattutto a trasformare la realtà circostante, è quella di Franco Fortini (Firenze, 1917). Tutta la personalità di Fortini si svolge nel segno di un impegno ideologico, da quando nel '46 metteva insieme le poesie dell'anteguerra e del tempo della guerra partigiana in *Foglio di via* fino a *Poesia ed errore* (1959) e *Una volta per sempre* (1963). Una poesia in cui non solo la validità dell'espressione poetica, ma della stessa dimensione individuale appare concretabile solo nella capacità di diventare voce di tutti: «Com'è chi per sé vuole piú verità / per essere agli altri piú vero e perché gli altri / sono lui stesso, così sono vissuto e muoio».

13. Sperimentalismo e nuova avanguardia

Se la formula del neorealismo ha continuato a reggere fin verso gli anni cinquanta inoltrati (e magari può consentire la singolare fortuna di un romanzo storico di strutture spezzate, svolto per momenti staccati di storie umane private e pubbliche, come accade con *Il gattopardo*, 1959, del palermitano Giuseppe Tomasi di Lampedusa), in seguito se ne avvertì la corrosione, la non adattabilità, la progressiva mancanza di concreto rapporto con le condizioni nuove della nostra società e in genere della civiltà dell'automazione, o terza rivoluzione industriale. In questa le condizioni d'esistenza dell'uomo mutarono perché mutarono non solo i rapporti di produzione, ma i concreti processi di quest'ultima, che riduceva sempre piú al minimo la presenza dell'uomo, travolgeva questo nel suo ritmo incessante, lo rendeva schiavo del sistema ch'essa stabiliva, lo alienava dalla realtà e lo faceva strumento passivo sia nel proprio momento sia in quello del consumo. L'uomo cioè diviene oggetto di sfruttamento non solo del padrone e del regime di produzione, ma anche quando si fa consumatore dei beni prodotti. Questa condizione storica diversa matura lentamente: ma la cultura e la lettera-

tura la vengono avvertendo per tempo e si prospettano l'esigenza di una rappresentazione di ciò e di sufficienti strumenti espressivi. Se ne hanno tracce abbastanza precisabili sia nella narrativa sia nella poesia attraverso un momento detto dello sperimentalismo e un secondo della neoavanguardia.

A simboleggiare il primo si può chiamare il gruppo di scrittori che si radunarono per qualche anno (1955-1959) nella rivista «Officina», di cui il maggiore rappresentante per acutezza, fertilità di invenzioni e continuità nell'operare è Pier Paolo Pasolini (1922), che, dopo un esercizio poetico configurato come recupero, in uno stato storico più avanzato e cosciente, dei miti cari al decadentismo della fanciullezza, dei paesaggi idillici e ripensati dolcemente nella memoria (*Poesie a Casarsa*, 1942), svolse la sua coscienza poetica a una delineazione della situazione storica personale (*L'usignolo della Chiesa cattolica*, 1958) e sociale (*Le ceneri di Gramsci*, 1959), mentre approfondì e articolò abilmente in un tessuto la sua eccezionale esperienza linguistica e dialettale (con un richiamo esplicito al Gadda più vistoso sperimentatore di impasti linguistici) non tanto nella poesia quanto nei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). Agisce in questi il sottoproletariato romano, escluso dalla società e dalla stessa città e insieme da questa captato e condizionato. Come anche si può vedere nei romanzi «milanesi» di Giovanni Testori, *Il dio di Roserio* (1954) e il ciclo «I misteri di Milano» (1958-1961). La denuncia verso le nuove condizioni storiche dell'uomo si palesa qui a un livello basso, per così dire. Ma presto si prenderà chiara coscienza della problematica che comporta e sarà a sospingerla ancora Vittorini, il quale in un numero della rivista «Menabò» (1961) dedicato ai rapporti tra letteratura e industria dichiarava che non basta parlare di operai e di fabbriche per avere una letteratura industriale, ma occorre vivere la condizione umana alienata che la nuova fabbrica determina.

Ed ecco muoversi in questa direzione, la nozione della progressiva alienazione dell'uomo dalla realtà, romanzieri e poeti: Paolo Volponi (Urbino, 1924), poeta vago della sua terra in *Le porte dell'Appennino* (1960) e sensibile documentatore dell'alienazione nei romanzi *Il memoriale* (1962) e *La macchina mondiale* (1965); Giuseppe Berto (1915), che dopo inizi neorealistici (*Il cielo è rosso*, 1947) è passato decisamente a questa nuova letteratura dell'alienazione che mette a frutto il monologo interiore (tradotto da una tradizione che deriva da Joyce e da Svevo) nel *Male oscuro* (1964); Oreste Del Buono (1923), che invece svolge la sua narrativa in un ritmo nervoso, ma continuato, ossessivo, quasi fatale, che si può chiamare del «monologo esteriore», di discorso cioè appoggiato agli oggetti fuori di noi (*Acqua alla gola*, 1955, *Per pura ingratitudine*, 1961); Goffredo Parise (1929), che diede dapprima romanzi intensamente lirici (*Il ragazzo morto e le comete*, 1951), poi altri fondati su umorose figure (*Il prete bello*, 1954) e infine grosse caricature della civiltà dell'alienazione (*Il padrone*, 1965); Giovanni Arpino (1927), mosso anch'egli da una matrice neorealistica svolta poi in un'esigenza di adesione al mondo contemporaneo ideologicamente sostenuta (*Sei*

stato felice, Giovanni, 1952; *La suora giovane*, 1959; *Un delitto d'onore*, 1961; *Una nuvola d'ira*, 1962; *L'ombra delle colline*, 1964).

Ma tutto questo orientamento tende la mano agli sviluppi successivi in una letteratura che sceglie la via della diretta rappresentazione dell'intimore scissione dell'uomo: nascono opere fatte di pure suggestioni ora psichiche ora letterarie. Si potrà ricordare prima di tutto Antonio Pizzuto, venuto tardi alla letteratura con una carica enorme di volontà rappresentativa figurativo-verbale (*Signorina Rosina*, 1956; *Si riparano bambole*, 1959; *Ravenna*, 1962); quindi la neoavanguardia, che porta dentro di sé una dura polemica (non da tutti accettata e da parecchi risolta con un recupero) contro le ideologie che appaiono travolte dalla tecnica e dall'alienazione.

Per la poesia è documento di questi nuovi atteggiamenti l'antologia dei «Novissimi» che comprende poesie di Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta. Per la prosa, che si propone sovente come progetto circa il maneggio della letteratura, si potrà vedere *Capriccio italiano* di Sanguineti e ricavare qualche frutto dai libri di Germano Lombardi, *Barcellona* (1963), *L'occhio di Heinrich* (1965).

14. *La critica*

Nella vicenda della letteratura contemporanea, proprio per il costante e sempre più profondo rapporto in cui questa si viene a trovare in ogni momento del suo svolgimento con la cultura nel suo insieme, un posto di grande responsabilità ideologica e morale ha la critica letteraria, che trova impegnati sovente, come è accaduto di osservare, scrittori e poeti, da Cecchi a Montale, da Bontempelli a Vittorini, per citare solo alcuni di coloro la cui produzione critica è impegno e stimolo della produzione artistica. La critica del Novecento si è mossa dalla sua matrice crociana discutendo spesso con essa, dapprima insoddisfatta, come nei vociani, dalla rigida fermezza del giudizio crociano, dalla mancanza di umanità che accusava in esso, di poi dalla scarsa attenzione di Croce ai valori formali, come in Serra, in seguito sentendo fortemente l'importanza di un congiungimento della poesia con la storia.

Singularmente vicina al mondo vociano, per tendenza non per rapporti concreti, è l'ispirazione critica di Eugenio Donadoni (1870-1924), che diede il meglio di sé in vaste monografie su Foscolo, Tasso, Fogazzaro. Una sensibilità singolare al linguaggio poetico ha mostrato Cesare De Lollis (1863-1928) nei *Saggi sulla forma poetica italiana dell'800* e da lui deriva in parte la notevole prospettiva critica di Domenico Petrinì, morto prematuramente nel 1929. Dalla sensibilità letteraria serriana discende la lettura di Giuseppe De Robertis (1888-1963), temperamento sottile e analitico, realizzatosi in una vibratile auscultazione della poesia nei suoi valori formali e musicali specie nel *Saggio sul Leopardi* (1944) e in *Scrittori del '900*

(1940). Una particolare attenzione ai mezzi espressivi succedette ad una formazione crociana nello svolgimento di Alfredo Gargiulo (*D'Annunzio*, 1912; *La letteratura italiana del '900*). Una forte ispirazione, assai libera dalle definizioni crociane, guidò Attilio Momigliano (1883-1952), acuto interprete di mondi poetici dal Porta al Manzoni, a Dante, Ariosto, Verga. Più vicino al crocianesimo nello sviluppare i nuclei dei poeti fu Francesco Flora (1891-1962), anche vivamente teso a coordinare in prospettive storiche la poesia (*Dal romanticismo al futurismo*, 1921; *Storia della letteratura italiana*, 1940). Non per caso muove dall'interpretazione di Verga l'attività di quella vigorosa tempra di critico che fu Luigi Russo (1892-1961), il quale predilesse i narratori, ricostruì età e svolte della cultura (*F. De Sanctis e la cultura napoletana*, 1928), e della critica in particolare (*La critica italiana contemporanea*, 1942-1943), e costituì coi *Ritratti e disegni storici* un saldo schema della storia letteraria. Per la forza dell'inquadratura storica nascente dall'individuazione delle ragioni culturali e poetiche si segnala Natalino Sapegno (1901) col *Trecento* (1934) e il *Compendio storico della letteratura italiana*. Scrutatore assiduo di mondi poetici si mostra Mario Fubini (1900) in saggi sul Foscolo e sull'Alfieri, svolgendo in seguito vivi interessi per i fatti di stile e di cultura. Allo studio dello stile si è dedicato particolarmente il critico e filologo Gianfranco Contini (*Esercizi di lettura*, 1939; *Un anno di letteratura*, 1942). Una singolare figura di critico militante fu Pietro Pancrazi (1893-1952), come, con modi molto diversi, lo fu Giacomo Debenedetti (1901-1968).

I nomi da ricordare, le tendenze da evidenziare, i risultati documentabili sarebbero molti. Sommaria mente basterà dire che nella crisi del crocianesimo la critica si è volta soprattutto alla valutazione di tre aspetti del fare letterario: lo stile (e qualche critico che si segnala in questa direzione l'abbiamo già nominato: si potranno aggiungere Antonio Pagliaro, Alfredo Schiaffini, Giacomo Devoto, tenendo conto anche di linguisti come Benvenuto Terracini, Bruno Migliorini, Gianfranco Folena), la società (e una particolare linea dell'attività critica variamente s'ispira al marxismo: si ricordino Carlo Salinari, Gaetano Trombatore, Carlo Muscetta e Giuseppe Petronio); la poetica (che è concetto variamente usato, o come insieme delle idee sull'arte di un poeta quale lo concepisce Luciano Anceschi in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* e nelle *Poetiche del '900*, o come, oltre a questo, cultura, riflessione morale, giudizio critico sul fatto artistico, esperienza umana, tensione alla poesia, secondo una prospettiva storico-critica cui s'ispira – anche in rapporto con la feconda lezione del Russo – l'attività critica degli autori del presente manuale). Più sovente è accaduto che questi elementi siano stati variamente fusi nella pratica critica: si possono ricordare ancora, fra attività critica e attività filologica (e maestro di filologia italiana fu Michele Barbi, 1867-1941) dedicate allo studio della letteratura italiana, Umberto Bosco, Raffaele Spongano, Giovanni Getto, Vittore Branca, Lanfranco Caretti, Vincenzo Pernicone, Mario Sansone, Carlo Dionisotti, Mario Apollonio,

Claudio Varese, mentre saran da ricordare pure almeno alcuni dei maggiori filologi e critici delle letterature antiche (Giorgio Pasquali, 1885-1952; Concetto Marchesi, 1878-1957; Manara Valgimigli, 1876-1967) e delle letterature straniere (Luigi Foscolo Benedetto, 1888-1960; Mario Praz, Giovanni Macchia).

Intanto la curiosità verso le metodologie critiche cresce, i fermenti che si registrano sono molteplici e non sempre caratterizzati da chiarezza: come si può vedere negli sbandamenti che ha generato la conoscenza in Italia dello strutturalismo che ha origine da un'attenzione troppo esclusivamente rivolta ai fatti formali, troppo aliena da quella più completa valutazione storicistica della letteratura che rimane esigenza essenziale e irrinunciabile.

NOTA BIBLIOGRAFICA

I. PARTE GENERALE

1. *Sussidi bibliografici e avviamenti allo studio della letteratura italiana*

G. Prezzolini, *Repertorio della storia e della critica della letteratura italiana* (voll. 1-2, per gli anni 1902-1932, Roma, Edizioni Roma, 1936; voll. 3-4, supplemento per gli anni 1933-1942, New York, Vanni, 1946-1948); N.D. Evola, *Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana*, per gli anni 1920-1934, Milano, Vita e Pensiero, 1938-1949, vol. 5; *Repertorio bibliografico della letteratura italiana*, diretto da U. Bosco, vol. I (1948-1949), Firenze, Sansoni, 1954; vol. II (1950-1953), Firenze, Sansoni, 1960; Enzo Esposito, *Critica letteraria - Rassegna degli studi sulla letteratura italiana apparsi nei periodici del 1961*, Roma, Idea, 1962.

Fra gli avviamenti allo studio della letteratura italiana vanno ricordati: Guido Mazzoni, *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane*, 4^a ediz. a cura di C. Jannaco, Firenze, Sansoni, 1951; Lanfranco Caretti, *Avviamento allo studio della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1953; Renzo Frattarolo, *Introduzione bibliografica alla letteratura italiana*, Roma, Ateneo, 1963; Mario Puppo, *Manuale bibliografico-critico per lo studio della letteratura italiana*, Genova, Fides, 1954 (e ora, Torino, S.E.I., 1965).

2. *Orientamenti critici, enciclopedie e dizionari*

Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana, diretti da A. Momigliano, 4 voll., Milano, Marzorati, 1948-1949 (nel I vol. è compresa anche una *Bibliografia speciale* di Carlo Cordié); *Letteratura italiana*, Milano, Marzorati, 1956-1963, 2 voll. di *Correnti*, 2 voll. di *I maggiori*, 4 voll. di *I minori*, 2 voll. di *I contemporanei*. Sempre utile la consultazione delle voci dedicate ad argomenti o ad autori della letteratura italiana della *Enciclopedia italiana*; utile strumento d'informazione è il *Dizionario letterario Bompiani delle opere, dei personaggi e degli autori*, Milano, Bompiani, 1949-1950.

3. Storie della letteratura e storie della lingua

Fra le molte storie moderne della letteratura italiana meritano di essere ricordate: A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina, Principato, 1954⁸; F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1953 ult. ediz. in 5 voll.; Natalino Sapegno, *Compendio storico della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1950 ult. ediz. in 3 voll.; Luigi Russo, *Compendio storico della letteratura italiana*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961.

Sulla storiografia letteraria italiana: Giovanni Getto, *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani, 1946. Sulla storia della lingua: Giacomo Devoto, *Profilo della storia linguistica italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1953; Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961³ (si v. anche, I. Baldelli, *Breve storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1964).

4. Storie della critica e antologie della critica. Riviste

I classici italiani nella storia della critica, opera diretta da W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 2 voll., 1960-1961²; M. Fubini-E. Bonora, *Antologia della critica letteraria*, Torino, Petrini, 4 voll., 1952-1960; L. Russo, *Antologia della critica letteraria*, Firenze, D'Anna, 3 voll., 1957-1958; W. Binni-R. Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, Milano, Principato, 1963²; W. Binni e R. Scrivano, *Introduzione ai problemi critici della letteratura italiana*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967.

Le principali riviste dedicate alla letteratura italiana sono: «Giornale storico della letteratura italiana», diretto da M. Fubini, N. Sapegno, E. Bigi, A. Schiaffini, Torino, Chiantore (ne esiste un «Indice sistematico dei primi cento volumi» a cura di C. Dionisotti, 1948); «Lettere italiane», diretta da V. Branca e G. Getto, Firenze, Olschki; «La Rassegna della letteratura italiana», diretta da W. Binni, Firenze, Sansoni, con un vasto spoglio periodico della critica letteraria attuale, diviso nei secoli cui appartengono autori e opere studiati dai critici.

II. BIBLIOGRAFIE SPECIALI

1. Origini e Duecento

F. Novati-A. Monteverdi, *Le origini*, Milano, Vallardi; 1900-1926; A. Viscardi, *Le origini*, Milano, Vallardi, 1942; G. Bertoni, *Il Duecento*, Milano, Vallardi, 1911; A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana*

dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio, Roma, Studium, 1943²; A. Monteverdi, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; L. Russo, *Studi sul Due e Trecento*, 3^a ediz., serie I di *Ritratti e disegni storici*, Firenze, Sansoni, 1960; *Storia illustrata della letteratura italiana scritta da un gruppo di studiosi*, vol. I, Milano, 1942 (con numerosi saggi sulla letteratura dal Duecento al Quattrocento); A. Schiaffini, *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Studium, 1953².

In particolare sulla letteratura religiosa del Duecento si v.: L. Salvatorelli, *San Francesco*, Bari, Laterza, 1926; L.F. Benedetto, *Il cantico di frate Sole*, Firenze, 1941; A. Pagliaro, *Il cantico di frate Sole*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953; V. Branca, *Il cantico di Frate Sole*, Firenze, 1950; V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica*, Bologna, 1925; N. Sapegno, *Fratre Jacopone*, Torino, Ed. del Baretto, 1926; L. Russo, *Jacopone da Todi mistico-poeta*, in *Problemi di metodo critico*, Bari, 1929; E. Levi, *Poeti antichi lombardi*, Milano, 1921; e anche G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Firenze, 1922.

Sui siciliani si v.: G.A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli svevi*, Palermo, 1924; S. Pellegrini, *La poesia della scuola siciliana*, in *Appunti di storia letteraria e civile italiana*, Torino, 1939; E. Li Gotti, *La questione dei «Siciliani»*, Palermo, 1954. Sui toscani si v. i saggi di A. Del Monte in *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, 1953. Sul dolce Stil novo: N. Sapegno, *Dolce stil nuovo*, in «La Cultura», IX, 1930; F. Figurelli, *Il dolce stil nuovo*, Napoli, 1933; E. Bigi, *Genesi di un concetto storiografico: «Dolce stil nuovo»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXII, 1955. Sul Cavalcanti: M. Marti, *Arte e poesia nelle rime di Guido Cavalcanti*, in «Convivium», 1949; E. Robaud, *Guido Cavalcanti*, Siena, 1951. Sui poeti comico-realistici: N. Sapegno, *La corrente realistica nelle origini della nostra letteratura*, in «La nuova Italia», IV, 1933; M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, 1953.

Sulla prosa del Duecento v.: F. Maggini, *I primi volgarizzamenti dei classici latini*, Firenze, 1952; le antologie di C. Segre, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, 1953, e di F. Arese, *Prose di romanzi*, 1950. Su Marco Polo: L.F. Benedetto, *Grandezza di M.P.*, in *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, 1953, e l'edizione integrale del *Milione*, Firenze, 1928 (da ultimo, Milano, 1942); v. anche il vol. miscelaneo, *La civiltà veneziana del secolo di M.P.*, Firenze, 1955. Su Ristoro d'Arezzo: A. Zancanella, *Scienza e magia ai tempi di R. d'A.*, Perugia, 1935.

2. Trecento

N. Sapegno, *Il Trecento*, Milano, Vallardi, 1952, e *Storia letteraria del Trecento*, Milano-Napoli, 1963.

Su Dante: primi orientamenti per lo studio di Dante si possono avere in: N. Zingarelli, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, 1931²; U. Cosmo,

Guida a Dante, Firenze, 1964²; M. Barbi, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze, 1952²; U. Cosmo, *Vita di Dante*, Bari, 1949²; M. Apollonio, *Dante*, Milano, 1954; F. Maggini, *Introduzione allo studio di Dante*, Bari, 1948⁸. Quindi: F. De Sanctis, *Pagine dantesche* (dalla *Storia della letteratura italiana* e dai *Saggi critici*), a cura di P. Arcari, Milano, 1921; E.G. Parodi, *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, Napoli, 1920; B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, 1921; K. Vossler, *La «Divina Commedia» studiata nella sua genesi e interpretata*, Bari, 1927²; L. Russo, *Il problema della genesi e dell'unità della «Divina Commedia»*, in *Problemi di metodo critico*, Bari, 1929; B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Roma, 1930, e ancora, *Dante e la cultura medievale*, Bari, 1942, e *Nel mondo di Dante*, Roma, 1944; F. D'Ovidio, *Studi sulla «Divina Commedia»*, Napoli, 1931-1932; A. Momigliano, *Dante Manzoni Verga*, Firenze, 1944; G. Getto, *Aspetti della poesia di D.*, Firenze, 1947; E. Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris, 1939; A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris, 1952; M. Barbi, *Problemi fondamentali per un nuovo commento della «Divina Commedia»*, Firenze, 1956; A. Passerin D'Entrèves, *Dante politico e altri saggi*, Torino, 1955; C.S. Singleton, *Dante Studies, Commedia; Elements of Structure*, Cambridge, 1955; N. Sapegno, *Introduzione alla «Divina Commedia»*, in *Pagine di storia letteraria*, Palermo, 1960; M. Marti, *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961. Si v. anche le *Lecturae Dantis*: la «Sansoniana» (della quale si v. la raccolta in parte rinnovata a cura di G. Getto, *Lecture dantesche*, Firenze, 3 voll., 1955-1961); la «Lectura Dantis» a cura della Casa di Dante; la «Lectura Dantis scaligeri», Firenze, Le Monnier. Molte le riviste dedicate agli studi danteschi, fra cui: «Studi danteschi», «Deutsche Dantes-Jahrbuch», «Annual Report of the Dante Society».

Sul Petrarca: per un primo orientamento v.: C. Calcaterra, *Il P. e il petrarchismo*, in *Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana* cit., vol. III. Sulla vita e la composizione del *Canzoniere*: E.H. Wilkins, *Vita del P. e La formazione del «Canzoniere»*, Milano, 1964. Quindi: F. De Sanctis, *Saggio sul P.*, Napoli, 1869 (v. l'ediz. a cura di E. Bonora, Bari, 1955); P. de Nolhac, *P. et l'humanisme*, Paris, 1892; B. Croce, *La poesia del P.*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933, e *Petrarca*, in *Poesia antica e moderna*, Bari, 1941; A. Viscardi, *F. P. e il Medioevo*, Genova, 1925; C. Calcaterra, *Nella selva del P.*, Bologna, 1942; U. Bosco, *F.P.*, Bari, 1961²; R. De Mattei, *Il sentimento politico del P.*, Firenze, 1944; G. De Robertis, *Valore del P.*, in *Studi*, Firenze, 1944; G. Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del P. volgare*, Firenze, 1943; G. Billanovich, *Lo scrittoio del P.*, Roma, 1947; M. Fubini, *Il P. artefice*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, 1947; A. Seroni, *Apologia di Laura*, Firenze, 1948; L. Russo, *La poetica del P.*, in *Ritratti e disegni storici*, serie III, Bari, 1951; A. Noferi, *L'esperienza poetica del P.*, Firenze, 1962. Si v. anche la rivista «Studi petrarcheschi».

Sul Boccaccio: H. Hauvette, *Boccace. Étude biographique et littéraire*, Paris, 1914; G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, Roma, 1945; V. Branca, *B. medievale*, Firenze, 1956. Quindi si v.: E.G. Parodi, *La cultura e lo stile del*

B., ora in *Lingua e letteratura*, Venezia, 1957; U. Bosco, *Il «Decameron»*. Saggio, Rieti, 1929; C. Grabher, B., Torino, 1941; E. Neri, *Il disegno ideale del «Decameron»*, in *Storia e poesia*, Torino, 1944²; A. Momigliano, *Il tema del «Decameron»*, in *Elzeviri*, Firenze, 1945; L. Russo, *Lecture critiche del «Decameron»*, Bari, 1956; G. Petronio, *Decameron*, Bari, 1950; G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, 1958. Dal 1963 si pubblica anche una rivista dedicata agli «Studi sul B.», Firenze, Sansoni.

Sui poeti minori del Trecento si v. l'antologia con questo titolo di N. Sapegno, Milano-Napoli, 1952. Sui cronisti: R. Morghen, *La storiografia fiorentina del Trecento: Ricordano Malispini, Dino Compagni e Giovanni Villani*, in *Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina, Secoli vari*, Firenze, 1958. Su F. Sacchetti: V. Pernicone, *Fra rime e novelle del S.*, Firenze, 1942; L. Russo, *F.S. e il suo moralismo*, e *Il S. e l'epopea comica degli animali*, in *Ritratti e disegni storici*, serie I, Firenze, 1960⁸; L. Caretti, *Saggio sul S.*, Bari, 1952. Per la letteratura religiosa del Trecento: *Prosatori minori del Trecento*, I, a cura di G. De Luca, Milano-Napoli, 1954; A. Momigliano, *I fioretti di San Francesco*, in *Studi di poesia*, Bari, 1939.

3. Quattrocento

Per un orientamento sul Quattrocento e l'Umanesimo: V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, 1938; E. Garin, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana* cit., vol. III, e anche *L'Umanesimo italiano*, Bari, 1952; C. Angelieri, *Il problema religioso del Rinascimento*, Firenze, 1952. Si v. quindi: G. Toffanin, *Storia dell'Umanesimo*, 4 voll., Bologna, 1964; G. Saitta, *Il pensiero italiano dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Bologna, 1949-1950; R. Spongano, *Due saggi sull'Umanesimo*, Firenze, 1965. Sempre necessario rifarsi alla classica opera di J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it., Firenze, 1952 ult. ediz. Parecchi contributi alla letteratura del Quattrocento si trovano in M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, 1947. Si v. anche gli studi di H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, 1955, e *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge, 1955. Per una buona raccolta dei testi si vedano le antologie, *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin e R. Spongano, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, e *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. Varese, Milano-Napoli, 1955.

In particolare sugli storiografi del Quattrocento: C. Varese, *Storia e politica nella prosa del Quattrocento*, Torino, 1961. Sull'Alberti: P.-H. Michel, *Un idéal humain au XV siècle. La pensée de L.B.A.*, Paris, 1930; G. Santinello, *L.B.A. Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, 1962. Su Lorenzo de' Medici: W. Roscoe, *Life of L. d. M. called the Magnificent*, Liverpool,

1795 (tr. it. di G. Mecherini, Firenze, 1823); R. Palmarocchi, *L. il Magnifico*, Torino, 1941; C. Weidlich, *Ritratto di L. il Magnifico*, Milano, 1954; A. Momigliano, *La poesia del Magnifico*, in *Ultimi studi*, Firenze, 1954; E. Bigi, *L. lirico*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1953. Su L. Pulci: C. Pellegrini, *La vita e le opere di L.P.*, Livorno, 1914; A. Momigliano, *L'indole e il riso di L.P.*, Rocca S. Casciano, 1907; G. Getto, *Studio sul «Morgante»*, Como, 1944; G. Mariani, *Il «Morgante» e i cantari trecenteschi*, Firenze, 1953; D. De Robertis, *Storia del «Morgante»*, Firenze, 1958. Sul Poliziano: A. Momigliano, *Il motivo dominante della poesia del P.*, in *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, Torino, 1926; G. Vaccarella, *P.*, Torino, 1925; N. Sapegno, *Il sentimento umanistico e la poesia del P.*, in «Nuova Antologia», 1938; G. De Robertis, *L'arte del P.*, in *Saggi*, Firenze, 1953; E. Garin, *Filologia e poesia in A.P.*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1954; E. Bigi, *La cultura del P.*, in «Belfagor», 1954; F. Flora, *P.*, in «Rinascimento», 1954. Sul Boiardo: E. Bigi, *La poesia del B.*, Firenze, 1941; G. Contini, *Breve allegato al «Canzoniere» del Boiardo*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, 1947; P.L. Mengaldo, *La lingua del B. lirico*, Firenze, 1962. V. anche G. Bertoni, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Torino, 1903. Sul Sannazaro: E. Percopo, *Vita di J.S.*, Napoli, 1931; A. Altamura, *J.S. Studio critico*, Napoli, 1951; G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di J.S.*, Firenze, 1952. Su Leonardo: E. Solmi, *Leonardo, 1452-1519*, Firenze, 1923; F. Severi, *L.*, Roma, 1954; G. De Robertis, *La difficile arte di L.*, in *Studi*, Firenze, 1953²; N. Sapegno, *L. scrittore*, in *Pagine di storia letteraria*, Palermo, 1960. Sul Pontano: G. Toffanin, *G.P. fra l'uomo e la natura*, Bologna, 1938; F. Tateo, *La poetica di G.P.*, in «Filologia romanza», 1959; V. Prestipino, *Motivi del pensiero umanistico e G.P.*, Milano, 1963. Sul Savonarola: M. Ferrara, S., Firenze, 1952. Su Masuccio Salernitano: G. Petrocchi, *M. Guardati e la narrativa napoletana del Quattrocento*, Firenze, 1953.

4. Cinquecento

Per un orientamento generale sul Cinquecento: F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1902; G. Toffanin, *Il Cinquecento*, ivi, 1950⁴; B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, e *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, ivi, 1945-1948; *Il Cinquecento*, vol. IV della *Storia della letteratura italiana* diretta da N. Sapegno e E. Cecchi, Milano, Garzanti, 1966. In particolare per la lingua: C. Segre, *Edonismo linguistico del Cinquecento*, in *Lingua, stile, società*, Milano, Feltrinelli, 1963; B.T. Sozzi, *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova, Liviana, 1955. Per il concetto di Rinascimento: L. Russo, *Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la storiografia contemporanea*, in *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1950²; F. Chabod, *Studi sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967. Per la bibliografia si rimanda al volume di C. Angelieri già cit. insieme

alle ormai classiche opere del Burckhardt, del De Sanctis, del Garin, cui aggiungiamo: G. Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica*, tr. it., Firenze, Sansoni, 1888-1897; G. Gentile, *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1968⁴, e *Studi sul Rinascimento*, ivi, 1968³; G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1964³. Per un inquadramento storico generale su tutto il mondo: H. Hauser-A. Renaudet, *L'età del Rinascimento e della Riforma*, tr. it., Torino, Einaudi, 1957. Per i più recenti problemi di periodizzazione e di scansione e svolgimento della civiltà del Cinquecento anche su uno sfondo europeo: H. Haydn, *Il Controrinascimento*, tr. it., Bologna, il Mulino, 1968; E. Battisti, *L'Antirrinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962; E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1962; R. Scrivano, *Cultura e letteratura del Cinquecento*, Roma, Ateneo, 1966. Per ampie raccolte di testi: *Poesia del '400 e del '500*, a cura di C. Muscetta e D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1959; *Cinquecento minore*, a cura di R. Scrivano, Bologna, Zanichelli, 1966; *Il Cinquecento*, in *Antologia della letteratura italiana*, voll. II-III, a cura di C. Salinari, Milano, Rizzoli, 1967.

Sull'Ariosto: dopo W. Binni, *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucenia, 1951, v. M. Catalano, *Vita di L. Ariosto*, Genève, Olschki, 1930; B. Croce, *Ariosto*, Bari, Laterza, 1952⁵; W. Binni, *Metodo e poesia di L. Ariosto*, Firenze, D'Anna, 1961², e *L. Ariosto*, Torino, Eri, 1968; L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961, e *Ariosto*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. III, Milano, Garzanti, 1966; M. Marti, *L. Ariosto*, in *Letteratura italiana, I maggiori*, vol. I, Milano, Marzorati, 1956; in particolare sull'*Orlando furioso*: A. Momigliano, *Saggio sull'«Orlando furioso»*, Bari, Laterza, 1946³; N. Cappellani, *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, Firenze, La Nuova Italia, 1952; R. Ramat, *L'«Orlando furioso»*, in *Per la storia dello stile rinascimentale*, Firenze, D'Anna, 1953; A. Piromalli, *Motivi e forme della poesia di L. Ariosto*, ivi, 1954.

Sul petrarchismo: A. Graf, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, Torino, Loescher, 1888; B. Croce, *La lirica cinquecentesca*, in *Poesia popolare e poesia d'arte* cit.; C. Calcaterra, *Petrarca e il Petrarchismo*, in *Questioni e correnti di letteratura italiana*, Milano, Marzorati, 1949; L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957. E sul concetto di imitazione: B. Croce, *La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. II cit.; G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Firenze, Sansoni, 1950; F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959. In particolare sul Bembo: C. Dionisotti, *Introduzioni a P. Bembo, Prose della volgare lingua*, Torino, UTET, 1931, e a *Asolani e Rime*, ivi, 1932; M. Marti, *Introduzione a P. Bembo, Opere in volgare*, Firenze, Sansoni, 1961; sulla Stampa, W. Binni, *G. Stampa*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951; su Michelangelo Buonarroti: L. Baldacci, *Lineamenti della poesia di Michelangelo*, in «Paragone», 1955; P. De Vec-

chi, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1963; W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Roma, Ateneo, 1965; sul petrarchismo meridionale: B. Croce, *La lirica cinquecentesca* cit., e *Letterati e poeti in Napoli sul cadere del Cinquecento*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* cit., vol. II; sul Tarsia, L. Baldacci, *Sulla poesia del Tarsia*, in «Inventario», 1953; sul Della Casa, W. Binni, *G. Della Casa*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit.; L. Caretti, *G. Della Casa uomo pubblico e scrittore*, in *Filologia e critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; E. Bonora, *Nota sul Della Casa lirico*, in *Gli ipocriti di Malebolge*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953; L. Baldacci, *G. Della Casa poeta*, in *Il petrarchismo italiano del Cinquecento* cit.

Sulla trattatistica cinquecentesca, oltre ai molti saggi contenuti in B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* cit., G. De Ruggiero, *Storia della filosofia*, vol. I, Bari, Laterza, 1947⁴. In particolare sul Castiglione: M. Rossi, *B. Castiglione. La sua personalità e la sua prosa*, Bari, Laterza, 1946; A. Corsano, *L'ideale estetico-morale del Castiglione*, in *Studi sul Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1948; B. Maier, *B. Castiglione*, in *Letteratura italiana, I minori*, vol. II, Milano, Marzorati, 1961. Sul Gelli: E.N. Girardi, *G.B. Gelli*, in *Letteratura italiana. I minori*, vol. II, ivi.

Sulla questione della lingua dopo il Sozzi cit., si veda M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1960.

Sul Machiavelli: dopo C.F. Goffis, *Machiavelli*, in *I classici italiani nella storia della critica*, vol. I, Firenze, La Nuova Italia, 1960²; P. Villari, *N. Machiavelli e i suoi tempi*, Milano, Hoepli, 1927⁴; A. Norsa, *Il principio della forza nel pensiero politico del Machiavelli*, Milano, 1936; F. Meinecke, *L'idea della ragion di stato nella storia moderna*, tr. it., Firenze, Vallecchi, 1942; F. Chabod, *Studi sul Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1964; L. Russo, *Machiavelli*, Bari, Laterza, 1957⁴; R. Ridolfi, *Vita di N. Machiavelli*, Roma, Belardetti, 19542; R. Ramat, *Il momento dinamico nel pensiero di N. Machiavelli*, in *Sette contributi agli studi di storia della letteratura italiana*, Palermo, Palumbo, 1958; F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze, Le Monnier, 1953; G. Sasso, *N. Machiavelli. Storia del suo pensiero politico*, Napoli, Istituto italiano di studi storici, 1958; F. Gilbert, *Machiavelli e il suo tempo*, tr. it., Bologna, il Mulino, 1964; A. Gramsci, *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, Torino, Einaudi, 1949; G. Quadri, *N. Machiavelli e la costruzione politica della coscienza morale*, Firenze, La Nuova Italia, 1948. Per un inquadramento generale nel pensiero politico europeo, P. Mesnard, *Il pensiero politico rinascimentale*, tr. it., Bari, Laterza, 1963.

Sul Guicciardini: dopo S. Rotta, *F. Guicciardini*, in *I classici italiani nella storia della critica* cit., vol. I; P. Pancrazi, *Nel giardino di Candido*, Firenze, Vallecchi, 1950; R. Palmarocchi, *Studi guicciardiniani*, Firenze, Macri, 1947; V. De Caprariis, *F. Guicciardini dalla politica alla storia*, Bari, Laterza, 1950; E. Cecchi, *Guicciardiana*, in *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957; M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947;

R. Ramat, *Il Guicciardini e la tragedia d'Italia*, Firenze, D'Anna, 1953; R. Ridolfi, *Vita di F. Guicciardini*, Roma, Belardetti, 1960. Per la storiografia minore del Cinquecento: E. Fueter, *Storia della storiografia moderna*, tr. it., Napoli, Esi, 1944.

Sul Vasari: C.L. Ragghianti, *Il valore dell'opera di G. Vasari*, Roma, 1933; «Studi vasariani», Firenze, Sansoni, 1952; per una vasta panoramica sulla letteratura artistica del Rinascimento, J. von Schlosser, *La letteratura artistica*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1956², e *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960.

Per il teatro del Cinquecento: B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* cit.; le *Storie del teatro* cit., dell'Apollonio e del D'Amico; in particolare per la tragedia: F. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, 1904. Sul Bibbiena: L. Russo, *La «Calandria» del Bibbiena*, in *Ritratti e disegni storici*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1961; sulla *Venexiana*, D. Valeri, *Il teatro comico veneziano*, Venezia, 1949; sul Della Porta, B. Croce, *G.B. Della Porta e il dramma erudito*, in *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII*, Bari, Laterza, 1947⁴; sul Ruzante: E. Lovarini, *Studi sul Ruzante e la letteratura pavana*, Padova, Antenore, 1965; C. Grabher, *Ruzante*, Milano, Principato, 1953; M. Baratto, *Tre saggi sul teatro*, Venezia, Neri Pozza, 1964; L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Opere*, Torino, Einaudi, 1968; sul dramma pastorale, E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1907; sul Guarini, D. Petrini, *Guarini, e il «Pastor fido»*, in *Dal Barocco al Decadentismo*, I, Firenze, Le Monnier, 1957.

Sul Firenzuola: A. Seroni, *Firenzuola novelliere e favolista*, in *Apologia di Laura*, Milano, Bompiani, 1948; sul Bandello: F. Flora, *Introduzione alle «Novelle»*, Milano, Mondadori, 1934-1935; G. Petrocchi, *M. Bandello*, Firenze, Le Monnier, 1949; L. Cremonte, *M. Bandello*, Alessandria, 1966; sull'Aretino: B. Croce, in *Poesia popolare e poesia d'arte* cit.; P. Pancrazi, *Nel giardino di Candido* cit.; G. Petrocchi, *P. Aretino tra Rinascimento e Controriforma*, Milano, Vita e pensiero, 1948; G. Innamorati, *Tradizione e invenzione in P. Aretino*, Firenze, D'Anna, 1957; M. Baratto, *Commedie di P. Aretino*, in *Tre saggi sul teatro*, Venezia, Neri Pozza, 1964; sul Doni: B. Croce, *A.F. Doni*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* cit.; sul Berni: M. Marti, *F. Berni*, in *Letteratura italiana, I minori* cit., vol. II; sul Cellini: B. Maier, *Umanità e stile di B. Cellini*, Milano, Trevisini, 1952; sul Caro: A. Greco, *A. Caro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; E. Bonora, *Consensi e dissensi intorno all'«Eneide» di A. Caro*, in *Stile e tradizione*, Milano, Nuova Accademia, 1960; sul Grazzini detto il Lasca: G.B. Salinari, *Considerazioni intorno al Lasca*, in «Lo spettatore italiano», 1953; G. Barberi Squarotti, *Struttura e tecnica nelle novelle del Grazzini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1961; sul Sassetti, G.B. Angioletti, *F. Sassetti e i viaggiatori fiorentini del Rinascimento*, in *Secoli vari*, Firenze, Sansoni, 1958; sul Folengo: C.F. Goffis, *T. Folengo*, Torino, 1935, e *La poesia del «Baldus»*, Genova, Ceretti, 1950; F. Salsano, *La poesia di Folengo*, Napoli, Conte, 1953; G. Billanovich, *Tra Don*

T. Folengo e Merlin Cocai, Napoli, Pironti, 1948; E. Bonora, *Le «Maccheronee» di T. Folengo*, Venezia, Neri Pozza, 1956.

Sul Tasso: dopo C. Varese, *T. Tasso*, in *I classici italiani nella storia della critica*, vol. I cit., si v.: E. Donadoni, *T. Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1965⁶; B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929; A. Momigliano, *I motivi del poema del Tasso*, in *Introduzione ai poeti*, Firenze, Sansoni, 1965²; M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento* cit.; F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957; B.T. Sozzi, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, e *Nuovi studi sul Tasso*, ivi, 1964; L. Caretti, *Ariosto e Tasso* cit.; G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Esi, 1951; F. Ulivi, *Il Manierismo del Tasso*, Firenze, Olschki, 1965; si veda anche il vol. *T. Tasso*, Milano, Marzorati, 1957; G. Ragonese, *Dal «Gierusalemme» al «Mondo creato»*, Palermo, Manfredi, 1963; E. Mazzali, *Cultura e poesia nell'opera del Tasso*, Bologna, Cappelli, 1957; F. Pool, *Desiderio e realtà nella poesia del Tasso*, Padova, Liviana, 1962.

Infine sul Bruno: A. Corsano, *Il pensiero di G. Bruno nel suo svolgimento storico*, Firenze, Sansoni, 1940; A. Guzzo, *G. Bruno*, in *Letteratura italiana, I minori* cit., vol. III, M. Ciardo, *G. Bruno tra l'umanesimo e lo storicismo*, Bologna, Patron, 1961; e sul Carletti: M. Guglielminetti, *Introduzione a Viaggiatori del Seicento*, Torino, UTET, 1966.

5. Seicento

Per un inquadramento generale del Seicento: A. Belloni, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1899; C. Jannaco e M. Capucci, *Il Seicento*, ivi, 1963; *Il Seicento*, vol. V della *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1967. Ma sul concetto di "barocco" e sulla sua storia: B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929; G. Getto, *La polemica sul Barocco*, in *Le correnti*, Milano, Marzorati, vol. I, 1956; O. Kurz, *Barocco: Storia di una parola*, in «Lettere italiane», 1960; G. Santangelo, *Il secentismo. Storia e antologia della critica*, Palermo, Palumbo, 1962. Per ampie antologie: *Poesia del Seicento*, a cura di C. Muscetta e P.P. Ferrante, Torino, Einaudi, 1964; *Il Seicento*, in *Antologia della letteratura italiana*, vol. III, a cura di A. Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1966.

Sul Campanella: A. Momigliano, *Cinque saggi*, Firenze, Sansoni, 1945; A. Seroni, *Introduzione a T. Campanella, La città del sole e Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1962; N. Badaloni, *T. Campanella*, ivi, 1965; sul Sarpi: G. Getto, *P. Sarpi*, Pisa, Vallerini, 1941; L. Salvatorelli, *Le idee religiose di P. Sarpi*, in «Atti dell'accademia nazionale dei Lincei», 1953; A. Momigliano, *Lo stile del Sarpi*, in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938. Sugli storiografi, politici e moralisti, B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* cit. e E. Fueter, *Storia della storiografia moderna*, tr. it., Napoli, Esi, 1944.

Sul Galilei: dopo C.F. Goffis, *G. Galilei*, in *I classici italiani nella storia*

della critica, vol. II cit., si v. le opere generali cit. di Gentile, Croce, Saitta e E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, tr. it., Torino, Einaudi, 1952; quindi A. Banfi, *G. Galilei*, Milano, Ambrosiana, 1948; L. Geymonat, *G. Galilei*, Torino, Einaudi, 1957; e il vol. miscelaneo *La fortuna di Galilei*, Bari, Laterza, 1964; per l'aspetto letterario: A. Chiari, *Scritti letterari di Galilei*, Firenze, Le Monnier, 1943; M.V. Giovine, *Galileo scrittore*, Genova, Dante Alighieri, 1943; N. Sapegno, *Galilei scrittore*, in *Pagine di storia letteraria*, Palermo, Manfredi, 1960; R. Spongano, *La prosa di Galilei*, Firenze, D'Anna, 1949; D. Della Terza, *Galilei letterato*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1965. Sulla scuola galileiana si veda: E. Falqui, *Antologia della prosa scientifica italiana del Seicento*, Firenze, 1943; W. Binni, *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento*, in *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963. In particolare sul Redi: C.A. Madrignani, *La poetica di F. Redi nella Firenze letteraria di fine Seicento*, in «Belfagor», 1960; R. Schippisi, *F. Redi*, in *Letteratura italiana, I minori*, vol. III cit.; sul Magalotti, E. Cecchi, *Carattere del Magalotti*, in «Paragone», 1953; W. Moretti, *L. Magalotti e il suo secolo*, in «Atti dell'Accademia toscana La Colombaria», 1956.

Sul Boccalini: C. Varese, *T. Boccalini*, Padova, Liviana, 1958.

Sul Tesauro e gli altri trattatisti del Seicento: *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; F. Croce, *Le poetiche del barocco in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, vol. I, 1959, e *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966.

Sul Marino: dopo B. Croce, *G.B. Marino*, in *I classici italiani nella storia della critica*, vol. II cit., C. Calcaterra, *Parnaso in rivolta*, Bologna, il Mulino, 1961²; G. Getto, *Introduzione a G.B. Marino e Marinisti. Opere scelte*, Torino, UTET, 1954; F. Croce, *G.B. Marino*, in *Letteratura italiana, I minori*, vol. II cit., 1961; M. Guglielminetti, *Tecnica e invenzione nell'opera di G.B. Marino*, Firenze, D'Anna, 1964; per la biografia, A. Borzelli, *Il cav. Marino*, Palermo, 1891. Per i marinisti, oltre le opere cit. di B. Croce, G. Getto e F. Croce, *Marino e i marinisti*, a cura di G.G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

Sulla letteratura non marinistica in generale, il volume miscelaneo *Il mito del classicismo nel Seicento*, presentazione di S. Bottari, Firenze, D'Anna, 1964. In particolare sul Chiabrera: F. Neri, *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Torino, Bocca, 1920; E.N. Girardi, *Esperienze e poesia di G. Chiabrera*, Milano, Vita e pensiero, 1950; sul Testi: G. Getto, *F. Testi*, in *Letteratura italiana, I minori*, vol. II cit.; sul Tassoni: A. Momigliano, *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938; C. Jannaco, *A. Tassoni*, in *Letteratura italiana, I minori*, vol. II cit.; sul Basile: B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1948³, e sarà utile la *Storia letteraria* del Flora e la cit. ediz. del Raimondi; sul Rosa, U. Limentani, *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961.

Per il teatro del Seicento in generale: L. Fassò, *Introduzione a Teatro del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956; inoltre S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Rizzoli, 1938. Sul Della Valle: B. Croce, *Le tragedie di F. Della Valle*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931; G. Trombatore, *Le tragedie di F. Della Valle*, in *Saggi critici*, Firenze, La Nuova Italia, 1950; B. Croce, *F. Della Valle*, Firenze, La Nuova Italia, 1965; sul Dottori: F. Croce, *C. De' Dottori*, Firenze, La Nuova Italia, 1957; per la commedia dell'arte: A. Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1882; E. Petraccone, *La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927; V. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1957-1961.

Per la prosa del Seicento in generale: E. Raimondi, *Letteratura barocca*, Firenze, Olschki, 1961; sul Bartoli; E. Raimondi, *D. Bartoli e la «ricreazione del savio»*, in *Letteratura barocca* cit.; L. Anceschi, *La poetica di D. Bartoli*, in *Civiltà delle lettere*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1945; sui viaggiatori del Seicento l'introduzione di M. Guglielminetti a *Viaggiatori del Seicento*, Torino, UTET, 1967.

6. Settecento

Per un orientamento generale sulla letteratura del Settecento: V. Lee, *Il Settecento in Italia: letteratura, teatro, musica*, tr. it., Napoli, Ricciardi, 1932; G. Natali, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1955⁴; *Il Settecento*, vol. VI della *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1968. Testi fondamentali per tutto lo svolgimento del Settecento sono: B. Croce, *La letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949; M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1968³; W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, e *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, ivi, 1963. Per una generale prospettiva storica sul secolo E. Rota, *Le origini del Risorgimento: 1700-1800*, Milano, Vallardi, 1948²; G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, I, *Le origini del Risorgimento, 1700-1815*, Milano, Feltrinelli, 1956; F. Valsecchi, *L'Italia nel Settecento, dal 1714 al 1788*, Milano, Mondadori, 1959.

Sul Vico: dopo P. Rossi, *G.B. Vico*, in *I classici nella storia della critica*, II cit., si v.: B. Croce, *La filosofia di G.B. Vico*, Bari, Laterza, 1911; G. Gentile, *Studi vichiani*, Firenze, Sansoni, 1927; F. Nicolini, *La giovinezza di G.B. Vico*, Bari, Laterza, 1932, e *La religiosità di G.B. Vico*, ivi, 1949, e ancora *Saggi vichiani*, Napoli, Ricciardi, 1955; M. Fubini, *Stile e umanità di G.B. Vico*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965²; E. Paci, *Ingens Sylva*, Milano, Mondadori, 1949; N. Badaloni, *Storia e metafisica nel pensiero di G.B. Vico*, in «Società», 1951. Quindi sul Gravina: B. Croce, *L'estetica del Gravina*, in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910; B. Barillari, *Gravina come precursore del Vico*, Napoli, Morano, 1942; F. Ulivi, *La cultura del primo Settecento e G.V.*

Gravina, in *Settecento neoclassico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957; sul Muratori: M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti* cit.; F. Forti, *L.A. Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Zuffi, 1953; sul Giannone: F. Nicolini, *Gli scritti e la fortuna di P. Giannone*, Bari, Laterza, 1913; C. Caristia, *P. Giannone giureconsulto e politico*, Milano, Giuffrè, 1947, e i cit. volumi di M. Fubini e W. Binni.

Sull'*Arcadia*: dopo A. Piromalli, *L'Arcadia. Storia e antologia della critica*, Palermo, Palumbo, 1963, v.: C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, il Mulino, 1961², e *Il Barocco in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1950; G. Toffanin, *L'Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1958³; i voll. di Croce, Fubini, Binni citati; G.L. Moncallero, *L'Arcadia*, I, *Teoria d'Arcadia*, Firenze, Olschki, 1953; R. Schippisi, *L'Arcadia*, in *Letteratura italiana, Le correnti* cit., 1956. Sul *Metastasio* in particolare, dopo S. Romagnoli, *P. Metastasio*, in *I classici italiani nella storia della critica*, II cit., v. L. Russo, *Metastasio*, Bari, Laterza, 1943²; C. Varese, *Saggio sul Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1950; W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio* cit.; A. Della Corte, *Settecento italiano, Paisiello. L'estetica musicale di P. Metastasio*, Torino, Bocca, 1922.

Sull'*illuminismo* in generale: E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1944²; G. Gentile, *Storia della filosofia italiana dal Genovesi al Galluppi*, Firenze, Sansoni, 1958³; L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, Einaudi, 1959⁶; il vol. miscelaneo *La cultura illuministica in Italia*, a cura di M. Fubini, Torino, Eri, 1964². Sull'*Algarotti*: A. Scaglione, *L'Algarotti e la crisi letteraria del Settecento*, e *Il pensiero dell'Algarotti*, in «Convivium», 1965; M. Fubini, *Commemorazione di F. Algarotti*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 1964-1965; A. Lepre, *Nota sull'Algarotti*, in «Società», 1959; G. Da Pozzo, *La coscienza letteraria dell'Algarotti*, in «Ateneo veneto», 1964; sul «Caffè»: S. Romagnoli, *Introduzione al «Caffè»*, Milano, Feltrinelli, 1960; W. Binni, *Illuminismo, sensismo, preromanticismo nel «Caffè»*, in *Preromanticismo italiano*, Napoli, Esi, 1959²; in particolare su P. Verri: N. Valeri, *P. Verri*, Milano, Mondadori, 1937; Sul *Beccaria*: il fascicolo della «Rivista storica italiana», 1964, a lui dedicato; su A. Verri: W. Binni, *Preromanticismo italiano* cit.; sull'*illuminismo napoletano*: *Illuministi italiani*, V, *Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962; sul *Genovesi*: L. Villari, *Il pensiero economico di A. Genovesi*, Firenze, Le Monnier, 1959; sul *Galiani*: B. Croce, *Il pensiero dell'abate Galiani*, in *Saggio su Hegel*, Bari, Laterza, 19484; L. Einaudi, *Galiani economista*, in *Saggi bibliografici e storici intorno alle dottrine economiche*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1953; F. Venturi, *Galiani tra enciclopedisti e fisiocrati*, in «Rivista storica italiana», 1960; sugli altri illuministi, il vol. III degli *Illuministi italiani*, a cura di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

Sul *preromanticismo*: W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Esi, 1959²; U. Bosco, *Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949. Sul *neoclassicismo*: B. Maier, *Il neoclassicismo. Storia e antologia della critica*, Palermo, Palumbo, 1964, e

M. Turchi, *La discussione sul neoclassicismo*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1965; *Dal Muratori al Cesarotti*, IV, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; B. Croce, *Discussioni di varia filosofia*, Bari, Laterza, 1945, e *Letteratura italiana del Settecento* cit.; M. Praz, *Gusto neoclassico*, Napoli, Esi, 1959²; A. Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, in *Cinque saggi*, Firenze, Sansoni, 1945; F. Ulivi, *Settecento neoclassico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957; e soprattutto W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

Sulla lirica settecentesca in generale: M. Fubini, *Introduzione a Lirici del Settecento*, a cura di B. Maier, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; sul Meli: G. Santangelo, *G. Meli*, in *Letteratura italiana, I minori*, III cit.; su C. Gozzi: B.T. Sozzi, *C. Gozzi*, in *Letteratura italiana, I minori*, III cit.; su G. Gozzi: G. De Robertis, *Il conte G. Gozzi*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1953²; M. Berengo, *Introduzione a Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962; sul teatro: W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio* cit.; sul Maffei: G. Silvestri, *Un europeo del Settecento*, Treviso, Canova, 1954; su narratori, memorialisti e viaggiatori: *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951; sul Casanova: F. Flora, *Poetica dell'avventuriero*, in *Saggi di poetica moderna*, Firenze, D'Anna, 1949; A. Bozzola, *Casanova illuminista*, Modena, STEM, 1956.

Sul Bettinelli: C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta* cit.; W. Binni, *Preromanticismo italiano* cit.; C. Muscetta, *S. Bettinelli*, in *Letteratura italiana*, III cit.; sul Baretti: B. Croce, *G. Baretti*, in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910; G. Toffanin, *Il Baretti*, in *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1923; A. Momigliano, in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1948²; M. Fubini, in *Dal Muratori al Baretti* cit.; W. Binni, in *Preromanticismo italiano* cit., e in *Classicismo e neoclassicismo* cit.

Sul Cesarotti: W. Binni, in *Preromanticismo italiano* cit.; G. Marzot, *Il gran Cesarotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1949; E. Bigi, *Le idee estetiche del Cesarotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1959; S. Romagnoli, *M. Cesarotti politico*, in «Belfagor», 1948; sul Bertola: il vol. miscelaneo *Studi su A. Bertola*, Bologna, STEB, 1954; A. Piromalli, *A. Bertola nella letteratura del Settecento*, Firenze, Olschki, 1959; sul Pindemonte: W. Binni, in *Preromanticismo italiano* cit.; G. Bosco Guillet, *Pindemonte attraverso il carteggio di Verona*, Torino, Giappichelli, 1955.

Sul Goldoni: dopo F. Zampieri, *G. Goldoni*, in *I classici italiani nella storia della critica*, II cit., e G. Petronio, *Goldoni. Storia e antologia della critica*, Palermo, Palumbo, 1958, v.: A. Momigliano, *Studi goldoniani*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959; E. Levi, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1959; E. Gimmelli, *La poesia del Goldoni*, Pisa, Vallerini, 1941; N. Valeri, *L'illuminismo popolano del Goldoni*, in *La cultura illuministica in Italia* cit.; W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963; M. Dazzi, *C. Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi,

1957; M. Baratto, *Tre studi sul teatro*, Venezia, Neri Pozza, 1964; G. Folena, *L'esperienza linguistica del Goldoni*, in «Lettere italiane», 1958.

Sul Parini: dopo L. Caretti, *Parini e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1953, e G. Petronio, *Parini. Storia e antologia della critica*, Palermo, Palumbo, 1957; G. Carducci, *Parini minore e Parini maggiore*, in *Opere*, ediz. naz., voll. XVI-XVII, Bologna, Zanichelli, 1937; G. Citanna, *Il Romanticismo e la poesia italiana*, Bari, Laterza, 1935; A. Momigliano, *Parini discusso*, in *Studi di poesia*, Firenze, D'Anna, 1963; G. De Robertis, *Saggi*, Firenze, Le Monnier, 1939; D. Petrini, *La poesia e l'arte del Parini*, in *Dal Barocco al Decadentismo*, I, Firenze, Le Monnier, 1957; R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Bologna, Patron, 1964³; W. Binni, *La sintesi pariniana*, in *Preromanticismo italiano cit.*, e *La poesia del Parini e il neoclassicismo*, in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento cit.*, oltre *Parini e l'illuminismo*, in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1967²; R. Braccesi, *Il problema del Parini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959; L. Caretti, in *Filologia e critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; G. Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1960.

Sull'Alfieri: dopo C. Cappuccio, *Alfieri*, in *I classici italiani nella storia della critica*, II cit., e B. Maier, *Alfieri. Storia e antologia della critica*, Palermo, Palumbo, 1957; B. Croce, *V. Alfieri*, in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, e *Saluto a V. Alfieri*, in *Letteratura italiana del Settecento cit.*; P. Gobetti, *L'uomo Alfieri*, Milano, Universale economica, 1950; U. Calosso, *L'anarchia di V. Alfieri*, Bari, Laterza, 1924; R. Ramat, *Alfieri tragico-lirico*, Firenze, Le Monnier, 1940; L. Russo, *Lettura lirica del teatro alfieriano*, in *Ritratti e disegni storici*, I, Bari, Laterza, 1953²; M. Fubini, *V. Alfieri. Il pensiero, la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1937, e *Ritratto dell'Alfieri e altri saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951; W. Binni, *Vita interiore dell'Alfieri*, Bologna, Cappelli, 1942, e *Preromanticismo italiano cit.*, oltre a *Le lettere dell'Alfieri*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento cit.*, *Interpretazione della «Mirra»*, in *Carducci e altri saggi cit.*, *La prima parte delle «Rime» alfieriane*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1961, *Lettura del «Saul»*, in «Studi in onore di F. Flora», Milano, Mondadori, 1963; V. Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, Le Monnier, 1959²; U. Bosco, *Lirica alfieriana*, Asti, 1943; G. Di Pino, *Linguaggio della tragedia alfieriana*, Firenze, Le Monnier, 1952; R. Scrivano, *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana*, Milano, Principato, 1963; V. Masiello, *L'ideologia tragica di V. Alfieri*, Roma, Ateneo, 1965.

7. Ottocento

Per un orientamento generale sull'Ottocento: G. Mazzoni, *Ottocento*, Milano, Vallardi, 1913 (con aggiornamento bibl. di A. Vallone, 1956); *Storia della letteratura italiana*, diretta da N. Sapegno ed E. Cecchi, vol. VII,

L'Ottocento, 1968, e vol. VIII, *Dall'800 al '900*, 1969, Milano, Garzanti. Per la storia della critica e la bibliografia G. Petronio, *Romanticismo*, Palermo, Palumbo, 1960. Assai interessanti per rilevazioni di problemi e prospettive: C. De Lollis, *Storia della forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929; M. Praz, *Principali correnti nella letteratura e nelle arti in Italia durante l'800*, in «Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora», Milano, Mondadori, 1963. Sul Romanticismo (concetto e critica): B. Croce, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, e *Problemi di estetica*, ivi, 1910; M. Praz, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966⁴; M. Vinciguerra, *Romanticismo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954²; G. Citanina, *Il Romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*, Bari, Laterza, 1935; M. Fubini, *Romanticismo italiano*, ivi, 1963³; U. Bosco, *Aspetti del Romanticismo italiano*, Roma, Cremonese, 1942, e *Realismo romantico*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1948, nonché *Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949; F. Giannessi, *Cultura e letteratura nell'Italia dell'Illuminismo e del Preromanticismo*, e M. Marazzan, *Dal Romanticismo al decadentismo*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, II, ivi, 1956; C. Apollonio, *Romantico: storia e fortuna di una parola*, Firenze, Sansoni, 1958. Utili per qualche aspetto: G. Zonta, *L'anima dell'800*, Torino, UTET, 1924; M. Parenti, *Ottocento questo sconosciuto*, Firenze, Sansoni, 1954; G. Toffanin, *La seconda generazione romantica*, Napoli, Lib. Scient. ed., 1942; S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965. Per la letteratura della seconda metà dell'800, fondamentale: B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, voll. 1-4, 1914-1915, voll. 5-6, 1935. Per una prospettiva generale sul romanticismo nelle letterature romanze: A. Farinelli, *Il Romanticismo nel mondo latino*, Torino, Bocca, 1927.

Per i riferimenti storici: G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna, 1700-1860*, Milano, Feltrinelli, 1956; B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1953¹⁰; per il pensiero politico, L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, Einaudi, 1942²; per un inquadramento culturale: G. De Ruggiero, *Storia della filosofia*, vol. V, *L'età del Romanticismo*, Bari, Laterza, 1949³.

Sul neoclassicismo: B. Maier, *Neoclassicismo*, Palermo, Palumbo, 1964; M. Turchi, *La discussione sul neoclassicismo*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1965; *Dal Muratori al Cesarotti*, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; A. Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, in *Cinque saggi*, Firenze, Sansoni, 1945; W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963. Sul Monti: C. Steiner, *La vita e le opere di V. Monti*, Livorno, Giusti, 1915; A. Pompeati, *V. Monti*, Bologna, Zanichelli, 1928; B. Croce, *Monti*, in *Poesia e non poesia* cit.; V. Monti, *Opere scelte*, a cura di C. Angelini, Milano, Rizzoli, 1940, e *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953; L. Russo, *Perché V. Monti fu quel poeta che fu*, in *Ritratti e disegni storici*, Bari,

Laterza, 1953; M. Fubini, *Nel centenario di V. Monti*, in *Romanticismo italiano* cit. Sulla letteratura dell'età napoleonica, G. Natali, *Cultura e poesia in Italia nell'età napoleonica*, Torino, STEN, 1930. Sul Giordani, G. Ferretti, *P. Giordani fino ai quarant'anni*, Roma, Storia e letteratura, 1952. Sulla storiografia dell'Ottocento e sul Cuoco, B. Croce, *Storia della storiografia italiana nel sec. XIX*, Bari, Laterza, 1947³; L. Bulferetti, *La storiografia italiana dal romanticismo al neo-idealismo*, in *Questioni di storia contemporanea*, Milano, Marzorati, 1953; G. De Ruggiero, *Il pensiero politico meridionale nei sec. XVIII e XIX*, Bari, Laterza, 1946²; G. Gentile, *V. Cuoco, studi e appunti*, Firenze, Sansoni, 1964³; A. Natta, *Il moderatismo di P. Colletta*, in «Belfagor», 1948.

Sul Foscolo: dopo W. Binni, *Foscolo e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1963²; G. Carducci, *Adolescenza e gioventù poetica di U. Foscolo*, in *Opere*, XVIII, Bologna, Zanichelli, 1945; G. Chiarini, *La vita di U. Foscolo*, a cura di G. Mazzoni, Firenze, Barbèra, 1927; E. Donadoni, *U. Foscolo prosatore, critico, poeta*, Firenze, Sandron, 1964³; G. Manacorda, *Studi foscoliani*, Bari, Laterza, 1921; B. Croce, *Foscolo*, in *Poesia e non poesia* cit.; G. Citanna, *La poesia di U. Foscolo*, Bari, Laterza, 1947³; M. Fubini, *U. Foscolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1962³, e *Ortis e Didimo*, Milano, Feltrinelli, 1963; G. De Robertis, *Linea della poesia foscoliana*, in *Saggi*, Firenze, Le Monnier, 1953²; L. Russo, *U. Foscolo, poeta e critico*, in *Ritratti e disegni storici*, I, Bari, Laterza, 1948; A. Momigliano, *La poesia dei «Sepolcri»*, in *Introduzione ai poeti*, Firenze, Sansoni, 1964²; C.F. Goffis, *Studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1942, e *Nuovi studi foscoliani*, ivi, 1958; C. Varese, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Firenze, Sansoni, 1947; A. Noferi, *I tempi della critica foscoliana*, Firenze, Sansoni, 1953; W. Binni, *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino, 1812-13*, in *Carducci e altri saggi* cit.

Sulla battaglia classico-romantica: testi in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo, 1816-26*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943; *Manifesti romantici del 1816*, a cura di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1951; «*Il Conciliatore*», a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1954. Per la critica, M. Fubini, *Motivi e figure della polemica romantica*, in *Romanticismo italiano* cit.; W. Binni, *La battaglia romantica in Italia*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit.; R. Ramat, *Discorso sulla poesia romantica in Italia*, Lucca, Lucentia, 1950; A. Vallone, *Dal «Caffè» al «Conciliatore»*, Lucca, Lucentia, 1953. Per il Berchet, M. Fubini, *Stile critico del Berchet*, e *Critica e poesia del Berchet*, in *Romanticismo italiano* cit.; E. Bellorini, *G. Berchet*, Messina, Principato, 1917; C. Cappuccio, *G. Berchet*, in *Letteratura italiana. I minori*, 1961. Sul Vieusseux e le sue riviste, G. Ferrata, *Le riviste del Vieusseux*, Firenze, Vallecchi, 1960.

Sul Manzoni: dopo M. Sansone, *A. Manzoni*, in *I classici italiani della storia della critica*, II, Firenze, La Nuova Italia, 1961²; E. Santini, *Storia della critica manzoniana*, Lucca, Lucentia, 1951; M. Gorra, *A. Manzoni*, Palermo, Palumbo, 1959; si v. F. D'Ovidio, *Le correzioni ai «Promessi sposi» e la questione della lingua*, in *Opere*, VI, Caserta, Ed. Moderna, 1933; A. Pellizzari, *Stu-*

di manzoniani, Napoli, Perrella, 1914; A. Momigliano, *Manzoni*, Milano, Principato, 1948⁵; B. Croce, *A. Manzoni, Saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1952; A. Galletti, *A. Manzoni*, Milano, 1944²; C. Angelini, *Manzoni*, Torino, UTET, 1942; L. Russo, *Ritratti e disegni storici*, II cit., 1946, e *Personaggi dei «Promessi sposi»*, Bari, Laterza, 1952; M. Sansone, *L'opera poetica di A. Manzoni*, Milano, Principato, 1947; N. Sapegno, *Ritratto del Manzoni*, Bari, Laterza, 1961; G. De Robertis, *Primi studi manzoniani*, Firenze, Le Monnier, 1952; C.F. Goffis, *La lirica di A. Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1964; C. Varese, *Fermo e Lucia*, ivi, 1964; inoltre sul pensiero del Manzoni: F. Ruffini, *La vita religiosa di A. Manzoni*, Bari, Laterza, 1931; E. Gabbuti, *Il Manzoni e gli ideologi francesi*, Firenze, Sansoni, 1936; B. Boldrini, *La formazione del pensiero etico-storico del Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1954; F. Nicolini, *Peste e untori nei «Promessi sposi» e nella realtà storica*, Bari, Laterza, 1937; M. Sansone, *Saggio sulla storiografia manzoniana*, Napoli, Ricciardi, 1938; W. Binni, *Il Manzoni e la rivoluzione francese*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit.; C. Baglietto, *Il problema della lingua nella storia del pensiero e della cultura del Manzoni fino al 1836*, Pisa, 1956. Infine: G. Petrocchi, *La tecnica manzoniana del dialogo*, Firenze, Le Monnier, 1959; G. Getto, *Lettere manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964; A. Leone De Castris, *L'impegno del Manzoni*, ivi, 1965; G. Alberti, *A. Manzoni*, Milano, Garzanti, 1964.

Sul Leopardi: dopo E. Bigi, *G. Leopardi*, in *I classici italiani nella storia della critica*, II cit.; e C.F. Goffis, *Leopardi*, Palermo, Palumbo, 1962; si v. G. Mestica, *Studi leopardiani*, Firenze, Le Monnier, 1901; G.A. Levi, *Storia del pensiero di G. Leopardi*, Torino, Bocca, 1911; G. Gentile, *Manzoni e Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1960²; B. Croce, *G. Leopardi*, in *Poesia e non poesia* cit.; G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1944; K. Vossler, *Leopardi*, tr. it., Napoli, Ricciardi, 1925; M. Fubini, *Introduzioni ai «Canti»*, Torino, UTET, 1930, e alle *Operette*, Firenze, Vallecchi, 1933; F. Flora, *Introduzione alle Opere*, Milano, Mondadori, 1940; F. Figurelli, *G. Leopardi poeta dell'idillio*, Bari, Laterza, 1941; L. Malagoli, *Il primo Leopardi*, Adria-Roma, Tempo nostro, 1935, e *Il grande Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1937; L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870* cit.; C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947; L. Russo, *La carriera poetica di G. Leopardi*, in *Ritratti e disegni storici*, III cit., 1963; W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1963³, e *Tre liriche leopardiane*, Lucca, Lucentia, 1950, e ancora *Leopardi poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione*, in G.L., *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1969; E. Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; S. Timpanaro, *La filologia di G. Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1955. Utili anche; M. Marti, *La formazione del primo Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1944; P. Bigongiari, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze, Vallecchi, 1961; U. Bosco, *Titanismo e pietà in G. Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1957; C. Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959; G. Savarese, *I «Paralipomeni» di G. Leopardi*, Firenze, San-

soni, 1967; G. Lonardi, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, 1969; «Atti del I convegno nazionale leopardiano», ivi, 1964.

Sul Porta: A. Momigliano, *C. Porta*, Roma, Formiggini, 1910, e *Introduzione ai poeti*, Roma, Tumminelli, 1946; T. Casini, *C. Porta*, in *Ritratti e studi moderni*, Milano, Albrighi e Segati, 1914; E.G. Parodi, in *Poeti antichi e moderni*, Firenze, Sansoni, 1923; H. Auréas, *C. Porta*, Paris, Didier, 1959; D. Isella, *Introduzione a C. Porta, Poesie*, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

Sul Belli: si v. in generale e per la critica, *Studi belliani*, Roma, Colombo, 1965; A. Momigliano, in *Studi goldoniani*, Firenze, Sansoni, 1959; L. Silori, *G.G. Belli e il dialetto*, in «Belfagor», 1953; C. Muscetta, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961; G. Vigolo, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

Sul Giusti: F. Martini, *G. Giusti*, Milano, Treves, 1929; T. Parodi, in *Poesia e letteratura*, Bari, Laterza, 1916; B. Croce, in *Poesia e non poesia* cit.; P. Pancrazi, *Rileggere il Giusti*, in *Nel giardino di Candido*, Firenze, Le Monnier, 1950; W. Binni, *G. Giusti scrittore*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit.; L. Baldacci, *G. Giusti e la società fiorentina*, in *Letteratura e verità*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.

Sui minori narratori romantici: *Racconti e novelle dell'Ottocento*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Sansoni, 1957³; *Narratori dell'800 e del primo '900*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961-1967; A. Albertazzi, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1904; L. Russo, *I narratori*, Milano, Principato, 1958³; G. Ragonese, *Ottocento narrativo*, Palermo, Palumbo, 1960.

Sul Nievo: B. Croce, *I. Nievo*, in *Letteratura della nuova Italia*, I cit.; A. Momigliano, *Le Confessioni di un ottuagenario*, in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938; S. Romagnoli, *Introduzione a I. Nievo, Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, e *Il ritorno del Nievo*, in *Momenti di vita civile e letteraria*, Padova, Liviana, 1966; I. De Luca, *Introduzione al «Novelliere campagnolo»*, Torino, Einaudi, 1956; C. Bozzetti, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959; F. Ulivi, *Il romanticismo del Nievo*, Roma, 1946; A. Balduino, *Aspetti e tendenze del Nievo poeta*, Firenze, Sansoni, 1962.

Sul Tommaseo: C. De Lollis, *Un pensoso della forma: N. Tommaseo*, in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* cit.; G. Contini, *Per il romanzo del Tommaseo*, Firenze, Sansoni, 1945; C. Varese, *Tommaseo lirico*, in *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951; A. Borlenghi, *L'arte di N. Tommaseo*, Milano, Meridiana, 1953.

Sui poeti minori dell'800 si v. le antologie di F. Ulivi e G. Petrocchi, *Antologia poetica dell'800 italiano*, Parma, Guanda, 1955; E. Janni, *Poeti minori dell'800*, Milano, Rizzoli, 1955-1959; G. Petronio, *Poeti minori dell'800*, Torino, UTET, 1959; L. Baldacci, *Poeti minori dell'800*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958-1964. Sul teatro dell'800 si v. le *Storie del teatro* di S. D'Amico, Milano, Rizzoli, 1950², e di M. Apollonio, Firenze, Sansoni, 1954². Sui memorialisti i due volumi di *Memorialisti dell'800*, a cura di G. Trombatore e C. Cappuccio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953-1958.

Sul Mazzini: N. Peretti, *Gli scritti letterari del Mazzini*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1904; G. Grana, *Mazzini e la letteratura*, in *Letteratura italiana, I minori*, IV cit. Sul Gioberti: A. Omodeo, *V. Gioberti*, Torino, Einaudi, 1941; C. Sgroi, *L'estetica e la critica letteraria di V. Gioberti*, Firenze, Vallecchi, 1921; S. Romagnoli, *V. Gioberti*, in *Letteratura italiana. I minori*, IV cit. Sul Cattaneo: M. Fubini, *Introduzione alla lettura del Cattaneo e Gli scritti letterari del Cattaneo*, in *Romanticismo italiano* cit.; S. Romagnoli, *C. Cattaneo*, in *Letteratura italiana. I minori*, IV cit. Sulla storiografia letteraria e la critica: G.A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949³; G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani, 1942; *Critici dell'età romantica*, a cura di C. Cappuccio, Torino, UTET, 1961.

Sul De Sanctis: dopo gli *Studi desanctisiani*, Napoli, Guida, 1931, e L. Biscardi, *F. De Sanctis*, Palermo, Palumbo, 1960; si v. M. Valgimigli, *F. De Sanctis*, in *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze, Sansoni, 1951³; L. Russo, *F. De Sanctis e la cultura napoletana*, Bari, Laterza, 1928; E. Cione, *F. De Sanctis*, Milano, Principato, 1938; W. Binni, *Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit., e *Introduzione a F. De Sanctis, Studio sul Leopardi*, Bari, Laterza, 1953; G. Contini, *Intr. a F. De Sanctis, Scelta di scritti critici*, Torino, UTET, 1949; V. Gerratana, *De Sanctis-Croce o De Sanctis-Gramsci?*, in «Società», 1952; M. Fubini, *F. De Sanctis e la critica letteraria*, in *Romanticismo italiano* cit.; R. Wellek, *Storia della critica moderna*, Bologna, il Mulino, 1958; S. Landucci, *Cultura e ideologia in F. De Sanctis*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Sul Carducci: dopo E. Alpino, *G. Carducci*, in *I classici italiani nella storia della critica*, II cit., e G. Santangelo, *Carducci*, Palermo, Palumbo, 1957; si v. E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1883; E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, a cura di A. Cajumi, Torino, De Silva, 1948; B. Croce, *G. Carducci. Studio critico*, Bari, Laterza, 1953⁵; C. De Lollis, *Appunti sulla lingua poetica di Carducci*, in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* cit.; D. Petrini, *Poesia e poetica carducciana*, in *Dal barocco al decadentismo*, Firenze, Le Monnier, 1957²; G. Citanna, *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci* cit.; A. Momigliano, in *Introduzione ai poeti* cit., e *Studi di poesia* cit.; G. De Robertis, *Nascita della poesia carducciana*, in *Saggi*, Firenze, Le Monnier, 1953²; D. Mattalia, *Carducci poeta*, Milano, Principato, 1936; M. Valgimigli, *Il nostro Carducci*, e *Carducci allegro*, Bologna, Zanichelli, 1935; U. Bosco, *La poesia di G. Carducci*, Napoli, Morano, 1947; N. Sapegno, *Storia del Carducci*, in *Ritratto del Manzoni* cit.; P. Alatri, *Carducci giacobino*, Palermo, 1953; M. Vinciguerra, *Carducci uomo politico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957; W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1967²; G. Getto, *Carducci e Pascoli*, Napoli, Esi, 1965; F. Flora, *Poesia e prosa di G. Carducci*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959; M. Petrini, *Postille al Carducci barbaro*, Firenze, D'Anna, 1963.

Sulla scapigliatura: B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, I cit.; P. Nardi, *Scapigliatura*, Bologna, Zanichelli, 1924; W. Binni, *La poetica del deca-*

dentismo, Firenze, Sansoni, 1961³; G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1967; E. Ghidetti, *I.U. Tarchetti*, Napoli, Lib. scien. ed., 1969; *Mostra della Scapigliatura*, Milano, 1966. Su De Marchi: V. Branca, *E. De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946; L. Baldacci, *Situazione di E. De Marchi*, in «Inventario», 1952; G. Ferrata, *Intr. a E. De Marchi, Opere*, Milano, Mondadori, 1959-1963; M. Gorra, *Il primo De Marchi tra storia, cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia, 1963; C. Colicchi, *Socialità e arte nei romanzi di E. De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1963.

Su Oriani: P. Zama, in *Letteratura italiana. I minori*, IV cit. Sulla letteratura garibaldina: L. Russo, *La letteratura garibaldina*, in *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960; *Antologia di scrittori garibaldini*, a cura di G. Mariani, Bologna, Cappelli, 1960.

Sul naturalismo, il verismo e i minori veristi: L. Capuana, *Gli «ismi» contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898; F. De Sanctis, *Il principio del realismo*, e *Studio su E. Zola*, in *Studi critici*, III, Bari, Laterza 1965⁴; B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, III cit.; P. Arrighi, *La poésie veriste en Italie*, Paris, Boivin, 1937; G. Marzot, *Battaglie veristiche dell'800*, Milano, Principato, 1941; M. Pomilio, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1962. Sul Capuana, C. Di Blasi, *L. Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, 1954; sulla Serao: l'antologia delle *Opere*, a cura di P. Pancrazi, Milano, Garzanti, 1944; sul De Roberto: G. Mariani, *F. De Roberto narratore*, Milano, Feltrinelli, 1950; L. Baldacci, *F. De Roberto da «L'illusione» ai «Viceré»*, in *Letteratura e verità* cit.; M. Turchi, *Natura problematica e prospettive storiche dei «Viceré»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1960; V. Spinazzola, *F. De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961; N. Tedesco, *La concezione mondana dei «Viceré»*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1963. Sul teatro verista: *Teatro italiano della seconda metà dell'800*, a cura di A. Croce, Bari, Laterza, 1940-1945; *Teatro del secondo Ottocento*, a cura di C. Bozzetti, Torino, UTET, 1960; G. Pullini, *Teatro italiano tra due secoli*, Firenze, Parenti, 1958; e le cit. storie di D'Amico e Apollonio. E ancora: C.A. Madri-gnani, *L. Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.

Sul Verga: dopo M. Pomilio, *La fortuna di Verga dal 1880 al 1918*, Napoli, Liguori, 1963; G. Santangelo, *G. Verga*, in *I classici italiani nella storia della critica* cit.; A. Seroni, *Verga*, Palermo, Palumbo, 1960; si v. B. Croce, *Verga*, in *Letteratura della nuova Italia*, III cit.; F. Tozzi, *G. Verga e noi*, in *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, 1928; L. Russo, *G. Verga*, Bari, Laterza, 1955⁴; A. Momigliano, *Dante, Manzoni, Verga*, Messina, D'Anna, 1944; E. De Michelis, *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1941; D. Garrone, *G. Verga*, Firenze, Sansoni, 1941; N. Sapegno, in *Ritratto del Manzoni* cit.; G. Trombatore, in *Saggi critici*, Firenze, La Nuova Italia, 1950; L. Piccioni, *Per una storia dell'arte del Verga*, in *Lettura leopardiana*, Firenze, Vallecchi, 1952; G. Ragonese, *Interpretazione del Verga*, Palermo, Manfredi, 1965; A. Navarria, *Lettura di poesia nell'opera del Verga*, Messina, D'Anna, 1962; G. Cecchetti, *Leopardi e Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1962; L. Spitzer, *L'ori-*

ginalità della narrazione nei «Malavoglia», in «Belfagor», 1956; G. Devoto, *I piani del racconto in due capitoli dei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di studi fil. e ling. sic.», 1954; F. Nicolosi, *Il «Mastro don Gesualdo» dalla prima alla seconda redazione*, Roma, Ateneo, 1967, e *Questioni verghiane*, ivi, 1969; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in G. Verga*, Padova, Liviana, 1968.

8. Novecento

Per un orientamento generale sul Novecento: A. Galletti, *Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1935 (1961³ con aggiornamenti bibl. di A. Vallone); M. Bonfantini, *La letteratura italiana del Novecento*, Milano, Ist. Ed. Cisalpino, 1948; S. Antonielli, *Dal decadentismo al neorealismo*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, II, Milano, Marzorati, 1956; *Storia della letteratura italiana*, dir. da N. Sapegno ed E. Cecchi, vol. VIII, *Dall'800 al '900*, vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969; G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-65)*, Roma, Editori Riuniti, 1967. Di grande utilità sarà anche il *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 1962.

Per una nozione generale della cultura del Novecento: G. De Ruggiero, *Filosofi del '900*, Bari, Laterza, 1946; E. Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, ivi, 1962; L. Anceschi, *Le poetiche del '900*, Milano, Marzorati, 1962.

Per le vicende storiche del Novecento: N. Valeri, *Da Giolitti a Mussolini*, Milano-Firenze, Parenti, 1956; P. Alatri, *Le origini del fascismo*, Roma, Editori Riuniti, 1956; L. Salvatorelli-G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, 1961⁴; L. Salvatorelli, *Storia del Novecento*, Milano, Mondadori, 1964².

Sul decadentismo: dopo R. Scrivano, *Il decadentismo e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, e A. Seroni, *Decadentismo*, Palermo, Palumbo, 1964; si v. F. Flora, *Dal Romanticismo al futurismo*, Milano, Mondadori, 1925; L. Russo, *I narratori*, Milano, Principato, 1958³; M. Praz, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica* cit.; W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1961³; F. Flora, *Il decadentismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949; A. Leone De Castris, *Decadentismo e romanzo europeo*, in *Decadentismo e realismo*, Bari, Adriatica, 1959; C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960; V. Roda, *Decadentismo morale e decadentismo estetico*, Bologna, Patron, 1966.

Sul D'Annunzio: dopo S. Antonielli, *D'Annunzio*, in *I classici italiani nella storia della critica*, II cit.; si v. G.A. Borgese, *Risurrezioni*, Napoli, Perrella, 1922, e *G. D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1932; B. Croce, *D'Annunzio*, in *Letteratura della nuova Italia*, IV cit.; A. Gargiulo, *D'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1942²; F. Flora, *D'Annunzio*, Milano, Principato, 1955²; A. Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928;

W. Binni, *La poetica del decadentismo* cit.; *Omaggio a D'Annunzio*, in «Letteratura», 1939; P. Pancrazi, *Studi sul D'Annunzio*, Roma, Tumminelli, 1950²; A. Noferi, *L'«Alcyone» nella storia della poesia dannunziana*, Firenze, Vallecchi, 1946; R. Mertens Bertozzi, *L'antirealismo di G. D'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1954; M. Puppo, *Croce, D'Annunzio e altri saggi*, Firenze, Olschki, 1964; G. Debenedetti, *Nascita di D'Annunzio*, in *Saggi critici*, II, Milano, Mondadori, 1955; E. Mazzali, *D'Annunzio artefice solitario*, Milano, Nuova Accademia, 1962; G. Gatti, *Vita di G. D'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956; E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960.

Sul Pascoli: dopo S. Antonielli, *Pascoli*, in *I classici italiani nella storia della critica* cit.; P. Mazzamuto, *Pascoli*, Palermo, Palumbo, 1958; si v. B. Croce, in *Letteratura della nuova Italia*, IV cit.; E. Cecchi, *La poesia di G. Pascoli*, Napoli, Ricciardi, 1912; A. Onofri, *Letture poetiche del Pascoli*, Lucugnano, L'albero, 1953²; D. Petrini, in *Dal barocco al decadentismo*, II cit.; W. Binni, *La poetica del decadentismo* cit.; A. Momigliano, in *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945, e in *Studi di poesia* cit.; S.A. Chimenz, *Nuovi studi su G. Pascoli*, Roma, Ed. ital., 1942; G. Devoto, in *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950; «Studi pascoliani», 1958; F. Flora, *La poesia di G. Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959; G. Petrocchi, *La formazione letteraria di G. Pascoli*, Firenze, Le Monnier, 1953; S. Antonielli, *La poesia del Pascoli*, Milano, Meridiana, 1955; M. Pascoli, *Lungo la vita di G. Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961. Sulla poesia latina del Pascoli: G. Pasquali, in *Terze pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1942; A. Traina, *Saggio sul latino del Pascoli*, Padova, Liviana, 1961.

Sul Fogazzaro: A. Piromalli, *Fogazzaro e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, e *Fogazzaro*, Palermo, Palumbo, 1959; B. Croce, in *Letteratura della nuova Italia*, IV cit.; E. Donadoni, *A. Fogazzaro*, Bari, Laterza, 1939²; G. Trombatore, *Fogazzaro*, Messina, Principato, 1938; M. Fubini, in *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1956; T. Gallarati Scotti, *La vita di A. Fogazzaro*, Milano, 1934².

Sullo Svevo: si v. la storia della critica di B. Maier, in I. Svevo, *Opere*, Milano, Dall'Oglio, 1964⁴; G. Debenedetti, in *Saggi critici*, II cit.; G. Devoto, in *Studi di stilistica* cit.; E. Montale, in Montale-Svevo, *Lettere*, Bari, De Donato, 1966; E. Bonora, in *Gli ipocriti di Malebolge*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953; A. Leone De Castris, *I. Svevo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959; G. Luti, *I. Svevo e altri studi*, Milano, Lerici, 1961; S. Maxia, *Letture di I. Svevo*, Padova, Liviana, 1965; B. Maier, *La personalità e l'opera poetica di I. Svevo*, Milano, Mursia, 1961.

Su Pirandello: S. D'Amico, *Fortuna di Pirandello*, in «Rivista di studi teatrali», 1952; A. Gramsci, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950; A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1921; E. Levi, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1959²; A. Di Pietro, *Pirandello*, Brescia, Morcelliana, 1941; B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, VI cit.; I. Siciliano, *Il teatro di Piran-*

dello, ovvero dei fasti dell'artificio, Torino, Bocca, 1929; G. Debenedetti, in *Saggi critici* cit.; L. Russo, in *Ritratti e disegni storici*, IV cit.; A. Janner, *L. Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1948; G. Petronio, *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucca, Lucentia, 1950; L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1961²; L. Ferrante, *Pirandello*, Milano, Parenti, 1958; G.B. Angioletti, *L. Pirandello narratore e drammaturgo*, Torino, Eri, 1960; G. Giudice, *Pirandello*, Torino, Utet, 1963; A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1964.

Sui crepuscolari e Gozzano: per la critica A. Vallone, *I crepuscolari*, Palermo, Palumbo, 1960; G.A. Borgese, *La vita e il libro*, II, Torino, Bocca, 1911; B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, IV cit.; G. Petronio, *I crepuscolari*, Firenze, Sansoni, 1937; G. Mariani, *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1958; G. Getto, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953; L. Baldacci, *I crepuscolari*, Torino, Eri, 1961; C. Calcaterra, *Intr. a G. Gozzano, Opere*, Garzanti, Milano, 1958; S. Solmi, *Intr. a S. Corazzini, Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; E. Sanguineti, *G. Gozzano*, Torino, Einaudi, 1966.

Per Croce: per orientarsi nella sterminata bibliografia crociana si v. *L'opera di B. Croce*, a cura di S. Borsari, Napoli, Istituto storico, 1964, e E. Cione, *Bibliografia crociana*, Torino, Bocca, 1956. Poiché qui non è possibile elencare neppure le cose fondamentali ci limiteremo a indicare alcune voci essenziali: M. Sansone, *Intr. a B. Croce, La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Bari, Laterza, 1956; il fascicolo di «Letterature moderne», 1953 dedicato a Croce, come quello del 1967 della «Rassegna della letteratura italiana» (dove per secoli sono esaminati i contributi crociani alla critica italiana); L. Russo, in *La critica letteraria contemporanea*, I, Bari, Laterza, 1942; M. Puppo, *Il metodo e la critica di B. Croce*, Milano, Mursia, 1964, e *Croce prosatore*, in *Croce, D'Annunzio e altri saggi* cit.; su Croce scrittore, anche F. Flora, in *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

Per Gramsci ci limiteremo a segnalare: «Studi gramsciani», Roma, Editori Riuniti-Istituto Gramsci, 1969 (con saggi di E. Garin, *A. Gramsci e la cultura italiana*, di G. Petronio, *Gramsci e la critica letteraria*, di A. Seroni, *La distinzione tra «critica d'arte» e «critica politica» in Gramsci*, di G. Trevisani, *Gramsci e il teatro italiano*); *La città futura. Studi sulla figura e il pensiero di A. Gramsci*, Milano, Feltrinelli, 1959 (con un saggio di G. Scalia, *Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci*); molto vivo G. Fiori, *Vita di A. Gramsci*, Bari, Laterza, 1966.

Poiché non è possibile dare qui un elenco neppure approssimativamente adeguato sulla letteratura del Novecento ci limitiamo ad indicare alcune antologie della poesia e della prosa con introduzioni spesso rilevanti e alcune raccolte di saggi critici. Antologie della poesia: L. Anceschi, *Lirici nuovi*, Milano, Mursia, 1964²; G. Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana, 1909-1949*, Parma, Guanda, 1960²; L. Anceschi-S. Antonielli, *Lirici del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1961; con commento; G. De Robertis, *Poeti*

lirici moderni e contemporanei, Firenze, Le Monnier, 1945; G. Spagnoletti, *Poeti del Novecento*, Milano, Mondadori, 1951; G. Getto-F. Portinari, *Dal Carducci ai contemporanei*, Bologna, Zanichelli, 1956; G. Barberi Squarotti-S. Jacomuzzi, *Poesia italiana contemporanea*, Messina, D'Anna, 1963. Si v. anche P.P. Pasolini, *Poesia dialettale del '900*, Parma, Guanda, 1952.

Antologie della prosa: E. Falqui-E. Vittorini, *Scrittori nuovi*, Lanciano, Carabba, 1930; G.B. Angioletti-G. Antonini, *Narratori d'oggi*, Firenze, Vallecchi, 1943; G. Getto-F. Portinari, *La prosa dal Carducci ai contemporanei*, Torino, Petrini, 1958; E. Pagliarani-W. Pedullà, *I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964.

Raccolte di saggi: fra i primi interventi complessivi sulla letteratura del Novecento: R. Serra, *Le lettere*, in *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1958²; G.A. Borgese, *La vita e il libro*, Torino, Bocca, 1910-1913; E. Cecchi, *Studi critici*, Ancona, Puccini, 1912; G. Boine, *Plausi e botte*, Parma, Guanda, 1939³; F. Flora, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano, Mondadori, 1925, e *I miti della parola*, Bari, Laterza, 1942, *Taverna di Parnaso*, Roma, Tumminelli, 1943², *Saggi di poetica moderna*, Messina-Firenze, D'Anna, 1949, *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952; P. Gobetti, *Opere*, Torino, Einaudi, 1960; A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950. Quindi: B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1914-1940; A. Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, e *Ultimi studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954; M. Valgimigli, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943; M. Vinciguerra, *Un quarto di secolo*, Torino, Gobetti, 1925; G. Debenedetti, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, I, 1952²; II, 1955²; III, Milano, Il Saggiatore, 1959; *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963; G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1939, e *Altro Novecento*, ivi, 1962; C. Bo, *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, e *Nuovi studi*, ivi, 1946, *Riflessioni critiche*, Firenze, Sansoni, 1954; G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1958³, e *Un anno di letteratura*, ivi, 1942; O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, e *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, ivi, 1955; A. Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958³; A. Seroni, *Ragioni critiche. Studi di letteratura contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1944, e *Nuove ragioni critiche*, ivi, 1954, e ancora *Del leggere e sperimentare*, Milano-Firenze, Parenti, 1957; M. Costanzo, *Studi critici*, Roma, Bardi, 1945; P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, I-IV, Bari, Laterza, 1946-1953, e *Italiani e stranieri*, Milano, Mondadori, 1957, ma anche *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1920, e *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1934; P. Bigongiari, *Studi*, Firenze, Vallecchi, 1946; O. Lombardi, *Scrittori del tempo*, Pescara, Coop. tip. Matteotti, 1948; M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964²; C. Varese, *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951; W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit., 1963²; G. Spagnoletti, *Pretesti di vita*

letteraria, Catania, Camene, 1953; G. Getto, *Poeti e cose varie del '900*, Firenze, Sansoni, 1965²; C. Muscetta, *Letteratura militante*, Milano-Firenze, Parenti, 1953, e *Realismo e contorealismo*, Milano, Del Duca, 1958, *Ritratti e letture*, Milano, Marzorati, 1961; L. Piccioni, *Sui contemporanei*, Milano, Fabbri, 1953, e *Tradizione letteraria e idee correnti*, ivi, 1956; E. Cecchi, *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea*, Milano, Garzanti, 1954, e *Ritratti e profili. Saggi e note di letteratura italiana*, ivi, 1957, *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea*, Napoli, Esi, 1958; G. Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, Manfredi, 1959; G. Ravagnani, *I contemporanei*, Milano, Ceschina, 1959³, e *Uomini visti*, Milano, Mondadori, 1955; E. Falqui, *Novecento letterario*, I-VIII, Firenze, Vallecchi, 1954-1966; A. Borlenghi, *Fra Ottocento e Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955; S. Antonielli, *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955; M. Apollonio, *I contemporanei. Cronache, testi, saggi*, Brescia, La Scuola, 1956; F. Portinari, *Problemi critici di ieri e di oggi*, Milano, Fabbri, 1959; N. Sapegno, *Pagine di storia letteraria*, Palermo, Manfredi, 1960; P. Milano, *Il lettore di professione*, Milano, Feltrinelli, 1960; G.A. Peritore, *Alcuni studi*, Imola, Galeati, 1961; E. Levi, *Il lettore inquieto*, Milano, Il Saggiatore, 1964; G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, e *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965 e 1966; G. Petrocchi, *Poesia e tecnica narrativa*, ivi, 1962; E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, ivi, 1961; S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1963; L. Baldacci, *Letteratura e verità*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963; P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960; R. Scrivano, *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1965; F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965; G. Luti, *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, ivi, 1964, e *Cronache letterarie tra le due guerre, 1920-40*, Bari, Laterza, 1966; E. Siciliano, *Prima della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1965; A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1966; A. Russi, *Gli anni dell'antialienazione. Dall'Ermetismo al Neorealismo*, Milano, Mursia, 1967; W. Pedullà, *La letteratura del benessere*, Napoli, Lib. Sc. Ed., 1968.

INDICE DEI NOMI

- Abate Antonino, 290
Abba Giuseppe Cesare, 283
Abba Marta, 338
Acerbi Giovanni, 241
Acerbi Giuseppe, 129
Aganoor Pompili Vittoria, 247
Alatri Paolo, 394, 396
Albany, Luisa di Stolberg-Gedern, contessa d', 97
Albertazzi Adolfo, 393
Albertazzi Alberto, 357
Alberti Guglielmo, 392
Alberti Leon Battista, 379
Aleardi Aleardo, 246, 247, 278, 311
Alfieri Antonio, 96
Alfieri Giulia, 96, 97
Alfieri Vittorio, 43, 54, 61, 63, 65, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 122, 133, 141, 143, 162, 171, 178, 185, 206, 209, 237, 248, 249, 251, 253, 255, 372, 389
Algarotti Francesco, 36, 37, 45, 52, 54, 56, 387
Alighieri Dante, 16, 17, 54, 102, 119, 122, 123, 128, 138, 141, 163, 209, 253, 274, 352, 372, 377
Alpino Enrico, 394
Altamura Antonio, 380
Althann Michael Wenzel, conte di, 28
Alvaro Corrado, 358
Amari Michele, 254
Amendola Giovanni, 352, 353
Anacreonte, 20
Anceschi Luciano, 372, 386, 396, 398
Angeleri Carlo, 379, 380
Angelini Cesare, 390, 392
Angioletti Giovan Battista, 383, 398, 399
Angiolini Luigi, 52, 53
Antici Carlo, 203
Antici-Mattei Adelaide, 202
Antonielli Sergio, 396, 397, 398, 400
Antonini Giacomo, 399
Apollonio Carla, 390
Apollonio Mario, 372, 378, 383, 393, 395, 400
Arcari Paolo, 378
Arese Felice, 377
Aretino Pietro, 383
Arici Cesare, 129
Ariosto Ludovico, 16, 55, 209, 357, 372, 381
Aristotele, 165
Arpino Giovanni, 370
Arrighi Paul, 395
Ascoli Graziadio Isaia, 308
Asor Rosa Alberto, 384, 400
Assing Ludmilla, 290
Augusto Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 102
Auréas Henri, 393
Bacchelli Riccardo, 353, 356
Badaloni Nicola, 384, 386
Baglietto Claudio, 392
Balbo Cesare, 254
Baldacci Luigi, 381, 382, 393, 395, 398, 400
Baldelli Ignazio, 376
Baldini Antonio, 356
Balduino Armando, 393
Balestrini Domenico, 47
Balestrini Nanni, 371

Balzac Honoré de, 277
 Bandello Matteo, 383
 Bandi Giuseppe, 284
 Bandiera Alessandro Maria, 80, 84
 Banfi Antonio, 385
 Baratto Mario, 383, 388, 389
 Barberi Squarotti Giorgio, 383, 399, 400
 Barbi Michele, 372, 378
 Baretto Giuseppe, 14, 20, 53, 54, 55, 169, 388
 Barillari Bruno, 386
 Barilli Bruno, 357
 Barocchi Paola, 383
 Baron Hans, 379
 Barrili Anton Giulio, 284
 Bartoli Adolfo, 386
 Bartoli Daniello, 386
 Barzoni Giambattista, 238
 Basile Giambattista, 385
 Bassani Giorgio, 368
 Bassville Nicolas-Jean Hugou de, 122
 Battaglia Giacinto, 252
 Battisti Eugenio, 381
 Baudelaire Charles, 278, 310
 Beauharnais Eugenio, 135
 Beccaria Cesare, 38, 39, 175, 387
 Beccaria Giulia, 175
 Bellegarde Heinrich Johann, 136
 Belli Giuseppe Gioacchino, 232, 233, 234, 235, 393
 Belloni Antonio, 384
 Bellorini Egidio, 391
 Bembo Pietro, 381
 Benedetto Luigi Foscolo, 373, 377
 Berchet Giovanni, 169, 171, 172, 173, 265, 391
 Berengo Marino, 388
 Bergalli Luisa, 51
 Bergson Henri, 353
 Bernari Carlo, 367
 Berni Francesco, 383
 Bersezio Vittorio, 305
 Berto Giuseppe, 370
 Bertola Aurelio de' Giorgi, 53, 59, 251, 388
 Bertolazzi Carlo, 306
 Bertoni Giulio, 376, 380
 Betteloni Vittorio, 303
 Betti Zaccaria, 46
 Bettinelli Saverio, 49, 51, 53, 54, 56, 388
 Bibbiena Bernardo v. Dovizi da Bibbiena Bernardo
 Bigi Emilio, 376, 377, 380, 388, 390, 392
 Bignami Maddalena, 157
 Bigongiari Piero, 364, 392, 399
 Bilenchi Romano, 362
 Billanovich Giuseppe, 378, 383
 Bini Carlo, 251
 Bione, 206
 Biscardi Luigi, 394
 Bizzoni Achille, 284
 Blondel Enrichetta, 176, 177
 Bo Carlo, 364, 399
 Boccaccio Giovanni, 378
 Boccacini Traiano, 385
 Boccioni Umberto, 347
 Bodoni Giambattista, 122, 129
 Boiardo Matteo Maria, 380
 Boine Giovanni, 353, 399
 Boito Arrigo, 278, 279
 Boldrini Bruna, 392
 Bonaparte Giuseppe, 131
 Bonaparte Napoleone, 81, 118, 119, 124, 134, 135, 138, 141, 149, 153, 164, 181, 182, 249, 250
 Bonfantini Mario, 396
 Bonghi Ruggero, 280
 Bonora Ettore, 376, 378, 382, 383, 384, 388, 397
 Bonsanti Alessandro, 360
 Bontempelli Massimo, 358, 371
 Borgese Giuseppe Antonio, 345, 352, 357, 394, 396, 398, 399
 Borlenghi Aldo, 393, 400
 Borri Stampa Teresa, 177

Borsari Silvano, 398
 Borsieri Pietro, 169, 230
 Borzelli Angelo, 385
 Bosco Umberto, 372, 375, 378, 379, 387, 389, 390, 392, 394
 Bosco Guillet Graziella, 388
 Botta Carlo, 130, 132, 204
 Bottari Stefano, 385
 Bouhours Dominique, 15
 Bozzetti Cesare, 393, 395
 Bozzola Annibale, 388
 Braccesi Roberto, 389
 Bracco Roberto, 308
 Branca Vittore, 372, 376, 377, 378, 389, 391, 395
 Brancati Vitaliano, 367
 Branda Onofrio, 80, 84
 Braschi Luigi, 118, 120
 Broglio Emilio, 199
 Broschi Carlo, detto Farinello, 27
 Brunacci Brunamonti Alinda, 247
 Bruno Giordano, 384
 Bulferetti Luigi, 391
 Bulgarelli Marianna, detta la Romanina, 27, 28, 30
 Bunsen Christian Karl Josias von, 203
 Buonarroti Michelangelo, 102, 381
 Burckhardt Jacob, 379, 381
 Bürger Gottfried August, 171, 172
 Butti Enrico Annibale, 308
 Byron George Gordon, 163, 168, 246

 Cacherano di Bricherasio Francesco, 43
 Cajumi Arrigo, 394
 Calcaterra Carlo, 378, 381, 385, 387, 388, 391, 398
 Calepio Antonio, 22
 Caleppio Trussardo, 168
 Callimaco, 147
 Caloprese Gregorio, 27
 Calosso Umberto, 389
 Calvino Italo, 367
 Calvo Edoardo, 47
 Calzabigi Ranieri de', 49

 Camerana Giovanni, 278, 279
 Caminer Elisabetta, 43
 Campana Dino, 354, 364
 Campanella Tommaso, 384
 Candeloro Giorgio, 386, 390
 Canova Antonio, 115
 Cantú Cesare, 238, 257
 Cappellani Nino, 381
 Capponi Gino, 204, 251, 252, 254
 Cappuccio Carmelo, 389, 391, 393, 394
 Caproni Giorgio, 364
 Capuana Luigi, 288, 289, 290, 292, 395
 Capucci Martino, 384
 Carcano Giulio, 238
 Cardarelli Vincenzo, 355
 Carducci Dante (figlio di Giosue C.), 269
 Carducci Dante (fratello di Giosue C.), 265
 Carducci Giosue, 199, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 283, 303, 311, 324, 325, 345, 351, 357, 389, 391, 394
 Carena Giacinto, 199
 Caretti Lanfranco, 372, 375, 379, 381, 382, 384, 389
 Caristia Carmelo, 387
 Carletti Francesco, 384
 Carli Gian Rinaldo, 38, 39
 Carlo VI d'Asburgo, 28
 Carlo Emanuele III di Savoia, 96
 Caro Annibale, 383
 Carocci Alberto, 360
 Carpani Angela Maria, 79
 Carrara Enrico, 383
 Carrer Luigi, 237, 256
 Cartesio Renato, 35
 Casanova Giacomo, 52, 388
 Casini Tommaso, 393
 Cassi Gertrude, 206
 Cassirer Ernst, 385, 387
 Cassola Carlo, 368

Cassoli Francesco, 56
 Castelbarco Maria di, 93
 Casti Gian Battista, 46, 49
 Castiglione Baldassarre, 382
 Catalano Michele, 381
 Caterina da Siena, santa, 24
 Caterina II di Russia, 47
 Cattafi Bruno, 369
 Cattaneo Carlo, 198, 252, 254, 255, 256, 394
 Catullo Gaio Valerio, 147
 Cavalcanti Guido, 377
 Cavallotti Felice, 284
 Cecchetti Giovanni, 395
 Cecchi Emilio, 353, 356, 371, 380, 382, 385, 389, 396, 397, 399, 400
 Celi Ildegonda, 265
 Cellini Benvenuto, 55, 383
 Cerretti Luigi, 56
 Cesareo Giovanni Alfredo, 377
 Cesari Antonio, 127, 128
 Cesarotti Melchiorre, 57, 58, 134, 140, 169, 251, 388
 Ceva Tommaso, 15
 Chabod Federico, 380, 382
 Chateaubriand François-René de, 164
 Checchi Eugenio, 284
 Chénier Joseph Marie, 64
 Chiabrera Gabriello, 385
 Chiala Luigi, 252
 Chiappelli Fredi, 382, 384
 Chiarelli Luigi, 344
 Chiari Alberto, 385
 Chiari Pietro, 49, 50, 63, 70, 71
 Chiarini Giuseppe, 391
 Chimenz Siro A., 397
 Ciampoli Domenico, 300
 Ciardo Manlio, 384
 Cicerone Marco Tullio, 209
 Cione Edmondo, 394, 398
 Citanna Giuseppe, 389, 390, 391, 394
 Coleridge Samuel Taylor, 161, 162
 Colicchi Calogero, 395
 Colletta Pietro, 132, 204
 Collodi Carlo, 280
 Colloredo Isabella di, 239
 Colombo Cristoforo, 209
 Comparetti Domenico, 308
 Condorcet Sophie, 175
 Confalonieri Federico, 169
 Conio Nicoletta, 62
 Conti Antonio, 22, 148
 Contini Gianfranco, 372, 378, 380, 393, 394, 399
 Corazzini Sergio, 398
 Cordié Carlo, 375
 Corneille Pierre, 22, 26
 Corniani Giovanni Battista, 257
 Corona Nicola, 43
 Corsano Antonio, 382, 384
 Cortés Hernán, 90
 Cosmo Umberto, 377, 378
 Cossa Pietro, 305
 Costa Andrea, 324
 Costa Nino, 283
 Costa Paolo, 129
 Costanzo Mario, 399
 Cremona Lelio, 383
 Crescimbeni Giovan Mario, 15, 16, 17
 Crispi Francesco, 265, 272
 Croce Alda, 395
 Croce Benedetto, 66, 349, 350, 351, 352, 353, 365, 371, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399
 Croce Franco, 385, 386
 Cuoco Vincenzo, 131, 132, 175, 391
 D'Adda Febo, 93
 D'Amico Silvio, 383, 386, 393, 395, 397
 D'Ancona Alessandro, 308
 D'Annunzio Gabriele, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 325, 330, 332, 334, 345, 347, 351, 352, 396
 D'Azeglio Cesare, 188, 249

D'Azeglio Massimo, 238, 249, 250, 282
 D'Ovidio Francesco, 308, 378, 391
 Da Ponte Lorenzo, 49, 52
 Da Pozzo Giovanni, 387
 Dall'Ongaro Francesco, 237, 238
 Darbes Cesare, 68
 Darwin Charles, 285
 Dazzi Manlio, 388
 De Amicis Edmondo, 280
 De Bartholomaeis Vincenzo, 377
 De Bosis Adolfo, 313
 De Caprariis Vittorio, 382
 De Castris Leone, 341
 De Lemene Francesco, 12
 De Lollis Cesare, 371, 390, 393, 394
 De Luca Giuseppe, 379
 De Luca Iginio, 393
 De Marchi Emilio, 280, 281, 395
 De Mattei Rodolfo, 378
 De Meis Angelo Camillo, 252
 De Michelis Eurialo, 395, 397
 De Robertis Domenico, 380
 De Robertis Giuseppe, 353, 371, 378, 380, 388, 389, 391, 392, 394, 398, 399
 De Roberto Federico, 300, 301, 302, 395
 De Rossi Giovanni Gherardo, 46, 50
 De Ruggiero Guido, 353, 382, 390, 391, 396
 De Sanctis Carlo, 258
 De Sanctis Francesco, 66, 128, 159, 192, 251, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 273, 282, 284, 285, 288, 350, 378, 381, 394, 395
 De Sinner Luigi, 205
 De Vecchi Pierluigi, 381, 382
 Debenedetti Giacomo, 359, 372, 397, 398, 399
 Degola Eustachio, 176
 Del Buono Oreste, 370
 Del Monte Alberto, 377
 Deledda Grazia, 302
 Delfico Melchiorre, 41
 Della Casa Giovanni, 382
 Della Corte Andrea, 387
 Della Porta Giambattista, 383
 Della Terza Dante, 385
 Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone, 46, 57
 Della Valle Federico, 386
 Denina Carlo, 43
 Desaix Louis Charles Antoine, 124
 Dessì Giuseppe, 366
 Devoto Giacomo, 372, 376, 396, 397
 Di Blasi Corrado, 395
 Di Breme Ludovico, 168, 169, 171
 Di Giacomo Salvatore, 303, 304, 306
 Di Pietro Antonio, 397
 Di Pino Guido, 389
 Dickens Charles, 278
 Didot François-Ambroise, 97
 Dionisotti Carlo, 372, 376, 381
 Donadoni Eugenio, 371, 384, 391, 397
 Doni Anton Francesco, 383
 Dossi Carlo, 278, 279
 Dostoevskij Fëdor, 317
 Dottori Carlo de', 386
 Dovizi da Bibbiena Bernardo, 383
 Dumas Alexandre, 291
 Duse Eleonora, 315
 Einaudi Luigi, 353, 387
 Emiliani Giudici Paolo, 257
 Enrico IV di Franconia, 342
 Epitteto, 204, 218
 Erba Luciano, 369
 Eschilo, 163
 Esiodo, 206
 Esposito Enzo, 375
 Espronceda José de, 165
 Euripide, 112
 Evola Niccolò Domenico, 375
 Fabre François-Xavier, 115
 Fagioli Gian Battista, 24, 68

Fagnani Arese Antonietta, 135, 146
 Falconieri Costanza, 120
 Falqui Enrico, 385, 399, 400
 Fantoni Giovanni, 57
 Farina Salvatore, 280
 Farinelli Arturo, 390
 Fassò Luigi, 386
 Fauriel Claude, 176, 179
 Federico II di Hohenstaufen, 329
 Federico II di Hohenzollern, 43
 Fenoglio Beppe, 368
 Ferrante Luigi, 398
 Ferrante Pier Paolo, 384
 Ferrara Mario, 380
 Ferrari Giuseppe, 254
 Ferrari Matilde, 239
 Ferrari Paolo, 305
 Ferrari Severino, 274, 303
 Ferrata Giansiro, 391, 395
 Ferrero Giuseppe Guido, 385
 Ferretti Giovanni, 391
 Fiacchi Luigi, detto il Clasio, 46
 Fichte Johann Gottlieb, 166
 Figurelli Fernando, 377, 392
 Filangieri Gaetano, 41, 131
 Filicaia Vincenzo, 12
 Fiori Giuseppe, 398
 Firenzuola Agnolo, 383
 Firmian Karl Joseph von, 80, 83
 Flamini Francesco, 380
 Flaubert Gustave, 284
 Flora Francesco, 236, 363, 372, 376,
 380, 383, 385, 388, 392, 394, 396,
 397, 398, 399
 Fogazzaro Antonio, 330, 331, 332,
 333, 334, 371, 397
 Folena Gianfranco, 372, 380, 389
 Folengo Teofilo, 383
 Fontanini Giusto, 15
 Fornaciari Luigi, 128
 Forti Fiorenzo, 387
 Fortini Franco, 369, 400
 Fortis Alberto, 43
 Foscolo Andrea, 134
 Foscolo Floriana, 137
 Foscolo Giovanni, 135
 Foscolo Ugo, 54, 114, 115, 116, 117,
 124, 128, 130, 131, 132, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,
 156, 157, 158, 159, 166, 169, 170,
 237, 239, 251, 255, 256, 257, 258,
 263, 327, 345, 371, 372, 391
 Frattarolo Renzo, 375
 Freud Sigmund, 309, 336
 Frisi Paolo, 38, 39
 Frugoni Carlo Innocenzo, 21, 22, 54,
 57, 119
 Fubini Mario, 372, 376, 378, 379,
 382, 384, 386, 387, 388, 389, 390,
 391, 392, 394, 397
 Fucini Renato, 300, 303
 Fueter Eduard, 383, 384
 Fusinato Arnaldo, 237
 Gabbuti Elena, 392
 Gadda Carlo Emilio, 361, 370
 Galanti Giuseppe Maria, 41
 Galiani Ferdinando, 41, 42, 49, 131,
 387
 Galilei Galileo, 102, 384
 Galimberti Cesare, 392
 Gallarati Scotti Tommaso, 397
 Gallese Maria di, 315
 Galletti Alfredo, 392, 396
 Gallina Giacinto, 306
 Gandino Giovanni Battista, 324
 Gargiulo Alfredo, 372, 396, 399
 Garibaldi Giuseppe, 154, 240, 274,
 283, 284
 Garin Eugenio, 379, 380, 381, 396,
 398
 Garrone Dino, 395
 Gatti Guglielmo, 397
 Gatto Alfonso, 364
 Gelli Giovan Battista, 382
 Genovesi Antonio, 40, 131, 387

Gentile Giovanni, 351, 352, 353, 381, 385, 386, 387, 391, 392
 Gerratana Valentino, 394
 Gessner Salomon, 57
 Getto Giovanni, 372, 376, 378, 379, 380, 384, 385, 392, 394, 398, 399, 400
 Geymonat Ludovico, 385
 Gherardi del Testa Tommaso, 248
 Gherardini Giovanni, 168
 Ghidetti Enrico, 395
 Giacometti Paolo, 248
 Giacosa Giuseppe, 306, 307, 308
 Giannessi Ferdinando, 390
 Gianni Francesco Maria, 42
 Giannone Pietro (1676-1748), 40, 387
 Giannone Pietro (1792-1872), 247
 Gigli Girolamo, 24, 25, 49, 61, 68
 Gilbert Felix, 382
 Gilson Étienne, 378
 Gimma Giacinto, 15
 Gimmelli Enzo, 388
 Ginzburg Natalia, 367
 Gioberti Vincenzo, 252, 253, 256, 257, 273, 394
 Gioia Melchiorre, 132
 Giordani Pietro, 115, 129, 130, 167, 168, 203, 206, 230, 391
 Giotti Virgilio, 355
 Giovanna d'Arco, 125
 Giovine M.V., 385
 Girardi Enzo Noè, 382, 385
 Giraud Giovanni, 248
 Giudice Gaspare, 398
 Giuliani Alfredo, 371
 Giuliano Balbino, 353
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, 28, 64, 80, 121
 Giusti Giuseppe, 234, 235, 236, 393
 Gnoli Domenico, 312
 Gobetti Piero, 358, 359, 365, 389, 399
 Goethe Johann Wolfgang von, 57, 98, 138, 162, 165, 256
 Goffis Cesare Federico, 382, 383, 384, 391, 392
 Goldoni Carlo, 25, 26, 47, 49, 50, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 95, 98, 99, 305, 306, 357, 388
 Goldoni Giulio, 61
 Goldsmith Oliver, 171, 172
 Goncourt Edmond de, 284
 Goncourt Jules de, 284
 Gorani Giuseppe, 52
 Gorra Marcella, 391, 395
 Gounod Charles, 278
 Govoni Corrado, 345
 Gozzano Guido, 345, 346, 347, 398
 Gozzi Carlo, 50, 51, 52, 63, 388
 Gozzi Gasparo, 51, 178, 388
 Grabher Carlo, 379, 383
 Graf Arturo, 312, 381
 Gramsci Antonio, 349, 358, 364, 365, 366, 382, 397, 398, 399
 Grana Gianni, 394
 Gravina Gian Vincenzo, 15, 16, 17, 20, 22, 27, 33, 148, 169, 386
 Gray Thomas, 162, 171, 172
 Grazzini Anton Francesco, 383
 Greco Aulo, 383
 Gregorio VII, papa, 342
 Grilli Alfredo, 399
 Grimani Michele, 62
 Gritti Francesco, 47
 Grossi Tommaso, 237
 Guarini Battista, 27, 383
 Guerrazzi Francesco Domenico, 238
 Guerrini Olindo, 303
 Guglielminetti Marziano, 384, 385, 386
 Guicciardini Francesco, 382
 Guidi Alessandro, 12, 13, 96
 Guzzo Augusto, 384
 Hamann Johann Georg, 162
 Hauser Henri, 381
 Hauvette Henri, 378
 Haydn Hiram, 381

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 166, 259
 Heine Heinrich, 278
 Herder Johann Gottfried, 162
 Hobhouse John, 159
 Hugo Victor, 165, 278

 Ibsen Henrik, 307
 Imbonati Carlo, 86, 175, 178
 Imer Giuseppe, 62
 Innamorati Giuliano, 383
 Isella Dante, 393
 Isocrate, 204

 Jacomuzzi Stefano, 399
 Jahier Piero, 353
 Jannaco Carmine, 375, 384, 385
 Janner Arminio, 398
 Janni Ettore, 393
 Jenner Edward, 250
 Johnson Samuel, 54, 55
 Jovine Francesco, 366
 Joyce James, 336, 370

 Kant Immanuel, 35, 166
 Kaunitz Wenzel Anton von, 80, 83
 Keats John, 165
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 120
 Körner Theodor, 182
 Kurz Otto, 384

 La Farina Giuseppe, 254
 La Fontaine Jean de, 46
 La Vista Luigi, 258
 Lamartine Alphonse de, 246
 Lamberti Anton Maria, 47
 Lambruschini Raffaello, 252
 Lami Giovanni, 42
 Landolfi Tommaso, 363
 Landucci Sergio, 394
 Lastrì Marco, 42
 Lattuada Anna Maria, 79
 Lee Vernon, 386
 Leonardo da Vinci, 380

 Leone de Castris Arcangelo, 392, 396, 397, 398
 Leopardi Carlo, 202
 Leopardi Giacomo, 84, 114, 116, 121, 129, 163, 165, 167, 171, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 247, 253, 258, 261, 262, 263, 326, 327, 345, 352, 355, 357, 392
 Leopardi Monaldo, 202, 203, 205
 Leopardi Paolina, 202, 211
 Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, 42, 81
 Lepre Aurelio, 387
 Lessing Gotthold Ephraim, 163
 Levi Carlo, 367
 Levi Eugenio, 388, 397, 400
 Levi Ezio, 377
 Levi Giulio Augusto, 392
 Li Gotti Ettore, 377
 Limentani Uberto, 385
 Lizzani Carlo, 366
 Locke John, 35
 Lombardi Germano, 371
 Lombardi Olga, 399
 Lomonaco Francesco, 131, 140, 175
 Lonardi Gilberto, 393
 Londonio Giuseppe, 168
 Longanesi Leo, 358
 Longo Alfonso, 38, 39
 Lorenzi Bartolomeo, 46
 Lorenzi Giovanni Battista, 42
 Loria Arturo, 360
 Lovarini Emilio, 383
 Lucini Gian Pietro, 279, 312
 Lucrezio Caro Tito, 102
 Luigi XVI di Borbone, 63, 118, 122
 Luperini Romano, 396
 Luperini Cesare, 392
 Luti Giorgio, 397, 400
 Luzi Mario, 364, 399

 Maccari Giambattista, 247

Maccari Mino, 358
 Macchia Giovanni, 373
 Machiavelli Niccolò, 245, 382
 Macpherson James, 57
 Macrí Oreste, 399
 Madrignani Carlo Alberto, 385, 395
 Maffei Clara, 290
 Maffei Scipione, 22, 107, 388
 Magalotti Lorenzo, 11, 385
 Maggi Carlo Maria, 12, 23, 47, 230
 Maggini Francesco, 377, 378
 Mai Angelo, 209
 Maier Bruno, 382, 383, 387, 388, 389, 390, 397
 Maillard de Tournon Monica, 96
 Majakovskij Vladimir, 348
 Malagoli Luigi, 392
 Mallarmé Stéphane, 310
 Malvezzi Teresa, 204
 Mameli Goffredo, 247
 Mamiani Terenzio, 265
 Manacorda Giuliano, 396
 Manacorda Giuseppe, 391
 Manfredi Eustachio, 18
 Manin Daniele, 243
 Manzini Gianna, 363
 Manzoni Alessandro, 129, 131, 165, 166, 167, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 236, 237, 238, 239, 248, 249, 253, 256, 263, 265, 277, 279, 280, 284, 286, 289, 293, 327, 345, 352, 372, 391, 392
 Manzoni Pietro, 175
 Maratti Zappi Faustina, 19, 20, 26
 Marazzan Mario, 390
 Marcello Marco Claudio, 102
 Marchesi Concetto, 373
 Maria Cristina di Svezia, 13
 Maria Teresa d'Asburgo, 28, 64, 80
 Mariani Gaetano, 380, 395, 398
 Marin Carlo, 239
 Marinetti Filippo Tommaso, 347, 348
 Marino Giambattista, 385
 Mario Alberto, 284
 Maroncelli Piero, 169
 Marsigli Jacopo, 140n
 Martello Pier Jacopo, 19, 22, 25
 Marti Mario, 377, 378, 381, 383, 392
 Martinengo Marzia, 149
 Martinetti Cornelia, 157
 Martinez Antonio, 28
 Martinez Marianna, 28
 Martini Fausto Maria, 345
 Martini Ferdinando, 248, 280, 393
 Martini Vincenzo, 248
 Marzot Giulio, 388, 395
 Mascagni Pietro, 299
 Mascheroni Lorenzo, 46, 124, 130
 Masiello Vitilio, 389
 Masuccio Salernitano, 380
 Mattalia Daniele, 394
 Maupassant Guy de, 284
 Maxia Sandro, 397
 Mazza Angelo, 57
 Mazzali Ettore, 384, 397
 Mazzamuto Pietro, 397
 Mazzei Filippo, 52
 Mazzini Giuseppe, 198, 238, 252, 253, 254, 256, 394
 Mazzoni Giuseppe, 238
 Mazzoni Guido, 375, 389, 391
 Mazzuchelli Giammaria, 53
 Mecherini Gaetano, 380
 Medebach Girolamo, 62
 Medici Lorenzo de', detto il Magnifico, 379
 Meinecke Friedrich, 382
 Meli Giovanni, 47, 48, 49, 388
 Melzi d'Eril Bice, 241
 Mengaldo Pier Vincenzo, 380
 Menicucci Elvira, 265
 Menzini Benedetto, 11, 13
 Mercantini Luigi, 247
 Mertens Bertozzi Renata, 397
 Mesnard Pierre, 382
 Mestica Giovanni, 392

Metastasio Pietro, 26, 27, 28, 29, 30,
 31, 32, 33, 35, 49, 102, 387
 Meyerbeer Giacomo, 278
 Michel Paul-Henri, 379
 Migliorini Bruno, 372, 376
 Milano Paolo, 400
 Milizia Francesco, 56
 Milton John, 20, 120
 Minzoni Onofrio, 119
 Mira Giovanni, 396
 Miraglia Giuseppe, 323
 Misasi Nicola, 300
 Mocenni Quirina, 136
 Modena Gustavo, 248
 Molière, 23, 24
 Momigliano Attilio, 372, 375, 376,
 378, 379, 380, 381, 384, 385, 388,
 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395,
 396, 397, 399
 Moncallo Giuseppe Lorenzo, 387
 Montale Eugenio, 359, 360, 363, 364,
 371, 397
 Montanelli Giuseppe, 238, 251
 Montani Giuseppe, 252, 256
 Montano Lorenzo, 357
 Montesquieu, Charles-Louis de Secon-
 dat, barone di, 96
 Monteverdi Angelo, 376, 377
 Monti Costanza, 119, 129
 Monti Vincenzo, 115, 116, 117, 118,
 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 133, 135, 168,
 178, 390
 Morante Elsa, 367
 Moravia Alberto, 362
 Moretti Marino, 345
 Moretti Walter, 385
 Morghen Raffaello, 379
 Morrocchesi Antonio, 248
 Mosco, 206
 Mozart Wolfgang Amadeus, 49
 Murat Gioacchino, 131
 Muratori Ludovico Antonio, 15, 22,
 254, 387
 Murger Henri, 277
 Muscetta Carlo, 372, 381, 384, 388,
 390, 393, 400
 Mussolini Benito, 316
 Naranzi Costantino, 137
 Nardi Bruno, 378
 Nardi Piero, 394
 Natali Giulio, 386, 391
 Natta Alessandro, 391
 Navarria Aurelio, 395
 Nelli Jacopo Angelo, 24, 25, 68
 Nelson Horatio, 153
 Nencini Eleonora, 157
 Neri Ferdinando, 379, 383, 385
 Neri Pompeo, 42
 Newton Isaac, 35, 37
 Niccolini Giambattista, 248
 Nicolini Fausto, 386, 387, 392
 Nicolini Giuseppe, 168
 Nicolosi Francesco, 396
 Niebuhr Barthold Georg, 203
 Nietzsche Friedrich, 310, 318
 Nievo Ippolito, 238, 239, 240, 241,
 242, 284, 393
 Noferi Adelia, 378, 391, 397
 Nolhac Pierre de, 378
 Norsa Achille, 382
 Novalis, 165
 Novati Francesco, 376
 Noventa Giacomo, 355
 Omero, 15, 17, 48, 125, 154, 156,
 163, 329
 Omodeo Adolfo, 394
 Onofri Arturo, 354, 397
 Orazio Flacco Quinto, 29
 Oriani Alfredo, 282, 395
 Orsi Gian Giuseppe, 15
 Orsini Felice, 251
 Ortes Giammaria, 43
 Ovidio Nasone Publio, 110
 Paci Enzo, 386

Pagano Francesco Mario, 41
 Pagliarani Elio, 371, 399
 Pagliaro Antonio, 372, 377
 Palazzeschi Aldo, 345, 353, 354
 Palmarcchi Roberto, 380, 382
 Palmieri Giuseppe, 41
 Pananti Filippo, 130
 Pancrazi Pietro, 353, 372, 382, 383, 393, 395, 397, 399
 Pandolfi Vito, 386
 Panzini Alfredo, 357
 Paoli Pasquale, 238
 Paolini Massimi Petronilla, 18
 Papi Lazzaro, 132
 Papini Giovanni, 352, 353
 Paradisi Agostino, 56
 Paradisi Giovanni, 56
 Parenti Marino, 390
 Parini Giuseppe, 37, 39, 45, 47, 52, 56, 64, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 116, 124, 130, 141, 146, 152, 171, 178, 230, 239, 274, 389
 Parino Francesco Maria, 79
 Parise Goffredo, 370
 Parodi Ernesto Giacomo, 308, 378, 393
 Parodi Tommaso, 393
 Parronchi Alessandro, 364
 Parzanese Pietro Paolo, 237
 Pascarella Cesare, 303
 Pascoli Giacomo, 324
 Pascoli Giovanni, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 345, 351, 397
 Pascoli Ida, 325
 Pascoli Maria, 325, 397
 Pascoli Ruggero, 324
 Pasolini Pier Paolo, 370, 399, 400
 Pasquali Giorgio, 373, 397
 Passannante Giovanni, 324
 Passerin D'Entrèves Alessandro, 378
 Passeroni Giancarlo, 46
 Pavello Diamante, 243
 Pavese Cesare, 361, 366, 367, 369
 Pea Enrico, 358
 Pecchio Giuseppe, 169
 Pedullà Walter, 399, 400
 Pellegrini Carlo, 380
 Pellegrini Silvio, 377
 Pelliccioni Gaetano, 324
 Pellico Silvio, 169, 170, 237, 248, 249, 282
 Pellizzari Achille, 391
 Pepoli Carlo, 204
 Percopo Erasmo, 380
 Percoto Caterina, 238, 239
 Peretti Nada, 394
 Pergolesi Giovanni Battista, 27
 Peritore Giuseppe Angelo, 400
 Pernicone Vincenzo, 372, 379
 Persio Flacco Aulo, 125
 Peticari Giulio, 119, 128, 129
 Petőfi Sándor, 165
 Petraccone Enzo, 386
 Petrarca Francesco, 11, 17, 18, 141, 170, 204, 260, 262, 274, 378
 Petrini Domenico, 371, 383, 389, 394, 397
 Petrini Mario, 394
 Petrocchi Giorgio, 380, 383, 392, 393, 397, 400
 Petroni Guglielmo, 368
 Petronio Giuseppe, 372, 379, 388, 389, 390, 393, 398
 Piccioni Leone, 395, 400
 Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, granduca di Toscana v. Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, imperatore del Sacro Romano Impero
 Pignatelli Marianna, 28
 Pignotti Lorenzo, 46
 Pikler Teresa, 118
 Pilati Carlantonio, 39
 Pindemonte Giovanni, 49
 Pindemonte Ippolito, 59, 149, 251, 388
 Pio VI, 118, 120, 121, 127

Piovene Guido, 363
 Pirandello Luigi, 308, 310, 313, 334,
 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,
 344, 397
 Piromalli Antonio, 381, 387, 388, 397
 Pisacane Carlo, 198, 254
 Pitt Penelope, 96
 Piva Lina (Lidia), 266
 Pizarro Francisco, 90
 Pizzuto Antonio, 371
 Plutarco, 96
 Poe Edgar Allan, 278, 310
 Poerio Alessandro, 204, 247
 Poliziano Angelo, 247, 274, 380
 Polo Marco, 377
 Pomilio Mario, 368, 395
 Pompeati Arturo, 390
 Ponchiroli Daniele, 381
 Pontano Giovanni, 380
 Pool Franco, 384
 Pope Alexander, 163
 Porpora Nicola, 27
 Porro Luigi, 169
 Porta Antonio, 371
 Porta Carlo, 230, 231, 232, 233, 235,
 372, 393
 Portinari Folco, 399, 400
 Praga Emilio, 278
 Praga Marco, 306, 307
 Pratesi Mario, 300
 Prati Giovanni, 246, 247, 278, 311
 Pratolini Vasco, 366
 Praz Mario, 373, 388, 390, 396
 Prestipino Vincenzo, 380
 Prezzolini Giuseppe, 353, 375
 Prisco Michele, 368
 Proust Marcel, 360
 Pulci Luigi, 380
 Pullini Giorgio, 395
 Puoti Basilio, 128, 258
 Puppò Mario, 375, 397, 398
 Puškin Aleksandr, 165

 Quadri Goffredo, 382

 Quadrio Francesco Saverio, 15
 Quarantotti Gambini Pier Antonio,
 363
 Quasimodo Salvatore, 364

 Racine Jean, 22, 26
 Radicati di Passerano Alberto, 43
 Ragghianti Carlo Ludovico, 383
 Ragonese Gaetano, 384, 393, 395
 Raimondi Ezio, 381, 385, 386
 Rajna Pio, 308
 Ramat Raffaello, 381, 382, 383, 389,
 391
 Ranieri Antonio, 205
 Ranieri Paolina, 205
 Rapisardi Mario, 247
 Ravegnani Giuseppe, 400
 Rea Domenico, 367
 Rebora Clemente, 354
 Redi Francesco, 11, 385
 Renaudet Augustin, 378, 381
 Rezzonico Carlo Gastone v. Della
 Torre di Rezzonico Carlo Gastone
 Ricci Angelo Maria, 129
 Ricciardi Giuseppe, 252
 Richter Jean Paul, 278
 Ridolfi Roberto, 382, 383
 Righetti Carlo (Cletto Arrighi), 277
 Rimbaud Arthur, 310
 Risi Nelo, 369
 Ristori Adelaide, 248
 Ristoro d'Arezzo, 377
 Robaud Enzo, 377
 Roberti Giovanni Battista, 46
 Roda Vittorio, 396
 Rolli Paolo, 20
 Romagnoli Sergio, 387, 388, 393, 394
 Romagnosi Giandomenico, 132, 169,
 170, 252, 255
 Romanina v. Bulgarelli Marianna
 Roncioni Isabella, 135, 140, 143
 Rosa Salvator, 385
 Roscoe William, 379
 Rosmini Antonio, 177, 243, 252

Rossellini Roberto, 366
 Rossetti Gabriele, 247
 Rossi Mario, 382
 Rossi Paolo, 386
 Rossi Vittorio, 379
 Rosso di San Secondo Pier Maria, 344
 Rota Ettore, 386
 Rotta Salvatore, 382
 Rousseau Jean-Jacques, 36, 48, 96, 138
 Rovani Giuseppe, 278
 Rovetta Girolamo, 306
 Ruffini Francesco, 392
 Ruffini Giovanni, 238
 Russi Antonio, 400
 Russo Luigi, 372, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 398
 Russo Vincenzo, 41
 Ruzante, Angelo Beolco, detto il, 383

Saba Umberto, 353
 Sacchetti Franco, 247, 379
 Sacchi Antonio, 50, 68
 Saitta Giuseppe, 379, 381, 385
 Salfi Francesco Saverio, 132
 Salinari Carlo, 372, 381, 396
 Salinari Giovan Battista, 383
 Salsano Fernando, 383
 Salvatorelli Luigi, 377, 384, 387, 390, 392, 396
 Salvemini Gaetano, 353
 Salvini Tommaso, 248
 Salvioni Margherita, 61
 Sammartini Giovanni Battista, 80
 Sand George, 239
 Sanguineti Edoardo, 371, 398, 400
 Sannazaro Jacopo, 13, 380
 Sansone Mario, 372, 391, 392, 398
 Sant'Elia Antonio, 347
 Santangelo Giorgio, 381, 384, 388, 394, 395
 Santinello Giovanni, 379
 Santini Emilio, 391

Sapegno Natalino, 372, 376, 377, 378, 379, 380, 385, 389, 392, 394, 395, 396, 400
 Sarpi Paolo, 384
 Sarro Domenico, 27
 Sassetti Filippo, 383
 Sasso Gennaro, 382
 Sassoli Angelo, 140n
 Savarese Gennaro, 392
 Savarese Nino, 357
 Savinio Alberto, 357
 Savioli Ludovico, 56, 119, 146
 Savoia Eugenio di, 12
 Savonarola Girolamo, 380
 Sbarbaro Camillo, 354
 Scaglione Aldo, 387
 Scalia Gianni, 398
 Scalvini Giovita, 256
 Scarfoglio Edoardo, 394
 Scarlatti Alessandro, 27
 Schelling Friedrich, 166
 Schiaffini Alfredo, 372, 376, 377
 Schiller Friedrich, 162, 163, 255
 Schippisi Ranieri, 385, 387
 Schlegel August Wilhelm, 162, 163, 167, 168
 Schlegel Friedrich, 161, 162, 163
 Schleiermacher Friedrich, 166
 Schlosser Julius von, 383
 Schopenhauer Arthur, 310
 Sciascia Leonardo, 367, 398
 Scola Giovanni, 43
 Scotellaro Rocco, 367
 Scott Walter, 189, 236
 Scrivano Riccardo, 376, 381, 389, 396, 400
 Segre Cesare, 377, 380
 Serao Matilde, 300, 395
 Sereni Vittorio, 364
 Seroni Adriano, 378, 383, 384, 395, 396, 398, 399
 Serra Renato, 353, 371, 399
 Settembrini Luigi, 250, 251, 257, 282
 Severi Francesco, 380

Sgroi Carmelo, 394
 Shakespeare William, 55, 163, 168
 Shelley Percy Bysshe, 165
 Siciliano Enzo, 400
 Siciliano Italo, 397
 Silone Ignazio, 363
 Silori Luigi, 393
 Silvestri Giuseppe, 388
 Singleton Charles Southward, 378
 Sinigalli Leonardo, 364
 Sismondi Jean Charles Léonard Si-
 monde de, 169, 187
 Slataper Scipio, 353
 Soggi Ettore, 284
 Soffici Ardengo, 353
 Soldati Mario, 363
 Solmi Edmondo, 380
 Solmi Sergio, 364, 398, 400
 Sommaruga Angelo, 313
 Sozzi Bortolo Tommaso, 380, 382,
 384, 388
 Spagnoletti Giacinto, 398, 399
 Spallanzani Lazzaro, 53
 Spathis Diamantina, 134
 Spaventa Bertrando, 252
 Spinazzola Vittorio, 395
 Spitzer Leo, 395
 Spolverini Giovanni Battista, 46
 Spongano Raffaele, 372, 379, 385, 389
 Staël Germaine de, 163, 164, 166,
 167, 168, 248
 Stampa Gaspara, 381
 Steiner Carlo, 390
 Stella Antonio, 204
 Sterne Laurence, 130, 142, 148, 155,
 156, 278
 Strocchi Dionigi, 129
 Stuart Carlo Edoardo, 97
 Svevo Italo, 313, 334, 335, 336, 337,
 359, 360, 370, 397

 Tagliazucchi Gerolamo, 54
 Tanzi Carl'Antonio, 47
 Tarchetti Igino Ugo, 278, 279

 Targioni-Tozzetti Fanny, 205, 224
 Tarsia Galeazzo di, 382
 Tasso Torquato, 27, 122, 371, 384
 Tassoni Alessandro, 385
 Tateo Francesco, 380
 Tecchi Bonaventura, 363
 Tedaldi Fores Carlo, 237
 Tedesco Natale, 395
 Tenca Carlo, 252, 256
 Teocrito, 48
 Teotochi-Albrizzi Isabella, 134, 149,
 251
 Terracini Benvenuto, 372
 Tesauero Emanuele, 385
 Tessa Delio, 355
 Testi Fulvio, 385
 Testori Giovanni, 370
 Thackeray William Makepeace, 278
 Thovez Enrico, 312, 394
 Tilgher Adriano, 397
 Timpanaro Sebastiano, 390, 392
 Tiraboschi Girolamo, 53
 Tobino Mario, 368
 Toffanin Giuseppe, 379, 380, 387,
 388, 390
 Tomasi di Lampedusa Giuseppe, 369
 Tommaseo Niccolò, 243, 244, 245,
 252, 256, 311, 393
 Torelli Achille, 305
 Torraca Francesco, 308
 Torti Francesco, 132
 Torti Giovanni, 169, 237
 Tosi Luigi, 176
 Tosti Luigi, 254
 Tozzi Federico, 357, 395
 Traina Alfonso, 397
 Trapassi Pietro v. Metastasio Pietro
 Trevisani Giulio, 398
 Trilussa (Carlo Alberto Salustri), 355
 Trivulzio Gian Giacomo, 126
 Trombatore Gaetano, 372, 386, 393,
 395, 397, 400
 Troya Carlo, 132
 Turchi Marcello, 388, 390, 395

Ugoni Camillo, 257
 Ulivi Ferruccio, 381, 384, 386, 388, 393
 Umberto I di Savoia, 324
 Ungaretti Giuseppe, 354, 363

Vaccarella Giovanni, 380
 Valera Paolo, 279
 Valeri Diego, 383
 Valeri Nino, 387, 388, 396
 Valgimigli Manara, 373, 390, 394, 399
 Vallone Aldo, 389, 391, 396, 398
 Valperga di Caluso Tommaso, 96
 Valsecchi Franco, 386
 Vandi Giulia Caterina, 18
 Varano Alfonso, 49, 57, 119, 120
 Varese Carlo, 238
 Varese Claudio, 372, 379, 384, 385, 387, 391, 392, 393, 399
 Vasari Giorgio, 383
 Vasco Dalmazzo Francesco, 43
 Vasco Giambattista, 43
 Vecchi Augusto, 283
 Vendramin Antonio, 63
 Vendramin Francesco, 63
 Venturi Franco, 387
 Verdi Giuseppe, 249, 279
 Verdinois Federico, 300
 Verga Giovanni, 243, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 305, 351, 357, 372, 395
 Verlaine Paul, 310, 318
 Verri Alessandro, 38, 39, 58, 59, 387
 Verri Pietro, 38, 39, 197, 387
 Vico Gian Battista, 15, 27, 40, 116, 148, 166, 169, 255, 350, 386
 Vieusseux Giampiero, 132, 204, 205, 243, 252, 256
 Vigolo Giorgio, 393
 Villani Giovanni, 245
 Villari Lucio, 387

Villari Pasquale, 308, 382
 Vinciguerra Mario, 390, 394, 399
 Virgilio Marone Publio, 20, 102, 189, 327
 Viscardi Antonio, 376, 378
 Visconti Ermes, 169, 170
 Visconti Luchino, 366
 Vitale Maurizio, 382
 Vitelli Girolamo, 308
 Vittorelli Jacopo, 57
 Vittorini Elio, 360, 361, 366, 370, 371, 399
 Vittorio Emanuele II di Savoia, 177
 Vivanti Annie, 272
 Voigt Georg, 381
 Volpe Gioacchino, 353, 377
 Volponi Paolo, 370
 Volta Alessandro, 132
 Voltaire, 36, 55, 96, 125
 Vossler Karl, 378, 392

Wagner Richard, 278, 310
 Weidlich Carlo, 380
 Wellek René, 394
 Wilkins Ernest Hatch, 378
 Winckelmann Johann Joachim, 56, 115
 Wordsworth William, 161, 162

Young Edward, 57, 162

Zama Piero, 395
 Zampieri Filippo, 388
 Zancanella Angelo, 377
 Zanella Giacomo, 247
 Zanzotto Andrea, 369
 Zappi Giambattista Felice, 20, 26
 Zeno Apostolo, 26, 28
 Zingarelli Nicola, 377
 Zola Émile, 262, 284, 285, 287
 Zonta Giuseppe, 390
 Zorzi Ludovico, 383

Finito di stampare
nel mese di aprile 2017
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)