

UNIVERSITÀ DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXV**

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

**OSSIAN IN ITALIA. STUDIO SULL’INFLUENZA DELLA
TRADUZIONE CESAROTTIANA NELLE OPERE DI DIODATA
SALUZZO, VITTORIO ALFIERI, VINCENZO MONTI, IPPOLITO
PINDEMONTE, UGO FOSCOLO E GIACOMO LEOPARDI**

Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des lettres et des
sciences humaines de l’Université de Fribourg

Approuvé par la Faculté des lettres et des sciences humaines sur
proposition des professeurs STEFANO DAL BIANCO, PAOLO
BORSA, CARLO ENRICO ROGGIA

Fribourg, le 13 Février 2023
Le Doyen Prof. DOMINIK SCHÖBI

*A mia madre, a mio padre
e più che alla perseveranza,
all'autoperdono*

Vi è la verosimiglianza miope del romantico che abbellisce tutto ciò che vede, la verosimiglianza spietata e crudele del realista e infine la quieta, profonda verosimiglianza del saggio, fiduciosa di trovare nessi inesplorati; quest'ultima è forse la più vicina alla verità. Non lontano da questa verosimiglianza è quella ingenua dell'artista. Ponendo gli uomini sullo stesso piano delle cose costui le valorizza: egli è quindi l'amico, il confidente, il poeta delle cose. [...] Proprio dell'artista è – l'amore per l'enigma. Ogni arte non è nient'altro che un amore che si riversa sull'enigma – e tutte le opere d'arte non sono altro che enigmi circondati, adornati e ricolmi d'amore.

R.M. Rilke, *Worpswede*, 1902

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1 <i>Alcune riflessioni sul romanticismo tedesco e il romanticismo italiano</i>	15
1.1 <i>La poesia come divenire</i>	15
1.2 <i>Il romanticismo tedesco e italiano</i>	21
Capitolo 2 <i>La polemica e il ruolo di Ossian</i>	34
2.1 <i>Madame De Staël, August Schlegel e le teorie preromantiche</i>	34
2.2 <i>La polemica in Italia</i>	46
Capitolo 3 <i>Diodata Saluzzo, Ossian e un ingombrante coinvolgimento</i>	77
3.1 <i>Una serie di malintesi</i>	77
3.2 <i>Saluzzo e Ossian</i>	92
Capitolo 4 <i>«I ben architettati versi». Alfieri, Ossian e il magistero cesarottiano</i>	109
4.1 <i>Alfieri e Cesarotti: l'impossibilità di un magistero</i>	109
4.2 <i>Alfieri e Ossian</i>	129
Capitolo 5 <i>«Al nudo / Arido vero che de' vati è tomba». Monti e Ossian</i>	152
5.1 <i>«L'ottimo non si trova se non che nella repubblica di Platone». Il rapporto tra Monti e Cesarotti nel quadro della polemica classico-romantica</i>	152
5.2 <i>Ossian e Monti</i>	178
Capitolo 6 <i>«Che fate con questa neve, che non sarà già così bella in Padova, come ne' versi di Ossian?». Ossian e Pindemonte</i>	196

6.1 « <i>Leucocolia, ch'è come dire d'una bianca tristezza</i> ».	
<i>Classicismo e romanticismo: il compromesso di Ippolito Pindemonte</i>	196
6.2 « <i>Per altro mi rimetto all'opinione del nostro caro e gran Cesarotti, come Monti lo chiama</i> ».	
<i>Cesarotti e Pindemonte, tra magistero e discepolato</i>	214
6.3 « <i>Ancor mi suona dolce / La tua lingua nel cor, Ossian diletto</i> ».	
<i>Ossian e Pindemonte</i>	228
 Capitolo 7 « <i>Mormorando i patetici versi d'Ossian e di Geremia</i> ».	
<i>Ossian tra la ragione di Cesarotti e il genio di Foscolo</i>	245
 7.1 « <i>This idle enquiry</i> ». Foscolo e l'alba della modernità	245
7.2 « <i>Chi dubitasse ancora se Foscolo fosse un pazzo, Callimaco</i>	
<i>potrebbe convincerlo</i> ». Un allievo ribelle	261
7.3 « <i>Tranne i versi dell'Ossian</i> ».	
<i>L'eredità di Ossian nella poetica foscoliana</i>	279
 Capitolo 8 « <i>Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siam da tanto</i> ». Ossian e Leopardi	306
 8.1 « <i>Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia</i> ».	
<i>Il ruolo di Ossian tra la Lettera alla De Staël e lo Zibaldone</i>	306
8.2 <i>Ossian nella poesia di Leopardi</i>	334
 Conclusioni	359
 Bibliografia	371

Introduzione

Nous demandons des sourires au berceau et des pleurs à la tombe; tantôt, avec le moine maronite, nous habitons les sommets du Carmel et du Liban; tantôt, avec la fille de la Charité, nous veillons au lit du malade; ici deux époux américains nous appellent au fond de leurs déserts; là nous entendons gémir la vierge dans les solitudes du cloître; Homère vient se placer auprès de Milton, Virgile à côté du Tasse; les ruines de Memphis et d'Athènes contrastent avec les ruines des monuments chrétiens, les tombeaux d'Ossian avec nos cimetières de campagne.

F.R. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*

Haben Sie nichts zu lesen? sagte sie. – Er hatte nichts. Da drin in meiner Schublade, fing sie an, liegt Ihre Übersetzung einiger Gesänge Ossians; ich habe sie noch nicht gelesen, denn ich hoffte immer, sie von Ihnen zu hören; aber zeither hat sich's nicht finden, nicht machen wollen. – Er lächelte, holte die Lieder, ein Schauer überfiel ihn, als er sie in die Hände nahm, und die Augen standen ihm voll Tränen, als er hineinsah. Er setzte sich nieder und las.¹

Il lettore non avrà difficoltà a identificare la scena. Siamo nella seconda parte del celebre romanzo goethiano, *Die Leiden des jungen Werther* (1774), nel preciso istante in cui la passione stremata del giovane sta per esplodere nei confronti di Lotte. Come in molte altre scene della letteratura occidentale, anche in questo caso un libro “galeotto” si pone come intermediario tra le passioni di due giovani, solo che qui non si tratta di romanzi cavallereschi, bensì di una raccolta di poemi dalla nebulosa origine che solo da una decina d'anni avevano iniziato a circolare in Europa: i poemi di Ossian. Goethe era un adolescente allo scoppio dell'euforia per Ossian scatenatasi in Europa negli anni Sessanta del Settecento, per la precisione nel 1762, allorché James Macpherson pubblicò *Fingal*,² la seconda raccolta di canti ossianici che a differenza della prima, i *Fragments of Ancient Poetry*,³ godette di una maggiore circolazione sul Continente.

¹ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1986, p. 130. «Non ha nulla da leggere?», gli chiese. Non aveva nulla: «Là dentro nel mio cassetto», soggiunse lei «c'è la sua traduzione di alcuni canti di Ossian. Non li ho letti ancora perché speravo sempre di sentirli da lei; ma da quel tempo non c'è stato verso, non c'è stato modo». Egli sorrise e andò in cerca dei canti, ma un brivido lo prese quando li ebbe in mano e gli occhi gli si empiro di lacrime a guardarli. Si rimise a sedere e lesse», J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, traduzione di G.A. Borgese, introduzione di R. Fertoniani, con un saggio di T. Mann, Milano, Oscar Mondadori, 1989, p. 135.

² *Fingal. An Ancient Epic Poem, in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal; translated from Galic language by James Macpherson*, London, Becket and De Hondt, 1762.

³ *Fragments of ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse language*, Edinburgh, Hamilton and Balfour, 1760.

Goethe, assieme ai giovani della sua generazione, non solo fu testimone di questa “isteria”,⁴ ma subì in pieno il fascino di questa poesia dallo stile così inaudito e affascinante, e anni dopo decise di includere le sue traduzioni di due poemi ossianici, *I Canti di Selma*, inseriti per intero, e uno stralcio del poema *Berrathon* nella scena di maggior pathos del suo romanzo giovanile.

Ossian però gioca un ruolo ben maggiore all’interno del romanzo, poiché si pone come vero e proprio alter-ego dello spirito di Werther, il quale se nella prima parte era per così dire “protetto” dalla solarità mediterranea di Omero, nei capitoli della seconda parte diviene sempre più soggetto al tenebroso e malinconico Ossian. Werther stesso lo scrive esplicitamente a Wilhelm all’inizio della lettera del 12 ottobre: «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt»;⁵ da lì in poi tutta la storia si dirige sempre più verso la catastrofe del suicidio, gesto presente in parecchi poemi ossianici. Tuttavia qui si situa una grande differenza tra il suicidio di Werther e i suicidi ossianici: mentre questi sono atti puramente letterari e motivati nella maggior parte dei casi dal dolore d’amore per la morte dell’amato, Werther si uccide soprattutto a causa dell’Assoluto e non tanto, o non solo, per amore; a motivo di una strettezza del mondo contrapposta all’immensità cui tende la fame di vitalità del suo spirito, il quale non tiene distinta la cultura – nel senso lato del termine – dalla vita, ideale dal reale.

Ossian aveva contribuito forse più di tutti gli altri poeti a spingere gli intellettuali verso l’ascesa all’Assoluto: il poeta celtico aveva attraversato tutta la seconda metà del Settecento e la prima metà dell’Ottocento, incantando così diverse generazioni di intellettuali europei, dalla Spagna alla Russia.⁶ Ossian era un poeta atteso. Egli cioè fu il culmine di una nuova sensibilità che aveva cominciato ad affacciarsi in Gran Bretagna e Germania già prima del 1750; un nuovo modo di considerare il sentimento e di coltivarlo soprattutto dal lato malinconico, *larmoyant*, congiuntamente a un nuovo modo di guardare alla Natura, o meglio, a un’altra Natura, non più quella solare e lontana della civiltà greco-romana, ma alla Natura nordica, lugubre e tempestosa. Quando Ossian venne “riesumato” dalle brune alture della Scozia, a molti apparve come il coacervo delle attese di un nuovo gusto in fatto di sensibilità poetica finalmente concretizzate e condensate in un unico poeta, per di più del Nord, fatto per nulla ininfluenza in un periodo in cui, con il consolidarsi degli Stati assoluti, comincia a farsi strada un nazionalismo culturale e politico sempre più violento. Ossian divenne una “voga”, e proprio a questo proposito Gilardino notava che «dovremo

⁴ M. Mari, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994, p. 152: «Un’idolatria che da Napoleone alle sartine coinvolse un po’ tutti».

⁵ J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 98. «Ossian ha sostituito Omero nel mio cuore».

⁶ H. Gaskill (a cura di), *The reception of Ossian in Europe*, London, Continuum Press, 2004.

distinguere tra voga ossianica e testo ossianico. La prima [...] era la risultante di un complesso di esigenze che preesistevano al testo e alle quali l'*Ossian-Macpherson* si conformò meglio di qualsiasi altra opera letteraria a quell'epoca. Il testo invece è quello che rimane, indipendentemente dalle cause che lo generarono».⁷ Tuttavia non c'è dubbio che la voga influì molto sulla lettura e soprattutto sul "godimento" del testo. Grande fu l'astuzia di Macpherson, che capì molto bene quale stesse divenendo il gusto dell'Europa e sfruttando la sua abilità di poeta ideò questo insieme di testi.

Un'altra grande fortuna di cui Ossian godette fu, paradossalmente, proprio la sua incerta, e per molti, fraudolenta origine. Non avendo alle spalle né un manoscritto preciso né una tradizione di testi consolidata e reperibile come per i testi classici – complice Macpherson che fu sempre evasivo sulle proprie fonti – Ossian fu oggetto di svariate traduzioni che per la prima volta non conoscevano i limiti e le rigidità che imponevano invece le traduzioni dai classici.⁸

Ossian si diffuse dunque soprattutto per mezzo di traduzioni, che ebbero una larga diffusione spesso a scapito delle pubblicazioni di Macpherson, dato che nel Settecento la lingua franca europea non era tanto l'inglese quanto il francese. L'edizione di Cesarotti fu la prima traduzione più completa ad apparire, poiché la prima edizione italiana dei Canti di Ossian apparve nel 1763,⁹ appena un anno dopo la pubblicazione di *Fingal* da parte di Macpherson, che nel 1763 diede alle stampe *Temora*,¹⁰ la terza e ultima raccolta di nuovi canti ossianici tradotti dallo scozzese, il quale si limiterà negli anni successivi a ripubblicare le due sillogi (*Fingal* e *Temora*) unite, apportando alcune variazioni sul testo e sull'ordine dei *poems*. Cesarotti allora effettuò una seconda traduzione nel 1772 includente i nuovi canti pubblicati dallo scozzese,¹¹ e nel 1801, per l'edizione pisano-

⁷ S.M. Gilardino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo Editore, 1982, p. 53.

⁸ F. Broggi-Wüthrich, *The Rise of Italian Canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic Poems to the Canti*, Ravenna, Longo Editore, 2006, p. 14: «But the most significant particular, and in my view the fact that contributed most to foment curiosity about Ossianic poetry, is undoubtedly the absence of an archetype, a tangible original to which each culture could refer. [...] Thanks to the absence of an original, the process of translation based on imitation can take on a legitimate and unquestionable role».

⁹ *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico, Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Con varie Annotazioni de' due Traduttori*, 2 voll., in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1763. D'ora in poi abbreviata in Pd '63.

¹⁰ *Temora. An Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Galic language by James Macpherson*, London, Becket and De Hondt, 1763.

¹¹ *Poesie di Ossian Antico Poeta Celtico, Trasportate dalla Prosa Inglese in verso italiano dall'ab. Melchior Cesarotti. Edizione II Ricorretta ed accresciuta del restante dei Componenti dello stesso Autore*, 4 voll., in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1772. D'ora in poi abbreviata in Pd '72. In questa sede i riferimenti testuali a Ossian sono tratti da quest'edizione, che godette della maggiore circolazione rispetto a Pd '63 e alle successive. Per ogni riferimento specificherò rispettivamente il canto, il numero del volume e la numerazione dei versi.

fiorentina dell'*opera omnia*, curò l'ultima edizione della sua traduzione, in quattro volumi.¹²

In Italia Ossian venne letto nella traduzione di Cesarotti da quasi tutti gli intellettuali, sebbene alcuni, come Pindemonte e Alfieri, avessero in biblioteca anche l'edizione inglese. Fin dalla sua apparizione l'eco che si creò attorno all'impresa cesarottiana fu tale che molti decisero di leggere Ossian direttamente nella versione di Cesarotti.

L'Ossian-Cesarotti si impose fin da subito come un modello esemplare per la versificazione, nonostante la sua precoce comparsa sulla scena letteraria.¹³ L'endecasillabo di Cesarotti apparve come una nuova e inaudita maniera di piegare lo sciolto alle esigenze più diverse: questo era uno degli obiettivi dell'abate, e la trasformazione che l'endecasillabo subì fu ben riconosciuta già dai contemporanei.¹⁴ Ossian divenne presto il poeta più amato dai romantici e il più odiato dai classicisti; chiunque poteva leggere, leggeva Ossian e, come vedremo nel primo capitolo, la stessa battaglia tra i primi e i secondi venne giocata anche e soprattutto a cagione dell'Ossian.¹⁵ Ben presto infatti sorse un certo fastidio da

¹² *Poesie di Ossian antico poeta Celtico*, 4 voll., Pisa, Dalla Tipografia della Società Letteraria, 1801. D'ora in poi abbreviata in Pd' 01.

¹³ S.M. Gilardino, *La traduzione ossianica*, cit., pp. 104-105: «La lettura ripetuta ed ammirata che della versione cesarottiana fecero i nostri maggiori poeti ed i giudizi da loro espressi indicano che il fattore determinante di questa loro adesione al testo ossianico non fu tanto la materia in sé (che anzi questa fu biasimata per il suo eccessivo lugubrisimo), ma piuttosto il metro e la veste poetica ad esso conferiti dal traduttore italiano. L'esemplarità dei modelli e la loro recuperabilità alla tradizione rimangono pertanto i punti fermi della ricerca della poetica in Italia e fu proprio nella misura in cui il Cesarotti seppe ridurre entro canoni stilistici e metrici compatibili con la tradizione lirica ed epica nazionale le forti immagini, i contrasti, gli spettacoli inconsueti di natura scatenata e selvaggia, le passioni sanguinose, la solitudine esasperata del vate di fronte all'universo che queste poesie ossianiche divennero letture consuete e fonte d'ispirazione per i maggiori poeti romantici italiani». Cesarotti però, come è noto, godette di un ampio consenso anche all'estero, e un ruolo importantissimo lo giocò proprio il suo essere stato il traduttore di Ossian; anzi, la stessa apposizione «(celebre) traduttore d'Ossian» e simili si ritrovano di continuo nelle lettere a lui indirizzate e nei saggi critici che ne affrontavano la figura: H. Gaskill, *Ossian in Europe*, «Canadian Review of Comparative Literature», XXI, 4 (1994), pp. 643-670, p. 652: «It would be difficult to overestimate Cesarotti's success, seen in terms of his impact in Italy and beyond. His *sciolti* do indeed achieve their desired effect of proving to be a shot in the arm for Italian poetic diction. [...] Padre Ossian, as Cesarotti styled himself, became a celebrated figure, not just in his native land, but all over Europe. Amongst his many admirers were Napoleon and King Stanislas of Poland, not to mention Mme de Staël and quite a few native speakers of English who preferred Cesarotti to the original».

¹⁴ M. Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Roma, Salerno, 2010, p. XXI: «Fin dalla prima edizione del 1763 la traduzione cesarottiana si segnalò per le novità introdotte nella poesia e nella lingua poetica italiana. [...] Il fatto è che l'endecasillabo usato da Cesarotti per tradurre la prosa inglese di Macpherson era molto distante dal modello arcadico e frugoniano, non solo la mancanza della cadenza ritmica, ma le spezzature, le pause inusitate davano un ritmo diverso all'endecasillabo, quel ritmo variato che [...] si trasformò in un passaggio ineludibile nella formazione dei poeti della generazione seguente».

¹⁵ A questo proposito nota L. Speranza, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico* I, pp. 9-20 in «Lingua nostra», Vol. LXVIII, 1-2, Marzo-Giugno, 2007, p. 9: «Sembra un paradosso della storia che sia toccato a un classicista, pur spregiudicato e aperto alla cultura contemporanea come Melchiorre Cesarotti, di cogliere con intuizione infallibile le potenzialità anticlassicistiche di un testo che si colloca come archetipo di un rinnovamento del gusto e dell'immaginario poetico».

parte di molti scrittori italiani nei confronti dell'imitazione ossianica, che aumentava costantemente. Coloro che, come Foscolo, Leopardi, Carrer, puntarono il dito sulla moda ossianica esasperata ed estenuata che a loro avviso inquinava e sfigurava l'autentico genio italiano, erano però ben lontani dal rifiutare la poesia di Ossian in quanto tale. Essi al contrario amarono molto il bardo caledone; le loro opere, più che le loro affermazioni, ne sono una prova. In modo analogo sebbene più contenuto nel tempo, come i classici erano stati oggetto di imitazione letteraria, così il successo immediato e fragoroso dei poemi ossianici indusse molti all'imitazione sterile del suo stile, in modo alquanto paradossale se si pensa che Ossian è alla base del romanticismo europeo, il quale rifiuta il concetto di imitazione letteraria. Eppure la facilità con cui Ossian poteva essere riprodotto (grazie alla mancanza di un metro rigido, a una prosa dal ritmo facilmente imitabile, alla formularità del linguaggio e alla Natura onnipresente) permise davvero che le imitazioni dilagassero in tutta Europa.¹⁶

Prima della comparsa di Ossian non esisteva un referente unico della poesia nordica *tout court* che potesse rivaleggiare non solo con Omero ma anche con l'intera tradizione lirica greco-romana, medievale e rinascimentale del sud Europa. Le uniche eccezioni, si potrebbe dire, erano Shakespeare e Milton, tuttavia essi si pongono su un piano diverso rispetto a Ossian. Se i primi due, oltre ad appartenere sostanzialmente al genio poetico inglese, erano ben situabili storicamente, Ossian invece, complice la leggenda della sua esistenza intorno al III secolo d.C., beneficiò immediatamente dell'autorità che la storia antica poteva conferirgli, divenendo quasi il referente unico di un'intera tradizione dimenticata di poesia nordica, norrena e scaldica che solo l'Ottocento, dietro la spinta decisa di alcuni scrittori come Herder, comincerà a riconsiderare seriamente, grazie soprattutto alla nascita della filologia scientifica e all'attività antropologico-folkloristica di raccolta dei canti popolari, sia in forma scritta che orale. Dunque Ossian, in qualità di fenomeno letterario, si pone ben prima delle straordinarie riscoperte della tradizione poetica antico-inglese e antico-tedesca: Ossian si affaccia in Europa prima di Beowulf e precede i Nibelunghi.

L'importanza e la fortuna che l'Ossian cesarottiano esercitò per circa un cinquantennio (dalla sua prima comparsa nel 1763 alla sua centralità nelle polemiche classico-romantiche degli anni '20 del XIX secolo) sono state a lungo sottovalutate soprattutto a causa dei sospetti di fraudolenza nei confronti dell'operato di Macpherson. Nel 1807 vennero pubblicati da parte della *Highland Society of Scotland* i risultati dell'inchiesta commissionata dalla stessa dieci anni prima, subito dopo la morte di Macpherson nel 1796, attestanti l'esistenza di una

¹⁶ P. Van Tieghem, *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Rieder et C^{ie} Éditeurs, 1924, p. 240: «On ne se contente pas de traduire Ossian, on l'imité et on s'en inspire. [...] On imite le style de Macpherson: rien n'es plus aisé. On raconte dans ce style des adventures héroïques et sentimentales, sentimentale surtout, semblables à celles qui remplissent les poèmes ossianiques, soit qu'on invente, soit qu'on démarque».

tradizione di canti e poemi scoto-irlandesi risalenti al Medioevo, sia in forma manoscritta che orale, e condannanti la mala fede di Macpherson, il quale non si era fatto scrupolo a riadattare e modificare i testi a seconda delle sue esigenze. Ben presto dunque si diffuse la voce che Ossian fosse stata una totale invenzione di Macpherson e non valeva perciò la pena che la critica si soffermasse sullo studio di questi poemi. Come suggerisce giustamente Mattioda, tale pregiudizio dura tuttora: «Ancor oggi in Italia l'opinione più diffusa intorno alle *Poesie di Ossian* è che siano il frutto di un falso storico, una pura e semplice invenzione settecentesca nata dalla fantasia di James Macpherson».¹⁷ C'è da dire che i dubbi sull'autenticità dei *poems* sorsero immediatamente alla loro pubblicazione già in Gran Bretagna, eppure i classicisti italiani di rado si aggrappavano ai dubbi di *forgery* per attaccare il poeta caledone, bensì utilizzavano altre caratteristiche del suo stile per screditarlo agli occhi del pubblico dei lettori, quali appunto il lugubrisimo, l'eccessivo uso della malinconia e l'oscurità con cui era descritta la Natura. Tuttavia per tutti coloro che amarono Ossian il problema dell'autenticità non impedì di leggerlo con passione e di subirne l'influenza, in alcuni casi del tutto conscia ed esplicita, perché che Ossian fosse un falso oppure no, ciò che contava era la bellezza straordinaria dei suoi versi. Cesarotti medesimo lo ammise più volte, sia nella celebre lettera a Macpherson scritta all'indomani del suo incontro con Ossian,¹⁸ sia successivamente in varie sedi: «Chi non vuole nominarlo Ossian, lo chiami Orfeo: potrà dubitarsi s'egli avesse per padre Fingal, ma niuno potrà mai dubitare che non sia figlio d'Apollo».¹⁹

Questo studio si pone come ideale prosecuzione della mia tesi di laurea magistrale incentrata interamente sull'Ossian cesarottiano posto a confronto con l'Ossian di Macpherson: se in quella sede avevo cercato di evidenziare quanto grande fosse la differenza tra le due opere e soprattutto quanto ampio fosse il divario tra gli obiettivi che i due autori si erano prefissati nell'utilizzo di Ossian, in questa sede lo scopo che mi prefiggo è di dimostrare quanto importante sia stato l'Ossian di Cesarotti per le generazioni successive, non solo nel rapporto di uno-a-uno, ovvero nell'analisi della presenza e dell'influenza ossianica in uno specifico autore, ma andando anche al fondo della *querelle des anciens et des*

¹⁷ M. Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, cit., p. VII.

¹⁸ Nella lettera l'abate, chiedendo a James il permesso e il beneplacito di poter pubblicare una traduzione dell'Ossian, non esente da dubbi chiede anche ulteriori rassicurazioni: l'autore di questi poemi è Ossian oppure Macpherson?: «De bonne foi, Monsieur, dois-je vous admirer comme un homme plein de lumières et d'esprit, ou dois-je révéler en vous le plus grand peintre de la nature? Si cela est, je serai bien loin de me fâcher, comme Scaliger contre Muret. Qu'Ossian soit ancien, ou non, il le sera toujours par le style. Ceux qui le jugent de ce côté-ci sont bien sûrs de ne s'y pas méprendre. Quoiqu'il en soit, Monsieur, si ma hardiesse peut m'attirer de votre part l'honneur d'une réponse, je croirai d'avoir toujours gagné beaucoup, et j'en ferai gloire». À *M^r Macpherson*, in M. Cesarotti, *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, Firenze, Molini Landi & C; Pisa, Dalla Tipografia della Società Letteraria; Pisa, Capurro, 1800-1813, Epistolario, vol. XXXV, p. 14.

¹⁹ M. Cesarotti, *Ragionamento storico-critico intorno le controversie sull'autenticità dei poemi di Ossian*, in *Pi '01*, vol. I, p. 126.

modernes per come si sviluppò in Italia, che vede, è bene ribadirlo, Ossian (e l'Ossian italiano) quale partecipante attivo. Per questo motivo i primi due capitoli esplorano gli elementi fondamentali del romanticismo tedesco, i quali, filtrati attraverso le opere del cosiddetto “gruppo di Coppet”, giunsero in Italia e furono recepiti in vario modo dagli intellettuali lombardi, alcuni dei quali alimentarono un romanticismo “italiano” da sempre oggetto di un nutrito dibattito, incentrato sulla sua effettiva esistenza ma anche sulle eventuali differenze dal movimento progenitore. Cercando di far dialogare direttamente tra di loro i testi dei vari autori, l'obiettivo sarà quello di estrarre i nuclei fondamentali di due poetiche radicalmente antitetiche – il romanticismo e il classicismo – il cui scontro, a tratti violento, appare oggi inevitabile. Non è possibile del resto affrontare seriamente il fenomeno di Ossian, e per di più le polemiche intorno alla sua figura, senza contestualizzarlo all'interno delle idee rivoluzionarie dei romantici, dato che molti degli elementi innovatori della poetica romantica, *in primis* la mescolanza dei tre principali generi letterari, si trovavano già nei testi del bardo caledone.

Il metodo che ho adoperato per la realizzazione di questo studio ubbidisce a una prospettiva multidisciplinare: estetica, storia della letteratura, comparatistica, poetica e stilistica, filologia e teoria della letteratura concorrono insieme – nell'esercizio, tra di loro, di un inevitabile compromesso – all'esplorazione di un argomento così vario e complesso.

Sul piano degli autori oggetto di studio e del loro numero, il criterio adoperato si è basato principalmente sul canone letterario e sulla praticabilità: era infatti impossibile includere in un unico studio la congerie amplissima di scrittori e scrittrici italiani e italiane che subirono la bellezza di Ossian, in virtù del semplice fatto che Ossian non si limitò affatto a influenzare la lirica, ma ispirò opere drammatiche, libretti d'opera, quadri, stili iconografici e perfino l'onomastica. Alfieri, Pindemonte, Monti, Foscolo e Leopardi rappresentano tuttora gli autori più importanti e rappresentativi della seconda metà del Settecento e della prima metà dell'Ottocento, i quali, forse con la sola eccezione di Pindemonte (ma eccezione relativamente recente), godono di un indiscusso riconoscimento nel canone letterario, mentre la figura di Diodata Saluzzo appartiene a quella selva di “poeti minori” che rimangono tuttora un po' segregati, benché il suo nome sia noto nei campi di studio della poesia femminile sette-ottocentesca.

Lo studio ha inizio proprio con l'analisi di Saluzzo, poiché indirettamente implicata nella polemica classico-romantica. Si procederà con il profilo di Alfieri, forse l'autore che più di tutti spese attenzione sull'Ossian di Cesarotti. Cronologicamente seguiranno poi le figure di Vincenzo Monti e Ippolito Pindemonte, per poi concludere l'analisi attraverso Foscolo e Leopardi.

L'impulso allo studio dell'importanza ossianica per la nostra letteratura risale più o meno alla fine dell'Ottocento. È sufficiente citare il saggio di Vittore

Alemanni, *Un filosofo delle lettere (Melchior Cesarotti). Parte prima*, (1894);²⁰ la conferenza milanese di Michele Scherillo, *Ossian* (1895);²¹ l'articolo di Weitnauer, *Ossian in der italienischen Literatur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti*²² e l'amplissimo spazio che Arturo Graf dedica a Ossian in *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII* (1911).²³ Da lì in poi si susseguono altri piccoli articoli su Cesarotti, ma un grande e rinnovato impulso sia allo studio di Ossian che al magistero cesarottiano proviene da tre saggi della metà del secolo che inquadrano entrambi nel contesto del preromanticismo: Walter Binni, *Il preromanticismo italiano* (1947)²⁴, Giulio Marzot, *Il gran Cesarotti. Saggio sul preromanticismo settecentesco* (1949)²⁵ ed Emilio Bigi, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento (Dal Muratori al Cesarotti)*.²⁶ Da qui in poi Ossian e Cesarotti cominciano a imporsi come principali fenomeni del secondo Settecento; negli anni Ottanta del Novecento si continuano a produrre numerosi contributi, di cui alcuni di decisiva importanza e dalla natura pionieristica specie in campo intertestuale, come ad esempio il lavoro di Sergio Maria Gilardino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi* (1982).²⁷

Alla fine del decennio Guido Baldassarri effettua un ampio e straordinario riordino della questione filologica in tre successivi articoli apparsi su «La Rassegna della Letteratura Italiana»: *Sull'Ossian di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson* (1989);²⁸ *Sull'Ossian di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici* (1990)²⁹ e *Sull'Ossian di Cesarotti. III. Le varianti e le "parti liriche". Appunti sul Cesarotti traduttore* (1990);³⁰ Baldassarri inoltre si preoccupa di

²⁰ V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere (Melchior Cesarotti). Parte prima*, Torino-Roma, Loescher, 1894.

²¹ M. Scherillo, *Ossian*, Conferenza tenuta ai soci dell'Associazione Magistrale Milanese il 24 febbraio 1895, Milano, Vallardi, 1895.

²² K. Weitnauer, *Ossian in der italienischen Literatur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti*, «Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte», XVI, (1906), pp. 251-322.

²³ A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Firenze, Loescher, 1911.

²⁴ W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1947.

²⁵ G. Marzot, *Il gran Cesarotti. Saggio sul preromanticismo settecentesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1949.

²⁶ E. Bigi, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento, Dal Muratori al Cesarotti*, vol. IV, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960.

²⁷ S.M. Gilardino, *La traduzione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, cit.

²⁸ G. Baldassarri, *Sull'Ossian di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson*, «La Rassegna della Letteratura italiana», XCIII, 3 (1989), pp. 25-58.

²⁹ G. Baldassarri, *Sull'Ossian di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIV, 1-2 (1990), pp. 5-29.

³⁰ G. Baldassarri, *Sull'Ossian di Cesarotti. III. Le varianti e le "parti liriche". Appunti sul Cesarotti traduttore*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIV, 3 (1990), pp. 21-68.

chiarire con precisione quali edizioni inglesi Cesarotti effettivamente avesse adoperato e quali no.³¹

Nel 1998 Paola Ranzini pubblica *Verso la poetica del sublime: l'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti*,³² dimostrando come alla base dell'impianto estetico dell'abate si situi un'estetica tragica, dove un ruolo fondamentale è giocato dall'«interesse»: sulla base di questa estetica anche l'Ossian verrà commentato e postillato da parte di Cesarotti. Negli anni 2000 gli studi si moltiplicano ulteriormente, ma in particolar modo si impongono quattro esigenze ugualmente importanti. La prima è quella di un'esplorazione almeno europea della recezione ossianica: Howard Gaskill, uno dei più importanti ossianisti della critica anglofona, nel 2004 cura la pubblicazione di *The reception of Ossian in Europe*,³³ con i contributi di diversi specialisti delle letterature europee; Enrico Mattioda vi partecipa con l'importante studio *Ossian in Italy: From Cesarotti to the theatre*,³⁴ La seconda esigenza riguarda la necessità di una riedizione, commentata, dell'Ossian di Cesarotti: nel 1994 Gaetano Costa ripubblica l'edizione di Pisa e in apparato le varianti di *Pd '63* e *Pd '72*;³⁵ nel 2000 Mattioda pubblica *Le poesie di Ossian* sulla base di *Pi '01*; nel 2018 Baldassarri ne cura una seconda, *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, sempre sulla base di *Pi '01*.³⁶ La terza esigenza riguarda un settore di studi che fino ad allora non era stato affrontato in modo integrale: il problema della lingua e le caratteristiche intrinseche del linguaggio dell'Ossian cesarottiano. In questo campo Carlo Enrico Roggia e Lucia Speranza hanno prodotto saggi molto importanti: il primo con *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo* (2007),³⁷ con la curatela del volume miscelaneo *Melchiorre Cesarotti. Linguistica e antropologia nell'età dei Lumi* (2020),³⁸ con la recentissima edizione di un ampio corpus di lezioni, prolusioni e relazioni tenute da Cesarotti, di notevole interesse linguistico: M. Cesarotti, *Lezioni sulle*

³¹ G. Baldassarri, *L'“originale” di Temora. Postilla sul Cesarotti e le stampe inglesi del 1763*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova, Programma, 1993, pp. 1383-1391 e *L'“originale” di Fingal. Postilla sul Cesarotti e le stampe inglesi del 1762*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, I, Salerno, Roma, 1997, pp. 537-559.

³² P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime: l'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998.

³³ H. Gaskill (a cura di), *The reception of Ossian in Europe*, London, Continuum Press, 2004.

³⁴ E. Mattioda, *Ossian in Italy: From Cesarotti to the theatre*, in *The reception of Ossian in Europe*, cit., pp. 274-302.

³⁵ G. Costa, *Un moderato delle lettere. Le varianti ossianiche di Cesarotti*, 2 voll., Catania, C.U.E.C.M., 1994.

³⁶ E. Mattioda, *Le poesie di Ossian*, Roma, Salerno, 2000; G. Baldassarri, *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, Milano, Mursia, 2018.

³⁷ Ma cfr. anche C.E. Roggia, *Narrazione e sintassi nelle Poesie di Ossian di Cesarotti* in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni a cura degli allievi padovani*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 711-734.

³⁸ *Melchiorre Cesarotti. Linguistica e antropologia nell'età dei Lumi*, a cura di C.E. Roggia, Roma, Carocci, 2020.

lingue antiche e sul linguaggio (2021),³⁹ mentre Lucia Speranza ha sondato il linguaggio della traduzione cesarottiana in *Sulla lingua del Cesarotti ossianico* (2007-2008).⁴⁰ Infine nel XXI secolo si sono svolti alcuni convegni dedicati interamente alla figura e al magistero di Cesarotti: ricordo il convegno tenutosi a Gargnano, 4-6 ottobre 2001⁴¹ e quello tenutosi a Padova il 4-5 Novembre 2008,⁴² nei quali si delineava molto bene la quarta esigenza, ovvero la necessità di comprendere meglio la natura della traduttologia di Cesarotti.⁴³

In tutti questi studi e in altri che non ho citato sono presenti contributi che esplorano la recezione dell'Ossian cesarottiano da parte degli autori sopracitati e di altri. Questo saggio allora si propone sia di raccogliere l'eredità di questi contributi, ma anche di esplorare nuove prospettive e nuovi percorsi di studio del fenomeno ossianico, seguendo, per quanto possibile, la direzione già indicata da Binni: «Uno studio accurato di quella traduzione [Ossian] è la documentazione migliore sulle origini del romanticismo italiano, l'avviamento più preciso alla comprensione della cultura preromantica italiana, da cui nacque la poesia dei nostri grandi ottocentisti, dei nostri grandi romantici neoclassici».⁴⁴

³⁹ M. Cesarotti, *Lezioni sulle lingue antiche e sul linguaggio*, a cura di C.E. Roggia, Firenze, Accademia della Crusca, 2021.

⁴⁰ L. Speranza, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, «Lingua nostra», 2, LXVIII (2007), pp. 9-20; 4 (2007), pp. 73-81; 1-2 (2008), pp. 38-50; ibid., 3-4 (2008), pp. 86-93.

⁴¹ *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, 2 voll., Atti del VI Convegno di studi di Lingua e Letteratura italiana, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Gargnano, 4-6 ottobre 2001, Milano, Cisalpino, 2002.

⁴² *Melchiorre Cesarotti*, Atti del convegno dell'Accademia Galileiana di Padova, 4-5 novembre 2008 per il bicentenario della morte, a cura di A. Daniele, I. Paccagnella e C.E. Roggia, Padova, Esedra, 2011.

⁴³ Nel primo tomo di *Aspetti dell'opera* si trovano i seguenti interventi incentrati in vario modo sulla traduttologia di Cesarotti: F. Fedi, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, pp. 133-156; F. Favaro, *La Morte di Ettore dall'epica al dramma*, pp. 157-182, D. Goldin Folena, *Cesarotti, la traduzione e il melodramma*, pp. 343-368; G. Melli, «Gareggiare con il mio originale». Il «personaggio» del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti, pp. 369-390; T. Matarrese, *Le traduzioni da Voltaire e il linguaggio del teatro tragico*, pp. 391-402; P. Ranzini, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, pp. 403-436. Ma cfr. anche G. Coluccia, *Tradizione e traduzione. La mediazione di Melchiorre Cesarotti*, S. Cesario di Lecce, Manni, 2006; A. Daniele, *Cesarotti teorico della traduzione*, pp. 57-68 in Id., *Teoria e prassi della traduzione*, Padova, Esedra, 2009; T. Matarrese, *Su Cesarotti traduttore dell'Iliade*, pp. 107-116 e F. Biasutti, *Melchiorre Cesarotti: la traduzione come ermeneutica filosofica*, pp. 283-294 in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di A. Daniele, cit.

⁴⁴ W. Binni, *Il preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 142.

Capitolo 1

Alcune riflessioni sul romanticismo tedesco e il romanticismo italiano

Il faut du courage pour être romantique, car il faut *hasarder*.
Le *classique* prudent, au contraire, ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelque vers d'Homère, ou par une remarque philosophique de Cicéron.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*

La poesia classica doveva soltanto rappresentare il finito, e le sue figure potevano essere identiche all'idea dell'artista. La poesia romantica doveva rappresentare, o piuttosto adombrare, l'infinito e i rapporti spirituali.

H. Heine, *La scuola romantica*

1.1 *La poesia come divenire*

Chi mi ascolta imbevuto delle sue esperienze storiche non sa neppure di cosa stia parlando e da quale punto di vista ne parli: per costui la mia lingua è arabo ed egli farebbe meglio ad andarsene per la sua strada e a non rimanere tra uomini il cui idioma e le cui costumanze gli sono pienamente estranee.

Novalis, *La Cristianità ossia l'Europa*

La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Suo fine non è solo riunire nuovamente tutti i distinti generi della poesia e mettere a contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Vuole, e anche deve, ora mescolare ora fondere poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia naturale, rendere viva e sociale la poesia, poetica la vita e la società, poetizzare lo spirito [Witz] e riempire e saturare le forme dell'arte con il più vario e il più schietto contenuto culturale e animarle con le oscillazioni dello *humor*. Comprende tutto ciò che soltanto è poetico, dal più grande sistema dell'arte, a sua volta comprensivo di altri, fino al sospiro, al bacio che il fanciullo poeta esala in un canto spontaneo. [...] Solo essa può, al pari dell'epica, diventare uno specchio dell'intero mondo circostante, un'immagine dell'epoca.¹

Non è semplice riuscire a sintetizzare la partecipazione di Ossian all'interno della polemica classico-romantica italiana. Ritengo tuttavia che una buona base da cui prendere avvio sia proprio il cuore del romanticismo europeo, ovvero quella straordinaria fase filosofico-letteraria che vide alcuni tra i più grandi scrittori

¹ *Athenaeum* (1799-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen, a cura di G. Cusatelli, traduzione, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, postfazione di E. Lio, Milano, Bompiani, 2009. Fasc. 2. Luglio, 1798, F. Schlegel, *Frammenti*, fr. 116, pp. 167-168.

tedeschi attivi a Jena e a Berlino tra gli ultimi decenni del Settecento e gli inizi dell'Ottocento confrontarsi – per mezzo di un clima che andava ben oltre la semplice collaborazione: un *Symphilosophieren*, come lo chiamava Friedrich Schlegel – attorno a una rivista berlinese di breve vita, l'«Athenaeum», attiva dal febbraio del 1798 all'agosto del 1800. Scrittori che non è azzardato definire, come è stato fatto, dei veri e propri “rivoluzionari”,² legati insieme da un'unica grande idea, la quale, per così dire, resistette alle differenze di pensiero non influenti dei diversi protagonisti: vale a dire l'idea della poesia come “divenire” o, come appunto scrive Schlegel, «la poesia universale progressiva». Il concetto di Schlegel prevede una poesia che si ponga non come consolidamento rigido e disciplinato di una serie di precetti stilistici quale era la poesia classicistica, ma un “divenire” appunto, un progresso infinito che al suo interno non esclude nulla ma tutto ingloba in un insieme sempre nuovo, sempre imprevedibile, che tende all'assoluto perché è *assoluta*:

È proprio, per così dire, da un'analisi della poesia assoluta che si origina così l'intero percorso di ricerca di Schlegel. [...] Un rinnovamento che non può limitarsi, perciò, all'arte, cioè all'ambito dell'estetica, ma che deve investire, proprio per il tramite dell'arte stessa, l'intero campo del sapere. Ciò comporta, per Schlegel e per tutti gli altri membri del circolo di Jena, la necessità di rivedere profondamente non tanto gli statuti dell'arte, operazione cui nonostante tutto si dedicheranno con costanza negli anni, quanto quelli della *scienza*.³

Una “scienza della poesia”, “scienza della letteratura”⁴ in senso lato, che si proietta in avanti, non guarda nostalgicamente indietro e considera il proprio oggetto una “potenza” viva, *Kraft* organica, opposta al meccanicismo mimetico.⁵ Il frammento 116 dei *Frammenti* di Schlegel è forse il manifesto più compiuto di questa rivoluzione poetica.⁶

² Constatava Karl August Varnhagen nel 1811: «I fratelli Schlegel sono autentici rivoluzionari, hanno tentato in Germania ogni possibile rivolgimento e in parte lo hanno anche realizzato. La rivoluzione che in Francia ha scosso lo Stato, in Germania ha scosso la letteratura». Cito dall'introduzione di G. Cusatelli ad «Athenaeum», cit., p. XIII.

³ L. Oropallo, *Arte come scienza. Saggio sull'epistemologia del primo romanticismo tedesco*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015, p. 34.

⁴ L. Oropallo, *Letteratura, arte e conoscenza nel romanticismo. Una sintesi*, pp. 329-333 in «Epistemologia», XXXV, (2012), p. 329: «A partire dal primo romanticismo tedesco non solo diviene possibile e si sviluppa una compiuta “scienza” della letteratura, ma anzi tale scienza assume sempre più i connotati di una vera e propria attività artistica, anticipando così certe acquisizioni della critica recente circa la consustanzialità dei saperi».

⁵ M.A. Rigoni, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, pp. 247-246 in «Lettere italiane», LIII, 2, aprile-giugno 2001, pp. 247-248: «Alla macchina, tipicamente rappresentata dall'immagine dell'orologio, si sostituisce l'organismo vivente, esemplificato abitualmente dal caso della pianta, come modello insieme fisico, psicologico e artistico della costituzione e del funzionamento del mondo».

⁶ Fasc. 2. Luglio, 1798, F. Schlegel, *Frammenti*, fr. 116: «Pure, essa [la poesia romantica] può anche librarsi, più di tutto, nel mezzo, tra il rappresentato e chi lo rappresenta, libera da ogni interesse reale e ideale, sulle ali della riflessione poetica, può potenziare via via questa riflessione e moltiplicarla, come in una fila interminabile di specchi. [...] Altri generi poetici sono finiti, e adesso è possibile articularli completamente. Il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi,

Per cercare di capire meglio quanto intenda Schlegel è utile affiancargli un frammento di un altro padre del romanticismo, Friedrich von Hardenberg, meglio noto come Novalis, anch'egli collaboratore della rivista, il quale, in merito alla poesia romantica, scrive:

Il mondo deve essere romanticizzato. Così si ritrova il senso originario. Romanticizzare non è altro che un potenziamento qualitativo. In tale operazione il Sé inferiore viene identificato con un Sé migliore. Noi stessi siamo dunque una tale serie qualitativa di potenze. Questa operazione è ancora del tutto sconosciuta. Nel momento in cui do a ciò che è comune un senso elevato, a ciò che è consueto un aspetto pieno di mistero, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita io lo rendo romantico – Inversa è l'operazione per ciò che è elevato, ignoto, mistico, infinito – attraverso una simile connessione viene logaritmizzato – Riceve un'espressione corrente. filosofia romantica. *Lingua romana*. Elevazione scambievolmente e abbassamento.⁷

Questo frammento completa e spiega meglio quanto detto da Schlegel. Novalis afferma che la poesia romantica non è altro che la trasfigurazione estetica del mondo per mezzo di un «potenziamento qualitativo» della realtà. Questo è il romanzare: dare al volgare un significato elevato, al banale l'aspetto dell'enigma, al noto la differenza dell'ignoto e viceversa. La poesia romantica si pone come un elevamento e abbassamento, aumentando in modo esponenzialmente “infinito” ciò che è “degno” di divenire poesia e di entrare nella poesia. Dunque i romantici spingevano la letteratura a intraprendere una funzione di *Poetisierung*, e cioè di *Romantisierung*, del mondo reale.⁸ Questa grande idea non solo capovolge del tutto l'idea sottostante alla costruzione classicistica della poesia, che non è affatto progressiva e innovatrice bensì conservativa, retrospettiva e imitativa, ma comporta anche come conseguenza logica che la poesia romantica non riconosca perfezioni di autori e insuperabilità di scuole, proprio perché l'idea di progressività della letteratura per definizione non può riconoscere picchi insuperabili, poiché l'infinito non ha limiti: su questo punto si combatté una buona parte della polemica, acuita anche dal fatto che il romanticismo non assegnava alla letteratura una funzione utilitaristico-precettistica, idea che è alla base del *Della Ragion poetica* (1708) di Gian Vincenzo Gravina, trattato fortunatissimo per tutto il Settecento italiano e non solo. Secondo Gravina la

questa è la sua propria essenza, che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto. Non può essere esaurito da nessuna teoria. [...] Esso solo è infinito, come è anche il solo ad essere libero, e riconosce come sua prima legge, che l'arbitrio del poeta non debba avere a soffrire di alcuna legge che lo sovrasti. Il genere romantico è l'unico ad essere più di un genere e al contempo l'arte stessa della poesia, dal momento che, in un certo senso, tutta la poesia è romantica o deve esserlo»; cfr. anche fr. 434, p. 223: «Nell'universo a sé della poesia, però, niente è immobile, tutto diventa e si trasforma e si muove in modo armonico; anche le comete seguono, nel loro moto, leggi immutabili. Ma fintanto che il corso di questi astri non possa venire calcolato e il loro ritorno previsto, il vero sistema cosmico della poesia resta da scoprire».

⁷ Novalis, *Scritti filosofici*, a cura di F. Desideri e G. Moretti, Brescia, Morcelliana, 2019, p. 391.

⁸ D. Mazza, «Alla fine, tutta la poesia è traduzione», in *Athenaeum*, cit., p. 590.

poesia «rappresenta il naturale sul finto»,⁹ ovvero egli riteneva la poesia uno strumento che, per mezzo della fantasia o “favola” («l’esser delle cose trasformato in geni umani, ed è la verità travestita in sembianza popolare»)¹⁰ a sua volta basata sul verisimile, potesse servire per l’erudizione del volgo:

Ma per ridurci al nostro principio, è la poesia una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie. È ben noto quel che gli antichi favoleggiarono d’Anfione e d’Orfeo, dei quali si legge che l’uno col suon della lira trasse le pietre e l’altro le bestie; dalle quali favole si raccoglie che i sommi poeti con la dolcezza del canto poterono piegare il rozzo genio degli uomini e ridurli alla vita civile. [...] Nelle menti volgari, che sono quasi d’ogni parte involte tra le caligini della fantasia, è chiusa l’entrata agli eccitamenti del vero e delle cognizioni universali. Perché dunque possano ivi penetrare, convien disporle in sembianza proporzionata alle facoltà dell’immaginazione ed in figura atta a capire adeguatamente in quei vasi.¹¹

In Italia inoltre non si conosceva Fichte. Senza le riflessioni sull’Io, il suo autopoizionarsi e il suo rapporto con il non-Io non sarebbe stato possibile incaricare il soggetto poetante dell’operazione che Novalis ha in mente. Fichte e la sua filosofia si pongono alla base della stagione romantica tedesca, così come ovviamente l’enorme contraccolpo della Rivoluzione francese sul piano teoretico-filosofico. Infine, un ruolo centrale venne giocato dal *Meister* di Goethe, in quanto proprio in questo romanzo Schlegel in particolare vedeva il genere principe della nuova letteratura.¹² Il gruppo dei romantici di Jena si proponeva dunque una missione che andava ben oltre la letteratura: «Abbiamo una missione: siamo chiamati a educare la terra».¹³

Un altro grande concetto che tuttavia a differenza del primo cominciò a farsi strada ben prima della riunione dei romantici e il cui esempio più chiaro venne dato dal *Werther*, fu l’indebolimento e la messa in discussione del confine tra letteratura e vita reale. Infatti, com’è ben noto a chi conosce la vicenda di origine del romanzo di Goethe,¹⁴ narrata dallo stesso autore nella sua autobiografia – non a caso chiamata *Dalla mia vita. Poesia e verità* (1811-1833) – non c’è un limite ben chiaro e netto tra il personaggio Werther e il suo autore, tra la *Dichtung* e la *Wahrheit*: Werther è frutto di un’espiazione che la letteratura stessa fornì a Goethe per salvarsi dal suicidio.¹⁵ Un suicidio che vede come causa la letteratura, e in particolare la letteratura inglese:

⁹ G.V. Gravina, *Della Ragion poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Gaetano, Catanzaro, Rubbettino, 2005, XI. *Utilità della favola*, p. 27.

¹⁰ Ivi, IX. *Della natura della favola*, p. 23.

¹¹ Ivi, VII. *Dell’utilità della poesia*, p. 18.

¹² F. Schlegel, *Frammenti*, cit., fr. 216, p. 181: «La Rivoluzione francese, la dottrina della scienza di Fichte e il *Meister* di Goethe sono le più grandi tendenze dell’epoca».

¹³ Ivi, Novalis, *Polline*, fascicolo 1. Maggio 1798, fr. 32, p. 54.

¹⁴ Goethe era l’autore cui tutti i romantici guardavano come la massima realizzazione dello spirito poetico della Germania moderna, chiamato da Novalis «il vero luogotenente dello spirito poetico sulla terra», *Polline*, fr. 106, p. 67.

¹⁵ J.W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di E. Ganni, introduzione di K.D. Müller, Torino, Einaudi, 2019. Parte Terza, Libro Tredicesimo, pp. 463-464: «Mentre riflettevo su questi

Tali fosche riflessioni – destinate a condurre verso l'infinito colui che vi si abbandona – non avrebbero potuto svilupparsi tanto facilmente nell'animo dei giovani tedeschi se una circostanza esterna non li avesse stimolati e indotti a questa triste occupazione. Il tramite fu la letteratura inglese, in particolare la poesia [...] Amleto e i suoi monologhi erano spettri che non cessavano di funestare quelle giovani menti. I passi principali li conoscevano tutti a memoria e venivano volentieri recitati, e tutti pensavano di poter essere altrettanto melanconici quanto il principe di Danimarca, sebbene non avessero visto alcuno spettro e non dovessero vendicare la morte del padre. E affinché a questa tetraggine non venisse a mancare un luogo a essa perfettamente consono, *Ossian* ci aveva condotto sino all'ultima Thule.¹⁶

«*Ossian* ci aveva condotto sino all'ultima Thule». Questa frase è molto importante per due motivi: innanzitutto rende evidente come il romanticismo in quanto atmosfera ebbe inizio ben prima del romanticismo in quanto «scuola» (sebbene questa definizione di Heine¹⁷ rischi molto di diffondere una costrittiva ed errata concezione del romanticismo), ovvero in quel periodo, molto dibattuto e la cui definizione è tuttora discussa dalla critica, denominato *Preromanticismo* (*Frühromantik*); inoltre Goethe riconosce esplicitamente come *Ossian* fosse stato per così dire il *non plus ultra* dello *Streben* – l'«ultima Thule» – “colpevole” di aver invaso e devastato il cuore dei giovani tedeschi. Werther è animato da un anelito di morte, oltre che da un sentimento d'amore devastante.¹⁸ Ancora una volta è Novalis a sintetizzare in forma aforistica questo principio di sgretolamento dei confini tra ideale e reale: senza la chiarificazione di questo concetto risulta incomprensibile l'apporto dell'idealismo fichtiano,¹⁹ che del

strumenti e mi guardavo attorno nella storia, scoprii che fra coloro che si erano uccisi nessuno aveva compiuto questo atto con la grandiosità e la libertà spirituale dell'imperatore Otone, il quale in una situazione difficile ma non disperata come condottiero, per il bene dell'Impero [...] decide di lasciare questo mondo. [...] Era questo l'unico atto che consideravo degno di imitazione e mi convinsi che chi in quel frangente non sapeva agire come Otone non aveva il diritto di congedarsi dal mondo per propria volontà. Fu questa convinzione a salvarmi non tanto dal proposito quanto dal capriccio del suicidio che in quei meravigliosi anni di pace si era diffuso fra una gioventù oziosa. Avevo una notevole collezione di armi che comprendeva un prezioso e ben affilato pugnale. Lo deponevo sempre accanto al letto e prima di spegnere il lume cercavo di capire se sarei riuscito a far penetrare l'acuta punta di qualche dito nel petto. Poiché tuttavia non mi riuscì mai, alla fine risi di me stesso, mi liberai di tutte le fisime ipocondriache e decisi di vivere. Per poterlo tuttavia fare serenamente, dovevo affrontare un'incombenza poetica in cui avrei dato voce a tutto quello che avevo provato, pensato e ipotizzato su questo importante argomento».

¹⁶ Ivi, pp. 459-462.

¹⁷ Heine scrisse il saggio *Die romantische Schule* nel 1835.

¹⁸ T. Mann, *Il Werther di Goethe*, in *I dolori del giovane Werther*, cit., pp. 169-170: «Il suo romanzo, questo amore impossibile e illecito per una ragazza che già ad altri appartiene, è soltanto il travestimento assunto dalla sua nostalgia di morte [...] L'eterna libertà. L'ansiosa brama di passare dal limitato all'illimitato, all'infinito, è il carattere basilare dell'indole di Werther, come quello di Faust».

¹⁹ F. Schlegel, *Idee*, fascicolo 5. Maggio 1800, fr. 96, p. 617: «Ogni filosofia è idealismo e non esiste altro vero realismo che quello della poesia. Ma poesia e filosofia sono soltanto estremi. Si dice, infatti, che certuni sono puri idealisti, e altri, decisi realisti, e questa osservazione corrisponde al vero. In altre parole, questo significa che non esistono ancora uomini che abbiano raggiunto una cultura perfetta, che non esiste ancora una religione»; F. Schlegel, *Sulla filosofia. A Dorotea*, «Athenaeum», cit., fascicolo 3. Marzo 1799, p. 308: «Poesia e filosofia sono un tutto indivisibile,

romanticismo fu il progenitore sul piano teoretico assieme alla filosofia kantiana:²⁰ «La poesia è il reale, il reale veramente assoluto. Questo è il nocciolo della mia filosofia. Quanto più poetico, tanto più vero».²¹ Ritengo che questo frammento espliciti nel modo più diretto e senza circonlocuzioni l'essenza stessa del romanticismo tedesco; l'aggettivo, "tedesco", è centrale, perché questo concetto – «la poesia è il reale» – sarebbe stato comprensibile e condivisibile per alcuni poeti romantici inglesi attivi più tardi, come Keats,²² ma del tutto inconcepibile non solo per i classicisti, ma anche per Cesarotti e per buona parte dei romantici italiani, per i quali l'esercizio della letteratura rimane in fin dei conti pur sempre *fictio*.

L'esperienza straordinaria dell'«Athenaeum» termina bruscamente nel 1800, dopo la pubblicazione del sesto fascicolo: Novalis muore prematuramente nel 1801; August Schlegel nello stesso anno si trasferisce a Berlino per tenere dei corsi universitari, incontrando poi nel 1804 Madame De Staël e seguendola nei suoi viaggi; nel 1801 Friedrich Schlegel si prepara a partire alla volta di Parigi, poi a Colonia e a Vienna, dove si impiegherà al servizio di Metternich; Tieck compie diversi viaggi in Italia e in Inghilterra; infine Schleiermacher viene allontanato da Berlino e trasferito come predicatore a Stolpe.²³ Come accadde anche al «Conciliatore», la brevità dell'esperienza della rivista non ne inficiò affatto la dirompenza: nel giro di tre anni la letteratura e soprattutto la scienza della letteratura tedesca furono radicalmente sconvolte da un nuovo modo di intendere l'arte e la poesia, che non tardò molto a dare i suoi frutti.

unite per l'eternità, benché raramente insieme, come Castore e Polluce. Esse si ripartiscono le estreme regioni della più alta e sublime umanità. Ma è nel mezzo che si congiungono le loro diverse direzioni; qui, nel punto più interiore e sacro, lo spirito è indiviso, poesia e filosofia sono unite, completamente fuse. La viva unità dell'uomo non può essere rigida immutabilità, e consiste, invece, in un amichevole scambio».

²⁰ G. Magnano San Lio, in *Idealismo e romanticismo*, pp. 23-40 in *I "manifesti romantici" e la polemica sul romanticismo*, a cura di N. Mineo, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XX, 1-2, 2018, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2018, sostiene che l'idealismo non sia altro che la filosofia romantica «nella sua corrente più ampiamente riconosciuta», p. 31.

²¹ Novalis, *Frammenti*, traduzione di E. Pocar, con un'introduzione di E. Paci, Milano, BUR, 1976, p. 301.

²² Come ad esempio leggiamo nella lettera del 22 novembre 1817 a Benjamin Bailey: «Non sono sicuro di niente se non della Santità degli affetti del Cuore, e della verità dell'immaginazione. Ciò che l'Immaginazione coglie come Bellezza deve essere verità, che esistesse prima o no, perché ho delle Passioni la stessa idea che ho dell'Amore: che sono tutte, al massimo della loro intensità, creatrici di Bellezza pura». J. Keats, *Lettere sulla poesia*. Con una nota di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 70. Bisogna pur dire però che l'impianto filosofico della poetica di Keats è molto diverso da quello idealistico.

²³ D. Mazza, *L'ultimo fascicolo di «Athenaeum»*, pp. 933-955 in «Athenaeum», cit., p. 934.

1.2 *Il romanticismo tedesco e italiano*

Il poeta romantico sente spesso, in modo anche più ossessivo dei suoi predecessori, che la sua vocazione di poeta richiede piena dedizione, che essa è una regola assoluta di vita e che il dedicarsi a essa ha per la società un'importanza che va ben al di là della stessa poesia.

N. Frye, *Il mito romantico*

Molto è stato scritto sulla differenza tra il romanticismo tedesco o romanticismo *tout court* e il romanticismo italiano, anzi, l'effettiva distanza tra le due esperienze ha fatto parlare – o comunque dubitare – di inesistenza del fenomeno romantico in Italia.²⁴ Tuttavia, come si vedrà, molte inesattezze della critica riflettono in realtà una non corretta comprensione del romanticismo nella sua globalità, commettendo a volte gli stessi errori che commisero i classicisti ottocenteschi nell'attaccare i romantici. Croce, che ovviamente conosceva molto bene e approfonditamente l'idealismo, dedicò molta attenzione al problema del romanticismo, affrontando la questione in diversi articoli apparsi su «La Critica»:²⁵

Basterà passare dalla superficiale considerazione del fatto storico contingente dell'esistenza dei primi romantici in Germania, a quella più intima e sostanziale del valore della loro dottrina (è noto che lo Schlegel s'ispirava a Fichte e a Schiller), dell'intimo impulso che li muoveva ad operare, per avvederci subito che il romanticismo fu, comunque lo si consideri, soprattutto un moto d'idee, rispondenti a un profondo bisogno dell'anima europea, e senza le quali il romanticismo sarebbe rimasto, come oggi il futurismo, una curiosità e una stranezza. E invece i romantici parlarono e furono intesi e come! in tutta l'Europa, e nessuno può ormai considerare romantici il Tieck e il Novalis perché tedeschi, dimenticandosi dello Chateaubriand e del Byron. Vogliamo dire che non è colpa nostra se la parola romanticismo nacque con un contenuto ideale, indubbiamente ricco e concreto, e se il significato di quella parola andò allargandosi fino a divenire espressione d'un mondo spirituale sempre più vasto e profondo. Anche questo è fatto storico innegabile e ricercarne le ragioni significa appunto comprendere il romanticismo.²⁶

Sebbene io nutra dei dubbi sul fatto che il messaggio dei romantici tedeschi fosse stato inteso da tutta Europa, o meglio, ritengo che lo fosse stato solo nel lunghissimo periodo e non nell'immediato, Croce tuttavia inquadra molto bene la questione, poiché evidenzia come ogni residuo di nazionalismo critico che ritiene

²⁴ Cito quali esempi il saggio di G. Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata*, Firenze, Successori B. Seeber, 1908 e il primo capitolo del volume di J. Luzzi, *Il romanticismo italiano è esistito davvero?*, pp. 47-86 in Id., *Il romanticismo italiano e l'Europa*, Roma, Carocci, 2012.

²⁵ B. Croce, *Le definizioni del romanticismo*, pp. 241-245, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 4, (1906); *La storiografia del romanticismo*, pp. 223-238, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 11, (1913); *Classicismo e romanticismo. Postille*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 14, (1916); pp. 319-324; *Sulla poesia italiana dal Parini al Leopardi*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 24, (1926), pp. 34-46.

²⁶ B. Croce, *Sulla poesia italiana dal Parini al Leopardi*, cit., p. 42.

il romanticismo un prodotto esclusivamente tedesco non possa più reggere di fronte all'evidenza di come invece fosse stato un fenomeno integralmente europeo, certamente con un suo centro ben preciso, la Germania, ma ciononostante dalla forte e potentissima propagazione, a differenza di altre correnti letterarie più episodiche. Croce aveva già inteso come il romanticismo si stagliasse quale seconda grande rivoluzione dello spirito europeo dopo il Rinascimento, ma soprattutto intuì che l'idea centrale del romanticismo, l'infinita progressività della letteratura, pose le basi della poesia moderna.²⁷

Infine, Croce comprese molto bene l'errata concettualizzazione che molti critici, sia ottocenteschi che novecenteschi, si erano fatti del romanticismo, identificandolo sempre più con il sostantivo di "degenerazione", ovvero traviamiento del gusto dalla perfezione simboleggiata dall'arte classica.²⁸

A differenza di Croce Fubini puntò invece l'accento sul divario tra i due romanticismi, spingendosi addirittura ad affermare che probabilmente quasi tutto del nuovo messaggio fosse stato ignorato da parte degli intellettuali italiani:

Si potrà osservare che la polemica romantica risponda in Italia a problemi periodicamente nostri e svolga motivi che sono soltanto italiani e, ancora, che in ambito tanto più angusto si aggirano i romantici italiani rispetto a quelli tedeschi e che del primo e genuino romanticismo, il romanticismo germanico, troppo, se non tutto, essi ignoravano: si potrà addirittura affermare, come è stato fatto, che "il romanticismo italiano non esiste".²⁹

Fubini dunque, facendo anch'egli riferimento al saggio di Martegiani – *Il romanticismo italiano non esiste* (1908) – ritiene che parlare di inesistenza del fenomeno romantico italiano sia sì un azzardo, ma forse non così ingiustificato come potrebbe sembrare a prima vista. Mario Luzi invece, nel suo saggio *La*

²⁷ *Ibidem*: «Noi siamo convinti che il romanticismo, di cui ancora viviamo le conseguenze forse ultime, debba essere considerato come una nuova epoca storica dopo il Rinascimento italiano; anzi un nuovo Rinascimento artistico, e filosofico insieme, operato segnatamente dalle genti germaniche, e, come il primo, dilagato con fecondo impeto a rinnovare l'Europa».

²⁸ Ivi, p. 43 «Ebbene, oggi noi siamo ancora a questo: che si può udir discorrere di romanticismo in poesia e arte, dimenticando tranquillamente il romanticismo filosofico, almeno da Schiller a Schelling, e giungere quindi a conclusioni di questo genere: che cioè il romanticismo sia una specie di degenerazione del sentimento poetico e, magari, della tecnica artistica, per cui, in luogo di guardare sinceramente e naturalmente la realtà del mondo, si cerchi di rappresentarla artificiosamente sformata, ora sfumando i contorni in una nebbia sibillina, ora calcando le immagini con colori impressionanti e paurosi, preferendo spesso le scene più orrende e perdendosi altre volte con la fantasia nei vapori musicali d'una sentimentalità malata o inconsistente. Creato così un concetto morboso del romanticismo, lo si contrappone al concetto sano del classico, tutto luce, misura, armonia, finitezza. Ed è a un simile raffronto che si deve la conclusione concettuale e ripetuta da molti che, in fondo, un romanticismo italiano non esiste [qui il riferimento è ovviamente al libro di Gina Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di Letteratura comparata*], nel senso che i nostri scrittori più grandi restarono soltanto italiani e nulla riecheggiarono del grande moto germanico; e il Manzoni, che fu il capo del nostro romanticismo, riuscì nelle sue opere uno dei più misurati e classici della nostra letteratura».

²⁹ M. Fubini, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1971, p. 18.

polemica romantica in Italia,³⁰ mette insieme i romantici tedeschi e Foscolo da un lato e i classicisti e i romantici italiani dall'altro, giustificando tale schieramento sulla base di quello sgretolamento del rigido confine tra poesia e vita di cui si diceva prima, anteriore al romanticismo ma da questo portato al limite massimo. Se Foscolo e i romantici di Jena erano andati oltre le beghe inutili di carattere letterario, gli altri critici, «i minimi contendenti» (tra cui i romantici italiani), erano ancora dentro una concezione dell'arte quale puro *divertissement*, al punto che, scrive Luzi, da una parte e dall'altra la distanza era così grande che ogni tentativo di comprensione era impossibile:

Erano ormai due mondi distanti e assolutamente incompatibili: il Foscolo e, estenderemo qui al massimo il termine di confronto, il romanticismo più alto con le loro doti violente di appropriazione avevano assunto, non respinto la mitologia e l'avevano attratta nel cerchio dei significati necessari e interiori; gli altri, questi minimi contendenti, negando o affermando, erano rimasti sul piano dell'opportuno, distanziati da quello della necessità, e tutti insieme confermavano il concetto di poesia come piacere, come arte di sedurre.³¹

Come scrive Luzi, la mitologia ma più in generale il mito in senso lato non era stato affatto respinto dai romantici³² – e si vedrà come proprio il rifiuto della mitologia era una delle accuse principali rivolte contro di loro dai classicisti – perché appunto una poetica che si proponga come infinitamente progressiva, come non riconosce perfezioni, così non esclude nulla, essendo per definizione “poesia assoluta”; infatti il mito fu inglobato dalla poetica romantica nella sua azione di «potenziamento qualitativo»; ne venne riscoperta la tragicità, quella tragicità annullata dal puro esercizio versificatorio operato dall'Arcadia nell'ambientazione felicemente pastorale. La serietà del mito era inscindibile dalla poesia romantica stessa; il mito venne sganciato dall'enciclopedismo normativo con cui si costruivano i componimenti accademici e subì così un'azione di infinito oltrepassamento. I romantici tedeschi credevano nella necessità di trovare una nuova mitologia, alternativa a quella degli antichi, poiché era cessata la fede in quel sistema e bisognava fondarne uno nuovo, che avesse come perno l'interiorità del soggetto e la storia:³³

³⁰ M. Luzi, *La polemica romantica*, pp. 118-123 in Id., *L'Inferno e il Limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

³¹ Ivi, p. 120.

³² È sufficiente leggere alcuni frammenti dell'«Athenaeum», come ad esempio F. Schlegel, *Idee*, cit., fr. 85, p. 616: «Il nocciolo, il centro della poesia, può essere trovato nella mitologia e nei misteri degli antichi. Saziate il senso della vita con l'idea dell'infinito e capirete gli antichi e la poesia».

³³ F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, fascicolo 5. Maggio 1800, pp. 671-672: «Soprattutto voi dovrete sapere cosa io intenda dire. Voi stessi avete composto poesie, e nell'esercizio poetico dovette aver sentito spesso la mancanza di un solido sostegno per il vostro operare, un suolo materno, un cielo, un'aria viva. Dal suo intimo il poeta moderno deve trarre tutto questo, e molti lo hanno fatto, in modo eccelso, ma fino ad ora ognuno per sé, come se ogni opera fosse una nuova creazione, ricominciando un'altra volta dal nulla. Arrivo subito al punto. Alla nostra poesia, questa è la mia tesi, manca un centro simile a quello che era la mitologia per la poesia degli antichi, e la

Legare e anzi identificare all'origine, come fanno i romantici, il mito e la poesia, significa sottrarre il mito al "terrore" della fondazione normativa ed esporlo invece al "gioco" dell'interpretazione. Più esattamente, significa pensarlo come esposizione, come apertura, come orizzonte i cui significati, valori, forme valgono per sé e non rispetto ad altro: estetica, quindi, è la sua dimensione. In quanto esposizione non preceduta da nulla e a nulla vincolata, il mito non può pretendere ad alcuna normatività né può valere come una confessione religiosa. [...] Accade, insomma, quel che è accaduto nell'ambito della tragedia antica: soltanto a una religione culturale e portata sulla scena, la tradizione mitica si scioglie dalla violenza impositiva e terroristica che la caratterizza per diventare, in senso proprio, "sacro gioco". [...] Con la differenza che, mentre il "sacro gioco" dei greci attraverso la catarsi ricomponesse l'ordine infranto e ricostituiva la misura spezzata dalla *hybris*, assurgendo nuovamente a culto in cui la polis celebrava la propria unità ritrovata, invece il "sacro gioco" dei romantici di proposito vuol essere sconfinato e smisurato.³⁴

«Il sacro gioco» di cui parla Givone non è altro che l'infinita sperimentabilità cui i romantici intendono piegare la poesia,³⁵ ma una sperimentabilità appunto libera e liberata dalle costrizioni dogmatiche, nella quale il grado di verità aumenta tanto quanto aumenta il grado di poeticità: «quanto più poetico, tanto più vero». L'invito, in poche parole, è a un *poetare aude*.³⁶ Di conseguenza la fiaba,

sostanza di ciò che rende inferiore l'arte moderna in confronto all'antica si può riassumere in poche parole: noi non possediamo una mitologia. Però, vorrei aggiungere, siamo prossimi ad averla, o piuttosto è tempo che noi operiamo seriamente insieme per produrne una. Infatti arriverà per noi un cammino opposto a quello seguito dall'antica: primo fiore, ovunque, della poesia giovanile, direttamente a contatto e parte formante di ciò che di più vicino e vivo era nel mondo sensibile. La nuova mitologia deve, al contrario, essere formata dalla profondità estrema dello spirito: deve essere la più artistica fra tutte le opere d'arte, dovendole comprendere tutte, nuovo letto e nuovo vaso per l'antica e perenne fonte originaria della poesia; deve essere lo stesso poema infinito che racchiuda i germi di ogni altra poesia. Magari sorridete di questo poema mistico e del disordine che potrebbe venire dall'abbondanza e dall'affollarsi delle poesie. Ma la somma bellezza, anzi il sommo ordine, sono quelli del caos: un caos che attende solo il tocco dell'amore per dischiudersi in un mondo armonioso, simile a come furono anche la mitologia e la poesia antiche»; ivi, p. 688: «la vera storia è il fondamento di tutta la poesia romantica».

³⁴ S. Givone, *La questione romantica*, Bari, Laterza, 1992, pp.17-29. Molto importanti a questo proposito sono anche le parole di N. Frye, *Il mito romantico*, «Lettere italiane» XIX, 4, (1967), pp. 409-440, p. 418: «Il Romanticismo è senz'altro una nuova mitologia; però la società della sua mitologia si serve in modi diversi. La mitologia cristiana del Medio Evo e di epoche successive, era una mitologia chiusa; vale a dire un sistema di credenze obbligatoriamente imposte a tutti. Come sistema di credenze, i modi primari per la sua comprensione erano concettuali e razionali; e a nessun poeta, al di fuori della Bibbia, fu mai accordato quel genere di autorità che veniva attribuita al teologo. Il Romanticismo, oltre a essere una nuova mitologia, segna anche l'inizio di un atteggiamento di "apertura" della società nei confronti della mitologia, rendendola una costruzione dell'immaginazione – dalla quale derivano le credenze – piuttosto che farla direttamente derivare da una credenza imposta».

³⁵ In *L'arte dei greci*, («Athenaeum», fascicolo 4. Agosto 1799, cit., p. 455) dedicata a Goethe, scrive August Schlegel: «Ma vanamente bussiamo alla porta di bronzo del passato, / Nessuno, toccato dalla verga di Ermete, ritorna. / Ombre soltanto e visioni da là ci giungono in volo; / Non le scacciate! che divengano i nostri geni, / Avanti il senso si spinga! E con autonomo ardore / Sulle macerie, più belli, mondi dell'arte create! / Se a noi la parola non sgorga, di già melodia, dalle labbra; / Se primavera del Sud, per le materne contrade / Alitando, non ci culla la vita: a noi, educati nel rigore / Pure concesse il dio slancio infinito, brama perenne di *gioia nel gioco*», (corsivo mio).

³⁶ F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., pp. 676-677: «Dunque non indugiamo più, in nome della luce e della vita, ma acceleriamo, ognuno a modo proprio, il grande sviluppo al quale siamo

secondo Novalis, si pone come inveroimento di questa pretesa e conquistata libertà assoluta.³⁷ Come ricorda Givone, questo atto diventa possibile grazie all'estetica, o meglio, per mezzo dell'abitudine dei romantici a impadronirsi dell'estetica quale categoria autonoma e indipendente del pensare l'immaginazione, che si tramuta in un principio di liberazione.³⁸

È molto importante ricordare come quest'immensa operazione rivoluzionaria si concretizzò non nell'opposizione ma nell'incontro tra ragione e sentimento; il punto fondamentale delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) di Schiller poggia proprio sulla libera unione di ragione e sentimento per una perfetta formazione estetica dell'uomo. La vecchia impostazione critica che vedeva l'illuminismo e il romanticismo opporsi senza tregua era del tutto errata;³⁹ semmai questo avvenne molto più in là, nella seconda metà dell'Ottocento, con il sorgere di poetiche e mode stilistiche che in netta opposizione al Positivismo rifiutavano *in toto* la partecipazione della ragione nell'operazione di creazione poetica. Ma nel sorgere stesso del romanticismo e dell'idealismo tedeschi l'appello alla totalità cui immaginazione, mito, sentimento e ragione erano chiamati era fortissimo. A questo proposito è sufficiente riportare quanto scritto nel misterioso frammento dall'anonima paternità noto come *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*:

chiamati. Siate degni della grandezza dell'epoca, e la nebbia si dissolverà dai vostri occhi, si farà chiaro davanti a voi. Pensare è sempre divinare, ma l'uomo comincia appunto ora a prendere coscienza della sua forza divinatoria. Quali immensi ampliamenti essa conoscerà ancora, e giusto adesso? Mi pare che chi comprendesse la nostra epoca, cioè quel grandioso fenomeno di generale ringiovanimento, quei principi dell'eterna rivoluzione, dovrebbe essere in grado di ravvisare i poli dell'umanità, di distinguere e conoscere l'operato dei primi uomini, come anche il carattere dell'età aurea che ancora deve venire. Allora tacerebbero le chiacchiere insulse e l'uomo si renderebbe conto di ciò che è e comprenderebbe la terra e il sole. Questo è quanto intendo io per nuova mitologia».

³⁷ Novalis, *Scritti filosofici*, cit., p. 898: «La fiaba è per così dire il *canone della poesia* – tutto ciò che è poetico deve essere fiabesco. Il poeta adora il caso»; pp. 740-741: «In una vera fiaba tutto deve essere meraviglioso – misterioso e incoerente – tutto deve essere pieno di vita. Ogni cosa in una maniera diversa. L'intera natura deve essere mescolata in modo bizzarro con tutto il mondo degli spiriti. L'epoca dell'anarchia universale – dell'anomia – della libertà – *lo stato di natura* della natura – l'epoca anteriore al *mondo* (allo Stato) [...] Il mondo della fiaba è il mondo assolutamente contrapposto a quello della verità (della storia) – e appunto perciò *gli somiglia così tanto* – come il *caos* somiglia alla *creazione perfetta*. [...] La *vera fiaba* deve essere nello stesso tempo *rappresentazione profetica* – rappresentazione ideale – rappresentazione assolutamente necessaria. L'autentico poeta di fiabe è un veggente del futuro».

³⁸ S. Givone, *La questione romantica*, cit., pp. 41-46: «Che l'esperienza della verità e della sua eventuale dissoluzione possa (anzi, non possa se non) essere pensata su basi estetiche, è il lascito filosofico del romanticismo. [...] Pensare esteticamente la verità, dunque, significa liberarla dal principio di non contraddizione. La verità è libera perché, come accade in modo esemplare nell'ambito dell'esperienza estetica, essa non rinvia a criteri o giustificazioni che la trascendano, ma risponde unicamente di sé e della regola ch'essa stessa liberamente si dà».

³⁹ M. Frank definisce non a caso il romanticismo come «l'epoca estrema dell'*Aufklärung* e del suo presunto compimento», p. 6 in Id., *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, introduzione di S. Givone, traduzione di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1994.

La poesia riceverà così una dignità superiore, ritornerà ad essere, alla fine, ciò che era all'inizio: *maestra dell'umanità*; infatti, non ci saranno più né filosofia né storia, l'arte poetica soltanto sopravviverà a tutte le altre arti e scienze. Al contempo, sentiamo troppo spesso dire che la gran massa deve avere una *religione sensibile*. Non solo la gran massa, anche il filosofo ne ha bisogno. Monoteismo della ragione e del cuore, politeismo dell'immaginazione e dell'arte: ecco ciò di cui abbiamo bisogno! Per la prima volta si parlerà qui di un'idea che, a quanto ne so, non è ancora venuta in mente a nessuno: noi dobbiamo avere una nuova mitologia, ma questa mitologia deve stare al servizio delle idee, deve diventare una mitologia della *ragione*.⁴⁰

Una nuova mitologia, la mitologia delle idee, o la «simbolica universale» di Schelling. Friedrich Schlegel lo ripete continuamente nei suoi scritti dell'«Athenaeum»: per mezzo dell'idealismo la filosofia è giunta a conoscenza di sé e non può più essere disgiunta dalla poesia: bisogna ricorrere a una mitologia all'altezza di questo.⁴¹ Arte e scienza, poesia e filosofia non possono più correre parallele, ma devono ricongiungersi.⁴²

Una volta evidenziato in sintesi quale sia l'essenza specifica del romanticismo tedesco, alcune tesi di Gina Martegiani trovano in effetti delle giustificazioni. Martegiani conosceva molto bene la natura intrinseca del romanticismo tedesco e giustamente riconnetteva le cause della incomprendione da parte dei romantici italiani al problema dell'unificazione nazionale;⁴³ al razionalismo illuministico della loro formazione, che impediva loro di comprendere appieno sia la filosofia idealistica che la poetica “magica” di Novalis⁴⁴ e infine alla “praticità” con cui

⁴⁰ Hegel (?), Hölderlin (?), Schelling (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*. Introduzione, traduzione e commento di L. Amoroso, Pisa, ETS, 2007, p. 25.

⁴¹ F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 666: «La filosofia arrivò, in pochi passi arditi, a comprendere se stessa e lo spirito dell'uomo, nella cui profondità scoperse la fonte originaria della fantasia e l'ideale della bellezza, e così dovette riconoscere con evidenza la poesia, della quale fino ad allora non aveva neppure supposto l'essenza e l'esistenza. Filosofia e poesia, le più elevate forze dell'uomo, che persino ad Atene agirono, pur nel momento di massima fioritura, ognuna per sé, si compenetrano ora al fine di vivificarsi e formarsi reciprocamente in eterna interazione».

⁴² L. Oropallo, *Arte come scienza*, cit., pp. 50-51: «Non è l'arte a doversi estinguere, per i romantici, nel suo concetto, come profetizzerà più tardi Hegel, ma l'esatto contrario: *arte e scienza*, nel pensiero dei romantici, partecipano entrambe dell'attività conoscitiva, costituendosi solo in un secondo momento come *poesia e filosofia*, che vengono a loro volta a porsi come categorie opposte a livello storico, ma destinate, metastoricamente, a ricongiungersi, dando luogo alla fondazione di quella “nuova mitologia” che costituisce il fulcro e il culmine di tutta la ricerca primoromantica».

⁴³ Di recente L. Beltrami ha dimostrato come la polemica classico-romantica fosse perfino semanticamente giocata sul terreno politico, L. Beltrami, *Romanticismo politico: «Il Conciliatore», Pellico e il quinquennio 1816-1821*, pp. 101-124 in *Studi sul romanticismo italiano*, cit.

⁴⁴ Cfr. *La letteratura italiana romantica. Storia e testi*, a cura di M. Guglielminetti, M. Masoero e L. Nay, 2 voll., Torino, Il Segnalibro, 1988, vol. I, p. 19: «Nel definirsi *romantici* e nell'opporli ai *classicisti* gli scrittori italiani espressero soprattutto l'intenzione di non allontanarsi dal movimento culturale ed intellettuale che, iniziato in Germania negli ultimi anni del XVIII secolo da Friedrich Schlegel, Novalis ed altri sulla rivista “Athenaeum”, si era andato diffondendo in tutta Europa. Chiedere loro di essere a perfetta conoscenza del sistema romantico tedesco, ed ancor di più di farlo proprio, com'era di moda un tempo, è una pretesa assurda. [...] L'onirico ed il fantastico, in specie, i grandi territori dell'inconscio esplorati dai romantici tedeschi, dovevano rimanere abbastanza estranei alla sensibilità dei romantici italiani. Al contrario, attraverso la mediazione

guardavano alle novità straniere, mirando più che altro all'arricchimento della letteratura nazionale, isterilita dall'arroccamento classicistico settecentesco:

Gl'italiani erano uomini pratici, cioè non erano dei Romantici. Un po' l'amore per le letterature straniere... il romanzo storico... potrebbero sembrare a prima vista dei sintomi romantici, dei tentativi di liberazione, ma furono tutt'altro. [...] Gl'Italiani studiarono le letterature straniere con un solo scopo: cercarvi degli esempi di una poesia quale la sognavano per la loro patria, una poesia popolare, accessibile, morale. Se tornarono nel passato fu per trovare soggetti opportuni. Il romanzo storico è una delle trovate dello spirito pratico. [...] Piuttosto che uscire e avventurarsi nel mondo in cerca dell'imprevisto, del sorprendente, o guidati dal fiore azzurro della nostalgia romantica [chiaro riferimento a Novalis e al suo romanzo di formazione incompiuto, *I discepoli di Sais*] e delle aspirazioni infinite, essi cercarono di portare nella loro patria tutto ciò che potesse giovare alla propria causa, e la loro opera fu d'importazione, un'opera esclusivamente utilitaria.⁴⁵

Martegiani aveva pienamente ragione nel rimarcare la praticità utilitaristica del romanticismo italiano e il suo essere troppo vincolato al problema nazionale, tuttavia la sua posizione si fa a mio parere eccessivamente estremistica allorché ritiene inesistente una forma di romanticismo italiano adoperando come metro di paragone esclusivamente il romanticismo tedesco, perché il romanticismo fu una rivoluzione pan-europea, e difatti in Inghilterra e in Francia il romanticismo che si generò fu diverso da quello tedesco,⁴⁶ proprio perché solo in Germania si erano create delle condizioni storico-sociali particolari che spinsero alla nascita di questo movimento. L'epopea napoleonica e la conseguente risposta nazionalistica tedesca; lo straordinario clima di fervore culturale che attraversò la città di Jena verso la fine del '700, frequentata da Novalis, i fratelli Schlegel, Hegel, Schelling, Fichte, Hölderlin; l'imponente figura e il ruolo di Goethe; la nascita dell'estetica; la filosofia fichtiana incentrata sull'opposizione tra Io e Non-Io e infine, come ben scrive Isaiah Berlin, il movimento pietista: tutte queste cause favorirono il sorgere dello spiritualismo romantico-idealistico.⁴⁷ Inoltre il romanticismo stesso per sua natura rifugge per così dire dalla categorizzazione in scuola, e difatti l'espressione heiniana, «scuola romantica», rischia di trarre in inganno, inducendo a pensare che romantici per eccellenza fossero solo gli intellettuali tedeschi, ed il resto

della Staël, di A.W. Schlegel, del Sismondi, grande interesse doveva destare in loro la concezione del Medioevo come dell'età da cui nasceva la moderna poesia, europea e cristiana».

⁴⁵ G. Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di Letteratura Comparata*, cit., pp. 98-99.

⁴⁶ Giuseppe Antonio Borgese comprese molto bene questa differenza e scrisse a proposito: «Tutto il romanticismo fu vichiano, e creò con o senza l'idea della Provvidenza – in Germania la filosofia del divenire, in Francia la storia del progresso, in Inghilterra la scienza dell'evoluzione. [...] Che la riforma della storia letteraria ed il suo collegamento col progresso generale della civiltà fossero già desiderii comuni in Italia prima che il nome stesso di romantico vi si facesse popolare per via della Staël, dimostra che il nostro romanticismo fu originale e indigeno, e forse che fu anche il più antico di tutti, ma non già che romanticismo non fosse», G.A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 1949, p. 298.

⁴⁷ I. Berlin, *Le radici del romanticismo*, Milano, Adelphi, 2012, p. 40.

niente di meno che degenerazione da una purezza primigenia fatta di regole e statuti.

Quando Martegiani scrive che «essi [i romantici italiani] ignorarono completamente quale fosse la vera essenza del Romanticismo»⁴⁸, o che «gl'Italiani si credettero Romantici ed erano perfettamente fuori del Romanticismo»⁴⁹ si pone in una posizione decisamente estrema, non rendendo giustizia a quegli ingegni italiani, di cui parleremo tra poco, che in realtà carpirono l'appello libertario del romanticismo tedesco e lo adattarono al proprio contesto nazionale e alle proprie esigenze, per forza di cose differenti. Infine la seguente annotazione che descrive i romantici italiani come troppo pigri e incapaci di informarsi direttamente sui testi romantici è alquanto inesatta:

Il Romanticismo è il Caos... Ma gl'Italiani non lo seppero mai. Troppo pigri e tuttavia troppo occupati per potere uscire dalla propria patria e informarsi direttamente, ascoltarono i racconti inesatti e superficiali che se ne facevano e desiderosi di trovare dei precursori e dei compagni nell'opera che sognavano si dissero Romantici per dirsi rivoluzionari (soprattutto nel senso politico). E la fortuna li salvò dalla triste scoperta di scorgere dei nemici in quelli che essi avevano creduto fratelli.⁵⁰

In realtà alcuni dei capigruppo dei nostri romantici, soprattutto Ludovico di Breme e Silvio Pellico, avevano strettissimi contatti e frequentazioni personali con Madame de Staël, August Schlegel, Byron e con il circolo di Coppet. Joseph Luzzi dal canto suo, pur riconoscendo che le riflessioni di Martegiani «riflettono la natura fortemente polarizzata e polemica della ricezione del romanticismo italiano»,⁵¹ sostiene che il romanticismo italiano sia innegabilmente esistito, ma se osservato secondo l'ottica di ciò che gli scrittori esteri contemporanei consideravano “romantico”, allora la risposta alla domanda *Il romanticismo italiano è esistito?* è negativa.⁵² Per questo motivo, sostiene lo studioso, le produzioni letterarie italiane a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo passarono quasi inosservate all'attenzione della critica estera coeva: l'Italia compresa tra il 1775 e il 1825, nell'immaginario romantico europeo, aveva completato il passaggio da «museo a mausoleo».⁵³

Un critico del XX secolo che si occupò a lungo del romanticismo fu Mario Puppo. Sebbene i suoi studi oggi appaiano datati,⁵⁴ ritengo che contengano tuttora molte esattezze circa la dialettica del romanticismo italiano con quello tedesco,

⁴⁸ G. Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste*, cit., p. 121.

⁴⁹ Ivi, p. 134.

⁵⁰ Ivi, p. 139.

⁵¹ J. Luzzi, *Il romanticismo italiano e l'Europa*, cit., p. 51.

⁵² Ivi, p. 85.

⁵³ Ivi, p. 89.

⁵⁴ Mi riferisco in particolare a M. Puppo, *Poetica e cultura del romanticismo*, Roma, Canesi Editore, 1961; *Il Romanticismo*, Roma, Universale Studium, 1963, *Poetica e critica del romanticismo*, Milano, Marzorati, 1963, *Studi sul Romanticismo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1969 e *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1985.

perché Puppo, in maniera senz'altro più precisa rispetto a Martegiani, riteneva sì che il vero e proprio romanticismo nacque in Germania,⁵⁵ tuttavia non parla affatto di inesistenza del fenomeno romantico in Italia, ma distingue bene i diversi contesti, individuando una natura prettamente “metafisica” in quello tedesco e “nazional-razionalistica” in quello italiano:

La maggior conquista della critica moderna sul romanticismo è la distinzione fra romanticismo latino e romanticismo tedesco. Nel primo [...] la reazione all'illuminismo è condotta essenzialmente in nome del sentimento: è la passione il nuovo valore che viene scoperto e sostituito alla ragione. Nel secondo la riflessione non viene rinnegata, anzi potenziata e portata su di un piano più alto, dove può ripiegarsi sulla vita del sentimento per comprenderla in sé.⁵⁶

Fra i romantici latini nulla è più frequentemente, e persino fastidiosamente, ripetuto, dell'affermazione che quel che conta della letteratura non è lo stile, ma il contenuto, lo spirito animatore, che le opere vanno giudicate non dal punto di vista della perfezione formale, ma da quello della rispondenza alle esigenze della nazione e della società. I romantici tedeschi invece accentuano il valore metafisico della poesia. Anche per loro quel che conta soprattutto non è certo la perfezione stilistica di tipo classico, ma l'anima profonda della poesia. [...] Suo fine è unicamente quello di spingere lo spirito verso l'assoluto, di soddisfare la sua sete d'infinito.⁵⁷

Un altro elemento molto importante nell'analisi di Puppo, e che notò bene anche Northrop Frye nel passo posto in epigrafe, è l'altro grande portato del romanticismo di cui abbiamo parlato e che, questo sì, lo pone in contrasto non solo con l'Illuminismo ma anche con il Preromanticismo: il progressivo affermarsi di una concezione non più edonistico-idillica e utilitaristica dell'arte ma inquieta, squilibrata nel rapporto tra vita e ideale proprio a cagione dell'Assoluto:

L'ideale etico dell'illuminismo è idillico e edonistico. Il fine della vita è la felicità, e questa si raggiunge con un equilibrato soddisfacimento delle esigenze sensibili e intellettuali come somma ben calcolata di piaceri. Niente drammi, niente eroismi, niente esperienze eccezionali: moderazione e saggezza. Questo ideale appare ai romantici mediocri e umiliante.⁵⁸

La lettera che Cesarotti scrisse a Barbieri sullo stato della letteratura di cui veniva a conoscenza credo sia particolarmente indicativa nel dimostrare come egli, il maggior rappresentante di quell'illuminismo venato di moderato e sano

⁵⁵ M. Puppo, *Il Romanticismo*, cit., p. 25: «Il romanticismo considerato non solo come stato d'animo ma come movimento consapevole di cultura, è nato in Germania; e solo i romantici tedeschi hanno sviluppato una concezione organica della realtà, e creato temi di pensiero, forme di vita morali, intuizioni estetiche pienamente originali, che non solo nutriranno la vita e la cultura degli altri paesi nel periodo romantico, ma costituiscono il germe, si può dire, di tutte le più importanti tendenze intellettuali e pratiche dell'Ottocento. [...] E perciò necessario tener presente soprattutto il romanticismo tedesco, se si vuole capire l'anima del movimento e cogliere nella sua pienezza e freschezza originaria la nuova intuizione della realtà».

⁵⁶ Ivi, p. 31.

⁵⁷ Ivi, p. 94.

⁵⁸ Ivi, p. 55.

sentimentalismo, percepisse come il vento stesse mutando, manifestando all'allievo tutti i suoi timori:

Ebbi dal Foscolo alcune rime robuste e d'un carattere originale. Egli pensa e sente *altamente* quanto Alfieri. Anche un certo Bene di Vicenza mi spedì stampata una sua Cantica (poiché le cantiche sono di moda) intitolata la Cometa che m'avea già spedito manoscritta, in cui si delizia a descrivere la distruzione del mondo. Vi sono molte stravaganze, ma per lo stile v'è un'energia e una sublimità che spaventano. Convien dire che Satana in questi ultimi tempi sia divenuto il Dio della Poesia in cambio d'Apollo, e che l'ispirazione poetica non si attinga più all'acque d'Ippocrene ma a quelle di Flegetonte, giacché l'Italia al presente non abbonda che di Poeti del Tartaro. Continua tu, mio caro figlio, ad esser il Poeta degli Elisj e di Selvaggiano.⁵⁹

Eppure Cesarotti era stato senza ombra di dubbio il principale pioniere della lotta contro i pedanti e i classicisti. Molti furono gli sforzi da lui profusi nel cercare di svecchiare l'Italia da un provincialismo che non solo contribuiva alla sua marginalizzazione letteraria in Europa ma che lentamente inaridiva la vena poetica stessa. Gli sforzi e le battaglie che l'abate dovette combattere per cercare di far accettare ai suoi contemporanei la poetica di Ossian attraversano molti anni del suo magistero, e sebbene egli stesso fin da subito abbia nutrito dubbi sull'autenticità di questi poemi, mai dubitò dell'importanza e della freschezza che i versi ossianici portavano con sé. Tra i tanti luoghi in cui Cesarotti espressamente confessa l'obiettivo della traduzione ossianica, nel *Saggio sulla filosofia del gusto* inviato in forma di lettera all'Arcadia di Roma, risalta tutto lo sforzo condotto:

D'un così grande originale ebbi l'arditezza di farne un dono all'Italia. Senza un esempio che mi servisse di scorta, con una lingua feconda sì ma isterilita dalla tirannide grammaticale, a guisa di un atleta mediocre costretto a lottare con un gigante, a fine di non restare oppresso doveti ricorrere a uno schema particolare e inventare scorci ed atteggiamenti di nuova specie. [...] Com'io sia riuscito non posso dirlo: ma se al vostro purgato giudizio, valorosissimi Arcadi, può sembrare che per questo mezzo mi venisse fatto di arricchir l'erario della lingua di qualche felice espressione, di dar qualche nuova tinta al colorito poetico, di variar con qualche nuova flessione quella musica imitativa che dipinge col suono, e insieme coll'oggetto porta nell'anima la sensazione che lo accompagna, oserò lusingarmi che la mia impresa sia tutt'altro che un lavoro subalterno e meccanico.⁶⁰

Per nessuna delle sue numerose traduzioni, da Voltaire, passando per Giovenale, Thomas Gray e infine giungendo a Omero, Cesarotti spese tanti sforzi quanti furono quelli profusi per Ossian, che lo occupò per circa un quarantennio, dalla prima edizione padovana del 1763 all'edizione pisana finale del 1801. In effetti in una lettera all'accademico olandese Van Goens Cesarotti ammise che Ossian era qualcosa di decisamente diverso rispetto alle traduzioni di cui si era fino ad allora occupato.⁶¹ Ossian era stato il principale strumento con cui

⁵⁹ M. Cesarotti, *Opere, Epistolario*, vol. XXXIX, pp. 13-14, lettera scritta il 30 aprile 1803.

⁶⁰ M. Cesarotti, *Opere, Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, vol. I, pp. 316-317.

⁶¹ M. Cesarotti, *Opere, Epistolario*, vol. XXXV, p. 105 (lettera non datata): «Confesso che quest'Opera mi costò molta intensione di spirito, e che ho qualche tenerezza per essa. La

Cesarotti, ben cinquant'anni prima della battaglia ingaggiata dai romantici lombardi, aveva cercato di erodere e abbattere l'arroccamento nazional-classicistico che i pedanti e i puristi italianisti accanitamente difendevano, anticipando alcune tesi che poi saranno rilanciate con forza dai propositi del «Conciliatore», come già notò Fabiana Savorgnan Cergneu di Brazzà.⁶² È sufficiente riportare una parte del carteggio che Cesarotti intrattene con Clementino Vannetti, figura di spicco del secondo Settecento italiano, che intratteneva rapporti molto stretti con Monti, Giovanni e Ippolito Pindemonte, Saverio Bettinelli ecc., appartenente appunto a quella schiera di intellettuali che guardavano con avversione a tutto ciò che odorava di preromanticismo «oltremontano», aggettivo spesso usato in modo dispregiativo per indicare le novità che venivano dall'Inghilterra e dalla Germania.

In una lettera molto probabilmente stilata nell'estate del 1780 Cesarotti così scrive a Vannetti:

La servile imitazione, la superstizion della lingua, la scarsezza dell'idee, la timidezza eccessiva nello stile, l'abborrimento a tutto ciò che sente di novità o d'arditezza anche la più felice, sono i caratteri dominanti dell'Italianismo, e se volessi citar dei nomi, Venezia, Padova, Verona, per non estendermi più oltre, potrebbe somministrarmi più d'un esempio. La cieca adorazione dei Latini e dei Greci, l'Erudizione Grammaticale, la Critica senza filosofia e senza gusto, la ridicola fedeltà delle traduzioni sono i difetti comunissimi della corrente dei maestri e dei dotti, e sono più perniciosi degli altri perchè impongono maggiormente con autorità. L'educazione della gioventù è in mano di pedanti e di scrittori mediocri che diffondono il pregiudizio, e lo avvalorano per loro proprio interesse. Gli Oltramontani che hanno il doppio peccato d'essere moderni e stranieri non hanno un credito così radicato che basti ad imporre all'universale: i loro vizj comunemente non seducono che le persone di mondo, o quelli d'ingegno men disciplinato e men colto; e combattuti ragionevolmente dai pochi, pedantesamente dai molti, liberalmente dai tutti, non possono essere gran fatto pericolosi: laddove gli antichi e i principali Italiani hanno per loro il fanatismo dell'antichità, la fazione autorevole degli eruditi, la prevenzione del patriottismo, né si può arrischiare di attaccarli senza pericolo d'aver la taccia di sacrilego.⁶³

In questo brano Cesarotti coglie in pieno il nucleo della mediocrità di molti scrittori italiani: «fanatismo dell'antichità»; «pregiudizio»; «superstizion della lingua» e «prevenzione del patriottismo» saranno ancora combattute a distanza di quarant'anni dai romantici lombardi, con la differenza che mentre al tempo di Cesarotti il processo di cambiamento di un intero modo di intendere l'arte era

traduzione delle Tragedie di Voltaire non è che una cosa fatta per passatempo in età assai giovanile, nè io l'ho pubblicata che in grazia dei Ragionamenti, [...]. Quella di Ossian è un'opera di tutt'altro lavoro».

⁶² «Il suo patriottismo illuminato dà slancio alla cultura straniera, la vede e la considera come fonte di arricchimento per quella italiana e al contempo afferma con forza la "libertà" della lingua italiana [...] La modernità di Cesarotti sta nel proiettarsi oltre il presente, guardando e scrutando ciò che sta per avvenire. Libertà, *sensiblerie*, tutti aspetti caratterizzanti il Romanticismo, che si esplicano nel Nostroi in quell'impulso a cogliere i fermenti di un nuovo clima che in molti modi avanza a passi veloci», F. Savorgnan Cergneu di Brazzà, *Melchiorre Cesarotti e il senso della modernità*, pp. 41-48 in *I "manifesti" romantici*, cit., p. 43.

⁶³ M. Cesarotti, *Opere, Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 61-62.

appena iniziato grazie soprattutto al suo magistero e al *suo* Ossian, al tempo della polemica tra Madame De Staël e il classicismo italiano le questioni erano già ampiamente note, ma era praticamente inevitabile che prima o poi le nuove tendenze si affermassero e che la modernità trionfasse; per mezzo della Rivoluzione e dell'epopea napoleonica il mondo – e le lettere con lui – era mutato troppo perché si rimanesse ancora a un'idea di letteratura d'*Ancien Régime*.⁶⁴ Dopo la proclamazione roboante della libertà, non era più possibile continuare ancora a lungo con i dettami fondamentali del classicismo. Il classicismo infatti, com'è noto, si basava sul concetto fondamentale di “esemplarità”,⁶⁵ risalente più o meno ad Aristotele, il quale, nelle riflessioni della *Poetica*, e sulla base dei grandi autori che lo avevano preceduto, poté formulare una serie di principi per mezzo dei quali un'opera poteva ambire alla perfezione artistica: l'idea aristotelica cioè secondo la quale ogni opera, dotata di una sua propria natura (φύσις) si sviluppa verso un proprio fine (τέλος), compendosi così nella sua perfezione per mezzo di principi individuabili e ben classificabili, pose praticamente le basi per la nascita del classicismo quale scuola di pensiero.⁶⁶ Di conseguenza, in tutta la trattatistica greco-romana sono rinvenibili appunto quei principi denotati da termini specifici: bellezza (κάλλος, *pulchritudo*); verità (ἀλήθεια, *veritas*); organicità (ἐν καὶ ὅλον, *simplex et unum*); misura (πρέπον, *decorum*) ecc.⁶⁷ È abbastanza ovvio come la filosofia romantica tedesca, che poggiava sulla filosofia di Kant ma soprattutto di Fichte, non potesse non venire in contrasto con questa concezione: come può espandersi in libertà assoluta l'io creatore se gli si impongono tali leggi?

Vannetti risponde, interpretando l'irruzione del gusto preromantico proprio nei termini di un'invasione del Nord contro il Sud: la Germania e l'Inghilterra contro Atene e Roma, all'insegna appunto di quel «fanatismo dell'antichità» e «prevenzione del patriottismo» da Cesarotti denunciati:

Ma troppo è già chiaro, che le lingue Greca e Latina furon sempre le buone avole, e madri e nodrici dell'Italiana. Ora v'ha egli la stessa relazione e parentela colla lingua Tedesca, Inglese ec?

⁶⁴ E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 123: «Si può ben dire, oggi, che gli intellettuali del “Conciliatore” vedevano chiaro: dopo la Rivoluzione francese l'artista non poteva più rimanere in disparte, si trovava nell'alternativa di puntare direttamente all'azione politica o, con diverso ardimento, di rivolgersi all'espressione dei più fondamentali problemi umani, che i conflitti storici avevano amplificato».

⁶⁵ Winckelmann aveva espresso in maniera apodittica la centralità del modello antico nell'arte, sebbene in linea teorica egli si riferisse alle arti figurative: J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, con uno scritto di D. Irwin, Milano, Aesthetica, 2019, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* (1755), pp. 19 e 27: «Per noi, l'unica via per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi»; «L'imitazione del bello della natura o si attiene a un solo modello o è data dalle osservazioni fatte su vari modelli riunite in un oggetto solo. Nel primo caso si fa una copia somigliante, un ritratto: è il modo che conduce alle forme e alle figure olandesi. Nel secondo caso invece si prende la via del bello universale e delle immagini ideali di questo bello; ed è questa la via che presero i Greci».

⁶⁶ M. Citroni, *Percezioni di classicità nella letteratura latina*, pp. 1-34 in *Che cos'è il classicismo?*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 5-6.

⁶⁷ Ivi, p. 6.

atqui hic est, aut nusquam quod quaerimus. I tentativi fin qui non sono molto felici, né favorevoli, com'ella stessa confessa, e la ragione può ripetersi appunto dalla diversità de' geni, e delle lingue medesime.⁶⁸

Molto dell'incomprensione tra classicisti e moderni era legato al concetto del «genio» linguistico nazionale, ovvero alla credenza che ogni nazione possedesse un genio nazionale connotato da caratteristiche poetico-filosofiche e sociali ben distinte e che fossero parte inscindibile e immutabile del carattere di un popolo. Questa era la tesi dei classicisti, ma era sposata anche da alcuni e da alcune intellettuali appartenenti all'altra fazione, come Simonde de Sismondi, la De Staël e i romantici lombardi, concezione che sarà definitivamente superata solo più tardi con la nascita e lo sviluppo del concetto di *Weltliteratur*. Se dunque per i classicisti l'idea del genio nazionale era sufficiente a vietare l'«inquinamento» delle patrie lettere, per i romantici invece, che non ne negavano l'esistenza, era del tutto influente, e anzi occasione di arricchimento piuttosto che di chiusura.

Alla luce delle teorie e delle pubblicazioni ruotanti attorno al «Conciliatore» è possibile affermare che i romantici italiani furono i diretti eredi dello sforzo cesarottiano, di cui Ossian fu il campione indiscusso; essi raccolsero l'eredità del magistero dell'abate nella volontà di donare nuova linfa poetica all'Italia e di porre fine a un'autarchia assurda e dannosa. Con ciò non si vuole affatto affermare che le teorie dell'abate e quelle dei romantici italiani o peggio ancora del romanticismo tedesco fossero identiche. Cesarotti, che morì nel 1808, dunque otto anni prima della bufera del 1816, nonostante le sue idee moderne in merito alla lingua e alla letteratura, era in fin dei conti un uomo profondamente imbevuto di cultura illuministica settecentesca; era un uomo dell'*Ancien Régime*, e infatti ebbe enormi problemi e in definitiva repulsioni nel cercare di capire Foscolo, *Ortis* e il clima coevo, così come avrebbe probabilmente faticato non poco a comprendere gli ideali liberal-risorgimentali che animano il romanticismo lombardo.⁶⁹

⁶⁸ M. Cesarotti, *Opere, Epistolario*, vol. XXXVI, p. 69.

⁶⁹ R. Caputo, *Ludovico di Breme*, pp. 93-100 in *I "manifesti" romantici*, cit., p. 97: «Il "romanticismo" di Breme, quindi, come quello di tutto il gruppo milanese gravitante attorno alla *leadership* sua e di Manzoni [...] non è che un aspetto, anche se determinato da una puntuale specificazione ideologico-letteraria, del più globale ruolo "liberal-nazionale" dell'intellettuale primo-ottocentesco».

Capitolo 2

La polemica e il ruolo di Ossian

Il secolo XVIII [...] volle contrapporre ad Omero un poeta epico, più sentimentale, più fantastico, più civile, più moderno! E così nacque l'*Ossian* di Giacomo Macpherson. Con l'entusiasmo per quel fittizio Bardo gaelico comincia la storia del vero e proprio romanticismo.

G. Mazzoni, *Le origini del romanticismo*

Ma questo appunto costituisce il poeta, che egli annulla in sé tutto ciò che ricorda un mondo artificioso, che egli sa ristabilire in sé la natura nella sua semplicità originale. Una volta fatto questo, egli si sente libero da tutte le leggi, mediante le quali un cuore corrotto si assicura contro se stesso. Egli è puro, innocente, e ciò che è permesso alla natura innocente lo è anche a lui; se tu, che lo leggi e lo ascolti non sei più senza colpa e non puoi nemmeno momentaneamente divenirlo per mezzo della sua presenza purificatrice, è sfortuna tua, non sua; tu lo abbandoni, egli non ha cantato per te.

F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*

2.1 Madame De Staël, August Schlegel e le teorie preromantiche

È qui il luogo d'antivenire un'accusa la quale per grave e pericolosa ch'ella sia, potrà leggermente essere data a questo scritto: cioè che non sia altrimenti fondato sopra una storia vera di quel tempo, ma una pura invenzione moderna. Prego coloro i quali fossero disposti ad ammettere questo sospetto, a riflettere che essi verrebbero ad accusare l'editore niente meno che di aver fatto un romanzo, genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi. E benché questa non sia la sola gloria negativa di questa nostra letteratura, pure bisogna conservarla gelosamente intatta, anche ben provvedono quella migliaia di lettori e di non lettori i quali per opporsi ad ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità.

A. Manzoni, *Fermo e Lucia*

Sebbene in Italia, come si è detto, molti testi e molti autori del romanticismo anglo-tedesco fossero del tutto ignoti, vi erano però alcune opere che godevano di un'ampia circolazione e che furono al centro delle polemiche che a partire dal 1816, anno «cruciale e simbolico»,¹ si scatenarono in Italia. Mi riferisco in

¹ E. Benucci, *Madame de Staël e le prime discussioni in Italia sul romanticismo*, pp. 11-28 in *Studi sul romanticismo italiano. Scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, a cura di E. Ghidetti e R. Turchi, Firenze, Le Lettere, 2018, p. 11.

particolare a *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), *Corinne ou l'Italie* (1807) e *De l'Allemagne* (1810) di Madame De Staël; le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811) di August Wilhelm von Schlegel e *De la littérature du midi de l'Europe* (1813) di Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi. Queste furono le principali opere al centro dei più importanti dibattiti italiani.

Madame De Staël,² che in esilio soggiornò a lungo in Germania, fu una profonda conoscitrice della letteratura e della critica tedesche e condivise con il circolo romantico di Jena l'idea fondamentale di poesia come divenire. Secondo lei come l'umanità è in progresso e tende ad abbattere le distanze nazionali in nome della civiltà in continuo avanzamento, così dev'esserlo il campo delle lettere, non statico né immobile bensì dinamico e proiettato in avanti. Poetare allo stesso modo degli antichi sarebbe ridicolo perché, come aveva ben prima dichiarato Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), i moderni non sono gli antichi ed è un'illusione credere di poter intendere l'arte e soprattutto la Natura allo stesso modo degli antichi. Invece i segni della poesia moderna sono la malinconia e la sentimentalità derivanti dalla consapevolezza della distanza incolmabile e irrecuperabile dagli antichi. I moderni non possono sentire la natura come la sentivano gli antichi. Ma se gli antichi, a motivo del loro contatto diretto con la Natura, rimanevano imbattibili nel campo dell'immaginazione, i moderni sono superiori nella complessità del sentimento e dell'interiorità dell'animo umano. Per mezzo della scienza e soprattutto della filosofia, la stessa che aveva avuto la colpa di allontanare l'uomo dall'innocenza, i moderni conoscono il cuore umano molto meglio di quanto non lo conoscessero gli antichi. Se la poetica degli antichi fu dettata dall'immaginazione, quella dei moderni sarà dettata dal pensiero: una poesia dell'intelletto, unita in modo inscindibile alla filosofia, così come Dante l'aveva inaugurata nella *Commedia*, ed è per questo che all'interno del circolo di Jena si guardò a Dante come progenitore dell'epica e della poesia moderna, individuando nel suo poema sacro quella complessità cui i moderni riconoscevano una legittimità d'appartenenza e che proprio per questo risultava

² La bibliografia su Madame De Staël è ovviamente sterminata. Oltre a rimandare al sito della *Société des Études Staëliennes*, dedicato esclusivamente agli studi staëliani – <http://www.stael.org> – includo qui alcuni contributi particolarmente rilevanti: S. Balayé, *Madame de Staël: Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, 1979; G. de Diesbach, *Madame de Staël*, Paris, Perrin, 1983; J. Kristeva, «Gloire, deuil et écriture. Lettre à un "romantique" sur Madame de Staël», pp. 7-14 in «Romantisme: revue de la Société des études romantiques», 62, 1988; F. Lotterie, «L'année 1800 - Perfectibilité, progrès et révolution dans De la littérature de Madame de Staël», pp. 9-22 in «Romantisme: revue de la Société des études romantiques», 108, 2000; M. Fairweather, *Madame de Staël*, London, Constable & Robinson, 2005; S. Dixon, *Germaine de Staël, daughter of the enlightenment: the writer and her turbulent era*, Amherst (N.Y.), Prometheus books, 2007; *Corinne e l'Italia di Madame de Staël*, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2010; M. Winock, «Madame de Staël: le cœur et la raison», pp. 107-117 in «Le Débat: histoire, politique, société», 168, (janvier 2012); il convegno tenutosi a Napoli presso l'Institut français in occasione del bicentenario della morte, *Germaine, ou l'Europe (1817-2017)*, 26-27 ottobre 2017; P. Giovetti, *Madame de Staël. La donna che cambiò la cultura europea*, Torino, Lindau, 2021.

ancora incomprensibile ai più, necessitando infatti di un altro tipo di critica, che ne rispecchiasse la complessità universale in sé conchiusa.³

Madame De Staël dunque, in modo analogo a Cesarotti e in opposizione a Pietro Giordani, Giacomo Leopardi e i classicisti italiani, credeva nella perfettibilità della letteratura, analoga e contribuyente al perfezionamento della società: «Dans l'état actuel de l'Europe, les progrès de la littérature doivent servir au développement de toutes les idées généreuses»⁴; «Je suis donc revenue sans cesse, dans cet ouvrage, à tout ce qui peut prouver la perfectibilité de l'espèce humaine. Ce n'est point un vane théorie, c'est l'observation des faits qui conduit à ce résultat. Il faut se garder de la métaphysique qui n'a pas l'appui de l'expérience, mais il ne faut pas oublier que dans les siècles corrompus, l'on appelle métaphysique tout ce qui n'est pas aussi étroit que les calculs de l'égoïsme, aussi positif que les combinaisons de l'intérêt personnel».⁵ Come scrive Benucci, «il concetto di “perfettibilità” non sta a significare semplicemente il progresso costante delle facoltà umane, bensì l'aumento delle conoscenze in campo storico, filosofico, morale e sentimentale».⁶ Oltre all'idea della poesia come divenire, due altri punti fondamentali di incontro tra la concezione della De Staël e quella di August Schlegel erano sia la concezione storicistica della civiltà europea, risalente a Vico ma sviluppatasi poi nel corso del Settecento, sia il ruolo giocato nella storia dall'avvento della religione cristiana.

Il Cristianesimo appariva a questi pensatori come una necessità storica che si era manifestata sia per rinnovare e fertilizzare nuovamente la vena poetica dell'Occidente dopo la decadenza della classicità, sia per mitigare la rozzezza dei popoli barbarici e unirli alla raffinatezza delle civiltà latine:

Je suis convaincue que la religion chrétienne, à l'époque de son établissement, était indispensablement nécessaire à la civilisation et au mélange de l'esprit du nord avec les moeurs du

³ G. Frigo-G. Vellucci, *Unità o dualità della Commedia. Il dibattito filosofico da Schelling ad Auerbach. Con testi di F. W. Schelling e F. Bouterwek*. Firenze, Olschki, 1994. F.W. Schelling, *Dante e l'epica moderna*, p. 23: «Per la formazione del mondo moderno, la scienza, la religione o l'arte stessa non sono di minor rilievo e significato della storia. La vera epica del mondo moderno dovrebbe consistere nell'inscindibile mescolanza di questi elementi [...] Un tentativo di questa specie ha dato inizio alla storia della poesia moderna: si tratta della *Commedia* di Dante, che se ne sta così incomprensibile e incompresa, perché è rimasta unica nel seguito del suo tempo [...]. La *Divina Commedia* di Dante è così totalmente conchiusa in sé, che la teoria, astratta dagli altri generi, è per essa del tutto inadeguata. Essa esige una propria teoria, è un'essenza di un proprio genere, un mondo a sé», e in *Dante sotto l'aspetto filosofico*, dove l'opera del fiorentino viene definita «unione di poesia e di filosofia», scrive: «Nel santo dei santi, “dove religione e poesia si congiungono”, sta Dante come sacerdote, e consacra alla sua missione l'intera età moderna. La *Divina Commedia*, non rappresentando un poema particolare ma l'intero genere della poesia moderna, anzi un genere a sé, è in sé così perfettamente indipendente, che la teoria, estratta da forme particolari, è del tutto insufficiente», p. 25.

⁴ M.me De Staël, *De la littérature*, présentation par G. Gengembre et J. Goldzink, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 72.

⁵ Ivi, p. 88.

⁶ E. Benucci, *Madame de Staël e le prime discussioni in Italia sul romanticismo*, cit., p. 12.

midi. Je crois de plus que les méditations religieuses du christianisme, à quelque objet qu'elles aient été appliquées, ont développé les facultés de l'esprit pour les sciences, la métaphysique et la morale. [...] Je considère chaque grande époque de l'histoire philosophique de la pensée relativement à l'état de l'esprit humain dans cette époque même; et la religion chrétienne, lorsqu'elle a été fondée, était, ce me semble, nécessaire aux progrès de la raison.⁷

Il Cristianesimo, religione più complessa metafisicamente rispetto al paganesimo, permise un lento ma graduale sviluppo del pensiero e della filosofia astratta, che esplose durante il Medioevo, senza però che la differenza tra le popolazioni del nord e quelle del sud venisse comunque meno. Secondo la De Staël le civiltà del nord rimanevano connotate dalla presenza della malinconia: «La mélancolie, ce sentiment fécond en ouvrages de génie, semble appartenir presque exclusivement aux climats du nord. [...] La mélancolie des peuples du nord est celle qu'inspirent les souffrances de l'âme, le vide que la sensibilité fait trouver dans l'existence, et la rêverie, qui promène sans cesse la pensée, de la fatigue de la vie à l'inconnu de la mort».⁸ Ed è qui il punto discriminante tra la poetica omerica e quella ossianica: la malinconia quale elemento perenne della poesia. Secondo la De Staël e altri, la natura umana, osservabile senza filtri nell'uomo primitivo, è seria: non conosce il riso, prodotto decisamente più tardi.⁹ E dunque è normale che si sia sviluppata la malinconia più nei popoli nordici che in quelli latini, dato che i primi conservarono più a lungo quel primigenio contatto con la natura che i greci e i romani progressivamente abbandonarono.

Basandosi su queste premesse Madame De Staël allora divide la letteratura europea in «littérature du nord» e «littérature du midi», ponendo a capo della seconda Omero, della prima Ossian, che per mezzo di questa categorizzazione da qui in poi sarà inteso da tutta l'Europa come l'«Omero del Nord».¹⁰

La poesia ossianica viene dunque dalla scrittrice accorpata a quella congerie, in realtà abbastanza confusa e generica, di poesia nordica: le saghe islandesi, finniche e scandinave.¹¹ La letteratura inglese in teoria farebbe parte di questo raggruppamento, tuttavia la scrittrice propende a separare la poesia ossianica da quella inglese. A suo dire Ossian non possiede quello sviluppo del pensiero

⁷ Ivi, p. 165.

⁸ Ivi, pp. 202-203.

⁹ Ivi, p. 72: «La nature humaine est sérieuse, et dans le silence de la méditation, l'on ne recherche que les écrits raisonnables ou sensibles. C'est dans ce genre seul que la gloire littéraire a été acquisé, et qu'on peut reconnaître sa véritable influence».

¹⁰ Ivi, pp. 203-204: «Il existe, ce me semble, deux littératures tout à fait distinctes, celle qui vient du midi et celle qui descend du nord, celle dont Homère est la première source, celle dont Ossian est l'origine», ma probabilmente subodorando le critiche che questa frase avrebbe attirato su di sé, dati i sospetti su Ossian, si affrettò ad aggiungere in nota: «En appellant Ossian l'origine de la littérature du nord, j'ai voulu seulement [...] l'indiquer comme le plus ancien poète auquel l'on puisse rapporter le caractère à la poésie du nord».

¹¹ Ivi, p. 204: «Les Grecs, les Latins, les Italiens, les Espagnols, et les Français du siècle de Louis XIV appartiennent au genre de littérature que j'appellerai la littérature du midi. Les ouvrages anglais, les ouvrages allemands, et quelques écrits de Danois et de Suédois, doivent être classés dans la littérature du nord, dans celle qui a commencé par les Bardes Ecossais, les Fables Islandaises, et les Poésies Scandinaves».

filosofico che invece è presente nella poesia inglese: molto probabilmente ella pensa sia a Shakespeare ma anche a quei poeti inglesi promotori del clima preromantico europeo, *in primis* Young e Gray:

Les poètes anglais, pourra-t-on dire, sont remarquables par leur esprit philosophique; il se peint dans tous leurs ouvrages; mais Ossian n'à presque jamais d'idées réfléchies: il raconte une sort d'événement et d'impressions. Je réponds à cette objection que les images et les pensées les plus habituelles, dans Ossian, sont celles qui rappellent la brièveté de la vie, le respect pour les morts, l'illustration de leur mémoire, le culte de ceux qui restent envers ceux qui ne sont plus. Si le poète n'a point réuni à ces sentiments des maximes de morale ni des réflexions philosophiques, c'est qu'à cette époque l'esprit humain n'était encore susceptible de l'abstraction nécessaire pour concevoir beaucoup de résultats. Mais l'ébranlement que les chants ossianiques causent à l'imagination dispose la pensée aux méditations le plus profondes.¹²

Secondo la De Staël però non è possibile stabilire se Omero sia migliore di Ossian o viceversa. In ciò la scrittrice è molto più neutrale rispetto a Cesarotti, il quale dichiarò in più luoghi che il poeta perfetto non esisteva, anche se Ossian, a un'analisi poetica serrata e approfondita, secondo lui risultava migliore di Omero.¹³ Ella ammetteva sì di sentire più affinità verso Ossian che non verso il poeta greco, ma senza un'effettiva consegna di palma: «L'on ne peut décider d'une manière générale entre les deux genres de poésie dont Homère et Ossian sont comme des premiers models. Toutes mes impressions, toutes mes idées me portent de préférence vers la littérature du nord».¹⁴

In ogni caso Madame De Staël era una fortissima ammiratrice delle poesie ossianiche, al punto che, come più di trent'anni prima Goethe aveva deciso di far partecipare Ossian del suo romanzo più celebre, e come deciderà anche di fare Foscolo – lo si vedrà attentamente – con il suo *Ortis*, così anche la scrittrice deciderà di far entrare un po' di Ossian nel suo romanzo più famoso, ambientato appunto *dans le midi*, ovvero *Corinne ou l'Italie* (1807). Nel Capitolo 3 del Libro IV del Primo Tomo, Lord Oswald, nobile inglese innamorato di Corinne, a un certo punto le dice: «Sans doute [...] nous voulons que la tristesse environne la

¹² Ivi, pp. 204-205.

¹³ Cfr. ad esempio la risposta non datata alla lettera di Van Goens dell'8 febbraio 1768, M. Cesarotti, *Opere*, cit., *Epistolario*, vol. XXXV, p. 137: «La mia idea potrà sembrar una stravaganza, ma s'io giungessi a provarla, converrà confessare che Ossian è il più gran genio che sia mai comparso sulla scena Poetica».

¹⁴ Ivi, p. 205. Mentre così scrive Cesarotti nel *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova del 1772, Pi '01*, vol. I, cit., pp. 10-14: «Dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi; trarne il miglior uso possibile per dilettere, istruire e muovere con un linguaggio armonico e pittoresco: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io osai credere, forse a torto, ma non già temerariamente, che Ossian per più d'un capo l'abbia sciolto più felicemente d'Omero. Del resto, non bisogna mai sbagliare il punto di vista sotto cui dee riguardarsi un poeta, né collocarlo in una classe non sua. Non dee cercarsi da Ossian la elegante aggiustatezza di Virgilio, né la nobile e conveniente elevatezza del Tasso, né le viste filosofiche, e lo stile pensato e brillante che distingue l'Autor dell'Enriade. Ossian è il Genio della natura selvaggia: i suoi poemi somigliano ai boschi sacri degli antichi suoi Celti: spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la Divinità che vi abita».

mort, et même avant que nous fussions éclairés par les lumières du christianisme, notre mythologie ancienne, notre Ossian ne place à côté de la tombe que les regrets et les chants funèbres».¹⁵ Nel Capitolo 4 del Libro VIII i due innamorati sono intenti ad ammirare due quadri nella Galleria romana di Corinne, raffiguranti uno Cincinnato e l'altro Cairbar, un eroe ossianico, e mentre rimangono estasiati alla vista della Natura che partecipa con grande intensità del secondo dipinto, Corinne a un certo punto prende l'arpa e comincia a cantare vecchie romanze scozzesi.

Madame De Staël in questo caso volle esplicitamente alludere a Ossian, poiché in molti dei poemi Ossian canta al suono dell'arpa avendo come unica spettatrice Malvina, sua nuora, sopravvissuta alla morte del marito Oscar, figlio di Ossian. La scrittrice fuse i due personaggi di Ossian e Malvina nella protagonista del suo romanzo, assegnandole il dono della poesia e dell'ispirazione malinconica del vecchio bardo ma al contempo la leggiadria mesta della fanciulla vedova.¹⁶

Ma è in *De l'Allemagne* che Madame De Staël affronta pienamente la questione della differenza tra la poesia romantica e la poesia classica. Nel capitolo XI del Primo Tomo, intitolato *De la poésie romantique et de la poésie classique*, la scrittrice sostiene che le due scuole si sono divise l'intero mondo delle lettere, seguendo, cronologicamente, il dominio del paganesimo e del cristianesimo:

Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le Moyen Age, la chevalerie et les institutions grecques et romaines se sont partagés l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.¹⁷

Ma ovviamente non condivide il fanatismo dei classicisti, che identificavano poesia classica e perfezione assoluta, appunto perché non può esistere poesia perfetta in una concezione della letteratura in divenire.¹⁸ Se gli antichi erano tutti protesi verso l'esterno per mezzo dell'uso dei sensi, i moderni invece avevano scoperto la complessità dell'interiorità, sempre a causa della religione cristiana, recepita nei secoli successivi alla sua nascita come religione dell'anima e non del

¹⁵ M.me De Staël, *Corinne ou l'Italie*. Par Mad. De Staël Holstein. Tome Premier, Paris, à la librairie Stéréotype, chez H. Nicolle, rue des Petits-Augustins, n°. 15, 1807, pp. 128-129.

¹⁶ Ivi, p. 338-339: «Oswald, jusqu'alors avait conservé du ressentiment contre ce qui s'était passé dans le jardin. Mais, à l'aspect de ce tableau, le tombeau de son père et les montagnes d'Écosse se retracèrent à sa pensée, et ses yeux se remplirent de larmes. Corinne prit sa harpe, et devant ce tableau elle se mit à chanter les romances écossaises dont les simples notes semblent accompagner le bruit du vent qui gémit dans les vallées».

¹⁷ M.me De Staël, *De l'Allemagne*, Paris, GF Flammarion, 1968, p. 211.

¹⁸ *Ibidem*: «On prend quelque fois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers d'ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des Anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresque. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde: celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi».

corpo. Di conseguenza la letteratura tedesca era tra le letterature europee che più aveva beneficiato dell'apporto del cristianesimo, facendo della spiritualità, dell'Assoluto e della metafisica teologica la sua caratteristica più importante.¹⁹ Inoltre, secondo la scrittrice, la poesia romantica era la sola che potesse realmente svilupparsi, per il semplice fatto che gli antichi erano scomparsi, e dunque la loro poesia, non nell'interpretazione ma nella forma e nello stile, era ormai cristallizzata, mentre la poesia romantica non era altro che la poesia europea, e come l'Europa non aveva cessato di crescere in civilizzazione e cultura, così la poesia romantica moderna era la sola che potesse accogliere continuamente il nuovo.²⁰

Nel 1801 August Schlegel²¹ tenne a Berlino le *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, che furono decisive per chiarire alcuni aspetti del romanticismo tedesco nascente; le riprese poi nel 1808 a Vienna, ampliandone i concetti nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, famose soprattutto per la ripartizione dell'arte drammatica in classica e romantica: nella prima incluse i Greci, i Romani, i Francesi e gli Italiani, mentre nella seconda gli Inglesi (guardando soprattutto a Shakespeare) e gli Spagnoli (Lope de Vega).

Nelle *Vorlesungen* del 1808 August Schlegel, precettore tra l'altro dei figli di Madame De Staël, critica aspramente il fanatismo classicistico, che dal giusto apprezzare la bellezza delle opere classiche si era lentamente trasformato in dogma acritico e superstizioso, cristallizzando l'arte letteraria in un'unica forma, e chiamando tutto il resto "degenerazione":

Li eruditi, che soprattutto avevano occupato i tesori dell'Antichità, inetti a segnalarsi da sé con produzioni originali, attribuirono agli antichi una autorità illimitata; e ciò, bisogna confessarlo, con tanta maggiore apparenza di ragione, quanto che i capolavori de' Greci e de' Romani offrono veramente nel loro genere modelli perfetti. Ma l'ammirazione più giusta sulla sua causa diventò

¹⁹ Ivi, p. 212: «Les Anciens avaient pour ainsi dire une âme corporelle, dont tous les mouvements étaient forts, directs et conséquents, il n'est pas de même du coeur humain développé par le christianisme: les modernes ont puisé, dans le repentir chrétien, l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes».

²⁰ Ivi, p. 214: «La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant se raciner dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire: son origine est ancien, mais non antique».

²¹ Per un quadro di riferimento sintetico della vastissima bibliografia sulla figura di August Schlegel cfr.: S. Hellerich, *Religionizing, romanizing romantics. The Catholico-Christian camouflage of the early German romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel*, Frankfurt am Main, Lang, 1995; C. Baecker, *Naturgeschichte der Kunst. A.W. Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung Klassik und Frühromantik*, München, 1998; S. Holmes, *Synthesis der Vielheit. Die Begründung der Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel*, Paderborn, Schöningh, 2006; *Der Europäer August Wilhelm Schlegel: romantischer Kulturtransfer, romantische Wissenswelten*, herausgegeben von Y.G. Mix und J. Strobel, Berlin, De Gruyter, 2010; R. Paulin, *The life of August Schlegel Wilhelm Schlegel: cosmopolitan of art and poetry*, Cambridge, Open book Publishers, 2016; *August Wilhelm Schlegel: Aufbruch ins romantische Universum*, herausgegeben von C. Bamberg und C. Ilbrig, Göttingen, Göttinger Verlag der Kunst, 2017; J. Strobel, *August Wilhelm Schlegel: Romantiker und Kosmopolit*, Berlin, Theiss, 2017.

funesta ne' suoi effetti, allorché si arrivò fino a sostenere non v'esser nulla a sperare per lo spirito umano fuor del sentiero dell'imitazione, – allorché non si apprezzarono le opere moderne se non in quanto elle offrivano una somiglianza più o meno perfetta delle opere antiche, – e quindi si rifiutò tutto quanto s'allontanava da' modelli classici, come effetto d'una barbara disperazione, e prova d'un gusto depravato.²²

Simile era stata la posizione tenuta da Cesarotti molti anni prima, sebbene secondo lui il giudizio del critico dovesse basarsi esclusivamente sulla ragione e sul buon gusto, mentre Schlegel evita di proposito estremismi di giudizio, proprio perché consapevole che un simile modo di procedere si sarebbe a sua volta trasformato in fanatismo razionalista, così come infatti avvenne nell'abate padovano. Schlegel individuava nel cristianesimo la chiave decisiva per comprendere la differenza tra la poetica classica e la poetica romantica, categorizzando la prima come poesia della Natura e la seconda come poesia del Pensiero e della Contemplazione.²³

Schlegel inoltre sostiene la necessità, per un'opera di genio, che ci sia una buona commistione, o meglio, corrispondenza tra l'essenza interiore dell'opera e la sua forma esteriore, che non dev'essere presa dall'esterno in modo aprioristico ma conformarsi di conseguenza e in modo correlativo all'intima natura della poesia stessa, rifiutando ogni tipo di meccanicità, propria della sterile imitazione.²⁴

²² A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, a cura di M. Puppo, Genova, Il Melangolo, 1977, p. 11. Il testo riproduce l'edizione di Giovanni Gherardini del 1817 in tre volumi, la prima che gli italiani, e tra di loro quelli che presero parola nella *querelle*, poterono leggere direttamente nella propria lingua. Gherardini, che in realtà apparteneva a quanti guardavano con sospetto le novità della letteratura straniera e le teorie dei romantici, non aveva tradotto dall'originale ma dalla traduzione che del testo tedesco aveva fatto la cugina di Madame De Staël, Albertine Necker de Saussure, mutuandone anche il titolo, *Cours de littérature dramatique*.

²³ Ivi, p. 18: «Sotto il punto di vista cristiano, tutto è precisamente l'opposto: la contemplazione dell'infinito ha rivelato che nulla di tutto ciò ha de' limiti; la vita presente si è sepolta nella notte; e sol di là dalla tomba risplende l'interminabile giorno dell'esistenza reale. Una siffatta religione risveglia tutti i presentimenti che riposano nel fondo delle anime sensitive, e li mette in palese; ella conferma quella voce secreta la qual ne dice che noi aspiriamo ad una felicità cui non si può conseguire in questo mondo; e che nessun oggetto caduco può mai riempire il vòto del nostro cuore, – ch'ogni piacere non è quaggiù che una fugace illusione [...] la nostr'anima esigliata su la terra sospira la sua patria, quali possono essere mai i suoi accenti se non quelli della melancolia? È però la poesia degli antichi era quella del godimento; la nostra è quella del desiderio: l'una si restringeva al presente, l'altra si libra fra la ricordanza del passato e il presentimento dell'avvenire».

²⁴ Ivi, p. 317: «Il genio poetico ha bisogno d'una circoscrizione, affinché, sciolto dal timore di smarrirsi, si possa aggirare con tanto più di libertà dentro al circolo che gli è prefisso. L'invenzione del ritmo ne' versi è una prova che tutti i popoli sentivano egualmente questa necessità. [...] Non è permesso alle opere di genio d'essere informi; ma nè ciò pure è da temersi. Opere cosiffatte non possono meritare questo rimprovero, fuor solamente che si consideri (siccome fanno i più de' Critici, i quali s'attengono solo alla pedanteria delle regole) la forma come meccanica, e non come organica. Meccanica è la forma, quand'essa è il risultato d'una causa esterna, senza correlazione con l'essenza dell'opera medesima. [...] La forma organica, per l'opposto, è innata co' l soggetto, passa, come dire, dal di dentro al di fuori, e non arriva alla sola perfezione che in virtù dell'intero sviluppo del germe ov'essa risiede».

Un'altra importantissima distinzione di cui Auerbach si ricorderà in *Mimesis. La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale* (1946) è l'individuazione da parte di Schlegel della differente concezione che i classici e i romantici hanno del genere letterario, la quale se nei primi è rigidamente codificata e precede l'opera del poeta, nei romantici invece non lo è, complice quel «sacro gioco» di cui si diceva: i generi perdono i loro confini a uso del poeta romantico che se ne serve secondo le sue necessità e secondo il suo genio. Dunque, in modo più generale, nella diversa concezione del genere si scontrano due diversi ordini del pensiero più che dell'arte, vale a dire l'ordine e il disordine, alla base stessa, del resto, del conflitto tra il bello classicamente inteso e il sublime.²⁵

Molto interessante e illuminante sulla difficoltà da parte sia della traduttrice francese che di conseguenza di Gherardini di ben intendere cosa volesse davvero dire Schlegel nel contrasto tra l'ordine armonioso dei classici e il caos dei romantici, è la sbagliata traduzione del seguente passo, notata da Puppo. Se Schlegel definisce la poesia romantica come un tumulto caotico sempre nuovo, sempre più complesso, che però si nasconde sotto l'apparente forma ordinata, Gherardini, che segue la versione della Necker, traduce: «La poesia e le belle arti antiche possono esser considerate per così dire, come leggi ritmiche, come la rivelazione armonica e regolare della saggia e della preordinata legislazione d'un mondo ideale. La poesia romantica, per l'opposto, è l'espressione d'una forza misteriosa che tende mai sempre verso una creazione nuova, e che fa emergere come un mondo meraviglioso dal seno del caos»²⁶ quando invece Schlegel aveva scritto: «La poesia romantica è l'espressione del misterioso impulso al caos, perennemente in travaglio verso nuove e meravigliose forme, che si nasconde sotto la creazione ordinata, anzi nel suo grembo: lo spirito vivificante dell'originario amore aleggia qui di nuovo sopra le acque»,²⁷ chiudendo con una metafora tratta evidentemente dal *Genesi* 1, 1-2.

Nei testi polemici dei classicisti proprio la sbagliata interpretazione del caos e del principio caotico con cui opera il poeta romantico saranno oggetto delle contestazioni maggiori. Ossian stesso partecipava di questo «sacro gioco»; infatti, come vedremo più avanti, sia le *Lezioni di Estetica* di Hegel che lo *Zibaldone* di Leopardi riflettono la difficoltà di classificare la poesia ossianica nei tre generi di Epica, Lirica e Dramma, proprio perché la poesia ossianica partecipa di tutti e tre i generi.

²⁵ Ivi, pp. 319-320: «La poesia e le belle arti antiche non ammettono mai la mescolanza de' generi eterogenei; lo spirito romantico per contrario, si compiace in un continuo avvicinamento delle cose più disparate. La natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio e il giocoso, la rimembranza e il presentimento, le idee astratte e le sue vive sensazioni, il divino e il terrestre, la vita e la morte, s'accostano in uno e si confondono interamente nel genere romantico».

²⁶ Ivi, p. 320.

²⁷ *Ibidem*, traduzione di M. Puppo.

Il capovolgimento di prospettiva è dunque prima di tutto estetico: il caos inteso come possibilità e non come veto si oppone all'armonia, all'ordine e alla simmetria dei greci, proprio perché la poesia romantica era il punto di arrivo di una serie di scoperte non solo geografiche e astronomiche, ma appunto anche filosofiche, dove il concetto di semplicità della conformazione stessa del reale veniva sempre più messo in discussione. Dunque l'arte, secondo quanto inteso dai teorici romantici, è chiamata a dire la complessità del mondo moderno.²⁸

Il trattato di Simonde de Sismondi,²⁹ *De la littérature du Midi de l'Europe*, già denunciante nel titolo un'implicita bipartizione delle zone letterarie europee, ripercorre a grosse linee quanto estrapolato finora dalle opere di Madame De Staël e di Schlegel, ma ciò che acquisisce importanza in questa sede è quanto scrive de Sismondi a proposito di Cesarotti, definito, in merito alla letteratura del mezzogiorno, «le premier parmi les poètes modernes», lodandone convintamente sia l'operato sulla traduzione omerica che su quella ossianica:

Le premier parmi les poètes modernes, soit quant à l'époque où il s'est rendu célèbre, soit quant à l'éclat de son talent, est Melchiorre Cesarotti [...] L'un des hommes les plus instruits de sa patrie, profondément versé dans la littérature grecque et latine; il a traduit Homère en critique non moins qu'en poète: cependant les admirateurs de l'antiquité ne lui pardonneront pas d'avoir altéré le père de la poésie pour le rendre plus conforme au goût de votre siècle, d'avoir osé réformer Homère d'après un manière de voir et de sentir qui passera peut-être, tandis que depuis plusieurs milliers d'années ce modèle du beau ne passe point. C'est le monument des siècles qu'ils demandent au traducteur ou au poète, non l'Iliade nouvelle de Pope, ou celle de Cesarotti. Le dernier peut-être a mérité plus de gloire par sa traduction d'Ossian; il s'est pénétré de l'esprit du poète calédonien, il lui a conservé toute sa grandeur gigantesque et nuageuse; avec une oreille très harmonieuse, il a toujours choisi le mètre le plus propre à exprimer l'ivresse lyrique du chantre de Morven. Ses odes, plus variées par l'enchaînement des vers que celles d'aucun poète italien, semblent plutôt une inspiration immédiate qu'une traduction. Il y a du génie dans la forme qu'il leur a donnée, autant que de la vérité et de la précision, dans la fidélité avec laquelle il a rendu l'original; et puisque personne sur le continent ne peut lire les chants du fils de Fingal dans leur langue primitive, je conseillerai toujours la traduction de Cesarotti de préférence à la prose de Macpherson, puisque le premier nous a rendu le charme et l'harmonie des vers, sans lesquels toute poésie paraît monotone et affectée.³⁰

²⁸ Ivi, p. 324: «L'ispirazione degli antichi era semplice, chiara e simile alla natura nelle opere sue più perfette. Il genio romantico, nel suo medesimo disordine, è tuttavia più vicino al segreto dell'universo, poiché l'intelletto non può mai afferrare che una parte della verità, dove che il sentimento abbracciando tutto, penetra egli solo nel mistero della natura».

²⁹ Sulla figura di Simonde de Sismondi allego la seguente, sintetica, bibliografia: I. Becherucci, *La presenza di J.C.L. Simonde de Sismondi*, Milano, Cisalpino, 2004; *Sismondi e la nuova Italia*, atti del convegno di studi Firenze, Pescia, Pisa, 9-11 giugno 2010, a cura di L. Pagliai e F. Sofia, Firenze, Polistampa, 2011; M. Casalena, *Libertà, progresso e decadenza: la storiografia di Sismondi*, Bologna, Bononia University Press, 2016; F. Dal Degan, *L'economia per cerchi concentrici: Jean-Charles L. Sismondi*, Pisa, Pisa University Press, 2018; *Libertà e liberazione. Anne-Louise Germaine Necker, Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, Henry-Benjamin Constant de Rebecq*, a cura di M. Barberis, Milano, Società aperta, 2022.

³⁰ S. de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1813, pp. 63-65.

Sembra una forzatura definire Cesarotti come il primo dei moderni del *Midi* europeo, ma ciò che Sismondi individua nel magistero cesarottiano è proprio il ruolo di mediazione che cercò di attuare attraverso la traduzione ossianica e quella omerica. Cesarotti era classicista per formazione e illuminista per convinzione, ma resosi conto dell'impossibilità per la classe dei letterati italiani di apprezzare in modo immediato una poetica, come quella ossianica, non solamente espressa in prosa ritmica ma stilisticamente lontanissima dalla poetica classica, dovette inevitabilmente attuare una mediazione, iniziando così lentamente a erodere l'autarchia nazionalistica dei classicisti, ponendosi dunque come anello di congiunzione tra i primi fermenti del preromanticismo di metà Settecento e le accesissime battaglie dei romantici italiani che, in modo consapevole o no, raccolsero la sua eredità.

In questo senso Cesarotti è davvero il primo di quei moderni italiani che si pongono al crocevia tra due epoche della storia letteraria italiana ed europea, che educati alla cultura classica tuttavia si dimostrano molto sensibili al nuovo clima culturale «oltremontano»: Saluzzo, Alfieri, Monti, Pindemonte, Foscolo e Leopardi simboleggiano appunto quel felice incontro, contrastante forse ma non contraddittorio, del neoclassicismo oramai in decadenza e una nuova, potentissima sensibilità di cui Ossian, da tutti costoro letto e ammirato senza discussione, era il promotore. Giorgio Petrocchi a questo proposito ha scritto pagine molto importanti:

In realtà va subito detto che l'età neoclassica aveva molto e ben tradotto, d'antico e di contemporaneo, e che è un luogo comune affermare una frattura tra la generazione tardo-settecentesca che si bea soltanto del patrimonio nazionale e la generazione romantica tutta protesa all'apprendimento delle letterature europee. Nessuna frattura vi fu; il Romanticismo trovò già in atto una vastissima iniziativa volta a far conoscere i classici stranieri all'Italia, e diede impulso vigoroso a questo moto al quale uomini come il Cesarotti, il Monti, il Pindemonte, il Foscolo, il Leopardi avevano dato energico avvio.³¹

E infatti i neoclassici sentirono con squisita sensibilità il fascino delle vestigia dell'antichità frammista ad un paesaggio primitivo e selvaggio, e che più fortemente richiamano la fantasia del poeta al ricordo della splendida età dei Greci e dei Latini [...] Questo spiega il grande successo che ebbero tra i classicisti italiani i *Poemi di Ossian*. Il 'falso' ossianico apparve ai letterati europei la straordinaria scoperta di un mondo nuovo ed eccezionalmente ricco di poeticità.³²

L'Ossian italiano infatti si pone come un grande esperimento traduttorio, nel quale il traduttore applica tutta una serie di operazioni avendo continuamente come fine l'accoglimento del pubblico, e dunque attuando quei cambiamenti che, saggiamente dosati, permettono al lettore imbevuto di cultura classicistica ma incuriosito dalla primordialità selvaggia di non rigettare il testo ma di apprezzarne il nuovo portato in fatto di stile e di situazioni poetiche diverse da quelle cui era

³¹ G. Petrocchi, *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975, p. 141.

³² Ivi, p. 146.

abituato. L'endecasillabo quale verso più adoperato in luogo della *measured prose*; la polimetria adattata alle situazioni narrative e liriche; la patina arcadicheggiante nelle situazioni amorose; lo smorzamento delle espressioni più ardite dell'originale: per mezzo di tali strumenti e accorgimenti l'*Ossian-Cesarotti* ne uscì come poesia profondamente diversa da quella dell'*Ossian-Macpherson*. Ecco perché l'Ossian di Cesarotti poté godere di un consenso quasi unanime in Italia e all'estero.³³

³³ Ivi, p. 150: «La stessa ampiezza dei fatti narrativi dell'*Ossian* offriva ai letterati di fine Settecento, come poi ai poeti dell'Ottocento, la possibilità di sviluppare una serie infinita di notazioni poetiche sopra un materiale di inusitata ampiezza cronachistica; Ossian darà il modello di una rapsodia popolaresca di enormi dimensioni, una specie di selva poetica di motivi nuovi, di atteggiamenti nuovi, non lontani e sconcertanti, ma immersi nel decoro italiano, bagnati di quell'alta retorica letteraria senza cui non sembrava esistere poesia; e non rinnegava certe tenerezze arcadiche che sembravano esser presupposte dal languore romantico, non rinnegava la cultura classicistica che dal Parini restava come una prova di immortalità poetica e che veniva a germogliare nel neoclassicismo, in un amore dell'assoluto perfetto, del sublime classico. In tal senso la nuova mitologia gaelica e scozzese non distruggeva l'antico mito della classicità, ma ricongiungeva l'età più primitiva e autentica del Medioevo pagano con l'età dell'oro della religione classica».

2.2 La polemica in Italia

Chi parla mai di quanto scrisse su di Omero nella sua *Scienza nuova* il nostro grande e stranissimo autore Vico? Se non ha provato, se non ha egli ridotto per lo meno a gran dubbio che Omero non vi sia stato, e che altro non sieno i suoi poemi, che una collezione di antichi canti, come ne abbiamo un esempio in Ossian, poeta celtico, ultimamente scoperto?

A. Verri, *Dei difetti della letteratura, e di alcune loro cagioni*

Benché ovviamente la tensione tra chi professava l'idea classica di letteratura e chi invece guardava alla modernità fosse già presente non solo in Italia ma nell'intera Europa ben prima del XIX secolo, praticamente tutti i critici sono concordi nel ritenere che la battaglia vera e propria tra classicisti e romantici italiani inizia con l'articolo pubblicato da Madame De Staël nel gennaio del 1816 sul primo numero della «Biblioteca italiana». La polemica infatti, al netto di alcune opere, tra cui i cosiddetti “tre manifesti del romanticismo italiano”, si svolse sostanzialmente in attacchi e risposte per mezzo di articoli di particolare tono polemico e a tratti (da parte di alcuni classicisti) insultante, pubblicati sulle più importanti riviste letterarie dell'epoca.³⁴

Le due principali che si affrontarono a viso aperto furono ovviamente le milanesi «Biblioteca italiana» e «Il Conciliatore», ma attorno a loro altre riviste prendevano la parola per mezzo dei loro collaboratori, tra cui le fiorentine «Novelle letterarie» e ancora le milanesi «Il Corriere delle Dame» e «Lo Spettatore italiano».

³⁴ Com'è facile intuire, la bibliografia sul romanticismo italiano e il gruppo del «Conciliatore» conta numerosissimi contributi, di cui riporto solamente alcuni tra i più recenti e significativi: G. Petrocchi, *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975; *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (1816-1826), a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A.M. Mutterle, 2 voll., Laterza, Bari, 1975; *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di C. Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di M. Scotti, Torino, UTET, 1979; A. Ferraris, *Ludovico di Breme. L'avventura di un'utopia*, Firenze, Olschki, 1981; *Ludovico di Breme e il programma dei romantici italiani*. Atti del Convegno di studio, Torino, 21-22 ottobre 1983, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984; *La letteratura italiana romantica. Storia e testi*, a cura di M. Guglielminetti, M. Masoero e L. Nay, 2 voll., Torino, Il Segnalibro, 1988; S. Givone, *La questione romantica*, Bari, Laterza, 1992; E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; M.A. Rigoni, *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, pp. 247-246 in «Lettere italiane», LIII, 2, aprile-giugno 2001; G. Barbarisi-A. Cadioli (a cura di), *Idee e forme del «Conciliatore»*, atti del convegno di Gargnano del Garda, (25-27 settembre 2003), Milano Cisalpino, 2004; S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe, a cura di C. Pestelli, introduzione di G. Tellini, Firenze, Le Lettere, 2011; L. Oropallo, *La questione romantica in Italia. Appunti di storia della critica*, pp. 99-112 in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», VI, (2011); J. Luzzi, *Il romanticismo italiano e l'Europa*, Roma, Carocci, 2012; *Studi sul romanticismo italiano. Scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, a cura di E. Ghidetti e R. Turchi, Firenze, Le Lettere, 2018; N. Mineo (a cura di), *I “manifesti romantici” e la polemica sul romanticismo*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XX, 1-2, 2018, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2018.

La «Biblioteca italiana» com'è noto nacque per iniziativa del governatore e maresciallo Bellegarde all'indomani della riconquista della Lombardia a opera degli austriaci nel 1815; la rivista si proponeva sia di smorzare gli ideali più libertari, sia di riallacciare i legami di collaborazione tra gli intellettuali e il governo austriaco. Il direttore, Giuseppe Acerbi, poteva inizialmente contare sulla collaborazione di Pietro Giordani, Vincenzo Monti e Scipione Breislak. Tuttavia gli ideali restauratori all'inizio non erano così chiari. Complice l'aggettivo un po' ingannatore, la «Biblioteca italiana», ancor prima che uscisse il primo numero, poteva contare anche sul sostegno di Pellico, Borsieri e di Breme, laddove invece Manzoni e Visconti avevano deciso di non collaborare, mentre Foscolo era stato contattato dalle autorità austriache, tra cui Bellegarde in persona, nell'inverno del 1815 per la redazione di un giornale che avrebbe dovuto chiamarsi «Documenti di letteratura». Foscolo allora aveva redatto il *Parere sulla istituzione di un giornale letterario*, e lo aveva anche consegnato a Bellegarde, ma il progetto non si era poi concretizzato per via della repentina partenza di Foscolo per l'esilio.³⁵

La sottomissione della rivista alla causa austriaca si rivelò però ben presto allorché l'introduzione, firmata da Borsieri ma scritta in collaborazione con di Breme e Pellico, non ottenne il *nulla osta* da parte di Acerbi e del governo austriaco, ma questo non stupisce se si dà un'occhiata a qualche squarcio:

Giunge in fine il secolo decimo nono e a noi resta il rammarico di non poterlo per ora contrassegnare che col solo carattere di secolo *lodatore*. Tutto risuona di elogi. Vite di illustri Capitani, Vite di illustri Politici, Vite di illustri artisti, Vite d'uomini viventi ancora e che non hanno sperimentata la sentenza di Solone *niuno doversi prima della morte predicare e virtuoso e beato*. Si rivendicano all'Italia le scoperte usurpate dagli stranieri a qualche preclaro ingegno degli altri tempi; si ristampano con tutta la pompa della presente tipografia le migliori opere antiche; ottime cose per certo, quando se ne derivi più incitamento al ben fare che soddisfazione d'orgoglio. Ma sfrenati e inverecondi, quanto all'età nostra, e misurando l'elogio più coll'utile che ne speriamo che col pregio delle cose abbiamo inventato nella lusinga la pessima specie di mercimonio. Il delitto e la virtù si godono egualmente il loro panegirico ed una scheggia di sasso rizzata in obelisco è magnificata del pari che l'antica meraviglia delle piramidi egizie.³⁶

La separazione era inevitabile e successivamente anche Giordani, Monti e Breislak lasciarono. La baronessa era partita alla volta dell'Italia alla fine di settembre del 1815 in compagnia di August Schlegel. Al suo ingresso a Milano fu accolta dal generale Bellegarde, che la invitò a collaborare alla rivista.³⁷ Madame De Staël gli consegnò *De l'esprit des traductions*, che apriva il primo numero della rivista nella traduzione di Giordani, il quale tuttavia non si limitò soltanto a cambiare il titolo dell'articolo, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, ma

³⁵ C. Del Vento, *Sul Progetto di giornale londinese. Foscolo e la nascita dell'«Antologia»*, pp. 213-244 in «Quaderni di Gargnano», 1, 2018, pp. 215-219.

³⁶ *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di C. Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di M. Scotti, Torino, UTET, 1979, p. 403.

³⁷ G. de Diesbach, *Madame de Staël*, Milano, Mursia, 1991, p. 520.

inasprì a tratti il tono, calcando un po' la mano su espressioni affatto gradite agli italiani e così facendo gettando olio sul fuoco.³⁸

Ad esempio il brano seguente:

Je dirai plus: lors même qu'on entendrait bien les langues étrangères, on pourrait goûter encore, par une traduction bien faite dans sa propre langue, un plaisir plus familier et plus intime. Les beautés naturalisées donnent au style nationale des tournures nouvelles et des expressions plus originales. Les traductions des poètes étrangères peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa decadence.³⁹

Giordani lo traduce in questo modo:

Dirò di più: se alcuno intenda compiutamente le favelle straniere, e ciò non ostante prenda a leggere nella sua propria lingua una buona traduzione, sentirà un piacere per così dire più domestico ed intimo *provenirgli da que' nuovi colori, da que' modi insoliti, che lo stil nazionale acquista appropriandosi quelle forestiere bellezze. Quando i letterati d'un paese si vedono cader tutti e sovente nella repetizione delle stesse immagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere isteriliscono: a rifornirle non ci è migliore compenso che tradurre da poeti d'altre nazioni.*⁴⁰

È evidente come Giordani sposti alquanto l'accento sul fattore "nazionalistico", soprattutto nell'ultimo periodo, scrivendo che l'«unico modo» per supplire alla decadenza di una letteratura è l'uso delle letterature straniere, quando invece la scrittrice non aveva affatto detto che era l'unico modo, ma solo il più «efficace». Poi le varie aggiunte di carattere retorico («le fantasie impoveriscono, le lettere isteriliscono») aumentano ancora di più l'effetto di accusa nei confronti della letteratura italiana.

Un altro luogo in cui Giordani incrudelisce alcune espressioni è il seguente:

Il serait fort à désirer, ce me semble, que les Italiens s'occupassent de traduire avec soin diverses poésies nouvelles des Anglais et des Allemands; ils feraient ainsi connaître un genre nouveau à leurs compatriotes, qui s'en tiennent, pour la plupart, aux images tirées de la mythologie ancienne: or, elles commencent à s'épuiser, et le paganisme de la poésie ne subsiste presque plus dans le reste de l'Europe. Il importe aux progrès de la pensée, dans la Belle Italie, de regarder souvent au delà des Alpes, non pour emprunter, mais pour s'affranchir de certaines formes convenues qui se maintiennent en littérature comme les phrases officielles dans la société, et qui en bannissent de même toute vérité naturelle.⁴¹

Giordani traduce:

³⁸ Già Elisabetta Benucci rifletteva sull'imperfetta traduzione operata da Giordani, cfr. E. Benucci, *Madame de Staël e le prime discussioni in Italia sul romanticismo*, cit., p. 11 e sgg.

³⁹ *Oeuvres posthumes de madame la baronne de Staël-Holstein, précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits, De l'esprit des traductions*, Paris, chez Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Libraires, 1871, tome deuxième, p. 294.

⁴⁰ «Biblioteca italiana», n. 1, gennaio 1816, p. 11, (corsivo mio).

⁴¹ M.me De Staël, *De l'esprit des traductions*, cit., p. 296.

Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia, *se amano di non giacere oziosi*, rivolgano spesso l'attenzione di là dall'Alpi.⁴²

Ma fu certamente la chiusa dell'articolo a non piacere per nulla ai lettori: «Les Italiens doivent se faire remarquer par la littérature et les beaux-arts; sinon leur pays tomberait dans une sorte d'apathie dont le soleil même pourrait à peine le réveiller»;⁴³ «Gl'Italiani deono acquistar pregio dalle lettere e dalle arti; senza che giacerebbero in un sonno oscuro, d'onde neppur il sole potrebbe svegliarli».⁴⁴ In realtà questa non era la vera chiusa dell'articolo; infatti esso terminava con un appello più caloroso nei confronti degli italiani, ma ovviamente la censura austriaca cui la «Biblioteca italiana» era sottoposta anche questa volta intervenne, cassando del tutto il vero finale:

Le gouvernement actuel paraît convaincu de la nécessité de donner aux esprits la direction de la littérature, des beaux-arts et des sciences. Le comte de Saurau [governatore della Lombardia Franz Von Saurau chiamato a sostituire Bellegarde che rientrava a Vienna] a dit dans un discours publiquement prononcé que c'était le devoir des autorités supérieures d'encourager l'esprit humain dans la carrière de la pensée. Cette honorable déclaration ne doit jamais être oubliée. Il faut la recueillir et la répéter. [...] C'est aux Italiens à profiter des ces heureuses circonstances. Il ne faut pas laisser tomber le beau pays dans aucune genre de dégradation. Il doit continuer à mériter l'intérêt de l'Europe par ses hommes illustres, progrès dans la seule carrière qui soit ouverte aux nations subdivisées, les sciences, les lettres et le beaux-arts.⁴⁵

L'articolo della De Staël ebbe un effetto a dir poco detonatore: non pochi furono coloro che si indignarono, punti sul vivo del loro nazionalismo politico-letterario. Infatti bisogna pur ricordare che il 2 gennaio 1816 era stata ufficialmente sciolta la reggenza provvisoria del Governo di Milano, sorta dopo i disordini in seguito alla rivolta della città del 20 aprile 1814, sebbene ormai da tempo il feldmaresciallo imperiale Heinrich conte di Bellegarde ne avesse esautorato i poteri. Non c'è dunque da stupirsi che la maggior parte degli intellettuali italiani, non solo lombardi, si ponesse in una posizione difensiva.

L'indignazione fece emergere anche lo scarso o nullo senso critico di molti e mediocri pubblicisti, i quali, come vedremo subito, non riuscendo a controbattere l'invito della baronessa non a copiare ma ad arricchire il patrimonio letterario italiano con la conoscenza, tramite traduzione, delle opere straniere, non solo dimostrarono a volte di non aver compreso quanto scritto dalla De Staël, complice la retoricamente alterata versione di Giordani con cui circolò, ma la insultarono sul piano strettamente personale e privato.

⁴² «Biblioteca italiana», n. 1, gennaio 1816, p. 16.

⁴³ M.me De Staël, *De l'esprit des traductions*, cit., p. 297.

⁴⁴ «Biblioteca italiana», n. 1, gennaio 1816, p. 18.

⁴⁵ A. Ferraris, *Ludovico di Breme. L'avventura di un'utopia*, Firenze, Olschki, 1981, p. 102.

Gli attacchi anche misurati nei toni, come quello di Giordani e di Leopardi, in realtà ubbidivano a una concezione dell'arte e della letteratura del tutto opposta a quella dell'asse De Staël-Schlegel. Il primo articolo ad attaccare la baronessa apparve nel numero 13 (29 Marzo 1816) della rivista fiorentina «Le Novelle letterarie»; venne in seguito ripubblicato nell'aprile del 1816 dallo «Spettatore italiano» per dargli più risalto e una diffusione maggiore. Lo «Spettatore italiano» ripubblicava l'articolo premettendo una lettera, di mano di un certo P.L.V. scritta da Firenze il 1° aprile 1816:

Un giornale letterario qui sbucciato di fresco col titolo di “Novelle Letterarie” ha pubblicato nel suo numero 13, colla data di Pisa, un articolo in cui, sotto il velo di un’ingegnosa allegoria, si ribattono certe massime, parto di un fantastico cervello, le quali da una instancabile fabbricatrice di libri, nata oltremonte, si vanno ora spacciando in Italia. Io vi mando questo articolo, pregandovi, per amor della gloria Italiana, d’inserirlo nel vostro «Spettatore».⁴⁶

Da notare che l'autore dell'articolo non fa mai il nome della baronessa, appellata in qualità di “pitonessa”. Lo stesso trattamento è riservato a Schlegel, “spirito lemure”:

Un altro Spirito, [ovvero lo “spirito lemure” di August Schlegel] certamente dal primo non gran fatto dissimile, rende anch'esso da molto tempo oracoli politici e letterarj in varie parti d'Europa, per bocca di una vecchia Pitonessa [...] e si assicura, che percorso il Settentrione, sia diretto al mezzogiorno, e che, varcate le Alpi e l'Apennino, sia già penetrato nel cuore dell'Italia [...]

Ora la moderna pitonessa, per i ragguagli che ne abbiamo, è dell'età di oltre 50 anni. Ella parla speditamente diverse Lingue, come il Francese, il Tedesco, l'Inglese, l'Italiano ec., e con ciò si mette in grado di appagare la curiosità delle persone, che da diversi paesi accorrono per consultarla. Lo Spirito che esercita sopra di lei la sua influenza, mostra molta erudizione e dottrina, e niuna cosa gli è ignota, dimodoché nessuna questione Fisica, Critica, Teologica ec. può imbarazzarlo.⁴⁷

Si percepisce immediatamente la mancanza di una seria contestazione su base critica. Più avanti è nominato Ossian quale componente dell'immensa conoscenza erudita (e ridicolizzata) di August Schlegel:

Egli è versato certamente nella politica al pari di quello [“spirito lemure”] di Muller, ma lovantaggia immensamente in erudizione letteraria, giacché ha *prae manibus* quella di tutti i Popoli antichi, e moderni da Omero fino a noi, e dai tempi d'Ossian e di Odino fino alla presente letteratura oltramontana. Vero è, che gli Spiriti sono qualche volta menzogneri, come avvertì anche il nostro Dante, e perciò la Pitonessa non manca talvolta di spacciare diverse bugie o paradossi, o piuttosto eresie letterarie, che sostiene peraltro con molta sagacità e sottigliezza dialettica, e metafisica; giacché l'abuso della metafisica è meraviglioso per avvalorare le più strane contraddizioni.

⁴⁶ G. Muoni, *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a Madama di Staël ed al romanticismo in Italia (1816)*, Milano, Società editrice libraria, 1902, p. 7.

⁴⁷ «Novelle letterarie», n. 13, 29 Marzo 1816, p. 51.

Diverse persone, che mosse da un irresistibile impulso di dotta curiosità sono andate a consultarla, ci hanno raccontato i seguenti particolari.

Ammesse con certe formalità all'udienza, l'hanno trovata in una camera elegantemente mobiliata, senza però veruno apparato scientifico di Libri o scritti magici o negromantici, astrolabi, circoli, figure, squadre, talismani, o simili strumenti atti a sostenere la ciarlataneria dell'arte; ciò che mostra veracemente che la Pitonessa è di buona fede, e che non vi è nel suo procedere veruna grossolana impostura. Essa è *In leggiadro vestir, candido e schietto*, e si dice che urbanissimamente accoglie i curiosi. Per altro ha vista così penetrante, e naso sì acuto, che di botto subodora la persona che v'è per interrogarla, e la *definisce* in cinque minuti.⁴⁸

Seguono poi una serie di giudizi che secondo alcuni la baronessa aveva dato della letteratura italiana e degli scrittori italiani del passato, per poi finire in questi termini:

Del resto non v'ha dubbio, che lo spirito che governa la nostra pitonessa è, dopo il Genio di Socrate, il più dotto della famiglia degli Spiriti, e s'inclinerebbe a credere, che fosse anche quell'istesso, se non ne persuadesse in contrario l'amore invincibile, che ha per il sofisma, e la decisa preferenza, che la Pitonessa accorda alla Letteratura, ed al sapere del *Norte* in confronto di quello che da' Greci si diffuse nel Mezzogiorno.⁴⁹

Se l'articolo della De Staël fece infuriare i classicisti, questo articolo anonimo ripubblicato a Milano fece infuriare i romantici, come si evince dalla lettera che di Breme – «le chef des romantiques italiens»⁵⁰ – inviò alla Contessa D'Albany, esecrando appunto i modi con cui il giornale fiorentino aveva insultato la baronessa:

Nous sommes tranquilles ici, très tranquilles: la dégradation, l'extinction de toute énergie nationale, l'évaporation de toute pensée s'opèrent sans rumeur; le néant n'est pas plus silencieux; c'est la paix de tombeaux. Je crains que la génération qui va venir ne nous trouve tous endormis. On dit ici qu'en Toscane aussi ça va le mieux du monde, mais on assure en même temps que les prêtres n'y dorment pas autant que les autres. [...] Il y a un des journaux florentins qui se permet de sottes grossièretés sur le compte de quelques voyageurs distingués. Nous autres Italiens nous avons trop souvent mis les injures à la place de la discussion: ces mœurs littéraires ne valent rien, et ne font que perpétuer le ressentiment des étrangères contre nous.⁵¹

Giordani rispose all'articolo della De Staël sulla «Biblioteca italiana» sempre nell'aprile del 1816: *Un italiano risponde al discorso della Staël*. A differenza dell'articolo apparso sulle «Novelle letterarie» l'intervento di Giordani è molto più educato e misurato nei modi; su alcuni punti, come la pedissequa imitazione dei classici, la massa di poeti mediocri e l'abuso della mitologia antica si ritiene d'accordo, così come sulle critiche al teatro italiano, e tuttavia sorprende alquanto la scorretta interpretazione delle parole della baronessa proprio da colui che le

⁴⁸ Ivi, p. 52.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Stendhal, *Correspondance*, a cura di H. Martineau e V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1962-1968, I, lettera ad Adolphe de Mareste, 14 aprile 1818, p. 909.

⁵¹ L. di Breme, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1966, lettera del 25 Maggio 1816, pp. 325-326.

aveva tradotte; infatti Giordani rifiuta il concetto di «imitazione» dei poeti oltremontani, quando la De Staël aveva parlato di «conoscenza»: «non pour emprunter, mais pour connaître; non pour imiter, mais pour s'affranchir de certaines formes convenues». ⁵² Invece leggendo l'articolo sembra che Giordani intenda proprio che la baronessa avesse invitato gli scrittori italiani all'imitazione dei poeti inglesi e tedeschi:

Fra gli studi veramente utili ed onorevoli dell'Italia porremo noi le traduzioni de' poemi e de' romanzi oltremontani? Sarà veramente arricchita la nostra letteratura *adottando* ciò che le fantasie settentrionali crearono? Così dice la Baronessa: così credono alcuni italiani: ma io sto con quelli che pensano il contrario. ⁵³

Ma la distanza più grande risiede in realtà in una concezione della letteratura radicalmente opposta a quella della baronessa e di Schlegel: se questi ultimi professavano l'idea della letteratura come un continuo divenire, Giordani, classicista, riteneva invece la poesia come un continuo decadere a partire dalla perfezione che era stata la letteratura greco-romana, e dunque la conoscenza delle opere straniere, in fin dei conti, non aveva senso né utilità, proprio perché decadenti anch'esse:

Consideriamo prima la loro fondamentale ragione: ci vuole novità. Ma io dico: oggetto delle scienze è il vero, delle arti il bello. Non sarà dunque pregiato nelle scienze il nuovo, se non in quanto sia vero, e nelle arti, se non in quanto sia bello. Le scienze hanno un progresso infinito, e possono ognidì trovare verità prima non sapute. *Finito è il progresso delle arti*: quando abbiano e trovato il bello, e saputo esprimerlo, in quello riposano. Né si creda sì angusto spazio, benché sia circoscritto. Se vogliamo che ci sia bello tutto ciò che ci è nuovo, perderemo ben presto la facoltà di conoscere e di sentire il bello. [...] Che almeno i seicentisti avevano una pazzia originale e italiana: la follia nostra è di scimie, e quindi tanto più deforme. Già si potrebbe molto disputare se sia veramente bello tutto ciò che alcuni ammirano ne' poeti inglesi e tedeschi; e se molte cose non siano false, o esagerate, e però brutte; ma diasi che tutto sia bello; non per questo può riuscir bello a noi se lo mescoliamo alle cose nostre. O bisogna cessare affatto d'essere italiani, dimenticare la nostra lingua, la nostra istoria, mutare il nostro clima e la nostra fantasia: o, ritenendo queste cose, conviene che la poesia e la letteratura si mantenga italiana: ma non può mantenersi tale, frammischiandovi quelle idee settentrionali, che per nulla si possono confare alle nostre. Questa mescolanza di cose insociabili produrrebbe (come già troppo produce) componimenti simili a' centauri, che l'antichità favolò generati dalle nuvole. Non dico per questo che non possa ragionevolmente un italiano voler conoscere le poesie e le fantasie de' settentrionali, come può benissimo recarsi personalmente a visitare i lor paesi; ma nego che quelle letterature (comunque verso di sé belle e lodevoli) possano arricchire e abbellire la nostra, poiché sono essenzialmente insociabili. [...] Ognuno ponga mente come si scriva in Italia, dappoiché vi regna Ossian; dietro cui è venuta numerosa turba di simili traduttori. ⁵⁴

Da questo brano riportato emergono sostanzialmente quattro elementi principali: innanzitutto, come si è detto, una concezione della letteratura opposta a

⁵² M.me De Staël, *De l'esprit des traductions*, cit., p. 296.

⁵³ «Biblioteca italiana», n. 2, aprile 1816, p. 11, (corsivo mio).

⁵⁴ Ivi, pp. 11-12 (corsivo mio).

quella della baronessa, e che trova una forma icastica nella frase da me evidenziata: «Finito è il progresso delle arti»; la commistione di critica letteraria e patriottismo nazionale, o meglio, il riversamento sul piano letterario del patriottismo costretto al silenzio sul piano politico, e dunque l'orrore per qualsiasi cosa venisse ritenuta non autoctona; legata al secondo punto è l'incapacità (anche per la mancata lettura diretta dei testi e il confronto dal vivo con i protagonisti del romanticismo) degli scrittori italiani di concepire la letteratura come fenomeno mondiale e universale non imprigionato da fattori climatico-nazionali; infine ancora una volta è menzionato Ossian quale responsabile della degenerazione della scrittura italiana.

Trussardo Caleppio, commissario di polizia che si diletta anche di lettere, scrive sul «Corriere delle Dame» *Due articoli contro Madama di Staël*, apparsi nei numeri di maggio e luglio del 1816:

Ottimo è il consiglio, e noi entriamo nel parere di madama quando ne dice che ogni nazione sarebbe sempre povera, accontentandosi delle ricchezze sue proprie. Ella avrebbe però dovuto eccettuare l'Italia come quella che, possedendo a dovizia opere eccellenti, anche senza traduzioni rimarrà pur sempre ricchissima. Da una persona di tanta dottrina dovea per giustizia se non altro non omettersi cotale eccezione. [...] Ed io chiuderò il mio dire coll'esternare vivissimo desiderio ond'altri, con pari ardimento, ma con maggior valore del mio, si faccia animoso a combattere contro quegli stranieri i quali, ossia perché non ci conoscono, ossia perché divorati da rabbiosa invidia, credono poter impunemente fare oltraggio al glorioso nome italiano.⁵⁵

Altri articoli insorsero contro la baronessa, la quale si difese nella *Lettera di madama di Staël ai Compilatori della Biblioteca italiana* nel giugno del 1816, ancora una volta tradotta da Giordani, nella quale, oltre a lasciar trapelare il suo disappunto per i toni usati nei suoi confronti, ribadisce quanto aveva scritto nell'articolo di apertura di rivista, ovvero che «*conoscere* non trae punto seco la necessità d'*imitare*: al contrario, quanto più l'intelletto acquista di forza per lo studio, tanto più diventa capace di un'originalità *trascendente*».⁵⁶ La risposta della baronessa conteneva però anche un elogio di Ludovico di Breme che non venne riportato dalla rivista.⁵⁷ Quest'ennesimo stralcio favorì sia la rottura definitiva dei due gruppi, ovvero da un lato De Staël, Pellico, di Breme, Borsieri e dall'altro Acerbi, Monti, Giordani e Breislak, sia il sorgere della necessità, avvertita da Pellico, di Breme e Borsieri, di fondare un giornale alternativo e in opposizione alla «Biblioteca italiana», dato il sostanziale fallimento di questa.

⁵⁵ T. Caleppio, *Due articoli contro Madama di Staël* (1816), in *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (1816-1826), a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A.M. Mutterle, 2 voll., Laterza, Bari, 1975, I, pp. 59-63.

⁵⁶ «Biblioteca italiana», n. 2, giugno 1816, p. 417.

⁵⁷ di Breme se ne lamenta con Acerbi nella lettera del 4 luglio 1816, cfr. L. di Breme, *Lettere*, cit., pp. 337-339.

Inoltre di Breme non aveva digerito il veto di Acerbi⁵⁸ e di Monti alla pubblicazione del suo discorso *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* sulla «Biblioteca italiana». Per difendere la baronessa dai ripetuti attacchi che si erano levati dalla fazione opposta, di Breme pubblica singolarmente il discorso nel luglio del 1816 per i tipi di Giovanni Pirrotta. È il primo e il più importante dei «manifesti romantici italiani». L'opera è dedicata al padre, che era stato ministro dell'Interno del Regno d'Italia. Già nella dedica si coglie una parola, «risorgimento»,⁵⁹ che non dovette sicuramente essere gradita agli austriaci, sebbene abilmente indirizzata verso il contesto letterario. Fin dalle prime parole di Breme lascia intendere la sua volontà di difendere gli assunti della De Staël:

Falso egli è che per quei consigli noi venghiamo stimolati a ricopiare gli estranei nelle loro letterature; ci si stimola a conoscerle, ch'è ben tutt'altro; ci viene modestamente suggerito di entrar con tutte le civili nazioni in commercio quotidiano d'idee e di lumi, possentissimo espediente onde riacquistare anche noi, per emula gara, una qualche lodevole originalità, lungi dal farci perdere l'attuale, ove mai di attuale ne avessimo.⁶⁰

Di Breme passa poi ad attaccare le tesi dei classicisti, *in primis* l'atteggiamento fanaticamente adulatorio nei confronti del passato letterario⁶¹ e l'immobilismo nel campo della sperimentazione audace.⁶² Ma il passo sicuramente più notevole dell'intero opuscolo è il seguente, dove sembra che di Breme abbia colto alcune delle tesi più importanti dei romantici tedeschi, ovvero la necessità di guardare alla Natura fino a *essere Natura*; il coraggio dell'originalità senza timore e la spinta all'infinito quale opposto alle tesi (come quella di Giordani) del finito dell'arte:

Quegli spurî Greci che determinarono l'andatura degli studi nostri, non seppero intendere (e volesse Iddio che lo intendessero daddovero i nostri precettisti) siccome nella natura, in ogni età e per prima cosa, rispetto all'uomo, v'ha l'uomo. Perché la natura non ti ha già composto nella mira che tu imitassi lei in quel solo modo che intendi; *ché anche tu sei la natura*, e sei per di più il suo interprete, il suo rivale nell'ordine morale, sensitivo e immaginoso; e ciò in tutti i tempi del mondo; e se non vorrai cantare mai sempre se non gli armenti della Sicilia e lo stretto d'Abido e

⁵⁸ L. di Breme, *Lettere*, cit., p. 332, lettera a G. Acerbi del 31 Maggio 1816: «Se, come spero, il cav. Monti le ha fatta restituzione del mio scritto, Ella è pregata di volermelo restituire: io non ho motivi di meravigliarmi che la S.V. v'abbia trovato luogo di farvi tante eccezioni».

⁵⁹ L. di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, Milano, Pirrotta, 1816, pagina non numerata: «La speranza di un risorgimento d'idee, e di una più generosa coltura degli spiriti, scevra da quelle intestine gelosie ch'ebbero fin qui il nido loro negli studi medesimi, che più ne dovevano guarire i cuori degli Italiani, s'affida in quella valorosa gioventù, che ora si sta raccolta raccolta meditando e silenziosa, e adulta si fa ad un tempo con una più robusta e più vasta filosofia».

⁶⁰ Ivi, p. 10.

⁶¹ Ivi, p. 13: «Saria pur tempo di cessare dal contrapporre ai presenti rimproveri che riceviamo, i meravigliosi successi dei Padri nostri».

⁶² Ivi, p. 17: «Perciò invece di drizzare ad alte mire le nostre intenzioni, più comodo ci sembra di magnificare le frivolezze intorno a cui spendiamo la vita nostra letteraria. Niuna insistenza nella meditazione; niun sincero fervore del bello, dico del bello non artificiale; niuno studio profondo sulle idee e sull'uomo».

gli occhi cervieri e Progne e Filomela e i polmoni di Stentore e le stalle di Augia, invece di dipingere con efficacia, nudi e vivaci quei fenomeni che si producono in te dagli oggetti di che ella ti ha circondato, e l'armonia loro, non potrai già dire che tu la imiti, e molto meno potrai dire che tu imiti, che tu *traduca* te stesso nelle opere tue. In vista dunque d'imitarla, inalziamoci a gareggiar con lei nella stessa creazione; e se le nostre dottrine mistiche, morali, scientifiche, se i nostri usi, i recenti affetti nostri hanno ampliato di tanto il campo dell'invenzione, misuriamo noi tutta l'ampiezza di quell'orizzonte, lanciamoci in quella immensità, e tentiamo animosi le regioni dell'*infinito* che ci sono concesse.⁶³

«*Ché anche tu sei la natura*»: questo assunto, evidenziato da di Breme stesso, è decisivo: lo scrittore sprona a porre fine all'automatico ragionamento che assegnava al modello-Natura un ruolo attivo e allo scrittore il ruolo passivo, perché l'uomo non è al di fuori della Natura ma è Natura stessa, la quale non distingue secondo ragione ciò che è italiano da ciò che non lo è, ma ingloba il genio in un'unica classe, un'unica rappresentanza.⁶⁴ Successivamente di Breme torna sulle parole ingiuriose pronunciate contro la baronessa, attaccando esplicitamente sia le «Novelle letterarie» che lo «Spettatore italiano»⁶⁵ per poi concludere l'opuscolo individuando nell'ode *Le Rovine* di Diodata Saluzzo un esempio di italiana «perfetta *Lirica romantica*», riportando un brano di una lettera della poetessa a lui indirizzato e allegando l'ode, con la quale il libello si conclude. Sul ruolo di Diodata Saluzzo in quanto prima dedicataria del discorso e sulla sua chiamata in causa da di Breme ritornerò nel capitolo successivo, dove Ossian gioca un ruolo importante. In questa sede importa notare come nella «stessa classe» dove la Natura pone insieme i più importanti poeti della storia europea manchi il nome di Ossian, quasi di Breme volesse ignorare la novità poetica allora più in voga, ma in realtà il rapporto tra il bardo caledone e lo scrittore lombardo è più complesso di quanto non appaia. Infatti, leggendo

⁶³ Ivi, pp. 40-41.

⁶⁴ Ivi, p. 42: «La natura mette in una stessa classe Omero, Dante, Shakespeare, Sofocle, Alfieri, Schiller, Anacreonte, Petrarca, Virgilio, Tibullo, Racine, Voltaire, Terenzio, Goethe, Lessing, Tasso, Milton, Ariosto, Parini, Parny ec. ec. e sì fatti». Notare come di Breme non rispetti i termini cronologici ma ponga i moderni a fianco degli antichi senza nessun ordine proprio per evitare ogni tipo di classificazione razionalistica.

⁶⁵ Ivi, pp. 44-45: «Per me in quell'articolo, verbi gratia, che incomincia a foglio 192 quaderno cinquanta dello *Spettatore*, io non so vedere oltre ad una maniera buffonesca, altro che vilipendio, solenni e sfacciate calunnie, beffe insomma da ritorcere contro del beffatore. Le postille poi, sieno quelle, o non sieno venute pur di Firenze, superano ancor l'audacia del testo, e quelle pagine vengono a formare così un monumento di vera oscenità contro due celebri ingegni, meritevoli invece di tutti i nostri rispetti. Il critico fiorentino ed il suo postillatore addurranno forse in iscusà, che i *forestieri non hanno il diritto d'insegnarci nulla, e che siffatta loro presunzione è un attentato contro il nostro onor nazionale. Che gli Italiani sono risoluti di voler sapere che cosa significhi, né la contemplazione dell'infinito, né lo spirito delle leggi poetiche, né la poetica del cuore, né i fenomeni intellettuali, né l'armonia delle nostre facoltà*. Va benissimo, e gli Italiani stieno pure nella loro risoluzione, ma queste non sono ragioni che bastino al caso nostro, non giustificano dall'aver affibbiato spropositi alla illustre viaggiatrice, e dall'averla calunniata per poter trionfare nelle platee dei teatri e nei circoli dei caffè, di alcune parole un po' franche, ch'ella è venuta mescendo alle molte e sublimi lodi che largisce agli Italiani».

l'epistolario emerge una presa di distanza dal Cesarotti autore della *Pronea*,⁶⁶ ma non da Ossian: di Breme è un amante dei canti di Ossian ma al contempo il primo – a quanto ho potuto appurare – ad affermare che l'abate padovano non avesse compreso a fondo la poetica del bardo caledone:

Ella saprà che *iam securum agit aevum* il suo compastore Diodoro Delfico o altrimenti Bettinelli, ma non sa forse che fra pochi di gli tenne dietro il cantore di *Pronea*, e che a quest'ora gli stanno, Omero e Giovenale, rigovernando la parrucchetto di stoppa sopra cui veniangli su questa terra profusi serti e corone. Valendosi alcun bell'ingegno della trita scena degli Elisi, mi dica Ella, se non è vero che ad essere giusto, questi dovrebbe immaginare che sbarcatovi il celebrato Padovano, nol vollero a consesso fra loro Omero e gli Omeridi, non Virgilio cui increscono le lodi profusegli a danno precisamente del suo gran maestro Meonio più che a proprio decoro, non Giovenale ispropriato del suo maggior prezzo che è l'economia delle parole, e la fiera parsimonia. Meno poi di tutti gli antichi, i classici della lingua toscana se lo lascierebbero venir dintorno, e lo avrebbero per uno scismatico *vitandum* e per eterodosso pieno di strani pensieri, *piarum aurium offensivi*, sicché, a ben bene riandare i fatti suoi letterari, dovrebbe dirsi ch'egli è ridotto a starsi sbadigliando fra lo scozzese Ossian **da lui non inteso benché da lui nel tradurlo abbellito**, e fra quello scettico d'abate Terrasson più nato a gustare le visioni economiche pecuniarie di Law che il bello dei Greci e dei Latini. La conclusione vorrebbe essere che il Genio del bello e del grande non sa distaccarsi da vicino a tutto quel primo sensato di Greci, Latini e Toscani per venire a fare il quarto, *fra sì poco senno*. Ma queste sono ingiurie o almeno impolitezze, e non istà bene a me di prendervi piacere, stante che Cesarotti era pure uomo di preclarissimo ingenio, e da cui rimane molto di che imparare.⁶⁷

In genere gli italiani che apprezzarono o rifiutarono Ossian lo fecero appunto nella versione cesarottiana nella quale la quasi totalità di loro lo lesse, ma di Breme esplicitamente afferma che l'abate non aveva inteso Ossian, sebbene lo avesse migliorato (se così sembra bisogna intendere quel «benché da lui nel tradurlo abbellito»). Ciò suggerisce forse che di Breme aveva compreso come la teoria traduttologica di Cesarotti concepisse il miglioramento dell'originale quale fine precipuo di una buona traduzione, e questo è confermato da una lettera

⁶⁶ Nella lettera del 13 Novembre 1807 di Breme così scrive al suo maestro, Tommaso Valperga di Caluso: «Non so dirle abbastanza di quanta soddisfazione mi sia riuscito il suo giudizio sul pseud'epico componimento [*Pronea*] ch'io trovo altronde sempre più strano, se ho da dirla schietta, quanto più vi torno sopra. [...] Certo è ben che non si sa come giustificare ch'uno si arroghi così a capriccio e senza adempiere a niuno dei patti essenziali, il titolo e l'onore di cantor epico. Ma e poi quelle sperticate immagini anzi iperboli, e poi quell'unico tuono, quella unica tinta, quella eterna monotonia, *toujours perdrix!* Militecento versi d'un sol fiato o appena partiti in tre paragrafi, senz'altro riposo che il ritratto della vice Regina, non le paiono eccessivamente stanchevoli, appunto perché tutti hanno la pretesa di essere sublimi? Il povero lettore vi perde la testa. [...] Sia lode al buon Cesarotti, ma è sempre vero che i tanti versi del prologo sono tutti spesi intorno a questo non epico pensiero, *io non posso più cantare come una volta*. Altronde quando metafisicume non si contiene al principio del canto! [...] Non saprei dire qual sia fra le poesie moderne che mi vada ugualmente a genio dei *Sepolcri* di Foscolo; neppure la risposta a lui d'Ippolito Pindemonti [sic]; cosa veramente tenera, dolce, armoniosa, ma assai meno originale e conosciuta a caratteri d'imitazione. Ippolito Pindemonti è nullameno un Poeta cui professo obbligazione di molto diletto, e sovra tutto mi piace come a traverso il *velame* dei suoi morbidi, intiera traluce l'indole del suo bell'animo», cfr. L. di Breme, *Lettere*, cit., pp. 32-33.

⁶⁷ Ivi, pp. 54-55, lettera a Tommaso Valperga di Caluso, 14 ottobre 1808, (grassetto mio).

successiva a Giuseppe Grassi del 24 settembre del 1817, nella quale di Breme appella Pellegrino Rossi, il traduttore del *Giaour* di Byron nella versione del quale farà le sue *Osservazioni*, «emulo del traduttore d'Ossian», proprio perché, come Cesarotti, anche Rossi, sebbene inclinate alle idee romantiche, aveva scelto di non tradurre tutte le espressioni dell'originale perché sarebbero suonate «ardite» al pubblico italiano non avvezzo.⁶⁸

Infine l'apprezzamento per il bardo caledone emerge in una lettera che di Breme scrisse sempre a Giuseppe Grassi da Coppet, cioè dal Castello della De Staël sulla riva del lago Lemano dove attorno alla baronessa si riunivano «les états généraux de l'opinion européenne», ovvero uomini del calibro di Byron, Stendhal, Schlegel, Prévost, Dumont: un centro di attrazione multiculturale e multilinguistico straordinario, ruotante attorno al fascino e all'intelligenza della baronessa.⁶⁹ Il soggiorno di di Breme a Coppet nell'estate del 1816 fu decisivo per lo sviluppo delle proprie idee e gli permise di respirare un'aria introvabile in Italia; la lettera del 7 agosto 1816 a Giuseppe Grassi è una chiara testimonianza di tutto il suo entusiasmo:

Poca voglia ho di giostrare colle teoriche letterarie, 1°) perché in Italia non si sanno capire le massime generali dedotte da Bacone in qua; 2°) perché amo piuttosto lanciarle queste verità e lasciar che s'appiglino da sé ai buoni ingegni; 3°) perché chi le combatte, combatterà una seconda volta con più ostinatezza, giacché vi sarà entrato di mezzo allora l'amore proprio [...] Sì, sì, io sapeva benissimo che quel mio coraggioso scritto [*Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterarij italiani*] non ti doveva andare a sangue; voi altri avete un animo così simmetrico ch'io non vi posso eccitare altro che scandalo, e scandalo grande. Le circostanze vostre sociali, gli schifosi pregiudizi e la tenebrosa ignoranza del paese in cui tu vivi sono molto in armonia con quelle dottrine scolastiche. L'Italia ha bisogno, per risorgere, per intimidire i suoi carnefici, di conoscere **l'immenso vero** che raggia in Europa; voi di libri stranieri non ne leggete perché siete persuasi che tutto, tutto è nei nostri [...] Schernite pure la mia poetica, ella è tratta non da Omero solo e da Orazio; ma da Omero, da Davide, da Virgilio, dal Camoens, da Shakespeare, **da Ossian**, Dante, Petrarca, Buffon, Voltaire, Goethe e Schiller. Biasimare questa vastità di senso poetico, e ponete pure l'uomo italiano sguaiato, beffardo, prosaico com'egli è, sopra l'uom della natura; sappiate però che le mie idee letterarie non sono che una minima conseguenza di quelle che professo sull'universale delle cose. Io porto in cuore un *parlamento* intero di *opposizione* contro tutte le tirannidi e contro la *volgarità* della consuetudine. [...]

Mi ritrovo ora qui in paesi dove la luce invade da ogni canto: davvero sembra vivere a sei secoli più avanti dell'incivilimento dalla stessa Francia, e a un secolo di secoli dallo stivale classico-latino. Questo splendore della ragione non offusca già come dite voi altri l'immaginazione; se poi l'offuscasse poco male sarebbe allora; ciò proverebbe che quella vostra immaginazione italiana di cui siete così mattamente orgogliosi non era poi altro in fine che una febbre d'ignoranza di cui si guarisce con certe dosi di verità e di buona critica. Perché la mente umana esiste dal principio del mondo, e fu dapprima stupida ammiratrice, e questa sua ammirazione creò la poesia: questa mente umana bambina, adolescente, adulta, virile oramai, non può più trarre la poesia dallo stupore, né dilettersi di quelle fantasime bizzarre che la mamma di Cicerone gli raccontava sotto il camino, e che sembravano a Cicerone il *non plus ultra* dell'ideale poetico; e questa mente umana,

⁶⁸ Ivi, p. 456.

⁶⁹ Cfr. in particolare C. Pellegrini, *Madame de Staël e il gruppo di Coppet*, Bologna, Pàtron editore, 1974.

Accademici miei, fa i suoi progressi continui in diverse parti del mondo; e imparò la grammatica in Asia; e *fece la sua rettorichetta* in Egitto e l'umanità in Grecia e nel Lazio e lasciò di studiare per agire e contemplare e acquistare terreno e grande esperienze e affratellare i viventi, poi si lanciò ad un tratto in tutte le facoltà d'Italia; e lasciata l'Italia praticò, perfezionò, inalzò a dismisura i suoi saperi dovunque altrove, ed oggi ella è un miracolo di senno e di esperienza, e un antemurale contro il genio malefico dell'ignoranza e del servaggio, a Filadelfia, a Londra, a Bruxelles, a Stokolm, a Cristiania, a Wurtemberg, a Ginevra, a Losanna... e nel cuor mio, Grassi, nel cuor mio, tel giuro.

Se a quel nobile scopo s'abbia da immolare il trastullo poetico, e non sia più compatibile colla ragione così educata, s'immoli, e sia pur finito il periodo d'amplificazione e di rime; ma non è vero; la vera vena poetica è nel cuore e quanto più saremo *intimamente* inciviliti, cioè perfezionati nella conoscenza di noi medesimi, tanto saremo più efficaci poeti e tanto questo eccelso linguaggio diverrà vieppiù ministro di virtù pubbliche e domestiche, di consolazioni, di voluttuosissime estasi; e così la poesia tornerà anzi all'antico suo uffizio immedesimandosi colla vita dell'uomo, e partecipando a tutte l'altre funzioni sue. L'ingegno umano così perfezionato in America, in Inghilterra, nell'alta Germania e nei cantoni di Vaud e di Ginevra, è più poetico cento volte di tutti voi Accademici e sputatondo italiani; questa vostra Italia arcadica, ingegnosa, amorosa, armonica, voluttuosa non è tale, perdinci! In realtà e tale non esiste appunto che nell'idea dei forestieri e nel concetto loro poetico e nella concitatissima fantasia. Gl'Italiani invece, sono così sterili oggimai, così limitati e così guasti in cuore dalla loro vigliaccheria e dal libertinaggio esorbitante che non si sanno tampoco innalzare all'idea d'una più forte e più ingenua e più splendida ragion poetica: a dargliela loro questa idea, bisogna che se la veggano innanzi cotesta rinnovata poesia. Or chi fia destinato a segnalare un'altra epoca d'ispirazione? Chi, Grassi mio? Milord Byron io penso, n'è incaricato dalla natura.

Mi saprai dire un qualche giorno, se il suo *Giaur*, se il suo *Child Harold*, se l'episodio sul castello di Chillon, tutto il suo viaggio intorno a questo lago, le notti, le aurore, le donne, le virtù patrie da lui cantate stieno, sì o no, a paro di quanto l'antica, cioè la *bambina mente umana* seppe mandare alla nostra venerazione. Oh! Grassi che paese antipoetico è mai l'Italia! Che svenevole prosa consigliano le servili aure di Torino, di Firenze, di Roma, di Napoli! Invece qua tutto è seduzione al cuore e all'ingegno. Tutto ciò che presso di noi è argomento di scandalo, e ordigno di corruzione, qua è santificato da una luminosa e vasta economia sociale: musica, ballo, pittura, eleganza di vesti, di fogge, di addobbi; delizie villerecce, feste e brigate, tutto è conducente alle virtù domestiche, all'amore coniugale, ma a vero squisito amore [...] Il bello è diffuso nella natura possibile; la virtù n'è come un punto d'attrazione che se lo attira, come appunto è creduto che il *corpo sole* attragga a sé tutto il calorico radiante; e così il bello possibile, divien bello reale, quando la virtù, cioè la ragione, è fatta centro delle umane istituzioni.

Perdonami, caro Grassi, questo squarcio arabo ch'io ti pongo sotto le greche tue pupille, anzi latino-greche, anzi crusco-latine-greche. Io *mi son un che come* la santissima natura dentro mi ragiona, vengo *fuori significando*.⁷⁰

Pochi giorni dopo la pubblicazione del primo "manifesto" romantico, un giovane diciottenne recanatese prende la parola e invia alla «Biblioteca italiana» un proprio saggio, che risente molto dell'articolo di Giordani (il quale è chiamato in causa nel testo) in risposta alla baronessa. È ovviamente la *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël ai medesimi* di Giacomo Leopardi, scritta il 18 luglio 1816 ma non

⁷⁰ Ivi, lettera a Giuseppe Grassi, 7 agosto 1816, pp. 349-351.

pubblicata dal giornale, che tuttavia Zago ritiene, assieme al *Discorso*, «la prima organica formulazione d'«una poetica leopardiana»». ⁷¹

L'articolo leopardiano non si segnala in modo particolare per originalità di contenuto. Leopardi ammette che “conoscenza” non vuol dire “imitazione”, ma obietta che conoscere il teatro francese comporterebbe di fatto la rappresentazione delle idee francesi nel teatro italiano:

Che conoscere non porti seco necessità d'imitare è proposizione che benchè paia vera così a prima giunta, esaminata con maturità di riflessione potrebbe non parer tale in tutta la sua ampiezza. Ma di ciò poi. Ben parmi certo che ogni scrittore drammatico Italiano possa conoscere, e considerare, e notomizzare diligentemente le tragedie e le commedie francesi senza vederle rappresentate in teatro; e che in Italia non ne manchino lettori e traduzioni, e che ogni meschino letterato italiano abbia tanto di capitale di lingua francese da potere ove il voglia, trarre dalle tragedie e dalle commedie francesi quante idee gli piaccia, e che volere rappresentar quelle ne' nostri teatri in luogo delle Italiane, sarebbe metterci a rischio di non aver più teatro proprio, e che Madama dicendo che non per questo bisogna ignorare le produzioni straniere di tal genere, non abbia risposto alla obbiezione, e che però il consiglio dato a noi di volgerci al teatro francese sia per lo meno inutile. ⁷²

Subito dopo però esprime quella concezione, comune con Giordani (citato infatti come l'«Italiano»), Monti e in generale con i classicisti, che la scienza è perfettibile ma non la letteratura, il cui bello è finito:

Se gli scienziati italiani s'istruiscono con diligenza dello stato delle scienze loro presso gli stranieri, questo è perché le scienze, possono fare, e fanno progressi tutto giorno dove che la letteratura non può farne, cosa che l'Italiano autore della lettera a voi indiritta ha dopo infiniti altri dimostra egregiamente, e a cui non so per qual ragione la illustre Dama abbia fatto vista di non badare. ⁷³

Leopardi, sulla scia di Vico, ritiene che la poesia sia tanto più grande quanto più sia non filosofica, non razionale; essa è infinitamente superiore in virtù dello stupore e della meraviglia poetica ingenua degli antichi, spontaneamente sgorgata dalla natura dell'uomo senza che si intrometta il filtro dell'evoluzione storico-sociale – concezione preesistente a Leopardi, cosiddetta “primitivismo” ⁷⁴ – laddove invece la baronessa credeva appunto nella perfettibilità della letteratura e soprattutto nel grande portato metafisico-trascendentale del Cristianesimo, che aveva reso l'uomo più profondo e complesso dal punto di vista psicologico.

⁷¹ N. Zago, *Leopardi e la polemica classico-romantica*, pp. 199-208 in *I “manifesti romantici”*, cit., p. 200.

⁷² G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël ai medesimi*, pp. 879-880.

⁷³ Ivi, p. 880.

⁷⁴ Secondo Di Benedetto il “primitivismo” della *Lettera*, riaffermato nel *Discorso*, porrebbe Leopardi già lontano dalla concezione giordaniana, cfr. A. Di Benedetto, *Leopardi e il romanticismo: convergenze e divergenze*, pp. 494-521 in «Italice», XCIII, 3, 2016, p. 505.

Siamo appunto di fronte a due antipodiche concezioni della storia,⁷⁵ che Leopardi chiarisce ancora meglio sotto:

Io non veggo come si possa essere originale attingendo, e come un largo studio d'ogni gusto e d'ogni letteratura, abbia a menarne ad «una originalità trascendente». Forse che quanto si è più ricco di suppellettile poetica, tanto si è più atto a crear cose grandi? né sapranno gl'Italiani crear altro che materia già creata? Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. Se sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare di per noi stessi: se no, tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti in dispetto della natura. Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli.⁷⁶

Dopodiché, non senza una certa qual dose di provincialismo, lo scritto si tramuta in patriottico e nazionalistico appello agli Italiani a evitare la letteratura straniera:

Ebbene date dunque agl'Italiani altri modelli, fate che leggano gli autori stranieri: questo è mezzo certo per aver novità e cacciare in bando il rancidume. Vanissimo consiglio! Apriamo tutti i canali della letteratura straniera, facciamo sgorgare ne' nostri campi tutte le acque del settentrione, Italia in un baleno ne sarà dilagata, tutti i poetuzzi Italiani correranno in frotta a berne, e a diguazzarvi, e se n'empieranno sino alla gola [...] O Italiani che vi pensate di aver tanto bevuto a queste fonti [quelle classiche] che le siano già secche, dite qual è il vostro Omero, quale il vostro Anacreonte, quale il vostro Cicerone, quale il vostro Livio. [...] Leggete i Greci, i Latini, gl'Italiani, e lasciate da banda gli scrittori del Nord, e ove pure vogliate leggerli, se è possibile non gl'imitate, e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero e Virgilio e Tasso né vogliate innestare nei loro celesti Poemi *Fingallo* e *Temora*, con far mostri più ridicoli de' Satiri, più osceni delle Arpie.⁷⁷

Dunque un lettore che legge la letteratura straniera non è più degno di leggere i classici latini e italiani, ma un dramma ancora maggiore sarebbe il mescolare alle traduzioni dai classici elementi ossianici («né vogliate innestare nei loro celesti Poemi *Fingallo* e *Temora*»), producendo dei mostri letterari. Dopo questo accorato appello, Leopardi però torna indietro e corregge il tiro, rendendosi forse conto che vietare la lettura delle opere straniere è un avvertimento po' troppo reazionario:

⁷⁵ L'opposizione netta tra la concezione della storia di Leopardi e quella di Madame De Staël e di Breme fu delucidata già da Bàrberi Squarotti, *Leopardi e Breme*, pp. 121-140 in *Ludovico di Breme e il programma dei romantici italiani*. Atti del Convegno di studio, Torino, 21-22 ottobre 1983, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984, p. 123: «La storia, insomma, per il Leopardi (come, del resto, per ogni concezione classicistica), concentra tutti i valori nel periodo vergine e puro delle origini, mentre il raffinamento successivo della civiltà, delle scienze, del pensiero, non vale ad altro che a distaccare sempre più l'uomo dall'esistenza e, di conseguenza, dall'arte naturale, per avviarlo a una vita e a una scrittura tutta artificiale, frutto di scienza e di ragionamento, che è anche segno di una decadimento progressivo e di un pervertimento del gusto, quale il Leopardi denuncia nei principi della poetica romantica, esposta dal di Breme».

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 881.

Non vo' già dir io che sia necessario ignorare affatto quello che pensano e creano gl'Ingegni stranieri, ma temo assaissimo la soverchia imitazione alla quale Italia piega tanto, che parmi faccia d'uopo a levarle il mal vezzo usar maniere che sentano dell'eccessivo. [...] Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siam da tanto, come più ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi.⁷⁸

Nonostante questa lieve *retractatio* finale, è molto chiaro come Leopardi, a quest'altezza di tempo, sia decisamente avverso alla posizione del romanticismo, e come molti altri classicisti individui in Ossian il poeta simbolo della letteratura del Nord.

Poche settimane dopo la pubblicazione del primo "manifesto", Giuseppe Borsieri pubblica nel settembre del 1816 le *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, il secondo "manifesto" del romanticismo italiano, di cui di Breme fa cenno nella lettera a Federico Confalonieri sempre durante il soggiorno a Coppet il 28 agosto 1816.⁷⁹ A differenza della serietà del discorso bremiano, le *Avventure* sono scritte in uno stile comico ma solo apparentemente più disimpegnato: in realtà anche Borsieri insorge in difesa delle tesi della baronessa, eppure leggendo il secondo manifesto si ha l'impressione di aver fatto un passo indietro rispetto al discorso di di Breme, poiché Borsieri difende sì la necessità di confrontarsi con le opere straniere, ma rimane comunque sempre all'interno di una concezione nazionalistica della letteratura e del genio proprio a ciascuna nazione (tesi sposata anche dai classicisti), per cui l'affacciarsi in Europa diviene funzionale all'accrescimento dell'orto poetico italiano. Borsieri cioè non tende verso un'adesione integrale allo spirito della letteratura romantica, ma in essa individua un'opportunità da cogliere, mentre di Breme, complice la assidua frequentazione *in primis* della baronessa e di August Schlegel e poi del gruppo di Coppet, si muove sì all'interno

⁷⁸ Ivi, pp. 881-882.

⁷⁹ L. di Breme, *Lettere*, cit., lettera a Federico Confalonieri, 28 agosto 1816, pp. 355-357: «Lo scritto mio è uscito alla luce prima della mia partenza. Lo scopo mio, ch'era di sconcertare i tristi e ipocriti zelatori della così detta *gloria letteraria* d'Italia, e di smascherare le insulse dottrine dei fetidi pedanti, ha ottenuto quell'effetto appieno, e come ben m'aspettava, ed anzi di tutto cuore bramava, ha destato un sussurro sguaiato e ridicolissimo in quel turpe vespaio: ma dopo alcune espressioni di grossolano risentimento ad un tratto sono rimasti corti, come si dice, né hanno avuto tanta abilità da oppormi neppure un'apparente ragione per combattere le mie proposizioni; bensì il piddocchioso sfangator di Parnaso, l'annasatore delle ultime *figuranti*, colpito amaramente da più tratti del mio *Discorso* si è villanamente di bel nuovo scagliato contro Madame de Staël [si riferisce ai due articoli sopra nominati di Trussardo Caleppio contro la baronessa]. Ora gli si sta stampando la seconda frustata a sangue, ed è opera questa, tutta grazia e tutta sale, del mio Borsieri [le *Avventure letterarie*]. Credo che abbia ragione Carpani [Giuseppe Carpani, funzionario censore del governo austriaco] che va dicendo ai risentiti Gianni [Francesco Gianni, improvvisatore poeta nemico di Monti], e Borghi [Giuseppe Borghi, letterato e grecista antiromantico], e Bellini [Bernardo Bellini, classicista e improvvisatore. Con il Caleppio collaborò all'«Attaccabrighe», che uscì per 13 numeri, a Milano, dal novembre del 1818 al marzo 1819, con lo scopo, avallato dagli austriaci, di attaccare il «Conciliatore»], e ai pedanti ch'egli incontra, *signori miei, avete un bel ringhiare e sputar nero, i romantici, per ora, l'hanno vinta*».

di un'inevitabile contesto patriottico, eppure spinge le proprie affermazioni più vicino di tutti alle tesi principali del romanticismo svizzero-tedesco nel concetto, non ancora espresso ma presente in latenza, di *Weltliteratur*. È sufficiente riportare un brano delle *Avventure* per poter cogliere questa differenza:

Tradurre ed imitare non è copiare; conoscere le perfezioni d'un'altra letteratura non è lo stesso che stendere un velo su quelle della nostra. Bensì colui che a questa delicatissima opera s'accinge deve profondamente conoscere e l'indole propria della nostra, e quella propria della letteratura che prende ad imitare, onde non violare nè l'una nè l'altra o con licenza sconsigliata o con servile fedeltà. [...] Così s'arricchirebbe il tesoro de' poetici modi, si offrirebbe ai lettori il diletto di contemplare alcune forme del bello per anco ignote, e si aprirebbbero fonti ancora intatte d'invenzione alle fantasie de' poeti, ormai isterilite dalla uniforme imitazione dell'antichità. Nè si deve credere che le forme del proprio genio possano bastare a tutto.⁸⁰

In ogni caso lo scritto di Borsieri contribuì a esacerbare ancor di più gli animi. Pochi mesi più tardi, nel dicembre del 1816, uscì il terzo "manifesto" romantico italiano a opera di Giovanni Berchet, *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*. La *Lettera*, probabilmente «il più famoso manifesto del romanticismo italiano»,⁸¹ condivide con il testo di di Breme l'appello all'abbattimento dei confini nazionali della poesia e al porre fine alle politiche divisionistiche,⁸² ed è il primo dei tre manifesti nel quale l'autore esplicitamente chiama «poesia de' vivi» quella dei romantici e «poesia de' morti» quella dei classici.⁸³ Interessante poi, per i forti accenti assunti, l'appello lanciato ai giovani intelletti italiani:

Non giurerai più nella parola di nessuno, quando trattasi di cose a cui basta il tuo intelletto. Farai della poesia tua una imitazione della natura, non una imitazione di imitazione. A dispetto de' tuoi maestri, la tua coscienza ti libererà dall'obbligo di venerare ciecamente gli oracoli di un codice vecchio e tarlato, per sottoporli a quello della ragione, perpetuo e lucidissimo. E riderai de' tuoi maestri che colle lenti sul naso continueranno a frugare nel codice e tarlato, e vi leggeranno fin quello che non v'è scritto. [...] Vincete l'avversità collo studio; smettete una volta la boria di reputarvi i soli europei che abbiano occhi in testa; smettete la petulanza, con cui vi sputate l'un l'altro in viso e per inezia da fanciulli; unitevi l'un l'altro con vincoli di amorosa concordia fraterna, senza della quale voi sarete sempre nulli in tutto e per tutto. E poichè perspicacia

⁸⁰ G. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, p. 145.

⁸¹ R. Turchi, *Rileggendo la Lettera semiseria*, pp. 47-62 in *Studi sul romanticismo italiano*, cit., p. 47.

⁸² G. Berchet, *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, Milano, Dai tipi di Gio. Bernardoni, 1816, pp. 15-16: «E per verità chi misurasse la sapienza delle nazioni dalla eccellenza de' loro poeti, parmi che non iscandaglierebbe da savio. Nè savio terrei chi delle dispute letterarie introducesse i rancori e le rivalità nazionali. Omero, Shakespeare, il Calderon, il Camoens, il Racine, lo Schiller per me sono italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto e l'Alfieri».

⁸³ Ivi, p. 28: «La poesia de' primi è classica, quella de' secondi è romantica. Così le chiamarono i dotti d'una parte della Germania che dinanzi agli altri riconobbero la diversità delle vie battute dai poeti moderni. Chi trovasse a ridire su questi vocaboli, può cambiarli a posta sua. Però io stimo di poter nominare con tutta ragione poesia de' morti la prima, e poesia de' vivi la seconda».

d'intelletto non ve ne manca, solo che vogliate rifarvi delle male abitudini, lavorate, ve ne scongiuro, e lavorate da senno. Ma prima di tutto spogliatevi della stolidità devotiva per un solo idolo letterario. Leggete Omero, leggete Virgilio, che Dio vi benedica. Ma tributate e vigilie e incenso anche a tutti gli altri begli altari che i poeti in ogni tempo e in ogni luogo innalzarono alla natura. [...] traetevi ad esaminare da vicino voi stessi la natura; e lei imitate, lei sola davvero e niente altro. Rendetevi coevi al secolo vostro, e non ai secoli seppelliti [...] Fate di piacere al popolo vostro; investigate l'animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento.⁸⁴

Ai due manifesti rispose Giovanni Gherardini con l'articolo *Due note al «Corso di letteratura drammatica» di A.W. Schlegel*, da lui tradotto, che può essere preso a esempio della sostanziale incapacità della critica classicista a smuoversi dalle proprie ferree convinzioni ancorate alla necessità dell'ordine e della misura.⁸⁵ Ma è un altro attacco verso i romantici a catturare la nostra intenzione, ed è opera di un anonimo che si firma "Arnaldo", il quale invia al fiorentino «Giornale di letteratura e belle arti» una *Parodia dello statuto d'una immaginaria accademica romantica* (1817), dove la ridicolizzazione dei romantici ma soprattutto di Ossian evidenzia non solo quanto il bardo caledone fosse ritenuto dai classicisti il responsabile della devastazione delle patrie lettere, ma rende palesi anche i pregiudizi che costoro avevano nei confronti dei romantici, giudicati alla stregua di una setta di pazzi fanatici:

Art. I. — La Società che un rispettabile numero di dotti s'è determinato di erigere, prenderà di qui in avanti il nome di Accademia romantica.

Art. II. — Essa terrà le sue adunanze nell'antico castello di Fanfaluconia e sue vicinanze, e si adunerà tutte le sere che sarà lume di luna.

Art. III. — È in libertà dei soci di scegliere un ruscello per loro seggio od un rottame di torre, un tronco di quercia, ecc. in luogo dei consueti scanni accademici con simboli, nomi pastorali, ecc.

Art. IV. — È proibito a tutti i membri della società di possedere le lingue dotte, e se qualcuno di essi avesse mai una leggiera tinta di latino, dovrà fare il possibile per dimenticarsene. Non è permesso in conseguenza leggere Omero, Virgilio, ecc.

Art. V. — La lettura soltanto dei poeti tedeschi ed inglesi può dare qualche considerazione a coloro che aspirano ad essere eletti soci.

Art. VI. — Ogni socio è tenuto a provvedersi di un liuto, sopra cui canterà un'ode alla malinconia, un inno alla luna, ecc.; ma dovrà fare uso di tuoni minori.

Art. VII. — Niuno potrà essere ammesso nella società, se non avrà letto tutto quanto Ossian, o almeno imparatone a memoria alcuni canti.

Art. VIII. — È permesso in certi giorni dell'anno di leggere, nelle versioni moderne, qualche passo di poesia araba, ed ebraica, per riaccendersi la fantasia, se a caso i nostri poeti se la fossero

⁸⁴ Ivi, pp. 29-39.

⁸⁵ G. Gherardini, *Due note al «Corso di letteratura drammatica» di A.W. Schlegel* (1817), in *Discussioni e polemiche* cit., vol. I, p. 204: «Lo spirito romantico, giacché vuole la moda che usiamo ancora noi questa espressione, lo spirito romantico, preso nel suo vero senso, non è punto inconciliabile colla semplicità, coll'ordine, colla regolarità, colla convenienza delle parti, e colla corrispondenza del tutto, in cui risiede il genere classico; ché anzi, se lo spirito romantico consiste nel produrre la commozione per mezzo de' sentimenti del cuore, è fuor di dubbio che, ben lungi dall'essere necessario il disordine e la stravaganza ad ottenere questo effetto, l'armonia delle parti col tutto concorrerà tanto più possentemente a così nobile fine».

guastata prendendo della caligine sulle rive del Cona, e del Lubar, nell'antro di Tura; o acquistata una costipazione sulla vetta del Mora [tutti toponimi ossianici].

[...]

Art. XII. — Sarà battuta a spese della Società una medaglia, sopra cui verrà rappresentata al vivo l'immagine d'Ossian, servendosi a tale scopo dell'originale ritrovato dal signor Macpherson, e nell'esergo si leggerà a caratteri di scatola.

Nature sensibilité

I soci dovranno recarsela sempre in dosso, e non avendo denaro da spendere, potranno barattarla nelle banche di Pindo, per il valore di quattro sonetti improvvisati, e liberi per il numero dei versi, purché non oltrepassino il 38.

[...]

Art. XIV. — Sarà eretto a spese della società un cenotafio all'immortale Ossian di bianchissimo ghiaccio di Scandinavia, ed in tempo di estate i soci saranno obbligati per turno a refrigerarlo costantemente coll'alito dei loro poetici sospiri.

[...]

Art. XVI. — L'Accademia finalmente si propone di stabilire una colonia su i *ghiacci imperturbabili del Nord, fra i confini dell'eternità e del nulla*, non per introdurvi i lumi, ma per attingervi quei molti che sono colà, ove le bellezze della natura e dell'ingegno gareggiano fra loro.⁸⁶

Salta immediatamente all'occhio come Ossian sia presente in diversi "articoli" della sedicente accademia e che venga interpretato come una sorta di testo sacro dei romantici e soprattutto come venga sbeffeggiata la malinconia imperante dei canti ossianici.

Dal canto suo di Breme continuava imperterrito a cercare la compagnia delle penne straniere più celebri dell'epoca, nell'ottica di perseguire quella che ormai a tutti gli effetti stava diventando non tanto una guerra quanto una vera e propria "crociata" – «sainte croisade» la chiama in una lettera alla De Staël con la quale rimase sempre in contatto⁸⁷ – tanto che, tornato da Ginevra dove si era recato per sovrintendere alla stampa del *Grand commentaire*, saputo che Byron sarebbe passato per Milano, il 17 ottobre del 1817 organizzò un memorabile pranzo in onore del poeta inglese, nel quale vedeva il massimo rappresentante della nuova poetica. Il pranzo si tenne nel palazzo paterno e tra gli ospiti erano presenti, oltre a Byron, John Cam Hobhouse, Pellico, Monti, Mirabeau, Stendhal e altri. Erano dunque presenti sia esponenti del classicismo (Monti) che della sensibilità moderna (Stendhal, Pellico, Byron). Sia Stendhal che Hobhouse lasciarono un ricordo di quel pranzo.⁸⁸

⁸⁶ Ivi, Arnaldo, *Parodia dello statuto d'una immaginaria accademia romantica* (1817), pp. 210-211.

⁸⁷ L. di Breme, *Lettere*, cit., Lettera del 30 ottobre 1816, p. 386.

⁸⁸ Scrive Stendhal: «Byron fut sombre comme Talma dans le Néron de *Britannicus* en arrivant à un grand dîner d'apparat que lui donnait monsignor de Breme. Il vint le dernier» mentre val la pena citare il ricordo di Hobhouse per la qualità della testimonianza e per lo spaccato che restituisce: «Nous sommes allés dîner à la Casa Roma chez Monsignor de Brême, qui habite ce vaste palais avec son frère le marquis. Nous y avons trouvé une foule de jeunes invités, dont

Un'altra parodia ai danni dei romantici dove Ossian viene chiamato in causa è il libello pubblicato a Torino nel 1818 intitolato *Della Romanticomachia*,⁸⁹ pubblicato anonimo, ma in realtà opera di Ottavio Alessandro Falletti.

Ossian è di nuovo chiamato in causa da di Breme, il quale nel gennaio del 1818 pubblica due articoli sullo «Spettatore italiano», raccolti successivamente nel breve opuscolo stampato a Milano sempre per i tipi di Pirota: *Il Giaurro. Frammento di novella turca scritto da Lord Byron e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi. Osservazioni di Lodovico di Breme*. In particolare lo scrittore lombardo risponde a quanti tra le fila dei classicisti identificavano la poetica romantica con il «lugubre» e il «malinconico», invitando invece a discernere la differenza tra il «patetico» e le sue varie sfaccettature o accidenti, tra cui appunto il «lugubre»:

quelques-uns nous étaient déjà connus et nous avons été accueillis de la manière la plus chère. Vraiment l'enthousiasme que soulève partout mon poétique ami [Byron] a quelque chose d'extraordinaire. Mirabeau, le grand banquier d'ici, est venu uniquement pour voir le "célèbre poète", et Brème estime qu'il ressemble plus qu'aucun autre écrivain à l'illustre Pétrarque. [...] Il y avait là un M. de Beyle, l'un des secrétaires de Napoléon: malheureusement, j'ai à peine échangé deux mots avec lui. [...] J'ai vu aussi là Silvio Pellico, l'auteur de *Francesca da Rimini*; mais je ne l'ai pas entendu dire un seul mot. Il y avait aussi un Italien qui a traduit Sterne. On attendait Monti, mais il n'était pas arrivé lorsqu'on s'est mis à table. Le dîner fut du meilleur style. Nous étions placés, Byron et moi, aux côtés de Brème, qui ne cessa pas de nous dire des choses charmantes et de nous recommander ses plats. Au milieu de repas, Monsignor se leva et introduisit le chevalier Monti qu'il présenta à Byron ainsi qu'à moi. Je considérai cet homme avec une sorte d'admiration aveugle, ayant lu sa traduction d'Homère dans le *Hermès Logios*, et sachant que c'est le plus grand poète italien de notre époque. Il est très sourd de l'oreille gauche; il a une physionomie très expressive et toute sa personne a quelque chose d'imposant. Mais il n'a rien dit qui m'ait frappé au cours du repas. Dès la fin du dîner nous sommes passés dans un autre salon. On a alors commencé à causer, et Monti a discuté avec violence contre tout le monde. Il tenait pour imiter Homère, parce qu'il est impossible aujourd'hui, d'égaliser l'originalité des anciens; les modernes n'ont donc d'autre ressource que de copier les vieux modèles. Il cita Shakespeare à l'appui de sa thèse. Nous étions tous de l'avis contraire. Brème me dit qu'il raisonnait comme un enfant: – Mais ici – ajouta-t-il, – nous le vénérons comme notre père [...]. Nous sommes allés ensuite au théâtre, où Brème nous a accompagnés. En chemin, il nous confia que Monti n'était plus le Monti d'autrefois, et il prononça cette phrase qui me semble très belle: – Je le révère comme son portrait [...]. Au fond, nous a-t-il dit, les opinions personnelles du grand poète sont plutôt favorables à la cause de la liberté; mais, par faiblesse de caractère, il flatte toutes les puissances l'une après l'autre; il ne sait pas résister», ivi, pp. 378-379.

⁸⁹ Da non confondersi con il dialogo parodico *La Romanticomania — Dialogo — fra — Madonna, Messer lo Giornalista e il Cavaliere. Che può servir d'antidoto alla Lettera inserita nel Num. 6 della Biblioteca Italiana pag. 417, e al libro di Monsieur De Breme intitolato - Discorso» ecc., trovato dopo la morte di detto Messere fra gli altri suoi manoscritti*, scritto da Francesco Benedetti e pubblicato sul «Giornale di letteratura e belle arti» all'indomani della pubblicazione del saggio di di Breme. Benedetti, al pari di Giordani, riteneva rovinosa l'entrata di Ossian nel campo letterario italiano: G. Muoni, *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a Madama di Staël*, Milano, Società Editrice Libreria, 1902, p. 39: «Alle imprecazioni contro Ossian [quelle appunto di Giordani] fa eco anche l'autore della *Romanticomania*, colla consueta sua facondia: "Qual dono funesto non ci ha fatto Cesarotti col suo Ossian? Cucullino [uno dei principali eroi dei poemi ossianici] ha tentato arrogantemente di assidersi fra Goffredo ed Orlando, e poco è mancato che i boschetti incantati di Armida e di Alcina non siano cangiati nelle selve, e nei monti di gelo della Scandinavia"».

Non accusano essi tuttodì la poesia romantica di nutrirsi esclusivamente d'idee *melanconiche*, perciò appunto che non vogliono discernere fra il patetico ed il lugubre, ch'è soltanto uno degl'innumerevoli accidenti del patetico? Il patetico ha questo di proprio e di distintivo, che da una circostanza fisica qualunque egli prende occasione di più e più indentrarsi in tutta la profondità di quel sentimento morale, che armonizza meglio coll'originaria sensazione. [...] Perciò il patetico non consiste necessariamente nel lugubre, ma sì nel profondo e nella vastità del sentimento. Compatibile con tutti gli affetti e con tutte le idee, egli vi si appiglia seriamente, e quindi avviene ch'egli sia oltraveggente nelle cose, e s'egli mesce un qualche po' di amaro nelle sensazioni a prima vista piacevoli, di quante dolcezze non cosparge parimenti gli oggetti per sé dolorosi o spaventevoli, come la propria morte, o quella dei cari nostri, la lontananza di un'amante, i rigori tutti del destino umano, l'ingiustizia degli uomini.⁹⁰

Il patetico dunque comporterebbe il raggiungimento di una profondità e vastità dell'animo umano, il quale quanto più è conosciuto (grazie alle vicende della storia), tanto più è complessa la poesia che ne scaturisce. Questa tesi di Breme la prende evidentemente dalla teoria della letteratura di Madame De Staël. Di conseguenza, i moderni conoscono l'animo umano in modo più profondo e complesso degli antichi:

Ma se il patetico aspira principalmente a questo fine di toccare il fondo dell'animo e di sviscerare i più intimi sentimenti, non è meraviglia che abbiano in ciò il vanto sulle antiche le posteriori età. L'animo umano è provetto, e le migliaia cose egli ha da raccontare alla immaginazione ritornando sulle diverse sue epoche e svolgendo le diverse sue epopee naturali, giudaiche, pagane, cristiane, selvagge, barbare, maomettane, cavalleresche, filosofiche, ecc. ecc. Prima che la mente dell'uomo si fosse, dirò così, ripiegata sul cuore, e notato ne avesse i lamenti, e ne avesse ascoltato la lunga istoria, allora le pene morali duravano sul generale poco più delle fisiche. Il mondo, nella sua giovinezza, era, come i fanciulli, dissipato e facile a venir distratto.⁹¹

A questa altezza si crea però una contraddizione nel discorso di di Breme. Se infatti il patetico si evolve attraverso le epopee della storia, allora anche Ossian dovrebbe appartenere a una fase dello spirito oramai superata, e invece Ossian, benché sia un bardo del III secolo d.C., è patetico e profondo come se fosse un moderno:

La situazione la più patetica si è fuor di dubbio quella di Adamo rispetto ad Eva, sacrificata ch'ebbero la innocenza loro; ma l'espressione la più adeguata che se n'abbia, è un frutto poetico dell'età nostra. Patetiche sommamente sono e la situazione e l'espressione del cieco Ossian, figlio e padre egualmente amoroso di due eroi; amante già passionato; adoratore della sua patria, e invaso il cuore dalla più alta facoltà poetica. Quanto mai le circostanze di quel cantore esercitano di continuo influsso sugli avvenimenti da lui celebrati, e sulla mistica indole di quelle donzelle, di quei forti, di quei fantasmi, ch'ei mette in azione! Fingal, il padre d'Ossian, l'uomo il più poetico che per avventura fosse mai celebrato, commette al giovanetto Oscar, figlio di Ossian, di recar soccorso e conforto ad Anniro re d'Inistona,

⁹⁰ L. di Breme, *Il Giaurro. Frammento di novella turca scritto da Lord Byron e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi. Osservazioni di Lodovico Di Breme*, Milano, dai torchi di Gio. Pirotta, 1818, p. 9.

⁹¹ Ivi, p. 9.

...altrui ti mostra
tempesta in guerra e Sol cadente in pace.
Tu d'Inistona al re di' che Fingallo
la giovinezza sua ben si rammenta,
quando si riscontrar le lance nostre
ai di d'Aganadeca...

ed Ossian si diffonde in filiale e paterna compiacenza nel tramandare ai posteri suoi quei preziosi fasti.⁹²

Di Breme definisce Fingal «l'uomo il più poetico che per avventura fosse mai celebrato», individuando dunque in lui l'oggetto poetico più alto che fosse mai stato cantato fino ad allora.

Il 27 marzo 1818, dunque pochi mesi dopo la pubblicazione delle *Osservazioni*, Giacomo Leopardi invia ad Antonio Fortunato Stella una prima parte del *Discorso d'un Italiano intorno alla poesia romantica*, che poi ultimerà ad agosto. Anche questo saggio non vedrà una pubblicazione.

Il *Discorso* leopardiano si pone senza dubbio su un piano più alto della *Lettera*; in esso Leopardi riversa una maggiore attenzione critica e una più disponibile apertura al confronto di quanto non avesse dimostrato nella *Lettera*, sebbene quella differenza di concezione poetica non venga meno, ma anzi si rafforzi grazie ai progressi della riflessione. Ciononostante il *Discorso* di Leopardi si pone come il migliore e il più giustificato scritto che sia stato steso contro le tesi romantiche.

Leopardi premette fin da subito che il motivo che lo ha indotto a scrivere sono state le *Osservazioni* di di Breme al *Giaour*, ritenute molto ingegnose e acute, ma poiché dicono il falso, sono alquanto pericolose. Il recanatese riconosce che troppo spesso gli avversari dei romantici hanno semplicemente abbaiato, senza dimostrare nessuna volontà di ascoltare:

Senz'altro le Osservazioni del Cavaliere a me paiono pericolose; e dico pericolose, perché sono per la più parte acute e ingegnose e profonde, e questo, se a noi non par vero quello che pare al Breme, dobbiamo giudicare che sia pericoloso, potendo persuadere a molti quello che secondo noi è falso, e che certamente è di tanto rilievo quanto le lettere e la poesia. [...] E come mi terrò lontano da molte usanze di quei che per l'addietro sono venuti a quistione coi romantici, così massimamente non mi procurerò né mi vanterò di non intendere, del qual costume si lagna il Breme a ragione, imperocché chi del continuo protesta di non intendere, quegli rifiuta ogni controversia.⁹³

Oltre al rifiuto di aprire i cancelli della poesia alle produzioni e al linguaggio del popolo, che era stato fin dalle *Lyrical Ballads*, ma non solo,⁹⁴ uno dei

⁹² Ivi, p. 10.

⁹³ G. Leopardi, *Discorso d'un Italiano intorno alla poesia romantica*, *Tutte le opere*, cit., p. 915.

⁹⁴ F. Schlegel, *Sulla filosofia*, cit., p. 315: «Se è volontà dell'autore diffondere la poesia e la filosofia fra gli uomini, plasmarle per la vita e dalla vita, la popolarità è il suo primo dovere e la sua meta più alta. Ovviamente, a causa dello scopo propostosi e del suo stesso spirito, nei suoi

presupposti della rivoluzione romantica,⁹⁵ Leopardi, con grande lucidità, torna sul punto più problematico: qual è il compito della poesia? Secondo lui è la “distrazione” dal presente (Leopardi la chiama «inganno fantastico», diverso dall’«inganno intellettuale») e l’approdo nel regno del favoloso e delle immaginazioni. I romantici invece pongono al centro della poesia la metafisica e il pensiero riflessivo, che appunto sono il diretto contrario della menzogna delle favole. Leopardi ha chiarissimo il procedimento del “patto con l’autore” che il lettore stringe non appena apre il libro;⁹⁶ e tuttavia la questione è proprio questa: secondo le teorie romantiche dev’essere la verità al centro della poesia, non l’illusione; la poesia non deve ingannare, ma deve mirare a far conoscere di più proprio perché la filosofia non può più tenersene separata; solo una poesia veritativa permette una maggiore comprensione dell’uomo e del presente storico che lo circonda, laddove invece per il giovane Leopardi ancora fermamente ancorato a una concezione fantastica della letteratura, dev’essere l’illusione della favola (o menzogna) il vero centro della poesia, che il lettore, pur non essendo più un antico, accetta per distrarsi dalla miseria del presente; il bello, non il vero. Successivamente Leopardi abbandonerà questa concezione, ma ritenendo pur sempre la poesia degli antichi superiore a quella dei moderni proprio perché non costretta, come quella moderna, a cantare la disperazione della verità:

lavori dovrà soffermarsi spesso sulla natura dell’oggetto e sulle leggi dello svolgimento, usando anche espressioni inusuali e risultando a molti incomprensibile. Sarebbe però auspicabile che non frazionasse la sua attività e mescolasse alla grande società degli uomini colti, in quanto proprio in essa potrà prendere parte nel modo più immediato alla creazione eternamente in movimento dell’armonia e dell’umanità, evitando inoltre di volersi distinguere per il linguaggio particolare e innaturale, del quale non ha affatto bisogno».

⁹⁵ Ivi, pp. 915-916: «Imperocché i romantici i quali s’accorgevano ottimamente che tolta alla poesia già concitata com’essi l’avevano, anche la facoltà di fingere e di mentire, la poesia finalmente né più né meno sarebbe sparita, e di netto si sarebbe immedesimata e diventata tutt’uno colla metafisica, e risolta in un complesso di meditazioni, non che abbiano soggettata pienamente la poesia alla ragione e alla verità, sono andati in cerca fra la gentaglia presente di ciascheduna classe, e specialmente fra il popolaccio, di quelle più strane e pazze e ridicole e vili e superstiziose opinioni e novelle che si potevano trovare, e di queste hanno fatto materia di poesia; e quello ch’è più mirabile, intantoché maledicevano l’uso delle favole greche, hanno inzeppate ne’ versi loro quante favole turche arabe persiane indiane scandinave celtiche hanno voluto, quasi che l’“intuizione logica” che col “prestigio favoloso” della Grecia non può stare, con quello dell’oriente e del settentrione potesse stare».

⁹⁶ Ivi, p. 916: «Ora di questi che ho detto essere i lettori o uditori del poeta [cioè i lettori moderni, che a differenza degli antichi sono tutti istruiti e più o meno tutti intelligenti], l’intelletto non può essere ingannato dalla poesia, ben può essere ed è ingannata molte volte l’immaginativa. Il Cavaliere dunque e col Cavaliere i romantici quando gridano che il poeta nel fingere s’adatti ai costumi e alle opinioni nostre e alle verità conosciute presentemente, non guardano che il poeta non inganna gl’intelletti né gl’ingannò mai, se non per avventura in quei tempi antichissimi che ho detto di sopra, ma solamente le fantasie; non guardano che sapendo noi così tosto come, aperto un libro, lo vediamo scritto in versi, che quel libro è pieno di menzogne, e desiderando e procurando quando leggiamo poesie, d’essere ingannati e nel metterci a leggere preparando e componendo quasi senz’avvedercene la fantasia a ricevere e accogliere l’illusione, è ridicolo a dire che il poeta non la possa illudere quando non s’attenga alle opinioni e ai costumi nostri, [...] non guardano che l’intelletto in mezzo al delirio dell’immaginativa conosce benissimo ch’ella vaneggia, e onninamente e sempre tanto crede al meno falso quanto al più falso».

In somma tutto sta, come ho detto da principio, se la poesia debba illudere o no; se deve, com'è chiaro che deve, e come i romantici affermano spontaneamente, tutto il resto non è altro che parole e sofisterie e volerci far credere a forza d'argomenti quello che noi sappiamo che non è vero; perché in fatti sappiamo che il poeta si come per cristiano e filosofo e moderno che sia in ogni cosa, non c'ingannerà mai l'intelletto, così per pagano e idiota e antico che si mostri, c'ingannerà l'immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta.⁹⁷

Siamo al completo opposto dell'assunto novalisiano secondo quale «la poesia è il reale, il reale veramente assoluto. Questo è il nocciolo della mia filosofia. Quanto più poetico, tanto più vero». Ed è qui che si dimostra come Leopardi abbia sì affilato meglio il ragionamento critico, ma sia rimasto comunque all'interno della concezione della *Lettera*: le scienze progrediscono, ma la poesia decade con l'avanzare dell'incivilimento, cioè l'avanzare del sapere.⁹⁸ Non a caso proprio a questo proposito Leopardi nota la contraddizione di di Breme nel considerare Ossian tra i moderni: «Che dirò di Ossian, e dei costumi e delle opinioni così di lui come dei personaggi de' suoi poemi, e della sua nazione a quei tempi? Ognuno vede senza ch'io parli, com'egli per essere e per parere al Breme “oltremodo patetico” si nella “situazione” e sì nell’“espressione”, non ebbe mestieri di molto incivilimento».⁹⁹

Già nel 1816, di concerto con Pellico e Borsieri, di Breme aveva ideato un giornale da opporsi alla «Biblioteca italiana», «Il Bersagliere, giornale drammatico, morale» cui avrebbero dovuto partecipare anche la De Staël, Foscolo, Schlegel e altri, ma il disegno era fallito.¹⁰⁰ Ludovico però non si arrese. Durante il soggiorno a Ginevra del 1817 egli parlò con Sismondi e con altri del progetto di fondare un giornale italiano, «Il Messaggero delle Alpi», in collaborazione con Pellegrino Rossi. Anche questo progetto fallì, sia per gli attacchi da di Breme subiti in seguito alla pubblicazione del *Grand commentaire*, sia per i sospetti delle autorità austriache verso un giornale così marcatamente liberal-europeo e non ultimo per il ritiro dall'accordo da parte dei collaboratori, come attesta la lettera che Ludovico scrisse a Sismondi l'8 luglio 1818.¹⁰¹

Il progetto di fondare un giornale rimaneva però l'obiettivo primario di di Breme. Dopo il fallimento del «Messaggero», si optò allora per un giornale che fosse più pacatamente vicino alla realtà milanese e più “conciliante” nei toni, in concerto con l'avvicinamento al gruppo di Manzoni Visconti, Torti, De Cristoforis, Berchet: «Il Conciliatore» appunto, ideato nella primavera del 1818. Il giornale nacque con un abile colpo di mano: l'editore Vincenzo Ferrario presentò

⁹⁷ Ivi, p. 917.

⁹⁸ Ivi, p. 922: «Perché in somma una delle principalissime differenze tra i poeti romantici e i nostri, nella quale si riducono e contengono infinite altre, consiste in questo: che i nostri cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini».

⁹⁹ Ivi, p. 935.

¹⁰⁰ *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit., p. 256.

¹⁰¹ A. Ferraris, *L'avventura di un'utopia*, cit., pp. 135-136.

alle autorità austriache il progetto di un giornale «statistico-letterario» illustrato come un progetto dai fini sostanzialmente commerciali, cui avrebbero collaborato pubblicisti non degni di nota dal punto di vista politico. Ottenuto il permesso, Ferrario cedette la proprietà del giornale alla società del «Conciliatore», costituitasi a tutti gli effetti il 31 maggio del 1818 con regolare seduta, cui erano presenti Luigi Porro Lambertenghi in qualità di presidente; compilatori Confalonieri, Breme e Pellico; sottocompilatori Borsieri e Berchet. Vincenzo Monti e Melchiorre Gioia, assenti alla seduta, sarebbero stati beneficiari degli utili a patto che avessero collaborato alla rivista. Bisettimanale, istituito secondo criteri di collegialità, «Il Conciliatore» segnava un evento di pacificazione e “conciliazione” delle anime del romanticismo lombardo: il nome venne coniato da Breme, «ad indicare l’aggregazione di forze di diversa estrazione culturale e sociale intorno a un programma di rinnovamento etico-civile in senso liberale, e quindi in collisione con la politica dell’Austria».¹⁰² Non solo: come notò Battistini, «Il Conciliatore» si proponeva con una certa novità nel panorama editoriale di allora fin dalle forme «esortative e ottative» adoperate nei vari articoli.¹⁰³ Si cercò anche di avere Foscolo tra i collaboratori, che tuttavia si defilò, sia perché era rimasto offeso dalla formale lettera circolare firmata da Breme che aveva ricevuto,¹⁰⁴ ma anche perché non condivideva fino in fondo gli ideali dei collaboratori della rivista.

¹⁰² Ivi, p. 138.

¹⁰³ A. Battistini, *Una poetica per “lettori giudiziosi”*: «Il Conciliatore», pp. 187-198 in *I “manifesti romantici”*, cit., p. 189: «Il “Conciliatore” è una rivista di parte che non rinuncia a trasmettere dei “principj direttivi”, ricorrendo a forme esortative e ottative, come si conviene a una pubblicazione risoluta a far valere una concezione innovatrice della letteratura alternativa a quella del passato».

¹⁰⁴ L. di Breme, *Lettere*, cit., p. 515. Milano, 1° Luglio 1818, «Signore,

Il foglio Scientifico-Letterario, che ha per titolo il CONCILIATORE, viene impresso da una Società di leali amici del bene e del vero, nella sincera e meditata intenzione di perfezionare la critica letteraria nei nostri paesi, e di promuovere ogni genere d’utile e di liberale cultura. Questa Società, di cui ho l’onore di far parte, non ha potuto omettere di annoverare la Sig.ia Sua fra le persone più atte a sentire il pregio d’una sì nobile opera, e incaricò me di presentargli il Programma, e di raccomandargli la diffusione. Spera per tal modo la medesima di veder tosto col favore di sì validi auspicj incoraggiati gli studi suoi da un nuovo numero di lettori, e secondati da valenti e volontari collaboratori.

Deditissimo
Ludovico Di Breme».

Foscolo scrive così a Silvio Pellico dall’Inghilterra il 30 settembre 1818: «Del “Conciliatore” io aveva ricevuto da Trechi il Manifesto, ed una lettera circolare firmata dall’abate di Breme. Non rispondo io mai a circolari stampate: e se Breme o altri desiderava ch’io cooperassi, poteva e doveva scrivermi, ed avrei risposto ciò che ora risponderò a te, Silvio mio. [...] Come concilierete voi il “Conciliatore” e l’ingegno e l’animo vostro, parlo di te e del dottor Rasori, con la Censura? Come concilierete con la dignità d’un giornale letterario le meschinelle superbiette, le malignelle invidie de’ letterati? Come mai scanserete le allusioni che chiunque non pensa né sente come voi vorrà pure trovare e far trovare (anche dopo l’*imprimatur* della Censura) al Governo? Ma questi sono minori ostacoli verso del maggiore di tutti; ed è che taluno, o taluni degli scrittori preponderanti vorranno lodare se stessi e gli amici e biasimare nemici, e fare (come pur la s’è fatta sempre) la Letteratura un pretesto d’*Eunucomachia*». Ma come scrive giustamente Camporesi, Foscolo in realtà era su posizioni completamente opposte a quelle del gruppo del foglio milanese e

Come l'«Athenaeum», anche l'impresa italiana ebbe breve vita: centodiciotto numeri furono pubblicati, dal 3 settembre 1818 al 17 ottobre 1819, allorché la polizia austriaca fece pressioni su Pellico per la chiusura del foglio azzurro.¹⁰⁵

Francesco Pezzi (il «pezzente Pezzi» lo chiamerà di Breme),¹⁰⁶ anch'egli come Caleppio commissario di polizia incaricato di gettare discredito sulla rivista, attaccò immediatamente il giornale, pubblicando due articoli sulla «Gazzetta di Milano». Nel secondo risalta soprattutto la menzione di Ossian e di Cesarotti quali smentite alle accuse dei romantici, rivolte contro i classicisti, di ignorare la letteratura straniera, indice ancora del successo che Ossian riscuoteva su entrambi i fronti:

Un sedicente *Grisostomo* [...] viene a dirci che *le letterature straniere non sono troppo conosciute in Italia!! che Cesarotti* (dai cui versi Alfieri, per propria confessione, aveva imparato a formare i suoi) *era nato più per esser filosofo che per esser poeta* (il povero Grisostomo non sa di certo che ci ha un Ossian tradotto dal Cesarotti); *che aveva cognizioni superficiali; che la sua facile coscienza gli guastò il capo per modo da non lasciargli intendere il vero spirito d'Omero;*

sostanzialmente non comprese la missione del giornale, e ciò si può vedere nel saggio *Italian periodical literature* (1824), posteriore di alcuni anni ormai dalla scomparsa del *Conciliatore*: «Un altro giornale letterario, fondato sei anni più tardi con il titolo di “Conciliatore”, costituì un vano tentativo di opporsi alla dannosa tendenza della “Biblioteca italiana”. I fondatori di quell'impresa ebbero più buone intenzioni e più abilità, che non pratica e prudenza. Le pagine del giornale, quasi esclusivamente occupate nel favorire i partigiani del romanticismo contro i partigiani de' classici, risultarono tediosissime alla generalità dei lettori, che richiede opere d'immaginazione belle e fatte e non lunghe disquisizioni intorno alla maniera di comporre; e poiché i direttori della “Biblioteca italiana”, riescirono facilmente a convincere i fautori de' classici che l'altra parte, mentre predicava innovazioni letterarie, altro non era che una colonia di Carbonari sotto nuovo nome mirante a sovvertire tutti gli antichi istituti, il governo austriaco abolì il “Conciliatore” e il pubblico non si contristò molto del fatto», cfr. U. Foscolo, *La letteratura periodica italiana*, in *Saggi di letteratura italiana*, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. XI, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 393.

¹⁰⁵ Così si legge nella lettera che Silvio invia al fratello Luigi il 29 ottobre del 1819: «Lunedì ricevei un gentile invito del conte Villata, impiegato alla Polizia, che mi pregava di andargli a parlare il giorno dopo. Martedì mattina vi andai. Fui accolto con tutto garbo, ma mi si disse che si doveva comunicarmi una cosa molto spiacevole: *Io non sono che l'organo del Governo*, disse Villata, *e per non porre neanco una sillaba del mio le leggerò la carta stessa che mi ha mandato il signor conte Strassoldo*. La carta diceva in termini consimili: “Il conte Strassoldo ec. ec. si lagna altamente dell'audacia con cui il signor Silvio Pellico scrive nel *Conciliatore*. Questo scrittore tende a spargere i principi più sovvertitori d'ogni giusto e moderatamente liberale governo, e siccome v'è una Censura che lo frena, egli gode almeno nel mandare sempre ad essa Censura degli scritti temerari, onde far sapere le sue ardite opinioni. D'ora innanzi gli è vietato di mandare alla Censura scritti che vertano sulla politica. S'egli contravverrà, verrà dato ordine al *Conciliatore* di non accettar più articoli del signor Pellico, e si prenderanno sopra il colpevole le misure opportune, non escluso il proibirgli, come forestiere, il soggiorno in questi stati”... La nostra società, udito ciò che m'era accaduto, convenne nel riconoscere che questo era un avviso del Governo, onde ci aspettassimo a tutte le persecuzioni, se non volevamo darci la morte spontaneamente; e ce la siamo data... Forse il Governo andrà adagio a farci del male, egli susciterebbe l'ira del paese. Comunque sia, è bene non perire fuori di tempo, e concentrarsi nel più perfetto silenzio. L'Italia non sarà forse immemore un giorno dei pochi suoi cittadini che tentarono di conservare viva per 13 mesi la scintilla del patriottismo e della verità», *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit., *Dagli scritti proibiti del Conciliatore*, p. 651.

¹⁰⁶ L. di Breme, *Lettere*, cit., p. 464.

ma che però gli si fa la grazia di riconoscerlo, comparativamente ai tempi, un ingegno filosofico non comune.¹⁰⁷

Appena il Conciliatore cominciò a uscire, il governo austriaco, allarmatosi, decise di pubblicare un giornale che apertamente si schierasse contro il «Conciliatore» e ne venne incaricato Trussardo Caleppio. Così venne fondato *L'Accattabrighe, ossia classico-romantico-machia. Giornale critico-letterario*, che ebbe vita breve, ancor di più che il «Conciliatore»: tredici numeri, dal novembre del 1818 al marzo del 1819, perché non riuscì a ottenere l'effetto desiderato. Sempre con l'ottica di criticare il «Conciliatore» Caleppio pubblicò un *Discorso di un classicista con un romantico*, dove le ultime battute rivelano ancora una volta sia il travisamento totale delle idee dei romantici sia la presenza di Ossian ogniqualvolta i toni si scaldavano:

C. - Ebbene, seguirò a fare il classicista; anzi dirò quello che gli altri non diranno più; negherò la verità conosciuta. Dirò che voi altri sprezzate Omero, sebbene lo lodiate, e tutti i greci, sebbene ne siate ammiratori; che volete streghe e folletti, sebbene vi preme che si mettano anch'essi in archivio che volete una poesia fondata su Ossian, sebbene Ossian non sia romantico.¹⁰⁸

Una voce autorevole all'interno del gruppo di collaboratori del «Conciliatore» era quella di Ermes Visconti, il quale spostò la questione soprattutto sull'aspetto linguistico e terminologico.¹⁰⁹ In diversi numeri consecutivi del foglio azzurro (23, 24, 25, 26, 27 e 28) Visconti pubblicò le *Idee elementari sulla poesia romantica*. Innanzitutto fin dal primo articolo Visconti fa chiarezza sull'origine dell'aggettivo *romantico*.¹¹⁰ Nel secondo articolo è interessante l'individuazione di una terza scuola poetica oltre a quella classica e a quella romantica, ovvero la *poesia promiscua*, quel tipo cioè di poesia che partecipa di entrambe.¹¹¹ Visconti individua inoltre poesie che rifuggono da tutte le classificazioni perché sono troppo lontane dall'Occidente per poter essere colte e giudicate, e tra di esse

¹⁰⁷ F. Pezzi, *Qualch'altra parola sul "Conciliatore"* (1818), in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, pp. 403-404.

¹⁰⁸ Ivi, T. Caleppio, *Discorso di un classicista con un romantico*, (1818), pp. 468-469.

¹⁰⁹ È rimasto celebre l'invito a non confondere il romanticismo tedesco, denso di filosofia dello spirito, con l'aggettivo spregiativo *romantic*: V, 1: «Non si confonda il romantico recentemente ideato dai Tedeschi, colla vecchia parola inglese *romantick*, la quale corrisponde a romanzesco; sarebbe un confondere le tre Grazie colle grazie che fanno i sovrani quando assolvono un reo», E. Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica, Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit., p. 607.

¹¹⁰ Ivi, p. 581: «Ma prima di tutto sarà bene accennare l'etimologia del nuovo vocabolo, che ha eccitato tanta collera in Italia ed in Francia. Fu suggerito ai Tedeschi da gentilezza e sincerità verso la patria nostra e verso le altre nazioni latine. La poesia romantica è uno dei più splendidi ornamenti della presente coltura, e la coltura cominciò a svilupparsi nelle provincie ove sorsero le così dette lingue *romanze*, o *romane* formate dal miscuglio del latino cogli idiomi del Nord: fra le quali appunto l'Italiano, la Provenzale, e l'antico francese al di là della Loira. A ciò vollero alludere gl'inventori del nuovo vocabolo; chi ne è malcontento si lagna d'un atto cortese».

¹¹¹ Ivi, II, 4: *Poesia promiscua al genere romantico ed al genere classico*.

Visconti mette appunto Ossian, l'Edda e i poemi indiani.¹¹² Nella conclusione del secondo articolo Visconti riassume le sue ripartizioni:

La poesia classica veniva ispirata agli antichi da entusiasmo originale; può chiamarsi *classicismo originale*: ne' moderni è un artificio scolastico e si potrebbe distinguerlo col nome di *classicismo irragionevole*. Anzi per fissare ancor più la differenza serberemo il titolo di *classici* a' Greci e Romani, e qualificheremo i moderni con quello di *classicisti*.

Una poesia è classica (originale o irragionevole) quando l'Autore si vale della mitologia nei modi già spiegati; quando in opere d'invenzione introduce le *usanze domestiche di Grecia o di Roma*; quando osserva e giudica la storia *con pregiudizi propri de' Romani o de' Greci*.

La semplice rappresentazione della storia antica, la descrizione del mondo fisico (salvo che si tratti di paesi occulti all'antichità), la pittura delle primitive passioni dell'uomo non ispettano *esclusivamente* né ai romantici, né ai classici, né ai classicisti; sono *comuni* a tutti, *poesia promiscua*.

Introducendosi ne' temi storici idee e pareri di *data moderna*, si dà luogo a componimenti *romantici*.

Le superstizioni di Ossian, degl'Indiani, ec., rappresentandole come *verità* producono poesie locali *estranee a tutti i generi finora enumerati*.¹¹³

Ossian è nominato di nuovo nello scritto di Luigi Mabil del 1818, *Una tirata contro il romanticismo*, dove ancora una volta i classicisti accusano i romantici di volerli privare della mitologia degli antichi.¹¹⁴ È difficile a questo punto non constatare la limitatezza e mediocrità della critica classicista, la quale, pur ad anni di distanza da quel 1816, rimasticava sempre le stesse tesi, ignorando volutamente ogni tentativo di chiarificazione da parte dei romantici e adducendo sempre gli stessi assunti: gli italiani sono autosufficienti grazie allo splendore del proprio passato; i romantici vogliono bandire la mitologia antica;¹¹⁵ la poesia romantica è pura degenerazione caotica senza nesso e soprattutto, come attesta lo scritto di Paride Zaiotti del 1819, la letteratura tutta è in decadenza da quando è cessata la

¹¹² Ivi, II, 5: *Poesie né romantiche, né classiche, né promiscue*, p. 591: «Chi riferisse come vera religione il culto del Sole adorato dai Peruviani, in quale famiglia di poeti dovrebbe essere collocato? Non fra i romantici, perché i Cristiani non credono alle superstizioni del Perù non fra i classicisti, perché la notizia di tali errori non ci è venuta dalla Grecia e da Roma. Vi sono adunque molte opere estranee assolutamente all'uno ed all'altro sistema: fra le quali si annoverano i poemi attribuiti ad Ossian, la *Sakontala* dramma indiano, quella parte dei poemi dell'Edda che tratta di mitologie settentrionali, ec. ec.».

¹¹³ Ivi, II, *conclusione*.

¹¹⁴ L. Mabil, *Una tirata contro il romanticismo*, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, (1818), in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, p. 470: «Ed è sorta, signori, a' nostri giorni una non so quale *scuola romantica*, che altri codici vantando, altri legislatori di gusto, osa levare il vessillo contro il bello classico letterario, nostra preziosa eredità, derivataci dai fonti greci e latini, ai quali amaron pure di abbeverarsi i più rinomati scrittori di ogni nazione, di ogni età. E che pretendono codesti audaci novatori? Forse che abbandoniamo l'amen e fiorito nostro Parnaso per la selva Ercinia, pe'nevosi e dirupati gioghi della Scozia e dell'Irlanda? [...] Che ceda Omero ad Ossian, Alfieri e Metastasio a Calderone e Shakespeare? Che ingombriamo le nostre scene di patiboli, di carnefici, di teschi, di stregoni e di fantasmi?».

¹¹⁵ Ivi, G. Gherardini, *Poesia classica e poesia romantica*, vol. II, p. 145: «Movendo dal principio che debba la poesia d'oggi porre il suo fondamento sovra le sole opinioni e le sole consuetudini moderne, i nuovi critici avvisano che dannar si debba conseguentemente a perpetuità d'esiglio la mitologia degli antichi».

classicità: il Bello è Uno, e dunque non ha senso leggere gli stranieri, inevitabilmente inferiori al Bello Universale.¹¹⁶

Voglio infine citare un ultimo testo in cui Ossian è ancora al centro delle frecciate ironiche dei classicisti. Si tratta del sermone satirico *Sopra il romanticismo* di Francesco Villardi, pubblicato a Milano nel 1822, dove Ossian, Cesarotti e alcuni moduli poetici della traduzione ossianica dell'abate sono ridicolizzati in contemporanea:

Da questo fonte un giorno Ossian bevette
l'onde beate torvo-caliganti,
che da' suoi labbri poi sgorgar frementi,
urtantisi, mordentisi, gonfiantisi
con ululo e con murmure si forte,
che della Scozia ancor fremon le rupi.
Intorno al cor di lui serpean le rime,
qual serpe intorno a gran catasta il foco,
se Borea turbinandosi lo ruoti,
e di sua forza vigoria gli cresca.
Il gran Melchior, quel sì profondo ingegno
che agl'itali mostrò le vie dei lampi
che striscian sulle nordiche tempeste,
si provò già farne all'Italia un dono;
ma benché in petto avesse il foco ardente,
che sorbi a vampe a vampe dagli accesi
dalla stessa mia man scozii vulcani,
par non giunse a ritrar del nerbo e vita
d'Ossian tremendo altro che un cenno solo;
eppur fu tal, che fece invidia e scorno
ad Atene ed a Roma odierna e antica.
Or qua ne vien, monta sul cocchio mio,
spirto divin; sarai l'Ossian secondo.¹¹⁷

¹¹⁶ Ivi, P. Zaiotti, *Critica del serme di Giovanni Torti «Sulla poesia» e delle «Idee elementari sulla poesia romantica» di Ermes Visconti* (1819), vol. II, p. 5: «Le poetiche crescono, e vien meno la vera poesia: dopo tanti secoli che questa suprema delle arti signoreggia il cuore dell'uomo, dopo cinquecento e più anni che l'Italia è in possesso dell'eredità di Grecia e di Roma, sorgono alcuni che cercano di persuaderne essere la poesia argomento di speculazioni dell'intelletto più che delle agitazioni del cuore, ed aver finora gl'italiani, con danno della loro fama, battute troppo vilmente le pedate degli antichi; e si ne pareva che almeno questa lode, che gli stranieri le assentono, d'esser prima nelle dottrine poetiche, non dovesse alla misera Italia esser contesa dai propri suoi figli», (corsivo mio). Ma cfr. ancora G. Gherardini, *Poesia classica e poesia romantica*, cit., p. 164: «Da quanto s'è detto si può raccogliere che il poeta italiano non ha ragione alcuna di partirsi dalle orme de' nostri grandi maestri antichi e moderni; che le forme organiche de' loro componimenti emergono dalla natura, né si può alterarle; che non si guasti a un tratto il vero ed eterno tipo del bello; che gli stranieri si vogliono ammirare ne' lampi del loro genio, che pur sono frequenti, ma non seguire nelle loro aberrazioni; che nelle dottrine della nuova scuola, se ha cosa alcuna di buono (ciò che non si nega), ce la sapevamo già per avanti da' nostri maggiori; che lo spirito della moderna poesia non le imprime un carattere così discorde da quello della poesia greca e latina, che formar ne debba un genere distinto; e che per conseguenza riesce inutile a noi la denominazione, recentemente introdotta, di poesia romantica: la qual voce fia meglio confinare insieme con tutte quelle altre, tanto vote di senso, quanto piene di buja e di confusione, onde un giorno s'inorgoglivano gli scolastici» (corsivo mio).

Concludendo questa panoramica di testi critici classici e romantici, non è possibile non citare seppur velocemente Manzoni e il suo saggio *Sul romanticismo*, che a mio parere si pone come lo scritto più maturo che in quegli anni sia stato prodotto da un diretto interessato della polemica. Il saggio è una lettera spedita a Cesare D'Azeglio il 23 novembre 1823 in risposta alla lettera che quest'ultimo aveva inviato a Manzoni in lode della *Pentecoste*. Manzoni poi a distanza di anni, in vista della ripubblicazione delle proprie opere, ritornò sul testo, che venne ripubblicato nel 1871 con alcune modifiche. La lettera manzoniana si pone al di sopra della *Lettera* e del *Discorso* leopardiani proprio per la maturità con cui l'invasione romantica e la contraerea classicista sono osservate e analizzate attraverso un ampio e comprensivo sguardo. Manzoni nota come la questione classico-romantica sia stato un fenomeno essenzialmente milanese e come le tesi dei romantici fossero le più ragionevoli poste in campo.¹¹⁸ Inoltre aggiunge che la richiesta di ordine e simmetria di sistema da parte dei classicisti non aveva molto senso,¹¹⁹ proprio perché il romanticismo non poteva ubbidire a un sistema ferreo di disposizioni in quanto era per definizione apertura – per il genio poetico – all'ignoto, al non ancora sperimentato, al «sacro gioco».¹²⁰

¹¹⁷ Ivi, F. Villardi, *Sopra il romanticismo* (1822). Colui che parla è Byron, che invita infine il poeta a salire sopra il carro. *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., vol. II, p. 182. Notare come l'aggettivo *torvo-caliganti* sia un'ironica parodia degli aggettivi composti ossianici, che Cesarotti cercò spesso di mantenere attraverso calchi dall'inglese e infine notare il verso formato unicamente da verbi proparossitoni, anch'essi ammiccanti all'Ossian cesarottiano, come ad esempio *Fingal* I, 473-475: «Ben pesanti martelli alternamente / Alzantisi, abbassantisi sul rosso / Figlio della fornace» (se non altrimenti segnalato, d'ora in poi la numerazione e la lezione dei versi ossianici ubbidiscono a quelle della seconda cominiana, probabilmente l'edizione più letta e diffusa prima della pisana finale).

¹¹⁸ *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, a cura di M. Castoldi, *Sul romanticismo* [testo definitivo del 1871], vol. 13, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2008, p. 7: «In Milano, dove se n'è parlato più e più a lungo che altrove, la parola *romanticismo*, è stato, se anche qui non mi inganno, adoprata a rappresentare un complesso d'idee più ragionevole, più ordinato, più generale, che in nessun altro luogo»; «Le confesso che quelle [le ragioni] dei Romantici mi parevano allora, e mi paiono più che mai concludentissime».

¹¹⁹ Ivi, p. 41: «E ciò non ostante, un gran rimprovero, che veniva fatto ai suoi sostenitori, era, che non si intendevano nemmeno fra di loro: cominciassero, si diceva, ad accordarsi perfettamente nelle idee, prima di proporle agli altri come verità. Rimprovero, al quale non posso tuttavia pensare senza meraviglia. In regola generale, quelli, che così parlavano, chiedevano una cosa che l'ingegno non ha dato, nè può dar mai»; ivi, p. 46: «Del resto, in un sistema recente, non si vuol tanto guardare agli svolgimenti, che possa aver già ricevuti, quanto a quelli, di cui è capace. La formula che ne esprime il principio, è così generale; le parole di essa hanno, se non altro un suono, un presentimento così bello e così savio; il materiale dei fatti, che devono servire agli esperimenti, è così abbondante, che è da credersi, che un tale principio sia per ricevere, di mano in mano, svolgimenti, spiegazioni e conferme, di cui ora non è possibile prevedere in concreto, né il numero, né l'importanza. Tale almeno è l'opinione, che ho fitta nella mente, e che m'arride anche perché in questo sistema, mi par di vedere una tendenza cristiana».

¹²⁰ Certamente, nell'impressione di asistematicità delle teorie dei preromantici, influi anche la forma aforistica, o meglio, il frammento, forma particolarmente prediletta da Novalis e da Friedrich Schlegel, il quale scrisse che «un frammento deve, al pari di una piccola opera d'arte, essere completamente separato dal mondo circostante e in se medesimo perfetto come il porcospino», *Frammenti*, cit., fr. 206, p. 180.

Quello che i romantici combattevano, è il sistema d'imitazione, che consiste nell'adottare, e nel tentare di riprodurre il concetto generale, il punto di vista dei classici, il sistema, che consiste nel ritenere in ciascun genere d'invenzione il modulo, ch'essi hanno adoprato, i caratteri che ci hanno impressi, la disposizione, e la relazione delle diverse parti, l'ordine e il progresso de' fatti, ecc. [...] Questo volevano i romantici che si facesse una volta; volevano che, da litiganti di buona fede, si definisse una volta il punto della questione, e si cercasse un principio ragionevole in quella materia; chiedevano, che si riconoscesse espressamente, che, quantunque i classici abbiano scritte cose bellissime, pure nè essi nè verun altro non ha dato, nè darà mai un tipo universale, immutabile, esclusivo di perfezione poetica. E non solo mostrarono in astratto l'arbitrario e l'assurdo di quel sistema d'imitazione, ma cominciarono anche a indicare in concreto molte cose evidentemente irragionevoli introdotte nella letteratura moderna per mezzo dell'imitazione de' classici.¹²¹

Ma quando Manzoni scrive, la polemica è già in procinto di estinguere quella fiammata che caratterizza gli anni immediatamente successivi a quel gennaio del 1816 che l'aveva inaugurata. Un ultimo grande sussulto si verificò in seguito alla pubblicazione del *Sermone sulla mitologia* di Monti nel 1825, dove il poeta ferrarese attaccò un'ennesima volta i romantici,¹²² che dal canto loro risposero, ma a quell'altezza di tempo il «Conciliatore» era ormai chiuso da sei anni; di Breme era morto da cinque anni¹²³ e Pellico era rinchiuso allo Spielberg. La seconda generazione della critica romantica italiana¹²⁴ ereditò sì i frutti della polemica dei suoi predecessori, ma molto era ormai cambiato, soprattutto il contesto storico-politico. Anche Ossian in quanto fenomeno letterario cominciò lentamente a declinare, dopo aver dominato gran parte della scena letteraria italiana tra gli anni Sessanta del Settecento e tutto il ventennio dell'Ottocento e aver contribuito da protagonista all'apertura di una via italiana al romanticismo. Come scrive correttamente Weitnauer, intorno agli anni '30 del XIX secolo il fenomeno ossianico aveva ormai esaurito la sua presa sul pubblico.¹²⁵

¹²¹ Ivi, pp. 26-27.

¹²² Sebbene Mineo ritenga che il *Sermone* nelle intenzioni di Monti dovesse simboleggiare il trionfo del «classicismo più celebrato, di cui però forse nell'intimo Monti presentiva il tramonto», N. Mineo, *Monti e il romanticismo: estraneità e partecipazione*, pp. 227-246 in *I "manifesti romantici"*, cit., p. 244.

¹²³ Morì il 15 agosto 1820, all'età di quarant'anni. Commovente è il ricordo che ne lascia Stendhal, *Souvenirs sur lord Byron*, compresi nei *Mélanges de littérature*, III, Paris, Le Divan, 1933, p. 260: «C'était un jeune homme d'une taille fort élevée et fort maigre, souffrant déjà de la maladie de poitrine qui l'a mis au tombeau peu d'années après... M. Louis de Brême avait beaucoup de hauteur, d'instruction et de politesse. Sa figure élancée et triste ressemblait à ces statues de marbre blanc que l'on trouve en Italie sur les tombeaux du onzième siècle. Il me semble toujours le voir montant l'immense escalier du vieux palais sombre et magnifique dont son père lui avait laissé l'usage».

¹²⁴ Giuseppe Mazzini, Carlo Cattaneo, Vincenzo Gioberti, Niccolò Tommaseo, Paolo Emiliano-Giudici e Cesare Cantù tra i suoi principali protagonisti; cfr. *Critici dell'età romantica*, a cura di C. Cappuccio, Torino, UTET, 2013.

¹²⁵ K. Weitnauer, *Ossian in der italienischen Litteratur*, cit., p. 277: «Wir dürfen also annehmen, dass bis gegen die Mitte der dreissiger Jahre des vorigen Jahrhunderts Ossian's Beliebtheit beim italienischen Publikum angedauert hat».

Capitolo 3

Diodata Saluzzo, Ossian e un ingombrante coinvolgimento

L'entusiasmo per i poemi del bardo scozzese Ossian [...] è una delle manifestazioni più importanti di quel mutamento del gusto e della sensibilità che nella seconda metà del Settecento prepara il romanticismo.

M. Puppo, *Il Romanticismo*

3.1 *Una serie di malintesi*

Diodata Saluzzo nasce a Torino il 30 Luglio del 1774, lo stesso anno di pubblicazione del *Werther*. Saluzzo dunque vede la luce in uno dei regni più floridi della penisola e in un contesto alquanto diverso rispetto a quello lombardo, dove si troveranno a operare più tardi i romantici italiani. Il Regno sabaudo, grazie anche all'attività riformista di Vittorio Amedeo II, godeva di un grande progresso nel campo culturale e intellettuale.¹ Tra i conterranei di Saluzzo più in vista vanno annoverati senza dubbio Carlo Denina e Prospero Balbo, i quali ben testimoniano l'apertura interculturale del Piemonte del secondo Settecento² eppure, secondo Dionisotti, solo la figura di Saluzzo, nel campo poetico, seppe davvero resistere all'oblio del tempo nel panorama piemontese.³ Il 30 ottobre 1783 venne fondata la Reale Accademia delle Scienze di Torino (sulla base del modello francese) grazie alla licenza concessa dal sovrano Vittorio Amedeo III. Il

¹ L. Trovato, *Diodata Saluzzo nella cultura letteraria del primo Ottocento: i carteggi*. Tesi di dottorato del Dipartimento di Italianistica del XXXI ciclo, Università di Roma La Sapienza-Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, a.a. 2017-2018, Tutor: S. Tatti, C. Del Vento, Co-tutor: N. Bellucci, p. 10.

² Una curiosità che val la pena di ricordare è l'intercessione di John Stuart (1713-1792), conte di Bute, primo ministro del re e finanziatore della seconda edizione padovana delle poesie di Ossian, alla stampa, a Glasgow, del *Discorso sulle vicende della letteratura* (1761) di Denina.

³ C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Manzoni, Leopardi e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 25-26: «Tutti i prodotti di quello sforzo, che mirava a imporre in Italia il contributo di una poesia nata in Piemonte, restarono chiusi e immoti nel luogo d'origine: in Italia, in un'età che ancora consentiva una larga, e pronta circolazione di libri e che per la poesia era di facile contentatura, quei prodotti piemontesi non suscitarono la eco durevole di una ristampa. C'è una sola eccezione, che naturalmente conferma la regola. Perché l'ironia di un razionale destino volle che in quel virile paese la sola esile voce poetica trasmissibile all'Italia provenisse da una donna, Diodata Saluzzo, i cui *Versi*, apparsi a Torino nel 1796, furono ristampati a Pisa nel 1802 e così ammessi nel "Parnaso degl'Italiani viventi", secondo il titolo della raccolta edita dal Rosini. Era una voce esile, e come sempre più si dimostrò in seguito, fragile, ma la Saluzzo, formata alla scuola del Denina piuttosto che del Caluso, non certo a quella dell'Alfieri, era rimasta come donna al riparo da quella plumbea e smodata ambizione, che aveva tarpato le ali ai suoi colleghi maschi dell'accademia piemontese».

padre di Saluzzo, Giuseppe Angelo Saluzzo, era tra i fondatori. La fondazione di questa istituzione fu un evento segnante per la vita culturale del Regno.

Dopo l'allontanamento di Denina da Torino, a causa di un incidente librario⁴ che gli costò il confino e poi l'accettazione di un posto all'Accademia delle scienze prussiana grazie all'interessamento di Federico II, Prospero Balbo fu tra coloro che più si fecero spazio all'interno della vita culturale torinese e dell'Accademia. Balbo in particolare fu tra i fondatori di un'altra società: la *Patria Società letteraria*, che divenne ben presto la più importante istituzione culturale del regno sabaudo. Ciò che interessa appurare in questa sede è il fatto che la Patria Società si contraddistingueva per un forte profilo interculturale e transnazionale, in particolare verso la Gran Bretagna: basti pensare che il foglio che la società cominciò a pubblicare nel maggio del 1786 prese il nome di «Spectator piemontese».⁵

Ossian dunque ebbe terreno facile per riscuotere successo presso una società così anglofila come quella sabauda, dove la lingua inglese era conosciuta presso le classi alte. Balbo stesso pubblicò una traduzione del poema ossianico *La morte di Arto*, tratta però non dalle raccolte di Macpherson ma da quella successiva di John Smith, che aveva curato una sua propria antologia di traduzioni di poemi bardici.⁶ La traduzione venne letta in occasione della seduta della società del 2 gennaio 1783.⁷ Ma l'interesse di Balbo verso la cultura antico-scozzese è testimoniata anche dalla lezione accademica *Sopra la storia dei druidi*, pubblicata nella miscellanea della Società, gli *Ozi letterarii*, alla quale premise la trascrizione della celebre lettera che Cesarotti aveva scritto a Macpherson e in cui gli rendeva noto il desiderio di tradurre Ossian in italiano.⁸ Il titolo completo della lezione è *Sopra la storia de' druidi e particolarmente di quelli della Caledonia del Signor Giovanni Smith. Lezione accademica di P.B.* L'interessamento di Balbo e la sua credenza alla veridicità delle poesie ossianiche è di grande importanza poiché egli fu il maestro e la prima guida in campo letterario di Diodata Saluzzo, e dunque è più che probabile che la poetessa fosse venuta a conoscenza delle poesie caledoni proprio per mezzo di Balbo. Un altro grande maestro che assunse il ruolo di referente principale per Saluzzo dopo che Balbo non poté più seguirla fu Tommaso Valperga di Caluso, cui lo stesso Balbo la indirizzò, figura importantissima del Settecento italiano, in contatto con i principali protagonisti

⁴ Denina aveva pubblicato a Firenze il *Dell'impiego delle persone* presso il libraio-stampatore Cambiagi senza che fosse stata preavvertita la censura e violando la legge reale che impediva ai sudditi sabaudi di pubblicare all'estero senza autorizzazione, L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, cit., p. 21.

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ J. Smith, *Galic antiquities consisting of a history of the druids particularly of those of Caledonia; a dissertation on the authenticity of the poems of Ossian; and a Collection of ancient poems translated from the Galic of Ullin, Ossian, Orran &c*, Edimburgo, T.Cadell-C.Elliot, 1780.

⁷ L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, cit., p. 27.

⁸ Ivi, p. 28.

del secolo, e che influì non solo su di Breme in qualità di maestro ma ebbe anche un ruolo chiave nella conversione letteraria di Vittorio Alfieri.⁹

I rapporti tra Balbo e Saluzzo si saldarono fortemente allorché la cugina di Saluzzo, Enrichetta Tapparelli, sposò Balbo nel 1789. Tre anni dopo il matrimonio Enrichetta morì e Balbo fu incoraggiato dagli amici a pubblicare un volume di poesie in onore della moglie defunta. Balbo chiese anche a Saluzzo di partecipare: la poetessa contribuì con trentotto ottave, un'anacreontica e tre sonetti.¹⁰ Queste poesie costituiscono le prime pubblicazioni di Saluzzo. Nonostante la ristretta circolazione del volume memorativo, Saluzzo doveva essersi distinta se pochi anni dopo, nel 1795, venne ammessa in Arcadia con il nome di Glacilla Eurotea. A propiziare l'ingresso della poetessa in Arcadia erano stati Prospero Balbo e il pastore arcade Attanasio Cavalli, che avendo letto una poesia della giovane decise di chiedere il suo ingresso nella scuola poetica. Con l'entrata nell'Arcadia ha inizio ufficialmente la carriera di Saluzzo, che nel 1796 licenzia il suo primo volume di poesie grazie ancora una volta all'interessamento e agli sforzi di Balbo.¹¹ Il successo è grande e Saluzzo riceve le congratulazioni dalle penne più importanti del tempo: la sua poesia verrà applaudita, tra gli altri, da Alfieri, Parini, Monti, Foscolo, Bettinelli, Byron, Lamartine e Cesarotti.¹²

Dopo la discesa dell'*Armée d'Italie* e la firma dell'armistizio tra Napoleone e Vittorio Amedeo II, Balbo venne chiamato dal re a coprire il ruolo di ambasciatore del regno presso il Direttorio. Balbo rimase sempre in stretto rapporto epistolare con Saluzzo, ma già fin dalla ristampa dei *Versi* nel 1797 egli le indicò Tommaso Valperga di Caluso come referente cui affidarsi per la

⁹ Per un approfondimento della figura dell'abate di Caluso, rinvio in particolare a M. Contini, *La felicità del savio: ricerche su Tommaso Valperga di Caluso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011; "Aperto a tutti gli orizzonti". *Tommaso Valperga di Caluso (Torino, 20 dicembre 1737 – 1 aprile 1815: memoria nel bicentenario della morte)*, a cura di G. Mola di Nomaglio, Torino, Centro studi piemontesi, 2015; *Tommaso Valperga di Caluso e la cultura sabauda tra Sette e Ottocento*, a cura di F. Giannotti, Bologna, il Mulino, 2017.

¹⁰ L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, cit., p. 44.

¹¹ *Versi di Diodata Saluzzo fra gli arcadi Glacilla Eurotea*, Torino, dalle stampe d'Ignazio Soffietti, 1796.

¹² Sebbene indirettamente, parlandone con la signora Malacarne, moglie del celebre chirurgo e professore di chirurgia presso l'ateneo padovano Vincenzo Malacarne, *Poesie postume di Diodata Saluzzo, aggiunte alcune lettere d'illustri scrittori a lei dirette*, Torino, tipografia Chirio e Mina, 1843, pp. 404-405: «Scusi se un po' tardi le rendo conto delle poesie della signora Contessa Saluzzo. Io attendea di averle lette per intero, il che le mie occupazioni non mi permisero di fare che interrottamente. Ora posso attestarle d'essere rimasto assai contento di questa lettura. Scorgo in questa valorosa giovine molti e distinti doni poetici: immaginazione feconda, verseggiatura disinvolta, stile generalmente leggiadro, ma che sa anche sollevarsi ove occorre, e prestarsi felicemente alla varietà degli argomenti e dei generi. L'età e la condizione, per non dire anche il sesso, aggiungono un pregio particolare a questi talenti. Io non so, se le Saffo e le Corinne ne' loro più verdi anni facessero tanto. Il pregiatissimo sig. Conte Saluzzo ha un merito di più col pubblico, avendo confortata la figlia a comunicarli queste pellegrine produzioni del suo spirito. Fiori così leggadri promettono frutti preziosi. La compiacenza che la figlia mostra nel dedicare i suoi versi al padre, fa conoscere che la bellezza del suo animo non è minore che quella de' suoi talenti. La prego di rinnovare alla graziosa autrice i miei complimenti per il graditissimo dono», lettera non presente nell'epistolario di Cesarotti.

revisione del nuovo materiale da includere nella raccolta.¹³ Caluso si spese per la promozione culturale della poetessa, riuscendo ad esempio a farla entrare nell'Accademia di Fossano nel 1797, che per l'occasione pubblicò una miscellanea di diversi poeti a lei inneggianti, con premessa firmata da Caluso.¹⁴

Nel 1799 Saluzzo sposò Massimiliano Roero di Rovello, che però morì nel 1802. Nello stesso anno ripubblicò tutti i suoi versi nel *Parnaso degl'Italiani Viventi* in due tomi.¹⁵ Nel 1815 morì Caluso e un anno dopo Saluzzo pubblicò la terza edizione dei *Versi* in quattro volumi, nei quali furono incluse anche le due tragedie *Erminia* e *Tullia*. La pubblicazione venne supervisionata da Balbo,¹⁶ e proprio nel 1816 ha inizio una vicenda alquanto curiosa che vede protagonisti ancora una volta Ludovico di Breme e la causa romantica. Il Cavaliere infatti scrive a Saluzzo il 27 maggio del 1816 una lettera molto lunga dove sfoga tutta la sua frustrazione verso la schiera dei classicisti, ma avanza anche una richiesta ben precisa: la possibilità di dedicarle *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizj letterarj italiani*, poiché in Saluzzo egli vede un'alleata e nella poesia di lei uno dei modelli più significativi di poesia romantica italiana:

Vengo chiedendole un favore per cui confido in un eccesso di generosità e di condiscendenza per parte della S.V. chiarissima. Molte persone fra le più colte, le più gentili e le più spassionate, si degnarono tosto alla vista di quelle goffe villanie spacciate in alcuni nostri giornali e spacciate a dirittura in nome degl'Italiani, contro quelle opere moderne di critica letteraria, francesi e tedesche, che corrono attualmente per le mani di tutti e contro le persone de' loro autori. Se questi giornali saranno tenuti in Europa per gli interpreti della nostra educazione e del criterio nostro, screanzati e sragionati come sono, faranno pensare e dire, che a noi basta l'insultare, e che non ci curiamo di discutere e di trattare a fondo le dottrine che per avventura non ci vanno a sangue. Sa Iddio che cosa intendono questi scrittorcelli periodici sotto nome d'onor nazionale; che razza di tornaconto ci può essere per noi in questa maniera di letteratura canagliesca, e che ridicolo onore è mai quello di sostituire gl'insulti agli argomenti? [...] Le dottrine di madama di Staël, di Schlegel, di Sismondi, di Ancillon, di Benjamin Constant, sono le più favorevoli che mai si potessero a una letteratura qual è appunto la nostra. Ove sia stabilita una ragione poetica moderna, un sistema d'arti ideali oltre il greco ed il romano, entriamo noi necessariamente a figurarvi in prima linea, e noi, maestri già nell'imitazione di quegli antichi imitatori della natura, e precettori all'Europa in quell'arte subalterna, faremo poi la prima comparsa campeggiando da assoluti originali ed esemplari in fatto di poesia *cristiano-europea* [...] La vincano dunque i *greco-latinisti*, la vincano i così detti *romantici*, saremo sempre noi quelli, da cui derivare si potrà una compiuta ragion poetica; perciò invece di svillaneggiarli, di morderne i modi, il sesso, l'età, si doveva encomiare questi scrittori forestieri, perciocché (ne avessero o no l'intenzione) ci hanno preparato il più cospicuo trionfo sopra tutti i Parnasi d'Europa. **Che poi (chi ha genio e armonia di animo e**

¹³ Prospero Balbo a Diodata Saluzzo, 29 gennaio 1797: «Scusi l'ardire, ma se ella stampa altre cose non vedute ancora, parmi che sarà ben fatto di prendere consiglio dall'abate di Caluso, uomo in cui concorrono pienamente le qualità necessarie a quest'uopo», D. Saluzzo, *Poesie postume di Diodata Saluzzo Contessa Roero di Revello aggiunte alcune lettere d'illustri scrittori a lei dirette*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1843, p. 226.

¹⁴ *Acclamazione della nobilissima donzella Diodata Saluzzo all'Accademia di Fossano*, Torino, Derossi, 1797.

¹⁵ *Parnaso degl'Italiani Viventi. Poesie di Diodata Saluzzo torinese*, Pisa, Nuova tipografia, 1802.

¹⁶ L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, cit., p. 57.

finezza di colorito che basti) possa derivare o dai costumi cavallereschi, o dall'eroismo cristiano, o dal nobilitato amore verso le donne, o dagli stessi vizi dei nostri barbari secoli, o dai costumi fieri dei nostri armigeri della media età, una poesia nobile, sorprendente, vezzosissima ne reco a prova tra i moderni componimenti di quella fatta, il più maestrevole senza dubbio, il primo assolutamente esemplare, quello insomma di più sorprendente efficacia che possediamo in genere lirico, ed è quella ode di V.S. chiarissima, sopra le *rovine del castello di Saluzzo*,¹⁷ poesia impareggiabile, che basterebbe a porla in seggio fra gl'ingegni precursori di un nuovo perfettissimo gusto. Poco è conosciuta in paragone del merito che ha di esserla questa vera e magica rarità; pubblicandola io così isolata, e ad esempio di quel genere che madama di Staël, i Tedeschi e gli Inglesi vanno commentando, chiamo sopr'essa tutta quell'avvertenza di che è meritevole, e incapace io di nulla fare mai che vi si accosti neppure, acquisto quella benemerenda in grazia di V.S. che per me stesso non potrei in alcun modo conseguire. Ora questo mio scritto che sono in procinto di pubblicare, e a cui ho dato la forma e il tuono di un'epistola, le chieggo umilmente di concedere che sia a lei indirizzato.¹⁸

In questa lettera si evincono in particolare due elementi: il primo è per così dire il tentativo di aggirare le resistenze classicistiche per mezzo del sentimento e dell'orgoglio nazionale, sottolineando come i critici romantici stranieri abbiano individuato nella poesia italiana medievale la rinascita della poesia moderna («poesia *cristiano-europea*» la chiama di Breme) e quindi bisognerebbe ringraziarli e non attaccarli; il secondo elemento che credo non sia stato finora valorizzato abbastanza è costituito da quei fattori che per il Cavaliere rendono “romantica” l'ode della Saluzzo, che per quanto riguarda il metro e il linguaggio poetico non ha affatto nulla di estravagante alla tradizione italiana.¹⁹ Tissoni e Trivero non prendono abbastanza in considerazione le parole che di Breme spende nella lettera a Saluzzo e che ho evidenziato, dove si evince che il Cavaliere vedeva

¹⁷ L'ode, prima ancora di apparire nei *Versi* del 1816 era già stata pubblicata nei *Mémoires* del 1809 dell'Accademia delle Scienze di Torino.

¹⁸ L. di Breme, *Lettere*, cit., lettera del 27 maggio 1816, pp. 329-331, (grassetto mio).

¹⁹ R. Tissoni, *Considerazioni su Diodata Saluzzo (con un'appendice di lettere inedite ad Alessandro Manzoni)*, pp. 145-199, negli atti del convegno *Piemonte e letteratura 1789-1870*, a cura di G. Ioli, Torino, Regione Piemonte, 1981, p. 145: «Sorpriendente, a dir poco, mi è sempre apparsa quell'allegazione che dell'ode *Le rovine* di Diodata Saluzzo Ludovico Di Breme fa in appendice al suo discorso *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizj letterarj italiani*, intendendo per questa via additare ai propri lettori un “esempio di perfetta lirica romantica”. Come potesse sembrargli romantica, pur nel fervore della polemica, una poesia in metro saffico, classicissimo metro, anche se variato per la presenza di due endecasillabi sdruccioli irrelati in prima e in terza sede; romantico un linguaggio poetico formato di lessemi e giunture che vanno in gran parte dal frugoniano al montiano [...]; romantico, finalmente, quello scolastico apparato di figurazione retorica, con il ricorso tanto insistito, a non dir altro, dell'anafora: non è facile intendere». P. Trivero, *Diodata Saluzzo oltre «Le rovine» (due tragedie: «Erminia» e «Tullia»)*, pp. 183-194, in *Ludovico di Breme e il programma dei romantici italiani*, p. 183: «Evidentemente nel giudicare “perfetta lirica romantica” l'ode di Diodata Saluzzo, *Le rovine*, il Breme peccò in leggerezza, ed una tale definizione deve essere letta con il beneficio d'inventario considerando che egli trascurò l'intelaiatura formale dell'ode a favore del solo contenuto; ma anche in questo caso è bene precisare come egli sia stato suggestionato da una materia che più che romantica si rivela un impasto di motivi preromantici». Cfr. anche W. Spaggiari, *Intersezioni classico-romantiche nella polemica letteraria milanese del 1816*, pp. 31-43 in *Il romantico nel Classicismo/il classico nel Romanticismo*, a cura di A. Costazza, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2017, p. 33.

nell'ode non un romanticismo di forma, bensì di ambientazione e di evocazione:²⁰ nell'ode, sebbene scritta in metro saffico, la poetessa immagina di vagare presso le rovine del castello medievale dei Saluzzo, e con l'immaginazione si spinge verso quella remota età, rivivendo l'epoca di imprese e cavalieri che più non sono, nel tempo "cristianissimo" del medioevo. Ecco perché di Breme scelse l'ode della poetessa e diede inizio a un fraintendimento in cui caddero lui e i critici romantici. Il Cavaliere infatti non prese in considerazione l'intera produzione della poetessa ma fece assurgere un unico componimento a un unico ruolo, quello di pioniere e di bandiera del romanticismo italiano, che però l'intera produzione della Saluzzo non poteva giustificare. Ciò non vuol dire che in alcuni testi di Saluzzo non si respiri quella sensibilità preromantica che ormai dall'Ossian in poi era penetrata in Italia, e tuttavia il suo "romanticismo" non va più in là di quello di alcuni componimenti di Pindemonte e di Monti, rivelando a tratti un atteggiamento alquanto manieristico.

Non ci è pervenuta la lettera di risposta di Saluzzo, ma dato che di Breme dedicò l'opuscolo al padre bisogna dedurre che la poetessa dovette rifiutare. Tuttavia Saluzzo permise che l'ode venisse comunque allegata al termine del discorso del Cavaliere, il quale incluse uno stralcio della perduta lettera di risposta della poetessa assieme all'ode e terminando così il saggio:

Mi sembra che possa trovare qui acconcio luogo un saggio di quella poesia che, prescindendo da ogni ragion mitologica e di antica allegoria, deriva tutta la sua efficacia dai costumi, dagli affetti, e oserei quasi dire dal sapore di quelle moderne età, che han purtutto in sè di grandioso, di patetico, e di risplendente. Io non dubiterei di recare costesto componimento ad esempio di perfetta *Lirica romantica*; e se i pochi intelligenti davvero, perdonando ai rari nèi che vi s'incontrano, verranno in questa mia opinione, allora la chiarissima Autrice di questa ode avrà ella tra i primi dimostrata, anche ai di nostri, la verità di queste sue parole: «*Mi pare che in un paese tutto poetico che vanta la lingua la più nobile ed insieme la più dolce, tutte tutte le vie si possano tentare, e che sinché la patria di Alfieri e di Monti non ha perduto l'antico valore, in tutte essa dovrebbe essere la prima*».²¹

Da questa prudente affermazione di Saluzzo non si deduce affatto una condivisione dei dettami romantici, ma solo un generico richiamo alla possibilità, per la poesia italiana che vanta una così illustre tradizione, di poter tentare tutte le vie. Eppure bastò questo gesto da parte di di Breme per far passare il messaggio che Saluzzo fosse una "romantica", e se da un lato la critica romantica la omaggiò, quella classicista la martirizzò: Francesco Benedetti, autore della satira *La Romanticomania — Dialogo — fra — Madonna, Messer lo Giornalista e il Cavaliere*, uscita sul «Giornale di letteratura e belle arti» all'indomani della pubblicazione dell'opuscolo bremiano, così ironizza sull'ode di Saluzzo:

²⁰ In merito al contenuto Tissoni scrive che è collegabile al «filone ruinistico tardo-settecentesco, pindemontiano in specie», ivi, p. 146.

²¹ L. di Breme, *Intorno all'ingiustizia*, cit., p. 55.

Cav. Taci, bestiaccia, ed ascolta questa poesia esempio di perfetta lirica romantica (pag. 55) (*Il Cavaliere apre un libricciuolo e legge*) [...].

Questo non è quinci e quindi (p. 30) né un corpaccio elefantesco e cadaverico mercé de' vostri compilatori, razzolatori catalogaj.

Mes. Vi assicuro, illustrissimo, che anzi ella è una perfetta poesia Romantica.

Mad. In questa composizione non vi è certo, Messer lo Giornalista, l'affettazione del vostro sdolcinato Petrarca. L'autrice schiccherando sonetti, per dimostrare più efficacemente il suo cordoglio per qualche sventurato accidente non ne farà mai di 38 versi, come fece il vostro poeta alla morte di sua madre che morì di 38 anni: e se uscirà un giorno dalla sua penna qualche Poema Epico non descriverà l'inferno facendola da musico, come il vostro Tasso nella tanto vantata ottava

«Chiama gli abitator dell'ombre eterne...».²²

Nel secondo trimestre del 1830 la «Biblioteca italiana» recensisce le *Novelle*, pubblicate dalla scrittrice nello stesso anno presso l'editore Ferrario grazie alla mediazione di Manzoni,²³ e Saluzzo viene appellata «Pantasilea dei romantici»,²⁴ nomea di cui si lamenterà due volte, in una lettera al conte Coriolano Malingri²⁵ e in una a Manzoni,²⁶ che fu il terzo grande polo cui Saluzzo si appoggiò per avere consigli e promozione nel mondo delle lettere.

Ludovico rispose al diniego di Saluzzo il 12 giugno 1816 senza scomporsi:

A lei non è mestieri che io le dica quanto sono per sé plausibili tutte le ragioni che la S.V. mi viene adducendo nel proposito della richiesta da me fattale, io bensì ho che ella sappia da me, e voglia pur credere, che io le riconosco per tali, ne sono persuaso altrettanto, e che non vorrei per tutt'al mondo che un eccesso di bontà l'avesse determinata a dissimulare meco quelle fondatissime sue inquietudini. Ora oprerò in maniera da meritare tutta la di lei approvazione, o almeno lo spero, e più d'ogni altra cosa il bramo. Per ora non occorre ch'io le dica di più; madama di Staël viene costì fra due giorni; fra le pochissime persone che ella vuole rivedere in Milano, la S.V. chiarissima è la prima, siccome è delle più amate e stimate da quella donna.²⁷

²² L. Nay, *Saffo tra le alpi*, cit., pp. 100-101. Secondo R. Tissoni, *Considerazioni su Diodata Saluzzo*, cit., p. 174, «il tono di questa precisazione [...] induce a ritenere molto probabile che tutta la messa in scena fosse stata concordata con l'autrice stessa della discussa ode».

²³ D. Saluzzo, *Novelle*, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1830.

²⁴ «Biblioteca italiana», n. 58, giugno 1830, p. 367: «Ben sappiamo che qualche acerbo spirito non ha mancato di chiamare la pubblicazione di queste novelle un'altra sfortunata incursione del romanticismo vestito da novelliero ne' campi del Bello, e guidato dalla Pantasilea dei Romantici; ma è nostra opinione che il vero non si abbia ad avvolgere nel manto del ridicolo, là ove ciò non può farsi senza mancare ai più delicati riguardi della cortesia sociale».

²⁵ L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, cit., pp. 397-398, Torino, lettera del 10 agosto 1830: «Se vuol vedere due stranissimi articoli che mi riguardano, legga la Biblioteca Italiana, ove mi vien detto tra molte strane e sconcie parole che io sono (sul finire della mia vita) la *Pantasilea dei Romantici*, e l'Antologia che fa al proposito delle mie Novelle una lunga predica ad Alfieri che non ode più per sua grandissima fortuna le bestialità del nostro secolo». L'articolo sull'«Antologia» cui si riferisce la scrittrice fu scritto da Niccolò Tommaseo.

²⁶ Ivi, p. 408, lettera del 29 dicembre 1830: «Perché Ella non disapprovi il mio sdegno, sappia, Sig. Alessandro carissimo, che il giornalista di Milano mi chiamò la Pantasilea de' Romantici».

²⁷ L. di Breme, *Lettere*, lettera del 12 giugno 1816, cit., p. 333.

Tuttavia il Cavaliere non demorse e il 24 settembre 1816 elogiò ancora la poetessa riconoscendo in lei una delle voci moderne migliori del tempo e stigmatizzando l'«abbaiar» dei classicisti:

Questa nuova edizione delle dolcissime di lei poesie²⁸ dimostra che ella sola è quella persona che può, volendo, avere più spirito e più gusto di lei stessa; [...] Ora io leggerò con nuova compiacenza i due volumetti, ed i successivi, e le verrò partecipando con altra mia quei riflessi, per cui io giudico che il di lei carme sia di quel genere più efficace che si abbia oggidì in Italia. Oramai di poesia *inefficace* non ne so più che fare, non vi ha più volgare e più noiosa puerilità, che quella di astringersi a dire mediocrementemente cose mediocri, con tal data simmetria di accenti, e di simili desinenze. Chi scrive in verso si dà per una mente concitata, per cuore ardente e armonioso; però una volta questo assunto, e non mantenuto, si fa figura da men che dozzinale spirito, e si mostra una sciocchissima vanità. La zuffa è finita per parte mia, dacché gli avversarii sono di quella specie con cui non mi degnerò di scendere in lizza, e mi basta averli segnati con pochi tratti d'inchiostro. Altronde l'abbaiar non è rispondere, non è distruggere le ragioni, non è giustificarsi.²⁹

Analizzando il comportamento tenuto da di Breme, non è forse azzardato porre un parallelo con un'altra lettera di un altro autore, confronto che non credo sia stato finora messo in evidenza, malgrado la relativa vicinanza cronologica. La lettera del maggio del 1816 a Saluzzo rappresenta un tentativo da parte di di Breme di “inglobare” Saluzzo nella lotta tra romantici e classicisti senza che lei ne avesse mai avuto intenzione; il Cavaliere cioè strumentalizza l'ode della poetessa per avvalorare le sue tesi, ovvero che esiste in Italia un esempio di «perfetta *Lirica romantica*»; operare dunque un riuso dell'ode in vista dei propri obiettivi. In un certo qual modo l'ode che il Cavaliere pone in fine del suo discorso non è la stessa ode che Saluzzo aveva pubblicato, ma riorientata per supportare «la sainte croisade». Quando nei primi mesi del 1763 Cesarotti scrisse a Macpherson per comunicargli l'intenzione di pubblicare una traduzione in sciolti dei poemi del bardo, non si limitò affatto a comporre una lettera di elogi e di auto-presentazione, bensì cercò fin da subito di “inglobare” Ossian all'interno della sua personale battaglia, che sostanzialmente sarà la stessa crociata di di Breme, ovvero demolire la causa classicistica, con la differenza che mentre Cesarotti intendeva dimostrare la superiorità di Ossian su Omero, di Breme voleva evidenziare l'eccellenza della moderna poesia italiana, esaltare la vitalità poetica della Nazione e non la sua morte per un eccesso di conservatorismo sterile:

Votre Ossian m'a tout-à-fait enthousiasmé. *Morven est devenu mon Parnasse, et Lora mon Hippocrène*. Je rêve toujours à vos Héros; je m'entretiens avec ces admirables enfants du chant; je me promène avec eux de coteau en coteau; et vos rochers couverts de chênes touffus et de brouillard, votre ciel orageux, vos torrens mugissants, vos steriles déserts, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grand et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso, et les jardins d'Alcinoüs. On a disputé longtemps, et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi sur la préférence de la Poesie ancienne, et moderne. Ossian, je crois, donnera gain de

²⁸ D. Saluzzo, *Versi di Diodata Saluzzo*, 4 voll., Torino, Vedova Pomba e figli, 1816.

²⁹ L. di Breme, *Lettere*, lettera del 24 settembre 1816, cit., p. 367.

*cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. Il fait voir par son exemple, combien la Poésie de nature et de sentiment est au dessus de la Poésie de reflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes. Mais s'il démontre la superiorité de la Poésie ancienne il fait aussi sentir les défauts des anciens Poètes mieux que tous les critiques. L'Ecosse nous a montré un Homère, qui ne sommeille, ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier, ni trainant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié.*³⁰

Se si pone attenzione ai termini di paragone usati dall'abate si vede bene come egli cerchi fin da subito di indirizzare l'eccellenza di Ossian contro la poetica omerica («Morven est devenu mon Parnasse, et Lora mon Hippocrène [...] tout ce spectacle grand et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso, et les jardins d'Alcinoüs»). Più sotto poi si sofferma sulla *querelle*, evidenziando come Ossian, essendo un antico, partecipi della causa dei classicisti e non dei moderni («Il fait voir par son exemple, combien la Poésie de nature et de sentiment est au dessus de la Poésie de reflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes») ma al contempo faccia vedere i difetti degli stessi poeti antichi, e *in primis* di Omero («L'Ecosse nous a montré un Homère, qui ne sommeille, ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier, ni trainant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié»).

Dal carteggio conservato risulta che di Breme scrisse altre due lettere a Saluzzo e questa volta sullo sfondo non c'è l'ode ruinica ma la causa del «Conciliatore». Partiamo dalla prima.

Nel n. 23 del 19 novembre 1818 del «Conciliatore» apparve una recensione di Silvio Pellico al canto IV del *Childe Harold* di Byron: *Childe Harols's Pilgrimage, canto the fourth. By lord Byron, Pellegrinaggio di Childe Harold. Canto 4.º Di Lord Byron*, (Londra 1818). In questo articolo Pellico però commetteva un errore, attribuendo a «uno de' nostri scrittori» quel brano scritto da Saluzzo che di Breme aveva allegato al discorso *Intorno all'ingiustizia*. Per di più, a causa dell'atteggiamento ambiguo che Monti aveva avuto nei confronti dei membri del «Conciliatore», cui aveva promesso di collaborare per poi successivamente defilarsi al sorgere della burrasca antiromantica (e non ultimo per i pericoli politici che correva il foglio azzurro), Pellico mantenne il nome di Alfieri ma omise quello di Monti. Saluzzo allora scrisse a Ludovico, il quale rispose il 3 dicembre del 1818:

L'autore dell'articolo si giustificò meco dicendo che Lord Byron non fa menzione di persona recando quel passo, ch'ei tolse la citazione da Byron, e, ricordandosi in confuso d'averla veduta originariamente nel mio *discorso*, pensò di rimandare a quello il lettore dell'articolo suo. [...] Ma perché mozzare, perché levar via Monti? Perché, perché Monti aveva commesso in quello stesso

³⁰ À M.^r Macpherson, pp. 9-15 in M. Cesarotti, *Opere, Epistolario*, vol. XXXV, pp. 9-10, (corsivo mio).

giorno una solenne bassezza e tutta Milano ne parlava e non toccava al «Conciliatore» di offerirgli incenso e di mostrarglisi benevolo.³¹

Una volta spiegato il malinteso della mancata citazione, di Breme tentò ancora di coinvolgere la produzione della scrittrice nella causa romantica, stavolta tramite una novella di lei, *Gaspara Stampa*, chiedendole di pubblicarla sul «Conciliatore»:

Certo sì che la di lei novella di Gaspara Stampa incontrò moltissimo presso tutti quelli che hanno tatto e gusto sinceri e che sanno distinguere il bello genuino e il colorito della Natura, dall'artificio convenzionale e dalla vana intarsiatura delle parole. A lei sembra *che dalla fonte romantica si possano trarre di grandi bellezze*: mancomale, Signora Contessa! Ella dee convenire di ciò, Ella che tante ne ha già derivate da quella fonte. Purché, soggiunge V.S., *non si esca dai confini del vero*: anzi si propugna la necessità in cui ci troviamo di rientrare nel cammin del vero e di abbandonare quelle regioni d'un gelato entusiasmo artificiale, che lascierebbe dubbio se l'ingegno umano sia *spoeticato* del tutto e non possa più far altro che ricopiar se stesso. Se la S.V. si rivolgerà allo «Spettatore» onde pubblicare la sua novella, resterà necessariamente esclusa ogni mia cooperazione: il «Conciliatore» non ha nessuna affinità con quel centone e Breme non può aver a che fare dove pon mano il più tristo e il più mariuolo fra tutti gli imbrattacarta [si riferisce a Davide Bertolotti, il direttore dello «Spettatore italiano»]. [...] Se piacerà a V.S. Chiar.ma ch'io prenda parte nella stampa del suo scritto, Ella mi onori di mandarmelo e questa sarà la volta che mi pregerò d'essere l'Editore del nostro giornale. [...] Desidero ch'Ella ravvisi nel tenore delle mie parole quel carattere di lealtà e di candidezza ond'è impresso il rispetto ch'Ella m'ispirò in ogni tempo e che le professerò sempre. I principî e le massime letterarie ch'Ella si degna manifestarmi sono ben degne di lei e dico questo ad onore di quelle massime e di quei principî.³²

Saluzzo, sicuramente per il timore di fomentare ancora di più la diceria che fosse schierata dalla parte dei romantici, dovette scrivergli di aver ormai deciso di pubblicare la novella presso lo «Spettatore italiano».³³ Di Breme, che certamente

³¹ Così scrive Giuseppe Acerbi a Giulio Perticari il 30 novembre del 1818: «Monti, veduto il cattivo esito del "Conciliatore" ritirò col fatto quella promessa che aveva data con parole e giuramenti. Cambiamenti soliti e connaturali a Lui!». Dello stesso comportamento aveva fatto cenno Pellico a Foscolo nella lettera del 30 novembre 1818: «Avevamo invitato quel vigliacco di Monti, il quale da vigliacco accettò per la speranza di dividere gli utili, se ve ne erano; ma quando intese gli *ultra* mormorare, cominciò a vociferare che egli non era così pazzo da mischiarsi con noi; e noi risapendo queste bellezze, lo pregammo di non simularcisi alleato, dacch'egli ne arrossisce». Il 17 ottobre Pellico aveva già riferito a Foscolo del comportamento scorretto di Monti: «Monti era stato da noi invitato a collaborare, ma prevalse in lui la paura di piacere al governo; e il giorno stesso in cui assisteva alla nostra adunanza, e ci chiamava *Soci*, giurava ad altri che egli non sapeva nulla del "Conciliatore"». Foscolo gli aveva risposto: «Oh guardatevi tutti, guardatevi da Monti! Dillo a Breme a mio nome: digli che si guardi da Monti: e' v'arderà tutti delle sue sciagurate passioni, e avvillirà tutti quanti della sua propria viltà: vi sedurrà a tradire l'anima vostra e gli amici vostri». Che Monti avesse davvero manifestato un comportamento opportunistico lo rivela la lettera che a Giulio Perticari egli aveva scritto il 15 luglio 1818: «L'epizoozia romantica col manifesto del "Conciliatore" torna a montare e si fa grande apparecchio di derisioni e di beffe per rintuzzarla... Quanto a me, *Tros Rutulusve fuat*, mi starò zitto e seguirò il consiglio di Dedalo, *Inter utrumque vola*». Cfr. L. di Breme, *Lettere*, cit., pp. 569-570.

³² Ivi, lettera del 3 dicembre 1818, pp. 567-569.

³³ L. Badini Confalonieri scrive che, sulle scelte delle riviste in cui pubblicare, la poetessa fosse spinta anche da motivi ideologici, e bisognerebbe aggiungere religiosi, dato che ella era una

aveva intuito i timori della scrittrice di rimanere intrappolata in polemiche che potevano decidere, come di fatto fecero, della sua carriera, non la prese molto bene e la lettera seguente probabilmente pose fine al carteggio:

Basta così. Calcolato e combinato com'è il «Raccoglitore» [*lapsus* per «Spettatore»], sulla mira d'interessare alla propria fortuna e al proprio lucro il maggior numero possibile di lettori, la novella di V.S.III.ma circolerà per di lui mezzo nel pubblico e godrà di sufficiente diffusione. Conosciuta che sarà, quella composizione si renderà giustizia di per sé e non avrà mestieri ch'altri venga segnandone i caratteri e ne faccia risaltare i pregi. [...] Io vo' che sappia che agli occhi miei non esistono *sette letterarie*, ma bensì sette morali. Chi non estende la vista più in là della così detta fin qui *bella letteratura*, non può mai a parer mio aver per sé la ragione, neppure in fatto di letteratura. [...] Mi pare che la S.V. penda incerta fra questi e quelli attuali antagonisti, come se ci fosse luogo a irresolutezza: ciò accade appunto per la diversa nostra maniera di considerare l'esercizio letterario. Ella crede che mi si movesse guerra perché io sono, come dicono, romantico. Qui sta l'inganno. Veduto ch'io non poteva non ammirare anche molto le dottrine romantiche, quei tristi che mi temevano *comme les voleurs craignent les réverbères* s'affibbiarono la giornea di classicisti, e sa Iddio se siano né classicisti né romantici, né altro di sincero al mondo e se sappiano tampoco dove ha principio e fondamento quella filosofia a cui contraddicono. S'io avessi preso a mantenere le anticaglie e le consuetudini e a professarmi spigolistro dei classici, essi sarebbero divenuti romantici. L'essenziale per essi era di cospirare, sotto qualunque vessillo si fosse, contro l'uomo che *pensa da per sé* e che ha rinunciato a tutti gli appoggi e a tutti i soccorsi altrui, per mantenersi nel diritto di denunciare i mariuoli e i mezzani delle lettere, e consacrare all'Italia quell'unico genere di coraggio a cui non possono opporre ostacolo né le Tirannidi attuali, né la viltà dei tempi, né le vanità individuali. [...] Ha da esser così, ma ci sarà renduta giustizia nell'avvenire: e se gli italiani si scaldano un giorno al raggio del vero, i nostri nomi saranno ricordati con quel senso di gratitudine che ispira la memoria di chi pose la prima mano all'opera, e si chiamò sul capo tutte le ire e i risentimenti.³⁴

Se dunque di Breme aveva visto in Saluzzo una poetessa, se non romantica, comunque decisamente tra le più moderne voci della poesia italiana, qual era l'opinione di Saluzzo in proposito? Cosa ne pensava della *querelle*? In realtà non è semplice rispondere a questa domanda, perché nelle lettere della poetessa non si evidenzia mai una ben netta presa di posizione ora per un partito, ora per l'altro, ma sempre un tentennamento probabilmente riconducibile alla paura di esporsi ed essere oggetto di una polemica che appunto al tempo delle missive bremiane qui citate, il biennio 1816-1818, era nel pieno dell'infuriare. È molto probabile che in merito alla *querelle* Saluzzo la pensasse non diversamente da Foscolo quando scrisse, nel saggio che fece infuriare di Breme, che la polemica fosse «idle». Lo testimonia un po' l'ode *La nuova poesia*, dedicata a Manzoni e lodata da

fervente cattolica e il «Conciliatore» odorava di filoprotestantesimo: *Diodata Saluzzo tra Manzoni e Lamennais*, pp. 37-64 in *Il Romanticismo in Piemonte*, cit., p. 59: «La Saluzzo proprio anche per motivi ideologici preferiva i neutri giornali del Bertolotti a un «Conciliatore» liberale e qua e là filoprotestante».

³⁴ L. di Breme, *Lettere*, lettera del 25 dicembre 1818, cit., pp. 576-577.

Lamartine, dove sostanzialmente sostiene l'inutilità di ripartire la poesia in classica e romantica.³⁵

Nelle lettere spedite ai tre maestri, Balbo, Caluso e Manzoni, Saluzzo manifestò sempre una certa preoccupazione per la propria carriera, ravvisabile nella spasmodica richiesta di correzioni, aiuti, raccomandazioni e soprattutto richiesta di giudizi, da cui Manzoni, più degli altri due, cercò di defilarsi. Fin dai suoi esordi letterari Saluzzo capì di essere una delle poche donne cui era concesso di distinguersi in campo letterario,³⁶ e dunque desiderosa di mantenere viva l'attenzione del pubblico. Saluzzo confessa il suo desiderio di gloria in due lettere a Fortunana Sulgher Fantastici, rispettivamente del 25 ottobre 1797³⁷ e del 30 marzo 1798³⁸. È chiaro che prendere posizione per uno dei due partiti avrebbe inevitabilmente alienato a Saluzzo le simpatie o dei romantici o dei classicisti. Infatti, dopo che di Breme aveva allegato l'ode al suo discorso, Saluzzo si vide praticamente etichettare addosso la nomea di "poetessa romantica". Perfino l'amica Teresa Bandettini il 2 maggio 1825 le rimproverava di essersi «foggiata al romanticismo anzi che seguire i classici».³⁹ Se in una lettera a Balbo Saluzzo scrive di servirsi ampiamente del dizionario mitologico e di Ovidio⁴⁰ e in un'altra a Fortunata Sulgher Fantastici manifesta una concezione della poesia separata rigidamente dalla vita,⁴¹ dimostrando dunque un atteggiamento tutt'altro che

³⁵ *Ad Alessandro Manzoni. La nuova poesia. Ode*, pp. 157-161 in *Poesie postume*, cit., vv. 63-80: «Deh! non garrir, rispose; i nomi alternansi, / L'estro non muta. // L'antica Poesia rivedi, allegrati: / Or trovatore e cavalier son io; / L'alloro col cimier cangiai, non cangiasi / Il volto mio. // Non rare volte con le fate e i demoni / Sorsi a Torquato, ad Alighieri innanti; / Cantai con Lodovico e dolci palpiti, / E prodi erranti; // Pinsi con loro i nerboruti, orribili / Giganti ed i tornei, l'alte castella. / Costoro son che mi vestì la ferrea / Vestè novella. // E rido sì, perchè novella chiamasi / L'immaginosa fantasia de' vati, / Da cui Giove tonante e Giove improvido / Furon sognati».

³⁶ L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, cit., lettera a Giuseppa Provana dell'8 agosto 1793, p. 145: «Il est encore une autre chose, qui me chagrine un peu le C^{te} Balbe va faire imprimer enfin les poésies pour Henriette dans deux années que cela se traîne je n'ai pas encore pu m'accoutumer à l'idée de voir mon nom imprimé; une fille auteur est une rareté qu'on ne supportera pas aisément en Piemont».

³⁷ Ivi, lettera del 25 ottobre 1797, p. 196: «Ed io, lo confesso, bramo di giungere sin a quel grado di perfezione al quale possono condurmi, lo studio, l'amore del bello Poetico e della gloria, ed i consigli degli ottimi maestri».

³⁸ Ivi, lettera del 30 marzo 1798, p. 205: «So bene che preferisco ad ogni altra passione l'amore della Gloria, ed alla stessa gloria la Pace; ed in questo credo che voi pure sarete del mio sentimento».

³⁹ Ivi, lettera del 2 maggio 1825, p. 542.

⁴⁰ Ivi, lettera del 6 ottobre 1795, p. 163: «Le mando il dizionario mitologico di cui mi servo e ch'io credo uno de più compiti che ci siano, su questo e sulle metamorfosi d'Ovidio ho imparato quello ch'io so della favole greche».

⁴¹ Ivi, lettera del 7 maggio 1798, p. 207: «Quand'io vi dico che mi sono proposto per Modello l'Alfieri m'intendo però che l'Alfieri tale qual è nelle Ultime Edizioni, addolcendone forse ancora un pochino la versificazione, queste tragedie non usciranno però giammai dalle mie mani; sin che un'età più matura mi dia diritto di sprezzare un vano pregiudizio, comunissimo, che muove a riso che conosce i Poeti un poco meglio che non gli conosce il vulgo. La pittura di una forte passione esige un cuore vivo, una mente fervida, una perfetta cognizione dell'anima umana, ma non richiede certamente di avere provato queste tragiche passioni qual uomo sarebbe mai l'inimitabile Alfieri s'Egli fosse stato commosso dagli affetti dipinti nelle sue caldissime Tragedie, un uomo

innovatore, tuttavia nella lettera del 31 luglio 1824 al marchese Crosa, ministro del Regno sabauda, parlando del poema *Ipazia*⁴² scrive che «nel mio Poema i pensieri sono all'uso antico, perché ho detto quello che aveva ed ho sempre avuto nel cuore, ma se intendo la voce romantica dirò che il Poema nella tessitura è romantico: ma chi sa se intenda bene ciò che dico?»;⁴³ negli sciolti *In morte dell'abate Silvio Balbi* chiama Salomon Gessner, cioè uno dei più importanti poeti del preromanticismo europeo, «mio primiero amore». Non solo: nella risposta a quella lettera in cui Teresa Bandettini accusava Saluzzo di essersi lasciata influenzare dal romanticismo, la poetessa rispose in questo modo:

Ho veduto con qualche dispiacere, cara amica, che non andiamo d'accordo nel pensier primo dell'opera mia [si riferisce a *Ipazia*]. Io ho maturato molti anni questo pensiero, e conoscendo alcune fra le straniere letterature, cioè la tedesca, l'inglese, e moltissimo la francese, mi sono persuasa, che *senza aprirsi una via affatto nuova non si può sperare di quei primi seggi sul Parnaso nostro Patrio*. Troppo alte, belle, meravigliose sono le opere scritte dagli Italiani, perché si possa camminando loro affatto dietro uguagliarli non che superarli. Ho errato forse nel segnarmi questa via, ma non parmi di aver errato nel porre il passo, ove altri non l'avea posto dapprima. *Ho lasciato lo strano e l'oscuro a quelli che più di me meritavano di venir chiamati romantici*; ma mi son sovvenuta del verso francese tanto cognito a tutti. [...] Se il romanzo [Saluzzo chiamava l'*Ipazia* «romanzo in versi»] è ben condotto, se i versi sono buoni, se è caldo di amor patrio, e di altri nobili affetti, Amarilli mia, che importa che non si trovino nella mia opera né Dei, né Diavoli, né Fate; che importa, che una bella poesia lirica rompa talvolta la lunga nenia delle terzine? A me è sembrato vero così e tuttora me lo sembra: temo bensì nel pubblicar l'opera mia che l'eseguire non sia stato d'assai maggiore della forza del mio intelletto. Ma allora mi consolerà il pensiero, che opera ben più grande e difficile era il compiere un lungo lavoro epico. Debbo dirvi poi anche, che ora sarebbe tardi il pentirsi. A lacerare ed ardere un lavoro di vent'anni mi mancherebbe affatto l'animo, ed il riordinarlo in altro modo sarebbe fatica di tutta la vita. Io ho faticato abbastanza.⁴⁴

Se si pone attenzione alle frasi da me evidenziate si può vedere bene come Saluzzo appunto non fosse schierata apertamente da una parte o dall'altra: da un lato era convinta che non si potesse più continuare a imitare i classici greco-latini o italiani e che fosse necessario tentare nuove strade («*senza aprirsi una via affatto nuova non si può sperare di quei primi seggi sul Parnaso nostro Patrio*»), ma dall'altro rivelava un profondo pregiudizio (che i classicisti condividevano) nei confronti dei romantici («*Ho lasciato lo strano e l'oscuro a quelli che più di me meritavano di venir chiamati romantici*»). Eppure in un'altra lettera, datata 22 marzo 1834 e indirizzata a Coriolano di Bagnolo, sembra prendere le difese dei romantici e in generale della poesia moderna di cui Manzoni, da lei amatissimo, fa

agitato da tante furie avrebbe egli potuto vivere un'ora? Nol credo! E voi stessa quanti affetti avete provato accesa dall'estro improvvisando non mai da voi provati a sangue freddo».

⁴² Poema che ella andava scrivendo (a quell'altezza di tempo era alla seconda redazione: 1814-1824) e che pubblicherà a Torino nel 1827.

⁴³ L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, cit., p. 278.

⁴⁴ Ivi, lettera del 24 maggio 1825, p. 286 (corsivo mio).

parte.⁴⁵ Insomma, credo che si possa dire che Diodata Saluzzo non era apertamente schierata né sposava quel tipo di “poesia totale” che non distingueva tra vita/verità e poesia/immaginazione, e tuttavia i suoi versi, seppur sempre rispettanti il metro e le forme tradizionali, in numerose occasioni evidenziano bene come la nuova sentimentalità, il rimpianto del tempo perduto degli antichi ma soprattutto il fascino per il medioevo cristiano non potessero più rimanere bloccati al di là delle Alpi, e che di Breme, in fondo, qualcosa di vero aveva colto.

Nonostante ogni tentativo di tenersi alla larga dalla disputa, la fortuna critica di cui Saluzzo godette si situa proprio tra l'esordio nella classicissima Arcadia del 1796 con i *Versi* e il 1816,⁴⁶ trovandosi appunto, come scrive Nay, tra due fuochi:⁴⁷ da un lato i classicisti e dall'altro i romantici, e proprio per non volersi schierare ella riuscì a inimicarsi entrambi gli schieramenti, a differenza di Monti che, seppur a lungo tentennante, alla fine prese posizione per i classici pubblicando il sermone *Sulla mitologia* nel 1825. Saluzzo non avrebbe mai potuto intendersi con di Breme perché entrambi ubbidivano a una concezione totalmente diversa della letteratura, poiché se di Breme cercava di spingere l'Italia verso uno spirito europeo-cosmopolita, Saluzzo si sentiva invece di appartenere a una specifica linea di poesia tradizionale (e anche femminile) italiana, che da Petrarca e Gaspara Stampa arrivava all'Arcadia.⁴⁸

Chiusasi definitivamente l'esperienza del «Conciliatore», secondo Nay, Saluzzo, probabilmente accorgendosi dell'inevitabile sconfitta dei classicisti, capì di non aver approfittato a pieno dell'opportunità datale da di Breme di farsi portatrice di un'istanza di rinnovamento⁴⁹ e per questo la vicinanza con Manzoni

⁴⁵ Ivi, lettera del 22 marzo 1834, p. 472: «In Pisa nessuna stima sentono pei letterati non nati sull'Arno, perché non ne conoscono neppure la fama. Io di molte persone non posso lagnarmi; perché son donna e perché stommi, per la mia età, e per la impossibilità di lavorare, più fra i passati che fra i presenti onde non desto ormai più l'invidia dicendo le mie moderate opinioni letterarie ai soli amici: però sappia che colà mi venne detto più volte che Manzoni non è Poeta, che i Romantici vivono tra i demoni e le streghe sempre; che la immaginazione nuoce alla poesia. Con cento altri spropositi e farfalloni: costoro condannano l'uva perché posta sopra una vite troppo alta pel suolo dove stanno».

⁴⁶ L. Nay, *Saffo tra le Alpi*, cit., p. 7.

⁴⁷ Ivi, p. 10.

⁴⁸ L'imperativo di di Breme rivolto all'Italia, che ha il dovere “per risorgere, per intimidire i suoi carnefici, di conoscere l'immenso vero che raggia in Europa” «è un dovere che la Saluzzo non si pose mai, donde la sua difficoltà d'intendersi con il Breme, e, attraverso lui, di schierarsi con i romantici», ivi, p. 12: «la Saluzzo si sentiva all'interno di una larga schiera di poetesse italiane, che andava dalle petrarchiste (la Stampa su tutte [...]), sino alle arcadi», ivi, p. 14.

⁴⁹ Cfr. P.M. Prosio, *Agli albori del romanzo storico in Piemonte: le Novelle di Diodata Saluzzo*, pp. 169-182 in *Ludovico di Breme e il programma dei romantici italiani*, pp. 172-173: «Rimarrebbe insomma alla Saluzzo il merito di aver anticipato di alcuni anni in Italia il medioevalismo di stampo scottiano. E lo anticipò, allora, grazie al suo istinto culturale, per quella tempestiva e recettiva attenzione agli stimoli e agli spunti della nuova letteratura italiana ed europea che è il tratto più caratteristico della sua personalità di scrittrice e fa del suo *iter* poetico una vicenda emblematica del romanticismo in Piemonte. Tutte le fasi della sua lunga carriera sono attraversate da un fitto reticolo di echi e di influssi delle grandi esperienze della letteratura del primo romanticismo, dalle cupe atmosfere dei sepolcrali inglesi al primitivismo di Ossian [...] il limite storico della Saluzzo fu nella sua incompleta adesione al movimento romantico,

nel 1827 assunse per lei la possibilità concreta di diventarlo, complice soprattutto il cristianesimo che accomunava i rispettivi lavori principali, *I promessi sposi* e *Ipazia*,⁵⁰ entrambi del 1827.

nell'eccessiva cautela a cogliere ideologicamente in tutta la loro portata e le loro conseguenze le nuove poetiche».

⁵⁰ Ivi, p. 33: «Se la Saluzzo ha avvertito intelligentemente che, persa l'occasione di entrare, mercé Breme, nella prospettiva rinnovatrice del "Conciliatore", Manzoni può offrirle adesso, nel '27, una decina d'anni dopo, il destro per far parte della letteratura romantica e cristiana».

3.2 Saluzzo e Ossian

Un ennesimo malinteso si abbatté sulla carriera di Saluzzo. Nel 1823 il «Ricoglitore» di Milano pubblica la recensione di una novella:⁵¹ *Storia d'Elza la Bella e della sua terribile Comitiva*, pubblicata a Torino anonima nel 1822 e che reca in epigrafe una citazione dall'ode *Le rovine*. La novella viene ristampata anonima in vari luoghi, finché nel 1830 viene inclusa in una raccolta londinese, «per le stampe di G. Schulze», ma questa volta è attribuita a Saluzzo, che in realtà non l'aveva mai scritta. Nay ha appurato⁵² che l'errata attribuzione deriva dalla probabile ispirazione dell'autore anonimo alla novella *Gaspara Stampa* di Saluzzo e in generale allo stile dell'autrice che egli cercò di imitare. La citazione in esergo da *Le rovine* sicuramente aiutò a produrre il malinteso. La studiosa aggiunge inoltre:

Se Elza fosse davvero della Saluzzo, l'ostracismo nei suoi confronti della critica classicistica potrebbe dirsi completo; e così, nel giro di tre decenni o poco meno, la poetessa, per cui altri aveva o avrebbe speso il suo ingegno a ricollegarla alla vena greca o classicistica, sarebbe stata definitivamente travolta e sostituita da un'altra figura, quella di epigono della poesia ossianica, pure coltivata in giovinezza, ma non avvertita come negativa dai recensori.⁵³

In effetti l'influenza di Ossian sui versi di Saluzzo non era passata inosservata già dai tempi dell'*Acclamazione di Fossano* se il conte Emanuele Bava di San Paolo poté omaggiare la poetessa con queste parole:

Che di Gambara parli, e di Vittoria!
Se già queste del Bembo, e di Valchiusa
Il cigno fer de' loro carmi specchio,
Tu d'entrambi in men vecchio
Sermon ringiovanir spesso la gloria
Antica t'ascoltiam: anzi la musa
Caledone d'Ossian d'Itale vesti
Industriosa anco abbigliar sapesti.⁵⁴

Un'altra sede in cui tornano ad accostarsi i nomi di Saluzzo e di Ossian (seppur nelle vesti del suo ideatore, James Macpherson) è la recensione nell'«Antologia» alle *Novelle* firmata da Tommaseo:

⁵¹ Ivi, p. 106, esprimendo un parere negativo: «Ci rimane ora a dire che vana impresa è quella di dare la naturalità in Italia a simigliante genere di romantiche o barbariche immaginazioni; colle quali i settentrionali fanno inganno alle lunghe lor notti ed al loro povero cielo».

⁵² L. Nay, *Storia d'Elza la Bella e della sua terribile comitiva*, pp. 89-102 in *Il Romanticismo in Piemonte: Diodata Saluzzo. Atti del Convegno di studi*, a cura di M. Guglielminetti e P. Trovero, (Saluzzo, 29 Settembre 1990), Firenze, Olschki, 1993.

⁵³ L. Nay, *Saffo tra le Alpi*, cit., pp. 47-48.

⁵⁴ Ivi, p. 56.

In una di queste novelle [forse *Isabella Losa* o la *Valle della Ferrania*] è rammentata una storia popolare, della quale l'egregia autrice approfitta per una delle sue molte romanze. Io avrei amato, a dir vero, che questa, qualunque si fosse, leggenda, ella ce l'avesse recata, così com'era, disadorna e semplice, per intero [...] Una raccolta simile è stata già fatta in una non rammento più quale provincia di Francia; e meglio sarebbe stato che il Macpherson, invece di rimpasticciare i canti Gallesi [leggi *Caledoni*] a suo senno, ce li avesse dati così tronchi e incoloriti come il labbro di que' montanari li dettava.⁵⁵

Infine bisogna citare una lettera che Enrichetta Dionigi scrisse a Saluzzo il 26 settembre 1806, in cui la mittente esprimeva le sue delusioni nei confronti di un «poemetto» di Giuseppe Barbieri (forse *I Colli Euganei* del 1806), l'allievo prediletto di Cesarotti:

Non vorrei essermi male espressa rapporto a ciò che vi diceva del poemetto del Barbieri, ma io sono lontana dal crederlo bello e lodevole in ogni sua parte, specialmente in quella della lingua, e delle frasi, giacché l'una mi pare troppo facile ad introdurre nuovi termini (lavoro né di un solo, né di breve tempo) e l'altre troppo imitatrici di Ossian, il quale, sia detto con buona pace del nostro bravo e stimatissimo Cesarotti, ha impestato la poesia Italiana d'imperdonabili errori, ed inconvenienze. Ne trovo però molto sani e belli i pensieri, la condotta, e tutto ciò che è proprio di lui, e non acquisito.⁵⁶

Si vede bene come Enrichetta Dionigi fosse tra coloro che ritenevano l'Ossian cesarottiano responsabile della degenerazione della poesia italiana. È possibile appurare con certezza che Ossian era in effetti tra le fonti della poetessa: in una lettera a Balbo del 10 agosto 1795, parlando di un sonetto da correggere (*La sera*) che entrerà poi nella raccolta dei *Versi* del 1796, Saluzzo scriveva:

E per me è indispensabile Illmo Sigr Conte il comunicargli una correzione assai essenziale da farsi al mio sonetto che incomincia

Auretta figlia della notte bruna

Al mio secondo verso

Che dolcemente tremolando vai

L'ho tolto interamente senza avvedermene dal Solitario dell'Alpi, o per meglio dire ho composto e scritto lo stesso facilissimo verso, che veramente si potrebbe lasciare com'è segnandolo, perché non mio, col asterisco, mi sembra per altro preferibile il cambiarlo così

Che dolce dolce sussurando vai

Ovvero. Che mollemente vezzeggiando vai.

Decida egli Illmo Sigr Conte, ma rifletta però che vive l'autore e che tra i Poeti viventi dal Cesarotti solo e una sol volta ho tolto un verso nell'egregia traduzione d'Ossian.⁵⁷

Su questa lettera molto importante tornerò a breve. Bisogna aggiungere che a quel che risulta dall'epistolario rimastoci, Saluzzo non dovette avere un grande carteggio con Cesarotti. Barbieri non riporta nemmeno una lettera della poetessa, né come destinataria né come mittente e nemmeno nei carteggi cesarottiani

⁵⁵ Ivi, p. 132.

⁵⁶ L. Trovato, *Diodata Saluzzo*, lettera del 26 settembre 1806, cit., p. 585.

⁵⁷ Ivi, lettera del 10 agosto 1795, pp. 153-154.

moderni è possibile trovare una missiva tra i due. Nei carteggi recensiti da Trovato non si trovano neppure loro missive, tuttavia alcune lettere dovettero intercorrere tra i due se Saluzzo poteva scrivere a Balbo che Cesarotti le aveva inviato un libro⁵⁸ e se il 18 agosto del 1806 scriveva a Carlo Alfieri di Sostegno di aver scritto a Cesarotti dietro consiglio di Vincenzo Malacarne.⁵⁹ Ad ogni modo Saluzzo non fu una “discepola” di Cesarotti, sia perché poteva vantare la protezione di non meno autorevoli maestri, sia perché era ideologicamente e geograficamente distante dalla scuola veneta che lentamente si riunì attorno all’abate padovano.

Se Saluzzo non apparteneva alla schiera dei romantici, ciò non vuol dire che non fosse suscettibile all’influenza della poesia ossianica e ruinico-sepolcrale di matrice inglese. In Piemonte i poemi ossianici, la letteratura sepolcrale e in generale la cultura inglese erano molto coltivate, e non solo attraverso le Accademie ma anche nei salotti letterari. A Torino molti frequentavano il salotto di Fanny Gobet, poetessa inglese, amica di Saluzzo e moglie del cavaliere Negri di Lamporo.⁶⁰ Saluzzo faceva parte della stessa schiera social-intellettuale di Pindemonte e Monti: possedeva cioè un profilo di poetessa che sposa la tradizione italiana, petrarchesca in particolar modo, ma allo stesso tempo non lesina la possibilità, episodica, non rivoluzionaria né sistematica, di sperimentare nuove curiosità, tra cui la poetica sepolcrale ossianica e l’universo gotico. Tali curiosità costituiscono per Saluzzo non le teste di ariete che abbattano l’autarchia classicista ma possibilità poetiche che è lecito coltivare senza la necessità di dover condurre una battaglia ideologica in nome di una *Literatur* europea.⁶¹

⁵⁸ Ivi, lettera del 30 ottobre 1798, p. 212: «Cesarotti mi ha mandato un libro».

⁵⁹ Ivi, lettera del 18 agosto 1806, p. 233: «Ho scritto pure per consiglio del suddetto sig. Malacarne al celebre Cesarotti, e ne aspetto la risposta».

⁶⁰ G.P. Romagnani, *Diodata Saluzzo nell’Accademie delle Scienze di Torino. Fra Tommaso Valperga di Caluso e Prospero Balbo*, pp. 11-35 in *Il Romanticismo in Piemonte*, cit., pp. 20-21: «Gran parte dei temi ‘romantici’ o ‘preromantici’ della cultura piemontese fra Sette e Ottocento e la stessa ispirazione dei più noti carmi ‘sepolcrali’ e ‘gotici’ di Diodata Saluzzo affondano le radici in questa cultura settecentesca di derivazione inglese, che gli intellettuali subalpini, per una volta, seppero cogliere, assaporare e digerire prima di altri».

⁶¹ Sono dunque sostanzialmente d’accordo con quanto concludono Romagnani, *Diodata Saluzzo nell’Accademie delle Scienze di Torino*, cit., p. 34: «Nonostante le affermazioni di Ludovico di Breme, concordo con Roberto Tissoni [*Considerazioni su Diodata Saluzzo*, cit.] quando nega a Diodata poetessa la qualifica di “romantica” riconducendo semmai la sua ispirazione al ruinismo anglofilo tardo-settecentesco, tipico dei circoli letterari subalpini all’interno dei quali si era formata. Anziché ‘romantica’ potremmo definirla piuttosto una classicista moderata con spiccati gusti per il ‘gotico’» e con G. Zaccaria, *Diodata Saluzzo e i modelli del racconto*, pp. 75-87 in *Il Romanticismo in Piemonte*, cit., p. 87: «Il romanticismo della Saluzzo resta invece di natura aristocratica ed elitari, ammantandosi ancora di forme paludate e di costrutti classicheggianti». Secondo Binni invece il «legame con il romanticismo [...] si rivela più evidente nella lodatissima Diodata Saluzzo Roero [...] le lodi di Manzoni e del di Breme ci precisano la sua maggior importanza letteraria proprio alla fine del settecento, quando tra i suoi atteggiamenti di diligente ricercatrice prevalse quello romantico con intonazione estremista», W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, ETS, 1959, p. 261.

Il trionfo Saluzzo-Ossian-poesia ruinica diviene dunque indissolubile: non è possibile trattare dell'ossianismo di Saluzzo senza prima inquadrarlo nella poesia ruinica che nella metà circa del Settecento irrompe con grande forza in Europa e in Italia, soprattutto, ma non solo, per mezzo di Ossian e della poesia inglese.

Renzo Negri⁶² ha scritto pagine a mio parere ancora molto valide, soprattutto per l'acuta distinzione tra "poesia ruinica" e "poesia sepolcrale", che spesso rischiano di essere usate come sinonimi:

Da ciò [dalla verifica della condizione terrena e universale scagionata dalla vista delle rovine] l'afflato religioso e pessimistico (di un pessimismo religioso, in quanto coscienza del finito e aspirazione all'infinito) che è tanta parte di questo sentimento delle rovine, come lo è della poesia sepolcrale; dalla quale tuttavia si diversifica sostanzialmente, seppure qualcuno abbia opinato una sua collocazione periferica entro il medesimo nodo emozionale del transeunte. Intanto, dove nella poesia sepolcrale si esprime la sorte dell'uomo singolo e dell'umanità in quanto somma dei destini individuali, di cui la tomba e la necropoli sono i segni visibili più efficaci, nei ruderi delle città e dei monumenti si adombra il destino dei popoli (dei popoli più potenti e gloriosi), e di tutto in genere lo sforzo costruttivo perseguito sulla natura dall'umano consorzio nel corso dei secoli: *Grandia consumpsit moenia tempus edax*.⁶³

Se il sepolcro genera una poesia per così dire "da uno a uno", dove cioè il poeta riflette o sul defunto e le sue vicissitudini personali oppure si sofferma sulla transitorietà della vita umana, dell'uomo in quanto tale, le rovine generano invece una poesia "da uno a molti", in cui il poeta, per mezzo della visione della rovina, ritorna alla società e alla cultura che avevano prodotto quella rovina e dunque allo sforzo compiuto da quel popolo, nella sua totalità, di resistere al tempo. Non l'immediatezza dell'*ibi sunt*, ma l'anelo all'*ubi sunt*.⁶⁴ Un'altra differenza tra le rovine e il sepolcro è il connubio di umanità e natura presente nella prima:

C'è, nella forma architettonica corrosa dal tempo, una fusione di elementi umani e di elementi naturali che avvince e diletta per se medesima, per cui quando un'architettura antica ci appare invasa dalla vegetazione (si pensi alle acquedotti del Piranesi, alle "vedute fantastiche" del Panini, ai "capricci" del Guardi), ciò viene intuito non come un momento di un processo negativo il cui esito è la distruzione, la scomparsa; bensì come stadio di una metamorfosi della bellezza primitiva, come la sintesi che ricrea l'unità vivente sotto altri rapporti, unità che riesce talora anche più affascinante di quella originale. [...] La componente "dinamica" della rovina dovrebbe quindi servirci a distinguere, in modo più chiaro di quanto si sia fatto sinora, la poesia dei sepolcri da quelli dei ruderi. La quale si potrebbe semmai apparentare, per certi aspetti, quanto

⁶² R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Ceschina, 1965.

⁶³ Ivi, p. 6.

⁶⁴ Ivi, p. 109: «La fede medievale raccomandava il disprezzo dei beni finiti promettendo in remunerazione il bene assoluto e infinito. Nelle rovine del finito (*ubi sunt*?) si aveva la prova della labilità e del "passaggio" del mondo. La controriforma si sforza di ripristinare questa concezione della vita e ne troviamo traccia evidente nella letteratura e nell'arte del tempo. Anche le rovine, soprattutto le rovine, vengono "spiritualizzate", né possono ormai prestarsi a quella funzione decorativa o energetica (*ibi sunt*!) che avevano avuto in sì larga parte del Rinascimento».

all'illustrazione della vicenda umana, a quella sullo sfiorire della bellezza e della salute, sul decadimento fisico insomma.⁶⁵

Già nel Seicento la rovina (in specie romana e greca) comincia a divenire sempre più l'ambientazione pittorica preferita, basti pensare a Poussin, ma è nel pieno Settecento che si consuma una vera e propria *Ruinensehnsucht*, come la chiama Negri,⁶⁶ e si moltiplicano sempre di più i paesaggisti che dedicano attenzione al rudere, come Piranesi, Marco e Sebastiano Ricci, Canaletto ecc. Uno dei punti di contatto tra il gusto neoclassico e quello preromantico-romantico è proprio il desiderio di poter rivivere un'età al di qua della tecnica e della ragione; il rimpianto per un'età più semplice e a contatto più diretto con la natura; i greci, i latini e anche i barbari erano oggetto di invidia perché avevano vissuto in società più semplici, più elementari e al tempo stesso più virtuose.⁶⁷

Il passato diviene dunque “bello” proprio perché è passato; si consuma una quasi totale identificazione tra il “passato” e il “bello” in quanto ideali, identificazione che il neoclassicismo irrigidirà nelle posizioni oltranzistiche che si sono viste, mentre il romanticismo la destituirà nell'incitamento al superamento del bello, non il Bello, antico.

Le rovine dunque contribuiscono al mutamento del rapporto tra l'uomo e il paesaggio, ma questo rapporto diviene mediato allorché il Settecento recupera una categoria retorica dell'antichità ben precisa: il *sublime*; la rovina, quale frammento lasciato dal tempo, comunica al viaggiatore settecentesco due sensi di potenza: il primo appartenente alla civiltà che ha eretto la struttura ora diventata rovina; il secondo quello del *tempus edax*, cui perfino la società antica più potente come quella romana non ha saputo resistere. Lattanzi infatti produce una lettura delle rovine basandosi sull'idea burkeana del *delight*,⁶⁸ ovvero il concetto, del tutto nuovo e tipico di questa età, del “godimento” della rovina.⁶⁹ Non a caso *Les*

⁶⁵ Ivi, p. 7.

⁶⁶ Ivi, p. 11.

⁶⁷ Bisogna ricordare infatti che il Settecento è anche il secolo del recupero degli eroi plutarchiani.

⁶⁸ L. Lattanzi, *Rovine dell'antico come segno del moderno: sublime di resti e di ruderi nell'estetica del Settecento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie IV, Quaderni, 14, Pisa, 2002, pp. 119-139, pp. 121-122: «Le rovine di una passata grandezza, dunque, sono fonte di *delight*, e generano il sentimento del sublime, diversamente dal piacere prodotto dalla bellezza di un'opera compiuta. Se ne può concludere che lo spettacolo delle rovine, connesso a idee terribili di morte e distruzione, suscita un'esperienza emotivamente più intensa rispetto alla contemplazione del monumento integro [...] un monumento antico allo stato frammentario evoca un maggiore senso di potenza, risultando ancora più sublime, in quanto ha perduto la funzione per la quale era stato costruito, e che lo rendeva utile».

⁶⁹ Ivi, p. 124: «La rovina pone un conflitto tipicamente moderno tra valore estetico e significato storico-culturale dell'oggetto: da una parte suscita l'esigenza di ripristinare l'opera nella sua integrità, dall'altra il gusto di osservare e apprezzare il prodotto artistico nel suo decadimento. Questo conflitto si riflette nei due atteggiamenti, talora contrapposti, che nel corso del Settecento distinguono teorici e artistici confronti delle rovine antiche: mentre i “neoclassici” le ammirano in quanto parte di un intero che l'immaginazione può ricostruire traendone piacere, gli architetti che creano ruderi artificiali nei giardini delle ville o i cosiddetti “rovinisti”, incisori e pittori che si

Ruines di Volney – testo cardine di quest’epoca e che tanto influirà in Leopardi – si basa integralmente su questo godimento dell’idea dell’“abbandono” che ispira la rovina:

Ces lieux solitaires, cette soirée paisible, cette scène majestueuse, imprimèrent à mon esprit un recueillement religieux. L’aspect d’une grande cité déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l’état présent, tout éleva mon cœur à de hautes pensées. Je m’assis sur le tronc d’une colonne; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m’abandonnai à une rêverie profonde. [...] Au concours bruyant qui se pressait sous ces portiques, a succédé une solitude de mort. Le silence des tombeaux s’est substitué au murmure des places publiques. L’opulence d’une cité de commerce s’est changée en une pauvreté hideuse. Les palais des rois sont devenus le repaire des fauves; les troupeaux parquent au seuil des temples, et les reptiles immondes habitent les sanctuaires des dieux! Ah! comment s’est éclipse tant de gloire! Comment se sont anéantis tant de travaux!... Ainsi donc périssent les ouvrages des hommes! ainsi s’évanouissent les empires et les nations.⁷⁰

Tuttavia con l’ingresso dei canti ossianici si fanno largo altre rovine, quelle celtiche, alternative alle costruzioni architettoniche greco-romane, ma contemporaneamente vengono rivitalizzate anche le rovine medievali, dei castelli in rovina e dei cimiteri abbandonati, che nel pieno romanticismo diverranno l’oggetto prediletto dei pittori romantici, primo fra tutti Caspar David Friedrich. Ma anche nella poesia i luoghi ruinici della cristianità divengono le ambientazioni dei sospiri dell’animo, che siano i cimiteri di campagna come nella celebre *Elegy* di Gray o ciò che resta delle antiche abbazie, come nel caso degli stupendi *Lines composed a few miles above Tintern Abbey* di Wordsworth, che chiudono le *Lyrical Ballads*. La rovina insomma comincia a partecipare attivamente nella poesia ed è anche per mezzo del rovinismo ossianico che in Italia essa assume uno spazio poetico vero e proprio, sebbene anticipata dalla produzione visionaria di Alfonso da Varano e dal terribile terremoto di Lisbona del 1755.⁷¹

Il bardo Ossian infatti non si limita a contemplare le rovine, ma insieme a esse lamenta il rimpianto per gli eroi caledoni che non sono più; l’*ubi sunt* è un motivo fondamentale dei poemi ossianici, ed ecco allora che la poesia italiana scopre una nuova possibilità di esprimere il desiderio di ritorno agli antichi:

Ma in realtà la linea maestra del rovinismo preromantico e romantico non passa per il magma incandescente della poesia patriottica bensì sul terreno più infido (e anche più suggestivo) delle incrinature e delle indistinte eccitazioni, attraverso i nodi della sensibilità più delicata o improvvisamente impetuosa, tenera e struggente, che si riversa nelle pagine lievitanti dell’*Ossian*, delle *Prose campestri*, delle *Notti Romane*; per concedersi poi a un più dichiarato gusto “borghese” di mitologia medievale nei versi “trobadorici” delle ballate e nelle fantasticherie del romanzo

appassionano alla rappresentazione dei resti monumentali dell’Antichità, sembrano amare le rovine per ciò che sono, nella loro frammentarietà e nel loro stato di abbandono».

⁷⁰ C.F. Volney, *Les ruines, ou méditation sur les Révolutions des Empires*, in *Oeuvres choisies de Volney*, Paris, Baudouin Frères, 1826, pp. 4-6.

⁷¹ R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, cit., p. 85.

storico; e per assumere infine – nella complessità geniale della personalità foscoliana e leopardiana vivificatrice della tradizione che in essa si riassume al vertice – gli accenti (e saranno gli ultimi) di un messaggio di gloria e di dolore lasciato all'umanità. [...] Nuove sono le rovine del Cesarotti-Ossian. Tutto quanto il poema, già per le circostanze dalle quali ricavò il suo maggior fascino, come di poesia disseppellita, è compita testimonianza ed espressione di un “sentimento delle rovine” maturo per le prove maggiori.⁷²

Ossian più di tutti gli altri poeti riusciva a trasmettere il significato di paesaggio inteso quale *Heimweh*, nostalgica rimembranza che diviene consapevolezza e dolore di non poter tornare indietro.⁷³ Il dolore di Ossian, in poche parole, apre in Italia il sentiero del rovinismo preromantico.⁷⁴

Una lettura integrale dell'ode *Le rovine* di Diodata Saluzzo permetterà dunque di capire perché essa avesse destato tanta attenzione in di Breme:

Ombre degli avi, per la notte tacita,
Al raggio estivo di cadente luna,
V'odo fra' sassi diroccati fremere,
che 'l tempo aduna.

Incerte l'orme, nella vasta ed arida
Strada segnata dall'età funesta
Tremante affretto; chè dei prischi secoli
L'orror sol resta.

Eccomi al varco; non più altiero scopresi,
Vana difesa della patria sede,
Il fatal ponte, nè alle trombe armigere
Alzar si vede.

Ahi vaste sale! qui gli eroi che furono,
Stavan seduti della mensa in giro:
Del trovatore qui su cetra armonica
S'udia sospiro.

Qui sconosciuta la trilustre vergine
Ignota ai prodi sen vivea sicura,
E sol ne' sogni palpitava l'anima
Vivace e pura.

Qui al suon dell'armi, che là giù squillavano,
In aureo manto la consorte antica
Forte vestiva al forte duce impavido
Elmo e lorica.

⁷² Ivi, pp. 158-159.

⁷³ Ivi, p. 161.

⁷⁴ Ivi, p. 166.

Ancor mi sembra udir somnesso piangere
Fanciul, che l'elsa stringere volea,
Con debil mano, al ferro altrui terribile;
E nol potea.

Bambin minor d'un lustro egli qual siedasi
Sul duro scudo rimirar qui parmi,
Mentre le fanciulline i lacci intricano,
Che annodan l'armi.

Il forte scudo verginella immobile
Mirando andava, pien di fiori il grembo,
E lasciavasi i fiori in fervid'estasi
Cadere a nembo.

Coprian lo scudo ed il bambin, che ingenuo
Ridea tra fiori e l'armi in dubbia sorte.
L'uom così ride sul sentier suo labile
Fra scherzi e morte.

Salve, o sacra rovina. Ah! perchè rapido
Non diemmi il fato in quell'età la vita?
La magna età ben si doveva ai palpiti
Dell'alma ardita.

Nella mia destra d'Alighier la cetera
Suonato avrebbe sui vetusti eventi.
Or soli a me giù dalla valle ombrifera
Fan eco i venti;

Giù dalla valle, ove, chi sa? s'udirono
Due fratei d'armi ragionar d'amore,
Strette le palme fra curvati salici,
Sul primo albore.

Giù dalla valle, ove a tenzoni nobili
Spinsero entrambi il corridor veloce,
L'un dell'altro scudiero, e scudo, ed anima,
E fama, e voce.

Salve, o sacra rovina: io seguo, e schiudonsi
Innanzi al lento e traviato passo
Le doppie torri: io meditando siedomi
Sul duro sasso.

Oh! come brune l'alte cime incurvansi
de' larghi muri, ove penétra appena
Di luna un raggio, che la dubbia e pallida
Luce qui mena!

Perchè ferrate le finestre altissime,
Ed è merlata la superba torre?
No! non qui 'l prode la lorica armigera
Solea deporre.

Qui forse, mentre un molle riso ingenuo
La verginella in dolce sogno apria,
Al bel raggio di luna, occulta e perfida
L'oste venia.

Forse da quelle alte finestre videsi
Entrar talvolta del castello avverso
Il reo signor, all'empie smanie vindici
d'ira converso.

Forse qui stretto il suo pugnai, lentissimo
Moveva il passo fra tacenti squadre,
E ai fanciullini, sul materno talamo,
Svenava il padre.

E forse, ahimè! sulla sua cetra eburnea
Il trovatore dell'età passata
Lodò gl'iniqui, se con lor sedevasi
A mensa aurata.

Fors'anco in mezzo a quegli acerbi e bellici
Costumi indegni, in ricca treccia e bionda
La rea consorte d'empie fiamme ardevasi
Invereconda.

Qui sparse, qui le disperate lagrime
Furor geloso, d'ogni cuor tiranno;
Quai furo i tradimenti, i colpi, i gemiti,
Que' muri 'l sanno.

Pensier funesto, in me chi mai ridestati?
Fuggiam dalle fatali alte rovine.
Raggio di notte, tu la via rischiarami
Fra sassi e spine.

Tutte l'età di variate furono
Vicende ignote spettatrici alterne:
Fra stessi affetti le stess'opre sorgono
Girando eterne.

Sol l'alma ardente, che d'intorno cercasi
Invan la pace, e le virtù soavi,
In un pensier d'amor tutte rivestene
L'ombre degli avi.

Addio, sacre rovine: allor che polvere
Di voi non resti, gli obelischi e gli archi,
Opra di noi, di questa polve andrannosi
Pel tempo carchi.

E forse andranno vaneggiando i posterì
Sul secol nostro lezioso e rio.
Il disinganno io m'ebbi, ombre terribili,
Rovine, addio!⁷⁵

Tissoni aveva ragione nel sottolineare il metro classico dell'ode: quartine saffiche di tre endecasillabi chiusi da un quinario finale che rima con il secondo verso, e aventi il primo e il terzo verso sdruciolati. Tuttavia il contenuto e l'ambientazione non sono affatto classicistiche. La poetessa visita l'antico rudere familiare e la semplice vista dello stato di abbandono desta nella sua mente, quasi fosse un'associazione proustiana, tutto l'ambiente medievale di secoli e secoli prima come ella se lo immagina (e notare bene che al v. 43 il medioevo è definito «magna età»: assente è dunque il disprezzo che l'età di mezzo suscitava invece presso gli illuministi classicisti, anzi, vi è quell'ammirazione che fu propria dei romantici): fanciulli, re, cavalieri, dame, giostre, sale, la vita di corte sono rievocati con un atteggiamento che fin dall'incipit ha dello stregonesco, poiché tutto il testo si regge su una serie di evocazioni e di apostrofi che allo studioso del Settecento non possono che rimandare alle tipiche evocazioni ossianiche agli spettri ed elementi atmosferici che proprio con Ossian cominciano a dilagare sempre di più nella poesia che ambisce al sublime terrifico.

La prima quartina rivela subito la presenza di Ossian: «Ombre degli avi, per la notte tacita, / Al raggio estivo di cadente luna, / V'odo fra' sassi diroccati fremere, / Che 'l tempo aduna».⁷⁶ L'ombra di Ossian aleggia in tutta l'ode: la luna,⁷⁷ la notte silenziosa, l'evocazione degli avi, sono tutte tipiche situazioni ossianiche dove il sublime campeggia protagonista, così come la desolazione che reca la vista delle sale paterne ormai deserte, anch'esse probabili eco ossianiche: «Ahi vaste sale!».⁷⁸ La figura del cantore appartenente a tempi antichi: «Il trovatore

⁷⁵ *Le rovine. Visitando l'Aurice l'antico castello di Saluzzo*, pp. 5-10 in *Versi di Diodata Saluzzo Roero*, II, Torino, Vedova Pomba e Figli, 1816.

⁷⁶ Cfr. *Fingal* IV, I, 174-175: «O voi scendete / Ombre de' morti duci»; *Comala*, I, 70: «Ombre degli estinti padri»; *Callin di Cluta*, I, 72-73: «L'ombre degli avi / S'eran mostre al suo sogno»; *Calto e Colama*, I, 96-98: «Perchè spesso l'ombre / De' suoi grand'avi nei notturni sogni / Vengono a Calto»; *La Guerra di Caroso*, I, 208-211: «Venite ombre de' padri miei, magnanim'ombre, [...] Venite a me»; *Fingal* II, I, 14-15: «Par di cadente luna / Raggio il suo volto»; *Berato*, IV, 181-182: «E nel passar la sguardo / L'ultimo raggio di cadente Luna».

⁷⁷ «Ove penétra appena / Di Luna un raggio» ricorda *I Canti di Selma*, II, 200-201: «Oppur di luna grazioso raggio / Per la tacita notte».

⁷⁸ *La Guerra di Caroso*, I, 89-91: «Errò tre giorni tacito e non visto / Pria che giungesse alle muscose sale / De' padri suoi», e 178-179: «Le lor sale antiche / Vansi struggendo là sul Balva in polve», *La Guerra d'Inistona*, I, 96: «E ti conduca alle paterne sale», *La Morte di Cucullino*, II, 412: «Meste le porte – son, mute le sale», *Dartula*, I, 92-93: «Già di Temora vuote / Eran le sale», *Cartone*, III, 150-151: «Strepitando il foco / Signoreggiato avea per l'ampie sale».

dell'età passata», è anch'essa presente in Ossian nella persona degli amici e compagni del vecchio bardo.⁷⁹ Non è dunque difficile capire perché di Breme abbia visto in quest'ode un modello italiano di poesia romantica, ma a un'analisi più attenta l'ode non può che riuscire, almeno in parte, "romanticheggiante", essendo più che altro un testo di evocazione di luoghi comuni romantici.⁸⁰ Infatti Saluzzo riutilizza spesso gli stilemi e le ambientazioni ossianico-romantiche in diversi suoi componimenti. Nel nono sonetto della raccolta d'esordio in *Arcadia*:⁸¹ «O collinetta, che poggiando stai [...] Come sei bella, quando de' suoi rai / L'occidental cadente sol ti priva, / E quando di splendor candidi e gai / La pallidetta luna ti ravviva! / Come sei bella, quando fresca aurora / Dietro tue cime sorge, e amabilmente / I poggi tuoi verdi fronzuti indora! / E come nel mio sen pose natura / Un cuor che tutta vede, e tutta sente / La tua bellezza semplicità e pura!»;⁸² nel sonetto 11: «Auretta figlia della notte bruna»;⁸³ nel sonetto 60: «Figlie del ciel»⁸⁴ e nel sonetto 78: «Una figlia del ciel»⁸⁵ vi è l'eco dell'incipit di *Dartula*,⁸⁶ un altro tra i più influenti poemi ossianici.

Anche nelle Canzoni e nei Capitoli è possibile reperire qualche traccia di Ossian: «Torreggiante nel mar superbo scoglio»⁸⁷ ricorda *Calloda* II, III, 141-142:

⁷⁹ *La Guerra di Caroso*, I, 183: «Cantor de' tempi antichi».

⁸⁰ Concorro infatti con la conclusione di Negri quando dice che «sono romantiche solo storicamente, nella sfera limitata del gusto e della maniera, le rovine di Diodata Saluzzo, che precisano e applicano più coscientemente la tendenza alla fantasticheria medievale già rilevata in altri, come il Rezzonico e il Pindemonte, al quale ultimo si può infatti avvicinare sotto l'aspetto di una limpida ed equilibrata pensosità. [...] L'ode della Saluzzo non si agglomera intorno a una narrazione, ma svapora – e ciò è significativo perché segna la cancellazione delle strutture umanistiche – in una nebbia dorata di ricordi e di sogni di vita medievale, in una "romantichezza" puerile che ha però un suo grumo di sicura e limpida intuizione: l'esigenza di una nuova mitologia», R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine*, cit., pp. 194-195.

⁸¹ D. Saluzzo, *Versi* (1796), cit., *Pastorelle gentil, finché la rosa*, p. 9.

⁸² Ivi, p. 13. *I Canti di Selma*, III, 1-18: «Stella maggior della cadente notte / Deh come bella in Occidente splendi! / E come bella la chiomata fronte / Mostri fuor delle nubi, e maestosa / Poggi sopra il tuo colle! e che mai guati / Nella pianura? i tempestosi venti / Di già son cheti, e 'l rapido torrente / S'ode soltanto strepitar da lungi, / Che con l'onde sonanti ascende e copre / Lontane rupi: già i notturni insetti / Sospesi stanno in su le debili ale, / E di grato susurro empiono i campi. / E che mai guati, o graziosa stella? / Ma tu parti e sorridi: ad incontrarti / Corron l'onde festose, e bagnan liete / La tua chioma lucente. Addio soave / Tacito raggio: ah disfavilli omai / Nell'alma d'Ossian la serena luce».

⁸³ D. Saluzzo, *Versi* (1796), p. 14, *Auretta figlia della notte bruna*. *Oitona*, III, 4: «Volge la bianca figlia della notte», mentre il sintagma «notte bruna» è presente in diversi luoghi, come *I Canti di Selma*, III, 49: «Giù dai monti cadea la notte bruna»; *Callin di Cluta*, III, 1: «Solvingo raggio della notte bruna», ma è un sintagma che appartiene alla tradizione, cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, III, 66: «Il qual, poscia che fu la notte bruna», M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, I, 5, 25: «E va volando per la notte bruna». Per le ricerche di carattere intertestuale sono state utilizzate sia BIZ (Biblioteca Italiana Zanichelli, Bologna, Zanichelli, 2010) che BiBit (Biblioteca italiana – <http://www.bibliotecaitaliana.it>).

⁸⁴ D. Saluzzo, *Versi* (1796), cit., p. 39, *Vergine fu, che sostener poteo*.

⁸⁵ Ivi, p. 48, *Aerea stanza fra la terra e 'l sole*.

⁸⁶ *Dartula*, II, 1: «Figlia del ciel, sei bella».

⁸⁷ D. Saluzzo, *Versi* (1796), cit., *Al conte Prospero Balbo in morte della contessa Enrichetta Tapparelli sua consorte*, p. 61.

«Torreggiante / Al mar sovrasti» oppure la coppia sinonimica: «Obbliata e sola»⁸⁸ e XXX: «Abbandonata e sola»⁸⁹ non è infrequente in Ossian: *I Canti di Selma*, III, 52-53: «È notte: io siedo abbandonata e sola»;⁹⁰ «E folto nembo tien la luminosa / Faccia del Sol perpetuamente ascosa».⁹¹

Nel *Ringraziamento all'Arcadia* l'incipit è un'apostrofe alla stella del vespro, che come si è visto è una delle situazioni più tipiche di Ossian, prima fra tutte nei *Canti di Selma*, III, 1-28: «Vividissima stella, amica luce, / Espero vago, tremolante fiamma»⁹² / Nella volta del ciel, salve! Sorgesti / Dolce de' sogni taciturno amico. / Splenda suavemente il tuo fulgore / Sulla mia capannuccia. [...] Figlio di notte»⁹³ mollemente passi / Languor soave»; «Alle pareti appesa / Sta la cinta di fior candida cetra».⁹⁴ Nel poemetto *Clori e Zeffiro* ancora un'incipit di ambientazione notturna con apostrofe al raggio di luna: «Sorge la luna pallidetta e bella / Dietro quel monte, lento lento leva / Il bel carro d'argento infra le nubi. / Io ti saluto, candidetto raggio, / Raggio sereno della notte figlio»⁹⁵ / Io ti saluto». Del poemetto *Al fratello conte Alessandro* Leopardi si ricorderà nello scrivere l'incipit de *Il Passero solitario*: «Coll'ali potentissime v'alzate / Sovra la vetta della ròcca antica». Le ombre dei padri ritornano in *Alla marchesa Cristina Morozzo Tapparelli nella supposta morte del marchese Cesare Tapparelli D'Azeglio*: «Ombre de' padri»⁹⁶ mentre in *Penelope. Alla marchesa Cristina Morozzo Tapparelli nel ritorno del suo consorte*, l'immagine del torrente in piena, «Dove la ròcca torreggiando adombra / La deserta pendice, e 'n rauco suono / Torrente rapidissimo rovina»⁹⁷ rievoca *Fingal* I, I, 302-303: «Con quel rumor, con quel furor che sbocca / Torrente rapidissimo dal cupo».

Nei due volumi stampati nel 1819 presso la collana del *Parnaso degli Italiani viventi*⁹⁸ curata da Lorenzo Pignotti, l'ossianismo continua a essere presente praticamente ovunque: «Sull'orme incerte dell'età remote»⁹⁹ ricorda *La Guerra di*

⁸⁸ Ivi, *Al cavaliere Felice Cacherano d'Osasco in lode di Teresa Bandettini*, p. 75.

⁸⁹ Ivi, *Alla madre. La pace ed il piacere*, «Oh quanto fu 'l destarmi angoscioso! / Quanto il trovarmi abbandonata e sola!», p. 135.

⁹⁰ Ma cfr. T. Accetto, *Rime amorose, Chi mi divide da l'usata pace?*, 3: «Dimmel tu, selva abbandonata e sola»; P. Metastasio, *Catone in Utica*, III, 2, 11: «Abbandonata e sola».

⁹¹ Ivi, p. 116, Capitolo II, *In morte della contessa Enrichetta Tapparelli Balbo*. Cfr. *La Guerra di Caroso*, I, 239-240: «Così nube talvolta errar si scorge / Sulla faccia del sol».

⁹² Cfr. *La Guerra di Caroso*, I, 32: «Sulla sua punta tremolante fiamma».

⁹³ Cfr. *Calloda* III, 155-156: «Rispondi, / Figlio di notte», *Temora* II, II, 55-56: «E tu chi sei, / Figlio di notte?».

⁹⁴ Cfr. *Fingal* VI, I, 23: «Scorre per l'arpa alla parete appesa».

⁹⁵ Cfr. L'apostrofe alla luna in *Dartula*, II, 7: «Chi ti pareggia, o della notte figlia», *Carritura*, III, 307-308: «O della notte figlio, / Fuggi da me».

⁹⁶ Ivi, p. 268, *La Guerra di Caroso*, I, 208: «Ombre de' padri miei», *Callin di Cluta*, III, 57: «Chiamò l'ombre de' padri», ma cfr. G. Parini, *Il giorno, Mezzogiorno*, 465-467: «Qualor s'accosta al desco altrui, paventano / Suo gusto inesorabile le smilze / Ombre de' padri».

⁹⁷ Ivi, p. 291.

⁹⁸ Due precedenti volumi erano stati stampati nel 1802 sempre per il *Parnaso*; nel 1819 e nel 1820 furono pubblicati altri due volumi per raccogliere le poesie di Diodata fino ad allora inedite.

⁹⁹ *Parnaso degli Italiani viventi. Poesie di Diodata Saluzzo torinese*, tomo III, Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1819, *Ad Enrichetta Dionigi in morte di Maria Pezzelli*, p. 84.

Caroso, I, 325-326: «Non oscuro nome / Ossian n'andrà fra le remote etadi»,
Temora VIII, II, 375-376: «O Pietra allor che le remote etadi / Ti faran polve»,
mentre le prime strofe di *Il Sonno. Al conte Emanuele bava di San Paolo che trovavasi infermo* trasudano un ossianismo romanticheggiante:

Dell'alto monte sulle rupi inospite
Fra l' ghiaccio eterno sta sospeso il nembo;
Fischiano i venti, e delle nubi rompono
Il bruno lembo.

L'annosa cima delle selve incurvasi;
Odo de' rami il fremere profondo;
Densa è la notte, e fra tenèbre posasi
L'afflitto mondo.

Scorrono l'ore della notte tacita;
Cade la luna sull'opposto monte:
Fra quelle soglie già 'l Silenzio rigido
Vela sua fronte.¹⁰⁰

Nel testo *In morte di Melania Tapparelli d'Azeglio a Cesare suo padre nell'anno 1807* si trova un'ennesima ambientazione ossianico-romantica fin dall'inizio:

Su freddi avelli nella valle tacita
Non vedi il raggio della mesta luna,
Che là nel cupo della selva ombrifera
I sogni aduna? [...]

Ella t'aspetta! Quando notte imbrunasi
Nel vasto albergo de' tuoi padri sale,
E scorre lenta le turre lugubri
Deserte sale.¹⁰¹

Ossian partecipa della poesia di Saluzzo non solo nelle apostrofi ma anche negli imperativi rivolti agli enti più diversi, come si legge ad esempio in *La Guerra dell'anno MDCCXCIII*:

Dolci compagni dell'ore più liete,
Prole dei forti, fratelli, sorgete!
Voi dalle mura turre ed antiche
Sciogliete scudi ed elmi e loriche.¹⁰²

¹⁰⁰ Ivi, p. 162. *Fingal* VI, I, 294-295: «Fischiano i venti / Tra le chiome agli Eroi»; *Carritura*, III, 623-624: «Or dall'annose cime. / Al suol la rovesciò nembo di guerra»; *La Notte*, III, 1: «Trista è la notte, tenebrà s'aduna».

¹⁰¹ *Parnaso degli Italiani viventi. Poesie di Diodata Saluzzo torinese*, cit., pp. 35-37. *La Morte di Cucullino*, II, 131: «Amico raggio di notturna Luna»; *La Guerra d'Inistona*, I, 192-194: «Oscàr condusse / La bella d'Inistona alle deserte / Sale d'Anniro».

Infine un legame fortissimo tra la poesia di Ossian e la poesia di Saluzzo è costituito dalle espressioni denotanti i tempi antichi che giacciono nella dimenticanza, sia che si riferiscano agli eroi, «caduti eroi», «passati eroi», o anche alle età del tempo, «remote etadi», «passate etadi»: «L'eccelsa schiatta de' caduti eroi!»¹⁰³; «Colla memoria dell'età passate».¹⁰⁴

Probabili ispirazioni a Ossian si rinvencono anche in quella che Saluzzo riteneva l'opera maggiore della sua produzione: *Ipazia ovvero della filosofie*, «romanzo in versi» che la impegna a lungo: tra il '97-'98 e il 1801 la poetessa lavora alla prima versione, che tuttavia non viene stampata. Tra il 1814 e il 1824 riprende il lavoro, scrivendo una seconda versione che stavolta vedrà la stampa nel 1827 a Torino.¹⁰⁵ Nel 1830 uscì la versione definitiva sempre a Torino. Oggi l'opera rimane forse una delle meno riuscite sul piano poetico e strutturale; il «romanzo» già all'epoca non ottenne critiche molto lusinghiere.¹⁰⁶

Oltre alle apostrofi al mondo notturno, in Ossian si trova un inno al sole che ebbe molta influenza sulla poesia italiana. L'inno al sole chiude il poema ossianico *Cartone*, III, 583-619:

O tu che luminoso erri e rotondo
Come lo scudo de' miei padri, o Sole,
Dove sono i tuoi raggi? e da che fonte
Trai, la viva tua luce? esci tu fuori
In tua bellezza maestosa, e gli astri
Fuggon dal cielo: al tuo apparir la Luna
Nell'onda Occidentale ratta s'asconde
Pallida e fredda: tu pel ciel deserto
Solo ti movi. E chi poria seguirti
Nel corso tuo? Crollan le querce annose
Dalle montagne, le montagne istesse
Scemano cogli anni, l'Ocean s'abbassa,
E sorge alternamente; in ciel si perde
La bianca Luna, ma tu sol tu sei

¹⁰² Ivi, pp. 123-124. *Calloda* I, III, 29-31: «Come rosso vapor di nube in nube, / Eroi, stirpe d'Eroi, sorgete e cerchio / Fate al Re vostro»; *Fingal* II, I, 125-128: «Sorgete, / Disse il Signor dei tenebrosi scudi, / Sorgete o voi che di Loclin dall'onde / Meco veniste».

¹⁰³ Ivi, *In morte della marchesa Carlotta Duchi-Alfieri*, p. 166, v. 142. Cfr. *Dartula*, II, 40-41: «Ove se' tu, Trutillo, / Co' tuoi caduti Eroi?».

¹⁰⁴ Ivi, p. 172, v. 173. Cfr. *Fingal* I, 607-608: «Consegnerà questi amorosi nomi / Alla memoria di remote etadi», *La Guerra di Caroso*, I, 228-230: «Ma rotte e tronche / Giunsero a noi le sue parole, oscure / Come le storie delle scorse etadi», *Temora* V, II, 11-12: «Ove s'affacci e guati / Lo spirito mio ver le passate etadi», *La Guerra d'Inistona*, I, 254-255: «A' forti Eroi / Dell'altra età», *La Morte di Cucullino*, II, 1: «Sta sullo scudo di Fingallo il vento? / O nelle sale mie mormora il suono / Della passata età».

¹⁰⁵ *Ipazia ovvero delle filosofie. Poema di Diodata Saluzzo Roero*, 2 voll., Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1827. Cfr. L. Badini Confalonieri, *Sull'«Ipazia» di Diodata Saluzzo Roero: una variante e qualche considerazione*, pp. 189-199 in *Il Romanticismo in Piemonte*, cit.

¹⁰⁶ Tissoni a proposito di *Ipazia* parla di «totale fallimento», «croce e delizia, più croce che delizia», p. 153 in R. Tissoni, *Considerazioni su Diodata Saluzzo*, cit.

Sempre lo stesso, e ti rallegri altero
 Nello splendor d'interminabil corso.
 Tu, quando il mondo atra tempesta imbruna;
 Quando il tuono rimbomba, e vola il lampo,
 Tu nella tua beltà guardi sereno
 Fuor delle nubi, e alla tempesta ridi.
 Ma indarno Ossian tu guardi: ei più non mira
 I tuoi vividi raggi, o che sorgendo
 Con la tua chioma gialleggiante inondi
 Le nubi Orientali, o mezzo ascoso
 Tremoli d'Occidente in su le porte.
 Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io
 Sol per un tempo, ed avran fine, o Sole,
 Anche i tuoi dì: tu dormirai già spento
 Nelle tue nubi senza udir la voce
 Del mattin che ti chiama. Oh dunque esulta
 Nella tua forza giovenile: oscura
 Ed ingrata è l'età, simile a fioco
 Raggio di Luna, allor che splende incerto
 Tra sparse nubi, e che la nebbia siede
 Su la collina: aura del Nord gelata
 Soffia per la pianura, e trema a mezzo
 Del suo viaggio il peregrin smarrito.

In *Ipazia* troviamo un inno al sole che in qualche modo ricorda quello ossianico, sebbene il contenuto sia profondamente diverso: se Ossian apostrofa il sole mettendo in evidenza sia la sua longevità rispetto al tempo cui si piega ogni elemento della terra e sia la sua estraneità nei confronti della Terra, infine ipotizza che anche il sole, forse, potrà spegnersi un giorno, l'apostrofe in *Ipazia* è invece tutto intessuta di cristianesimo e di disquisizioni erudito-filosofiche:

O primiero d'Iddio figlio sublime!
 Sole fecondatore,
 No, Dio non sei fra le create cose;
 Ti adora Egitto invano;
 Nato col mondo fra sassose cime¹⁰⁷
 Fuoco ardente sei tu riproduttore,
 Ritondo globo che l'eterna mano
 Sopra i cieli ripose:
 Invan si narra, che d'amore acceso
 Col gran nome di Osiri, in sul lucente
 Carro chiamasti ad imeneo di amore
 Iside tua ridente,
 E a lei scopristi le tue leggi prime,
 Onde dal rito arcano
 Oro tuo figlio nacque.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cfr. *Fingal* V, I, 61: «Colle ramosse cime», *Fingal* VI, I, 13: «Le nebbiose cime», *La Guerra d'Inistona*, I, 5: «Le ramosse cime», *Carritura*, III, 623: «Annose cime».

Infine: «Incerta dubbiosa / La nube d'argento / Fra nembi nascosa / Va spinta dal vento»¹⁰⁹ ricorda *La Notte*, III, 189: «La luna è mezzo tra le nubi ascosa».¹¹⁰ Anche nelle due tragedie pubblicate nel 1817 vi è qualche possibile traccia di ispirazione a Ossian,¹¹¹ mentre nell'abbozzo della tragedia *Griselda*, pubblicato postumo da Laura Nay, in una battuta di Guido troviamo qualche flebile reminiscenza, I, 4: «Di pietà, di sdegno / Alto pianger mi vedi!... Odimi. Io tutta / Notte in le vaste turre tacenti / Sale mi stetti, né liev'opra notte / Vegliar mi fe'. Parvemi, ancor lo sento, / Fra le brune pareti, al fischiar lungo / Dell'aura alpina; sotto l'armi appese / Dagli avi di Gualtier [...] sembrommi / Veder scintille uscir da quelle spade / Degli avi nostri; della ferrea torre / Io dall'alte fenestre, ove di luna / Sanguigno raggio discendea»;¹¹² nel «pallor di morte» della battuta di Gualtieri, II, 2: «Oh come, / Pallor di morte ti si pinge in volto»;¹¹³ nelle «memorie antiche» di Alfredo, II, 2: «Oh come il tuo soave / Guardar mi desta le memorie antiche».¹¹⁴

Ritorniamo infine a quella lettera che Saluzzo scrisse nell'agosto del 1795 a Prospero Balbo in riferimento a un verso preso da Ambrogio Viale, «Il Solitario delle Alpi»¹¹⁵ e da lei inserito nel sonetto *La sera*:

E per me è indispensabile Illmo Sigr Conte il comunicargli una correzione assai essenziale da farsi al mio sonetto che incomincia
Auretta figlia della notte bruna
Al mio secondo verso

¹⁰⁸ D. Saluzzo, *Ipazia*, I, Canto II, vv. 220-234, pp. 35-36.

¹⁰⁹ Ivi, II, Canto XVI, vv. 190-193, p. 120.

¹¹⁰ Sintagma appartenente alla tradizione, cfr. A. Caro, *Eneide*, XII, 1328: «Com'or mi vedi, in queste nubi ascosa»; G.B. Marino, *Adone*, XII, 236, 3: «È qual luce di sol tra nubi ascosa».

¹¹¹ D. Saluzzo, *Versi di Diodata Saluzzo Roero*, vol. IV, *Erminia*, Torino, Piomba e Figli, 1817, p. 83, V, 2: «Questa, che ami troppo, e sì gran tempo amasti, / Figlia dei Re», cfr. *Sulmalla*, III, 9-10: «Ah torna, o bella / Figlia dei re»; *Tullia*, II, I: «L'ombre de' spenti e la fatal congiura / Vegliano soli» cfr. *Temora* IV, II, 188-190: «Già scorgo i passi luridi dell'ombre, / L'ombre de' spenti in guerra intorno stanti / Sitibonde di canto».

¹¹² D. Saluzzo, *Griselda, frammento di tragedia*, nota critica di L. Nay in *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, a cura di M. Cerruti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 47. *I Canti di Selma*, III, 200-201: «Oppur di Luna grazioso raggio / Per la tacita notte». La forma «alto» usata in funzione avverbale è frequentissima in Ossian, *Fingal* I, I, 366: «Sul carro assiso alto grandeggia il Duce»; *Fingal* VI, I, 141: «Tre di sul lido; alto squillava il corno»; *La Guerra d'Inistona*, I, 208: «Feron'alto sonar d'Oscar il nome». L'immagine delle armi appese degli avi è anch'essa ossianica: *Dartula*, II, 346-347: «Venni alla sala / Delle sue conche: esser soleanvi appese / L'arme de' padri suoi».

¹¹³ D. Saluzzo, *Griselda, frammento di tragedia*, cit., p. 52. *Dartula*, II, 564-565: «Le tingea la guancia / Pallor di morte». Sintagma appartenente alla tradizione, cfr. N. Da Correggio, *Rime, Sul punto extremo l'una man ti scrive*, 357, 4: «E già pallor di morte il volto tinge»; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XX, 127, 6: «Già tinta in viso di pallor di morte».

¹¹⁴ D. Saluzzo, *Griselda, frammento di tragedia*, cit., p. 53: *Fingal* V, I, 208: «Ullin rianda le memorie antiche», ma già F. Petrarca, *Trionfi, Triumphus fame*, III, 15: «Primo pintor de le memorie antiche».

¹¹⁵ A. Viale, *Versi*, Torino, presso Francesco Prato librajo in Dora grossa, 1793, *Alla luna*, p. 32: «Solvingo raggio della notte bruna / Che dolcemente tremolando vai / Sovra la queta limpida laguna, / Dimmi: ascolti il mio pianto, odi i miei lai?».

Che dolcemente tremolando vai

L'ho tolto interamente senza avvedermene dal Solitario dell'Alpi, o per meglio dire ho composto e scritto lo stesso facilissimo verso, che veramente si potrebbe lasciare com'è segnandolo, perché non mio, col asterisco, mi sembra per altro preferibile il cambiarlo così

Che dolce dolce sussurando vai

Ovvero. Che mollemente vezzeggiando vai.

Decida egli Illmo Sigr Conte, ma rifletta però che vive l'autore e che tra i Poeti viventi dal Cesarotti solo e una sol volta ho tolto un verso nell'egregia traduzione d'Ossian.

Balbo apporterà la prima correzione proposta: «che dolce dolce sussurando vai». È curioso però notare tre elementi ugualmente importanti: in primo luogo Ambrogio Viale fu forse il poeta che più di tutti risentì dell'influsso ossianico nella generazione di poeti tra fine Settecento e primo Ottocento; in secondo luogo il verso che precede quello in questione, «Auretta figlia della notte bruna» ricorda molto bene alcuni sintagmi ossianici, come in *Callin di Cluta*, III, 1: «Solingo raggio della notte bruna», *Oitona*, III, 4: «Volge la bianca figlia della notte», *Dartula*, II, 431: «Figlie della notte»; in terzo luogo infine, nell'ultimo periodo, Saluzzo afferma esplicitamente di aver tratto «solo e una sol volta» un verso dall'Ossian cesarottiano, e dunque ammette implicitamente la funzione di fonte che Ossian svolse per lei. Non mi è stato però possibile riuscire ad appurare a quale specifico verso di Ossian Saluzzo faccia riferimento, talmente sono numerosi, come si è visto, i prestiti ossianici, e tuttavia occorre domandarsi perché Saluzzo non si chieda se sia necessario mettere un asterisco anche alla citazione ossianica in modo analogo al prestito da Viale se nel 1795, data della lettera, Cesarotti era ancora vivo. Probabilmente perché il verso in questione, a differenza di quello di Viale, non era destinato a vedere la stampa oppure è possibile anche che Saluzzo avesse intenzione di espungerlo successivamente.

Come abbiamo avuto modo di appurare, profondi furono gli ascendenti dell'Ossian cesarottiano nell'intera produzione della poetessa, che seppur non romantica, rimase comunque sensibilissima alle ambientazioni e alle atmosfere del bardo caledone.

Capitolo 4

«I ben architettati versi». *Alfieri, Ossian e il magistero cesarottiano*

Impaziente per natura, misantropo per orgoglio, passeggiò per l'Italia come per un cimitero, senza intendere la voce segreta che usciva da quel silenzio, senza sospettare l'esistenza di un incivilimento, a cui non mancano che vie di sviluppo, senza intravedere i caratteri particolari della condizione morale dell'umanità nel suo secolo [...] Il grado d'incivilimento, ch'era dato all'Italia de' tempi suoi gli passò inosservato dinanzi, il secolo gli apparve diseredato dalla natura, ed egli cercò di ricrearci col terrore, non con l'amore. Non è l'eden dell'uomo libero ch'egli ci pinga, bensì l'inferno dello schiavo; e noi siamo trascinati ad abbracciar la libertà per l'orrore della tirannide.

G. Mazzini, *Del dramma storico*

Il primo pregio dell'uomo è il sentire; e le scienze insegnano a non sentire. Viva dunque l'ignoranza e la poesia, per quanto elle possono stare insieme: immaginiamo, e crediamo l'immaginato per vero. L'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio; che Dio io chiamo l'uomo vivissimamente sentente; e Cani chiamo, o Francesi, che è lo stesso, i gelati Filosofisti, che da null'altro son mossi, fuorchè dal due e due son quattro.

V. Alfieri a T. Regoli Mocenni, 10 dicembre 1796

4.1 Alfieri e Cesarotti: l'impossibilità di un magistero

Questa non è la sede per porsi l'interrogativo, per altro abbastanza ozioso, sul presunto romanticismo o classicismo di Alfieri. Egli rappresenta, insieme a Foscolo, una di quelle figure di forte rottura con la cultura primosettecentesca e con tutto un modo di intendere la poesia e il ruolo del poeta. Il suo fortissimo senso dell'individualità unito a un alto e orgoglioso concetto della virtù plasmato sui caratteri plutarchiani e sugli scritti machiavelliani, fanno di Alfieri una delle figure eccezionali del secondo Settecento italiano. Si potrebbe dire, senza timore di sbagliarsi troppo, che Alfieri fosse romantico per atteggiamento; per il forte sentimento dell'io che si pose in nettissimo contrasto con il resto del mondo e soprattutto con la cultura circostante.¹ A lui guardarono non solo Foscolo e

¹ G. Santato, *Vittorio Alfieri tra illuminismo e romanticismo*, pp. 7-26 in *Vittorio Alfieri*, a cura di V. Perdichizzi e G. Santato, Milano, Unicopli, 2013, p. 7: «Alfieri è certamente l'autore italiano che più d'ogni altro riflette nel proprio itinerario intellettuale le tensioni e i conflitti che scandiscono la transizione dall'illuminismo al romanticismo. [...] La complessa, spesso

Leopardi ma tutta la generazione dei giovani intellettuali italiani che proseguirono e portarono a compimento il Risorgimento: ai loro occhi Alfieri simboleggiava lo spirito italiano cosciente della propria grandezza e della propria illustre tradizione che finalmente spezza le catene dell'asservimento:

In Alfieri, in verità, le nuove generazioni più che un programma da eseguire, trovavano un atteggiamento spirituale, una personalità, quasi la premessa d'un programma. Chi si studia di precisare il suo pensiero intorno alla religione e alla politica, che sono certamente le due zone principali del campo dove si spiega la vita pratica dell'uomo che vuol farsi guida altrui, a stento riesce a fermare qualche concetto positivo, in cui si fosse fermato lo stesso Alfieri. [...] Spirito essenzialmente poetico, chiuso nei motivi fondamentali della sua ispirazione, egli, nelle prose e in tutti gli scritti in cui si sforza di dare corpo a un pensiero dottrinale e filosofico, si ripete o gira con osservazioni accessorie e incongrue intorno al suo tema, senza svolgerlo in un organismo di parti che si tengano e sostengano reciprocamente. [...] E questo suo sentimento che non riusciva ad aprirsi la via in pensieri chiari, determinati, attuabili, ossia in soluzioni adeguate ai problemi che pure così profondamente lo appassionarono, costituì il carattere della sua personalità e della sua poesia: una poesia di forza e d'impotenza insieme, d'una volontà che si consuma in se stessa, e si travaglia tragicamente, come Saul, nella solitudine dello spirito diventato estraneo al mondo in cui dovrebbe vivere e operare; una personalità che, sentendo questo distacco tra sé e il mondo, si esaurisce nello sforzo della formazione di sé come potenza che dovrà vincere quest'opposizione, e farsi valere infatti nel mondo. Giacché questa è l'impressione fondamentale che si riceve dalla lettura dell'Alfieri, di nulla contento, di tutto sdegnoso, vagante con animo irrequieto e ansante, in cerca di libertà illimitata, odiatore d'una tirannide così vagamente e genericamente concepita da poter comprendere nella passione ond'è realmente investita, ogni sorta di limiti e freni che si oppongono alla volontà dell'individuo astrattamente raffigurato fuor d'ogni legame e rapporto sociale e storico.²

La sua *Vita* evidenzia un energico atteggiamento di emancipazione cosciente di sé, la vivace narrazione in prima persona di come Vittorio, francofono e ignorante, diviene Alfieri, scrittore e tragediografo in lingua italiana. A tal proposito Debenedetti ha scritto pagine a mio parere decisive sulla doppia identità dell'autobiografia alfieriana: un'«autobiografia della speranza» e un'«autobiografia della memoria»:

Tra le due si svolge un mutuo gioco molto simile al prendersi e lasciarsi dell'amore. La linea degli eventi può trovare, per ciascuna sua offerta, la linea dell'io subito consenziente alla tangenza,

contraddittoria coesistenza di un'eredità illuministica ancora attiva e di tensioni che precorrono l'imminente romanticismo si manifesta in tutta evidenza nei trattati *Della Tirannide* e *Del Principe e delle Lettere*, che appaiono sospesi tra fondamenti concettuali di derivazione illuministica e una poetica del *forte sentire* e dell'*energia*, una religione della libertà, un radicale individualismo che precorrono l'imminente romanticismo», I. Montiel, *Notas sobre Ossian en la Vita de Alfieri*, pp. 305-308 in «Romance Notes», XI, 2, (1969), p. 305: «Vittorio Alfieri [...] es uno del los primeros poetas italianos en el que se manifiesta la inquietud prerromántica».

² G. Gentile, *L'eredità di Vittorio Alfieri*, Firenze, La Nuova Italia, 1926, pp. 85-86. Gentile aveva di Alfieri una visione del tutto opposta a quella di Mazzini, il quale criticava appunto l'eccessiva severità e il pessimismo dell'atteggiamento alfieriano, ivi, p. 86: «Ma sul volto dell'Alfieri, dice benissimo il poeta, c'è il pallor della morte, e c'è la speranza. C'è una fede. E la lettura di suoi scritti non è perciò argomento di disperazione e scuola snervante di pessimismo, anzi conforto e allenamento dello spirito, e stimolo fortissimo alla nuova vita».

e allora trasformare la tangenza in risucchio, che magari si fa gorgo, sequestra e spoglia la linea dell'io per lasciarla poi stancata, delusa, desolatamente avida di nuove tangenze. In questo caso, il destino sembra appartenere alla linea degli eventi. Ma può verificarsi il caso opposto. Dal primo caso nascono, nell'ora della dolente ricapitolazione, in una ricerca di tardi compensi, le autobiografie della memoria. Dal secondo, nascono quelle della speranza. Queste sono un restituire, con menzione onorevole, quanto è dovuto alla lealtà del destino. Le altre, quelle della memoria, sono un recuperare, per modi e rivincite e complicità musicale, quanto è stato frodato dalla slealtà del destino. [...] Nel parlare di speranza, non intendevamo la virtù attiva che tira l'individuo verso l'avvenire desiderato, quanto il sentimento che egli porta dentro di sé – tutto introvertito, patetico e contemplativo – del proprio destino. Se positivo, quel sentimento anima le autobiografie della speranza; se negativo, quelle della memoria.³

Ossian e Cesarotti partecipano attivamente dell'“autobiografia della memoria” alfieriana;⁴ ogniqualvolta Alfieri ritorna al periodo in cui era più viva la volontà di emanciparsi dalla cattiva educazione ricevuta e dall'indifferenza giovanile alle lettere, i due si segnalano tra i protagonisti più attivi della sua rinascita. È importante specificare come ai tempi della stesura della *Vita*⁵ Cesarotti fosse ancora vivo, e questo dato ha una sua importanza: infatti a quell'altezza di tempo la figura di Cesarotti, complice la compiuta traduzione omerica, era ormai consolidata, e nella *Vita*, assieme agli elogi, non mancano punte aspre contro l'abate, e questa fu una scelta non poco temeraria da parte dell'astigiano, che beninteso ebbe sempre un'alta opinione di Cesarotti e soprattutto dell'Ossian cesarottiano.

Il primo riferimento a Ossian è del 1770 e si trova nel capitolo XI dell'*Epoca terza* dell'autobiografia. Lo scrittore si trova in Svezia in uno dei suoi numerosi viaggi europei, e di fronte al nordico paesaggio svedese ricorda:

Verso il fin di marzo partii per la Svezia; e benché io trovassi il passo del *Sund* affatto libero dai ghiacci, indi la Scania libera dalla neve; tosto ch'ebbi oltrepassato la città di *Norkoping*,

³ G. Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri. Tra biografia e scrittura alla ricerca dello “sconosciuto se stesso”*. Con un saggio di F. Fortini, Milano, Garzanti, 1995, pp. 25-26.

⁴ Sul rapporto tra Ossian, Cesarotti e Alfieri cfr. in particolare: A. Fabrizi, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» di Cesarotti*, Asti, Casa d'Alfieri, 1964 (poi, abbreviato e ritoccato, in Id., *Le scintille del vulcano. (Ricerche su Alfieri)*, Modena, Mucchi Editore, 1993, pp. 41-84); V. Alfieri, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a cura di P. Camporesi, Asti, Casa d'Alfieri, 1969; S.M. Gilardino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, cit.; G. Pizzamiglio, *Melchiorre Cesarotti: teoria e pratica della tragedia tra Voltaire e Alfieri*, in C. Bec-I. Mamczarz (a cura di), *Le Théâtre italien et l'Europe (XVII-XVIII siècles)*. Actes du 2° Congrès International, Firenze, Olschki, 1985, pp. 33-51; P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime. L'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998; G. Carnazzi, *Alfieri, Cesarotti e il «verso di dialogo»* e A. Beniscelli, *Cesarotti e Alfieri: ai confini di una nuova drammaturgia*, pp. 437-468 e pp. 469-495 in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. II; S. Contarini, *Una tragedia “tetra e feroce”: Alfieri e Cesarotti*, pp. 89-106 in *Melchiorre Cesarotti*, Padova, Esedra, 2011, cit., pp. 89-106 e G. Santato, *Cesarotti e Alfieri*, pp. 167-186, «Quaderni veneti», I, 2 (2012).

⁵ Alfieri scrisse le prime tre “Epoche” e diciannove capitoli dell'“Epoca IV” dal 3 aprile al 27 maggio 1790 mentre si trovava a Parigi. Il 4 maggio 1803, ben tredici anni dopo, riprese l'opera mentre era a Firenze, concludendola dieci giorni dopo, cinque mesi prima di morire. Nel 1806 la contessa D'Albany la pubblicò ma con data 1804.

ritrovai di bel nuovo un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi, a segno che non potendo più proseguir colle ruote, fui costretto di smontare il legno e adattarlo come ivi s'usa sopra due slitte; e così arrivai a *Stockolm*. La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e benchè non avessi mai letto l'Ossian, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorchè più anni dopo lo lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti.⁶

Il passo è curioso per due motivi: innanzitutto evidenza come Ossian riuscisse a essere familiare anche a chi non l'avesse ancora letto, proprio per l'immensa popolarità di cui le sue immagini e le sue ambientazioni godevano presso il pubblico. Sicuramente Alfieri aveva sentito parlare di queste poesie dall'ambientazione nordica e dalla natura tempestosa, e di fronte ai ghiacci svedesi ecco che l'immaginazione andava al solo sentito dire. In secondo luogo è da notare come Alfieri definisca «ben architettati» i versi dell'Ossian italiano, non limitandosi a lodarne la bellezza ma individuando una struttura sottostante: ciò non è comune perché solo un orecchio particolarmente sensibile e attento al ritmo poteva distinguere tale caratteristica, che è poi quella principale dell'Ossian cesarottiano, ovvero la conformazione sistematicamente cesurata dello sciolto. Tale architettura prevede cioè quasi sempre una forte cesura di 4° o di 6° sede marcata da un segno di punteggiatura che l'abate preleva dalla punteggiatura separante i periodi della prosa ritmica inglese, riproducendo in tal modo il ritmo staccato dell'originale, piegando lo sciolto a una funzione “mimetica”, come si può vedere bene da questo esempio tratto da *Fingal* I, I, 1-38:

Appo di Tura la muraglia assiso
Sotto una pianta di fischianti foglie
Stavasi *Cucullin*, presso alla rupe
Posava l'asta, appiè giacea lo scudo.
Erano i suoi pensier col prò Cairba
Da lui spento in battaglia, allor che ad esso
Esplorator dell'Ocean sen venne
Moran figlio di *Fiti*. *Alzati*, ei disse,
Alzati, Cucullin; già di Svarano
Veggio le navi; è numerosa l'oste,
Molti gli Eroi del Mar. Tu sempre tremi,
Figlio di *Fiti*, a lui rispose il Duce
Occhi-azzurro d'Erina, e la tua tema

Cuchullin sat by Tura's wall; by the tree
of the rustling leaf. – His spear leaned
against the mossy rock. His shield lay
by him on the grass. As he thought of
mighty Carbar, a hero whom he slew in
war; the scout of the ocean came Moran
the son of Fithil.

Rise, said the youth, Cuchullin, rise; I
see the ships of Swaran. Cuchullin,
many are the foe: many the heroes of
the dark-rolling sea.

⁶ V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, Edizione Nazionale delle Opere di Vittorio Alfieri, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. 100. Scrive Fabrizio a proposito, *Le scintille del vulcano*, cit., pp. 82-83: «Non doveva esser facile all'Alfieri, come ai suoi contemporanei, riuscire a definire che cosa precisamente piacesse dell'*Ossian*, testo di varia, nuova, fascinosa suggestione, dall'ambigua bellezza e restiò a definizione (forse i paesaggi sconvolti? o la cupezza malinconica dei personaggi? o quell'atmosfera di tristezza che aleggia ovunque senza una precisa ragione?). Quasi si ha l'impressione che, in mancanza di elementi su cui appoggiare il proprio giudizio, l'Alfieri addensi aggettivi laudativi sui “versi”».

Agli occhi tuoi moltiplica i nemici;
 Fia forse il Re de' solitarj colli
 Che a soccorrere mi vien. No, no, diss'egli,
 Vidi il lor Duce, torreggiante, sodo
 Qual montagna di ghiaccio: a quell'abete
 Pari è la lancia sua, nascente Luna
 Sembra il suo scudo. Egli sedea sul lido
 Sopra uno scoglio, somigliante in vista
 A colonna di nebbia: O primo, io dissi,
 Tra' mortali, che fai? son molte in guerra
 Le nostre destre, e forti; a ragion detto
 Il possente sei tu: ma non pertanto
 Più d'un possente dall'eccelsa Tura
 Fa di se mostra. *Oh*, rispos'Ei, col tuono
 D'un'infranta allo scoglio, e muggiante onda,
 Chi mi somiglia? al mio cospetto innanzi
 Non resistono *Eroi*; *cadon* prostrati
 Sotto il mio braccio. Il sol Fingallo, il forte
 Re di Morven nembosa, affrontar puote
 La possa di Svaran. Lottammo un tempo
 Sui prati di Malmorre, e i nostri passi
 Crollaro il bosco; e traballar le rupi
 Smosse dalle ferrigne ime radici;
 E impauriti alla terribil zuffa
 Fuggir travolti dal suo corso i rivi.⁷

Moran! replied the blue-eyed chief, thou
 ever tremblest, son of Fithil: Thy fears
 have much increased the foe. Perhaps it
 is the king of the lonely hills coming to
 aid me on green Ullin's plains.

I saw their chief, says Moran, tall as a
 rock of ice. His spear is like that blasted
 fire. His shield like the rising moon. He
 sat on a rock on the shore: like a cloud
 of mist on the silent hill. – Many, chief
 of men! I said, many are our hands of
 war. – Well art thou named, the Mighty
 Man, but many mighty men are seen
 from Tura's walls of wind. – He
 answered, like a wave on a rock, who in
 this land appears like me? Heroes stand
 not in my presence: they fall to earth
 beneath my hand. None can meet
 Swaran in the fight but Fingal, king of
 stormy hills. Once we wrestled on the
 heath of Malmor, and our heels
 overturned the wood. Rocks fell from
 their place; and rivulets, changing their
 course, fled murmuring from our strife.

Non c'è da stupirsi se Alfieri rimase particolarmente colpito dallo sciolto ossianico: i non infrequenti scontri d'arsi da me evidenziati (sia di 4° e 5° che di 6° e 7°), uniti a una punteggiatura particolarmente fitta che quasi sempre spezza il verso obbligando il lettore a frequenti pause, producono un verso dall'andamento franto, singhiozzato, per nulla lineare, che appunto era ciò che Alfieri desiderava fosse il verso del dialogo tragico: un verso energico e aspro.⁸ Non a caso poche pagine dopo, nel capitolo I dell'*Epoca Quarta* – all'altezza cronologica del 1775 – scrive:

Poi mi fecero i miei amici censori capitare alle mani l'*Ossian* del Cesarotti,⁹ e questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquerò, mi colpirono e m'invasarono.¹⁰ *Questi mi parvero, con*

⁷ Corsivi miei.

⁸ Cfr. V. Perdichizzi, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, 2009, p. 132: «Alfieri [...] negli scritti successivi alla stampa Pazzini rivendica espressamente la specificità del verso tragico, cui mal si adatta una lettura metrica modulata sugli schemi lirici ed epici, atti a far prevalere l'armonia melodica a scapito del vigore espressivo, che emerge invece da un'esecuzione attenta al "senso" e rispettosa delle pause. L'opposizione del poeta a una pronuncia che favorisce i valori ritmici del verso piuttosto che quelli semantici si svolge a due livelli distinti, ma interrelati: il primo, più propriamente letterario, riguarda lo stile delle tragedie, amputato delle lusinghe sonore a vantaggio di una dizione aspra e disarmonica, che di per sé rende il verso "impossibile a cantilenarsi"; il secondo, più propriamente teatrale, concerne il rifiuto della declamazione di tipo francese, che asseconda la "cantilena metodica muta e gelidissima" dell'alessandrino».

⁹ È l'edizione del 1772, la cosiddetta "seconda cominiana".

poca modificazione, un eccellente modello pel verso di dialogo. Alcune altre tragedie o nostre italiane, o tradotte dal francese, che io volli pur leggere sperando d'impararvi almeno quanto allo stile, mi cadevano dalle mani per la languidezza, trivialità, e prolissità dei modi e del verso, senza parlare poi della snervatezza dei pensieri. Tra le men cattive lessi e postillai le quattro traduzioni del Paradisi dal francese, e la *Merope* originale del Maffei. E questa, a luoghi mi piacque bastantemente per lo stile, ancorché mi lasciasse pur tanto desiderare per adempirne la perfettibilità, o vera, o sognata, ch'io me n'andava fabbricando nella fantasia. E spesso andava interrogando me stesso: or, perché mai questa nostra divina lingua, sì maschia ancor ed energica e feroce in bocca di Dante, dovrà ella farsi così sbiadata ed eunuca nel dialogo tragico? Perché il Cesarotti che sì vibratamente verseggia nell'*Ossian*, così fiaccamente poi sermoneggia nella *Semiramide* e nel *Maometto* del Voltaire da esso tradotte?¹¹

Ossian fu dunque un lampo a ciel sereno. Occorre prestare attenzione a quanto Alfieri scrive: con leggere modifiche sarebbe stato possibile rendere i versi ossianici «un eccellente modello pel verso di dialogo»; l'ammirazione per Cesarotti però non è integrale. Se l'Ossian rimane imbattibile nella vigoria, le traduzioni da Voltaire citate, pubblicate rispettivamente nel 1771 e del 1762, lasciano invece a desiderare il gusto del conte, poiché cadono nel fiacco. Nel capitolo VII della medesima *Epoca* Alfieri torna ancora su Cesarotti, ma questa volta le parole sono di lode:

Che se il leggere, studiare, gustare, e discernere, e sviscerare le bellezze ed i modi del Dante e Petrarca mi poterono infonder forse la capacità di rimare sufficientemente e con qualche sapore; l'arte del verso sciolto tragico (ove ch'io mi trovassi poi d'averla o avuta o accennata) non la ripeterò da altri che da Virgilio, dal Cesarotti, e da me medesimo. Ma intanto, prima che io pervenissi a dilucidare in me l'essenza di questo stile da crearsi, mi toccò in sorte di errare assai lungamente brancolando, e di cadere anche spesso nello stentato ed oscuro, per voler troppo sfuggire il fiacco e il triviale.¹²

Dunque la conquista del verso tragico avviene dopo un lungo peregrinare; la ricerca della forma a lui congeniale si compie dopo un grande vaglio di autori e testi, ma solo due scrittori sono degni di emulazione nell'esercizio del «verso sciolto tragico»: Virgilio e Cesarotti, e il Cesarotti dell'Ossian, beninteso.¹³

L'ultima menzione di Cesarotti nella *Vita* lascia trapelare delusione da parte dell'astigiano, che non si sarebbe aspettato un atteggiamento di vanità in quello

¹⁰ G. Santato giustamente rimarca il *tricolon* in *climax*: «mi piacquero, mi colpirono e m'invasarono», G. Santato, *Cesarotti e Alfieri*, cit., p. 169.

¹¹ V. Alfieri, *Vita*, cit., p. 187, (corsivi miei). Alfieri aveva acquistato a Firenze sia la traduzione del *Prometeo legato* di Cesarotti (postillato e confrontato con l'originale greco) sia il *Maometto* e la *Semiramide*, acquistati rispettivamente nel 1797 e nel 1795, cfr. V. Perlichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. Cleopatra, traduzioni, estratti, postille*, Pisa, ETS, 2013, pp. 228-230: «Si può ipotizzare che la traduzione dal francese di Cesarotti dispiacesse al poeta per la sua lunghezza e prosaicità, difetti impliciti nel verbo *sermoneggiare* che Alfieri adopera nella *Vita*».

¹² V. Alfieri, *Vita*, cit., p. 221.

¹³ Ivi, Capitolo X, p. 239: «In Padova poi imparai a conoscere di persona il celebre Cesarotti, dei cui modi vivaci e cortesi non rimasi niente men soddisfatto, che il fossi stato sempre della lettura de' suoi maestrevolissimi versi nell'Ossian».

che considerava il suo maestro, per poi concludere invitando il lettore a mostrare comprensione per la debolezza umana anche degli scrittori migliori:

Fin dall'estate antecedente, al mio tornare d'Inghilterra in Siena, io aveva pubblicato il terzo volume delle tragedie, e mandatolo, come a molti altri valentuomini d'Italia, anche all'egregio Cesarotti, pregandolo di darmi un qualche lume sopra il mio stile e composizione e condotta. Ne ricevei in quell'aprile una lettera critica su le tre tragedie del terzo volume, alla quale risposi allora brevemente, ringraziandolo, e notando le cose che mi pareano da potersi ribattere; e ripregandolo di indicarmi o darmi egli un qualche modello di verso tragico. È da notarsi su ciò, che quello stesso Cesarotti, il quale aveva concepiti ed eseguiti con tanta maestria i sublimi versi dell'*Ossian*, essendo stato richiesto da me, quasi due anni prima, di volermi indicare un qualche modello di verso sciolto di dialogo, egli non si vergognò di parlarmi d'alcune sue traduzioni dal francese, della *Semiramide* e del *Maometto* di Voltaire, stampate già da molti anni; e di tacitamente propormele per modello. Queste traduzioni del Cesarotti essendo in mano di chiunque le vorrà leggere, non occorre ch'io aggiunga riflessioni su questo particolare; ognuno se ne può far giudice e paragonare quei versi tragici con i miei; e paragonarli anche con i versi epici dello stesso Cesarotti nell'*Ossian*, e vedere se paiano della stessa officina. Ma questo fatto servirà pure a dimostrare quanto miserabil cosa siamo noi tutti uomini, e noi autori massimamente, che sempre abbiām fra le mani e tavolozza e pennello per dipingere altrui, ma non mai lo specchio per ben rimirci noi stessi e conoscerci.¹⁴

Alla richiesta di un consiglio su quale modello plasmare il proprio verso tragico, Cesarotti, con vanità («egli non si vergognò di parlarmi»), rimanda Alfieri proprio a quelle sue tragedie che più avevano deluso quest'ultimo, a dispetto invece «dei sublimi versi dell'*Ossian*». Dalle numerose volte con cui Ossian viene citato con lode nella *Vita* si vede bene quanto grande fosse l'ammirazione di Alfieri nei confronti di questa traduzione, e vedremo a breve fino a che punto essa si spinse. Per adesso basti dire che sarebbe del tutto impossibile comprendere la natura della versificazione alfieriana ignorando quanto egli apprese dal ritmo ossianico: il franto alfieriano racchiude in sé il franto ossianico in un movimento dialettico che innova ma al contempo conserva quel vigore eroico ed enfatico con il quale Ossian narra le vicende dei guerrieri caledoni.¹⁵

¹⁴ Ivi, Capitolo XV, pp. 264-265.

¹⁵ A. Di Benedetto-V. Perdichizzi, *Alfieri*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 166-167: «Sua aspirazione era infatti conseguire un verso poco melodico, quasi dissimulato, ma sostenuto, energico e adatto alla recitazione; né alieno, talvolta, da controllati virtuosismi: non a caso di alcuni caratteristici usi ritmici alfieriani (come, ad esempio, l'endecasillabo di sesta e settima) seppe trar profitto un sommo artista del verso come Foscolo. [...] l'endecasillabo alfieriano realizza un difficile equilibrio tra la referenzialità necessaria alla verosomiglianza dialogica e l'astrazione e l'antirealismo tipici dei generi alti. Il lessico è in sostanza quello della tradizione poetica codificata sugli esempi di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. [...] Le tragedie sono [...] il luogo di una lingua senza tempo, rivitalizzata da sapienti e contenuti accorgimenti: le predilette inversioni, le sospensioni del discorso, i veloci dialoghi "ad antifona" [...] gli *enjambements*. A tali accorgimenti si univa una peculiare concisione e pregnanza semantica e passionale: un amalgama che costituisce la fisionomia stilistica della poesia alfieriana e la rende irriducibile a qualsivoglia modello. Propria del linguaggio alfieriano è anche la predilezione per le strutture frante dello stile nominale, la frequenza di brevi frasi interrogative o esclamative, e di forme interiettive [...] quali *deh*, *oimè* e simili, che sottolineano l'erompere della passione e concorrono all'esito antimelodico della versificazione».

Ora invece occorre dare un'occhiata al carteggio tra i due per completare il profilo di un magistero caldamente desiderato da Alfieri, ma destinato a divenire una delusione, in modo analogo a quanto accadrà con Foscolo. Rimangono alcune lettere intercorse tra Alfieri e Cesarotti. Sappiamo che il loro incontro avvenne nel giugno del 1783, mentre Alfieri passava per Padova. Il tragediografo si presentò all'abate con una lettera di presentazione del cardinale Lodovico Flangini. Questa lettera è riportata nel secondo volume dell'epistolario cesarottiano curato da Barbieri.¹⁶ L'impazienza di avere pareri di Cesarotti sulle proprie opere si percepisce anche nella lettera inviata dal conte a Pietro Zaguri il 24 giugno 1783:

Le voglio qui acchiudere due Sonetti ch'io feci il giorno dopo in casa Petrarca, dove passai solitariamente con lei una deliziosa mattinata. Serviranno questi a null'altro che a persuadere il Signor Abate Cesarotti, e Sibiliato e Toaldo, e Gaudenzi, e il Sig[no]r Crommer, e gli altri, che io desidero la loro giudiziosa censura, e che glie ne dò dritto vivo col por loro sotto gli occhi queste due inezie; sperando che da queste comincino per poi proseguire sulle Tragedie, che sarà molto più rilevato servizio che mi presteranno. La prego di volermeli tutti carissimamente salutare, ed in particolare Cesarotti e il Sig[no]r Crommer; e pregar Cesarotti, che se mi vuol favorire il parer suo, o quel d'altri sulle cose lette, mi farà segnalato piacere; e mi potrà indirizzare sue lettere in Milano [...] Io cerco lume, e chi ha più luce del Cesarotti?¹⁷

I sonetti piacquero all'abate, che però taceva ancora sulle tragedie. La lettera a Zaguri del 4 settembre del 1783 testimonia una volta ancora un ansioso desiderio che Cesarotti desse un parere sulle tragedie, la speranza di avere delle lettere direttamente da lui e soprattutto indica quanto alta fosse l'opinione di Alfieri nei confronti della capacità di giudizio dell'abate padovano:

¹⁶ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 175-177, Roma, 23 aprile 1783: «Sarà latore della presente il sig. Co: Alfieri. Sebbene avrebbe bastato il suo solo nome a farsi conoscere, e stimare da ogni persona amatrice delle buone lettere, pure egli ha desiderato, che io a lei lo accompagni con questa mia lettera, sapendo l'antica amicizia di cui ella mi onora. Mi fo dunque un pregio di farlo: certo nello stesso tempo di far a lei cosa gratissima nel procurarle la personal conoscenza di così dotto cavaliere. Ella troverà in esso un sincero ammiratore delle di lei Opere, delle quali egli non cessa di predicarne le lodi: e come tale è pure desideroso d'intendere il di lei giudizio su le proprie. Come so da più settimane giuntole un esemplare delle sue tragedie, che era appunto il mio di cui me ne sono volentieri privato per sollecitare a lei l'opportunità di leggerle: così son certo che sarà già a quest'ora ella in istato di comunicare imparzialmente il proprio sentimento sulle medesime, che è la cosa che più vivamente lo interessa. Gli sarà pure grato di conoscere costà qualcun altro de' più valenti fra i professori di cotesta nostra università; ed ella ha più di tutti l'opportunità di agevolargliene la strada. Quanto insomma per compiacere questo cavaliere, cui io professo una particolare stima, potrà ella fare, io lo ascriverò al numero delle obbligazioni mie, considerandolo come fatto a me stesso. Sono intanto pieno di sua stima e di perfetta amicizia». Il volume di Flangini è il primo dei tre volumi dell'edizione senese delle tragedie alfieriane uscite presso l'editore Pazzini e pubblicato nel marzo del 1783. Esso comprendeva *Filippo*, *Polinice*, *Antigone* e *Virginia*; il secondo e il terzo volume, comprendenti rispettivamente le tragedie *Agamennone*, *Oreste*, *Rosmunda* e *Ottavia*, *Timoleone* e *Merope* furono stampati nel settembre dello stesso anno, ma il terzo volume venne effettivamente distribuito solo nel gennaio del 1785, a causa delle critiche con cui vennero accolti i primi due volumi, cfr. *Vita*, IV, Capitolo 11.

¹⁷ V. Alfieri, *Epistolario*, vol. I (1767-1788), cit., pp. 149-150.

Ho anche piacere che le siano pervenuti quei due Sonetti, e più piacere ho che abbiano incontrato l'approvazione del nostro stimatissimo Cesarotti, il di cui suffragio solo può consolarmi di migliaia, e migliaia di critiche. Non ho finora mai ricevuto delle sue nuove da lui stesso, e se non temessi di noiarlo, glie ne chiederei io stesso. [...] Favore singolarissimo poi mi faranno sì V[ostra] E[ccellenza], che il Sig[nor] Cromer, e specialmente l'Abate Cesarotti, se vorranno a lor agio scrivermi con più ischiettezza il loro parere sul detto secondo tomo¹⁸; affinché <io> sappia a che attenermi per il terzo. [...] La prego anche di scrivere, o dire a Cesarotti, che il primo Volume delle mie Tragedie è corretto tutto, purgato e ricopiato per essere poi ristampato dopo tutte l'altre;¹⁹ se in queste avrò incontrato più il gusto, non dirò del pubblico, ma della gente di Gusto, come il Cesarotti, gli amici suoi, e i pochissimi altri che somigliano a loro, sparsi ma ben radi, per l'Italia.²⁰

Diversi dati attestano la lettura del primo volume da parte dell'abate. Prima di tutto Cesarotti esprime dei pareri sostanzialmente positivi in una lettera all'abate Taruffi, che fu l'artefice dell'incontro tra i due a Padova:²¹

Je serai charmé de connoître M.^r Alfieri quoique assurément je ne vaille pas à beaucoup près la peine de son voyage. Mon savoir est peu de chose, et je crains bien qu'il ne le trouve plus apocryphe que les cendres de Tite Live. Quoiqu'il en soit je me ferai une fête de l'accueillir, et de lui donner tous les témoignages de l'estime qu'on doit à ses talents. J'ai lu ses pièces de Théâtre; elles m'ont frappé. La noble simplicité du plan, la chaleur de l'action, la vérité et la force de caractère, la grandeur des sentiments, le langage marqué au coin de la nature et jamais à celui de l'école, tout cela le fait connoître comme un véritable génie dramatique. Son Antigone sur tout m'a touché jusqu'aux larmes, et n'en déplaît aux Grecomanes, Sophocle auprès de lui ne m'a semblé en plus d'un lieu qu'un apprentif mal-adroit. Quel dommage que tant de beautés soient presque flétries par le style! Il faut absolument qu'il s'attache à le soigner. S'il apprend à sacrifier aux Graces, comme il sait sacrifier au Génie, notre Melpomène leverà sa tête, et dira fierement aux nations: respectez-moi; j'ai aussi mon Alfieri.²²

Questi elogi in ogni caso dovrebbe averli fatti di persona al conte se pochi giorni dopo i due si incontrarono. In secondo luogo la copia personale che Alfieri portò con sé in Inghilterra (l'esemplare «Chatsworth»²³) reca nel primo volume una serie di «Variazioni da farsi», frutto delle osservazioni espresse da Cesarotti,

¹⁸ Mentre Alfieri scrive, il secondo tomo dell'edizione senese era in viaggio appunto per Venezia, dove Cromer aveva l'incarico di distribuirlo agli indirizzi indicati dall'autore, tra cui appunto Cesarotti e Pindemonte. Cfr. S. Contarini, *Una tragedia "tetra e feroce": Alfieri e Cesarotti*, cit., p. 90.

¹⁹ Notare come Alfieri, che ancora non ha ricevuto nessun parere, si premunisca comunque di informare l'abate che gli errori che poteva leggere nel primo volume sarebbero stati corretti con la ristampa.

²⁰ V. Alfieri, *Epistolario*, vol. I, cit., pp. 167-168.

²¹ S. Contarini, *Una tragedia "tetra e feroce": Alfieri e Cesarotti*, cit. p. 91.

²² La lettera non è datata ma, come si evince dal testo, è antecedente all'incontro tra i due, avvenuto nel giugno del 1783. M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 177-178.

²³ L'esemplare si trova nella Biblioteca del Duca del Devonshire, a Chatsworth, siglato *Bookcase 32, Shelf E*. Le postille dell'esemplare sono pubblicate nel vol. XXXV dell'edizione nazionale: *Postille al primo volume dell'edizione senese secondo l'autografo di Chatsworth*, pp. 383-390 in V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit.

da Parini e Rezzonico sulle quattro tragedie.²⁴ Alfieri però era desideroso di sapere cosa Cesarotti pensasse del resto delle tragedie; così, con la scusa di rendergli noto l'invio del secondo volume, il conte si decise finalmente a scrivere all'abate, in data 18 Settembre 1783:²⁵

Stimatissimo Signore,

Si ricorda ella di me? Io mai non mi scorderò di quel beato giorno ch'io passai con lei in Padova, in cui fra giudici competenti ho letto delle mie chiacchiere, e troppe forse; ma nella certezza almeno che le lodi n'erano sentite e sincere, ed il biasimo ragionato, dotto, e senza ombra di fiele. Una tal compagnia non l'ho trovata più e non la trovo, per quanto io la cerchi, nell'Italia tutta. Ciò solo, oltre tante altre ragioni, mi riconurrà un giorno o l'altro in Padova. Intanto non ci potendo ora andar io, mando a lei, ed ai più di quei Signori il secondo Volume delle mie Tragedie. Questo tra pochi giorni le verrà rimesso dal Sig. Cromer, a cui l'ho spedito. Mi terrò ben felice se a lei principalmente avrà piaciuto; ma anche quando non fosse, e che ancora per la parte dello stile non avessi saputo interamente valermi degli amorevoli suoi avvisi, nessuna cosa mi potrà dispiacere ed affliggere quanto il non dirmi ella sinceramente il suo parere francamente; talché mi consolerà più una critica sua diretta a me, che alla lode scritta ad un terzo. *Io stimo lei come maestro nell'arte di far versi sciolti robusti e variati di suono, quali appunto esser devono nella tragedia.* Se avrò il suo suffragio poco m'importerà dell'altrui; se mi manca quello, crederò di non

²⁴ Le note dell'esemplare Chatsworth sono piuttosto brevi ma rimangono importanti perché evidenziano quanto Alfieri tenesse in considerazione le osservazioni di Cesarotti. Ad esempio in riferimento alla totalità delle quattro tragedie, Alfieri annota: «Cesarotti sul totale lodò più che non biasimò. *Polinice*, e *Antigone* gli sono piaciute più, poi *Virginia*, e *Filippo* meno. Circa la condotta, l'*Antigone* più. Circa lo stile, trovò che alla facilità del pensiero non servisse la facilità dell'espressione [...] Il carattere di Filippo troppo intero, e atroce gli parve. Emone lo trovò perfetto. Creonte, tiranno ragionato; così Appio, ecc.. L'originalità dell'invenzione, che è semplice, e non greca; moderna, e non francese; cavata disse dalla natura, e dalla più sublime». Entrando più nello specifico, nell'Atto II, 2 del *Filippo* l'edizione Pazzini presenta nei vv. 29-30: «E, se finor diviso / meco non hai del vasto Impero cura». La nota di Chatsworth: «Cesarotti biasimò il *cura* senza il *la*: nota che non ci poteva essere», *Postille al primo volume dell'edizione senese secondo l'autografo di Chatsworth*, cit., p. 384. In effetti Alfieri successivamente modificò come segue: «E se finor le cure / Non dividevi del mio imperio meco». Pochi versi più sotto, vv. 35-38: «Ma giunto è giorno, in cui / Per mia sventura i' veggio insorger caso, / Ove frammista alla Ragon di Stato / Così del Sangue mio la Ragon stassi». *Postille al primo volume dell'edizione senese secondo l'autografo di Chatsworth*, cit., p. 385: «Cesarotti biasimò quello *stassi* posto lì – lo biasimò anche Parini», e dunque modificò: «Ma, per mia sventura, / Giunto è il giorno, in cui veggio insorger caso / Ove frammista alla ragion di stato / La ragion del mio sangue anco è pur tanto, / Che tu il mio primo consiglier sei fatta». Invece nei vv. 56-57 mantiene la lezione «madrignal»: «Poi ch'entro il tuo ben nato / Gran cor, livore madrignal non cape» così come voleva Cesarotti: *Postille al primo volume dell'edizione senese secondo l'autografo di Chatsworth*, cit., p. 385: «*Madrignal* ha ottenuto la licenza da Cesarotti di starci» e infatti mantenne l'aggettivo. Interessante è un caso dell'*Antigone*, Atto I, 1, dove sembra che Cesarotti avesse biasimato alcuni *ictus* di un verso insolito di 1°, 3°, 6°, 8° sede e in effetti non molto riuscito, v. 3: «D'Argo i' venni! Per troppa etade tardo». Chatsworth: «Cesarotti, volendo portar un esempio della durezza sparsa quà, e là, mostrò questo verso; dicendo: che gli accenti di *per troppa etade*, erano mal posti, ma gli feci riflettere, che era un verso spezzato, dove si doveva fare una gran posa dopo *venni*, e poi mutar voce al *Per troppa*. E che alla recita nessuno in Roma avea rilevato, né qui né altrove, questa durezza; che anzi le sedi degli accenti variati all'infinito, generavano recita, che non potesse esser canto, o cantilena», *Postille al primo volume dell'edizione senese secondo l'autografo di Chatsworth*, cit., p. 387. In questo caso Alfieri non cedette e mantenne la lezione ma addolcendo il verso, spostando l'*ictus* di 3° in 4° sede, rendendo l'effetto più fluente: «D'Argo venn'io! – Per troppa etade tardo».

²⁵ La lettera è inclusa anche nell'epistolario cesarottiano, vol. XXXVI, pp. 182-183.

averne nè pur uno. A suo bell'agio dunque ella mi dirà poi il parere suo; intanto creda che io sono uno de' primi suoi ammiratori, e non per far eco alla voce del pubblico, ma per intimo uso del valor suo.²⁶

Notare bene come Alfieri indichi Cesarotti qual «maestro nell'arte di far versi sciolti robusti e variati di suono»: questo era il principale elemento di ammirazione nei confronti dell'opera dell'abate, e soprattutto, come si è visto nella *Vita*, nei confronti dell'Ossian. Successivamente Alfieri gli fece pervenire anche il terzo volume, come si desume dalla lettera a Pindemonte²⁷ e dalla lettera all'abate del 30 marzo 1785. Cinque giorni prima, il 25 marzo 1785, Cesarotti aveva finalmente inviato ad Alfieri la *Lettera su «Ottavia», «Timoleone», «Merope»*. La lettera era accompagnata dal seguente biglietto:

Eccole gittata su la carta la mia opinione, qualunque siasi, intorno alle tre tragedie da lei inviatemi. Ella ne farà quel conto che le parrà, non avendo con ciò inteso se non darle un attestato d'amicizia e di stima. Non le fo il torto di scusarmi della libertà ch'io prendo nel segnare ciò che non mi appaga o mi offende. Io l'ammiro troppo per dissimulare in alcuna parte la verità, o quello che mi par tale.²⁸

Ciò che interessa in questa sede rilevare è che le critiche dall'abate mosse nei confronti delle tragedie alfieriane ubbidiscono non soltanto alle riflessioni prodotte trent'anni prima nel suo *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*²⁹ ma anche alla lunga attività di commento e di considerazioni proprio sull'Ossian, fin dalla prima cominiana postillato da una serie di *Osservazioni* concepite come uno “spazio per l'autore”, dove l'abate giudicava ora questa ora quella scelta retorico-stilistica del bardo caledone, spesso paragonata a qualche altra, meno riuscita, di Omero.

Nel *Ragionamento* l'abate pone al centro della tragedia l'interesse dello spettatore, che deve poi tradursi in apprendimento istruttivo, ma al contempo l'autore deve pur sempre rispettare i criteri della verosimiglianza senza i quali è impossibile ottenere l'effetto desiderato. Ossian si rivela migliore di Omero proprio perché, a giudizio dell'abate, non eccede mai nell'inverosimile, e anzi, dipinge caratteri eroici e al contempo virtuosi che non possono che suscitare ammirazione negli uditori («l'ammirazione combinata coll'interesse» era secondo l'abate il fine del poema epico),³⁰ non caratteri feroci come quelli omerici. Infatti

²⁶ V. Alfieri, *Epistolario*, vol. I, lettera del 18 settembre 1783, (corsivo mio).

²⁷ L'impazienza di Alfieri doveva essere grande se il 24 gennaio del 1785 scrisse a Pindemonte: «Non dubito punto ch'ella sia in relazione col Sig[no]r Cesarotti, e Sibiliato, onde la supplico a voler anche, porgendo loro i miei ossequj, prevenirli, che tra poco riceveranno questo terzo tomo, e che da essi pure aspetto e desidero lumi, e verità». V. Alfieri, *Epistolario*, vol. I, pp. 219-220.

²⁸ Ivi, pp. 253-254. Il biglietto e la *Lettera* sono riportati nell'epistolario cesarottiano, vol. XXXVI, pp. 286-306.

²⁹ Cfr P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime: l'estetica “tragica” di Melchiorre Cesarotti*, cit., per avere un quadro sufficientemente chiaro dell'estetica di Cesarotti in merito al genere della tragedia.

³⁰ M. Cesarotti, *Opere, Versione letterale dell'Iliade*, vol. XI, Canto I, pp. 50-51.

occorre sempre ricordare che tutta la riflessione dell'abate è di stampo illuminista e dunque lo scopo dell'arte rimane pur sempre uno scopo morale, finalizzato al miglioramento e all'elevamento civile della società. Ecco che dunque il giudizio sulle tragedie alfieriane riflette questo retroterra ideologico-pedagogico, «nella prospettiva di un sistema tragico improntato a fini rigorosamente educativo-illustrativi»,³¹ motivo per cui, tra le molte lodi tributate alle tragedie, l'abate non poteva far a meno di segnare in rosso le pecche di inverosimiglianza, come nel carattere di Ottavia:

Ottavia è un modello di virtù, e di rassegnazione, sostenuto egregiamente da capo a fondo. Solo può trovarsi a ridire ch'ella conservi amore per Nerone. Che soffra tutto, che non si risenta, che non voglia prestarsi alla sollevazione suscitata per lei, per non irritar maggiormente il tiranno, per la speranza di disarmarlo colla sua dolcezza, per non dargli il menomo pretesto di accusarla, per senso del proprio decoro, per disprezzo tranquillo della morte; tutto ciò è grande ed eroico: ma come può, senza farsi torto, conservar propriamente amore per un tal mostro? Questa dose d'affetto non pregiudica ella piuttosto all'interesse, che dovrebbe destar nei lettori? Potrebbe a stento essere un merito in una moglie cristiana, in cui l'amor conjugale è un dovere, e la sofferenza una perfezion religiosa. Ma Ottavia non è né cristiana, né moglie.³²

Altrove invece il problema non è di verosimiglianza ma strutturale, come nel caso di *Timoleone*, dove l'azione è troppo povera: «Si dirà, ch'ella è troppo povera d'azione. La tragedia non ha che un momento tragico: tutto il resto non è che una briga di famiglia: tutto si riduce al parlare gli stessi personaggi sopra i soggetti stessi, con pochissima e quasi niuna varietà. Ciò in parte è vero».³³ Ma è lo stile delle tragedie alfieriane che più di tutto non convinse Cesarotti, e val la pena citare l'intera nota perché evidenzia un'opposta concezione del ritmo del verso tragico: lo stile di Alfieri è volutamente aspro e ostile alla fluidità, in ossequi a quella brevità tronca che per l'astigiano è la principale via al sublime. L'abate rilevò l'asprezza ma non ne comprese la funzione ritmico-estetica voluta da Alfieri:

L'energia e la precisione sono le qualità predilette del nostro autore, ed egli vi si rende in più d'un luogo ammirabile. Sarebbe a desiderarsi, che a questi pregi singolari egli aggiungesse quello della naturalezza e fluidità. Varj luoghi sono bensì felicemente e naturalmente scritti e verseggiati; il che mostra che potrebbero esserlo tutti: ma comunemente, rare sono quelle scene, in cui non si trovino delle singolarità che arrestano spiacevolmente; e tanto più, perché sembrano dovute all'arte ben più che alla negligenza. Bando pressoché totale agli articoli: inversioni sforzate; ellipsi strane, e sovente oscure; costruzioni pendenti; strutture aspre; alternative d'iat e d'intoppi; riposi mal collocati; ripetizioni di *tu*, d'*io*, di *qui*, troppo frequenti, per dubitare ch'egli non si sia fatto uno studio di questa foggia di scrivere. La frequenza e la gratuità basterebbero per fare disapprovar questi modi poco naturali: ma il peggio è, che talora fanno un effetto contrario a quello ch'ei si prefigge, e che sembra esigere il sentimento. Sarebbe facilissimo il togliere questi nei, senza pregiudicar punto all'energia, ch'ei tanto vagheggia. Finch'egli non si risolve a questo sacrificio,

³¹ A. Beniscelli, *Cesarotti e Alfieri*, cit., p. 476.

³² M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, p. 289.

³³ Ivi, p. 293.

l'Italia non gli renderà mai pienamente quella giustizia che gli è dovuta. Ammiratore come io sono del suo genio drammatico, e zelatore appassionato della sua gloria, io non so cessare di confortarlo a condiscendere al desiderio di chiunque lo stima, in questa parte che è la minima del suo lavoro, ma d'effetto massimo.³⁴

Nonostante la distanza tra i due intendimenti, già notata da Mazzoni,³⁵ in larga misura il giudizio generale di Cesarotti è positivo, soprattutto laddove Alfieri aveva centrato l'obiettivo di una perfetta tragedia, ovvero destare e se possibile aumentare l'interesse dello spettatore, come in *Merope*, dall'abate paragonata addirittura a quella di Voltaire e di Maffei: «Nella *Merope* l'autore ha il pregio distinto d'aver introdotto novità e accresciuto l'interesse tragico in una azione, che dopo Maffei e Voltaire, non sembrava ammettere né diversità di maneggio, né aumento di bellezza».³⁶ Alfieri aveva inviato una lettera in ringraziamento del

³⁴ Ivi, p. 306. Nella *Lettera sulla «Congiura de' Pazzi»* del 19 Settembre 1783 Cesarotti addirittura comunica al conte di aver promesso a terzi, a suo nome, che avrebbe addolcito l'asprezza del suo stile: «Ho anche reso giustizia alla sua gentile condiscendenza e docilità alle opinioni degli uomini che non son volgo, e presi impegno a suo nome ch'ella renderebbe la versificazione più fluida e la struttura talvolta più naturale, qualità che sole mancano perché la sua Melpomene ottenga tutti i suffragi dei conoscitori spregiudicati», M. Cesarotti, *Lettera sulla «Congiura de' Pazzi»*, pp. 501-506 in V. Alfieri, *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 503. Ippolito Pindemonte era stato invece più generoso nella critica allo stile tragico alfieriano, come si legge nella lettera inviata a Clementino Vannetti il 22 Novembre 1783: «Nelle Tragedie del Conte Alfieri io trovo uno stile forte e tragico veramente, una semplicità insieme ed *interesse* di condotta non ordinario, caratteri molto ben sostenuti e dipinti, ed una verità di dialogo meravigliosa: di fatto le sentenze grandi e magnifiche, di cui va pieno, non escono mai dalla bocca del poeta, ma sembrano spuntar necessariamente dall'occasione e nascer veramente nell'animo di chi parla. Dico nelle sue tragedie in generale, perché non sono tutte d'un calibro, e di qui forse nasce in alcuni qualche disparità di pareri. È vero però che qualche volta cercando la robustezza nel verso e la precisione prese ancora la durezza e l'oscurità; e che in alcune tragedie, sia per quella gran semplicità cui si tiene, o che sull'ultimo gli manchino alquanto le forze, sull'ultimo appunto langue un poco, e spesso l'atto quinto non corrisponde agli altri totalmente. Questo è ciò che posso dirvi in complesso: converrebbe fare un'analisi di ciascuna tragedia, o d'alcune, e con questa meglio vi farei intendere il parere mio». N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, 2 voll., Roma, Abete, 1968, II, pp. 56-57.

³⁵ G. Mazzoni, *L'Alfieri ossianesco*, pp. 152-160 in Abati, *soldati, autori, attori del Settecento*, Bologna, Nicola Zanichelli editore, 1924, pp. 157-158: «Ponendosi a tradurre in versi la prosa del Macpherson, il Cesarotti aveva avuto in mente questo: seguire sempre e da presso coi suoni l'idea, far quasi sonora l'immagine. [...] Si era insomma proposto, e in gran parte seppe (*si parva licet componere magnis*) essere il Wagner dello sciolto. E veramente, tra il tanto vacuo frastuono dei frugoniani, i suoi versi hanno un carattere d'importanza propria; hanno talvolta bellezza d'arte non punto volgare. Ciò che il Cesarotti aveva tentato per la lirica epica, andava l'Alfieri cercando per la tragedia; né poteva sdegnare l'esempio felice di chi già si era fatto innanzi con intendimento consimile al suo. Di qui il grande studio e l'ammirazione che egli ebbe per gli sciolti dell'*Ossian*. Ma tanto era la rapsodia ossianesca e il dramma aristotelico, quanto era tra l'indole dei due verseggiatori; dei quali l'uno voleva sempre pienezza di numeri, l'altro, soprattutto, vibrata rapidità. Pur movendo dal principio stesso, le due maniere di sciolti dovevan quindi divergere e riuscire lontanissime; come due strade, che da una piazza partendo quasi parallele, a mano a mano si scostino e conducano a due porte della città».

³⁶ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, p. 298.

giudizio molto probabilmente prima di riceverlo,³⁷ come si evince dalla lettera spedita all'abate il 30 Marzo 1785:³⁸

Il gentilissimo suo foglio, in cui ella mi parla delle mie tre ultime tragedie, mi ha fatto sommo piacere, e più m'aspetto da quello che ella mi promette in appresso, in cui ragionerà a lungo su esse. Senza insuperbirmi per le lodi ottenute da lei, avrò doppiamente caro il biasimo in tanto che da chi lodar sa con discernimento non si può aspettar censura che non sia di profonde e savie ragioni munita, e quindi utilissima e divina per chi scrivendo ha vera ardentissima voglia di far bene per quanto è nell'uomo. Tale mi credo io d'essere; ma forse m'inganno; ma tale so esser lei, e moltissimo ne gradirò il parere. Ho piacere intanto di combinare con lor signori che molto stimo, sulla preferenza che mostrano dare al Timoleone: anch'io la preferisco alle altre; ma il grosso dell'Italia per ora non può pensar così: il callo è troppo indurito, perché tragedie di tale argomento possano penetrare ne' cuori Italiani aperti solamente agli amori, ed anche molli e snervati. Non ho ricevuto quella sua lettera sulla congiura de Pazzi, di cui ella mi parla; del che sommamente mi dispiace; ma di quella tragedia spero prima che si stampi di poterne, quando che sia, parlare a bocca con lei; perché certo o uscendo, o tornando in Italia ripasserò di costà, ed ella e la loro dotta e piacevole adunanza non saranno certo i minori motivi della mia venuta.³⁹

In realtà la lettera critica sulla *Congiura de' Pazzi* è stata ritrovata nelle carte di Alfieri conservate alla Laurenziana⁴⁰ e venne scritta dall'abate il 19 Settembre 1783. Alfieri mentì forse per non dover render conto delle correzioni all'abate,⁴¹ o per non compromettere il rapporto.⁴² Cesarotti fa cenno di questa lettera molti anni più tardi, quando ormai il conte era morto, in una lettera a Giovanni Carmignani⁴³ del 25 Novembre 1806:

Ammirator dell'Alfieri nella forza del suo pennello politico, che lo rende com'Ella ben dice emulo di Tacito, e trasportato talvolta sino all'entusiasmo dall'arditezza sublime de' suoi sentimenti, fui però sempre colpito dalle stranezze da esso introdotte con affettazione e sforzo gratuito per cieca smania d'originalità, e sopra tutto ributtato altamente da quell'ammasso d'atrocità, da quei raffinamenti di sceleraggine e di perfidia, da quell'odio quasi frenetico contro i Principi di qualunque specie, resi tutti tiranni e mostri, che renderono la Tragedia una scuola perpetua di massime tiranniche o rivoluzionarie ancora più perniciose alla morale che all'arte drammatica. Nella lettera ch'io scrissi a di lui richiesta sul principio della mia conoscenza con lui, e nella quale perciò cercai più i punti della lode che quelli della censura, non ebbi occasione di toccar questo articolo. Ben lo feci in un'altra ch'io gli scrissi sopra la *Congiura de' Pazzi*, ch'egli lesse in Padova⁴⁴ in un circolo prima di stamparla, lettura che mi tenne alla tortura facendomi fremere di dispetto e di rabbia. Partito esso il giorno dopo non potei astenermi dallo scrivergli l'impressione che m'aveva fatta, e osai anche indicargli come avrei creduto che potesse riformarsi

³⁷ S. Contarini, *Alfieri e Cesarotti*, cit., p. 90.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ V. Alfieri, *Epistolario*, vol. I, lettera del 30 marzo 1785, pp. 252-253.

⁴⁰ Cfr. M. Pagliai, *Introduzione e Nota al testo* in V. Alfieri, *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 48-49 e 77 e G. Santato, *Cesarotti e Alfieri*, cit., p. 176.

⁴¹ S. Contarini, *Una tragedia "tetra e feroce"*, cit., p. 91.

⁴² G. Santato, *Alfieri e Cesarotti*, cit., p. 176.

⁴³ Il quale gli aveva precedentemente inviato la *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri*, premiata poi nello stesso anno dall'Accademia di Lucca.

⁴⁴ Nel giugno del 1783.

questa Tragedia affine di renderla interessante, (giacche non aveva ancora penetrato abbastanza lo spirito rivoluzionario d'Alfieri): questa lettera non so perché non gli arrivò mai alle mani, e duolmi di non averne serbato copia. In seguito andai gittando sulla carta altre osservazioni sulle Tragedie d'Alfieri che andavano uscendo, senza pensiero di pubblicarle, abborrendo io all'estremo il dar sospetto d'invidiar la gloria degli uomini celebri, quand'anche mi sembri maggior del merito. Ora il farlo sarebbe una vanità senza oggetto dopo la sua luminosa Dissertazione. Bensì quanto alla parte morale di queste Tragedie avrò forse occasione di spiegarmi in un discorso che medito di aggiungere ad un altro già da me stampato circa quarant'anni fa, e del quale non so pentirmi sopra il diletto della Tragedia. Ma da ciò che ho detto ella rileva abbastanza ch'io convengo con lei nel complesso della sua Dissertazione, e credo l'originalità d'Alfieri più nociva che utile a chi si decida alla carriera drammatica. Io non posso perciò che aggiunger un fiore alla sua corona Accademica. Ella però ben prevede che sarà tacciato di soverchia severità, e le sarà dato a carico di sviluppar accuratamente tutti i difetti di quel Genio senza toccar le bellezze se non di volo. Ma i termini del problema proposto sembrano difenderla abbastanza da questa accusa.⁴⁵

Cesarotti dunque aveva nascosto al conte le sue vere opinioni. Mazzoni riporta perfino un giudizio negativo che l'abate, non volendo pubblicamente apparire un critico dello stile alfieriano, inserì nella dissertazione di Pier Antonio Meneghelli, intitolata *Sopra la tragedia cittadinesca del 1795*.⁴⁶ Colpisce in particolare l'accusa di eccessiva atrocità e stranezza nei confronti della penna dell'astigiano, accusa che in realtà rivela le profonde diversità tra di loro: Alfieri "alfiere" della libertà, Cesarotti poeta al servizio di Napoleone cui dedicherà il poema *Pronea*; il primo prefigura l'atteggiamento dell'intellettuale moderno ottocentesco irriducibile ai soprusi politici, il secondo uno degli ultimi rappresentanti della cultura di corte d'*Ancien Régime*; il primo aveva perseguito per tutta la vita uno stile tragico che nella sua brevità avrebbe dovuto votarsi al sublime e, nella sua incisività atta a colpire, alla veicolazione di idee liberali e libertarie,⁴⁷ il secondo più amante del bello armonioso e del proporzionato; il primo critico della Rivoluzione francese ma non dell'istanza rivoluzionaria e antitirannica, il secondo decisamente più moderato e a tratti monarchico; il primo concepiva la tragedia come luogo migliore per fare esaltare l'ideale di libertà ribelle a ogni tipo di sopruso assolutistico, il secondo convinto più di una funzione didattico-morale della tragedia piuttosto che civile.⁴⁸ Da notare infine nella lettera sopracitata come

⁴⁵ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, p. 299, (corsivo mio).

⁴⁶ G. Mazzoni, *L'Alfieri ossianesco*, cit., p. 159.

⁴⁷ V. Perdichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri*, cit., pp. 14-15: «Lo scabro verso della tragedia si prefigge di incidere nella realtà, facendosi veicolo di un messaggio insurrezionale che promuova i valori libertari: ne consegue una ridefinizione del ruolo delle lettere e la sostituzione del modello del poeta cortigiano che collabora con il potere con quello del poeta vate in conflitto con le istituzioni, presto assunto dagli autori della generazione successiva».

⁴⁸ Non a caso infatti l'orrore di Cesarotti per la *Congiura de' Pazzi* è legato allo stravolgimento "inverosimile" della storia, dato che Alfieri presenta i Medici come tiranni e i Pazzi come eroi della libertà, istigando dunque nello spettatore delle idee libertarie estreme («perché un popolo soggiogato dalla tirannide non si scuote se non alla vista di un qualche tragico accidente» dirà Alfieri nelle *Note di risposta* alla *Lettera* dell'abate) che Cesarotti, come abbiamo visto, non poteva che rifiutare. La *Congiura* era totalmente all'opposto dell'idea di tragedia di Cesarotti: «La *Congiura de' Pazzi* ragguardevole per la forza de' caratteri e degna di Tacito e di Machiavello per la politica, parmi che pecchi nel soggetto. [...] parmi che la sua tragedia rivolti più di quel che

Cesarotti avesse previsto il giudizio negativo che alcuni nell'Ottocento forniranno poi della figura di Alfieri, come Mazzini appunto, ovvero una «soverchia severità» che non riusciva a vedere la luce ma unicamente buio e giogo tirannico.

È molto probabile che la *Lettera* di Cesarotti sulla *Congiura* abbia determinato l'inizio della rottura dei rapporti tra i due per le evidenti differenze di pensiero in merito allo stile (il lettore ricorda il fastidio che Alfieri avvertiva per il «sermoneggiare» di Cesarotti nella traduzione della *Semiramide* e del *Maometto* volteriani) e alla funzione stessa della tragedia; rottura che si accentuò allorché Alfieri decise di pubblicare la *Lettera* dell'abate e la propria *Risposta* sul «Giornale de' letterati» di Pisa nel maggio del 1785. Entrambe vennero poi incluse nell'edizione Didot delle tragedie, così come nei volumi dell'*Opera omnia* cesarottiana. Secondo Santato, sia la *Risposta* a Cesarotti che quella a Calzabigi⁴⁹ sono gli scritti di Alfieri esprimenti in maniera più organica le idee in merito alla propria tragedia,⁵⁰ e soprattutto i luoghi dove risulta più palese la distanza da Cesarotti.⁵¹

Nelle *Note di risposta* Alfieri giustifica le proprie scelte, come ad esempio in fatto di verosimiglianza⁵² ma soprattutto in fatto di stile, in riferimento al quale rimanda alla *Risposta* data al Calzabigi dove ne aveva discusso ampiamente, ma ciò che ci interessa particolarmente in questa sede è quanto aggiunge dopo:

interessi. Essa ha per oggetto di far cader l'odiosità sopra i Medici, e il favore su i Pazzi: non è questo un collocar l'interesse al rovescio dell'opinione generale? Ella ben rammenta il *Famam sequere* d'Orazio. I Medici [...] lasciarono un nome non solo rispettato a Firenze, ma caro e venerato in Italia [...]. All'incontro i Pazzi non furono mai risguardati come eroi della libertà, né le loro qualità e il loro credito diedero splendore alla loro impresa che fu sempre considerata come un complotto di scellerati. La sola particolarità di Francesco che nell'uccider Giuliano ferisce mortalmente se stesso, mostra furore personale che non può mai essere scambiato coll'eroismo. Le circostanze poi dell'azione la rendono a mio avviso ributtante all'estremo», M. Cesarotti, *Lettera sulla «Congiura de' Pazzi»*, cit., pp. 501-502.

⁴⁹ Ranieri de' Calzabigi aveva inviato la sua *Lettera* nell'agosto del 1783 sulle tragedie del primo volume. Alfieri rispose e Calzabigi pubblicò *Lettera* e *Risposta* in un opuscolo del 1784; il conte a sua volta le ripubblicò nel primo volume dell'edizione Didot. Cfr. G. Santato, *Cesarotti e Alfieri*, cit., p. 179.

⁵⁰ *Ibidem*: «Le *Note di risposta* a Cesarotti costituiscono una delle più incisive difese della propria poetica tragica operate da Alfieri. Il documento più compiuto della poetica tragica alfieriana è rappresentato probabilmente dalla *Risposta* alla *Lettera* di Ranieri de' Calzabigi sulle sue prime quattro tragedie [...] Le *Risposte* alle lettere di Calzabigi e di Cesarotti – molto diverse nel tono e negli argomenti – compongono un dittico: vanno lette come un'unitaria affermazione teorica della propria poetica tragica da parte di Alfieri».

⁵¹ Sulla differenza delle due concezioni in merito alla tragedia è stato già scritto molto. Cfr. in particolare G. Pizzamiglio, *Melchiorre Cesarotti: teoria e pratica della tragedia tra Voltaire e Alfieri*, cit.; G. Carnazzi, *Alfieri, Cesarotti e il «verso di dialogo»*; A. Beniscelli, *Cesarotti e Alfieri: ai confini di una nuova drammaturgia*, cit. e S. Contarini, *Una tragedia «tetra e feroce»: Alfieri e Cesarotti*, cit.

⁵² Ad esempio Alfieri disegna il carattere di Ottavia non come fonte di ammirazione come avrebbe voluto l'abate, ma come fonte di compassione: «Nel concepire il carattere d'Ottavia, mi sono proposto di eccitare per lei più assai compassione, che ammirazione; e mi parve cosa molto atta ed efficace ad ottener tale intento il farla, per così dire, mal suo grado amante ancora di Nerone. Pur troppo accade alle volte in natura di amar persone che non si stimano, e che ci han fatto, e fanno del male: e ciò in Ottavia non ho preteso che sia virtù, ma debolezza», *Note che servono di risposta del Sig. C. Alfieri*, in M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, p. 307.

Ma non cambierò però mai la totalità del mio stile, a segno che quei versi ch'io credo tragici, diventino simili ai versi d'ottave, sonetti, canzoni, o altre liriche, o altre drammatiche composizioni, da cantarsi o cantabili. Di questo ne ho meco medesimo contratto un obbligo espresso, per non tradire, quanto è in me, la maestà e maschia sublimità della tragedia. Due sole cagioni mi potranno pure disciogliere da un tal obbligo: la prima, se io avrò veduto, a recita ben fatta e con intelligenza (se pur mai si farà), che alla terza e quarta rappresentazione di qualunque di queste tragedie, lo stile continui ad offendere come duro, o a nuocere all'intelligenza come oscuro. L'altra (e sarebbe assai più breve e più facile, e dall'amicizia di questo dotto censore l'attendo) *se il signor Cesarotti, pigliando una scena qualunque di esse, vorrà assumersi il fastidio di ridurla, o tradurla in versi Italiani, quali a lui pare che anche anderebbero fatti*. Io, ottenuto il modello, lavorerei allora sopra una salda base; e, come imitatore fedele, non dispererei di soddisfare al suo gusto, e insieme a quello del pubblico. Ma, finché non vedo un tal saggio, non sapendo io (ciò che fin ora l'Italia stessa forse neppure sa) quale sia, o quale debba essere il vero gusto Italiano nella versificazione tragica; né potendomi dipartire dal mio, per non sapere fin a qual segno ne debba recedere e a quale accostarmi, altro non farei che perdere la faccia mia, senza sapere quale assumere: ed io credo in ogni cosa pur sempre più tollerabile assai un difetto costante, e dedotto da principj, comunque il siano, ragionati, che non una mediocrità operata a caso. *Io ho cercato d'imparare a far versi, leggendo Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Poliziano, Ossian, (e questo, non lo inserisco io per adulare) e pochi altri*. Ma siccome in tutti questi non trovo versi di dialogo da recitarsi, *ho cercato di adattare le loro parole, frasi, e modi, alla nuova arte di far versi tragici italiani*; avendo però sempre innanzi agli occhi e negli orecchi la recita, purgata da ogni molle e insulsa cantilena, e quale si conviene a ben addestrati attori in teatro.⁵³

Il mancato apprezzamento delle critiche sullo stile si vede bene nella frecciata maligna indirizzata all'abate, da me evidenziata («*se il signor Cesarotti... vorrà assumersi il fastidio...*»), perché il conte sapeva che Cesarotti non avrebbe mai fatto una cosa del genere. Più in basso egli elenca poi da quali autori del canone aveva appreso l'arte di verseggiare, e Dante posto all'inizio non ha soltanto una valenza cronologica (del resto non rispettata essendo Poliziano posto dopo Ariosto e Tasso), perché bisogna pur sempre ricordare che il Settecento è il secolo che in modo simile al Cinquecento vedeva in Petrarca il principe dei poeti italiani, amandone la dolcezza e la fluidità di ritmo, non Dante, il quale anzi veniva stigmatizzato proprio per il suo aspro e duro endecasillabo. Alfieri invece sarà tra i principali fautori della rivalutazione di Dante e della letteratura primotrecentesca tra Settecento e Ottocento.⁵⁴ Ecco però che a chiudere la lista si trova Ossian, inserito «non per adulare», e sappiamo bene come Alfieri qui dica la verità. Gli *Estratti d'Ossian e da Stazio per la Tragica* testimoniano meglio di qualunque altro testo alfieriano la meditata lettura e lo studio che Alfieri spese sopra i versi del bardo caledone, al fine «di adattare le loro parole, frasi, e modi, alla nuova arte

⁵³ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 327-329, (corsivo mio).

⁵⁴ Nella *Vita*, IV, 1, l'ammirazione per Dante è ben espressa dal *tricolon* in lode della sua lingua: «E spesso andava interrogando me stesso: or, perchè mai questa nostra divina lingua, sì maschia ancor ed energica e feroce in bocca di Dante, dovrà ella farsi così sbiadata ed eunuca nel dialogo tragico?», V. Alfieri, *Vita*, cit., p. 187.

di far versi tragici italiani». Le *Note* si concludono ancora una volta nel nome di Ossian:

Tuttavia, io sempre pronto ad arrendermi alla ragione e alla verità; e convinto nel rileggere io stesso le mie tragedie, che sul totale elle riuscivano di stile intralciato e stentato, mentre io m'era soltanto proposto di farlo sostenuto e vibrato; e che un tale costante diletto nuoceva loro assai alla lettera, ed anche non poco alla recita: mi sono fermamente determinato di dar loro in una seconda edizione un aspetto in gran parte diverso. Ma innanzi di accingermi a questa dura e spiacevole fatica, null'attendo, che di vedere (come cosa per me di somma autorità, e utile e luminosa per la Italia tutta) uscir di mano del signor Cesarotti un tal saggio di stile tragico; il che nessuno certamente può darmi, quanto *l'autore dei versi immortali dell'Ossian*.⁵⁵

È come se fosse impossibile per Alfieri nominare il nome di Cesarotti senza al contempo non pensare a Ossian. Per Alfieri Cesarotti era prima di tutto e soprattutto il traduttore di Ossian: il resto della produzione cesarottiana (come l'impresa omerica⁵⁶) passava in secondo piano. Come si è detto la *Risposta* del conte sembra interrompere bruscamente i rapporti. Non è escluso che qualche lettera sia andata perduta, ma l'ultimo scambio⁵⁷ a nostra disposizione risale a diversi anni dopo, nel marzo-aprile del 1796. Isabella Teotochi Albrizzi, molto amica di Cesarotti, di Pindemonte e ammiratrice di Alfieri, in quei giorni sarebbe passata a Firenze e perciò chiese all'abate di intercedere per lei presso il conte. Cesarotti scrisse ad Alfieri il 29 marzo del 1796, punzecchiandolo un po' nel finale della missiva:⁵⁸

⁵⁵ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 330-331, (corsivo mio).

⁵⁶ Impresa «che amo e odio più di tutte le mie produzioni», lettera non datata di Cesarotti a Giuseppe Barbieri, *Epistolario*, vol. XXXIX, pp. 34-35.

⁵⁷ Se si esclude la lettera inviata dall'abate alla Contessa d'Albany in accompagnamento a quello che dal testo sembra essere il terzo tomo dell'*Iliade* tradotta (in versi sciolti e in una versione letterale in prosa) presso l'editore Penada di Padova in 10 volumi, editi tra il 1786 e il 1794. Nella lettera l'abate loda il *Panegirico di Plinio a Traiano*, ed era ovviamente consapevole che la D'Albany avrebbe riferito le lodi ad Alfieri: «J'ai l'honneur de vous envoyer le troisième de mes travaux Homériques. N'en déplaît au grand Hercule <si> j'ose appeler de ce nom mon entreprise, car j'ai aussi à lutter avec des Géants, à combattre des Hydres, à purger des étables, à ravir la ceinture à une Amazone, enfin à percer de flèches quelque Centaure de nouvelle espèce: je ne me flatte pas pour cela d'égaliser ce Héros de la mythologie, mais je me croirai fort heureux si vous ne trouvez pas toujours en moi le bâtard d'Amphitryon plutôt que le fils de Jupiter. Je vous dois des remerciements bien singuliers pour le précieux morceau dont vous m'avez regalé [il *Panegirico di Plinio a Traiano*]. Notre ami fait plus d'honneur à Pline, et peut-être à Trajan même qu'ils ne méritoient. Car, pour le premier, le style délicat et recherché de son véritable Panégryrique décèle bien plus l'honnête et habile courtisan, que l'orateur de la liberté. Et quant à Traéan on pourroit douter qu'il eût agréé qu'on lui tint en plein sénat des propos qu'Agrippa n'osa tenir à Auguste qu'après avoir été consulté par lui dans un tête-à-tête. Au reste notre Pline, dans cette pièce, ne dément ni ses idées, ni son style. J'y admire cette grandeur des sentiments, cet amour ardent de la liberté, cette touche fière et hardie, qui caractérisent chacun de ses ouvrages. Mais quoi? Vous en avez fait, Mad., le plus énergique et le plus juste des éloges, en disant, que ce morceau est digne des beaux temps de la République: on ne feroit que gâter le portrait en ajoutant à ce tirait unique; il est très-digne de son sujet. Faites-lui, Mad., bien des compliments de ma part». M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVII, pp. 141-142.

⁵⁸ Seguo la datazione posta da Santato, *Cesarotti e Alfieri*, cit. p. 182.

Una combinazione inaspettata mi porge occasione di rinfrescarvi la memoria d'un vostro zelante ammiratore. Non può certamente riuscirvi nuovo il nome della Contessa Isabella Teotochi, fu Marini.⁵⁹ Voi dovete senza dubbio averlo inteso più volte a rammentare dal comune amico Cav. Pindemonte: egli vi avrà detto che questa Dama è ugualmente favorita delle Muse che delle Grazie, ch'ella è piena d'ottimo gusto in letteratura, che unisce all'erudizione solidità e svegliatezza di spirito, che non v'è forestiero colto in Venezia il quale non si pregi di conoscerla e di frequentarla, e per dir tutto in poco, ch'ella è d'una classe medesima colla vostra illustre Amica e compagna, alla quale vi prego di ricordare la mia affettuosa riverenza. Ora questa Dama facendo il viaggio di Roma passa per la Toscana. Poteva ella non desiderare di conoscer l'unico Alfieri? e potete voi non compiacervi della conoscenza d'una Dama che può render giustizia al vostro merito più di molti letterati di professione? Io forse non vi sorprenderei gran fatto se vi dicessi ch'ella ammira altamente il Sofocle Astigiano, ma vi aggiungerò che ammira ugualmente l'autore del Panegirico di Plinio, e che può discorrer con voi di Costituzioni politiche quanto di drammatiche. Permettetemi adunque ch'io vada superbo d'esser il conciliatore di questa conoscenza per la quale attendo un doppio ringraziamento. *Che fa la vostra Musa? chi sa quanti tesori poetici avete nel vostro portafoglio! Sarebbe un delitto l'esserne più oltre avaro col pubblico. Non vorrei che lo spettacolo di tante tragedie reali v'avesse fatto abborrire per sempre la vostra favorita Melpomene.* Ad ogni modo, se come mi fu accennato l'avete lasciata per far la corte a Calliope, si può ancora perdonarvi, essendo ben certo che saprete servir ugualmente bene una sorella che l'altra. *Non so se le vostre idee siano tuttavia democratiche;* so bene che il pubblico vi terrà sempre per uno dei maggiori Aristocrati di Parnaso, e il Tiranno della scena Italiana.⁶⁰

Cesarotti è sarcastico nei confronti della tragedia alfieriana, di cui stigmatizza appunto l'eccessiva (romantica?) dose di orrore e truculenza, collegandola alle reali tragedie della rivoluzione che devastavano in quello stesso periodo la Francia; infine mette addirittura in questione la democraticità del pensiero politico del conte. È una lettera senza dubbio pungente e velenosa. Alfieri ovviamente rispose, circa un mese dopo, il 26 aprile 1796:

Padron mio Stimatissimo. Per mezzo del Sig[nor] Cav[alier] Pindemonte rispondo alla gentilissima sua, recatami dalla Sig[nora] Contessa Teotochi. Già da gran tempo io conosceva la predessa Signora per fama, come uno dei principali ornamenti di Venezia; ed ella ha senza dubbio fatto cosa gratissima a me di procurarmi la sorte di conoscerla di persona. Non così sarà poi dell'aver fatto conoscere me ad essa, stante che io sono ora più che mai selvatico: per lo più taciturno, talvolta disputatore frenetico, e ad ogni odo rozzo e spiacevole sempre. Conoscendomi tale, mi fo poco veder dalla gente. Le sono con tutto ciò molto grato ch'ella si ricordi di me. Quanto a ciò ch'ella mi accenna in fine della sua, desiderando sapere se le mie opinioni siano tuttavia democratiche, dirò che la libertà essendo stata sempre per me un bisogno del cuore e della mente e non mai una leggerezza di moda, sono rimasto invariabile su tal soggetto. Idolatria per essa, e abborrimento smaniato per tutti i Tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producano. Ho imparato bensì da queste tante vicende a discernere il *popolo* dalla *plebe*, ed i tanti *liberti* dai pochissimi *liberi*. Con queste due distinzioni chiaramente collocate nel mio intelletto, credo d'esser rimasto libero per lo meno quanto io era per l'addietro, e forse alquanto più degno di esserlo.⁶¹

⁵⁹ Il giorno prima, il 28 marzo 1796, Isabella, che nel 1795 aveva annullato il matrimonio con il precedente marito, Carlo Antonio Marin, aveva sposato Giuseppe Albrizzi. Era dunque in viaggio di nozze.

⁶⁰ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVII, pp. 3-5, (corsivo mio).

⁶¹ V. Alfieri, *Epistolario*, vol. II, (1789-1798), pp. 180-181.

È probabile che con questa lettera la rottura del rapporto divenisse compiuta. Per concludere questo breve ma necessario profilo di un magistero del tutto impossibile sia per responsabilità del maestro che dell'allievo, occorre menzionare due lettere dove entrambi, rivolgendosi a terzi, senza ipocrisie e discorsi formali, manifestano apertamente la loro opinione l'uno dell'altro. Il 7 Ottobre 1800 Alfieri scrive una lettera a Tommaso Valperga di Caluso, che gli aveva sottoposto la lettura di tre epigrammi in greco, il secondo dei quali era contro l'esperimento omerico di Cesarotti. *La Morte di Ettore* non piacque a molti; non piacque a Caluso, a Monti, a Foscolo, a di Breme e neanche ad Alfieri, il quale scrive, rispondendo al dotto amico: «la giusta e sacrosanta indegnazione contro la stupida temerità cesarottica vi hanno fatto scrivere il secondo [epigramma]». ⁶² Dal canto suo nemmeno l'abate padovano le mandava a dire. Testimone dell'antipatia e anche di una certa dose di invidia nutrita nei confronti del conte è una lettera che scrive a Giustina Renier Michiel il 20 Dicembre 1803, dunque dopo appena poche settimane la morte di Alfieri, avvenuta l'8 Ottobre:

D'Alfieri, della sua apoteosi, e delle sue opere, sono anch'io in aspettazione.⁶³ Fra queste ho più fede che ad ogni altra alla sua traduzione di Sallustio, che non sarà eclissata da quella del Dandolo.⁶⁴ Anche delle sue satire può farsi un pronostico non infelice: ma per le commedie non so crederlo. Per far ridere convien saper ridere, e *chi ha mai riso nello stato abituale del delirio, in mezzo ai pugnali e alle Furie?* S'egli non doveva morire che dopo aver mosso il riso del pubblico, egli sarebbe vissuto eterno. Senonchè il grazioso Mollo⁶⁵ dirà che, in un'altro senso, egli doveva morir molto prima, perché il suo stile fece ridere fin da principio ogni uomo di gusto, e lo farà sempre più.⁶⁶

Oltre all'inequivocabile disprezzo per lo stile alfieriano,⁶⁷ non mitigato dunque dalla spiegazione del conte nelle *Note di risposta*, colpisce ancora una volta il disprezzo per la deriva, che noi definiremmo "romanticheggiante", della tragedia alfieriana, estrema e orrorifica agli occhi dell'abate, convinto dell'impossibilità di coniugare genio frenetico e buona letteratura. La stessa sorte, come vedremo, toccherà all'*Ortis*.

⁶² V. Alfieri, *Epistolario*, vol. III, (1799-1803), p. 94.

⁶³ Le opere postume della cui stampa il conte aveva incaricato la contessa D'Albany.

⁶⁴ Matteo Dandolo, patrizio veneto, aveva pubblicato nel 1802 la *Storia di Cajo Crispo Sallustio*.

⁶⁵ Il duca Don Gasparo Mollo, napoletano.

⁶⁶ M. Cesarotti, *Cento lettere a Giustina Renier Michiel*, proemio e note di V. Malamani, Ancona, Gustavo Morelli editore, 1885, p. 65, (corsivo mio).

⁶⁷ Sul quale aveva perfino ironizzato in una lettera a Costantino Zacco del 20 maggio 1803: «Godo al sommo del titolo che volete darvi nei biglietti, ma guardate di non scordarvi l'articolo. Esso è tale che non può esser omesso nemmeno dall'Alfieri». M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 180.

4.2 Alfieri e Ossian

Nella Biblioteca di Montpellier⁶⁸ è conservata l'edizione di Ossian del conte. Si tratta come già detto della seconda cominiana del 1772 in quattro volumi.⁶⁹ Sempre nella stessa biblioteca sono conservate anche le copie inglesi di *Fingal* (1762) e di *Temora* (1763).⁷⁰ Nella *Vita*, IV, 1, nel paragrafo dedicato all'anno 1775, Alfieri scrive che gli «amici censori»⁷¹ gli fecero conoscere le poesie del bardo. Il 1775 dunque dovrebbe porsi come termine *post quem* per un'analisi dell'influenze ossianiche nell'opera alfieriana. Sempre nella *Vita* il conte afferma che la prima vera e propria opera che dette inizio alla sua carriera fu la tragedia *Cleopatra*, abbozzata nel gennaio del 1774 durante il servizio di cavalier servente presso l'«odiosamata».⁷² In realtà ciò non è del tutto vero, come avverte Luigi Fassò: già negli ultimi mesi del 1773 Alfieri lavorava alla tragedia.⁷³ Nella propria autobiografia egli volle infatti dare un'immagine esemplare di sé con un'improvvisa «conversione» letteraria, durante uno dei periodi più vergognosi della sua vita. In ogni caso l'abbozzo venne abbandonato, per poi essere ripreso nei primi mesi dell'anno successivo, nel periodo in cui Alfieri cercava di porre fine al tormentato rapporto con l'«odiosamata».⁷⁴

Per avere un parere esterno inviò il primo atto al Padre Paciaudi e ad Agostino Tana. Il primo rimase parecchio insoddisfatto in merito alla lingua non ottimamente maneggiata.⁷⁵ Ricevute le osservazioni da entrambi, il conte riprese

⁶⁸ Montpellier, Bibliothèque de la Ville, «Fonds Alfieri» 39.775, cfr. V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. XI.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Cioè gli amici che gli fornirono le prime osservazioni sulla tragedia *Cleopatra*: il conte Agostino Tana e Padre Paciaudi. Cfr. A. Fabrizi, *Le scintille del vulcano*, cit., p. 41.

⁷² V. Alfieri, *Vita*, III, 14, pp. 141-142: «Io frattanto strascinava i miei giorni nel serventismo, vergognoso di me stesso, noioso e annoiato, sfuggendo ogni mio conoscente ed amico, sui di cui visi io benissimo leggeva tacitamente scolpita la mia opprobriosa dabennagine. Avvenne poi nel gennaio del 1774, che quella mia signora si ammalò di un male di cui forse poteva esser io la cagione, benché non intieramente il credessi. E richiedendo il suo male ch'ella stesse in totale riposo e silenzio, fedelmente io le stava a piè del letto seduto per servirla; e ci stava dalla mattina alla sera, senza pure aprir bocca per non le nuocere col farla parlare. In una di queste poco, certo, divertenti sedute, io mosso dal tedio, dato di piglio a cinque o sei fogli di carta che mi caddero sotto mano, cominciai così a caso, e senza aver piano nessuno, a schiccherare una scena di una non so come chiamarla, se tragedia, o commedia, se d'un sol atto, o di cinque, o di dieci; ma in somma delle parole a guisa di dialogo, e a guisa di versi, tra un Photino, una Donna, ed una Cleopatra».

⁷³ V. Alfieri, *Vita, rime, satire*, a cura di L. Fassò, Torino, UTET, 1949, p. 16.

⁷⁴ V. Alfieri, *Vita*, III, 15, p. 148.

⁷⁵ V. Alfieri, *Vita*, cit., Appendice, *Lettera del Padre Paciaudi*, p. 165: «Parlando in generale io mi sono compiaciuto dei primi tratti della Tragedia. Spicca l'ingegno, l'immaginazione feconda, e il giudizio nella condotta. Ma con uguale schiettezza le dirò, che non sono contento della poesia. I versi sono mal torniti, e non hanno il giro italiano. Vi sono infinite voci, che non son buone, e sempre la ortografia è mancante, e viziosa. Condoni alla mia natural ingenuità, e all'interesse, che prendo a ciò che la riguarda, il presente avviso. Bisogna saper bene la lingua in cui si vuole scrivere [...] Sono in *Lingua* severo, scrupoloso, forse indiscreto. Ma questa volta il sono stato di più perché la proprietà della lingua è la sola cosa che manchi al di lei lavoro. Vi sono de' pensieri grandi, degli affetti ben maneggiati, de' caratteri nobilmente sostenuti. Prosegua con coraggio, ch'è difficile trovare chi scrivendo la prima volta cose tragiche vi sia meglio riuscito».

per la terza volta il lavoro e finalmente, il 16 giugno del 1775 l'opera venne messa in scena al teatro Carignano di Torino.⁷⁶

Nell'Atto I, 1 del testo messo in scena Cleopatra, in preda ai rimorsi, esclama, rivolgendosi a Ismene, vv. 26-28: «Ah! sì li sento, / E notte, e dì, e accompagnata, e sola, / sieguonmi ovunque».⁷⁷ Il verso ricorda l'inizio della battuta di Colma nei *Canti di Selma*, III, 52: «È notte: io siedo abbandonata e sola / Sul tempestoso colle».⁷⁸ Non esiste la prova certa che il verso alfieriano sia stato ispirato effettivamente dalla battuta di Colma, sebbene ci siano alcune probabilità suffragate da diversi elementi: entrambi i versi si pongono a inizio di battuta, dunque in posizione rilevante; la coppia sinonimica «accompagnata e sola» richiama quella ossianica «abbandonata e sola», oltre al fatto che entrambe terminano il verso; infine è necessario notare che l'«abbozzaccio», ovvero il testo della prima redazione, non presenta questo verso e forse non ci poteva essere se nel 1774 Alfieri, stando alla cronologia della *Vita*, non conosceva ancora Ossian, le cui poesie leggerà a partire dal 1775. Nella *Vita* la stesura della redazione portata in scena antecede la narrazione dell'incontro con Ossian, entrambe appunto del 1775, ma i riferimenti cronologici in merito a Ossian sono alquanto generici («Poi mi fecero i miei amici censori capitare alle mani l'*Ossian* del Cesarotti»), e dato che Alfieri non rispetta affatto in modo integrale la cronologia degli avvenimenti biografici narrati nella *Vita*, permane almeno il dubbio che prima di mettere mano alla seconda o alla terza redazione di *Cleopatra* egli avesse già letto, ma non ancora postillato, qualche canto ossianico.

Rispetto ai testi di Diodata Saluzzo, le tragedie di Alfieri risultano meno suscettibili dell'influenza ossianica e questo dato non stupisce più di tanto. Innanzitutto Alfieri nacque venticinque anni prima di Saluzzo, in un contesto letterario ma soprattutto educativo differente rispetto a quello della poetessa. Quando Saluzzo nacque sia la prima che la seconda cominiana erano in circolazione da diverso tempo; ella stessa crebbe in un contesto di forte interessamento per la cultura inglese e soprattutto l'educazione femminile ricevuta le permise di coltivare ampiamente sia la letteratura che la lingua inglese, potendo vantare come maestri gli anglofili Balbo e Caluso. L'educazione letteraria di Alfieri, com'egli stesso ammette nella *Vita*, fu piuttosto scarsa prima della sua "conversione". Inoltre Alfieri, legato fortemente alla tradizione italiana e sospettoso di ogni influsso straniero, soprattutto francese, non avrebbe visto di buon occhio l'invito della baronessa De Staël alla lettura delle opere straniere per trovare nuove fonti di ispirazione e di arricchimento culturale. Non a caso i testi postillati sono di autori italiani, e Ossian non fa eccezione, essendo l'*Ossian*-

⁷⁶ V. Alfieri, *Vita*, III, 15, p. 150.

⁷⁷ V. Alfieri, *Tragedie postume*, vol. I, *Antonio e Cleopatra*, I poeti, Charles Premier, testo definitivo e redazioni inedite a cura di M. Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1980, p. 60.

⁷⁸ Cfr. T. Accetto, *Rime amorose*, *Chi mi divide da l'usata pace?*, 3: «Dimmel tu, selva abbandonata e sola»; P. Metastasio, *Catone in Utica*, III, 2, 11: «Abbandonata e sola».

Cesarotti. Nonostante egli ammirasse la Gran Bretagna come nazione soprattutto per la liberalità delle sue leggi, non avrebbe visto di buon occhio l'adesione italiana al preromanticismo europeo. Ciò non vuol dire che nei testi alfieriani non si trovino suggestioni preromantiche, ma inevitabilmente il loro numero e la loro rilevanza sono nettamente inferiori rispetto ai testi di altri poeti che invece si lasciarono influenzare ampiamente.

Come vedremo a proposito degli *Estratti*, la causa maggiore che contribuì alla scarsa presa delle atmosfere nordico-ossianiche sulla tragedia alfieriana è dovuta alla ritrosia di Alfieri per la partecipazione della lirica nel genere tragico.⁷⁹ Egli stesso lo afferma esplicitamente nelle *Note di risposta* all'abate e nella lettera a Calsabigi.⁸⁰ Alfieri cercava di evitare o comunque di adoperare il minimo indispensabile qualsiasi elemento di cantabilità melodico-lirica che potesse in qualche modo attenuare la durezza del verso tragico. Lo stesso destino incontrò l'ambientazione delle scene, sempre molto scarna ed essenziale, perché l'intento del conte era favorire la concentrazione dello spettatore e del lettore sull'azione in sé e sul dialogato. Secondo il conte era necessario operare una mediazione tra la dolcezza lirica e la grandezza epica, facendo sì che la tragedia trovasse in mezzo un suo proprio spazio, senza rinunciare però in modo assoluto a un dialogo con gli altri due generi, anzi, adoperandone talvolta alcune caratteristiche. Dunque non può stupire che l'atmosfera nordica trovi poco spazio nella tragedia alfieriana. Le

⁷⁹ Almeno fino a quando non deciderà di attuare un compromesso tra melodramma e tragedia per indirizzare il pubblico italiano, non abituato a tanta durezza, sempre più verso la sua idea di tragedia, come attesta non solo la prefazione alla «tramelogedia» dell'*Abele*, ma anche la commistione di atti melodrammatici, canto lirico (corale e non) e tragedia nelle ultime opere (come ad esempio il *Saul*, la *Mirra* e l'*Alceste seconda*). Cfr. A. Di Benedetto, *L'«Abele», tramelogedia sola di Vittorio Alfieri*, pp. 102-109, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVIII, (1981), p. 104.

⁸⁰ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, p. 327: «Ma non cambierò però mai la totalità del mio stile, a segno che quei versi ch'io credo tragici, diventino simili ai versi d'ottave, sonetti, canzoni, o altre liriche, o altre drammatiche composizioni, da cantarsi o cantabili»; Lettera a Calsabigi, *Pareri sulle Tragedie*, cit., pp. 229-230: «Armonia è di più specie; ogni suono, ogni rumore, ogni parola ha armonia; ogni parlare ne ha una, ogni passione nell'esprimersi l'ha diversa. Nella poesia lirica parla il poeta, vuole allettare gli orecchi da prima, poi tutti i sensi; descrive, narra, prega, si duole: cose tutte, che in bocca del poeta vogliono armonia principalmente. Il nome di lirica denota che il fine suo principale sarebbe il canto; ed al canto si supplisce con cantilena nel recitare. Se i versi lirici prima d'ogni cosa non fossero cantabili, e fluidi, e rotondi, peccherebbero dunque come non riempienti lo scopo. Un poco di sotto, in linea musicale, vengono i versi epici; ed all'epica perciò si adatta la tromba, suono più gagliardo e meno armonioso della lira, ma suono pure, e canto. Nella epica parla anco per lo più il poeta, descrive, narra; e se pure vi frammette dialogo, non è dialogo di azione: v'inserisce poi anche gran parte di lirica, e con felicità. Ma la Tragedia, signor Calsabigi stimatissimo, non canta fra i moderni, poco sappiamo se cantasse, e come cantasse fra gli antichi, e poco altresì importa il saperlo. [...] Ciò posto, la armonia dei versi tragici italiani dee pur esser diversa da quella di tutte le nostre altre poesie, per quanto la stessa misura di verso il comporti, poiché altra sventuratamente non ne abbiamo. Ma però quest'armonia tragica aver dee la nobiltà e grandi-loquenza dell'epica, senza averne il canto continuato; e avere di tempo in tempo dei fiori lirici, ma con giudizio sparsi, e sempre (siccome non v'è rima) disposti con giacitura diversa, che non sarebbero nel sonetto, madrigale, ottava o canzone. Così ho sentito io; e dalla sola natura delle cose ho ricavato queste semplici osservazioni».

rime alfieriane invece sono profondamente ispirate alla scuola petrarchesca e difatti l'influenza di Ossian è in esse praticamente inesistente.

La tragedia che più di tutte risente dell'influenza di Ossian è il *Saul*, per motivi che vedremo a breve. Tuttavia diverse possibili tracce ossianiche si trovano anche nelle altre tragedie, a partire già dal *Filippo*, III, 2, (seconda versificazione) 279: «O Notte atra di sangue»,⁸¹ *Polinice* V, 1, 22-23: «Subitamente in campo / Il fragor cupo dell'armi cessò»,⁸² V, 2, 59-60: «A gara il grido / Annunziator della vittoria»,⁸³ V, 3, 212: «E d'atro sangue e mani e volto intriso»⁸⁴ e V, 2, 39: «Ti sta pallor di morte»,⁸⁵ *Antigone* I, 3, (prima versificazione) 245-247: «Alle future etadi; / Noi di pietade, e d'alta stima oggetto / Sarem soltanto»,⁸⁶ III, 3, (seconda versificazione) 307-309: «Ah Padre / Misero Padre, il so purtroppo, mai / Non ti vedrò più mai»,⁸⁷ II, 1, 16: «Eterno oblio lo copra»,⁸⁸ *Agamennone* I, 1, 1-2: «A che m'inseguì, o sanguinosa, irata / Dell'inulto mio padre orribil ombra?»,⁸⁹ II, 2, 78: «Queto il rio mugghiar dell'onda»,⁹⁰ nell'*Oreste*, III, 1, 21: «Io la rimembro ancora»,⁹¹ nell'*Ottavia*, III, 1, 83-84: «Qual odo / Alto fragore?...»,⁹² IV, 2, 80: «D'atro sangue intriso»,⁹³ nella prima versificazione di *Ottavia*, II, 1, 23: «Col sol rigor del taciturno aspetto»⁹⁴ e I, 2, 160-161: «De' Claudj ultimo avanzo / Ottavia»,⁹⁵ *Timoleone*, III, 4, 208-209: «Già tu passeggi / Alto nel sangue»,⁹⁶

⁸¹ V. Alfieri, *Filippo*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, p. 378. «Nox atra» è prima di tutto sintagma virgiliano (*Aen.*, I, 89; II, 360), ma cfr. anche *Colanto e Cutona*, III, 51-52: «Tempestosa notte, notte atra»; *La Notte*, III, 89: «In tal notte atra e funesta».

⁸² V. Alfieri, *Polinice*, cit., p. 77. *Cartone*, III, 442: «Al fragor cupo di negra tempesta».

⁸³ Ivi, p. 80. *La Guerra di Caroso*, I, 261: «Alzava il grido annunziator di guerra».

⁸⁴ Ivi, p. 87. *Temora* I, II, 275: «La rossa chioma d'atro sangue intrisa». Cfr. T. Tasso, *Genealogia della serenissima casa Gonzaga*, LXXXI, 1: «D'atro sangue la terra ancor si tigne».

⁸⁵ Ivi, p. 337. *Dartula*, II, 564-565: «Le tingea la guancia / Pallor di morte», (E. Raimondi, *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979, p. 206). Cfr. N. Da Correggio, *Rime, Sul puncto extremo l'una man ti scrive*, 357, 4: «E già pallor di morte il volto tinge»; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XX, 127, 6: «Già tinta in viso di pallor di morte»; T. Tasso, *Il mondo creato*, 3° giorno, 990: «Domani è tinto di pallor di morte».

⁸⁶ V. Alfieri, *Antigone*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, p. 158. *Fingal* II, 94-95: «Trofeo di gloria alle future etadi / Sorgerà la mia tomba».

⁸⁷ Ivi, p. 233. *Temora* I, 356-357: «Oscar mio figlio / Non ti vedrò più mai».

⁸⁸ Ivi, p. 28. *Latmo*, III, 184-185: «Ricopra, amico, / I dì dei nostri padri eterno obbligo», cfr. B. Varchi, *Rime, Sonetto XCVI*, 14: «Suo donno e se trarrà d'eterno obbligo».

⁸⁹ V. Alfieri, *Agamennone*, a cura di C. Jannaco e R. de Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967 p. 11. *Fingal* II, 211-212: «Irrata ombra il diresti / Che dietro ha negra nube», *Temora* I, 261-262: «Allor che un'irata ombra / Torbida furibonda esce».

⁹⁰ Ivi, p. 26. *Dartula*, I, 510: «In fra 'l mugghiar dell'onde».

⁹¹ V. Alfieri, *Oreste*, a cura di R. de Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967, p. 47. *Calloda* III, III, 169: «Io mi rimembro ancora».

⁹² V. Alfieri, *Ottavia*, a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1973, p. 58. *Temora* I, II, 656-659: «Odo da lungi / Alto fragor», *Temora* IV, II, 377 «Alto fragor di guerra», *Temora* VIII, II, 38: «Ode l'alto fragor». Cfr. G. Marino, *La sampogna, Idillio I*, 438-439: «Alto fragor tre volte / Udì sonar».

⁹³ Ivi, p. 74. *Temora* I, II, 275: «La rossa chioma d'atro sangue intrisa».

⁹⁴ Ivi, p. 40. *Temora* II, 325-326: «Allor si mosse / In maestoso a taciturno aspetto».

⁹⁵ Ivi, p. 34. *Latmo*, III, 336: «Progenie di Fingallo ultimo avanzo».

Congiura de' Pazzi, II, 1, 64: «Alto suonar» («sonar» nella prima e nella seconda versificazione),⁹⁷ IV, 4, 156: «Di sangue or tornerai digiuno»,⁹⁸ e V, 3, (seconda versificazione) 128-129: «O voce! ahi lassa! Oh sì, tu corri a morte».⁹⁹ Nella *Mirra*, III, 2, vv. 61-62: «Oh cielo! / Pallor di morte in volto».¹⁰⁰

Nel manoscritto Laurenziano contenente la *Mirra*, siglato «Alfieri 26²», nella carta 131^v è presente una nota relativa alle parti liriche che secondo Capucci sarebbe stravagante e appartenente probabilmente all'*Abele*, non alla *Mirra*. Da alcuni dati Capucci desume che questa nota sarebbe databile intorno al dicembre del 1785, e dunque più attinente all'*Abele*, ideato, steso e verseggiato nel gennaio del 1786. Lo studioso nota un'affinità tra il contenuto della nota e la prefazione alla «tramelogedia», là dove Alfieri scrive che «i culti religiosi degli antichi Egizj, dei Persiani, degli Ebrei, Caldei, Arabi, ed Indiani, dei Celti e Scozzesi, dei Greci stessi: e fra i moderni popoli, quelli dei Messicani e Peruviani, come rimoti molto di luogo, possono prestare ampia materia a questa specie di Dramma, essendo tutti a dovizia forniti di quel mirabile che qui si richiede».¹⁰¹ Ed ecco la nota del manoscritto: «Le cinque azioni per musica oltre il Caino, si cavino, una dall'Egitto Antico, e i misteri di Iside, altra da Ossian, altra dal Perù e gli adoratori del Sole, altra dall'antica Persia, e adoratori del fuoco, altra o dall'antica Grecia, e i misteri di Cerere Eleusina o dagli antichi Etrusci».¹⁰²

Ciò che interessa in questa sede è la duplice presenza di Ossian in un contesto di «poesia antica»: Ossian e gli antichi «Celti e Scozzesi» sono cioè nominati assieme ad altri popoli legati tra di loro dall'unico fattore dell'antichità, esclusi ovviamente «i moderni popoli, quelli dei Messicani e Peruviani». Questo dato è molto più importante di quanto sembri perché attesta un comune modo di intendere la poesia antica durante la seconda metà del Settecento, ovvero l'idea, suffragata prima da Vico e poi dagli studi dei sensisti e dei linguisti del tempo, che le popolazioni antiche fossero per natura popolazioni poetiche, spontaneamente dedite al canto e alla musica. Alfieri quindi, quando decide di

⁹⁶ V. Alfieri, *Timoleone*, a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, p. 57. *La Morte di Cucullino*, II, 314: «Egli nel sangue alto passeggia», *Temora* V, II, 407: «Alto il piede nel sangue passeggia», (Fabrizi 1993, p. 33)

⁹⁷ V. Alfieri, *Congiura de' Pazzi*, a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968, p. 39. *La Guerra d'Inistona*, I, 208: «Feron'alto sonar», *Carritura*, III, 662: «Alto sonar si sente», *Croma*, III, 189: «S'odon le conche alto sonar». Cfr. T. D'Aragona, *Rime*, XXXII A Girolamo Muzio, 14: «Alto sonar ancor per voi si senta».

⁹⁸ Ivi, p. 71. *Cartone*, III, 66-67: «Né i brandi nostri / Tornar digiuni di nemico sangue», (Raimondi 1979, p. 229).

⁹⁹ Ivi, p. 289. *Temora* IV, II, 410: «Figlia mia tu corri a morte».

¹⁰⁰ V. Alfieri, *Mirra*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974, p. 60. *Dartula*, II, 564-565: «Le tinge la guancia / Pallor di morte», (Raimondi 1979), p. 206. Nella seconda versificazione della tragedia la variante era ancora più vicina: «Pallor di morte / Oimè! nel volto ti si pinga». Cfr. N. Da Correggio, *Rime*, *Sul puncto extremo l'una man ti scrive*, 357, 4: «E già pallor di morte il volto tinge»; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XX, 127, 6: «Già tinta in viso di pallor di morte»; T. Tasso, *Il mondo creato*, 3° giorno, 990: «Domani è tinto di pallor di morte».

¹⁰¹ V. Alfieri, *Abele*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 22.

¹⁰² V. Alfieri, *Mirra*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974, p. 109.

sperimentare un nuovo tipo di tragedia che dia spazio anche al cantato, ricorre con la mente sia ai popoli biblico-mesopotamici, ma anche ai popoli celti ed è praticamente scontato che chiunque menzionasse i «Celti», gli «Scozzesi» e i «Gallesi», dopo il 1762-63, in realtà intendesse riferirsi sostanzialmente a Ossian, come infatti attesta la nota.

Ecco perché il *Saul* è la tragedia che più di tutte risente dell'influenza ossianica: Saul, Davide e i protagonisti dell'Antico Testamento si pongono sullo stesso piano degli eroi caledoni in quanto sono accomunati da una potenza sia fisica che metafisica, spontaneità nel linguaggio e maestosità donata dal tempo antico, scevro della diplomazia razionalistica moderna: eroi insomma plasmati integralmente di passioni e sentimento, dominati da un fato tragico e ingiusto, idea che non poteva non affascinare l'astigiano, che per temperamento e volontà si sentiva più affine a questi eroi (e a quelli plutarchiani) che non al proprio secolo:

Le antiche colte nazioni, o sia che fossero più religiose di noi, o che in paragone dell'arte stimassero maggiormente sé stesse, fatto si è, che quei loro soggetti, in cui era mista una forza soprannaturale, esse li reputavano più atti a commuovere in teatro. E certamente non si potrà né dire né supporre, che una città come Atene, in cui Pirrone, e tanti altri filosofi d'ogni setta e d'ogni opinione pubblicamente insegnavano al popolo, fosse più credula e meno pregiudicata che niuna delle nostre moderne capitali. Ma comunque ciò fosse, io benissimo so, che quanto piacevano tali specie di tragedie a quei popoli, altrettanto dispiacciono ai nostri; e massimamente quando il soprannaturale si accatta dalla propria nostra officina. Se ad un così fatto pensare non avessi trovato principalmente inclinato il mio secolo, io avrei ritratto dalla Bibbia più altri soggetti di tragedia, che ottimi da più mi pareano. Nessun tema lascia maggior libertà al poeta di innestarvi poesia descrittiva, fantastica, e lirica, senza punto pregiudicare alla drammatica e all'effetto, essendo queste ammissioni o esclusioni una cosa di mera convenzione, poichè tale espressione, che in bocca di un Romano, di un Greco (e più ancora in bocca di alcuno de' nostri moderni eroi) gigantesca parrebbe sforzata, verrà a parer semplice e naturale in bocca di un eroe d'Israele. Ciò nasce dall'aver noi sempre conosciuti codesti biblici eroi sotto quella sola scorza, e non mai sotto altra, onde siamo venuti a reputare in essi natura, quello che in altri reputeremmo affettazione, falsità e turgidezza. L'aprire il campo alle immagini, il poter parlare per similitudine, poter esagerare le passioni coi detti e render per vie soprannaturali verisimile il falso; tutti questi possenti ajuti riescono di un grande incentivo al poeta per fargli intraprendere tragedie di questo genere: ma le rendono altresì, appunto per questo, più facili ancora a trattarsi; perché con arte e abilità minore il poeta può colpire assai più, e oltre il diletto, cagionar meraviglia. Quel poter vagare, bisognando; e il parlare d'altro, senza abbandonare il soggetto; e il sostituire ai ragionamenti poesia, e agli affetti il meraviglioso; era questo un gran campo da cui gli antichi poeti raccoglievano con minor fatica più gloria. Ma il nostro secolo, niente poetico, e tanto ragionatore, non vuole queste bellezze in teatro, ogniqualvolta non siano elle necessarie ed utili, e parte integrante della cosa stessa.¹⁰³

Dunque Alfieri opera una differenziazione tra gli antichi greco-romani e quelli biblici: i primi in qualche modo fanno parte della razionalità dell'Occidente, anzi ne sono i pionieri, mentre i patriarchi del deserto no, essi appartengono all'Oriente, che ha un altro rapporto con la verità: «in essi natura, quello che in

¹⁰³ V. Alfieri, *Pareri sulle Tragedie*, cit., *Saul*, pp. 120-121.

altri reputeremmo affettazione, falsità e turgidezza». Ossian allora si pone in mezzo: è un antico celta, dunque un occidentale, eppure la sua terra d'origine si trova agli estremi confini dell'Impero romano, dunque ai margini della civiltà mediterranea, e infatti il grado di sviluppo della Caledonia è inferiore a Roma. Ossian quindi è anche orientale in un certo senso, perché come i profeti biblici anche lui parla per mezzo di immagini, attraverso analogie, tutte tratte dalla natura vergine, ed esagerando il linguaggio con iperboli: «L'aprire il campo alle immagini, il poter parlare per similitudine, poter esagerare le passioni coi detti e render per vie soprannaturali verisimile il falso». Ecco il motivo per cui Ossian è più presente nel *Saul* che in ogni altra tragedia.¹⁰⁴ Nel comporre le battute degli eroi biblici Alfieri si ispirò a Ossian proprio perché Saul¹⁰⁵ e Ossian sono entrambi due antichi "primitivi" non occidentali, e dunque dovevano essere vichianamente lirici.¹⁰⁶ Ossian aleggia praticamente ovunque nella tragedia¹⁰⁷ fin dal primo atto: *Saul* I, 2, 29: «Oh! Qual voce mi suon? Odo una voce»,¹⁰⁸ I, 2, 36: «Figlio di guerra»;¹⁰⁹ II, 1, 95: «Esci, Saùl; esci Saulle»,¹¹⁰ II, 2, 125: «Ma, già sparì, qual del deserto nebbia»;¹¹¹ II, 2, 157-159: «Oggi, la quercia antica, / Dove

¹⁰⁴ Vaccalluzzo, nel commentare il *Saul*, scrisse opportunamente: «Il lettore incontrerà molte di queste somiglianze e reminiscenze, e non se ne meravigli, prima perché l'Alfieri fu appassionato ammiratore di Ossian, poi perché tra la Bibbia e Ossian corrono molte e curiose affinità: ed è naturale quindi che nel gran fiume della poesia biblica del *Saul* confluisse qualche rivolo della poesia ossianica»; *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 101.

¹⁰⁵ Saul era il personaggio che il conte ebbe più caro di tutti, cfr. *Vita*, IV, 23, p. 301: «Il mio personaggio più caro, perché in esso vi è di tutto, di tutto assolutamente», e che senza dubbio può essere annoverato come il carattere più romantico dell'intera tradizione alfieriana, precursore della poesia leopardiana quanto a titanismo drammatico e lacerante.

¹⁰⁶ A. Di Benedetto, *L'«Abele»*, cit., p. 102: «L'energico e il primitivo biblico, che nel *Saul* s'era fuso con la suggestione dell'Ossian cesarottiano, non fu per Alfieri l'oggetto di una curiosità dettata dalla moda».

¹⁰⁷ Già G. Mazzoni lo aveva segnalato, *L'Alfieri ossianesco*, pp. 152-160 in Id., *Abati, soldati, autori, attori del Settecento*, cit., p. 156: «Non si potrebbe negare senza ingiustizia l'efficacia che l'Ossian ebbe su l'Alfieri, anche oltre lo studio dei versi. Chi fresco della lettura de' poemetti si ponga a quella delle tragedie, subito nota assai modi e qualche immagine, specie nelle prime, che deriva dal Macpherson travasato dal Cesarotti. Il *Saul* resta, per questa parte, singolare: tutto il canto di David, che nella varietà dei metri seconda il turbato animo del re, non è in fondo, nella forma, che una nobile imitazione dei polimetri cesarottiani, e per la sostanza è tutto un tessuto di reminiscenze ossianesche».

¹⁰⁸ V. Alfieri, *Saul*, a cura di C. Jannaco e A. Fabrizio, 1982, p. 52. *Colanto e Cutona*, III, 7: «No non m'inganno: odo una voce». Cfr. G. Muzzarelli, *Rime*, 44, 7: «Odo una voce e miro i duo celesti».

¹⁰⁹ *Ibidem*. *Fingal* III, 487-488: «O generoso / Delle conche Signor, figlio di guerra», (Vaccalluzzo 1908, p. 101); *Fingal* IV, I, 291-292: «Figlio di guerra, / Atterra, atterra». Cfr. V. Alfieri, *Opere*, I, introduzione e scelta di M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1977, p. 980.

¹¹⁰ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 68. La duplice iterazione esortativa «Esci... esci» è frequente in Ossian, cfr. *Fingal* I, I, 515-517: «Esci dall'irte / Pelli della tua caccia, esci, Svarano, / Signor dei boschi» (Vaccalluzzo, 1908, p. 100); *La Battaglia di Lora*, I, 147: «Esci dalle tue sale, esci o Bosmina»; *Fingal* V, 261-623: «Esci, gridò, Landergo, / Terribile guerriero, escine».

¹¹¹ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 69. *Dartula*, I, 231: «Venne qual nebbia dal deserto», *La Guerra di Caroso*, I, 8-9: «Ah non è desso / Ma nebbia del deserto», (Raimondi 1979, p. 221).

spanda già rami alteri all'aura, / Innalzerà sue squallide radici»;¹¹² II, 2, 193: «Infra l'estinto orgoglio,¹¹³ ecco, io passeggiò»;¹¹⁴ II, 2, 209-210: «Presta a pugnare la tua schierata possa / Io mostrerotti»;¹¹⁵ II, 3, 221-222: «Di quel superbo gigantesco orgoglio / Del fier Goliatte tutto aspro di ferro»,¹¹⁶ II, 3, 253: «Dagli occhi antichi miei»;¹¹⁷ III, 4, 146: «Ombra di morte»,¹¹⁸ III, 4, 267: «Chi vien, chi vien, ch'odo e non veggo?»;¹¹⁹ III, 4, 278: «Saùl si appressa in sua terribil possa»;¹²⁰ III, 4, 295-297: «Saùl, torrente al rinnovar dell'anno, / Tutto inonda, scompon, schiatta, travolve. / Ben questo è grido de' miei tempi antichi»;¹²¹ III, 4, 337: «Palleggerò quell'asta»;¹²² IV, 3, 85: «Quel palpitar della battaglia al nome»;¹²³ V, I, 95: «Or, l'ali al piè, possente Iddio, m'impenna».¹²⁴

Certamente, come aveva già rilevato Mazzoni, vi è una singolare vicinanza tra gli esperimenti polimetrici dell'Ossian cesarottiano e la scena del canto di Davide, III, 4, v. 248 e sgg., ma per quanto riguarda il contenuto non vi sono vere e proprie citazioni testuali o pressapoco tali, quanto labili reminiscenze. Il canto si suddivide in due parti, inframmezzate dalle battute di Saul: due ottave consecutive in lode di Dio chiuse da un settenario e un canto polimetro in onore di Saul:

O tu, che eterno, onnipossente, immenso,
Siedi sovran d'ogni creata cosa;

¹¹² V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 71. *Fingal* I, I, 214-215: «S'ode nell'aria / Gemer la quercia antica», *Fingal* IV, I, 83-84: «M'ondeggiava intorno / L'antica quercia con tremanti foglie»; *Oscar e Dermio*, II, 15-16: «Come in Morven suole / Antica quercia»; «L'antica / Quercia sentì la sua partenza» (Jannaco-Fabrizi 1982, p. 16). Cfr. B. Tasso, *Rime*, *Al Signor Girolamo da la Rovere*, 1: «O gentil ramo de la Quercia antica».

¹¹³ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 73. *Fingal* I, I, 540: «Rossa del sangue del domato orgoglio»; *Comala*, I, 204: «Fugge pei campi del domato orgoglio», (Jannaco-Fabrizi 1982, p. 16).

¹¹⁴ *Oscar e Dermio*, II, 24: «Ei passeggiò tra l'orgogliose schiere»; *Temora* V, II, 507: «Alto il piede nel sangue passeggia», (Jannaco-Fabrizi 1982, p. 16).

¹¹⁵ V. Alfieri, *Saul*, cit., pp. 73-74. *Fingal* I, I, 328-329: «L'affollata possa / Della stirpe d'Erina» (Vaccalluzzo 1908, p. 121).

¹¹⁶ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 75. *Temora* I, II, 230-231: «Né vuoi ceder la lancia? allor riprese / Del fier Cairba il ribollente orgoglio», (Fabrizi 1993, p. 33).

¹¹⁷ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 76. *Fingal* V, I, 256-257: «Che vedesti / Cogli antichi occhi tuoi?» (Vaccalluzzo 1908, p. 123); *Latmo*, III, 458: «E gli antichi occhi suoi guardavan fuoco».

¹¹⁸ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 88. *Fingal* VI, I, 283-284: «Spesso ulular l'ombre di morte / S'udiano».

¹¹⁹ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 94. *Fingal* I, I, 475-478: «E chi son questi, / Questi chi son, che tenebrosi, orrendi / Vanno con tal furor? Veggo due tuoni, / Due folgori vegg'io». Cfr. V. Alfieri, *Opere*, cit., p. 1011.

¹²⁰ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 95. *Fingal* III, I, 346-347: «Spinsesi innanzi in la sua possa invitta / L'alto Fingal, terribile a mirarsi» (Vaccalluzzo 1908, p. 141 e V. Alfieri, *Opere*, cit., p. 1011).

¹²¹ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 95. *Fingal* II, I, 260-262: «Già Svaran cresce, e già soverchia come / Torrente che trabocca, e i minor poggi / Schianta, e travolve, e i maggior pesta, e sfianca» (Vaccalluzzo 1908, p. 142). *Fingal* VI, 225-226: «Or via sciogliete i canti / De' tempi antichi», *La Guerra di Caroso*, I 183-184: «Trista è la storia tua, disse mio figlio, / Cantor de' tempi antichi», *Colanto e Cutona*, III, 18-19: «E dove son gli amici / De' tempi antichi?».

¹²² V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 96. *Berato*, IV, 76: «Palleggia l'asta», (Perdichizzi 2013, p. 216).

¹²³ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 105. *Dartula*, I, 246: «Palpita il cor della battaglia al suono», (Perdichizzi 2013, p. 217).

¹²⁴ V. Alfieri, *Saul*, cit., p. 121. *Fingal* III, I, 215-216: «Or tu, va, corri / Figlio di Fiti, ale di vento impenna».

Tu, per cui tratto io son dal nulla, e penso,
E la mia mente a te salir pur osa;
Tu, che se il guardo inchini, apresi il denso
Abisso, e via non serba a te nascosa;
Se il capo accenni, trema lo universo;
Se il braccio innalzi, ogni empio ecco è disperso:

Già su le ratte folgoranti piume
Di Cherubin ben mille un dì scendesti;
E del tuo caldo irresistibil nume
Il condottiero d'Israello empiesti
Di perenne facondia a lui tu fiume,
Tu brando, e senno, e scudo a lui ti festi:
Deh! di tua fiamma tanta un raggio solo
Nubi-fendente or manda a noi dal polo.
Tenebre e pianto siamo...¹²⁵
[...]

Stanco, assetato, in riva
Del fiumicel natio,
Siede il campion di Dio,
All'ombra sempre-viva
Del sospirato alloro.
Sua dolce e cara prole,
Nel porgergli ristoro,
Del suo affanno si duole,
Ma del suo rieder gode;
E pianger ciascun s'ode
Teneramente,
Soavemente
Sì, che il dir non v'arriva.
L'una sua figlia slaccia
L'elmo folgoreggiante;
E la consorte amante,
Sottentrando, lo abbraccia:
L'altra, l'augusta fronte
Dal sudor pulveroso
Terge, col puro fonte.
Quale, un nembo odoroso
Di fior sovr'esso spande:

¹²⁵ V. Alfieri, *Saul*, cit., pp. 93-94, III, 4, 248-264. L'incipit ricorda l'inno al Sole di *Cartone*, III; 583-619: «O tu che luminoso erri e rotondo / Come lo scudo de' miei padri, o Sole», / Donde sono i tuoi raggi? e da che fonte / Trai la viva tua luce?», mentre la forma potrebbe essere ispirata al poema *La Notte*, dove la battuta di un cantore è costituita da due ottave consecutive: «La notte è cheta, ma spira spavento, / La luna è mezzo tra le nubi ascosa: / Movesi il raggio pallido e va lento, / S'ode da lungi l'onda romorosa. / Mezza notte varcò, che 'l gallo io sento: / La buona moglie s'alza frettolosa, / E brancolando pel bujo s'apprende / Alla parete, e 'l suo foco raccende. / Il Cacciatore che già crede il mattino, / Chiama i suoi fidi cani, e più non bada, / Poggia sul colle, e fischia per cammino: / Colpo di vento la nube dirada; / Ei lo stellato aratro a se vicino / Vede che fonde la cerulea strada: / Oh, dice, egli è per tempo, ancora annotta, / E s'addormenta sull'erbosa grotta». Per quel che concerne la forma, due ottave consecutive poste in mezzo ad altre forme metriche si trovano anche nei poemi ossianici *Croma*, III, 34-49 e *Carritura*, III, 179-194.

Qual, le man venerande
 Di pianto bagna:
 E qual si lagna,
 Ch'altra più ch'ella faccia.
 Ma ferve in ben altr'opra
 Lo stuol del miglior sesso.
 Finchè venga il suo amplesso,
 Qui l'un figlio si adopra
 In rifar mondo e terso
 Lo insanguinato brando:
 Là, d'invidia cosperso,
 Dice il secondo: e quando
 Palleggerò quest'asta,
 Cui mia destra or non basta?
 Lo scudo il terzo,
 Con giovin scherzo,
 Prova come il ricopra.
 Di gioja lagrima
 Su l'occhio turgido
 Del re si sta:
 Ch'ei di sua nobile
 Progenie amabile
 È l'alma, e il sa.
 Oh bella la pace!
 Oh grato il soggiorno,
 Là dove hai dintorno
 Amor si verace,
 Si candida fe!
 Ma il sol già celasi;
 Tace ogni zeffiro;
 E in sonno placido
 Sopito è il re.¹²⁶
 [...]

¹²⁶ V. Alfieri, *Saul*, cit., III, 4, 303-355, pp. 95-97. Anche in Ossian non sono infrequenti quinari sdrucchioli consecutivi: cfr. ad esempio *Comala*, I, 8-11: «La notte avanzi / Tra dolci cantici, / Tra feste, e giubbili / E larga spandasi», così come endecasillabi sdrucchioli usati in scene di riposo analoghe a quella del *Saul*, dove lo sdrucchiolo serve a rallentare il ritmo, mimando un lento addormentamento: *La Morte di Cucullino*, II, 148-152: «Così quando tranquillo Ossian riposasi / Del fervido meriggio nel silenzio, / Del venticello nella valle florida, / La pecchia della rupe errando mormora / Un cotal canzoncin che dolce fiedelo. / L'affoga ad or ad or l'aura che destasi, / Ma torto riede il mormorio piacevole». L'esperimento polimetrico alfieriano prevede una sorta di canzonetta formata da tre strofe di tredici versi (undici settenari e due quinari) con uguale schema rimico ma con diverse rime (a₇ b₇ b₇ a₇ c₇ : d₇ e₇ d₇ f₇ : f₇ h₅ h₅ a₇) seguita da due terzine di quinari (di cui il verso 3 e 6 rimano fra di loro), quest'ultima seguita a sua volta da cinque senari (a₆ b₆ b₆ a₆ c₆) e infine chiude una quartina di quinari irrelati. Un tale movimentato polimetro in effetti richiama molto le sperimentazioni movimentate in modo irregolare di molti canti ossianici, tra cui soprattutto *Dartula*, l'unico poema ossianico a recare la dicitura «Poema drammatico» e che Cesarotti appunto movimentò tramite polimetri diversi per cercare di evidenziare la differenza tra questo «dramma» e il resto dell'epica, a cui destina in larghissima misura lo sciolto, mentre invece Macpherson usò la solita prosa rimica. Cfr. R. Zucco, *Il polimetro dell'Ossian*, pp. 283-342 in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. I, soprattutto le appendici alla fine del saggio, per avere un'idea della complessità di esperimenti metrici messi a punto da Cesarotti.

Il re posa, ma i sogni del forte
 Con tremende sembianze gli vanno
 Presentando i fantasmi di morte.
 Ecco il vinto nemico tiranno,
 Di sua man già trafitto in battaglia;
 Ombra orribil, che omai non fa danno.
 Ecco un lampo, che tutti abbarbaglia...
 Quel suo brando, che ad uom non perdona,
 E ogni prode al codardo ragguaglia. —
 Tal, non sempre la selva risuona
 Del leone al terribil ruggito,
 Ch'egli in calma anco i sensi abbandona;
 Nè il tacersi dell'antro romito
 All' armento già rende il coraggio
 Nè il pastor si sta men sbigottito,
 Ch' ei sa ch' esce a più sangue ed oltraggio.
 Ma il re già già si desta:
 Armi, armi, ei grida.
 Guerriero omai qual resta?
 Chi, chi lo sfida?
 Veggio una striscia di terribil fuoco,¹²⁷
 Cui forza è loco — dien le ostili squadre
 Tutte veggio adre — di sangue infedele
 L'armi a Israële. — Il fero fulmin piomba,
 Sasso di fromba — assai men ratto fugge,
 Di quel che strugge — il feritor sovrano,
 Col ferro in mano. — A inarriabil volo,
 Fin presso al polo — aquila altera ei estende
 Le reverende — risuonanti penne,
 Cui da Dio tenne, — ad annullar quegli empj,
 Che in falsi tempi — han simulacri rei
 Fatti lor Dei. — Già da lontano io 'l seguo;
 E il Filisteo perseguo,
 E incalzo, e atterro, e sperdo; e assai ben mostro
 Che due spade ha nel campo il popol nostro.¹²⁸

¹²⁷ *Fingal* IV, I, 429-430: «Noi lo seguimmo / Come striscie di foco».

¹²⁸ V. Alfieri, *Saul*, cit., III, 4, 363-397, pp. 98-99. Qui invece a una serie di terzine incatenate di decasillabi segue una quartina di settenari e quinari alternati; infine, dopo uno sciolto irrelato, una serie di endecasillabi rimati al mezzo. Questi ultimi in particolare trovano precedenti usi in Ossian, come ad esempio in *La Notte*, III, 20-32:

Il can dalla capanna ulula, e freme,
 Il cervo geme — sul musco del monte,
 L'arborea fronte — il vento gli percote,
 Spesso ei si scuote — e si ricorca spesso.
 Entro d'un fesso — il cavriol s'acquatta,
 Tra l'ale appiatta — il francolin la testa.
 Teme tempesta — ogni uccello, ogni belva
 Ciascun s'inselva — e sbucar non ardisce,
 Solo stridisce — entro una nube ascoso.
 Gufo odioso;

Il luogo dove però il rapporto tra Ossian e Alfieri diventa davvero interessante, e direi unico nel panorama degli autori qui esplorati, è il manoscritto laurenziano *Alfieri Studj diversi* [n. 15], contenente cioè gli *Estratti d'Ossian per la Tragica 1775*.¹²⁹ Delle 144 carte gli estratti ossianici occupano le carte 1^r-38^r. Gli *Estratti* costituiscono la riduzione al dialogato tragico dei primi tredici poemi dei ventisei totali dell'edizione di Ossian del '72:¹³⁰ *Fingal* (poema in sei canti), *La Guerra di Caroso, Comala, La Guerra d'Inistona, La Battaglia di Lora, la Morte di Cucullino, Dartula, Temora* (il più lungo poema ossianico in otto canti), *Oscar e Dermio, Callin di Cluta, Sulmalla, Carritura, Calloda* (solo il primo di quattro canti è «estratto»). Alfieri postilla i poemi in ordine di successione, con l'eccezione de *La Guerra di Caroso* che antecede *Comala*. Di un totale di 10.897 versi Alfieri ne «estrae» 5185.¹³¹ L'operazione dell'«estrazione» era una pratica ben consolidata in ambito umanistico già a partire dal XVI secolo, come avverte Del Vento, il quale aggiunge inoltre che l'«estrazione» alfieriana ubbidisce a molteplici funzioni:

Fedele agli usi scolastici introdotti nella seconda metà del XVI secolo, anche Alfieri si avvale degli estratti, innanzitutto come strumento necessario per familiarizzare con l'italiano, che non era la sua lingua materna. Strumento didattico di apprendimento linguistico, gli estratti rispondono anche alla sua vocazione letteraria: da mera raccolta di versi ed esempi di stile, essi diventano rapidamente un serbatoio in cui far interagire il materiale poetico selezionato, di cui Alfieri si servirà più tardi per elaborare il suo linguaggio tragico. [...] In Alfieri i quaderni di *excerpta* assumono, dunque, la triplice forma, consacrata dalla tradizione scolastica, degli «appunti di lingua», degli estratti finalizzati alla composizione delle tragedie e della «biblioteca manoscritta», che prolunga la biblioteca vera e propria e la predispone per la scrittura. Libri e letture entrano così nel laboratorio della scrittura di Alfieri e partecipano a pieno titolo all'avantesto delle sue opere.¹³²

E la volpe colà da quella pianta

Brulla di fronde

Con orrid'urli a' suoi strilli risponde.

¹²⁹ Secondo Camporesi, V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. XI, fu G. Mazzoni il primo a occuparsi dell'ossianismo alfieriano e a rilevare l'esistenza del manoscritto nell'articolo *Ossian e Vittorio Alfieri* in «Il Fanfulla della Domenica» nel n. 12 del 20 Marzo 1881, poi incluso nel volume *Abati, soldati, autori, attori del Settecento*, cit., con il titolo *L'Alfieri ossianesco*.

¹³⁰ Come aveva già avvertito Camporesi, non ci possono essere dubbi sopra quale edizione Alfieri abbia condotto i suoi studi: «Il dato è certissimo: in primo luogo perché le varianti dell'edizione 1772 ritornano puntualmente nei versi dell'estratto; e poi perché nell'estratto appaiono quattro poemetti e gli ultimi sette canti di *Temora* che mancavano invece alla prima edizione; infine perché i quattro volumetti, appartenuti all'Alfieri, si conservano, postillati, nella Biblioteca Civica di Montpellier. E non manca nemmeno sul foglio di guardia di ognuno di essi, oltre il nome *Vittorio Alfieri*, il luogo e la data dell'acquisto: *Torino 1775*», V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. XI

¹³¹ Ivi, p. XII, dove Camporesi fornisce un prospetto analitico del numero dei versi dei canti e dei corrispondenti versi estratti.

¹³² C. Del Vento, *Come leggeva e postillava Alfieri: le postille "di soglia" tra 'estrazione' e 'marginalizzazione'*, pp. 29-80, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», III (2018), pp. 34-35. Sulla pratica di estrazione alfieriana cfr. anche A. Fabrizi, *Le scintille del vulcano*, cit.; V. Perdichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri*, cit., e l'introduzione di Perdichizzi a V. Alfieri, *Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane*, a cura di V. Perdichizzi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, pp. 9-52.

Perdichizzi da parte sua ha notato come l'approccio di Alfieri nella postillazione ed estrazione dai poemi epici del suo "canone" si differenzi rispetto agli altri generi proprio in virtù della prossimità, aristotelica, tra poema e tragedia.¹³³

La riduzione consiste in un'operazione di generale sfrondata di tutto ciò che nei poemi ossianici non è dialogo, e dunque amplissime porzioni di testo: non solo la narrazione diegetica vera e propria, ma anche gli intermezzi lirici, le numerosissime similitudini e analogie con il mondo della natura, gli epiteti, il linguaggio figurato ecc.: «quasi un tentativo di ridurre ad azione di tragedie la narrazione epica»,¹³⁴ e dunque un tentativo di salvare la "parlata" a discapito del "narrato". L'attività di selezione e postillazione dell'Ossian italiano venne condotta dal conte in modo pressoché integrale.¹³⁵ Fabrizi ritiene che tale operazione debba essere tuttavia intesa come un insieme di «esercizi»:¹³⁶

L'adattamento della narrazione e delle "parlate" cesarottiane nel "dialogo d'azione" degli *Estratti* si dispiega con una ricca molteplicità di modi risolutivi, che nascono dal sempre presente intento di esercitarsi nella teorica tragica e dal desiderio di variare e provare fin quasi al raggiungimento di un modo proprio e personale.¹³⁷

Credo che la definizione di «esercizio» in merito alla riduzione dei poemi ossianici sia sostanzialmente corretta, sebbene bisognosa di alcune precisazioni. Innanzitutto gli *Estratti* ossianici si collocano in un anno, il 1775, centrale per la carriera alfieriana, ovvero l'anno in cui egli si mette seriamente alla ricerca di un proprio stile.¹³⁸ In secondo luogo, come aveva notato già Gilardino, i poemi di

¹³³ V. Perdichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri*, cit., pp. 194-195: «L'interesse per l'epos sembra però valicare l'aspetto metrico, se si considera che la parte più rilevante del suo programma di studi è costituita da poemi, a prescindere dalle differenze tipologiche e dall'impiego stesso dello sciolto. [...] Visto che la tradizione italiana non offriva un autorevole paradigma tragico, Alfieri si volge al genere più affine alla tragedia per impadronirsi delle forme e dei modi necessari ad elaborare un nuovo linguaggio per le sue opere teatrali, attingendo all'epica quale modello metrico (nel caso dei poemi in endecasillabi sciolti), ma anche lessicale e più latamente stilistico. La prossimità dell'epos e della tragedia è riconosciuta dalle poetiche di matrice aristotelica che, pur differenziandone le modalità enunciative, assegnano ad entrambi una materia comune».

¹³⁴ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. XX.

¹³⁵ Sotto il titolo di *Estratti* infatti si legge, di mano alfieriana: «sopra, sotto, davanti, a tergo, a lato», sottotitolo che secondo Fabrizi suggerirebbe da parte del conte uno studio appunto "totale" dei poemi ossianici, A. Fabrizi, *Le scintille del vulcano*, cit., p. 43.

¹³⁶ A. Fabrizi, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» di Cesarotti*, cit., p. 27.

¹³⁷ Ivi, p. 30.

¹³⁸ G. Mazzoni, *L'Alfieri ossianesco*, cit., p. 153: «Il fatto è che nel 1775 si affannava fortemente alla prova. Quelle undici sillabe gli sembravano ancor troppo una schiera di danzatrici che agitassero il tintinnio degli accenti e saltellassero tutte d'un passo. Gli amici, pregati di consiglio, poco lo contentavano: gli dettero a leggere la *Tebaide* del Bentivoglio, ma il gusto dei censori (così chiamava il padre Paciaudi e il conte Tana) non era il suo. Fiacchi versi gli parean quelli, e tali da potersene poco giovare alla vibrante sprezzatura del dialogo tragico. Mise allora per la prima volta gli occhi sopra i poemi ossianeschi del Macpherson verseggiati dal Cesarotti [...] per lo sciolto

Ossian risultano i testi più studiati e sui quali Alfieri lavorò di più.¹³⁹ Il termine «esercizio» va dunque inteso non quale sporadica esercitazione bensì quanto un «lavoro assiduo»¹⁴⁰ e soprattutto un processo di «alfierizzazione» dei poemi ossianici:

In realtà i poemetti ossianici vengono sottoposti a un incessante, personale processo di «alfierizzazione»: una specie di aggressione violenta e continuata che va oltre il semplice esercizio di pratica e d'esperienza del dettato tragico. La stessa cosa avviene del resto per la *Tebaide*, anche se in modo più attenuato. Si tratta di un procedimento complesso di adattamento e di trasformazione (talvolta di assorbimento, talvolta di reiezione) condizionato dal gusto, dalla poetica (acerba ma già risentita e vigorosa, capace di scelte e di direttrici originali) e, in misura maggiore, da una personale ricerca stilistica e da un nuovo sentimento del linguaggio poetico. Ne scaturisce perciò un testo anfibio: non più Cesarotti e non ancora Alfieri [...] un testo composito e segmentato su cui si può seguire il «rodaggio» stilistico dell'Astigiano, spiare i trapianti e i processi metabolici di assimilazione e di dissimilazione. Un Alfieri che va alla ricerca di se stesso attraverso una provocatrice lettura di altri testi, alla conquista della sua *Tragica* smontando e rimontando versi e episodi, decalcificando strutture verbali, ricomponendo misure nuove, alterando e mutando. Si direbbe una lettura competitiva, attiva, creativa che lo porta alla identificazione degli strumenti operativi e alla invenzione e sperimentazione del suo linguaggio, della sua tecnica. Già gli episodi che ritaglia dal flusso continuo dei due poemi, l'enucleazione dei personaggi, i tagli, le didascalie esplicative, le varianti, creano una dimensione tragico-alfieriana in cui è quasi possibile intravedere (se non scoprire) la genesi di uno stile e di un linguaggio. Dalla *Tragica* alle tragedie il passo è breve; e gli *Estratti* ci mostrano Alfieri in cammino verso la tragedia, o, meglio ancora, la tragedia nel suo farsi.¹⁴¹

Credo che si possa dire anche di più: l'Ossian che viene fuori dall'operazione alfieriana smette di essere l'Ossian di Cesarotti per diventare l'Ossian di Alfieri. La trasformazione dei poemi diviene così profonda che a mio parere è possibile parlare di una vera e propria tragedia alfieriana. *Ossian* quale secondo tentativo tragico dopo la *Cleopatra*, certamente arrestato nello stato minimale dell'estratto, ma senza dubbio un coraggioso esperimento di «messa in tragedia» di poemi nei quali, è bene ripeterlo, la tragedia è frammista in modo molto stretto all'epica e alla lirica.

Alfieri dunque procedette a un'«estrazione» alla seconda: non solo cioè l'isolamento del dialogato ma anche l'estrazione del genere tragico dalle sue implicazioni con il genere epico e lirico. Ma c'è di più: rendendosi probabilmente

poté finalmente gridare: «L'ho trovato!»». Mazzoni tuttavia errava nell'affermare che «nessun verso è mutato», p. 154 e già Fabrizi lo rilevò a suo tempo, *Le scintille del vulcano*, cit., p. 61.

¹³⁹ S.M. Gilardino, *La scuola romantica*, cit., pp. 108-109. Come però avverte opportunamente Fabrizi, molte delle espressioni da Alfieri sottolineate nell'Ossian appartenevano già alla tradizione italiana, e che Cesarotti, usandole per tradurre il bardo, portò all'attenzione del conte: «Resta il fatto che l'Alfieri, nel periodo in cui andava formandosi uno stile proprio, le notò a se stesso. E se consideriamo nel complesso la sua formazione stilistica, rigida e limitata, anche se personalissima, si deve pensare che non poca importanza dovette avere in quella il Cesarotti dell'Ossian, con tutto il suo formidabile armamentario retorico», A. Fabrizi, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» di Cesarotti*, cit., p. 52.

¹⁴⁰ S.M. Gilardino, *La scuola romantica*, cit., p. 109.

¹⁴¹ A. Fabrizi, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» di Cesarotti*, cit., pp. 32-33.

conto, grazie alla lettura comparata delle edizioni inglesi in suo possesso, che Cesarotti nell'Ossian aveva operato una drastica riduzione delle espressioni preromantiche ambigue e oscure che offendevano il suo gusto illuminista per la chiarezza e la precisione, ma anche di elementi ripetuti come gli epiteti, Alfieri a sua volta produsse un'ulteriore eliminazione di queste espressioni (in specie le numerose analogie) che Cesarotti qua e là aveva comunque mantenuto per scrupolo di fedeltà all'originale. Infine, altre due operazioni sono degne di nota, e che già Cesarotti aveva effettuato, ovvero la sostituzione di «Ossian con Ossian»¹⁴² e l'applicazione di una leggera *variatio*. In cosa consiste la prima operazione? Alcuni passi che non soddisfacevano l'abate per qualche ragione (l'oscurità semantica del verso, l'incomprensione dell'originale, la non riuscita del periodo ecc.) venivano sostituiti con altri sintagmi o espressioni presenti in altri luoghi dei poemi ossianici, in modo tale che il lettore non avvertisse la modifica, dato che veniva usato lo stesso linguaggio del bardo. Alfieri in alcuni casi farà lo stesso. In modo analogo il conte di tanto in tanto cercherà di variare il testo evitando ripetizioni non solo di sintagmi ma anche di suoni simili, proprio come Cesarotti aveva fatto allorché si era posto a tradurre il bardo, pieno di iterazioni che però al suo orecchio di petrarchista dovevano inevitabilmente risuonare fastidiose. Dunque non solo un'estrazione ma anche una "razionalizzazione", una "variazione" e una "traduzione" al quadrato. Ecco perché gli *Estratti* sono così importanti: non unicamente per i rapporti di influenza dell'Ossian su Alfieri, ma anche nella prospettiva della formazione tragica, stilistica ed estetica, del conte.

Gli *Estratti* contengono al loro interno una serie di postille il cui significato grafico venne chiarito già da Camporesi:

- 1) Sottolineature tratteggiate: «una o più parole sostituite o aggiunte, o lievi modificazioni del testo cesarottiano»;
- 2) Sopralineature tratteggiate: «poste su singole parole o su gruppi, o su espressioni e immagini che gli importava notare per consenso o per dissenso, quasi a formare, sommate insieme, una sorta di "Dizionario d'Ossian"»;
- 3) Brevi tratti di linea orizzontali: «fra verso e verso, per segnalare un emistichio omesso»;
- 4) Linea continua o spezzata orizzontale simile ai tratti relativi al punto 3 oppure una serie di puntini: «per indicare l'omissione di più versi», ma a volte l'omissione non viene segnalata;
- 5) Linea della lunghezza dell'intera colonna, vergata orizzontalmente alla fine di ogni "parlata": «come a fissare il limite degli episodi e a tracciare una parvenza di scene, interrompendo il fluire degli endecasillabi

¹⁴² G. Baldassarri, *Sull'Ossian di Cesarotti* III, cit., p. 55.

cesarottiani con stacchi di sapore teatrale: espediente indispensabile per fissare l'inizio e la fine del dialogo drammatico»;

- 6) Virgolette sul margine destro dei versi: «ad indicare che in quel verso (o in quei versi) era stato modificato l'ordine delle parole o che esse sono state sostituite o rimaneggiate. Talvolta le virgolette servono a segnalare che due o più versi del Cesarotti sono stati contratti e ridotti». ¹⁴³

Elenco qui di seguito alcuni casi interessanti ed esplicativi tratti dagli *Estratti*, per avere un'idea abbastanza chiara dell'operazione condotta dal conte. Pongo a sinistra il testo originale inglese, al centro la traduzione italiana secondo l'edizione del 1772 e a destra la riduzione alfieriana. Inoltre adotto gli stessi criteri di rappresentazione grafica utilizzati da Camporesi: *corsivo* per le soprallineature; *corsivo spaziato* per le sottolineature e puntini tra parentesi [...] quadre per le omissioni.

Da *Fingal* I, I, 1-19:

Cuchullin sat by Tura's wall; by the tree of the rustling leaf. His spear leaned against the mossy rock. His shield lay by him on the grass. As he thought of mighty Carbar, a hero whom he flew in war; the scout of the ocean came Moran the son of Fithil.

Rise, said the youth, Cuchullin, rise; I see the ships of Swaran. Cuchullin, many are the foe: many the heroes of the dark-rolling sea.

Moran! replied the blue-eyed chief, thou ever tremblest, son of Fithil: Thy fears have much increased the foe. Perhaps it is the king of the lonely hills coming to aid me on green Ullin's plains.

I saw their chief, says Moran, tall as a rock of ice. His spear is like that blasted fir. His shield like the rising moon. He sat on a rock on the shore: like a cloud of mist on the silent hill. – Many, chief of men! I said, many are our hands of war. – Well art thou named, the Mighty Man, but many mighty men are seen from Tura's walls of wind.

Di Tura accanto alla muraglia assiso,
Sotto una pianta di fischianti foglie
Stavasi Cucullin: non lungi al balzo
Posava l'asta, appiè giacea lo scudo.
Erano i suoi pensier col pro Cairba
Da lui spento in battaglia, allor che ad esso
L'esplorator dell'Ocean sen venne,
Moran figlio di Fiti. Alzati, ei disse;
Alzati, Cucullin; già di Svarano
Veggio le navi; è numerosa l'oste,
Molti gli Eroi del mar. Tu sempre tremi,
Figlio di Fiti, a lui rispose il Duce
Occhi-azzurro d'Erina, e la tua tema
Agli occhi tuoi moltiplica i nemici;
Fia forse il Re de' solitarj colli,
che a soccorrere mi vien. No, no, diss'egli,
Vidi il lor Duce, torreggiante, sodo,
Qual montagna di ghiaccio: asta ei solleva
Pari a quel pin che folgore passando
Disfrondato lasciò: nascente Luna
Sembra il suo scudo. Egli sedea sul lido
Sopra uno scoglio, somigliante in vista
A colonna di nebbia: O primo, io dissi,
Tra' mortali, che fai? son molte in guerra
Le nostre destre, e forti; a ragion detto
Il possente sei tu: ma non pertanto
Più d'un possente dall'eccelsa Tura
Fa di se mostra.

MORAN

[...]
Alzati, Cucullin; già di Svarano
Veggio le navi, è numerosa l'oste,
Molti gli Eroi *del mar*.

CUCULLINO

Tu sempre tremi
Figlio di Fiti, [...]
E la tua tema
Agli occhi tuoi moltiplica i nemici.
Fia forse il Re de' *solitarj colli*,
Che a soccorrere mi vien.

MORAN

No, no [...]
Vidi il lor Duce [...]
Egli sedea sul lido
Sopra uno scoglio [...]
O primo, io dissi,
Tra' mortali, che fai? Son molte in guerra
Le nostre destre, e forti; a ragion detto
Il possente sei tu: ma non pertanto
Più d'un possente dall'eccelsa Tura
Fa di se mostra. ¹⁴⁴

Come si può vedere chiaramente, Alfieri omette completamente la narrazione, le espressioni diegetiche indicanti chi prende la parola («rispose», «disse» ecc.), alcune ripetizioni («Alzati, ei disse; / Alzati, Cucullin») e imposta il tutto come se fosse una tragedia vera e propria, estraendo le battute e assegnandole ai distinti

¹⁴³ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. XXI.

¹⁴⁴ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. 5.

personaggi. Ancora più interessante è però la seconda battuta di Moran, dove Alfieri omette ben quattro analogie consecutive: «torreggiante, sodo, / Qual montagna di ghiaccio: asta ei solleva / Pari a quel pin che folgore passando / Disfrondato lasciò: nascente Luna / Sembra il suo scudo [...] somigliante in vista / A colonna di nebbia». Ma già Cesarotti era intervenuto sulla ripetitività del modalizzatore comparativo *like* iterato per tre volte («like that blasted fir; like the rising moon; like a cloud of mist on the silent hill») applicando un criterio di *variatio*: «qual montagna di ghiaccio; Pari a quel pin; Sembra il suo scudo». Sono appunto i passi come questi che rivelano l'operazione "al quadrato" effettuata da Alfieri.

Pochi versi sotto troviamo un'ulteriore esempio di intervento alfieriano, ovvero la tendenza a eliminare le iperboli; in questo caso addirittura tre consecutive, *Fingal* I, I, 34-40:

Once we wrestled on the heath of
Malmor, and our heels overturned
the wood. Rocks fell from their
place; and rivulets, changing their
course, fled murmuring from our
strife.

Lottammo un tempo
Sui prati di Malmorre, e i nostri passi
Crollaro il bosco; e traballar le rupi
Smosse dalle ferrigne ime radici,
E impauriti alla terribili zuffa
Fuggir travolti dal suo corso i rivi.
Tre di pugnammo, e ripugnammo.

Lottammo un tempo
Sui prati di Malmorre. [...] ¹⁴⁵
Tre di pugnammo, e ripugnammo.

Più avanti ancora troviamo l'omissione di un'espressione ambigua, tipica del linguaggio arcaico di Ossian («sopra i monti / Con tutti i nembi suoi la notte siede») ma al contempo il mantenimento di una similitudine: «come minuta arena / Disperde il vento», *Fingal* I, I, 124-128:

Fingal that scatters the mighty, as
stormy winds the heath; when the
streams roar thro' echoing Cona: and
night settles with all her clouds on the
hill.

Fingál dei forti
Disperditor, come minuta arena
Disperde il vento allor che i gonfi rivi
Scorron per mezzo a Cona e sopra i monti
Con tutti i nembi suoi la notte siede.

Fingal dei forti
Disperditor, come minuta arena
Disperde il vento. [...] ¹⁴⁶

Un'altro caso di doppia modifica da parte sia di Cesarotti che di Alfieri, sempre dal medesimo canto, *Fingal* I, I, 138-142:

Roar thro' the ranks of their pride.
Let no vessel of the kingdom of
Snow bound on the dark-rolling
waves of Inis-tore.

Scagliati in mezzo
Dell'orgogliose schiere, e latra e ruggi;
Fa che naviglio del nevoso regno
Più non ardisca galleggiar sull'onde
Oscure d'Inistor.

Scagliati in mezzo
Dell'orgogliose schiere [...] ¹⁴⁷
Fa' che naviglio del *nevoso* Regno
Più non ardisca galleggiar sull'onde
Oscure d'Inistor.

Cesarotti aggiunse la coppia sinonimica «e latra e ruggi» quale zeppa per chiudere il verso, dato che aveva modificato l'espressione ambigua (che egli segnala in nota): «roar thro' the ranks of their pride» in «Scagliati in mezzo /

¹⁴⁵ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. 6.

¹⁴⁶ Ivi, p. 8.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Dell'orgogliose schiere». Alfieri dovette sia leggere la nota che notare la zeppa, che eliminò del tutto.

Dallo stesso canto infine un caso di omissione di epiteti e di un'analogia, *Fingal* I, I, 180-186:

And hast thou left me, O Fergus! in
the day of the storm? Fergus, first in
our joy at the feast; son of Rossa!
arm of death! comest thou like a roe
from Malmor. Like a hart from the
ecchoing hills? Hail thou son of
Rossa!

E tu Fergus
M'abbandonasti nel terribil giorno
Della tempesta? tu de' miei conviti
Nella gioja il primier, figlio di Rossa;
Braccio di morte. Eccolo; ei vien, qual leve
Cavriol da Malmorre. Addio possente
Figlio di Rossa.

E tu Fergus
M'abbandonasti nel terribil giorno
Della tempesta? tu de' miei conviti
Nella gioja il primier? [...]
Eccolo, ei viene
[...] Addio possente
Figlio di Rossa.¹⁴⁸

Ecco invece un caso di omissioni e insieme di modifica dei versi ossianici da parte del conte, giustificabili ancora una volta come frutto dell'intolleranza nei confronti delle espressioni poetiche semanticamente ambigue, *Fingal* I, I, 282-293:

Peace, said Cuchullin, to the souls of
the heroes; their deeds were great in
danger. Let them ride around me on
clouds; and shew their features of
war: that my soul may be strong in
danger; my arm like the thunder of
heaven. — But be thou on a
moonbeam, O Morna, near the
window of my rest; when my
thoughts are of peace; and the din of
arms is over.

Sia lunga pace, Cucullin soggiunse,
All'alme degli Eroi; le loro imprese
Grandi fur ne' perigli: Errimmi intorno
Cavalcion sulle nubi, e faccian mostra
De' lor guerrieri aspetti, allor quest'alma
Forte fia ne' perigli, e 'l braccio mio
Imiterà le folgori del Cielo.
Ma tu, Morna gentil, vientene assisa
Sopra un raggio di Luna, e dolcemente
T'affaccia allo sportel del mio riposo,
Quando cessò lo strepito dell'arme,
E tutti i miei pensier spirano pace.

Sia lunga pace, [...]
All'alme degli Eroi: le loro imprese
Grandi fur ne' perigli. Errimmi intorno
Quell'ombre valorose e faccian
[mostra,
De' lor guerrieri aspetti: allor quest'alma
Forte fia ne' perigli, e 'l braccio mio
Imiterà le folgori del Cielo.
Ma tu Morna gentil, *a me ten vieni*
[...]
Quando cessò lo strepito dell'arme,
E tutti i miei pensier spirano pace.¹⁴⁹

Come si vede chiaramente, Cesarotti, solitamente restio a mantenere espressioni non chiare, questa volta rispetta il testo anche nella sua oscurità, aggiustando il minimo indispensabile la prima (chiarendo l'azione di essere «Cavalcion sulle nubi», mentre l'originale si mantiene sul vago: «on clouds»), e lasciando pressoché intatta la seconda («T'affaccia allo sportel del mio riposo») mentre Alfieri sostituisce entrambe con espressioni più neutre.

In certe situazioni Alfieri opta per una semplificazione delle ardite circonvoluzioni sintattiche cesarottiane, come in questo esempio tratto da *Fingal* III, I, 187-189:

But now, ye sons of green-vallyed
Erin, retire from Lena's bloody heath.

Ma voi progenie delle verdi valli
Dalla del Lena sanguinosa spiaggia
Scostatevi.

Ma voi da *questa* sanguinosa spiaggia
Scostatevi.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ivi, p. 9.

¹⁴⁹ Ivi, p. 12.

¹⁵⁰ Ivi, p. 38.

Alcune volte Alfieri pone una modifica per interrompere bruscamente il fluire eufonico del verso, come in questo caso, inserendo uno di quei pronomi poi largamente usati nelle sue tragedie e che proprio Cesarotti aveva stigmatizzato, *Fingal* I, I, 377-379:¹⁵¹

When did I fly, replied the king, from
the battle of many spears? When did I
fly, son of Arno, chief of the little
soul?

E quando mai, rispose,
Mi vedesti a fuggir? quando ho fuggito,
Figlio di codardia?

SVARANO

E quando mai *Svarano*
Vedesti *tu* fuggir? Quando ho fuggito
Figlio di codardia?¹⁵²

Interessante è un caso poco più avanti in cui Alfieri esplicitamente annota la possibilità di sfruttare una situazione ossianica, con poche modifiche atte a diminuire la componente di effusione preromantica sulla natura, *Fingal* I, I, 475-483:¹⁵³

Who are these on Lena's heath that are
so gloomy and dark? Who are these
like two clouds and their swords like
lightning above them? The little hills
are troubled around, and the rocks
tremble with all their mols. Who is it
but Ocean's son and the car-borne
chief of Erin?

E chi son questi
Questi chi son, che tenebroso, orrendi
Vanno con tal furor? veggo due tuoni,
Due folgori vegg'io: turbati intorno
Sono i colli minori, e trema il musco
Sull'erte cime delle rupi annose.
E chi son questi mai, fuorchè il possente
Figlio dell'Oceano, e 'l nato al carro
D'Erina correttor.

*Questi pur dell'autore, ma in relazion
di battaglia convenienti al Teatro:
ovvero in monologo fantastico.*

E chi son questi,
Questi, chi son, che tenebroso, orrendi
Vanno con tal furor? veggo due tuoni,
Due folgori vegg'io: turbati intorno
Sono i *Duci* minori. [...]
E chi son questi mai, fuorchè il possente
Figlio dell'Oceano, e 'l nato al carro
D'Erina correttor?¹⁵⁴

Numerose sono le cose da notare nella riduzione di questo brano: innanzitutto nei primi due versi Alfieri inserisce due virgole assenti nella versione italiana («E chi son questi, / Questi, chi son»), sicuramente per rendere ancora più franto e spezzato il solenne monologo; in secondo luogo la sostituzione dei «colli» con i «Duci», probabilmente per ottenere una maggiore razionalità, facendo «turbare» i «Duci» e non i «colli», e infatti omette del tutto il «tremore» delle rocce e del muschio; infine questa volta mantiene, soprallineandoli, due epiteti («Figlio dell'Oceano» e «nato al carro»), che dovettero destare la sua attenzione. In effetti i

¹⁵¹ «Ripetizioni di *tu*, d'*io*, di *qui*, troppo frequenti, per dubitare ch'egli non si sia fatto uno studio di questa foggia di scrivere». Carnazzi parlerà giustamente a questo proposito di una voluta ricerca di *inconcinnitas*, G. Carnazzi, *Alfieri, Cesarotti e il «verso di dialogo»*, cit., p. 450.

¹⁵² V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. 13.

¹⁵³ A. Fabrizi, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» di Cesarotti*, cit., p. 46: «La proiezione di sentimenti umani nella natura, sentita come viva e partecipe di riflesso delle vicende degli eroi, è nell'Ossian il punto di congiungimento del preromanticismo con la letteratura del secolo successivo considerato in uno dei suoi aspetti preminenti, cioè il rinnovato e forte sentimento della realtà naturale che circonda l'uomo. Tale nuovo sentire l'ambiente esterno, salvo rari momenti, fu sostanzialmente estraneo all'ispirazione alfieriana, e certe manifestazioni che di quel sentimento si trovano nell'Ossian (i colli che si turbano o si rallegrano, il muschio che trema di paura) sono respinte dall'Alfieri come non adatte al genere tragico, ma certo perché doveano riuscirgli non poco incomprensibili».

¹⁵⁴ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. 15.

sintagmi «Figlio di», sia figurati che non, costituiscono molte delle soprallineature alfieriane.

Un esempio di come Alfieri avesse appreso, iterandola, la tecnica di sostituzione di «Ossian con Ossian» è in *Fingal* II, I, 218-220:

Where, said the mouth of the song, where is the fallen Crugal? He lies forgot on earth, and the hall of shells is silent.	Dove dove è Crugal? disse la dolce Bocca del canto: ei basso giace, e mute Son le sue conche, e lo ricopre obbligo.	CARILO <i>da sé</i> <i>Dov'è Crugal?</i> [...] ei basso giace, e [mute] Son le sue <i>sale</i> , e lo ricopre obbligo. ¹⁵⁵
--	---	--

Cesarotti qui traduce «shells» con «conche»,¹⁵⁶ ma forse non è da escludere che qui il significato potesse essere anche «corazze». In ogni caso Alfieri non mantenne il sostantivo dell'abate e sostituì con «sale», (aveva forse sott'occhio l'originale?) termine frequentissimo in Ossian associato alle idee di desolazione e silenzio.¹⁵⁷

Due altri esempi si trovano in *Fingal* V, I, 373-375; 131-132:

Here rests the chief of Dunscaich, the son of generous Semo. His thoughts are on the battles he lost.	Ivi riposa il figlio Del nobil Semo; i suoi pensieri son fisi Pur nella sua sconfitta.	OSSIAN <i>a Cucullino</i> <i>Figlio di Semo i tuoi</i> pensier son [fisi] Pur nella <i>tua</i> sconfitta. ¹⁵⁸
King of Morven, said the hero, lift thy sword, and pierce my breast.	Re di Morven, diss'ei, solleva il brando, Passami il petto.	ORLA Re di Morven solleva il brando [acuto] Passami il petto. ¹⁵⁹

Nel secondo caso Alfieri sostituisce l'aggettivo «acuto», da lui sottolineato precedentemente in un altro passo,¹⁶⁰ all'interiezione diegetica «diss'ei» al fine di completare l'endecasillabo.

¹⁵⁵ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. 27.

¹⁵⁶ In una nota precedente, in merito alla traduzione dell'epiteto «King of shells» Cesarotti scrisse: «S'è già detto che gli Scozzesi ne' loro conviti usavano di ber nelle conche, come pure lo usano i Montagnaj ai giorni nostri. Perciò il termine di *conche* in queste Poesie si usa spesso in cambio di convito. *Re delle conche* significa Re de' conviti, cioè Re ospitale e cortese», *Fingal* I, I, 369, p. 30.

¹⁵⁷ Cfr. ad esempio *Fingal* I, 460-463: «Nelle sue sale / Pende l'arco non teso, e non s'ascolta / Sul colle de' suoi cervi il corno usato», ma soprattutto *La Morte di Cucullino*, II, 412: «Meste le porte – son, mute le sale».

¹⁵⁸ Gli appelli che iniziano con «Figlio di Semo» (ma in generale «Figlio/a/i/e di») sono numerosissimi nei poemi di Ossian, cfr. *Fingal* I, I, 636-638: «Figlio di Semo, ripigliò Conallo / A parlar lento, attentamente osserva / Del mar la stirpe», *Fingal* V, I, 3-4: «Figlio di Semo; / Perché ti lasci alla tristezza in preda?».

¹⁵⁹ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. 63.

¹⁶⁰ *Fingal* III, I, 162: «Sir dell'acuto acciar».

In *Fingal* IV, I, 430-431 del medesimo poema troviamo un esempio di modifica volta a teatralizzare maggiormente, “alfierizzandola”, la scena già teatralizzata precedentemente dall’abate:

And is it by me thou hast fallen, said
the son of Comhal, thou friend of
Agandecca!

Ed ahi gridò, tu di mia man cadesti
D’Aganadeca amico?

FINGALLO
*in atto di raddoppiare il colpo
sopra un nemico, che riconosce*

*Che feci? ohimè tu di mia man cadesti
D’Aganadeca amico?*¹⁶¹

Un caso analogo si trova in *Fingal* VI, I, 116-118:

He saw the heaving of her breast. It
was the sister of the king.

Ondoleggiante ei mira
Un ricolmetto seno. Era costei
La sorella del Re.

TREMMORRE

Ondoleggiante *io* miro
Un ricolmetto seno. È *de ssa*, è *de ssa*
La sorella del Re.¹⁶²

E infine in *Temora* VI, II, 85-86, dove si può vedere come già l’abate avesse cercato di vivacizzare la scena di lotta:

Now they bent forward in battle:
death’s hundred voices rose.

Si curvano, s’azzuffano: le cento
Voci di morte odi sonar.

Segue OSSIAN

*Ma che vegg’io? s’azzuffano: le cento
Voci di morte odo sonar.*¹⁶³

È necessario precisare però che gli interventi non sono da Alfieri applicati in maniera sistematica, ma a seconda di come il passo e il contesto nel loro insieme suonassero al suo orecchio. Ad esempio nell’incipit di *Dartula* vediamo non solo la prevedibile omissione dell’incipit iniziale, totalmente lirico, ma anche una parziale, non totale, *variatio*, *Dartula*, II, 1-13; 46-65:

Daughter of heaven, fair art thou! the
silence of thy face is pleasant. Thou
comest forth in loveliness: the stars
attend thy blue steps in the east. The
clouds rejoice in thy prefence, O
moon, and brighten their dark-brown
sides. Who is like thee in heaven
keaven, daughter of the night? The
stars are ashamed in thy presence, and
turn aside their green, sparkling eyes.
– Whither dost thou retire from thy
curfe, when the darkness of thy
countenance grows? Hast thou thy
hall like Ossian? Dwellest thou in the
shadow of grief? Have thy sisters
fallen from heaven? Are they
whorejoiced with thee, at night, no

Figlia del ciel, sei bella, è di tua faccia
Dolce il silenzio; amabile ti mostri,
E in Oriente i tuoi cerulei passi
Seguon le stelle; al tuo cospetto, o Luna,
Si rallegran le nubi, e ’l seno oscuro
Riveston liete di riflessa luce.
Chi ti pareggia, o della notte figlia;
Lassù nel cielo? in faccia tua le stelle
Hanno di se vergogna, e ad altra parte
Volgono i verdi scintillanti sguardi.
Ma dimmi, o bella luce, ove t’ascondi
Lasciando il corso tuo, quando svanisce
La tua candida faccia?
[...] I venti avversi
T’ingannano, o Dartula, e alle tue vele
Niegan Eta selvosa. O Nato, queste
Le tue rupi non son, non è il muggito

OSSIAN

per fantasia parla a Nato, ed a Dartula
[...] I venti avversi
T’ingannano, o Dartula, e alle tue vele
Niegan Eta selvosa. O Nato, queste
Le tue rupi non son; non è il muggito
Questo dell’onde tue: stannoti appresso
Del nemico le sale, e a te d’incontro
Le torri di Cairba ergon la fronte.
Sul mare Ullina il verde capo estende,
E la baja di Tura accoglie il legno.
Vento del Mezzogiorno, o vento infido,
Ov’eri tu? chi ti trattene allora
Quando dell’Amor mio furo ingannati
I cari figli? [...]

¹⁶¹ V. Alfieri, *Estratti*, cit., p. 56.

¹⁶² Ivi, p. 78.

¹⁶³ Ivi, p. 204.

more? – Yes! – they have fallen, fair light! and thou dost often retire to mourn. But thou thyself shalt fail, one night; and leave thy blue path in heaven. The stars will then lift their green heads: they who were ashamed in thy presence, will rejoice.

Thou art now clothed with thy brightness: look from thy gates in the sky. Burst the cloud, O wind, that the daughter of night may look forth, that the shaggy mountains may brighten, and the Ocean roll its blue waves, in light.

Nathos is on the deep, and Althos that beam of youth, Ardan is near his brothers; they move in the gloom of their course. The sons of Usnoth move in darkness, from the wrath of car-borne Cairbar.

Who is that dim, by their side? the night has covered her beauty. Her hair lighs on ocean's wind; her robe streams in dusky wreaths. She is like the fair ghost of heaven, in the midst of his shadowy mist. Who is it but Dar-thula, the first of Erin's maids? She has fled from the love of Cairbar, with the car-borne Nathos. But the winds deceive thee, O Dar-thula; and deny the woody Etha, to thy fails. These are not thy mountains, Nathos, nor is that the roar of thy climbing waves. The halls of Cairbar are near; and the towers of the foe lift their heads. Ullin stretches its green head into the sea; and Tura's bay receives the ship. Where have ye been, ye southern winds! when the sons of my love were deceived? But ye have been sporting on plains, and pursuing the thistle's beard. O that ye had been rustling in the fails of Nathos, till the hills of Etha rose! till they rose in their clouds, and saw their coming chief! Long hast thou been absent, Nathos! and the day of thy return is past.

Questo dell'onde tue: stannoti appresso
Del nemico le sale, e a te d'incontro
Le torri di Cairba ergon la fronte.
Sul mare Ullina il verde capo estende,
E la baja di Tura accoglie il legno.
Vento del Mezzogiorno, o vento infido;
Ov'eri tu? chi ti trattenne allora,
Quando dell'Amor mio furo ingannati
I cari figli? a sollazzarsi forse
Stavi nel prato? Oh pur soffiato avessi
Nelle vele di Nato, infin che d'Eta
Gli sorgessero a fronte i dolci colli,
Finché sorgesser tra le nubi i colli
Paterni, e s'alleggrassino alla viltà
Del tuo Signor! lungi gran tempo, o Nato;
Fosti, e passò della tornata il giorno.

Oh pur soffiato avessi
Nelle vele di Nato, infin che d'Eta
Gli sorgessero a fronte i dolci colli!
Da' colli tuoi, [...] lungi gran tempo, o Nato
Fosti, e passò della tornata il giorno.¹⁶⁴

Alfieri dunque mantiene la parola «colli» ripetuta due volte ma cambia il secondo verso, evitando la ripetizione del verbo «sorgere».

Insomma, da questi casi si vede bene come lo studio e il lungo lavoro sopra i poemi ossianici abbia portato quasi alla stesura di una tragedia di *Ossian*, e che per Alfieri svolse un ruolo di vera e propria “palestra” atta all'apprendimento della versificazione tragica e al chiarimento, nella sua mente, a quale stile

¹⁶⁴ Ivi, p. 139.

bisognava ispirarsi per ottenerne uno proprio. Se il magistero cesarottiano alla lunga si rivelò impossibile per diversità di temperamenti, il magistero ossianico invece fu molto proficuo e soprattutto duraturo.

Capitolo 5

«*Al nudo / Arido vero che de' vati è tomba*».

Monti e Ossian

5.1 «*L'ottimo non si trova se non che nella repubblica di Platone*». *Il rapporto tra Monti e Cesarotti nel quadro della polemica classico-romantica*

A che rinfacciarmi di nuovo i miei amori per le Muse Tedesche? Ho io tradito per questo le Greche, le Italiane, e le Latine? Ho forse io cessato di appassionarmi per Omero, per Marone, e per Dante? Quando mai ci capiremo, mio caro Vannetti?

V. Monti a C. Vannetti, 13 Agosto 1785

Monti è una *poetica*, più che un *poeta*. È una *vena* più che una *voce*.
C. Angelini, *Carriera poetica di Vincenzo Monti*

Nel Capitolo 1 sono state accennate le implicazioni di Monti nelle polemiche che infuriavano tra il «Conciliatore» e i giornali avversari, primo fra tutti la «Biblioteca italiana», di cui Monti era membro, prima di allontanarsene per dissapori con Acerbi.¹ In particolare è stata messa in luce l'ambiguità del poeta, da Pellico e di Breme non esente da opportunismo, nel cercare di defilarsi dai tentativi, promossi dai sostenitori della poesia moderna, di schierarlo contro il classicismo.² Analizzando sia l'epistolario che gli scritti critici montiani, tale ambiguità risulta ampiamente giustificata da un atteggiamento guardingo e timoroso delle conseguenze di un troppo aperto schieramento.

Monti, in maniera analoga a Diodata Saluzzo, era al centro dei due fuochi polemici: da un lato l'educazione e l'appartenenza alla tradizione italiana ne facevano un deciso promotore dello stile classicistico, ma dall'altro lato egli era profondamente consapevole del mutamento di sensibilità in atto in Europa e della propria vulnerabilità a tale mutamento, evidente fin dalle produzioni della

¹ Cfr. in particolare la lettera del 6 febbraio 1817, nella quale Monti accusa Acerbi di essersi voluto impadronire dell'intera proprietà del giornale, provocando così anche l'allontanamento di Giordani e di Breislak, oltre che del suo, V. Monti, *Lettere d'affetti e di poesia*, a cura di A. Colombo, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 270-276.

² «Le sarei obbligato, come d'insigne favore[,] s'ella volesse onorare stassera verso le otto ore il nostro crocchio; desso è composto di persone tutte sue, per amore, stima e ammirazione ch'ella fa loro provare di sé; due di queste si recano da me nella speranza di conoscerla personalmente e di sbramare finalmente un loro antico desiderio di cui sono caldissimi». Così di Breme scriveva al poeta il 15 febbraio 1816 per coinvolgerlo nel progetto. *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto, ordinato e annotato da L. Frassinetti, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 360-361.

giovinezza. Le lezioni pavesi, come scrive Tongiorgi, registrano bene questa dialettica.³

In *Dell'obbligo di onorare i primi scopritori del vero in fatto di scienze. Prolusione agli studi dell'Università di Pavia*, pronunciata il 26 Novembre 1803, si legge:

Nell'indagare la verità ci ha fatto guerra crudele la superstizione, nemica eterna della ragione. Nondimeno noi pugnammo da forti, e con sudori incredibili atterrammo la falsa filosofia, e ponemmo in piedi la vera, traendola dall'abisso infinito della menzogna. Uomini d'ogni lingua discesero ad impararla nelle nostre scuole, e noi senza arroganza, senza vilipendio, senza soperchieria l'abbiamo loro insegnata, e, pregati da re potentissimi, e colmati d'onori, superammo le Alpi per recarne a tutti la luce e consegnammo all'Europa tutte le scienze non già bambine né barcollanti né povere, ma vigorose ed adulte, ma fornite d'esperimenti e di forze, onde agevolmente istradarsi alla perfezione. Viene adesso turbato il riposo delle nostre tombe dai superbi clamori degl'ingrati nostri discepoli, che, fatti potenti de' nostri lumi ed immemori del passato, non pur negano il beneficio e ne spogliano d'una gloria con fatiche tante acquistata, ma un'oltraggiosa opinione ardiscono insinuare, questa, cioè, che il cielo italiano non è, né può essere il cielo della filosofia, quasi che, mutato il tenore della natura, il sole che scaldò la fronte d'Archimede e di Cicerone, di Machiavelli e di Galileo siasi volto ad altro cammino; quasi che la sapienza ami far pompa di sé medesima fra le nebbie perpetue del settentrione piuttosto che fra i climi sereni del mezzogiorno; quasi che, finalmente, la cuna delle arti sia divenuta il patibolo delle scienze. E questi titani della nuova filosofia, ammaestrati e agguerriti da noi medesimi, calpestando adesso la nostra fama, né più si ode sul nostro cenere la benedizione del postero, né alcuno lo cosparge più d'un sol fiore di gratitudine. Le penne tutte son mute sul nostro nome.⁴

Non c'è pressoché molta differenza con la pubblicistica antiromantica degli anni a seguire: si trovano le medesime tesi che guardano, con atteggiamento conservatore, al passato scientifico e filosofico greco, latino e italiano; lo stesso atteggiamento di difesa nei confronti di presunti attacchi da parte del «settentrione» e infine un uguale e inevitabile tono nazionalistico.

Nella lezione dedicata a Virgilio (pronunciata nell'anno accademico 1801-1802), emerge una posizione che anticipa le tesi di Giordani e Leopardi di dieci anni dopo, ovvero una filosofia della storia nella quale la poesia non è vista come infinito divenire – come volevano i romantici – ma come decadenza:

Nel regno della ragione si fanno tutto giorno nuove conquiste. Un secolo diventa erede dell'altro, una generazione comincia dove l'altra finisce, e i filosofi attraverso le rivoluzioni

³ D. Tongiorgi, *«Nulla si compie senza la parola»: profilo di un magistero politico-letterario (1802-1804)*, pp. 11-56 in V. Monti, *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, introduzione e commento di D. Tongiorgi, testi e note critiche di L. Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002, p. 24: «C'è piuttosto la pronta percezione di un mutamento di sensibilità, che investiva ormai anche la cultura italiana nel suo complesso e che andava governato per potere iscriverlo nell'alveo della sua tradizione. E infatti, proprio per questa dialettica serrata fra tradizione e innovazione, non sarebbe difficile riconoscere negli interventi accademici di Monti le tracce di quella *sensiblerie* letteraria inquieta [...] nella cui prospettiva le molte aperture critiche non di rado rivitalizzano antichi temi della polemica illuminista di metà Settecento».

⁴ Ivi, *Dell'obbligo di onorare i primi scopritori del vero in fatto di scienze. Prolusione agli studi dell'Università di Pavia recitata il giorno 26 Novembre 1803*, pp. 258-259.

dell'opinione e del tempo formano una catena d'idee, che la morte non interrompe. Ogni passo della filosofia è un passo alla perfezione, e resta ancor molto da camminare. Avviene tutto il contrario nella poesia. Ella può arrivare tutta d'un tratto ad un certo grado di bello, oltre cui il bello sparisce e comincia il difetto: e mentre nelle scienze progressive l'ultimo passo è sempre il più degno d'ammirazione, nella fantasia, al contrario, i primi lampi sono sempre i più vivi.⁵

Risulta evidente una diversificazione dei sentieri della poesia e delle scienze, tra cui la filosofia: se le seconde, in base a un dettame illuministico, quanto più procedono avanti tanto più sono vicine alla verità, il bello poetico non segue questa linearità storica, e anzi, può benissimo degradare. In poche parole, mentre le scienze sono perfettibili indefinitamente, il bello è finito. Per Monti il "massimo bello" era stato raggiunto dalla poesia antica, *in primis* greca ovviamente, ma anche biblica, come vedremo. Nella lettera a Carlo Tedaldi Flores del 30 Novembre 1825, Monti scrive:

Se voi richiamerete alla mente il consiglio, ch'io vi diedi, di non caricare la poesia di troppi ornamenti mitologici; se, dando un'occhiata alla più parte de' miei componimenti, farete attenzione, che, tranne la *Ierogamia* [...] negli altri ho gittato colla debita parsimonia gli ornati della mitologia e nel più di essi neppur una foglia di questi fiori, ben v'avvedrete, ch'io non sono punto nemico di quel genere di poesia che voi chiamate romantico e io classico, e che, ridotto il tutto a poche parole, io non mi sdegno dall'una parte e dall'altra che dell'eccesso. [...] E in quanto ai romantici, chi può rimanersi dal dire che delirano, allorché pretendevano di sbandirla [la mitologia] affatto dalla poesia, e non solo sbandirla, ma volerla spenta del tutto? e spenta con essa la fonte del bello ideale nelle belle arti? I capolavori di Canova e d'Appiani sono nella più parte tratti da questo fonte. [...] Ogni poeta dee dipingere la natura; ma quella che gli sta sotto gli occhi. Io lodo adunque la poesia settentrionale che si accorda perfettamente all'orrido cielo da cui riceve le sue ispirazioni. Ma l'italiana, ispirata da un cielo tutto di letizia e di riso, non è ella pazza quando va a farsi bella fra le nebbie e il gelo dell'Orsa maggiore, e si studia di dipingere una natura di cui ella non può aver idea che per imitazione? Ed inoltre la poesia, il cui principale ufficio è il diletto [...] dovrà ella presentarsi sempre burbera, sempre accigliata, sempre governata da una pedantesca severità, a cui si dà il nome di filosofia? Possibile che non si sappia distinguere l'ufficio del poeta da quel del filosofo? che il parlar ai sensi è diverso dal parlare all'intelletto? che la nuda e rigida verità è morte della poesia? che poesia vale finzione e che la favola non è altro che la verità travestita? che questa verità ha bisogno di essere ornata di rose onde avere liete accoglienze? E rose belle e freschissime sono quelle che voi avete sparse sopra le vostre Meditazioni poetiche, ove parlate della Grecia e d'Omero. Ma quando uscite dai campi di quell'eterna bellezza di poesia, e dite che i pensieri de' Greci si agitavano in un'angusta sfera d'immagini, e, dopo questa bugia, a briglia abbandonata vi gettate nelle lodi del romanticismo, allora mio bell'amico [...] allora voi non siete più quello. E s'io vi fossi stato al fianco al momento che scrivevate quel vostro tenero addio agli Dei della Grecia, vi avrei distolto dal farlo per non irritare l'ombra di Schiller, di quello Schiller, che, dopo Shakespeare è l'amor mio più che vostro d'assai. Ignorate voi forse che una delle più belle ed accarezzate sue Odi è agli Dei della Grecia, nella quale egli si adira della follia di coloro che gli hanno espulsi dal regno delle Muse [...] Ho trattato amichevolmente lord Byron nel suo soggiorno di quindici giorni a Milano. Sapete voi che egli fremeva di sdegno, se alcun per avventura, credendosi di onorarlo, entrava nelle lodi della scuola romantica? [...] egli sdegnava un tal nome per non trovarsi compagno all'infinita turba degli sciocchi che disonorano questa nobile scuola. E persuadetevi bene, che parimenti nella scuola

⁵ Ivi, *Lezione terza. Virgilio*, p. 127.

contraria v'ha tali, che per la stessa ragione accetterebbero più volentieri il titolo d'ignoranti che di Classici. Non voglio farvi addosso il dottore, ma concedete alla vera amicizia che a voi mi lega, il finire con un consiglio che da molti anni ho preso per me medesimo: *Inter utrumque vola*. E lasciando cheto il furor delle sette, attendiamo secondo le nostre forze a far buoni versi.⁶

Questo brano evidenzia non solo un'incomprensione comune a molti classicisti, ovvero l'accusare i romantici di voler bandire la mitologia, ma anche una concezione ben precisa della letteratura, condivisa dal giovane Leopardi, secondo cui la funzione della poesia riposa nel recare *diletto*, non dire la *verità*: se dire il vero è compito della filosofia, ingannare i sensi è il dovere della poesia: «Possibile che non si sappia distinguere l'ufficio del poeta da quel del filosofo? che il parlar ai sensi è diverso dal parlare all'intelletto?». Come abbiamo analizzato ampiamente in precedenza, questa divisione tra poesia e filosofia era ciò che le tesi romantiche cercavano di abbattere, tentando di ripristinare il legame tra poesia e verità, immaginazione e realtà. Soprattutto nel programma dei romantici tedeschi la filosofia doveva occupare il centro dell'impegno della nuova poesia «progressiva», laddove Monti propendeva invece per una concezione della poesia quale *divertissement* dei sensi e della fantasia. Tale concezione costituisce il contenuto del famoso *Sermone sulla mitologia* (1825) che contribuì a rinnovare, seppur brevemente, la polemica classico-romantica:

Audace scuola boreal, dannando
Tutti a morte gli dèi, che di leggiadre
Fantasie già fiorir le carte argive
E le latine, di spaventi ha pieno
Delle Muse il bel regno. Arco e faretra
Toglie ad Amore, ad Imeneo la face,
Il cinto a Citerea. Le Grazie anch'esse,
Senza il cui riso nulla cosa è bella,
Anco le Grazie al tribunal citate
De' novelli maestri alto seduti,
Cesser proscritte e fuggitive il campo
Ai lémuri e alle streghe. In tenebrose
Nebbie soffiate dal gelato Arturo
Si cangia (orrendo a dirsi!) il bel zaffiro
Dell'italico cielo; in procellosi
Venti e bufere le sue molli aurette;
I lieti allori dell'aonie rive
In funebri cipressi; in pianto il riso;

⁶ *Epistolario di V. Monti*. Raccolto, ordinato e annotato da A. Bertoldi, volume sesto e ultimo (1824-1828), con appendice e indice generale, Firenze, Felice Le Monnier, 1931, pp. 148-149. Monti ribadisce l'antipatia di Byron per la «setta romantica» al Cav. Paolo Tagliabò nella lettera del 24 maggio 1824, alcune settimane dopo la morte del poeta inglese, ivi, p. 22: «La morte di Lord Byron è una gran perdita per le Muse. I Romantici il vogliono tutto loro. Ma egli, nutrito ne' gravi stili de' Classici Greci e Latini, detestava la setta Romantica come la più frivola e pazza di quante mai ne nacquero in Elicon; e il suo romanticismo è d'un genere così sublime, che Omero medesimo perdonerebbe».

E il tetro solo, il solo tetro è bello.⁷

Il sermone evidenzia tutto il pregiudizio di Monti, il quale attacca nuovamente quella che ritiene essere la più grave colpa dell'«audace scuola boreal»: l'esclusione della mitologia e la cacciata degli dèi. Inoltre considera la nuova poesia *tout court* poesia malinconica e tetra, dove alle Grazie sono subentrati i «lemuri» e le «streghe». Stupisce non poco come dopo tutti gli articoli e gli opuscoli pubblicati dai romantici lombardi per chiarire il loro programma di idee, Monti, dieci anni dopo, non si sposti di un millimetro dalle iterate accuse che i pubblicisti più mediocri avevano mosso anni prima contro i romantici, come se ci fosse una totale incapacità da parte sua di voler prestare ascolto, e anzi, tornando addirittura indietro rispetto alle tesi ben più concilianti e aperte che nell'epistolario aveva discusso con Vannetti e altri, egli fa sorgere in effetti il dubbio se il suo intento non fosse l'accattivarsi la simpatia dei più fanatici classicisti, dopo che ormai il «Conciliatore» sembrava aver perso, apparentemente, la propria battaglia.

Nel *Sermone* ribadisce ancora l'inconciliabilità tra la poesia e la verità:

Senza portento, senza meraviglia
Nulla è l'arte de' carmi; e mal s'accorda
La meraviglia ed il portento al nudo
Arido vero che de' vati è tomba.⁸

Ma ben prima del *Sermone*, sebbene non programmatica come quest'ultimo, una critica contro i romantici Monti l'aveva inserita nei settenari de *Le Grazie riformate. Per l'albo delle amabilissime fanciulle Isabella ed Emilia Londonio*:

⁷ *Poesie di Vincenzo Monti*, a cura di G. Bezzola, Torino, UTET, 1969, *Sermone sulla mitologia*, vv. 1-19, pp. 779-781. Il *Sermone* nacque come componimento d'occasione dopo le insistenze della marchesa Antonietta Costa di Genova, il cui figlio, Bartolomeo, sposava allora Maria Francesca Durazzo, ma come scrive Bezzola, il pretesto dette occasione a Monti di ribadire una volta per tutte la sua opinione in merito alla poetica romantica: «estremo atto di fede nella mitologia, contro la novità del romanticismo».

⁸ Ivi, vv. 91-94. Nella lettera a Giovanni Torti, poeta incline al fascino romantico e che nei *Sermoni sulla poesia* (1818) aveva celebrato il magistero poetico montiano, erano state enunciate più o meno le stesse idee, ma Monti aveva ulteriormente specificato la natura «finita» del bello artistico: «Poiché voi medesimo concedete che la diversità delle opinioni non nuoce punto alla stima, spero ancora mi concederete l'andar lontano dal sistema poetico che nel vostro *Sermone* si raccomanda. Sono con voi nel predicare che il bello imitabile dalla natura è infinito; ma sto contra di voi nel credere che la grand'arte di trattar questo bello e colorirlo e assimilarlo si possa apprendere meglio dai moderni, che dagli antichi [...] Altro in somma è la materia poetica, ed altro è l'arte con cui fa d'uopo trattarla. Quella non ha confini, e ciascuno dee tirarla dal proprio fondo; ma questa è già stabilita e frenata dalla natura dalle sue regole, le quali dedotte non son altro che dalla natura stessa poste in sistema. Né mai vi fu arte senza regole, né pare che gli uomini d'ogni cielo sieno disposti finora a riconoscere migliori maestri di poesia che Omero, Virgilio, Dante e quel Tasso e quell'Ariosto che grandi si fecero ed immortali sulle traccie che or si condannano e si vorrebbero abbandonare», V. Monti, *Epistolario*, vol. V (1818-1823), pp. 92-93. Monti dunque si pone, come del resto anche Cesarotti, in posizione del tutto antagonista al «sacro gioco» dei romantici: non è concepibile un'arte senza regole, e le regole migliori che disciplinano la materia del bello sono state definite, una volta per tutte, dai grandi scrittori del passato.

Ier l'altro Citerea
Alle Grazie dicea.
– Mie carissime ancelle,
Siete, è vero, ancor belle,
Ma un po' vecchie. E da poi
Che i romantici vati
Si fan beffe di voi
E di quanti beati
Creò l'alto pensiero
Del santo padre Omero,
Ogni vostro bel vezzo
È caduto di prezzo.⁹

Un'altra frecciata contro i romantici la ritroviamo nella lettera a Samuele Jesi del 19 Aprile 1827:

A dar fine alla *Feroniade* non mi mancando che una cinquantina di versi, non sono ancora da tanto da poterli accozzare, e mi dà inoltre molto rincrescimento la troppa prevenzione che si è sparsa nel pubblico su questa mia poesia antiromantica, contro la quale i romantici hanno già incozzato gli strali: e questa è l'unica considerazione che mi fa sperare buon esito presso coloro che ancora credono doversi rispettare la scuola di Omero e Virgilio.¹⁰

Se non è quindi difficile trovare nelle opere di Monti un atteggiamento critico nei confronti della poetica romantica, altrettanto semplice è imbattersi in giudizi, se non favorevoli, almeno concilianti. Ad esempio nel *Discorso preliminare al Chiarissimo Monsignore Ennio Quirino Visconti Camerier d'onore di Nostro Signore Pio Sesto*, premesso al *Saggio di poesie* del 1779 si legge:

Non voglio però che pensi nessuno esser io devoto più per un poeta che per un altro. Io leggo con trasporto tutti i buoni maestri, e le bellezze di questo non m'impediscono di sentire e di ammirare le bellezze di quello. Petrarca mi tocca l'anima, Frugoni mi sorprende. Klopstock mi trasporta con violenza nel suo sentimento, e mi mette in iscompiglio la fantasia; Gessner, Lessingh, Kleist m'innamorano con la loro semplicità, e mi rendono voglioso di farmi pastore. Crebillon mi piace perché mi spaventa, Cornelio mi solleva sopra di me medesimo, Racine mi ricerca il core, e senza esser fanatico per Shakespear io so di aver sparso in pubblico teatro delle lagrime sulle sventure di Giulietta e di Romeo, e di esserne altravolta partito pieno di terrore e di raccapriccio per i furori di Amleto. Nomino questi forestieri, acciò si veda che io non sono idolatra dei soli italiani. *Tros*, *Rutulusve fuat*, o italiana o transalpina o cinese o araba ch'ella sia, fosse pur anche groellandica, la poesia mi piace tutta purché la trovi buona; né io getto al foco un libro che abbondante sia di difetti, quando non manca di bellezze che li compensano: perché finalmente poi l'ottimo non si trova se non che nella repubblica di Platone. Tuttavolta siccome è difficile il far versi, e non aver il suo modello, la sua innamorata, mentre il Parnaso è diviso in Petrarchisti, in Frugoniani, e in altre sette forestiere, che combattono tutto giorno fra loro, e s'insultano, quasi che la gloria di uno escluda quella dell'altro; così mi dichiaro ancora io di aver la mia banidera di

⁹ V. Monti, *Le Grazie riformate. Per l'albo delle amabilissime fanciulle Isabella ed Emilia Londonio*, vv. 1-12, V. Monti, *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1953, p. 794.

¹⁰ V. Monti, *Epistolario*, vol. VI (1824-1828), p. 272.

partito, e questa è la poesia degli Ebrei. [...] Io amo dunque David più che gli altri poeti, e nessuno vorrà, credo, condannare questa mia parzialità. Omero, Pindaro, Virgilio sono grandi e maestosi; ma David (senza parlar dei profeti, specialmente d'Isaia), David è qualche cosa di più.¹¹

In questo elenco delle proprie letture Monti si propone dunque come lettore onnivoro, che non si preclude nessun sentiero poetico, lodando tanto Petrarca quanto Klopstock, Gessner e Shakespeare e infine, forse con un atteggiamento non del tutto gratuito nei confronti del «Cameriere» del papa, ritiene perfino la poesia biblica al di sopra di Omero e Virgilio.¹² Nella lettera spedita al classicista Clementino Vannetti il 3 giugno del 1780, Monti si scaglia contro la corruzione nordica della poesia italiana, ma risparmia i poeti oltremontani, appartenenti a un clima e a un contesto troppo diversi da quello italiano:

Io per me, quando leggo questi poeti [oltremontani] mi dimentico sempre delle parole e della stravaganza medesima che li accompagna, e procuro di adattarmi io alla loro intenzione, al loro pensiero, senza aspettare che essi si adattino alla mia intelligenza. [...] Sono d'accordo con voi e con Bettinelli che la maggior parte dei nostri poeti, sedotti dalla novità transalpina, è insoffribile; v'accordo ancora che gli esemplari tedeschi, inglesi, francesi sono la fonte di tanta corruttela. Ma bisogna che anche voi mi accordiate che il gregge di questi nostri poeti intedescati, infranciosati è un gregge di talenti mediocri e puerili. [...] Il morbo adunque da cui l'Italia è inondata è colpa dei nostri poeti, e non dei tedeschi. Essi fanno uso di tutta l'energia della loro lingua, come fa ognuno della propria, e sarebbe un'ingiustizia il giudicare le opere loro sotto una mal cucita veste italiana. [...] In materia di critica voi mi state innanzi di molto, e perciò non avete bisogno di suggerimento. Vi prego solo a non proibirmi la lettura degli oltramontani, da' quali ritraggo un infinito vantaggio, senza che l'amore che io porto loro mi faccia chiuder gli occhi per non ravvisarne i difetti, i quali sono innumerevoli, ma compensati da altrettante bellezze poetiche, di una specie assolutamente poco cognita agli italiani.¹³

Anche questa era una tesi condivisa da quei classicisti “moderati” che non rifiutavano la lettura delle opere straniere ma deprecavano la loro imitazione a opera dei poetastri italiani, che si traduceva ai loro occhi in una corruttela appunto del genuino spirito latino-mediterraneo. Monti cercò addirittura di convertire Madame De Staël e Schlegel alle proprie idee, come ricaviamo dalla lettera di

¹¹ V. Monti, *Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti a Sua Eccellenza la Signora Marchesa Maria Maddalena Trotti Bevilacqua*, Livorno, Dai Torchj dell'Enciclopedia, 1779, pp. XX-XXI.

¹² Ma cfr. quanto scrive Binni a proposito di questo *Discorso*: «Il *Discorso* esprime [...] un duplice atteggiamento del Monti in questo momento di ripensamento sulla sua attività, sulle sue qualità e sui suoi programmi. Da una parte egli vuole affermare una sua scelta, una sua tendenza o scuola poetica, dall'altra vuol mostrare la sua apertura ad ogni forma di bella poesia e conseguentemente la sua disponibilità originalmente eclettica. A parte il fatto che in questo *Discorso* egli vuol mostrare anche la vasta ampiezza delle sue conoscenze, delle sue letture di poeti di ogni tempo e di ogni nazione, con tale abbondanza (e a volte con così scarsa incisività di definizione) che rivela quanto di orecchiato, di appena scorso doveva esserci nel caso di molti degli autori citati», W. Binni, *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 71.

¹³ V. Monti, *Epistolario*, vol. I (1771-1796), pp. 118-119. Evidentemente, di fronte alle iterate accuse di esterofilia da parte di Vannetti, Monti ribadisce il 13 Agosto 1785, vol. VI, p. 432: «A che rinfacciarmi di nuovo i miei amori per le Muse Tedesche? Ho io tradito per questo le Greche, le Italiane, e le Latine? Ho forse cessato di appassionarmi per Omero, per Marone, e per Dante? Quando mai ci capiremo, mio caro Vannetti?».

risposta a Luigi Bossi, il quale il 26 Dicembre 1804 gli comunicava il desiderio della scrittrice di conoscerlo personalmente mentre passava per Milano:

Ho procurato di fare a Mad. Staël e al professor Schlegel la miglior compagnia che per me si poteva, e vi rendo assai grazie dell'avermi procacciata la conoscenza di queste illustri persone. Ho il contento d'aver ispirato alla prima una miglior idea dell'italiana letteratura, facendo piangere largamente alla recita di qualche bel pezzo de' nostri classici, e forzandola a confessare di aver errato nei suoi giudizi, de' quali mi ha promesso la ritrattazione. E in quanto a Schlegel ho colta dalla impertinenza del signor Akerblad occasione di fargli altamente comprendere l'ingiustizia degli stranieri nel sentenziare su i letterati italiani. Ma voi farete assai male se non pubblicate la confutazione di quel villano ignorante ed io vorrei che si facesse una volta in Italia una santa e generale cospirazione contro i nemici del nostro nome. Parmi che l'unità degl'ingegni sia l'unico mezzo di conservare ancor all'Italia una onorata esistenza fra le nazioni.¹⁴

In una lettera alla De Staël del 1805 cercava di persuadere l'amica che «il solo cuore non ha mai fatto un intero poeta», ma senza nemmeno stigmatizzare la ricerca del patetico da parte della baronessa, e anzi invitandola a non basare le proprie preferenze poetiche al solo sentimentalismo.¹⁵

Infine, una sentenza che invita al moderatismo e all'esclusione di ogni fanatismo in fatto di lettere si rinviene nella *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*:

La somma del discorso si è questa. Uno scrittore che non porrà il suo studio che negli antichi, necessariamente offenderà il gusto del suo secolo in molte cose, e non sarà intero l'applauso che gliene verrà. Lo scrittore similmente che, apprezzando gli antichi, non prenderà a sua norma che le novità de' moderni, non si procaccerà una fama che duri più che la moda. Perciocché il fondamento della lingua per l'universale consenso dei dotti è irremovibilmente piantato nelle antiche scritture: e la lingua già frenata dalle deboli leggi può bensì arricchirsi di nuovi tesori, e

¹⁴ V. Monti, *Epistolario*, vol. 2 (1797-1805), lettera del 9 gennaio 1805, p. 325. John David Åkerblad (1763-1819), diplomatico e orientalista svedese, aveva pubblicato una *Notice sur deux inscriptions en caractères runiques, trouvées à Venise et sur les Varanges, avec les remarques de M. d'Anse de Villosion* (1804), cui Luigi Bossi rispose con la *Lettre de M.^r Luigi Bossi, de Milan, membre de plusieurs sociétés savantes, sur deux inscriptions prétendues runiques, trouvées à Venise, avec des observations sur les runes et trois gravures* (1805). Nella lettera del 9 agosto 1815, a proposito delle *Vorlesungen* di Schlegel, Monti confesserà alla baronessa, *Epistolario*, vol. 4 (1812-1817), pp. 235-236: «Odo che il bravo Schlegel sia sempre con voi. Salutatelo certamente e dategli che il suo *Corso di letteratura drammatica* mi sembra opera meravigliosa. Giammai verun critico ha portato ne' suoi giudizi tanta finezza e tanto sapere. E tuttoché né io né verun Italiano possa concorrere nel suo parere intorno a certe sentenze sull'indole della nostra lingua; nulla di meno fatelo certo, che fra noi il libro ha destato altissimo senso d'ammirazione perciocché gl'Italiani non si arrogano mai despotismo letterario, come i Francesi».

¹⁵ V. Monti, *Lettere d'affetti e di poesia*, cit., lettera del 28 febbraio 1805, pp. 138-139: «Deridetemi quanto volete, ma persuadetevi che il solo cuore non ha mai fatto un intero poeta. Taccio d'Omero e d'Ariosto, i cui poemi son tutti quadri di fantasia, taccio di Orazio e di Pindaro, le cui canzoni sono tutte immagini; ma Virgilio, il delicato Virgilio, non ha egli qualche cosa di più che l'unico sentimento? Se limitate alle sole impressioni patetiche la poesia, pigliatevi l'Eloisa, pigliatevi la Clarisse, e piangete; ma non andate in collera se altri ama qualche volta di scherzare e di ridere con Anacreonte, e preferisce la toletta di Venere ai dolori della Madonna. In somma voi non vorreste nel poeta che una passione, e il poeta deve aver lingua e colori per tutte, né tutte sono dolore».

gittate le vecchie scorie, sempre più ripulirsi: ma crollarsi da' suoi fondamenti non mai [...] Delira il moderno insultando agli antichi, nel sacro capo de' quali riposa da tanto corso di anni la riconoscenza e la riverenza dei savi. Delira il fanatico adoratore degli antichi, conculcando i moderni, davanti alla sapienza de' quali, dal fianco principalmente delle cognizioni progressive, gli antichi medesimi, se fossero vivi, s'inclinerebbero rispettosamente. [...] Si adori dunque da noi la venerabile antichità, ma l'adorazione non sia superstiziosa, e molto meno fanatica e persecutrice.¹⁶

Cercando di riassumere questa serie di opinioni a tratti contrastanti, non ci si allontana molto dalla verità nell'affermare che Monti era sostanzialmente un classicista per formazione e per opinione, ma che nel lungo arco della propria carriera non solo non aveva lesinato la lettura della poesia "nordica", ma in più occasioni ne aveva coltivato lo stile, le immagini e in generale l'ambientazione. Diverse sue opere, prima fra tutte la prima raccolta poetica, il *Saggio di poesie* (1779), e *Il Bardo della Selva Nera* (1806) lo confermano, e tuttavia tali incursioni si affermano nella forma dell'esperimento, che non mira tanto a un rivolgimento totale del proprio stile quanto più configurantisi in incursioni condotte per soddisfare una curiosità e un'attrazione verso uno stile poetico diverso da quello tradizionale italiano.

Sebbene molte volte traditi, come nel caso del *Sermone*, gli inviti alla moderazione nel giudizio e alla fuga dall'estremismo profusi da Monti risentono inequivocabilmente della lezione cesarottiana, così come l'atteggiamento di insofferenza nei confronti dei puristi di cui testimonia la *Proposta*.¹⁷ Ad esempio in una lettera dedicatoria all'abate Onofrio Minzoni, Monti si rivela decisamente cesarottiano nel deprecare la pretesa di ogni «setta» di detenere il supremo magistero poetico:

Voi ben sapete che in Parnaso, come dappertutto, *quot capita tot sententiae*, e che, fra la turba de' poeti, persuadonsi molti di aver ottenuto essi soli per chirografo del sant'Apollo la privativa della buona poesia. Pensano costoro in conseguenza che tutto sia detestabile se non è secondo le regole della lor maniera di scrivere. Poveri come sono d'idee e corti d'intelletto, dansi a credere costoro che il regno delle Muse sia tutto circoscritto dentro gli angusti confini del loro cervello; e stolti mi sembrano a questo riguardo come quel geografo cinese che, fanatico per la sua nazione, disegnò un mappamondo, la superficie di cui era presso che interamente coperta dall'impero della Cina [...] Il pretendere di stabilire delle regole fisse e generali in materia di giudizi particolari, sarebbe l'istesso che il voler assegnarne in materia d'interesse. [...] In tutte le opere d'imitazione noi abbiamo le regole del bello costanti e inalterabili, perché derivanti dalla proporzione delle parti, dall'esattezza del disegno, dall'eleganza e felicità dell'espressione: senza tali qualità il bello non esiste. Chi assistito dalla ragione intende e gusta questa secreta armonia, e dirige i suoi giudizi e norma della medesima, potrà, secondando l'impulso dell'interesse proprio, e lungi dal timor d'ingannarsi, rettamente decidere del pregio di un quadro, di una statua, di una poesia.¹⁸

¹⁶ V. Monti, *Contro una sentenza del padre Cesari*, cit., p. 1050.

¹⁷ Ivi, pp. 1040-1041: «Nessuno più altamente li [i bei fiori di lingua] calpestò che Melchior Cesarotti, scrittor liberissimo e fieramente ribelle alla vostra setta. Eppure l'universale consentimento gli toglie di capo la mitra di che voi a mazzo con gli altri l'incoronaste; e cinto di grande alloro lo alza ai primi seggi della nostra letteratura», V. Monti, *Opere*, cit., pp. 1040-1041.

¹⁸ *Epistolario di V. Monti*, riordinato ed accresciuto di molte lettere non prima stampate o raccolte, Milano, Presso Giovanni Resnati, 1842, p. 477.

Cesarotti si imbatté nel nome di Monti nella lettera con la quale Clementino Vannetti il 20 maggio 1780 si presentò all'abate, indirizzandogli un'epistola dedicata appunto a Monti:

Le bellissime produzioni poetiche di V.S. Illustrissima m'hanno molte volte invogliato di procurarmi l'onore della sua conoscenza, se non altro per aver adito di manifestarle la propria stima. Dopo molta, e lunga esitanza, eccomi finalmente a compier il mio desiderio, sulla fiducia, che mi reca l'antica esperienza, che gli uomini quanto sono più dotti, sono anche tanto più umani e cortesi. Questo principio è quello, che mi fa ardito non solo a scrivere a V.S. Illustriss. cui credo d'esser affatto ignoto, ma a inviarle eziandio per altrui mano una mia breve poesia ad un amico di Roma per nome Ab. Vincenzo Monti.¹⁹ Questa è lavorata, secondo le deboli mie forze, ad imitazione delle Pistole d'Orazio; il solo genere di poesia, in cui io vadami qualche volta esercitando. Spero, che ella sia per riceverla in breve, e quando l'avrà letta pregola sopra tutto di non iscrivermi una lettera di complimento; ma, se pure ne ha voglia, di scrivermi in modo, ch'io possa imparare, e correggermi. Questo sarà il più bel contrassegno, ch'ella mi possa dare di sua gentilezza, e il più gran motivo, onde sperare di ottener la sua grazia.²⁰

In realtà questa era la seconda epistola in ordine di tempo che Vannetti scriveva per Monti; la prima la invia nella lettera successiva all'abate:

Io nella carriera delle Lettere sono appena un tirone; ella è un Atleta già coronato, e famoso; qual opra più degna del suo bell'animo verso di me, che il venirmi formando, siccome coll'esempio, così eziandio co' precetti? Credami pure, che la sua sincerità rispetto alle cose mie non potrà starsene oziosa, anzi avrà spesse occasioni di brillare in tutto il suo lume. E già eccole il primo motivo di esercitarla nella breve operetta in versi, che qui le acchiudo. È questa la prima epistola, ch'io scrissi l'anno scorso all'Abate Monti Ferrarese.²¹ La legga con pazienza, finché le giunga pur la seconda allo stesso, che a quest'ora dovrebbe essere in Padova. Sopra tutto mi avverta, s'io debba lasciarmi passare la voglia di scrivere mai più in versi.²²

La prima lettera pervenutaci che Monti invia a Cesarotti è datata 14 agosto 1784:

Ornatissimo sig. Abate padrone stimatissimo. – Fu il signor ab. Taruffi,²³ che mi diede impulso a mandarle la piccola collezione delle mie poesie e che mi fece vincere il timore di

¹⁹ C. Vannetti, *Epistola di Lagarino Accademico Occulto al Sig. Ab. Vincenzo Monti*, Verona, Moroni, 1780. Sul rapporto tra Vannetti e Monti cfr. in particolare E. Schweizer, *Clementino Vannetti e Vincenzo Monti*, pp. 352-387 in «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», a. 248, (1998), ser. VII, vol. VIII, A (Classe di Scienze Umane / Classe di Lettere ed Arti), fasc. 1 e A. Colombo, *Metafisica e poesia nel dibattito fra Clementino Vannetti e Vincenzo Monti*, pp. 41-54 in Id., *Società letteraria e cultura politica nella formazione di Vincenzo Monti (1779-1807)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.

²⁰ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 48-49.

²¹ C. Vannetti, *Epistola di un acc. occulto al celebre poeta sig. ab. Vincenzo Monti*, Rovereto, Marchesani, 1779.

²² M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 50-51.

²³ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVI, pp. 194-195: «L'Abate Monti Ferrarese, innamorato di voi per fama, già m'incaricò di farvi pervenire la più recente edizione de' suoi versi [*Versi dell'abate Vincenzo Monti a S. E. il Sig. Conte D. Luigi Braschi Onesti nipote di N. S.*, In Siena, Nella Stamperia di Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1783]; ed io, desideroso di appagarlo feci capo

comparir temerario. Conosco ora che la mia diffidenza faceva gran torto alla sua gentilezza. Non contenta di gradire il mio libro, Ella vuole ancora incoraggiarmi colle lodi, e queste poi così libere ed espressive, che mi sforzano a prendere una miglior opinione di me medesimo. Io mi compiaccio adunque incredibilmente della sua approvazione, e la mia compiacenza nasce dalla persuasione, in cui sono da molto tempo, che il mio lodatore sia senza dubbio il critico più illuminato della mia nazione. Questa non è certamente stima di consenso, ma stima di sentimento, stima che non otterranno giammai i convulsionari del Parnaso italiano, de' quali non è abbondante la sola Lombardia. La nostra letteratura, ornatissimo sig. Abate, è attaccata da una gagliarda infiammazione di fantasie, e non guarirà fintantoché starà in mano di questi medici.

Io mi vado ricreando colla lettura delle sue belle traduzioni dal greco. Ma perché non veggio ancora fra queste l'Evangelio d'Apollo, voglio dire l'Iliade? In mezzo alle più illustri sue fatiche si ricordi qualche volta d'un oscuro amatore delle Muse, che sfugge le corrispondenze letterarie, perché sono ordinariamente cambio d'adulazioni, ma che sarebbe molto desideroso d'aver quella di Cesarotti.²⁴

È interessante la richiesta di notizie in merito alla traduzione dell'*Iliade*, che l'abate comincerà a licenziare due anni dopo, nel 1786.²⁵ Si tratta, beninteso, della versione in sciolti del poema che precede di circa un decennio il «rifacimento» che prenderà il nome de *La Morte di Ettore*, pubblicato nel 1795.²⁶ Il campo di battaglia più importante che vide schierati da una parte Cesarotti e dall'altra Monti fu proprio il volgarizzamento del poema omerico, giacché entrambi espressero vicendevoli critiche sulle rispettive operazioni. Se Monti, come vedremo a breve, non apprezzò il tracotante «rifacimento» omerico di Cesarotti,²⁷ quest'ultimo confidò la sua opinione sul lavoro ancora *in itinere* di Monti a Mario Pieri, in una lettera risalente verosimilmente al 1802, dove scrive:

Vi ho già spedito da qualche tempo tre nuovi tomi d'Omero, e mi sarà grato che opportunamente mi rimandiate gli altri due duplicati. È già uscito il Tomo 9, ma non l'ho ancora ricevuto.²⁸ Ho spedite a Pisa le Relazioni accademiche con alcune noterelle sparse qua e là.²⁹ Il

al P. Alcalni apportatore del vostro egregio volume. Dal vostro autografo allo stesso Monti, che è venuto a comunicarmelo in aria trionfale, ho rilevato il vostro favorevol giudizio accompagnato dal maggior gradimento. Non può negarsi che Monti non sia poeta pieno di robustezza, e dotato d'insigni talenti». Non ci è pervenuta la lettera di lode – l'«autografo», nel testo – di Cesarotti nei confronti della raccolta montiana.

²⁴ V. Monti, *Epistolario*, vol., p. 252.

²⁵ *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti insieme al volgarizzamento letterale del testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta di Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, 10 tt., Padova, Stamperia Penada, 1786-1794. Nella lettera a Giambattista Bodoni dello stesso anno, 9 Agosto 1786, Monti incarica l'editore di inviare ad amici e conoscenti l'esemplare fresco di stampa dell'*Aristodemo* e tra di essi figura anche Cesarotti; cfr. Monti, *Epistolario*, cit., p. 285.

²⁶ *L'Iliade o la morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano dall'abbate Melchior Cesarotti*, 4 voll., Piacenza, Niccolò Orcesi, 1795.

²⁷ A questo proposito infatti è difficile che sia sincero il giudizio di Monti riportato da Stefano Arteaga in una lettera a Cesarotti del 31 marzo 1787, M. Fantato, *L'epistolario "veneto" del Cesarotti*, cit., p. 62: «L'Abbate [sic] Vincenzo Monti vi chiama il primo poeta vivente d'Italia».

²⁸ Si riferisce alla seconda edizione ampliata del poema greco: *L'Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano, ampiamente illustrata da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del*

Monti è un gran poeta, e farà bene quanto farà. Fortunatamente io non sento l'invidia, e quand'anche potessi sentirla questo non sarebbe il caso, perchè egli traduce Omero ed io lo rifondo. Voi volete ch'io vi parli del Gracco.³⁰ Che volete ch'io ve ne dica? Questa è una bella Tragedia, nobile, piena d'energia, scritta egregiamente. Non è però che non si possa trovarci qualche coserella a ridire: ma quest'è ciò su che non posso arrestarmi, perché mi converrebbe rileggerla ed esaminarla a parte a parte, lo che non posso fare, almeno per ora, mancando assolutamente di tempo.³¹

Dunque secondo Cesarotti la differenza delle due operazioni posa sull'obiettivo preposto: se quella di Monti gli appare una traduzione non diversa dalle altre, la sua operazione è invece una "rifondazione" del poema, ovvero un miglioramento, dato che il traduttore interviene a sanare i difetti dell'originale.³²

Traduttore. Edizione II riveduta, ed ampliata dal traduttore stesso; coll'aggiunta del Testo Greco, 10 voll., Padova, Brandolese, 1798-1802.

²⁹ Pubblicate l'anno successivo: *Relazioni accademiche dell'abate Melchior Cesarotti tomo primo (-secondo)*, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1803.

³⁰ *Cajo Gracco. Tragedia di V. Monti*, Milano, Dalla Tipografia di Luigi Veladini, 1802. In un'altra lettera a Pieri probabilmente dello stesso anno, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 172-173, Cesarotti lamenta ancora questa insistenza nel voler un parere sul *Gracco*, ricordando a Pieri di avergli già inviato una recensione: «Poi nella vostra penultima voi insistete perch'io vi parli distintamente del Gracco, né pago del mio giudizio sommario, esigete una specie di analisi di questa tragedia. Mi convenia dunque rileggerla di seguito, farne un esame, e rendervene conto. Tutto ciò io non potea farlo senza sconcio, tempo, e fatica, perché i miei occhi sono ammalati, e il carattere della stampa minuto, e perché sono affollato, assediato, oppresso da scritture della medesima specie, che mi fanno disperare, e dalle quali converrà alfine ch'io mi liberi col far una protesta pubblica di non rispondere mai più ad alcuno. E a questo proposito voi non mi dite nulla della acclusa che vi ho spedita per il Sig. M.... [qui Barbieri stralcia il nome di Monti] e che lasciai aperta, perché la leggeste, e cooperaste meco a liberarmi da questi assedj, e dall'obbligo di essere o adulatore o scortese». Le *Osservazioni* sul *Cajo Gracco* di Monti (pubblicate da azzoni in *Prose edite e inedite di Melchior Cesarotti*, a cura di G. Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1882, pp. 171-182) sono dello stesso tipo di quelle inviate anni prima ad Alfieri, in particolare nell'analizzare la tragedia attraverso il filtro della propria teoria sulla tragedia, ruotante principalmente attorno al fuoco dell'«interessante» e del «mirabile». Ad esempio nel recensire la Scena IV dell'Atto II, Cesarotti scrive: «In questa scena si parla espressamente delle leggi di Gracco. Questo è il soggetto che dà luogo alla tragedia. Ora un tal soggetto ha due difetti: è oscuro, e poco interessante. [...] questo solo soggetto [le leggi agrarie] non ha in sé quel grande e quel mirabile che interessa nelle imprese o negli attentati straordinari. Non si tratta di cangiar la costituzione di Roma, di stabilir la monarchia o una nuova repubblica, d'invader lo stato, o di trucidar un tiranno. Si tratta solo di migliorar la condizione della plebe e di scemar in parte l'autorità del senato. Tutto ciò ha un non so che di privato, di ristretto, che non suscita passioni violente da cui dipende l'interesse tragico». Ma in generale il giudizio generale sulla tragedia è positivo: «Per altro la tragedia ha del grande, del nobile, del romano; i caratteri sono pronunziati, contrastati e sostenuti egregiamente. Le parlate sono eloquenti, la verseggiatura è grave e conveniente, benché non vi manchi qualche verso e anche qualche pezzo, che sente un poco di prosa», pp. 181-182.

³¹ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, p. 169, (corsivo mio).

³² Nella lettera a un anonimo il cui nome venne stralciato da Barbieri, si legge a proposito de *La Morte di Ettore*: «Quelque droit plus solide à l'originalité pourroit me donner, j'ose m'en flatter, mon Homère, tel en particulier qu'on l'a publié à Venise avec le titre de l'Iliade ou la mort d'Hector. Ce n'est pas une traduction, ni une imitation, mais on peut l'appeler une reforme et presque une régénération de l'Iliade. C'est de tous mes ouvrages celui sur lequel le public et les connoisseurs peuvent former un jugement plus fondé de ma faculté poetique quelle qu'elle soit», M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, p. 63. Ancora più illuminante è la lettera a Pierre-Augustin Guys: «Voi credete dunque al par di me, che Omero sia un uomo divino, ma non un Dio, o se dee dirsi tale è appunto uno de' suoi Dei, grande, sublime, mirabile, ma con tutte le debolezze

Sempre da una lettera a Pieri ricaviamo che la traduzione delle satire di Persio da parte di Monti³³ aveva ispirato all'abate la volontà – rafforzata forse da un desiderio di competizione? – di tradurre Giovenale:

Una traduzione di Persio³⁴ fatta non so per qual capriccio da Monti, destò anche in me un nuovo capriccio di mettermi a tradur Giuvenale,³⁵ scegliendone però solo otto satire delle migliori; e omettendo le altre o perché troppo sconcie, o perché risguardano costumi e vizj troppo diversi dai nostri per essere interessanti. Io ne ho già tradotto tre, e sono contento del mio lavoro; ma la sessione improvvisa che mi tenne a casa come imprigionato circa venti giorni, e più il flagello delle lettere, fecero che dovei intermettere questa occupazione, e son già tre mesi che non ho scritto un solo verso. Se Dio mi darà grazia di sottrarmi finalmente alla tortura di tanti postulatori, ripiglierò il lavoro, e le mie lettere saranno anche più dettagliate e distinte.³⁶

In una lettera a Flaminio Massa dell'11 Luglio 1804 Cesarotti esprime lodi per la tragedia *Teseo*³⁷ inviataagli da Monti stesso.³⁸ Massa, che secondo Fantato aveva

dell'umanità. Io lo riconosco ben di cuore più che uomo nella creazione dell'arte, nei tratti originali e sublimi, nella vivezza, e varietà dei caratteri, nella tessitura drammatica dell'azione, nella verità delle sue pitture, nella musica pittoresca dei versi, nelle scene passionate, e patetiche. Ma se in tutto ciò egli ha nell'anima il foco del Sole, nell'esecuzione delle parti ei si risente anche spesso della creta di Prometeo, che lo vesti. L'apparato delle note poste da me sotto il Testo ha messo ciò in pieno lume, e chi ancora ne dubita, può dubitar con ugual diritto delle dimostrazioni d'Euclide. [...] Si trattava di far che Omero piacesse agli Italiani, quanto già piacque a' suoi Greci; ma voi ben vedete l'infinita diversità dei secoli. L'Iliade così come sta da capo a fondo non poteva essere gustata se non dal palato stupido di quei Grecisti, che non somigliano all'autor del Viaggio di Grecia. Io dovea riprodurre Omero, ma sul teatro del secolo diciottesimo; e non seppi sperare di farlo corrispondere all'aspettazione de' miei spettatori, se prima non lo metteva nella caldaja magica di Medea per indi ringiovenirlo come Esone. Non so se fosse un'illusione, ma credei di sentire, che Omero stesso approvasse il mio piano, e m'incoraggiasse a eseguirlo. Parvemi udirlo a dirmi: Conserva in me ciò, ch'è del Genio, e raffazzona quel ch'è dell'uomo. Investiti del mio spirito, e non farti schiavo delle parole. Salvami soltanto quell'espressioni di foco, quel linguaggio dell'anima, quei quadri armonici, che dipingono agli orecchi, e portano la natura nel cuore: io t'abbandono il resto del mio frasario; ravnalo, rimpastalo col tuo, e formane un tutto indistinto. Usa de' miei sentimenti come di cenni, bada più a quel ch'io voleva, o ch'io dovea dire che a quel ch'io dissi, ripara le mie inavvertenze, or fa ch'io gareggi con me, or ch'io emendi me con me stesso. In somma scolpisciti nello spirito i miei lineamenti di Genio, i tratti più distintivi del mio carattere, contemplami nel mio grande, attenti al filo delle mie idee, e poi chiudi il libro, osa, e scrivi. Fa' ch'io comparisca nuovo, e lo stesso, ch'io piaccia agli altri, ed a me. Rinfrancato dalle sue voci m'accinsi all'Impresa, ma non oso lusingarmi che l'esecuzione corrisponda adeguatamente all'idea», M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 75-77.

³³ Traduzione che non piacque all'abate, come si ricava dalla lettera a Francesco Rizzo Patarol, 18 gennaio 1804: «Egli [Giovanni Rosini] mi mostrò la traduzione di Persio del Monti: il poco ch'io ho ne lessi mi pare assai cattivo», M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 193.

³⁴ *Satire di A. Persio Flacco. Traduzione di V. Monti*, Milano, Dal Genio Tipografico, 1803.

³⁵ *Satire di Giovenale scelte e ridotte in versi italiani ed illustrate da Melchior Cesarotti*, 2 voll., Parigi, G. Claudio Molini, 1805.

³⁶ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVII, pp. 175-176, lettera databile molto probabilmente al 1803, data di pubblicazione delle *Satire* di Persio di Monti e del secondo tomo delle *Relazioni accademiche* cesarottiane di cui si fa riferimento più sopra.

³⁷ *Teseo. Azione Drammatica di V. Monti*, Milano, Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1804.

³⁸ V. Monti, *Epistolario*, vol. II (1797-1805), p. 300: «Ho letto con sommo piacere la sua [di Monti] "Cantata Drammatica", che aggiungerà un nuovo lauro alla sua corona [...] Il Parnaso, che non soggiace a vicende politiche, troverà sempre di che applaudire al valore del Monti in ogni

riappacificato i due,³⁹ fa forse riferimento a questa lettera il 5 settembre 1804.⁴⁰ Monti un anno dopo invia all'abate anche *Del Cavallo alato d'Arsinoe. Lettere filologiche*, preannunciandogli inoltre la visita della baronessa De Staël:

Il cavaliere Ippolito Pindemonte, per premura del cavaliere Rosmini, deve avervi recapitate in mio nome le mie lettere filologiche "Sul Cavallo alato d'Arsinoe".⁴¹ Piacemi che vi sia noto questo tributo della mia stima, e gradirò di sentirne il netto vostro parere. Da alcuni Corciresi vostri discepoli, ed ora studenti a Pavia, ho inteso che avete messa mano alla traduzione di Giovenale. Questo splendido satirico veramente era degno di trovare una volta uno splendido traduttore. Se vi è venuto sott'occhio il mio parallelo dei tre latini satirici, inserito nella mia nota alla versione di Persio, avrete osservata una certa mia occulta predilezione per Giovenale a fronte degli altri due. Qualche entusiasta oraziano, unicamente sensibile alle grazie dello stile, me ne ha fatto grave delitto. Amerò di sentire a suo tempo il vostro oracolo su questa lite. Intanto rimarrò fermo in questa sentenza, che la Satira, perché sia utile, deve flagellare il vizio e farlo tremare, invece di esporlo unicamente alla derisione, castigo che nulla giova quando è perduta l'erubescenza. La celebre madama Necker Staël d'Holstein, nel suo ritorno da Roma, si è prefissa di passare per Padova unicamente per veder Cesarotti. Le ho promesso di farle compagnia, e alla fine di aprile vi abbraccerò.⁴²

Dunque da una parte e dall'altra vi è senz'altro dell'ammirazione, non esente da una certa dose di invidia (soprattutto da parte di Cesarotti), ma è pochi giorni dopo quest'ultima lettera che il rapporto tra i due si incrina irreversibilmente, ancora una volta a causa di Omero. Da più parti si vociferava che Monti, in occasione di una riunione romana di letterati svoltasi quindici anni prima, nel 1790, in casa di Fabrizio Ruffo, Tesoriere dello Stato Pontificio, avesse parlato con asprezza dell'Omero cesarottiano.⁴³ Tommaso Piroli, noto incisore romano,

soggetto e in ogni genere». Cesarotti ringraziò direttamente il poeta nella lettera del 22 Settembre 1804, *Epistolario*, vol. II, p. 310. Nella lettera a Foscolo del 30 Gennaio 1807 Monti registrò le lodi profuse dall'abate per *La Spada di Federico Secondo*, pubblicata presso Bettoni a Brescia nel 1806, vol. 3 (1806-1811), pp. 97-98: «Caro Foscolo. – Cesarotti mi scrive un mondo d'ammirazioni sulla Spada di Federico, e mi accompagna una lettera della Vadori, nella quale sono queste parole "Dirai a Foscolo, che Cesarotti, Franceschinis, e papà Bondioli l'amaro quanto egli ama Monti". Vedi che non t'ho dato cattivo consiglio esortandoti a non mettere nelle tue critiche sillaba che possa ferire quel povero vecchio che tanto ti ama». Su questa "sillaba" tornerò successivamente.

³⁹ M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 201.

⁴⁰ *Ibidem*: «Comunicai a Monti la vostra lettera. È superfluo dirvi quale impressione gli facessero i vostri elogi e chi non sarebbe lusingato dalle lodi di un sommo Poeta, sommo Critico, e Principe della letteratura Italiana? Vi accludo una sua lettera: dalla sua penna energica meglio che dalla mia aridissima, conoscerete i suoi sensi di gradimento e di riconoscenza». Non è rimasta traccia di questa lettera.

⁴¹ *Del Cavallo alato d'Arsinoe. Lettere filologiche di V. Monti Professor Emerito e membro dell'Istituto al Cittadino G. Paradisi Consultore di Stato, Gran Croce della Legion d'Onore e membro dell'Istituto*, Milano, Dalla Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt., 1804.

⁴² V. Monti, *Epistolario*, vol. II, 2 febbraio 1805, pp. 350-351. Monti tuttavia non era con lei quando la baronessa, nel maggio del 1805, si recò a fare visita a Cesarotti, come si deduce dalla lettera di Cesarotti a Monti del 20 luglio 1805, *Epistolario*, vol. XXXVIII, cit., p. 248-252.

⁴³ F. Fedi, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, pp. 133-156 in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, cit., vol. I, p. 156. L'incisione è una riproduzione scannerizzata di quella riportata da Fedi a p. 155, mentre la ricostruzione dell'episodio si deve a G. Del Pinto, *L'Omero del Cesarotti*, «Rivista d'Italia», 15 Ottobre 1898, pp. 348-355.

era presente all'incontro e aveva inciso un ritratto caricaturale dell'Omero di Cesarotti: la caricatura ritraeva il busto di un damerino vestito all'ultima moda con tanto di fronzoli e svolazzi ma con la testa barbata di Omero. Sotto il ritratto la didascalia: «Omero tradotto».



La caricatura simboleggiava la contraddizione di cui molti accusavano l'operazione cesarottiana, ovvero di aver voluto trasformare la sublime barbarie del poema omerico in una tragedia settecentesca, cercando a tutti costi di eliminare proprio quegli elementi di primitività che rendevano grande la poesia dell'aedo greco. Com'è facile intuire, la caricatura cominciò presto a circolare⁴⁴ e

⁴⁴ Ad esempio Angelo Mazza così scrive a Cesarotti, dimostrandogli vicinanza per l'increscioso accaduto e ribrezzo per il comportamento di Monti, M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., 3 gennaio 1791, p. 68: «Buon capo d'anno e lieti augurj all'amico mio e delle Muse il più illustre d'Italia, e di loro il più benemerito, ossianico, volterrino, omerico, e Monzio. Non v'irriti, amico, l'ultimo soprannome. Se Apollo cognominarsi Sminteo da Omero,

Cesarotti, venutone a conoscenza, se ne offese moltissimo, ma trovò occasione di lagnarsene con Monti nella lettera di risposta alla missiva sopracitata, datata 16 febbraio 1805:

La sostituzione della vostra amicizia [a quella di Flaminio Massa, morto in quell'anno], è il lenitivo il più efficace per questa piaga. L'offerta che voi me ne fate con tanta amorevolezza è per me assai lusinghiera, e tanto più cara quanto meno io mi era in dritto di presentirla, giacchè io aveva bensì tutti i motivi di giurare per il vostro merito, ma non ne aveva forse altrettanti per giurar sulla vostra affezione per me. Ma questa, dirò col mio Ossian

.....*Questa è una nube
Dei giorni che passaro: amor la sgombri.*

Ho benissimo ricevute e lette con sommo piacere le vostre lettere sul passo di Catullo, che il Cav. Pindemonte mi fece tenere senz'altro avviso. Questo è un monumento del vostro spirito, che in picciolo non invidia i grandi, avendo tutta la perfezione del suo genere. La spiegazione è nuova e felicissima, la trattazione dotta, ingegnosa, e dettata con somma grazia. Vi confesso che non avrei mai aspettato che una minuzia filologica potesse recarmi tanto diletto. Mad. di Staël a Padova per me? e Monti con lei? Io avrò dunque una visita di Minerva e d'Apollo.⁴⁵

Monti, che nell'ideazione di questa caricatura probabilmente ebbe più responsabilità di quanta non ne ammise, cercò di difendersi rispondendo il 23 febbraio 1805:

Nell'accettarmi in suo luogo nella vostra amicizia, mi dite che l'offerta della mia vi riesce tanto più cara, quanto che non avevate forse tutti i motivi onde giurare sulla mia affezione verso di voi. Mi toccate una corda, su cui volete certamente risposta, ed io candidamente ve la farò, ringraziandovi dell'avermi data occasione di levarmi un peso dal cuore, dico il duro sospetto in cui vi sapeva contro di me a cagione di certa stampa impressa in Roma contra di voi, e di cui la malizia de' miei e vostri nemici mi ha fatto promotore e autore. Fino a qual punto l'accusa sia vera, giudicatelo per voi stesso da quanto vado a narrarvi; e datemi fede, perché i miei nemici medesimi non mi hanno mai contrastata la qualità d'uomo franchissimo e veracissimo.

Si questionava in una società di letterati e d'artisti sul merito del vostro Omero, e ognuno apriva liberamente la sua opinione. Interrogato del mio parere, risposi che avrei amato che voi ci aveste data un'Iliade o tutta d'Omero, o tutta di Cesarotti. Dissi che l'abito della vostra non pareva né moderno, né antico, perché troppo ci avevate messo dell'uno, e lasciato troppo dell'altro; che per conseguenza, togliendo voi a quel Greco la semplicità dell'abito primitivo, l'avevate con troppa magnificenza vestito alla moda; ed esposi questo pensiero coll'ipotesi di un venerabile vecchio pomposamente abbigliato, ma in costume e portamento tutto moderno e da giovane. Questa immagine, avendo ferita la fantasia d'un bizzarro disegnatore e incisore, presente a quella disputa, gli suscitò nel capo l'idea dell'indiscreta caricatura che vi è nota, e alla quale senza saputa mia, e con mio estremo dolore fu dato poscia l'effetto. Ecco in breve tutto il processo di questo affare disgustosissimo, del quale, come vedete, io son reo e innocente tutto ad un tempo. L'emigrazione romana ha portato in Milano i testimoni di questo fatto, e i consapevoli delle querele che pubblicamente io feci all'esecutore di quella indegna buffoneria, della quale se fu innocente l'origine, fu villana l'esecuzione. E se il pisano editore delle vostre opere [Giovanni

perché il topo di Fusignano [Monti] non potrà accrescere il catalogo de' letterari vostri trionfi? Assai lett(erati) di Roma mi parlano con maraviglia e disdegno dell'oltracotanza di colui».

⁴⁵ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 246-247.

Rosini] avesse data riparazione all'odiosa calunnia, di cui mi ha gravato nella prefazione delle medesime, e fatta risposta alla lettera, che già sei mesi gli scrissi, sarebbe a quest'ora stata redenta nel pubblico la mia riputazione su questo punto. Ma il signor N. N. [sempre Giovanni Rosini] si è condotto e conduce sempre da giovinastro mal educato, e la malignità letteraria non conosce mai regole d'onestà.

Da tutto il contesto di queste cose lascio alla discrezione vostra il decidere della mia reità. Per me dirò solo, che se mi era lecito censurare il sistema della vostra omerica traduzione, non mi è lecito l'oltraggiarvi, né io potevo attaccare la vostra fama senza disonorarmi. E prescindendo da quell'altissima stima e venerazione che tutti i grandi ingegni m'ispirano, mi permetterete ancora di dirvi, che, piccolo come sono, non ho mai sentito il bisogno di alzarmi sulle rovine di chicchessia; e la natura mi ha fatto fiero abbastanza per salvarmi d'ogni bassezza. Posso dissentire da voi in materia di gusto; ma quando l'opinione pubblica vi canonizza un grand'uomo, la venerazione è un dovere. Ho cercato la vostra amicizia, perché il cuore la domandava; e se vuole la convenienza vostra che pubblicamente io vi vendichi d'un'offesa, a cui ho dato innocentemente cagione, non vi avrà cosa che io abbia mai fatta con più letizia. Questa non è che una parte delle mie giustificazioni, alle quali darò compimento personalmente nel prossimo maggio. Oltre Madama di Staël, sarà presente al giudizio anche *Megilla*. Così almeno ella spera e desidera; e allora voi avrete la visita di Minerva e di Venere.

Pregovi di non lasciar questa lettera senza risposta, e di credere che se io non sono degno dell'amicizia vostra per altezza d'ingegno, il sono, e d'assai, per candore di sentimenti e pienezza di cuore.⁴⁶

In merito a questa lettera, il cui contenuto sarebbe stato sottolineato non una ma due volte da Alfieri e da Foscolo, è utile chiarire alcuni elementi che potrebbero in effetti trarre in inganno. Secondo le ricerche di Del Pinto, l'incontro letterario e la successiva caricatura avvennero nel 1790. L'*Omero* dunque oggetto delle critiche di Monti all'epoca non era *La Morte di Ettore*, pubblicata nel 1795, ma la versione in sciolti che nei dieci volumi pubblicati tra il 1786 e il 1794 accompagnava la resa letterale in prosa. La versione in sciolti era già piena di notevolissime libertà che Cesarotti non fece che aumentare enormemente ne *La Morte di Ettore*, ridisegnando tra l'altro piani e sequenze dell'opera, per approdare dunque a una terza e distinta versione del poema greco, non semplicemente la redazione finale della versione in sciolti.⁴⁷ Quando venne approntata l'edizione dell'*opera omnia*, alla versione in prosa venne affiancata *La Morte di Ettore*, traendo dunque in inganno in quanto indusse a pensare che quest'ultima fosse la redazione definitiva della versione in sciolti di Cesarotti, la quale, a causa della libertà massiccia ma non totale, rimane invece isolata nella sua equidistanza tra

⁴⁶ V. Monti, *Epistolario*, vol. II, pp. 366-367. Notare come Barbieri scelse di non includere questa lettera nella pubblicazione dell'epistolario cesarottiano, evitando così questo increscioso episodio potenzialmente compromettente il ruolo di magistero dell'abate che la pubblicazione dell'*opera omnia* cercava di perseguire.

⁴⁷ Su questo punto sono fondamentali i saggi di M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, pp. 161-134 in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994; di G. Baldassarri, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, pp. 175-207 in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, a cura di G. Santato, Librairie Droz S.A, Genève 2003 e di F. Favaro, *La Morte di Ettore dall'epica al dramma*, pp. 157-182 in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, cit., vol. I.

una semplice traduzione e un rifacimento. Come già avvertì Mari, Cesarotti stesso evidenziò questa differenziazione nella lettera *Ai Signori editori di Pisa*, riconoscendo ne *La Morte di Ettore* il poema «rigenerato»:

Voi avete già ben osservato nel vostro Avviso preliminare che la traduzione poetica dell'Iliade era gravida per dir così della Morte d'Ettore, anzi può dirsi che l'avesse già partorita a rovescio, vale a dire dal mezzo in giù. Ella comparve poi tutta intiera nell'edizione di Venezia ma separata dal Testo. Era questa, e voi l'intendeste, la mia vera produzione, giacché nella Versione Poetica c'era troppo di libertà per potersi dire traduzione, e non ve n'era abbastanza per potersi chiamare riforma. La traduzione propriamente detta è l'Iliade in prosa, e questa posta appresso alla Morte di Ettore e accompagnata dalle osservazioni, darà ai lettori d'ogni ordine occasione di un confronto perpetuo fra il Poema nato e il rigenerato, e di fondar meglio il suo giudizio sul piano e sull'esecuzione della mia impresa.⁴⁸

Tuttavia Monti scrive le sue scuse nel febbraio del 1805, quando cioè *La Morte di Ettore* è in circolo da quasi dieci anni, e tornando con la memoria alle sue censure mosse alla versione in sciolti, non poteva al contempo non pensare anche e soprattutto a *La Morte di Ettore*, al punto che egli sembra più riferirsi a quest'opera che non alla versione in sciolti. Com'è noto, l'*Esperimento* foscoliano diede la possibilità ai due traduttori di prendere una piena e aperta posizione contro l'Omero cesarottiano. Se fin dall'*Intendimento del traduttore* Foscolo lanciava un sottile strale avvelenato contro l'abate⁴⁹, Monti prendeva posizione contro le idee di Cesarotti soprattutto in due luoghi, il primo implicito e il secondo esplicito. Vediamoli da vicino.

Spiegando perché la traduzione letterale del primo verso del poema: «L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille» strida ad un orecchio italiano, Monti scrive:

Stretto dalla necessità, e dal rigore della sentenza non mi farei scrupolo di ammettere e due e tre desinenze uniformi [si riferisce alle due desinenze nominali e alla desinenza verbale terminanti in -a di «ira», «Dea» e «canta»] in un verso poco osservato, e disperso in mezzo al poema; che anzi il gettare di quando in quando nel corpo del componimento versi insoavi, e apparentemente negletti è finezza di arte, onde far risplendere più vivamente qualche idea principale nel verso consecutivo, ad imitazione dell'accorto pittore, che per dar risalto alla figura che più gli preme, diminuisce la luce e l'effetto delle secondarie. Ma nel primo vestibolo dell'azione, ove il lettore intende tutti i nervi dell'attenzione per giudicarti, quell'emistichio mi si para dinanzi con poca grazia, e sempre chi mal si presenta male si raccomanda. Nondimeno se l'orecchio il condanna, la ragione l'assolve e se la fedeltà d'un traduttore in tutto il resto può emanciparsi, pare che qui nol possa, né il debba senza rimprovero. Quell'ira, quel canto, quella Dea sono tre idee elementari che alterandosi o segregandosi perderanno sempre forza e vaghezza. Ma nell'idioma nostro per quanto le si raggirino, faranno sempre un duro sentire se le conservi nello stato di originale concomitanza; e quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano i primi riguardi, ma quella del traduttore. Resta dunque a vedersi se torni meglio il sacrificare affatto lo spirito della lingua in cui

⁴⁸ M. Cesarotti, *La Iliade di Omero*, vol. IV, pp. II-III.

⁴⁹ *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1807, p. VII: «Gli uomini nati alle belle arti cercano in Italia una versione corrispondente alla fama di Omero. Il Cesarotti, ingegno sommo de' nostri tempi, che poteva egregiamente tradurlo, elesse d'imitarlo; e forse fa sospettare che il padre de' poeti non risplenderebbe nelle sue bellezze natie».

si traduce per salvare inviolato quello del testo, o se metta più conto il conciliarli ambedue con qualche lor piccolo sacrificio, onde l'uno non trionfi a spese dell'altro.⁵⁰

Nell'ultimo periodo di questo brano sembra che Monti abbia in mente un passo del *Discorso* prefatorio alla seconda edizione padovana dei canti ossianici, in particolare in quel luogo in cui Cesarotti difendeva le ragioni della propria traduzione:

Alcuni brameranno forse un'esattezza più scrupolosa; altri per avventura avrebbero voluto ch'io mi fossi scordato affatto che Ossian fosse caledonio e che lo avessi sfigurato per farlo italiano: ciascheduno legge una traduzione con uno spirito differente, e in questo genere, come negli altri, il pregiudizio tiene spesso il luogo della ragione. Quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d'esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale, e di studiarli di tener un personaggio di mezzo tra il traduttore e l'autore.⁵¹

Se Cesarotti, mano a mano che traduceva la prosa inglese, si rendeva sempre più conto dell'impossibilità di mantenere una fedeltà totale a causa della profonda diversità tra il genio linguistico caledone e quello italiano, decidendo dunque di «tener un personaggio di mezzo tra il traduttore e l'autore», migliorando Ossian e preferendo lo «spirito» alla «lettera», Monti invece tenne un atteggiamento di maggiore rispettosità del testo, non sognandosi minimamente di correggere o di migliorare Omero,⁵² perché il suo problema non era quello di coprire le lacune del poeta greco (che invece preoccuparono Cesarotti) bensì quello di conciliarne lo spirito con la musicalità della resa italiana.⁵³ Monti cercava di trovare una via di mezzo che, senza togliere nulla allo spirito «barbarico» di Omero, al contempo si sforzasse di non offendere l'armonia dello sciolto italiano, poiché, come aggiunge subito dopo «la poesia è una musica. Senza ritmo, senza metro, senza *melos* nessuna poesia. Né basta che il verso perché sia buono, abbia la cantilena, e tutta

⁵⁰ Ivi, V. Monti, *Considerazioni*, cit., pp. 91-92.

⁵¹ *Pi '01*, tomo I, *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova 1772*, pp. 4-5.

⁵² In una lettera ad Antonio Canova del 10 ottobre 1788, Cesarotti così si presenta: «Io sono un racconciatore di quadri vecchi, un inverniciatore di statue antiche, ma voi siete un Pigmaliione che dà vita ed anima ai marmi». M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 66.

⁵³ È questo il motivo per cui Tommaso Valperga di Caluso preferiva la traduzione di Monti al rifacimento cesarottiano, e di questo Monti era orgogliosissimo. Ludovico di Breme in persona consegnò una copia del giudizio di Caluso a Monti il 13 luglio 1810: «Articolo di lettera del Sig[no]r Abate di Caluso a Ludovico di Breme | Torino, 1° luglio '810 [...] Davvero mi pajono [i versi dei primi otto canti dell'*Iliade*, usciti presso Bettoni nell'aprile del 1810] di un'ammirabile disinvoltura di poetica locuzione e d'ottimo suono; tanto più commendevoli di quei della morte d'Ettore di Cesarotti, quanto questi sono più atti a far leggere con piacere ed ammirare Omero, quale in Italiano si può vestire nobilmente senza alterarlo, e quei del Cesarotti sono in pretesa di correggerlo e mostrare non ciò ch'ei seppe fare, ma ciò che avrebbe dovuto», *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*, cit., p. 285. Non pochi erano quelli che preferirono la versione di Monti a quella di Cesarotti: Silvia Curtoni Verza addirittura scrive al poeta il 3 Febbraio 1811, ivi, p. 295: «Ho letto con quell'entusiasmo ch'ogni vostro carme m'ispira, il primo volume della vostra *Iliade*. Oh che sublime armonia di verseggiare! Divina lettura, che l'anima degna di tal poesia trasporta, e rapisce! Morì a tempo Cesarotti».

la sua misura. Fa d'uopo che questa cantilena, e questa misura procedano libere d'ogni intoppo, e che la sintassi emerga bella e spontanea, quale insomma la chiede la naturale enunciazione del sentimento».⁵⁴ Insomma, se Cesarotti mirava soprattutto alla verisomiglianza e alla convenienza, guardando alla Ragione come punto di arrivo e di conseguenza rifacendo Omero per migliorarlo così come il buon gusto richiedeva, Monti guardava alla lingua italiana e alla sua armonia, «quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano i primi riguardi, ma quella del traduttore». Nelle ardite circonvoluzioni e piegamenti della traduzione ossianica per cercare di evitare le ambiguità del linguaggio bardito, nella volontà di trasporre letteralmente gli aggettivi composti dalla prosa inglese all'italiano, nella libertà polimetrica di quell'«esperimento» che di fatto è l'Ossian, Cesarotti aveva dimostrato di aver a cuore più l'«intendimento» del lettore che l'«armonia della lingua» del lettore.

Proprio sull'armonia del verso italiano poggia la seconda critica, stavolta esplicita, nei confronti di Cesarotti. Nella seconda parte delle *Considerazioni*, laddove Monti passa in rassegna diverse traduzioni della protasi iliadica, giunge infine alla versione in sciolti di Cesarotti (e non *La Morte di Ettore*): «Del figliuol di Pelea, d'Achille, o Diva, / Cantami l'ira, ira fatal», e aggiunge:

Il nome dell'immortale traduttore di Ossian suona sì alto, che anche de' suoi difetti, ove pure sien tali, convien parlare con riverenza. E il Cesarotti, che a migliaja e senza pietà ha notato quelli d'Omero, il Cesarotti stesso m'insegna che si può esser grande e peccare tutto ad un tempo. Aprirò dunque liberamente la mia opinione, e l'onesta mia libertà mi renderà, ne son certo, più degno dell'amicizia di cui mi onora.

Fermo nella sentenza che la proposizione del poema debba andar nuda e semplice quanto mai, trovo la ripetizione *cantami l'ira ira fatal*, lontana da questa inculcata semplicità; e un tale raddoppiamento che altrove avrebbe pur della grazia, dubito che qui non la perda, scoprendo l'arte del poeta in un punto, in cui è bene il nasconderla. Né saprei commendare quel genitivo triplicato del primo verso; e fosse anche semplice, non so se un genitivo possa dare buon cominciamento a un poema, a meno che non si abbia per bello l'*Inferni raptoris equos* di Claudiano, che prendendo a cantare *profundae Junonis thalamos*, ti pianta per primaria un'idea secondaria e momentanea, i cavalli di Plutone.

Direi pure che il primo verso prorompe troppo sfarzoso. Ma disdice a un minore il fare più oltre il pedante al maggiore, e in ogni conflitto d'opinione non è il ragionamento, ma il sentimento che mette fine a tutte le dispute.⁵⁵

Diversi sono gli elementi da prendere in considerazione. Innanzitutto, come si diceva fin dall'inizio a proposito di Alfieri, l'abitudine sempre più invalsa di nominare Cesarotti «l'immortale traduttore di Ossian», quasi fosse un vero e proprio epiteto, sintomo, inutile ripeterlo, del successo sensazionale della traduzione del bardo. In secondo luogo la critica vera e propria, non solo nei confronti di quella iterazione che pure sorprende in un orecchio «petrarchesco» come quello dell'abate, molto più propenso alla *variatio* che alla *repetitio*, ma

⁵⁴ V. Monti, *Considerazioni*, cit., p. 92.

⁵⁵ V. Monti, *Considerazioni*, cit., pp. 103-104.

anche nei confronti dell'attacco stesso del poema, che si apre con ben tre genitivi. Da notare ancora la sottolineatura dell'aspra censura cesarottiana, che non aveva risparmiato con la sua mordacia quelli che riteneva essere i difetti di Omero («E il Cesarotti, che a migliaja e senza pietà ha notato quelli d'Omero»), e infine la volontà, dichiarata espressamente, di voler esprimere una volta per tutte la propria opinione su quel passo che prima di allora non aveva forse avuto il coraggio di confessare in privato all'abate, chiudendo poi il discorso con una *captatio benevolentiae* un po' ipocrita e forse, in fin dei conti, non del tutto condivisa *in primis* da lui stesso («Ma disdice a un minore il fare più oltre il pedante al maggiore, e in ogni conflitto d'opinione non è il ragionamento, ma il sentimento che mette fine a tutte le dispute»). Le *Considerazioni* dunque si configurano come il luogo in cui Foscolo e Monti, il cui rapporto appare, già dalla dedica, visibilmente minato dall'invidia, prendono una prima e ferma posizione contro la versione omerica dell'abate, che di lì a un anno morirà.

Alla lettera di scuse di Monti sulla caricatura omerica Cesarotti rispose il 16 marzo 1805 con una delle sue lettere concilianti ma sostanzialmente ambigue: impossibile stabilire con certezza se l'abate avesse creduto o no alla versione di Monti. Sta di fatto che il loro rapporto epistolare continua, a differenza di quanto successo con Alfieri:

Vi ringrazio della pena che vi siete presa di sincerarmi sulla caricatura del Ritratto d'Omero; ma non v'era bisogno di tanto. Vi parlerò anch'io con ingenuità e con franchezza, giacché non intendo di cedere ad alcuno in queste due qualità. M'era noto che il mio lavoro Omerico non incontrava gran fatto la vostra grazia. Perciò quando intesi attribuirsi a voi quel Ritratto, non credei a dir vero la cosa impossibile, ma non per tanto non prestai fede a quella voce, perchè non amo credere rei d'una scortesia insolente quei che io stimo e rispetto pel lor talenti. Vi dirò anzi che la notizia di questo ritratto in luogo di farmi adirare mi fè sorridere. L'idea mi parve spiritosa e felice nel senso di chi la concepì, benché non credessi di meritarsela. Io non sono (perché mi conosciate meglio) uno del *Genus irritabile vatum* né mi sono mai offeso, né ho meno stimato un uomo di merito perché discordi da me in materia di lettere, o perchè non apprezzi le mie cose a grado del mio discreto amor proprio. Sensibile alla lode spontanea che mi venga da un uomo giustamente lodato, ho sempre sdegnato di procacciarmela colle ufiziosità della politica letteraria. Accolgo con gratitudine gli avvisi e le censure stesse esposte colla dovuta decenza, pronto a correggermi o a difendermi con urbanità. Degli oscuri e malnati sdegno le lodi e non curo i biasimi, e ho la vanità di vendicarmene con assoluto silenzio.

Mi lusingo che questa pittura ingenua del mio carattere possa confluire a quel sentimento d'amicizia che mi esibite, e che mi dà motivo di giusta e cara compiacenza.⁵⁶

Monti rispose il 6 aprile 1805, sollevato dal “perdono” di Cesarotti:

L'ultima vostra mi ha messo finalmente in pace con me medesimo, e non mi resta che il cogliere l'occasione di far manifesti pubblicamente i miei sentimenti, e disarmare del tutto la malevolenza e l'invidia. Il tarlo, che poteva segretamente rodere la nostra amicizia, più non esiste, e noi ci ameremo inalterabilmente fino al sepolcro.

⁵⁶ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 248-250.

È uscita in Torino una nuova versione di Giovenale. Dal poco che ne ho letto, parmi che il traduttore (un certo signor Accio, di cui odo il nome la prima volta) sia andato poco oltre del recente suo precursore Giordani. Tocca dunque all'unico Cesarotti l'adempire il pubblico desiderio.

Mentre voi andate vestendo di bello e magnifico stile italiano la splendida bile di Giovenale, io vo toccando la corda pindarica per l'Imperatore Napoleone.⁵⁷ Il Governo mi ha così comandato, e mi è forza obbedire. Dio faccia che l'amor della patria non mi tiri a troppa libertà di pensieri, e che io rispetti l'eroe senza tradire il dovere di cittadino! Batto un sentiero ove il voto della nazione non va molto d'accordo colla politica, e temo di rovinarmi. Sant'Apollo mi aiuti, e voi pregatemi senno e prudenza.⁵⁸

La prova che il rapporto non si interruppe nonostante l'increscioso episodio è data dalla lettera di Cesarotti del 20 luglio 1805, nella quale l'abate si profonde in lodi nei confronti della visione *Il Beneficio*:⁵⁹

La vostra Visione è un monumento magnifico del vostro talento, che solo basterebbe a meritarmi il titolo di Poeta primario d'Italia. Se tutte le visioni fossero simili alla vostra, ogn'uomo colto e assennato diventerebbe visionario. Non vi parlo del vostro stile, del quale ognuno vi riconosce da molto tempo per sovrano maestro. Ma la scelta del disegno, la grandezza dei sentimenti, e l'aggiustatezza dell'idee, e la loro convenienza con tutte le parti del vostro soggetto, rendono questo componimento singolare, e fra tanti altri de' vostri tutti degnissimi di memoria, il più memorabile. Soprattutto l'introduzione dell'ombra di Dante in tal circostanza è un'immaginazione felicissima, appropriatissima, e che fa il più grande onore alla vostra desterità. Qual altro poi era più degno di voi di rappresentarci Dante nella robustezza del suo carattere, e nell'energia e dignità del suo stile? Intesi con esultanza che la generosità del nuovo Sovrano abbia corrisposto degnamente al valore del suo Poeta. Le remunerazioni liberali ai grandi scrittori furono sempre il segreto dei principi accorti per prevenir la posterità. Napoleone può esser munifico senza timore d'impoverir l'erario, perché i Monti non abbondano nel regno d'Italia. Ho veduta con ammirazione e trasporto Mad. Stael [sic], degna figlia di Necker. Ella mi parlò di voi con amicizia e con quella stima che meritate.⁶⁰

Insomma il rapporto prosegue nonostante tutto, ma è evidente che qualcosa si sia incrinato. Nella lettera del 13 agosto 1805 Monti raccomanda a Cesarotti il corcirese Andrea Mustoxidi.⁶¹ Cesarotti, nella lettera del 29 novembre 1805, felice della conoscenza di Mustoxidi raccomanda a sua volta un altro corcirese, uno dei suoi allievi prediletti, ossia Mario Pieri, che già più volte abbiamo

⁵⁷ Si riferisce alla *Visione*, poema encomiastico per Napoleone, vulgato con il titolo *Il Beneficio*, cfr. M.A. Terzoli, *Monti e l'iconografia celebrativa: la Visione per Napoleone re d'Italia*, pp. 59-77 in Ead., *Invenzioni del moderno. Forme, generi e strutture da Parini a Foscolo*, Roma, Carocci, 2017, p. 61.

⁵⁸ V. Monti, *Epistolario*, vol. II, pp. 400-401.

⁵⁹ *Il Beneficio. Visione di Vincenzo Monti*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1805.

⁶⁰ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 251-252.

⁶¹ V. Monti, *Epistolario*, vol. II, pp. 440-441. Andrea Mustoxidi (1785-1860), membro di quella generazione di greci (di cui faceva parte anche Foscolo) che trasferitisi in Italia ne assunsero la cultura e soprattutto la lingua scritta; filologo e storico greco, Mustoxidi aiutò Monti nella traduzione dell'*Iliade* e intratteneva rapporti con i più importanti letterati del tempo.

nominato.⁶² Monti a sua volta replica il 6 dicembre 1805.⁶³ Nel resto del carteggio due lettere sono particolarmente importanti per la nostra disamina: l'epistola con cui Cesarotti comunica la ricevuta del poema de *Il Bardo della Selva Nera*,⁶⁴ inviatogli da Monti, che lo aveva dedicato a Napoleone, e la relativa risposta di Monti.

Cesarotti scrive il 12 luglio 1806:

Colla più grata compiacenza ricevei dal Sig. Consultor Moscati il Poema del vostro Bardo, e m'affretto a ringraziarvi con trasporto del vostro prezioso dono. Non potei finora leggerne che due Canti, ma fui ugualmente colpito dal piano e dell'esecuzione. Vi voleva una singolarità d'invenzione per un soggetto così singolare anzi unico: voi avete trovato il modo di accoppiar le bellezze energiche della natura selvaggia alle finezze della colta; e la grandezza dell'Epoica all'entusiasmo della Lirica. Il mirabile che ne risulta è ben superiore a quello della Mitologia. Sono impaziente di proseguir questa interessante lettura, e il vivo piacere che già provai m'è un pegno sicuro di quello che proverò; e sono ben certo che in fine avrò a confermare il detto del mio amico Mazza, il quale m'avea già prevenuto esser il vostro Poema ispirato da un Genio *sommamente Apollineo*. Egli mi ragguagliò con espressioni di compiacenza della vostra riunione, ed io ne risentii la più cordiale esultanza. I Potentati della letteratura devono esser uniti tra loro e per sentimento e per interesse, giacché la plebe dei subalterni non prende baldanza che dalle discordie dei grandi.⁶⁵

Ma la lettera non è esente da una certa dose di ipocrisia se il 27 luglio 1806 Cesarotti aveva scritto al Patarol dicendo con malizia: «Del Bardo di Monti non vi dico nulla perché bramo di sentir l'impressione che fece a voi. Con 2000 zecchini di guadagno si può soffrir qualche critica».⁶⁶

Monti risponde il 18 luglio 1806:

Non mi basta il vostro giudizio su i soli primi due Canti del Bardo; io il voglio su gli altri quattro, e vel dimando per mia istruzione liberissimo e candidissimo. Sua Maestà, oltre l'avermi data una gran prova del suo gradimento, ordinando che se ne mandino a Parigi quanti esemplari si può, e che se ne lasci a tutti libera la ristampa, ha voluto anche sigillare la sua somma compiacenza col regalo di due mila zecchini, oltre le spese della stampa, tutte a carico del Governo.

⁶² Barbieri, nel raccogliere l'epistolario, erroneamente inserì la missiva all'interno di una serie di lettere indirizzate a Francesco Rizzo Patarol. M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 219-221. La lettera, copia di mano di Mario Pieri, si può leggere senza le espunzioni barberiane – numerosissime del resto nell'epistolario cesarottiano – presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, BRF, ms. 3566, 84r-85v. Per le carte cesarottiane conservate alla Riccardiana e per la tipologia delle diverse espunzioni operate da Barbieri, cfr. V. Gallo, *Gli autografi cesarottiani dalla Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 3565-3566)*, pp. 645-675 in «Critica letteraria», XXXVI, (2008).

⁶³ V. Monti, *Epistolario*, vol. II, pp. 468-469.

⁶⁴ *Il Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Parma, Co' tipi Bodoniani, 1806.

⁶⁵ BRF, ms. 3566, cc. 80r-81r. La lettera, autografa e datata, è conservata alla Riccardiana di Firenze, mentre Barbieri la riporta, senza data e con espunzioni, in M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 257-258.

⁶⁶ M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., lettera del 27 agosto 1806, p. 229.

Se vi è venuto sott'occhio l'estratto che ha fatto del Bardo l'amico Foscolo,⁶⁷ avrete veduto la sua censura a quell'espressione = *azzurri addormentati* = nel terzo Canto parlando degl'Inglesi. – Quando egli mi significò il suo disgusto su quegli *azzurri*, mi credetti di soddisfarli col *coerulea pubes* d'Orazio, denotante i Tedeschi. Ma questo nol potè contentare. Sovviemmi ora (o la memoria non m'inganna) d'aver letto nell'Ossian un'espressione consimile applicata agl'Inglesi. L'ho pescata scorrendo le vostre note, ma indarno. Ditemi voi, se questa è illusione della memoria, o se realmente la cosa è così. Certo gli è che quell'idea non è di tutto mio senno; ma come e donde la mi sia entrata nel capo, non mel ricordo.⁶⁸

Cesarotti risponde il 28 luglio 1806 dando un resoconto sintetico di quanto annotato,⁶⁹ e pone un parallelo tra il poema montiano e Ossian («Bardi Caledonj»):

Ho letto per intero il vostro Poema, che m'abbagliò e mi sorprese con un cumulo di bellezze d'ogni specie. Voi avete trovato il modo di riunire e accozzar insieme in un felice contrasto, con novità e naturalezza, il bello dei generi i più disparati. L'introduzione di quel Bardo è un colpo di genio. Essa vi autorizza a variare e interrompere la monotonia descrittiva delle battaglie, con una serie di canzoni spiranti il foco e l'entusiasmo della passione. Le due ch'egli canta in tuono profetico possono far invidia a Ezechiele non che ai Bardi Caledonj: la sublimità della poesia va del paro coll'altezza delle verità morali politiche. Questi due insigni pezzi di lirica sono i pegni e i saggi dei tanti che daranno in progresso al vostro Bardo Marengo, Austerlizza, Monaco, e chi sa che altro. Ogni canto ha le sue bellezze particolari e caratteristiche, oltre quelle della locuzione e dello stile, che sfavillano in ciascheduno d'un lume vivissimo. Ma il terzo canto è il mio favorito, e deve esserlo d'Apollo stesso. Pitt nel suo gabinetto è un quadro dei più insigni che esistano nelle gallerie della Poesia; e l'Epopèa e la Tragedia riunite non potrebbero né immaginar né presentare uno spettacolo più altamente e profondamente terribile di quello della visione e della morte di quel Ministro. [...] Quanto agli *azzurri addormentati*, non mi ricordo che questa espressione o altra simile si trovi in Ossian, e vi confesso che non avrei osato avventurar questo epiteto senza un sostantivo che lo sostenga. Ma questo è un atomo di polvere insensibile che non ammette nemmeno un *guarda, e passa* dinanzi a tante meraviglie. La prima parte del Poema fa sospirar l'altra: ambedue si daranno un risalto reciproco, e faranno sentir meglio il merito del complesso e del piano.⁷⁰

Cesarotti ha ragione: in Ossian non si trova l'espressione richiesta da Monti. Nel Canto IV del poema *Fingal* i guerrieri irlandesi sono appellati con l'epiteto «occhi-azzurri duci», ma non sembra essere l'epiteto che interessa Monti e inoltre si trova nel testo, non in nota. A conferma di ciò Monti stesso chiarisce la fonte in questione, nella lettera di risposta dell'8 agosto 1806.⁷¹

⁶⁷ Osservazioni sul poema del «Bardo», (1806).

⁶⁸ V. Monti, *Epistolario*, vol. III, pp. 26-27.

⁶⁹ Nella Biblioteca Riccardiana di Firenze sono conservate le note autografe di Cesarotti al *Bardo della Selva Nera*: BRF, ms. 3565, cc. 45r-46v.

⁷⁰ BRF, ms. 3566, 87r-88r (copia di mano di Mario Pieri) e con, espunzioni di Barbieri, in M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 261-262.

⁷¹ V. Monti, *Epistolario*, vol. III, pp. 38-39: «Ho finalmente trovata la ragione degli *azzurri addormentati*, e sapeva io bene che questa idea non mi era germogliata in capo per sé medesima. Il Cavalier Temple, nella sua Introduzione alla Storia d'Inghilterra, ha queste parole, conformi a quanto asseriscono altri scrittori = *Gli stranieri appellavano gli abitanti di quest'isola col nome di Briths*, a cagione della lor costumanza di dipingersi il corpo nudo, e gli scudi in azzurro, ch'essi

Il 27 gennaio 1807 Monti comunica la spedizione de *La Spada di Federico Secondo*,⁷² ma un sintomo della non gradita censura dell'Omero cesarottiano fatta da Monti nelle *Considerazioni dell'Esperimento* è percepibile dalla brusca fine del carteggio a noi rimasto: Monti invia a Cesarotti un'ultima lettera, datata 24 marzo 1807, allegando l'*Ode gentiliaca del Signor Cav. Vincenzo Monti in occasione del parto di S. A. I. la Vice-Regina d'Italia e del decreto su i Licei Convitti* (1807), ma Cesarotti, a quanto sembra, non rispose:

V'indirizzo per posta l'ultimo mio lavoro; e siete il primo a cui lo spedisco, siccome primo nella mia stima. [...] Fra poco uscirà il saggio della Omerica traduzione di Foscolo. Questo meraviglioso e strano cervello ha voluto ad ogni patto inserirvi qualche cosa del mio: ed io, desideroso come era da molto tempo di far palese al pubblico la mia venerazione per Cesarotti, ho colto il pretesto di censurare certo suo [di Cesarotti] verso, finendo col mettermi umilmente sotto i suoi piedi. Foscolo che pur esso altamente vi stima, ha fatto (credo, in qualche nota) lo stesso; e questa parmi la lode che deve più lusingare i grandi ingegni, quale voi siete.⁷³

È abbastanza evidente come in questa missiva Monti intenda premunirsi alla vigilia dell'uscita dell'*Esperimento*: dando del «meraviglioso e strano» a Foscolo, cerca chiaramente di scolparsi il più possibile dagli strali che entrambi lanciano sull'Omero dell'abate. Nonostante Monti avesse avvertito Foscolo di smussare le critiche nei confronti di Maffei e di Cesarotti, evidentemente ciò non era bastato ad evitare i fastidi dell'abate.⁷⁴ Non è dunque inesatto affermare che Omero probabilmente abbia deciso del rapporto epistolare tra Monti e il «grande capitano di poeti».⁷⁵ Sappiamo però che ci fu un ultimo incontro: il 18 luglio 1808 per l'esattezza, pochi mesi prima della morte dell'abate, secondo quanto attesta Mario Pieri nella sua *Vita*, il quale asserisce che era appunto il primo incontro che

chiamano Brith; il che distinguevali dagli stranieri. Da questo nome degli abitanti venne quello di Britannia all'isola, etc. etc. *Gli azzurri addormentati* null'altro son dunque che i *Britanni addormentati*, e sparisce e si cangia in un bel modo di dire la stranezza dell'espressione».

⁷² Fortunato Federici aveva scritto a Monti sulla volontà dell'abate di leggere l'opera, *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*, cit., 2012, lettera del 9 gennaio 1807, p. 165: «Cesarotti mi dice di salutarla distintamente. L'altro giorno in Biblioteca Pubblica mi parlò del bel lavoro Poetico di Lei sulla Spada di Federico II Re di Prussia, e / mostrava molta voglia di leggerlo, non avendo allora anch'Egli sentito che a parlarne».

⁷³ V. Monti, *Epistolario*, vol. III, pp. 120-121.

⁷⁴ Ivi, pp. 91-92, gennaio 1807, è la medesima lettera, indirizzata a Bettoni per Foscolo, nella quale fa intendere a quest'ultimo di non gradire del tutto la dedica dell'*Esperimento*, subodorando infatti le conseguenze che ne sarebbero derivate: «Passando dalla grammatica alla prudenza, importa molto che tu rifletta bene se volendo tu dare alla critica quell'aria d'imparzialità che deve raccomandarla, convenga alla severità de' tuoi giudicj l'intitolare a me la tua opera, siccome avevi già divisato. L'amicizia toglie fede alla lode, e nuoce egualmente al lodato che al lodatore. Pènsavi, e poi fa il tuo piacere. Parlando del Maffei e del Cesarotti, ti raccomandando pure di spuntar più che puoi il dardo delle tue parole, che dardi sono veramente e roventi e pungenti. Trattasi di tali, che, anche allorquando hanno peccato, debbonsi rispettare. Hai abbastanza di che sfogarti su gli altri. Prendi in buona parte i miei consigli, che nascono da vero zelo della tua fama a me cara quanto la propria».

⁷⁵ Lettera di Monti a Mario Pieri, [15 marzo] 1806: «Avete al fianco un grande capitano di poeti, e sotto la sua direzione non potrete militare che con onore». V. Monti, *Epistolario*, vol. III, pp. 7-8.

avveniva di persona tra i due.⁷⁶ Tuttavia rimane una lettera di Cesarotti, indirizzata a Giuseppe Urbani Pagani Cesa, datata 14 aprile 1808. La lettera attesta in realtà un precedente incontro, in cui Cesarotti aveva mostrato freddezza nei confronti di Monti: il rapporto evidentemente era irrecuperabile.⁷⁷ Nonostante il tono commosso con cui Pieri narra l'incontro dei due «grandi uomini», non è forse azzardato supporre che fu più un incontro di cortesia che di sincera voglia di conoscersi da parte di entrambi, dato che per tutto il tempo del loro rapporto epistolare non avevano fatto nessuno sforzo per incontrarsi di persona, e anzi, se Cesarotti non lo aveva cercato nel suo ultimo viaggio romano del 1783,⁷⁸ Pieri attestava che Monti non solo non aveva apprezzato la *Pronea*, ma che non apprezzava nemmeno Cesarotti come uomo.⁷⁹

⁷⁶ M. Pieri, *Opere di Mario Pieri Corcirese*, tomo primo, *Vita scritta da lui medesimo*, vol. I, Firenze, Coi tipi di Felice Le Monnier, 1850, p. 177: «Era il dì 18 luglio dell'anno 1808, quando io lo [Monti] condussi in casa di lui [Cesarotti]. Per verità, l'abbracciamento di questi due grandi uomini che si vedevano la prima volta, e i loro abbracciamenti reciproci, e le prove ch'egli si diedero a gara di stima e di amicizia, offriva uno spettacolo commovente ed augusto. A me pareva, in veggendoli, di sognare la felicità delle anime beate, ed il cuore per la letizia mi balzava nel petto. Io toccai accortamente dell'Alfieri, e li vidi affatto affatto concordi».

⁷⁷ M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., pp. 243-244: «Il Monti tornato da Napoli e da Roma, e venuto a queste parti passò ai bagni della Battaglia, e venne a Padova a farmi visita protestandosi pieno di stima e di amicizia. Interrogato da se avesse ricevuta la *Pronea* che doveva essergli [sic] trasmessa per mio nome appena uscita l'edizione rispose di non averla né avuta né letta, e senza aggiungere una parola di più lasciò andare il discorso. Io risposi con disinvoltura che la troverebbe alla sua casa a Milano».

⁷⁸ C. Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 105.

⁷⁹ M. Pieri, *Memorie*, a cura di R. Masini, vol. I, Città di Castello, Bulzoni editore, 2003, p. 209: «Essendo caduto il discorso sopra Cesarotti lo tacciai per cattivo uomo; quantunque di buon gusto, e scrittore elegante di versi e di prose, ma non di gran levatura d'ingegno [...] La *Pronea* di Cesarotti non gli piace, e dice "ch'è un componimento di un letterato", notisi di un *letterato*, e non di un *Poeta* "di ottantacinque anni": che la Filosofia vi è troppo svelata; e non mi accordò altro che la Poesia dello Stile: che la Filosofia d'un poema debb'essere tutta fantasmi, e machinismo, ed Allegoria».

5.2 Ossian e Monti

Nella lettera del 28 luglio 1806, chiedendo a Cesarotti di controllare se la coppia aggettivale *azzurri addormentati* si trovi tra le note al poema, Monti in maniera implicita dimostra una certa familiarità con i poemi ossianici. Monti aveva letto Ossian ben prima che l'abate si decidesse a dare alle stampe la definitiva edizione in occasione della pubblicazione dell'*opera omnia*. Come il rapporto tra Monti e Cesarotti, lo si è visto, non era esente da ambiguità, così non lo era nemmeno il rapporto di Monti con il bardo: a differenza di Alfieri e di Foscolo, non ci sono pervenute delle vere e proprie parole di lode o di critica per l'Ossian cesarottiano da parte di Monti. Ad esempio nel *Dialogo tra Matteo Giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore, e ser Magrino pedante*, apparso nel secondo e nel terzo volume della «Biblioteca italiana» (1816), dunque in un contesto fortemente antiromantico, a un certo punto si discute sopra alcuni versi di un certo Alessandro Natali, tratti dalla sua visione in quattro canti *La Verità*, pubblicata a Bergamo nel 1816:

Tad. Alla prova:

Odo un suon che serpeggia fioco fioco
Entro i cespugli della mia capanna.
Questo è il singhiozzo dell'Eco gemente.

L'entratura, o m'inganno, mi rende odore Ossianesco.
Mag. Ossianesco, e cattivo.
Tad. Non ho cuore di contraddirvi.⁸⁰

Eppure nelle *Considerazioni* Monti appellò Cesarotti «immortale traduttore d'Ossian», come si è visto. Un altro luogo in cui non è facile intendere cosa Monti ne pensasse dei poemi ossianici è la lettera a Francesco Soprani, scritta a Milano nel 1828. Soprani aveva scritto una tragedia, *Aganadeca*, pubblicata a Piacenza presso l'editore Majno nel 1828 e chiaramente ispirata ai poemi ossianici dato che *Aganadeca* (*Agandecca* nell'inglese di Macpherson) era l'amante del re Fingal, padre di Ossian e re dei Caledoni. Questa tragedia fa parte di una nutrita serie di tragedie di fine Settecento e inizio Ottocento direttamente ispirate ai canti del bardo, alcune delle quali vennero dai loro autori presentate alle attenzioni di Cesarotti. Monti invia dunque all'amico la sua recensione:

Ho letto con vera soddisfazione la vostra *Aganadeca*, desidero ora di rileggerla stampata. Ho presa la libertà di notare alcune mende, e pochi versi che mi sembrano troppo visibilmente impressi dell'indole Caledonica. Sulla scelta dell'argomento, vi sarà da molti fatto rimprovero per essere quei poemi onde fu tratta, generalmente poco apprezzati e conosciuti, e perciò temerei, quanto all'effetto teatrale, che i due primi atti e singolarmente il primo non riescano languidi allo

⁸⁰ «Biblioteca italiana», vol. 3, luglio 1816, fascicolo 1, p. 96.

spettatore; ma il terzo e soprattutto il quarto e il quinto, faranno ben presto dimenticare quella ingrata impressione, prodotto ordinario di una curiosità non sì tosto appagata, e per se stessa impaziente. I personaggi, e soprattutto l'Aganadeca, mi sembrano egregiamente scolpiti, e vi meriterà assai lode lo sviluppo della catastrofe, immaginata diversamente da Ossian, sicché la morte di Aganadeca debba attribuirsi al concorso d'imprevedute circostanze anziché a un orribile e premeditato disegno.⁸¹

Nel comparare le due catastrofi, Monti rivela ancora una volta familiarità con i poemi ossianici. È però alquanto strano che nel 1828 Monti affermi che i poemi di Ossian siano «generalmente poco apprezzati e conosciuti», quando in realtà a quell'altezza di tempo i poemi erano non solo conosciutissimi ma anche penetrati a fondo nella letteratura italiana. Forse in queste parole è possibile leggere una prova di un fastidio e un conseguente allontanamento dall'«indole Caledonica»: infatti da tre anni Monti aveva licenziato il *Sermone sulla mitologia*, il cui atto di accusa è mosso anche, e forse, soprattutto contro Ossian, a capo dell'«audace scuola boreal». A mio parere è impossibile che Monti, scrivendo il *Sermone*, non avesse in mente Ossian: bisogna infatti ricordare che la maggior parte degli scrittori, sia classicisti che romantici (Cesarotti compreso) deprecavano fortemente la sterile e pedissequa imitazione ossianico-romantica del tutto priva di una genuina ispirazione. Quando Monti scrive, vv. 30-39: «Spento lo stesso re de' carmi Apollo, / Chi voce mi darà lena e pensieri / Al subbietto gentil convenienti? / Forse l'austero genio ispiratore / Delle nordiche nenie? Ohimè! Ché, nato / Sotto povero sole e fra i ruggiti / De' turbini nudrito, ei sol di fosche / Idee si pasce e le ridenti abborre, / E abitar gode ne' sepolcri, e tutte / In lugubre color pinger le cose» non fa altro che riassumere i caratteri più salienti dell'ambientazione dei canti ossianici, le «nordiche nenie»: i turbini, sepolcri, le «tenebrose / Nebbie» (vv. 12-13) e i «procellosi / Venti e bufere» (vv. 15-16) partecipano tutti delle «lugubri» scene ossianiche, colpevoli d'aver scacciato, secondo Monti, la ridente poesia aonia.

Eppure è innegabile che sia nella poesia giovanile che nei poemi encomiastici nei confronti di Bonaparte Monti dimostri di aver subito un grande fascino dai canti caledoni: probabilmente nei poemi encomiastici l'ispirazione ossianica ubbidiva più a una volontà di compiacere Napoleone, che amava molto Ossian, più che alla propria vena. In ogni caso l'influenza ossianica non era sfuggita ai suoi contemporanei. Probabilmente la prima critica più lucida prodotta su *Il Bardo della Selva Nera* fu quella di Foscolo,⁸² il quale, oltre all'aspra critica su quel doppio sintagma aggettivale «azzurri addormentati», argomentò ampiamente l'originale commistione di Epica, Lirica e Dramma e la scelta di creare un'epopea storica priva di favola mitologica ma basantesi su avvenimenti contemporanei al

⁸¹ V. Monti, *Epistolario*, cit., p. 329.

⁸² U. Foscolo, *Osservazioni sul poema del «Bardo»* (1806), EN, vol. VI, pp. 465-479. Nella ristampa bottoniana le *Osservazioni* sono allegate alla fine del poema.

poeta. Tra le altre cose però, Foscolo individua molto bene l'eredità ossianica del poema montiano, quando si sofferma ad analizzare lo stile del poema:

Parlerò ora dello stile. Questo Poeta è celebrato nel nostro secolo per l'abbondanza dei modi, la purità della dizione, la novità de' traslati, la proprietà delle parole, la precisione dell'idea, l'armonia del verso, il colorito delle immagini, la vita ne' sentimenti, per quell'aura celeste insomma di cui è capace la poesia e la lingua italiana. I Critici che pur gli rimproveravano molti difetti d'economia, lodarono sempre lo stile [...] Dello stile dunque del Bardo si tacerebbe, lasciando che il pubblico regolasse i giudizi su l'opinione stabilita dagli altri poemi del Monti, se questi non si fosse ora procacciate nuove forme e nuovo impasto. Il Caro, il Cesarotti, segnatamente nell'Ossian, ed il Parini ci sembrano i maestri del verso sciolto in Italia [...] la materia dell'Ossian dissente tanto da' nostri costumi e dalle nostre idee poetiche, che l'imitarlo riescirebbe ridicola affettazione. Ma l'Autore del Bardo temprò la magnifica semplicità omerica e le figure virgiliane con la disinvoltura del Caro e le nuove forme dell'Ossian, e si fece uno stile tutto proprio, ove il solo perito dell'arte può sentire di che elementi l'abbia composto, ma non saprebbe nondimeno discernarli e decomporli.⁸³

Foscolo dunque afferma che la maestria di Monti si è rivelata nel saper rimodulare le «nuove forme dell'Ossian» senza però cadere nella sterile imitazione ossianica, facendosi «uno stile tutto proprio». Un secondo scrittore coevo di Monti, Francesco Torti, scrisse un opuscolo dal titolo *Le affinità poetiche fra il GENIO d'Ossian e il GENIO di Monti*, che in realtà è la riduzione di una lettera-saggio indirizzata al marchese Scipione Colelli. Torti nel suo scritto depreca la pusillanimità di Monti, colpevole di non aver rivelato a sufficienza, nei propri scritti, il grande tumulto che si agitava nel proprio animo:

Se il Cav. Monti, il rigeneratore di Dante, il Poeta della forza unita alla dolcezza, che meglio d'ogni altro ha collegata la fantasia al sentimento; se questo meraviglioso delibatore dei più bei fiori del Parnaso antico, e moderno avesse reso conto al pubblico degli interni movimenti della sua anima, di quelle profonde sensazioni che si eccitavano in lui all'aspetto dei grandi originali della natura, o dei preziosi modelli dell'arte, noi avremmo imparato, con vero profitto, quali sono i fonti della sublimità, e dell'emozione poetica, ed Ella, Sig. Marchese pregiatissimo, non sarebbe rimasta scandalizzata di aver letto nel mio *Parnaso Italiano Tomo II. Cap. 2*, che il genio settentrionale di Ossian si avvicina al genio orientale dei Profeti della Palestina per ciò, che riguarda unicamente il bello e il grande della Poesia. [...] Ora se io le dimostrerò che l'anima poetica di Monti, colpita dalle bellezze di Ossian, ha riprodotto in più luoghi de' suoi versi il fuoco, l'energia delle immagini e delle tinte del Bardo Settentrionale, io le avrò egualmente dimostrato, che Ella ha torto d'impugnare la verità della mia asserzione, vale a dire, che Ossian è capace d'inalzare, e commuovere il nostro spirito al pari dei primi genj originali della poesia sacra e profana. Lo spirito di Monti simpatizzò assai per tempo col genio poetico dell'antica Scozia.⁸⁴

⁸³ Ivi, pp. 473-474. Se le *Osservazioni* di Foscolo furono alquanto benevole, quelle di Paolo Costa invece attaccarono ferocemente il «mostruoso poema» di Monti: *Sul Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico del Cav. Vincenzo Monti. Osservazioni critiche di Paolo Costa*, Milano, Tipografia Fratelli Veladini, 1807.

⁸⁴ F. Torti, *Le affinità poetiche fra il GENIO d'Ossian e il GENIO di Monti*, pp. 441-474 in Id., *Antipurismo*, Tipografia Tomassini, Fuligno, 1828, pp. 447-456.

Torti procede poi all'individuazione dei più palesi echi ossianici che si ritrovano nella poesia montiana, come nei *Pensieri d'amore*, mediati però in alcuni casi dal Werther goethiano,⁸⁵ di cui sono verseggiati alcuni passi, VIII, 124-137:

Alta è la notte, ed in profonda calma
Dorme il mondo sepolto, e in un con esso
Par la procella del mio cor sopita.
Io balzo fuori delle piume, e guardo;
E traverso alle nubi, che del vento
Squarcia e sospinge l'iracondo soffio,
Veggio del ciel per gl'interrotti campi
Qua e là deserte scintillar le stelle.
Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque,
E verrà tempo che da voi l'Eterno
Ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?
E tu pur anche coll'infranto carro
Rovesciato cadrai, tardo Boote,
Tu degli artici lumi il più gentile?⁸⁶

O negli sciolti *Al Principe Don Sigismondo Chigi*:

Di me ti risovvenga, e su quel sasso,
Che lagrimando del mio nome incisi,
Su quel sasso fedel siedi e sospira.
Volgi il guardo di là verso la valle,
E ti ferma a veder come da lunge
Su la mia tomba invia l'ultimo raggio
Il sol pietoso, e dolcemente il vento
Fa l'erba tremolar che la ricopre.⁸⁷

Nella tragedia *Aristodemo*, III, 7, 1062-1065:

Verrà dimani il sole che dall'alto
La mia grandezza illuminar solea,
Mi cercherà per questa reggia, ed altro
Non vedrà che la pietra che mi chiude.⁸⁸

⁸⁵ Cfr. P. Fasano, *Ein romantisch Lied. Il Werther e la lirica italiana*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIII, (1989), pp. 5-43.

⁸⁶ *Poesie di Vincenzo Monti*, cit., *Pensieri d'amore*, p. 92. *Dartula*, II, 15-22: «Cadder dal cielo / Le tue sorelle? o più non son coloro / Che nella notte s'allegnavan teco? / Sì, sì, luce leggiadra, essi son spenti, / E tu spesso per piagnerli t'ascondi. / Ma verrà notte ancor, che tu, tu stessa / Cadrai per sempre, e lascerai nel cielo / Il tuo azzurro sentier»; *La Morte di Gaulo*, 453: «Alta è la notte»; *Dartula*, II, 110: «Alta è la nebbia e densa».

⁸⁷ *Poesie di Vincenzo Monti*, cit., *A S. E. il Signor Principe Don Sigismondo Chidi*, p. 725. *Carritura*, III, 83-90: «Stretta, e rinchiusa poca terra serba / Coppia di cui più amabil non s'è vista; / Cresce fra i sassi del sepolcro l'erba; / Io siedo spesso alla nera ombra, e trista: / Vi geme il vento, e la memoria acerba / Sorgemi dentro, e l'anima m'attrista: / Dormite in pace placidi e soletti / Dormite, o cari, nella tomba stretti».

E avviandosi a concludere il proprio opuscolo, Torti scrive le seguenti importanti affermazioni:

Vi è stato un tempo in cui il Cav. Monti ha creduto che il solo Dante Alighieri dovesse essere il Giove supremo di tutto l'Olimpo poetico. Senza entrare in alcuna disputa sopra questa esagerata opinione, essa è stata almeno buona per dimostrare vieppiù una verità già conosciuta, vale a dire che tutti i generi sono eccellenti quando vengono maneggiati da un talento superiore. Monti infatti addossò nel *Basville* la lunga cappa del trecento; e apparì mirabile e nuovo sotto il gotico paludamento; ma se la veste è di Dante, i fiori e i ricami sono d'Ossian e de' Profeti. Così egli ha innestate le bellezze d'un genere sopra quelle d'un altro genere, e questa è la caratteristica singolare della sua musa; Monti è l'ape d'oro del nostro Parnaso [...] il nostro primo Poeta contemporaneo, l'*Apollo vivente*, il Cav. Monti, ha pensato e sentito altamente col genio d'Ossian, si è penetrato del suo entusiasmo, e della sua ispirazione.⁸⁹

Il fascino di Monti per la sensibilità preromantica si palesa già nella prima raccolta poetica. Il *Saggio di poesie* (1779)⁹⁰ è a mio parere la raccolta che più di tutto il resto della produzione montiana risente dell'influenza ossianica.⁹¹ Ciò non vuol dire ovviamente che negli altri componimenti non si trovino delle tracce di ossianismo, ma che la raccolta d'esordio del 1779 è quella più organicamente concepita sotto il fascino delle letture preromantiche, dopo la quale però Monti sembra aver deciso di seguire un'altra strada, un po' più consona alla tradizione italiana. Il *Saggio di poesie* sembra dunque essere stato concepito più all'insegna dell'occasionalità,⁹² senza cioè aver svolto un ruolo rivoluzionario nella poetica

⁸⁸ V. Monti, *Aristodemo*, a cura di A. Bruni, Parma, Ugo Garzanti Editore, 1998, p. 102. Berato, IV, 15-18: «Verrà doman chi mi mirò pur oggi / Gajo di mia beltà, Ei scorrerà col guardo e campi e poggi, / Ma non mi troverà».

⁸⁹ F. Torti, *Le affinità poetiche*, cit., pp. 465-470.

⁹⁰ *Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti a Sua Eccellenza la Signora marchesa Maria Maddalena Trotti Bevilacqua*, Livorno, Dai Torchi dell'Enciclopedia, 1779; A. Di Ricco ne ha curato una ristampa anastatica, V. Monti, *Saggio di poesie*, a cura di A. Di Ricco, presentazione di G. Barbarisi, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2006.

⁹¹ C. Colicchia, *Il "Saggio di poesie" del 1779 e la prima poetica montiana*, Firenze, Le Monnier, 1961, p. 46: «L'esempio [per la stesura della raccolta] gli veniva dato dai poeti preromantici europei (Young, Klopstock, e in qualche modo anche Gessner ed Ossian), verso i quali si rivolgeva con maggiore attenzione, poiché in essi ritrovava quegli atteggiamenti che gli apparivano più vicini alle sue tendenze: di questi poeti infatti non solo venivano allora apprezzate la novità e l'arditezza delle espressioni, ma anche quell'atteggiamento meditativo, che sembrava in armonia con lo spirito filosofico del secolo».

⁹² Sull'«occasionalità» come caratteristica peculiare del Monti poeta ha riflettuto G. Carosella Corvisiero nel suo *Mitologia e fantasia in Vincenzo Monti*, Napoli, Loffredo Editore, 1970, pp. 11-12: «Le sue reazioni alla mutevole realtà erano condizionate da due fattori: da un lato il temperamento vivace e poco riflessivo lo induceva ad adesioni o a ripulse non debitamente ponderate e non sorrette da un'adeguata formazione intellettuale ed etica; dall'altro il clima della cultura arcadica, nel quale egli s'era formato, congiuntamente con il costume tradizionale del letterato vivente all'ombra protettrice di nobili e ricche famiglie, lo disponeva all'esercizio dell'arte con notevole dovizia di capacità tecniche ma con scarso impegno intimo, personale [...] Di qui deriva quel carattere di occasionalità da tante parti rimproverato alla poesia di Monti come segno del labile, fugace, mutevole sentire dell'autore [...] le occasioni rimanevano, per il Monti, quasi sempre estrinseche e non impegnavano mai integralmente la sua umanità». Di «eclettico

montiana, che a suo modo ha comunque contribuito alla svolta poetica intergenerazionale tra un Settecento stanco e un Ottocento incalzante.⁹³ Clementino Vannetti del resto richiamò Monti alla necessità di abbandonare la meditazione filosofico-poetica per dedicarsi alla classicità nell'*Epistola di Lagarino Accademico Occulto* sopracitata.

Nel *Saggio di poesie*, dopo la dedica a Climene Teutonica, Monti inserisce un discorso preliminare indirizzato a Ennio Quirino Visconti, di cui si è già parlato, nel quale i riferimenti a una nuova modalità che definirei estetico-compositiva si delineano chiaramente nel momento in cui il poeta nomina per la prima volta lo Pseudo-Longino, cui si ispira allorché tratta di quegli ingegni, come Dante, Davide e Milton, la cui energica grandezza automaticamente veniva opposta al *labor limae* virgiliano-petrarchesco.⁹⁴ Inoltre è importante notare come il resto del

sincretismo» parla invece N. Mineo, *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1992, p. 46: «La stessa apertura agli oltramontani non vuol essere una rottura con la tradizione, ma un'inclusione, una cooptazione di questi all'interno di quella tradizione, che si identifica con la poesia stessa. Ancora una volta assistiamo a un tentativo di eclettico, anche se non indifferenziato, sincretismo».

⁹³ G. Carosella Corvisiero, *Mitologia e fantasia in Vincenzo Monti*, cit., p. 48: «Il Monti, anche se non ne ebbe chiara coscienza, veniva realizzando il graduale passaggio dal Settecento elegante, scettico, amabile all'Ottocento appassionato, torbido, sentimentale, dando un contributo tanto prezioso quanto unico all'elaborazione delle forme espressive, le quali ad opera sua si impregnarono di quel pathos che fu poi la nota caratteristica dell'età romantica. Non c'è dubbio che il Romanticismo debba moltissimo al Monti, che tuttavia non si riconobbe romantico».

⁹⁴ V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., *Discorso preliminare al Chiarissimo Monsignore Ennio Quirino Visconti Camerier d'onore di Nostro Signore Pio Sesto*, pp. XVIII-XX: «Una immaginazione delicata e gentile diverrà viziosa per troppa sottigliezza e raffinamento: all'incontro una immaginazione calda e profonda eccederà nella grandezza e nel disordine delle idee. Somiglio la prima ad un piccolo rivolo che mormora languidamente ed ha il margine sì gremito di fiori, che non dà varco ad accollarvisi senza calpestarne, ed opprimerne molti coi piedi. Somiglio la seconda ad un fiume reale che torbide si qualche volta, ma sonanti e maestose porta al mare le sue onde e regge sul dosso le navi, laddove quel ruscelletto appena tragge seco le povere foglie che i fanciulli vi gittano per giuoco. Zappi Rolli e cento Francesi sono del primo carattere. Dante Ariosto Milton sono del secondo. Io non disprezzo le delicate fantasie smorfiose; ma io vorrei essere Omero piuttosto che Anacreonte, e rinuncierei di buon grado a cento leggiadre cose di quello per aver dieci sole bellezze di quello benché da molti difetti accompagnate. E tanto più volentieri io lo farei quanto che Longino ci fa intendere in tuono di serietà, che le produzioni d'un grande ingegno con molti errori e inavvertenze sono infinitamente preferibili alle opere d'un autore d'inferiore grado scrupolosamente esatte e conformi a tutte le regole dello scrivere corretto. [...] Non voglio però che pensi nessuno esser io devoto più per un poeta che per un altro. Io leggo con trasporto tutti i buoni maestri, e le bellezze di questo non m'impediscono di sentire e di ammirare le bellezze di quello. Petrarca mi tocca l'anima, Frugoni mi sorprende. Klopstok mi trasporta con violenza nel suo sentimento, e mi mette in iscompiglio la fantasia; Gessner, Lessingh, Kleist m'innamorano con la loro semplicità, e mi rendono voglioso di farmi pastore. Crebillon mi piace perché mi spaventa, Cornelio mi solleva sopra di me medesimo, Racine mi ricerca il core, e senza esser fanatico per Shakespear io so di aver sparso in pubblico teatro delle lagrime sulle sventure di Giulietta e di Romeo, e di esserne altravolta partito pieno di terrore e di raccapriccio per i furori di Amleto. Nomino questi forestieri, acciò si veda che io non sono idolatra dei soli italiani. *Tros, Rutulusve fuat*, o italiana o transalpina o cinese o araba ch'ella sia, fosse pur anche groellandica, la poesia mi piace tutta purché la trovi buona; né io getto al foco un libro che abbondante sia di difetti, quando non manca di bellezze che li compensano: perché finalmente poi l'ottimo non si trova se non che nella repubblica di Platone. Tuttavolta siccome è difficile il far versi, e non aver il suo modello, la sua innamorata, mentre il Parnaso è diviso in Petrarchisti, in

Discorso sia volto a dimostrare la superiorità della poesia salmistica e davidica sulla poesia omerica, segno appunto che a quest'altezza di tempo Monti era decisamente più attratto dalla poesia "primitiva" che non da quella classica.⁹⁵

Già il primo Capitolo, *Entusiasmo Malenconico*⁹⁶ (quella malinconia che decenni dopo, nel *Sermone*, stigmatizzerà come malattia dei romantici) è praticamente tutto intessuto di stilemi e situazioni preromantiche, tra cui sembra di udire qualche eco ossianica, 3-6: «O cara solitudine, una volta / A sollevare deh vieni i miei tormenti / Tutta nel velo della notte avvolta»;⁹⁷ 13-15: «Ti sento, sì ti sento: il volto fosco / Risvegliator di lagrimosi canti / Io mi veggo su gli occhi io lo conosco»;⁹⁸ 27-36: «Odo dell'aura errante il fischiar mesto, / E il taciturno mormorar del fonte / Che un freddo invia sull'anima orror funesto. // Su i fianchi alpestri e sul ciglion del monte / Van cavalcando i nembi orridi e cupi, / E stan pendenti in minacciosa fronte. // Oh piagge oscure! oh spaventose rupi! / Oh rio silenzio! oh solitario speco / Secreto albergator d'orsi e di lupi»;⁹⁹ 61-69: «Veggio le nubi strascinate a cerchio / Dai vorticosi venti al mondo tutto / Far di sopra un feroce atro coperchio. // Mugge il tuono fra lampi, e dappertutto / Dal sen de' nembi la tempesta sbalza, / E schianta i boschi il ruinoso flutto. // Piombano saltellon di balza in balza / Furiosi i torrenti, e querce e massi / In giù la strepitosa onda trabalza»;¹⁰⁰ 75-76: «Del tufo sotto alla scavata conca / Corrono ad

Frugoniani, e in altre sette forestiere, che combattono tutto giorno fra loro, e s'insultano, quasi che la gloria di uno escluda quella dell'altro; così mi dichiaro ancora io di aver la mia bandiera di partito, e questa è la poesia degli Ebrei. [...] Io amo dunque David più che gli altri poeti, e nessuno vorrà, credo, condannare questa mia parzialità. Omero, Pindaro, Virgilio sono grandi e maestosi; ma David (senza parlar dei profeti, specialmente d'Isaia), David è qualche cosa di più».

⁹⁵ Ivi, pp. XXVI-XXVII: «In David soffia immediatamente lo spirito di Dio: la sua poesia è degna del cielo medesimo, è impressa tutta dal conio di Colui che scherzava formando l'universo. Omero copia la Natura. David scrive ciò che gli detta lo stesso autor della Natura, ed esso è quello che dipinge per lui. David in somma è tanto superiore ad Omero quanto la cristiana idea del supremo Essere è più ragionevole e più sublime in noi che nei pagani».

⁹⁶ Su questo componimento cfr. in particolare I. Ciani, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVII, (1979), pp. 413-477 e R. Bertazzoli, *L'«Entusiasmo malinconico» di Vincenzo Monti e altri versi*, pp. 119-157 in Ead., *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcarle e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Verona, Edizioni Fiorini, 2002.

⁹⁷ V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., *Entusiasmo malenconico*, p. 1. *Temora* VIII, II, 16: «Ove Fingallo fra la nebbia avvolto», *Temora* VIII, nota <a> [*Poemetto consolatorio a Sulmalla per la morte di Cathmor*], 8: «Vedrai proteso e in pigra nebbia avvolto»; *Berato*, IV, 108-109: «Piangi in tenebre avvolta / Vedova Luta». Cfr. L. Alamanni, *Avarchide*, Canto VIII: «Con sembiante furor di notte avvolta».

⁹⁸ *Entusiasmo malenconico*, p. 1. *Temora* V, II, 14-16: «Ti sento, o graziosa arpa di Cona, / Ti sento, e già l'immagini vivaci / Tornano all'anima mia».

⁹⁹ *Entusiasmo malenconico*, p. 2. *La Notte*, III, 6: «Odo il vento nel bosco a ruggir forte»; *Colanto e Cutona*, III, 7-8: «Odo una voce: o figlio / Della notte»; *Callin di Chuta*, 3-6: «Odo sbuffarti da' lor colli intorno / I venti mormorevoli, e dei venti / Erran sull'ale con vermiglie vesti / L'ombre de' morti e n'han diporto e gioja». In «Van cavalcando i nembi orridi e cupi» è forse presente *Fingal* IV, I, 411-412: «Su focosi raggi / Van cavalcando orridi spettri».

¹⁰⁰ *Entusiasmo malenconico*, p. 3. *Temora* II, II, 1-2: «Padre d'Eroi, Tremmor, scendi sull'ale / Dei vorticosi venti ov'hai soggiorno»; *Temora* VI, II, 165-167: «Fratello / Errando or va su i vorticosi venti / Lo spirito tuo?»; *Temora* VIII, II, 359-360: «Abitator di vorticosi venti / Tremmor padre d'Eroi»; *La Battaglia di Lora*, I, 31-32: «Tal mugge il tuono / Sul monte, e più non è»; *La Notte*,

incontrarmi le tenebre»;¹⁰¹ *Per la Passione di Nostro Signore*, 13-15: «Nell'alma risvegliarsi io sento / In faccia alla commossa ira divina / Di Natura il cordoglio e lo spavento»;¹⁰² 79-80: «Qual fumo all'austro, e qual minuta arena / Si dileguano i monti a lui davante»;¹⁰³ *In lode del Signor Abate Francesco Filippo Giannotti*, 13-15: «Quando mugghiar dall'Aquilone io sento / E repente appressarsi un procelloso / Turbo forier di notte e di spavento»;¹⁰⁴ *Sopra i Dolori di Maria Vergine*, 3-6: «Io sento l'aure taciturne e meste / Gemer tra i cedri e tra le querce annose, / E fin dai fondamenti ultimi e cupi, / Commosse intorno traballar le rupi»;¹⁰⁵ *Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio de' Principi Thunn*, 37-39: «Quando talor due turbini cozzanti / Vanno dell'aria a disputar l'impero / In tenebrosi orribili sembianti»;¹⁰⁶ 40-42: «Mugghiano all'urlo spaventoso e fiero / L'eccelse rupi, e impaurito altrove / Fugge travolto il rio dal suo sentiero»;¹⁰⁷ 85: «Roco tra sassi mormorava il fonte»;¹⁰⁸ 104-105: «E scoppiar a sinistra il tuon, s'intese / Rumoreggiando per l'aereo campo»;¹⁰⁹ 115-117: «Ei posò nella spiaggia erma le piante, / Qual colonna di foco in selva oscura / Che riconforta il pellegrino errante»;¹¹⁰ in *Elegia I*, 1-3: «Or son pur solo, e in queste selve amiche / Non v'è

63-64: «La ventosa orrenda procella / Schianta i boschi, i sassi sfracella»; *Fingal* IV, I, 265-266: «E come pietre / Van saltellon di balza in balza».

¹⁰¹ *Entusiasmo malenconico*, p. 4. *I Canti di Selma*, III, 14-15: «Ad incontrarti / Corron l'onde festose».

¹⁰² V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., *Per la passione di Nostro Signore*, p. 8. *Cartone*, III, 329-330: «Nel petto io sento / Già palpitare la gagliardia dell'alma».

¹⁰³ *Per la Passione di Nostro Signore*, p. 10. *Fingal* I, I, 224-226: «Fingal dei forti / Disperditor, come minuta arena / Disperde il vento». Cfr. L. Borra, *Amorose rime*, LXXV: «Ecco la steril tua minuta arena»; T. Tasso, *Il mondo creato*, 6° giorno: «Che in polve è scritta ed in minuta arena»; P. Metastasio, *Rime, Epitalmio II*: «Susurra oppressa la minuta arena».

¹⁰⁴ V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., *In lode del Signor Abate Francesco Filippo Giannotti*, p. 22. *Oscar e Dermio*, II, 16-17: «Procelloso turbo / Scosse, e sterpò tutti i miei rami».

¹⁰⁵ V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., *Sopra i Dolori di Maria Vergine*, p. 29. *La Guerra di Caroso*, I, 248-249: «E incontro al vento sospingean petrosa / D'annose querce coronata fronte»; *Cartone*, III, 592-593: «Crollan le querce annose / Dalle montagne»; *Temora* I, II, 4-6: «Una pianura angusta / Giace fra due colline ingombre, e cinte / D'annose querce»; *Fingal* I, I, 35-36: «I nostri passi / Crollaro il bosco; e traballar le rupi». Cfr. G. Vico, *Poesie, Giunone in danza*, V, 820: «Rover gravi, dur'elci e querce annose»; A. Caro, *Eneide*, Libro 3, 1071: «Erano quai di querce annose a Giove».

¹⁰⁶ V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., *Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio De' Principi Thunn*, p. 42. I. Ciani, in *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, cit., annota che nella versione precedente dell'*Entusiasmo malenconico* (il cui titolo era *Entusiasmo patetico*) era presente una terzina praticamente uguale a questa, che poi Monti non inserì, per spostarla invece in questo testo: «Quando talor due turbini cozzanti / Vanno dell'aria a disputar l'impero / In procellosi turbini sembianti». Cfr. *Fingal* V, I, 31-33 «Par d'Ocean tempesta / Mossa da due cozzanti aerei spirti / Che van dell'onde a disputar l'impero».

¹⁰⁷ *Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio De' Principi Thunn*, p. 43. *Fingal* I, I, 38-39: «E impauriti alla terribil zuffa / Fuggir travolti dal suo corso i rivi».

¹⁰⁸ *Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio De' Principi Thunn*, p. 44. *Fingal* I, I, 213-214: «Roco mormora il rio, s'ode nell'aria / Gemer la quercia antica».

¹⁰⁹ *Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio De' Principi Thunn*, p. 45. *Temora* VI, II, 372-373: «Romoreggiando le guerresche torme / Per lo campo notturno».

¹¹⁰ *Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio De' Principi Thunn*, p. 46. *Fingal* III, I, 355-356: «Rino avanzossi / Qual colonna di fuoco»; *Fingal* V, I, 14-15: «Ve' com'ei passa, / Qual colonna di foco,

chi ascolti i miei lugubri accenti / Altro che i tronchi delle piante antiche»;¹¹¹ 4-6: «Flebile fra le tetre ombre dolenti / Regna il silenzio, e a lagrimar m'invoglia / Rotto dal cupo mormorio de' venti»;¹¹² 73-75: «Ahi! ch'io non odo che tra fronda e fronda / Il patetico suon dell'aure erranti, / E il lamentoso strepitar dell'onda».¹¹³ Come si evince chiaramente da questi passi, ogniquale volta Monti decideva di inserire un'immagine lugubre e tempestosa o di ambientare l'intero testo in una rappresentazione nordica della Natura, quasi automaticamente si ispirava a Ossian.

Un altro testo particolarmente ricco di echi ossianici è la *Basvilliana*,¹¹⁴ come ad esempio in I, 43-44: «“Dormi in pace” dicendo “o di mie pene / Caro compagno”»;¹¹⁵ I, 70: «Di lugubre vermiglia orrida luce»;¹¹⁶ I, 88: «Ed al raggio di luna incerto e fioco»;¹¹⁷ II, 91: «E cupe voci di confuso affetto»;¹¹⁸ II, 124: «Simile al mugghio di remoti tuoni»;¹¹⁹ III, 1-2: «La fronte sollevò, rizzossi in piedi / L'addolorato Spirto»;¹²⁰ III, 179: «E fra mille seguaci ombre festose»;¹²¹

e tutto incende!»; 366-368: «Alfine entrambi / Si celar dietro il colle, appunto come / Doppia colonna di notturno foco»; *Fingal* VI, I, 63-64: «Disser ch'ei stava / Qual colonna di foco».

¹¹¹ V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., *Elegia* I, p. 74. *Berato*, IV, 424-427: «Ed io son solo / Sulle rive del Luta; è la mia voce / Quasi l'ultimo gemito del vento, / Quando il bosco abbandona».

¹¹² *Elegia* I, p. 74. *Fingal* V, I, 117-118 «Giovine sventurato, a che con questi / Funesti detti a lagrimar m'invogli?». Cfr. *Rime degli Arcadi*, *Siringo Reteo*, 10: «E 'l grave aspetto a lagrimar m'invoglia».

¹¹³ *Elegia* I, p. 80. *Temora* VII, II, 259-261: «Rossiccio l'occhio di Bertin risguarda / Tra fronda e fronda ai cacciator che lieto / Di notte alla magion torna»; *Colanto e Cutona*, III, 159-160: «Il vento ad or ad or tra fronda e fronda / Mormorerà». Cfr. T. Tasso, *Rinaldo*, VII, 33, 6: «E tiene il suo camin tra fronda e fronda»; T. Tasso, *Rime*, *Dove i frondosi colli il mare inonda*, 1402, 4: «Né la disperde pur tra fronda e fronda».

¹¹⁴ Nell'*Introduzione* alla sua edizione critica, Stefania Bozzi scrive: «Le immagini grandiose e terribili di eventi naturali e oltremondani, desunte per lo più dalla Bibbia e filtrate attraverso la tradizione poetica volgare, sono inoltre arricchite dal *topos* preromantico di un paesaggio tragicamente partecipe delle vicende umane, caratterizzante la poesia sepolcrale e particolarmente l'*Ossian* di Melchiorre Cesarotti, con cui non di rado Monti sembra gareggiare nella ricerca dell'atmosfera cupa, come in *Bass*. I 70, dove, con l'aggiunta di *lugubre*, [«Di lugubre vermiglia orrida luce»], eleva a *tricolon* la doppia aggettivazione di *Ossian*, *Dartula* 489: “orrida vermiglia luce”, V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, testo critico e commento a cura di S. Bozzi, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. XV.

¹¹⁵ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 11. *La Morte di Gaulo*, 467-468: «Dormi in pace, dormi, e posa / Caro figlio del mio amor», (S. Bozzi 2013).

¹¹⁶ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 15. *Dartula*, II, 489: «Lasciate l'orrida vermiglia luce», (S. Bozzi 2013).

¹¹⁷ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 16. *I Canti di Selma*, III, 342-343: «Fioco / Raggio di Luna»; *Cartone*, III, 614-615: «Simile a fioco raggio di Luna», (S. Bozzi 2013).

¹¹⁸ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 46. *Temora* IV, II, 285-286: «Nel campo del Luba / Stavvi una cupa voce»; *Temora* VII, 50-51: «Dalla ventosa valle uscir le cupe / Voci dei morti», (S. Bozzi 2013).

¹¹⁹ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 49. *La Morte di Gaulo*, 131: «Simile al tuon che da lontan rimugghia», (S. Bozzi 2013).

¹²⁰ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 65. *I Canti di Selma*, III, 268: «A consolar l'addolorato spirto», (S. Bozzi 2013).

¹²¹ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 81. *La Battaglia di Lora*, I, 345: «Volino intorno a te l'ombre festose», (S. Bozzi 2013).

IV, 144: «E dell'armi il fragor pareva sentirsi»;¹²² IV, 231: «Gli discorree le lagrime dal ciglio»;¹²³ IV, 292: «Dei quattro opposti venti in su le penne».¹²⁴

Le occorrenze ossianiche si trovano in generale sparse un po' dappertutto nelle opere montiane: *La Bellezza dell'Universo* reca una variante al primo verso che rievoca un altro incipit ossianico: «Oh leggiadra del ciel candida figlia»;¹²⁵ 117: «Lanciasti un guardo su l'azzurra faccia»;¹²⁶ *Al Principe Don Sigismondo Chigi*, 134-136: «Me misero! non veggo / Che lugubri deserti: altro non odo / Che urlar torrenti e mugolar tempeste»;¹²⁷ *Alla Marchesa Anna Malaspina della Bastia*: 47-49: «Fama è ch'ivi talor melodioso / Errar s'oda uno spirto, ed empia tutto / Di riverenza e d'orror sacro il loco»;¹²⁸ *Feroniade* I, 382: «Vedean languire i giovinetti figli»;¹²⁹ I, 537-538: «Su via prestami, o fida, il tuo piovoso / Arco d'oro e di luce»;¹³⁰ *Pensieri d'amore* VIII, 1-3: «Alta è la notte, ed in profonda calma / Dorme il mondo sepolto, e in un con esso / Par la procella del mio cor sopita»;¹³¹ 12-14: «E tu pur anche coll'infranto carro / Rovesciato cadrai, tardo Boote, / Tu degli artici lumi il più gentile?»;¹³² *Per vaga giovinetta*, 1: «Dolce, soave è la tua voce»;¹³³ *Per la sollevazione seguita in Roma la notte del giorno*

¹²² V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 112. *Temora* II, 91-93: «Così gli estinti valorosi figli / I nostri padri tra 'l fragor dell'armi / Dimenticar solean», (S. Bozzi 2013). Cfr. *Rime degli Arcadi*, V, *Eritro Faresio*, 389: «Che ponno in mezzo al gran fragor dell'armi».

¹²³ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 119. *Carritura*, III, 465-466: «Per le guancie a rivi scorron le lagrime», (S. Bozzi 2013).

¹²⁴ V. Monti, *In morte di Ugo Bassville*, p. 124. *La Guerra di Caroso*, I, 333-334: «Errando andremo / Sulle penne dei venti», (Bozzi 2013). Inoltre, nelle note al canto I del poema, in riferimento al v. 196: «Quindi ai Celtici Boschi si rigira», il poeta scrive: «Pochi sono gli antichi storici che non parlino di questi Celti e di questi Bardi abitatori della Gallia Celtica [...] Scrivevano in versi le azioni degli uomini grandi e le cantavano al suono d'un istrumento simile molto alla lira. [...] E che le loro poesie fossero veramente bellicose e grandiose possiam vederlo da quelle del Bardo Ossian figliuolo di Fingallo, raccolte da Macpherson e nobilmente tradotte in Italiano dal Cesarotti», ivi, p. 158.

¹²⁵ V. Monti, *La Bellezza dell'Universo*, in *Poesie di Vincenzo Monti*, scelte, commentate e illustrate da Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1891, p. 10. Cfr. *Dartula*, II, 1: «Figlia del ciel, sei bella».

¹²⁶ V. Monti, *La Bellezza dell'Universo*, p. 13. *Cartone*, III, 198: «L'azzurra faccia sorridea del mare».

¹²⁷ V. Monti, *Opere*, cit., A S.E. *il Signor Principe Don Sigismondo Chigi*, p. 722. *Fingal* IV, I, 412-414: «E in basso / Rovesciasi precipitosa e torba / L'urlante possa de' torrenti alpini».

¹²⁸ V. Monti, A S.E. *il Signor Principe Don Sigismondo Chigi*, p. 742. *Temora* II, II, 388-391: «Vid'ei lo spirto / Dell'oscuro Cairba errar ramingo / Di nembo in nembo del funebre canto / Sospirando l'onor».

¹²⁹ V. Monti, *Feroniade*, edizione commentata a cura di F. Favaro, Padova, Padova University Press, 2013, p. 12. *Colnadona*, III, 74: «De' cari amici i giovinetti figli»; *Calto e Colama*, III, 45: «Calto e Colmart giovinetti figli», (F. Favaro 2013).

¹³⁰ V. Monti, *Feroniade*, p. 16. *Comala* I, 17: «Come l'arco piovoso?»; *Calloda* II, III, 170-171: «Come il vivid'arco / Del ciel piovoso» e *Carritura* II, 63-64: «Nella bellezza sua, simile all'arco / Del ciel piovoso», (F. Favaro 2013).

¹³¹ V. Monti, *Opere*, cit., *Pensieri d'amore*, p. 731. *La Morte di Gaulo*, 453: «Alta è la notte»; *Comala*, I, 57: «Presso è la notte, e tu non giungi ancora?»; *Calto e Colama*, III, 88-89: «Buia è la notte; al Re di Selma / Tosto fuggiam»; *La Notte*, 1: «Trista è la notte, tenebria s'aduna».

¹³² V. Monti, *Opere*, cit., *Pensieri d'amore*, p. 731. *Dartula*, 19-21: «Ma verrà notte ancor, che tu, tu stessa / Cadrai per sempre, e lascerai nel cielo / Il tuo azzurro sentier».

¹³³ *Fingal* I, I, 609: «Dolce è la voce tua, Carilo».

tredici di gennaio 1793, 6: «Notte atra»;¹³⁴ *Prometeo* I, 45:¹³⁵ «Ei sovra il sommo della rupe assiso», I, 581-582: «Sul tonante / Carro immortal di sua giustizia assiso»;¹³⁶ l'apostrofe al sole, I, 122-130: «O Sole, ei disse, o tu che tutte osservi / Maestoso <, > e tranquillo in tua carriera / De' mortali le cure <, > e de' celesti, / Se nell'ampio tuo corso unqua t'avvenga / Fuggitivo <, > e ramingo in su la terra / Mirar qualcuno di mia stirpe oppressa, / Fammi fede con esso, o Sole amico, / Che niuna colpa nella colpa io m'ebbi / Dell'incauto fratello»;¹³⁷ I, 587: «Delle Caucasee rupi abitatore»;¹³⁸ 751-753: «Dove son, rispondete, i vostri eserciti? / Dove i duci i cavalli e i tuoni <, > e i fulmini / De' vostri bronzi?»;¹³⁹ 853-854: «Nel vostro sen mi riceveste il giorno <, > / Che mal del cielo disputò l'impero»;¹⁴⁰ II, 227-228: «Dalle mute / Ombre notturne»¹⁴¹; II, 249-250: «Oh della negra notte / Lucide, care, intelligenti figlie»;¹⁴² nella redazione manoscritta del Canto III, 324-326: «E già veggo da lunge i folti pioppi / Dello Sperchio tremar, veggo le querce / Camminar del santissimo Elicon»;¹⁴³ III, 538: «Foco d'eterna inestinguibil vampa».¹⁴⁴ *Galeotto Manfredi* I, 4, 385-386: «Non turbarti, amica; / Non paventar»;¹⁴⁵ II, 4, 613-615: «Verrà meco / De' beneficj tuoi dolce

¹³⁴ *Comala*, 96: «Figlio dell'atra notte», *Colanto e Cutona*, 52-53: «Notte atra», *La Notte*, III, 88: «In tal notte atra».

¹³⁵ Cito dall'edizione critica curata da L. Frassinetti: V. Monti, *Il Prometeo*, edizione critica, storia, interpretazione a cura di L. Frassinetti, Pisa, ETS, 2001, p. 160.

¹³⁶ Ivi, p. 173, *Fingal* I, I, 1: «Appo di Tura la muraglia assiso», *Temora* II, II, 512: «Dopo tempesta in sul suo poggio assiso», *Oitona*, III, 271: «Mentr'ei si stava tra gli amici assiso», *Berato*, 477-478: «E a me ti mostra / Fra la tua nebbia assiso».

¹³⁷ V. Monti, *Il Prometeo*, p. 162, *Cartone*, III, 583-619: «O tu che luminoso erri e rotondo / Come lo scudo de' miei padri, o Sole, / Donde sono i tuoi raggi? e da che fonte / Trai la viva tua luce? esci tu fuori / In tua bellezza maestosa, e gli altri / Furgon dal cielo: al tuo apparir la Luna / Nell'onda Occidental ratta s'asconde / Pallida e fredda: tu pel ciel deserto / Solo ti movi. E chi poria seguirti / Nel corso tuo? Crollan le querce annose / Dalle montagne, le montagne istesse / Sceman cogli anni, l'Ocean s'abbassa, / E sorge alternamente; in ciel si perde / La bianca Luna, ma tu sol tu sei / Sempre lo stesso, e ti rallegrì altero / Nello splendor d'interminabil corso. / Tu, quando il mondo atra tempesta imbruna; / Quando il tuono rimbomba, e vola il lampo, / Tu nella tua beltà guardi sereno / Fuor delle nubi, e alla tempesta ridi».

¹³⁸ V. Monti, *Il Prometeo*, p. 173, *La Battaglia di Lora*, I, 8: «O della rupe abitator solingo», *Calto e Colama*, III, 1-2: «O della rupe / Solingo abitator».

¹³⁹ V. Monti, *Il Prometeo*, p. 177, *Dartula*, II, 535-536: «Ove son l'arme / Dei duci estinti alle tue sale appese? / Ove gli scudi de' passati tempi», *Colanto e Cutona*, III, 18-19: «E dove son gli amici / De' tempi antichi?».

¹⁴⁰ V. Monti, *Il Prometeo*, p. 179, *Fingal* V, I, 33: «Che van dell'onde a disputar l'impero».

¹⁴¹ V. Monti, *Il Prometeo*, p. 186, *Fingal* I, 146-147: «O dentro a un nembo / Squarciato dall'irate ombre notturne», *Fingal* IV, I, 116-117: «Ombre notturne / Stridon da lungi». Cfr. G.B. Strozzi, *Madrigali*, LVI, 1, 6: «Le mute ombre notturne al tuo soggiorno».

¹⁴² *Il Prometeo*, p. 187, *La Morte di Cucullino*, II, 242: «O della notte nebulosa figlio», *Dartula*, II, 7: «Chi ti pareggia, o della notte figlia», *Dartula*, II, 431: «O figlie della notte», *Temora* II, 419-420: «Chi sei? rispondi, / O figlio della notte», *Temora* IV, 298: «O figli della notte».

¹⁴³ *Il Prometeo*, p. 292, *La Guerra d'Inistona*, I, 18-20: «O Selma, o Selma / Veggo le torri tue, veggo le querce / Dell'ombre tue mura».

¹⁴⁴ *Il Prometeo*, p. 313, *Temora* VI, 332: «Gli ardea di rabbia inestinguibil vampa».

¹⁴⁵ V. Monti, *Galeotto Manfredi. Principe di Faenza*, a cura di A. Bruni, Bologna, CLUEB, 2005, p. 46, *Carritura*, III, 476-477: «O Re di Sora, di Fingallo il brando / Non paventar» (A. Bruni). Cfr. P. Metastasio, *Siroe*, I, 6, 6: «Non paventar di lui»; *Rime degli Arcadi*, IV, *Ofelte Nedeo*: «Segui, e non paventar rischio di morte»;

ed eterna / La rimembranza»;¹⁴⁶ III, 10, 1097: «Passami allora tu medesimo il petto»;¹⁴⁷ IV, 3, 1232: «Tu tremi e ti scolori»;¹⁴⁸ IV, 6, 1403-1404: «Un sol detto non passar non oseria / Sul tremante tuo labbro»;¹⁴⁹ V, 3, 1572-1573: «Nelle sue stanze abbandonata e sola / Sta l'infelice»;¹⁵⁰ V, 7, 1774: «Oh spettacolo pietoso»;¹⁵¹ *I Pittagorici*, Atto unico, XVII: «Fremi, o mar, fremete, o venti»;¹⁵² «Scoppia il nembo, e mugge il tuono»;¹⁵³ *Aristodemo*, I, 4, 369-370: «S'arrestò / Pallida, fredda, muta»;¹⁵⁴ III, 7, 1123: «Al chiaror fioco di notturno lume»;¹⁵⁵ IV, 4, 1364-1365: «Oh qual d'affetti / Terribile tumulto!». ¹⁵⁶

Non c'è dubbio però che all'interno dell'immensa produzione montiana, uno dei testi più direttamente ispirati ai canti di Ossian sia *Il Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*,¹⁵⁷ dedicato a Napoleone. Eppure tra i cantori citati nella dedica il nome di Ossian non appare accanto ai bardi di Carlo Magno, ma non sussiste dubbio sul fatto che Ossian, assieme al *The Bard. A Pindaric Ode* (1757)

¹⁴⁶ Galeotto Manfredi, p. 64, *Temora* VII, II, 305-306: «È dolce e cara / La rimembranza di Lumon selvoso» (A. Bruni). Bruni giustamente sottolinea che l'espressione piacque a Monti, il quale la riuse negli sciolti *Al principe Don Sigismondo Chigi*, 29-30: «Or mi rende di voi la rimembranza, / Che pria sì dolce mi scendea dal core?» e nella *Musogonia*, 499-500: «Tal discese agli dèi dolce sul core / La rimembranza della gloria antica».

¹⁴⁷ Galeotto Manfredi, p. 110, *Fingal* V, I, 131-132: «Solleva il brando / Passami il petto» (A. Bruni 2005). Cfr. T. Tasso, *Re Torrismondo*, V, 6, 95-96: «Abbi pietà, ti prego, / Di me: passami il petto».

¹⁴⁸ Galeotto Manfredi, p. 123, *Berato*, IV, 309: «Forza è che tremi e ti scolori in viso» (A. Bruni 2005).

¹⁴⁹ Galeotto Manfredi, p. 140, *Carritura*, III, 456: «Morì sul labbro la tremante voce», (A. Bruni 2005).

¹⁵⁰ Galeotto Manfredi, p. 152, *I Canti di Selma*, III, 52-57: «È notte; io siedo abbandonata e sola [...] Che far mai degg'io abbandonata e sola», (A. Bruni 2005). Cfr. T. Accetto, *Rime amorose, Chi mi divide da l'usata pace?*, LIII, 3: «Dimmi tu, selva abbandonata e sola»; P. Metastasio, *Catone in Utica*, III, 2, 11: «Abbandonata e sola».

¹⁵¹ Galeotto Manfredi, p. 174, *Calto e Colama*, III, 49: «Al tenero spettacolo, e pietoso» (A. Bruni 2005).

¹⁵² V. Monti, *I Pittagorici. Dramma di un atto solo*. Rappresentato nel Real Teatro di S. Carlo il giorno 19. di Marzo 1808, Napoli, Nella Stamperia del Corriere, 1808, p. 36. *Fingal* I, 142-145: «Sorgete o voi / Voi d'Inisfela tenebroso venti, / Imperversate tempeste, e fremete / Turbini, e nemi».

¹⁵³ *I Pittagorici*, cit., p. 38. *La Battaglia di Lora*, I, 31-32: «Tal mugge il tuono / Sul monte».

¹⁵⁴ V. Monti, *Aristodemo*, p. 40. *Fingal* IV, I, 134-137: «E perché piangi / Figlia di Starno? [...] a che pallida e muta / Bell'ospite dei nemi?», (Bruni 2005). Cfr. G.B. Marino, *Adone*, XVII, 129, 1: «Restò d'alto stupor pallida e muta».

¹⁵⁵ V. Monti, *Aristodemo*, p. 107. *Calloda* II, III, 127: «Per lo dubbio chiaror di fioca luce», (A. Bruni 2005).

¹⁵⁶ V. Monti, *Aristodemo*, p. 128. *Comala*, I, 243-244: «Che tumulto d'affetti, / M'affoga il cor!», (A. Bruni 2005).

¹⁵⁷ Cfr. a questo proposito F. Allorto Masso, *Luna e poesia*, cit., p. 535: «Pienamente rispondente alla tradizione della poesia ossianica è invece il paesaggio lunare che compare nel *Bardo della Selva Nera*, nel passo in cui, al chiaro di luna, il bardo Ullino e la figlia Malvina intravedono il giovane Terigi, ferito e insanguinato. [...] Nel Monti coesistevano (come sarà poi nel Foscolo, anche se in maniera ben più profonda) due opposte sensibilità: quella che potremmo dire in senso lato romantica e quella educata al gusto classico, dalla prima delle quali nascevano le immagini notturne riecheggianti Ossian, mentre dalla seconda nascevano le figurazioni classiche apprese dall'assidua frequentazione di Omero e dei poeti antichi».

di Thomas Gray e ad altri testi «oltremontani»,¹⁵⁸ costituisca la fonte principale per la costruzione e l'ispirazione delle immagini del poema. Soprattutto l'intricata commistione dei tre maggiori generi poetici, Lirica, Tragedia e Dramma (commistione caotica che precede il «sacro gioco» dei generi operato dal romanticismo maturo) dovette incuriosire non poco la penna montiana, che se ne ricordò nella stesura del *Bardo*, come già aveva rilevato Cesarotti nella sua lettera di recensione al testo.¹⁵⁹

La dedica di Monti del resto esplicita direttamente questo tentativo di conciliazione non solo dei generi, ma anche del ruolo del bardo, poeta e profeta al tempo stesso:

Verrà tempo che una nuova mitologia divinizzando le vostre imprese, come già quello di Ercole, di Bacco e di Teseo, porgerà alle postere fantasie abbondante materia di pura e alta Epopea: la quale non potendo sussistere senza la poetica meraviglia (intendo dire senza la favola), ha bisogno che la meraviglia storica non opprima troppo, siccome ora fa, la poetica. [...] In tanta luce di opprimente storica verità disperato il caso dell'Epopea, né potendo questa giovarsi molto della pagana mitologia, a cui è mancato presso di noi il fondamento della religione che la santificava, ed essendo cessata quella delle Fate e degli incantesimi, che pure per qualche tempo poté supplire alla prima, era forza ricorrere ad un genere di poesia, la quale ponesse in salvo i diritti della favola senza nuocere alla dignità della storia. La poesia Bardita, riunendo e temperando l'uno coll'altro il doppio carattere dell'Epica e della Lirica, mi è sembrata, o Sire, se non la sola, almeno la più acconcia ad ordire una qualche tela poetica dei portenti per Voi operati; tanto più che il *Bardo della Selva Nera*, il quale abbandona i suoi boschi per seguire le vostre armate, e confondere il suono guerriero della sua arpa col fragore dei cannoni di Austerlitz, alla qualità di poeta aggiunge quella pur di profeta.¹⁶⁰

Come abbiamo visto sopra, Foscolo individuò immediatamente il ruolo di Ossian nel poema montiano, così come Torti nel suo opuscolo critico.¹⁶¹ Invece Paolo Costa ritenne che Monti non avesse reso la minima giustizia alla bellezza dei canti di Ossian.¹⁶² Le perplessità di Torti erano legate a quel passo contenuto nel Canto II del *Bardo*, dove Ullino afferma che la «natura selvaggia» non esaurisce la complessità della natura stessa, e che accanto a quella selvaggia c'è anche la natura colta: «Ché culta ancora la natura è bella», e qui mi sembra di intravedere un particolare autobiografico dello stesso Monti, che ad un certo punto

¹⁵⁸ Baldassarri parla a questo proposito di «sistematica contaminazione fra codici», G. Baldassarri, *Vincenzo Monti e «Il Bardo della Selva Nera»*, in *Raccolta di scritti per A. Gareffi*, pp. 257-261, a cura di R. Caputo e N. Longo, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013, p. 276.

¹⁵⁹ M. Cesarotti, *Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 257-258: «Voi avete trovato il modo di riunire e accozzar insieme in un felice contrasto, con novità e naturalezza, il bello dei generi i più disparati».

¹⁶⁰ V. Monti, *Il Bardo della Selva Nera*, cit., pp. III-IV.

¹⁶¹ F. Torti, *Le affinità poetiche*, cit., pp. 459 e sgg.

¹⁶² P. Costa, *Sul Bardo della Selva Nera*, cit., p. 9: «Mi perdoni il celebre autore, ma egli non mi darà mai ad intendere, che fra il silenzio, e le tenebre di un tugurio [quello di Ullino e Malvina] possa l'umana mente fecondarsi di quelle immagini, ed il cuore scaldarsi di que' generosi e forti sentimenti, che fanno la bellezza dei Poemi d'Ossian, i quali poemi offrono uno specchio delle azioni, e delle passioni del popolo fantastico, ardente, bellicoso, fra cui viveva il guerriero cantore».

decide di lasciare lo stile preromantico del *Saggio di poesie* per sperimentare altre strade di maggiore “civiltà” poetica, II, 179-205:

Ché care a me pur sono
Le virtù cittadine, e precettori
Nella somma de' carmi arte divina,
Non mi fur sole le tempeste e i nembi,
I torrenti, la luna, e le pensose
Equitanti le nubi ombre de' padri;
Ma i costumi ben anco e le dottrine,
E gli affetti, e i bisogni, e le vicende
Dell'uom, cui nodo social costringe;
Ché culta ancora la natura è bella.
Ben fu stagion che maestosa, e diva
Non che bella m'apparve, innanzi a quella
De' vostri vati, la natura espressa
Ne' bardi carmi, e grande io sì l'estimo
In suo rozzo vestir. Ma fantasia
Sempre avvolta di nembi, e sempre al lampo
Delle folgori accesa, ed al ruggito
D'uniformi procelle, a lunga prova
La bramosa di nuove dilettezze
Alma nel petto mi stancava, e dentro,
Sì qui dentro sentii, che d'un sol fiore
Ir contenta non può questa divina
Nostra farfalla. Allor vid'io che il bardo
Pittor non era sì fedel, qual sembra,
Di natura; ché varia ella e infinita
Nell'opre sue risplende; e circoscritta
Sotto i bardi pennelli è ognor la stessa.¹⁶³

Il Canto I del *Bardo* si apre con il cantore Ullino che, in compagnia della figlia Malvina, si reca sopra un'altura a mirare le due file di eserciti, francese e tedesca, schierate sul campo di battaglia di Ulm, 1805. Non solo i nomi sono tratti dai canti di Ossian (Ullino è uno dei bardi cantori al servizio del re caledone Fingal, mentre Malvina è la nuora di Ossian, moglie del di lui figlio Oscar),¹⁶⁴ ma anche la tradizione secondo la quale i bardi accompagnavano con le loro arpe gli eroi in

¹⁶³ F. Torti, *Le affinità poetiche*, cit., pp. 460-461: «Ma io veggio in questo stesso poema un fenomeno di poetica bizzarria che non ha esempio. Il tuono epico vi prende improvvisamente il tuono della critica: il sacro figlio dei Bardi prorompe in biasimo della sua poesia nazionale, e ingrato alla natura, ed alla scuola de' suoi grandi modelli degrada la sua propria gloria, e disonora se stesso. Egli dice [...] che la colta natura è molto più preferibile alla natura selvaggia; che questa non presenta all'uomo che un ristretto circolo d'oggetti [...] in una parola, che la natura dei poeti Celtici non gli comparisce più come altre volte bella e sublime quanto quella de' nostri occidentali».

¹⁶⁴ M. Cesarotti, *Ragionamento preliminare intorno i Caledonj*, cit., p. CVII: «Del resto, Malvina, vedova di Oscar, era la sola compagna dell'afflitto Bardo; ella può riguardarsi come la Musa di Ossian, giacché la sua presenza soleva accenderlo d'entusiasmo poetico. Ella accompagnava i suoi canti col suono dell'arpa, ed egli la invoca assai spesso nel principio o nel fine de' suoi poemi».

battaglia potrebbe essere stata letta da Monti nel *Ragionamento preliminare intorno i Caledonj* e nelle varie note ai canti.¹⁶⁵

Monti dunque fa di Malvina la figlia di Ullino e non la nuora di Ossian. Fin da subito il Canto I contiene echi ossianici, I, 26-28: «E su la fronte / Gli tremola canuto il crin, siccome / Onda di nebbia»;¹⁶⁶ la scena iniziale nella quale Malvina reca l'arpa al vecchio Ullino è prettamente ossianica, I, 106-108: «Alla seguace / Vergin si volse, e: Porgimi, le disse, / Porgimi l'arpa de' guerrieri, o figlia»;¹⁶⁷ I, 158: «Odi il turbine ruggire»;¹⁶⁸ I, 265-266: «Per le notturne tenebre / Vagoleran gli spirti»;¹⁶⁹ II, 2-3: «Odi, figlia, laggiù que' dolorosi / Gemiti?»;¹⁷⁰ II, 29: «Tacita e pura la sorgente luna»;¹⁷¹ II, 47-48: «Vide il bel volto del garzon ferito / La tenera Malvina»;¹⁷² II, 183: «Equitanti le nubi ombre de' padri»;¹⁷³ II, 218: «Ch'io solingo di selve abitatore»;¹⁷⁴ IV, 93: «Con erto collo e scintillanti sguardi»;¹⁷⁵ IV, 95-96: «Alla battaglia / Par che sul dorso il cavaliere inviti».¹⁷⁶ Nell'episodio del Canto VII, dove il fedele cane Melampo guida Terigi alla ricerca della madre sotto le rovine della sua casa di Nizza distrutta dai tedeschi, Montiel vede una reminiscenza dell'episodio de *La Guerra d'Inistona*, dove il cane Runar aiuta Anniro,¹⁷⁷ mentre Mattioda, nell'episodio dello spirito di

¹⁶⁵ M. Cesarotti, *Opere, Poesie di Ossian antico poeta celtico*, vol. II, cit., nota 18 a *Fingal* I, p. 65: «Abbiam già veduto di sopra, che i Cantori accompagnavano gli Eroi nelle battaglie. Il loro sacro carattere li rendeva sicuri, e rispettabili agli stessi nemici. Però essi potevano cantar tranquillamente in mezzo al fragor dell'armi, senza tema d'alcun pericolo».

¹⁶⁶ *Poesie di Vincenzo Monti*, cit., *Il Bardo della Selva Nera*, p. 565. *Colanto e Cutona*, III, 36-37: «Egli partissi / Nel nembo suo, siccome ombra di nebbia».

¹⁶⁷ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 568, *La Guerra di Caroso*, I, 1: «Porta, Malvina mia, portami l'arpa»; 321-322: «Portami l'arpa, / Gentil donzella»; *Dartula*, II, 212-213: «Ma statti, o figlia mia, statti vicina / Di Cola al braccio».

¹⁶⁸ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 570, *La Notte*, III, 204-205: «Odi odi: / Corre pel bosco il turbine».

¹⁶⁹ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 575, *Oitona*, III, 7-9: «Non osserva / Tremolar per le tenebre notturne / Verun solco di luce»; *Latmo*, III, 272: «Movemmo per le tenebre notturne». Cfr. T. Tasso, *Il Mondo creato*, 7° giorno, 706: «Col suo splendor le tenebre notturne».

¹⁷⁰ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 578, *Cartone*, III, 20-21: «Or odi, o figlia, / Storie de' prischi tempi e forti fatti».

¹⁷¹ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 578, *Fingal* I, I, 20-21: «Nascente luna / Sembra il suo scudo». Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, VI, 103: «E già spargea rai luminosi e gelo / Di vive perle la sorgente luna»; G.B. Marino, *Adone*, XIV, 186, 4: «Al balenar dela sorgente luna».

¹⁷² *Il Bardo della Selva Nera*, p. 579, *Fingal* IV, I, 220-221: «Dell'amor mio, la tenera Malvina / Dalla candida man».

¹⁷³ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 583, *Comala*, I, 70: «Rischiari l'ombre degli estinti padri»; *Callin di Cluta*: «Con basso mormorio di canto / Chiamò l'ombre de' padri», *Temora* VII, II, 350-351: «Mirò sette ombre / De' padri suoi».

¹⁷⁴ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 585, *Temora* III, II, 15-16: «Sorgete o voi delle Morvenie selve, / Possenti abitatori».

¹⁷⁵ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 601, *Dartula*, II, 10: «Volgono i glauchi scintillanti sguardi».

¹⁷⁶ *Il Bardo della Selva Nera*, p. 602, *La Morte di Cucullino*, II, 240-241: «E sembra / Che Cucullino alla sua grotta inviti».

¹⁷⁷ I. Montiel, *Ossian en Il Bardo della Selva Nera*, «Forum Italicum», IV, 2, (1970), pp. 203-207, p. 204.

Maometto che appare a Napoleone, vede la scena di Odino e Fingal, contenuta nel poema *Carritura*.¹⁷⁸

Anche la polimetria del *Bardo*, che senza soluzione di continuità spesso e bruscamente interrompe lo sciolto diegetico per inserire una parentesi lirica, non è escluso non trovi ispirazione proprio in Ossian, nei cui canti non di rado la narrazione affidata all'endecasillabo è troncata da un intermezzo lirico che Cesarotti, al contrario di Macpherson che usa sempre e solo prosa ritmica, cerca di segnalare e soprattutto di vivacizzare ricorrendo alla polimetria, adoperando versi più cantabili quali il quinario e il settenario:

Sposò la voce al suon delle percosse
Fila, e seguaci della calda mente.
Porgete attente
L'orecchie; e il fato,
Che vi sta sopra, o re fanciulli, udite.
Dell'innocente
Sangue versato
In scellerata guerra
Conta il cielo le stille, e le schernite
Lagime tutte della stanca Terra.¹⁷⁹

O come nel Canto IV, 140-181 dove Malvina al suono dell'arpa canta per l'amato Terigi in quinari lirici e arcadizzanti che interrompono il flusso dello sciolto.¹⁸⁰

Concludendo questa selezione delle tante occorrenze ossianiche nella poesia di Monti, vorrei ritornare un momento alle iniziali prove poetiche del poeta, in particolare alla prima opera data alle stampe, *La Visione d'Ezechiello* (1776), la

¹⁷⁸ E. Mattioda, *Monti, Ossian e l'epicizzazione del presente*, p. 478 in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 463-485.

¹⁷⁹ *Il Bardo della Selva Nera*, cit., p. 569. Sebbene Baldassarri inviti alla cautela nell'accostamento della polimetria ossianica a quella montiana: «Non meno distanti dai modelli ossianico-cesarottiani risultano le opzioni metriche del *Bardo* montiano. Non è davvero sufficiente l'uso ampio dello sciolto, o l'inserzione di "parti liriche", per ipotizzare l'assunzione a modello, da parte del Monti, del *corpus* ossianico apparso da ultimo nell'ed. di Pisa del 1801. Non bastasse l'impiego amplissimo dell'ottava narrativa (non lirica) della tradizione, manca nel *Bardo della Selva Nera* ogni riuso dell'endecasillabo "lirico" così caratteristico dell'Ossian; mentre significativamente il Monti associa nelle "parti liriche", al discusso "sperimentalismo" cesarottiano, la ripresa classicistica della forma metrica dell'ode. E, si badi, l'ottava narrativa si fa necessariamente veicolo di modi e forme della tradizione: un "filtro" tassiano, soprattutto, in grado di farsi carico di scelte stilistiche, topiche e situazionali caratteristiche della tradizione epico-narrativa in ottava rima», G. Baldassarri, *Vincenzo Monti e «Il Bardo della Selva Nera»*, cit., pp. 281-282 e Mattioda parli di "mostro" a proposito della metrica del *Bardo*, E. Mattioda, *Monti, Ossian e l'epicizzazione del presente*, p. 471: «Dal punto di vista della tradizione letteraria italiana il *Bardo della Selva Nera* è metricamente un mostro».

¹⁸⁰ Cfr. a questo proposito quanto scrive I. Montiel, *Ossian en Il Bardo della Selva Nera*, cit., p. 203: «La versificación que Vincenzo Monti empleó en su poema *Il Bardo della Selva Nera* es similar a la que usó Melchiorre Cesarotti en su la traducción italiana del Ossian de Macpherson: polimétrica, distribuida a base de endecasílabos libres y estrofas heróicas y líricas, en los cuatro primeros cantos, y octavas en los cuatro últimos».

quale condivide con il *Saggio di poesie* del 1779¹⁸¹ l'infatuamento giovanile montiano per la poesia primitivo-biblica e d'ambientazione romantica (o meglio, romanticheggiante), nella quale la chiara ispirazione alle visioni di Varano, la terzina e lo stile di Dante e della Bibbia sposano immagini romantico-orrifiche e forse qualche timida eco ossianica. La *Visione* descrive in prima persona, da parte del profeta Ezechiele, la terribile apparizione di un angelo, che resuscita dei morti e ordina al profeta di trascrivere quanto vede:

A respirar d'un venticel leggiro
I molli fiati che venian dal monte
Mi trassi in compagnia del mio pensiero.¹⁸²
[...]
Quando mugghiar dall'aquilone io sento
E repente appressarsi un procelloso
Turbo forier di notte e di spavento.¹⁸³

Celossi il dì sereno, e al minaccioso
Fischiar del nembo allor l'onda respinta
Si sollevò dall'imo gorgo ascoso:

E quindi in giro strascinata e spinta
Dal vorticoso vento ecco scagliarsi
Nube di lampi incoronata e tinta¹⁸⁴
[...]
Guardai davanti, e mi rivolsi indietro.
E campo d'insepolti inaridite
Ossa m'apparve abbominoso e tetro.

O voi, che sani d'intelletto udite
Gli alti portenti e il favellare arcano,
Quel ch'io già scrivo nel pensier scolpite.

Vidi: in aspetto spaventoso e strano
Di scheletri facea l'orrida massa
Funesto ingombro all'arenoso piano.
[...]

Volò sulle robuste ale de' venti.¹⁸⁵

¹⁸¹ Raccolta nella quale è difatti incluso, con alcune varianti, alle pp. 22-29.

¹⁸² V. Monti, *Saggio di poesie*, cit., p. 22. Cfr. *Oscar e Dermio*, II, 45-46: «Uliane il fiato / Siccome venticel di Primavera».

¹⁸³ *La Visione d'Ezechiello*, pp. 22-23. *Oscar e Dermio*, II, 26-27: «Procelloso turbo / Scosse, e sterpò tutti i miei rami».

¹⁸⁴ *La Visione d'Ezechiello*, pp. 22-23. *Fingal* III, 170-173: «Il mar gonfiasi, i scogli / Ruggiano, i venti vorticosi a cerchio / Strascinano le nubi, ale di lampi / Volan focose», *Temora* II, 1-2: «Scendi sull'ale / Dei vorticosi venti ov'hai soggiorno», *Temora* VI, 165-167: «Fratello / Errando or va su i vorticosi venti / Lo spirto tuo», *Temora* VIII, 359: «Abitator di vorticosi venti».

[...]

Gridò: sorgete, aridi teschi, or ch'io
E membra e polpe a rivestir v'invito.¹⁸⁶

Se dunque nel *Sermone* del 1825 Ossian, insieme all'«audace scuola boreal» è oggetto di un deciso rifiuto, più di cinquant'anni prima era invece partecipe, insieme alle suggestioni bibliche, di quegli «interni movimenti della sua anima» che recavano l'impronta del sublime maestoso secondo i dettami dello Pseudo-Longino, e che Torti avrebbe desiderato che fossero dal poeta coltivati più a lungo: «Il genio settentrionale di Ossian si avvicina al genio orientale dei Profeti della Palestina per ciò, che riguarda unicamente il bello e il grande della Poesia».¹⁸⁷

¹⁸⁵ *La Visione d'Ezechiello*, p. 24. *Temora* II, II, 1-2: «Scendi sull'ale / Dei vorticosi venti ov'hai soggiorno», *Fingal* III, I, 168-169: «E già guizzando / Su le penne dei venti», *La Guerra di Caroso*, I, 333-334: «Sopra i nemi, o Malvina, errando andremo / Sulle penne dei venti».

¹⁸⁶ *La Visione d'Ezechiello*, p. 25. In questo imperativo non è escluso che non possano partecipare anche i numerosi e potenti imperativi alle ombre, ai guerrieri o agli elementi atmosferici presenti in Ossian, come ad esempio *Fingal* II, 125-128: «Sorgete, / Disse il Signor dei tenebrosi scudi. / Sorgete o voi che di Loclin dall'onde / Meco veniste», *Temora* III, 15-16: «Sorgete o voi delle Morvenie selve, / Possenti abitatori».

¹⁸⁷ F. Torti, *Le affinità poetiche*, cit., p. 447.

Capitolo 6

«*Che fate con questa neve, che non sarà già così bella in
Padova,
come ne' versi di Ossian?*»
Ossian e Pindemonte

6.1 «*Leucocolia, ch'è come dire d'una bianca tristezza*». *Classicismo e romanticismo: il compromesso di Ippolito Pindemonte*

Or mi ricordo che mi dimenticai di rispondervi attorno ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. In due parole: si può dir qualche cosa contro, ma vi sono tante e tali bellezze, che disarman la critica.

I. Pindemonte a destinatario ignoto, 11 febbraio 1828

Saggio e moderato Ippolito.
M. Cesarotti a M. Pieri, *Epistolario*

Innamorato delle Prose e Poesie Campestri del Cavalier Pindemonte, io mi posi ad imitarle [...] Ma il Pindemonte, comeché autore moderno e vivente, non era un esemplare punto pericoloso [...]. Non così il Bertola e l'Ossian, che formavano pure parte delle mie delizie in quel tempo, e ch'io sedotto da que' loro soavissimi affetti tanto simili a' miei, cercava altresì (pur troppo!) di ritrar talvolta nelle mie scritture.

M. Pieri, *Vita scritta da lui medesimo*

«Le chevalier Pindemonte, de Vérone, est le premier, je crois, parmi les Italiens, dont la poésie soit rêveuse et mélancolique»:¹ così scriveva Sismondi a proposito della poesia del «Cavaliere», come molte volte veniva abbreviato il nome di Pindemonte. Sebbene non sia probabilmente vero che la poesia di Pindemonte sia la prima italiana ad essere «rêveuse et mélancolique», il giudizio di Sismondi riflette un'alta opinione nei confronti del poeta ravvisabile anche negli scritti di diversi suoi contemporanei. In *Corinne ou l'Italie* Madame De Staël scriveva che «le nom des Pindemonte est aussi illustré par Hippolito Pindemonte, l'un des poètes actuels de l'Italie qui a le plus de charme et de douceur»;² Ludovico di Breme, in una lettera a Tommaso Valperga di Caluso del 13 Novembre 1807, scriveva che l'opera di Pindemonte è «cosa veramente tenera,

¹ S. De Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, cit., vol. III, pp. 71-72.

² M.me De Staël, *Corinne, ou l'Italie*, cit., p. 422.

dolce, quieta e armoniosa»;³ in una lettera a John Murray del 4 Giugno 1817 Byron riferiva della visita fattagli da Pindemonte:

Today Pindemonte, the celebrated poet of Verona, called on me; he is a little thin man, with acute and pleasing features; his address good and gentle; his appearance altogether very philosophical; his age about sixty, or more. He is one of their best going. [...] After having been a little libertine in his youth, he is grown devout, and takes prayers, and talks to himself, to keep off the Devil; but for all that, he is a very nice little old gentleman.⁴

Sebbene oggi la figura di Ippolito Pindemonte si ponga alla periferia del canone, fino a non pochi decenni del XX secolo era considerato senza ombra di dubbio uno degli scrittori più importanti del panorama italiano di fine Settecento, anche, ma non solo, per le sue strette relazioni epistolari con gli autori e le autrici più brillanti del tempo, da Bettinelli a Monti, da Alfieri a Isabella Teotochi Albrizzi, da Cesarotti a Foscolo.⁵ Eppure riscoprire oggi la figura di Pindemonte permetterebbe di chiarire molti punti ancora problematici della nostra letteratura, in particolare il passaggio verso un'apertura di orizzonti e di sperimentazione più vasta, cosa che Pindemonte coraggiosamente intraprese, intravedendo la sterilità cui altrimenti sarebbe stata condannata la poesia italiana:

Poeta arcade in molta sua giovanile poesia, uomo del '700 nelle preferenze, nella tranquillità dei suoi sentimenti, nel suo modo di vita, nella ripensata lindura dei suoi atteggiamenti, il Pindemonte s'impone tuttavia tra la moltitudine dei poeti e dei letterati del tempo, ad una attenzione e ad uno studio meditato per la presenza nella sua poesia di timidi motivi che, individuandosi, si svilupperanno e s'arricchiranno nel secolo XIX. [...] non si può negare che il Pindemonte con la sua opera, assommante pur con incertezza le divergenze di gusto, le prime differenze di sensibilità, di predilezioni, e di ideali di due secoli, offra la possibilità di precisare il tentativo di equilibrio e di incontro in cui il classicismo e preromanticismo vollero comporsi.⁶

³ L. Di Breme, *Lettere*, cit., p. 33.

⁴ Pindemonte era giunto in Inghilterra per la prima volta nel 1789 durante il suo *Grand Tour* e vi rimase per alcuni mesi del 1790. Sul periodo inglese di Pindemonte e le sue frequentazioni cfr. soprattutto E.H. Thorne, *English friends and influences in the life of Ippolito Pindemonte*, «Italian studies», XXII, (1967), pp. 63-77. La lettera di Byron è citata dalle pp. 75-76.

⁵ A questo proposito F. Bausi scrive in *Insospettite fonti. Fortuna e sfortuna moderna di Ippolito Pindemonte*, pp. 87-127, «L'Ellisse», IV, (2009), pp. 87-88: «Ippolito Pindemonte, in effetti, è uno di quei poeti che vivono ormai da tempo la non entusiasmante esistenza della remora e del parassita, brillando quasi esclusivamente – e debolmente – di luce riflessa: se non fosse per i suoi rapporti col Foscolo, e soprattutto per il suo indiretto coinvolgimento nella progettazione dei *Sepolcri*, il nome del Pindemonte (caduta ormai in disgrazia anche l'opera per la quale andò a lungo più famoso, cioè la traduzione in sciolti dell'*Odissea*) sarebbe oggi noto soltanto a pochi specialisti e a qualche appartato cultore veronese di glorie patrie», ma già parecchi decenni prima A. Baccelli aveva scritto che «il Pindemonte, contrariamente al Foscolo, per un concorso di ragioni, ebbe fama assai più chiara in vita che dopo la morte; ma se fu troppo esaltato prima, fu troppo depresso poi», p. 176 in A. Baccelli, *Ippolito Pindemonte*, «Nuova Antologia», CCLXII, (1928), pp. 176-192.

⁶ G. Bosco Guillet, *Il Pindemonte attraverso il carteggio di Verona*, Torino, Giappichelli Editore, 1955, p. 9.

Pindemonte, che Emanuelli definì «uomo del Settecento»⁷ e Fubini «ultimo poeta del Settecento»,⁸ si pone in effetti al confine di due secoli: da una parte il Settecento si riflette non solo nello stile, nell'arredo mitologico, nella composizione di molte delle sue opere (in specie nei *Sermoni*, concepiti sotto il modello oraziano) e nell'educazione ricevuta, ma anche nell'ideale idillico coltivato per tutta la vita; una vita che ai tormenti del romanticismo wertheriano e byroniano preferiva di gran lunga l'equilibrio della quiete campestre di Epicuro e di Virgilio, il perseguimento dell'antica *enkrateia*,⁹ ma dall'altra parte Pindemonte, più giovane di ventanni di Cesarotti, non poteva non rispondere alle sollecitazioni provenienti dalla Germania e dall'Inghilterra in merito a un nuovo immaginario poetico, piegando la propria penna alle sperimentazioni più diverse e cercando di fertilizzare un sentiero poetico che rischiava di inaridirsi.¹⁰ L'ideale di vita di Pindemonte fu sempre diretto a un tentativo di conciliazione: la coniugazione cioè di una sentimentalità moderna e inquieta ma dominata da un controllo del proprio animo ispirato ai dettami degli antichi.¹¹ Se nelle poesie e soprattutto nelle *Prose campestri* Pindemonte dà prova di un intenso interessamento e di una curiosa attenzione allo stile e agli oggetti poetici tipici del

⁷ Titolo della biografia romanzata dedicata al Cavaliere, E. Emanuelli, *Ippolito Pindemonte. Uomo del Settecento*, Torino, Aragno, 2008.

⁸ *Lirici del Settecento*, a cura di B. Maier, con la collaborazione di M. Fubini, D. Isella, G. Piccitto, introduzione di M. Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. CIV.

⁹ A. Ferraris, *Introduzione* a I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri*, introduzione, note e a cura di A. Ferraris, Torino, Fògola editore, 1990, p. 18: «All'adepto della Solitudine è infatti dato raggiungere un'*enkrateia*, un autodomínio etico-intellettuale che gli consente di guardare al proprio in sé con un atteggiamento di sereno distacco [...], immune dall'inquietudine profonda che negli ultimi decenni del Settecento afferra le coscienze [...]. Ed è appunto dalla percezione a tratti ossessiva della dimensione oscura della psiche, acuita, in ambito nobiliare, dalla crisi storica generatrice delle nevrosi che affliggono il "giovin signore" pariniano, è da questa percezione, dicevamo, che scaturisce la concezione pindemontiana della solitudine come via d'accesso privilegiata ad una condizione di autarchia fondata non sulla pienezza della gioia, quanto, piuttosto, sul "riposo" della coscienza».

¹⁰ G. Zanella, *Ippolito Pindemonte e gl'Inglese*, pp. 215-245 in Id. *Paralleli letterari*, Verona, Libreria H. F. Münster, 1885, p. 215: «L'Arcadia e la scuola frugoniana aveano sazia, anzi nauseata l'Italia che scossa dalle novità del Parini e del Monti, cercava una poesia più vera e più conforme al linguaggio del cuore [...] Ippolito Pindemonte fu dei primi ad accorgersi di queste necessità che aveva la poesia di lasciare gli artificiosi orpelli della retorica, e di ritornare all'eterna fonte di ogni bellezza, ch'è la natura».

¹¹ Le *Prose e poesie campestri* sono il simbolo di questo tentativo di coniugazione del classicismo e del preromanticismo: G. Barthouil, *Ideale di pace e moderazione nelle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, pp. 93-115 in *Interrogativi dell'umanesimo. L'ideale della pace nell'umanesimo occidentale. Onoranze a Francesco Petrarca*, Atti del XI Convegno Internazionale del Centro Studi umanistici Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1974, Firenze, Olschki, 1976, p. 114: «Nella poesia Pindemonte cerca la stessa conciliazione che egli avrebbe voluto scoprire nella donna ideale: la verginità e la sensualità: l'immagine della Natura eternamente violata, eternamente vergine, eternamente madre»; G.P. Marchi, *Inquietudini romantiche nelle "Poesie campestri" di Ippolito Pindemonte*, pp. 151-160 in *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, a cura di A. Poli e E. Kanceff, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1998, p. 156: «Moderazione, ragione, natura, malinconia: questi gli ideali delle *Prose e poesie campestri*. Con un suo timbro personalissimo Pindemonte aderisce ad un trapasso di sensibilità che potremmo definire dalla erudizione classificatoria alla commozione».

preromanticismo europeo, negli scritti teorici egli assume invece un atteggiamento ambiguo, a tratti decisamente classicista, a tratti difensore della poetica moderna.

Nel *Saggio di poesie e prose campestri* (1795)¹² Pindemonte pubblica per la prima volta le prose, mentre le poesie campestri erano già state pubblicate in una prima antologia nel 1788¹³ e in una ristampa nel 1792.¹⁴ Tuttavia sia le poesie che le prose erano state scritte nello stesso periodo, risalente al soggiorno nella residenza di campagna di Avesa, nel 1785. Nel 1817 Pindemonte diede alle stampe l'edizione definitiva delle *Prose e poesie campestri*.¹⁵ Già nella prefazione del libro si coglie quella personale «malinconia» che poi diverrà celebre fra la critica proprio per la sua particolarità,¹⁶ che ben definisce l'appartenenza e al contempo la non appartenenza al romanticismo:

Un uomo, che non odia punto lo star con sé stesso, cui piace assai l'indipendenza e la libertà, e che ama la campagna grandissimamente, vedesi per la prima volta libero, indipendente e solitario nel verde grembo d'un'amenissima villa. Costui si trova in quel disinganno, che non è gran fatto desiderabile, se si vuole; ma che sembra però inevitabile dopo gli anni primi, ove tu abbia nella testa un sol grano di vera filosofia. L'umor di lui tira così un poco al melanconico, e forse la non felice salute, in cui è, lo carica di colore alquanto; ma la sua melanconia scorre molto placida e dolce, e il presentimento di quel crudo male, che lo minaccia, gli rende più care ancora quelle villerecce delizie, di cui teme che non potrà goder lungo tempo.¹⁷

Le *Prose campestri* a mio parere si configurano come uno degli scritti più moderni, e preromantici, del secondo Settecento italiano ed europeo; certamente tra le migliori produzioni di Pindemonte in assoluto. Il tema (l'apologia della "salute" – ovvero salubrità – della vita rurale in contrasto con la malsanità della vita in città) non era certo nuovo, come avverte Bertazzoli,¹⁸ eppure il modo e lo stile con i quali Pindemonte si intrattiene nella lode della campagna sono decisamente innovativi. Già Ferraris inquadrava le *Prose e le poesie Campestri* nell'ottica del recupero settecentesco del mito epicureo della cura di sé, però

¹² *Saggio di prose e poesie campestri del Cavalier Pindemonte*, Verona, Dalla Stamperia Giuliani, 1795.

¹³ *Saggio di poesie campestri del Cavalier Pindemonte*, Parma, Dalla Reale Stamperia, 1788.

¹⁴ *Saggio di poesie campestri del Cavalier Pindemonte*, Parma, Bodoni, 1792.

¹⁵ *Le prose e poesie campestri d'Ippolito Pindemonte con l'aggiunta d'una Dissertazione su i giardini inglesi e il merito in ciò dell'Italia. Edizione riveduta dall'autore*, Verona, Dalla Tipografia Mainardi, 1817.

¹⁶ O. Bassi, *Fra classicismo e romanticismo. Ippolito Pindemonte*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1934, pp. 46-47: «In realtà la malinconia era qualcosa di connaturato al suo spirito, se pur derivante in parte dalla malferma salute e alimentantesi di occasioni reali, morte di amici o amiche care, le guerre devastatrici, ecc. Ma era soprattutto quella malinconia senza un perché, che sarà tipica dei romantici e per cui egli si avvicina tanto spiritualmente ad essi. [...] È questa malinconia, che dà una fisionomia veramente sua a quest'uomo».

¹⁷ Cito dall'edizione curata da Ferraris, I. Pindemonte, *Poesie e prose campestri*, cit., *Avvertimento premesso alla prima edizione*, p. 60.

¹⁸ R. Bertazzoli, *Pindemonte e la poesia delle stagioni*, pp. 115-144 in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento, cit.

tramite il moderno ausilio estetico della Natura;¹⁹ di «terapia» parla anche Barthouil.²⁰ In esse l'autore, attraverso un linguaggio semplice e piano, si pone accanto a Young e Rousseau per capacità di introspezione ed esplorazione dei propri sentimenti e delle proprie angosce, il tutto al cospetto della Natura, la «Santa Natura» di Novalis e di Hölderlin, colta non nel suo aspetto nordico e terribile, ma nella serenità della campagna mediterranea:

Eccomi finalmente ove desiderai tanto di essere: in mezzo d'una bella campagna. Colline e boschetti, prati e ruscelli, soggiorno di tranquillità, e di pace, posso finalmente vivere nel tuo seno, contentar posso una sete da lungo tempo sì ardente, e non soddisfatta mai. Quel ritiro campestre, che la fantasia dipingevami, io l'ho trovato: il più caro de' miei sogni non è più sogno. Che aria è questa ch'io qui respiro! Qual profumo, freschezza, soavità! Come l'anima s'alza e s'allarga in questo aperto e bel cielo! Parmi ancora che la campagna rinforzi le facoltà nostre intellettuali, e più grande ci renda e più necessario il piacer di pensare. Qual folla di sensazioni e d'idee, di rapimenti, e d'affetti! Quante cose, che io credea dimenticate per sempre, or m'appariscon di nuovo, si riuniscono tutte, e mi stanno innanzi alla mente, che si maraviglia di rivederle!²¹

Palese è l'utilizzo di una prosa lievemente poetica, piana, scorrevole, che sembra molto più vicina all'Ottocento che non al Settecento. Notare come nell'ultima parte l'autore si soffermi sulla memoria in termini oserei dire «proustiani»: «Quante cose, che io credea dimenticate per sempre, or m'appariscon di nuovo». Le *Prose* costituiscono dunque sia un luogo di intensa meditazione filosofica, favorita in primo luogo dalla solitudine,²² ma anche un luogo in cui le celebrazioni della santità della Natura acquisiscono forza viva e genuina:

¹⁹ A. Ferraris, *Il giardino di Epicuro. Lettura delle Prose e poesie campestri di Ippolito Pindemonte*, pp. 223-248, «Italianistica», XIV, 2, (1985), pp. 226-227: «Nella visuale pindemontiana, dunque, l'ispirazione georgico-didascalica prevalente nella tradizione poetica veronese del Settecento s'inserisce nell'ambito più vasto della corrente di pensiero che, scaturita dall'intreccio di motivi fêneloniani, rousseauiani e fisiocratici alimenti quel mito tardosettecentesco del ritorno all'innocenza virtuosa della vita rustica di cui la poesia campestre rappresenta l'espressione letteraria [...] Sulla scorta del Bertola [...] Pindemonte [era] indotto a rileggere la tradizione poetica di cui si era alimentata la sua formazione letteraria alla luce del grande tema neoclassico [...] dell'Antichità come Natura, ovvero del ritorno, sul filo della rivisitazione dei classici, alla Natura come fonte d'ispirazione della poesia "ingenua" degli antichi».

²⁰ G. Barthouil, *Ideale di pace e moderazione nelle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, cit., p. 113: «Il tempo non perdona. Avviato alla solitudine, Pindemonte non può più e non vuole tornare indietro; ché i benefici della terapia persistono: il riposo, la pace, l'illusione della saggezza, l'assenza di angoscia».

²¹ I. Pindemonte, *Poesie e prose campestri*, cit., p. 65.

²² Ivi, pp. 67-68: «Tra i vantaggi poi, che annoverar potrei molti, della vita solitaria, questo mi par sommo, che impariamo a conoscer bene le forze del nostro animo. Finché siam nel Mondo, gli amici e i parenti si prendono un certo pensiero di noi, ci danno la mano, dirò così, per camminare ne' sentieri anche men difficili della vita; e intanto noi andiam perdendo la facoltà di muoverci da noi stessi. Solo al contrario e abbandonato a sé medesimo, potrà uno sapere ciò ch'egli vale, ed anche un nuovo vigor morale acquisterà egli; perchè ciò, che sul corpo guasto fa una ragionevole astinenza, la quale lo rinvigorisce, faranno sul cuore, che difficilmente nel mondo si mantien sano, alcuni mesi di solitudine appunto chiamata dalla savia antichità, *la dieta dell'anima*».

O campagna, o soggiorno di quiete pieno e d'ammaestramento, di voluttà pura e d'ozio erudito, dammi ch'io possa nel riposato e sicuro tuo seno quella salute riavere, che da qualche tempo ho perduta. Da te sola io l'aspetto; giacché è pur tua la fresca e purgata atmosfera, nella quale io passeggio, tue sono le acque, in cui soglio entrar giornalmente, de' tuoi armenti è quel latte, di cui fo uso, e tu stessa m'inviti a quel cibo Pitagorico e verde, quale sei tu: oltre che qui la mia vita, come tranquillo lago ed immobile, non sarà, dirò così, da molesto pensier veruno increspata. Ma da te aspetto più ancora: ma v'è un'altra salute ancor più importante e più bella. Te dovrò ringraziare, se, come corretta l'acrimonia de' miei umori, così le inclinazioni del cuore avrò migliorate; se, come il villano taglia i rami, e netta il campo da' pruni, così io reciderò gl'inutili desideri, ed ogni pungente cura dall'animo estirperò, dall'animo sereno e ridente, come questo cielo: perché tu sei madre di raccoglimento e meditazione; perché ci richiami all'antica semplicità ed innocenza; perché lo spirito, dopo essersi allargato e sparso su la varia tua immensità, torna e si restringe in noi più vigoroso e più attivo; finalmente perché prendendo a considerar gli uomini, cui sciolto da tante catene, e come da isolata specula posso veder meglio imparo a conoscer meglio gli altri, e me stesso.²³

A mio parere il brano che con più forza proietta le *prose* nella modernità del XIX secolo si trova nel secondo capitolo, laddove Pindemonte si sofferma sulla potenza *poietica* dell'immaginazione umana, che per mezzo del desiderio abbellisce il presente e con la reminiscenza trasfigura il passato, e a un orecchio ben attento, le sue parole non possono non rievocare il successivo Leopardi, con le sue riflessioni zibaldoniane sulla funzione di completamento della natura cui è chiamata l'immaginazione umana:

Dirò anche quelle fantasie e que' sogni, a cui m'abbandono sì volentieri, e quegli enti miei, che non sono chimerici affatto, sussistendo per me, che li creo. Ma sopra tutto le più care memorie della scorsa mia vita, che il senso mi addolciscono della presente. L'anima nostra, che rade volte del presente si appaga, volentieri o verso l'avvenire s'innoltra col desiderio, o sovra il passato ritorna con la reminiscenza. Il primo non curasi di far più, quando in uno stato si trova di disinganno: perché come desiderar con impazienza un avvenire, nel quale nulla veggiamo di maraviglioso e di grande? Più volentieri risale al tempo passato, e riproducendo in qualche maniera le cose, che più a lei furono grate, queste in qualche maniera gusta di nuovo, e rivive, per dir così, la migliore sua vita. Con piacer grande ricorro sempre ai giorni della prima mia giovinezza. Per molti riguardi felicissima è quell'età, ma tale la rende principalmente il prospetto degli anni avvenire, prospetto tutto pieno di colori falsi e di luce bugiarda, ma perciò appunto bellissimo e scintillante. La nostra vita è come un gran monte, in cima del quale un palagio risplende di tal bellezza, che fatto sembra per ordine delle Fate; ma secondo che andiam salendo, sempre più dileguando si va quell'edifizio incantato, finché, giunti sopra, nulla si trova: allora si comincia a discendere; ma nulla fermando i nostri occhi, rivoliamo spesso la testa, e a traverso al monte, ch'è trasparente, riveder ci giova l'opposta strada, che da noi fu salita nella giovinezza. Ed allora si vive. *Di memoria ancor più che di speranza.*²⁴

In queste parole continua a mantenersi presente quel senso malinconico della delusione per le speranze e illusioni giovanili disattese nell'età adulta – «ed allora si vive di memoria ancor più che di speranza» – malinconia che però, complice il

²³ Ivi, pp. 68-69.

²⁴ Ivi, pp. 71-72.

ruolo sovvertitore del Settecento in campo estetico, diviene “goduta”. Il godimento di tale malinconia non possiede però quel grado di disperazione che si intravede nelle lettere di Werther, di Ortis e nelle autoconfessioni di Leopardi, dove il soggetto è spinto al suicidio per l’eccessiva fame di vita e l’assoluto, ma si mantiene come dire al di sotto della superficie, limitandosi al contesto letterario quale mero esercizio, senza avvicinarsi pericolosamente a intaccare la vita.²⁵ La religione soprattutto svolge un ruolo decisivo nel separare questi due tipi di malinconia, perché da un lato i canti ossianici, seppur privi al loro interno di mitologia e di credo religioso, sono però scritti e costruiti secondo le virtù evangeliche della pietà, della misericordia e della fraternità (Macpherson era pur sempre un pastore protestante) e Pindemonte, come scriverà con sarcasmo anche Byron, era molto credente, mentre dall’altro lato Werther, Ortis, Leopardi e il romanticismo maturo ottocentesco si muovono all’interno dell’ateismo, dove non c’è nessun tipo di barriera religiosa che possa impedire la coltivazione del pensiero e la messa in atto del suicidio. Pindemonte dunque opera una mediazione non solo nelle sue opere ma nel suo stesso animo: la malinconia non è rifiutata del tutto quale pericoloso peccato dell’anima, ma dall’altro essa non eccede, divenendo “bile nera” e andando a compromettere la vita: ed è allora che viene soppiantata dalla *leucocolia*, la «malinconia bianca»:²⁶

Quindi accade assai facilmente che i moti del nostro cuore s’indirizzino verso un particolare oggetto: e a non parlar che dell’amicizia; che tempi quelli non sono, quando tra per que’ primi bisogni d’un cuor vergine, e pien di vigore e di vita, e per l’inesperienza degli uomini, e la consolante fiducia, che ne risulta, tu t’abbandoni subito a’ tuoi sentimenti, e lasci correre l’anima tua, e ad un’anima conforme e sorella, o creduta tale, stringersi ed abbracciarsi? La ricordazion de’ quai sentimenti non si può dire quanto piacevole ci riesca, come tale pur ci riesce quella di altri più teneri e più squisiti, massimamente ove da rimorsi accompagnata non sia; ricordazione piena d’una dolce melancolia, di *leucocolia*, ch’è come dire d’una bianca tristezza.²⁷

²⁵ Questo atteggiamento edenico non poteva soddisfare affatto le esigenze polemiche del romanticismo, M. Puppo, *Il Romanticismo*, cit., p. 55: «L’ideale etico dell’illuminismo è idillico e edonistico. Il fine della vita è la felicità, e questa si raggiunge con un equilibrato soddisfacimento delle esigenze sensibili e intellettuali, come somma ben calcolata di piaceri. Niente drammi, niente eroismi, niente esperienze eccezionali: moderazione e saggezza. Questo ideale appare ai romantici mediocre e umiliante», e giustamente Ferraris ricollega la volontà di ritiro campestre pindemontiano alla necessità del *locus amoenus*, *Il giardino di Epicuro*, cit., p. 229: «Le *Campestri* pindemontiane partecipano dell’aspirazione, largamente diffusa nell’esperienza letteraria ed estetico-filosofica coeva, ad una natura primigenia che dell’immaginazione del *locus amoenus*, alla quale appare intimamente connessa, mantiene intatta l’antica valenza mitico-simbolica di luogo edenico, sospeso in una dimensione spazio-temporale extramondana».

²⁶ G.P. Marchi, *Inquietudini romantiche nelle “Poesie campestri” di Ippolito Pindemonte*, cit., p. 156: «Moderazione, ragione, natura, malinconia: questi gli ideali delle *Prose e poesie campestri*. Con un suo timbro personalissimo Pindemonte aderisce ad un trapasso di sensibilità che potremmo definire dalla erudizione classificatoria alla commozione»; O. Bassi, *Fra classicismo e romanticismo*, cit., p. 155: «La sua malinconia, che è insieme precorrimiento di tempi nuovi ed ansia di un’arte che sia verità di una vita e di una vita che abbia una sua serietà, lo staccano dal Settecento, almeno da quel Settecento incipriato e danzante».

²⁷ I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri*, cit., p. 73.

Il secondo capitolo si chiude nella celebrazione sapienziale della reminescenza, della misura nello studio e nella condotta di vita.²⁸ Un altro passo che avvicina ulteriormente Pindemonte al contesto preromantico europeo è la maggiore fascinazione che egli ammette nei confronti del giardino all'inglese,²⁹ che nella sua irregolarità caotica si propone di imitare la natura, piuttosto che in un giardino dove l'«artificiale» farebbe scemare l'illusione della naturalità dello stesso:

Giardino alcun non è qui, benché paia vederne uno in alcune muricce dritte e lunghe con sopravi bei filari di vigne, e la coltura del terreno intorno alla casa già ortense più che altro: ma l'amenità del sito non lascia accorgersi di tal mancanza, ovvero direm tutto questo sito un giardino sul gusto di quelli d'Inghilterra, che si chiamano irregolari, e non sono che un'imitazione delle bellezze della natura condotte ad una perfezion maggiore. Non so per altro se maggiore ancor sia il diletto che ne risulta. Certo, quando io veggo un bello Campestre, il piacer mio vien non poco accresciuto da quella rapida riflessione, che il caso accozzò insieme i diversi oggetti, onde formasi quella scena: ma se ciò, ch'io veggo, è frutto dell'arte, nutrendo noi di questa un'opinion grande, e più esigendo da lei, che dal caso, il qual pare non aver forza niuna, crederei che la scena artificiale, benché più bella della naturale, dovesse però colpirci e dilettrar meno.³⁰

Il terzo capitolo si segnala particolarmente per alcune citazioni da Milton, Pope e Thomson, mentre il quarto è degno di un'attenzione particolare non solo per alcune note sul godimento olfattivo straordinariamente vicine alle riflessioni proustiane,³¹ ma anche per le osservazioni sul diletto che produce l'ignoranza dei luoghi e della Natura stessa, laddove la scienza, spiegando le leggi di ogni fenomeno, elimina tutto l'incanto: argomento già affrontato da Bernardin de

²⁸ Ivi, pp. 73-74: «Ah! sì, viene un tempo, nel quale più che il sentir nuovi affetti, giova contentarsi della rimembranza di quelli, che abbiám sentito. Ragionamenti, letture, espansioni di cuore, rimproveri dolci, innocenti scherzi, piaceri dell'anima, momenti felici e rapidi, no, io non v'ho interamente perduto. Voi nascete di nuovo nella mia memoria, nascete scompagnati da tutto ciò, che in parte allora potea turbarvi, e meco restando quanto a me piace, se la vivezza del diletto è minore, maggior n'è la schiettezza e stabilità. Così pur giova riguardo ai piaceri dello spirito, cioè alla meditazione e allo studio, contentarsi di quel bene, che un certo disinganno anche in tal punto ci lascia gustare. Voglio dire, che non si dee far conto grande dell'umana gloriuzza, e di quella lode, di cui nulla v'ha di più vano, di più incerto, di più ciecamente o ingiustamente distribuito; ed anche temperar la sete del sapere, considerando che, sebben non poche verità si lascino da noi vedere, i filosofi però non mantengon sempre le lor belle promesse, e che, malgrado de' lodevoli loro sforzi, siamo ancor dopo tanti secoli a viver costretti di probabilità e verisimiglianza. Ma restan con tutto ciò ragioni bastevoli per coltivar gli studi in tutta la vita, cioè il desiderio di migliorare noi stessi, una curiosità discreta e tranquilla, e quel piacere che risulta sempre o dalla contemplazione d'un vero, o dal sentimento del bello».

²⁹ Pindemonte scriverà poi una *Dissertazione* interamente dedicata ai giardini inglesi, presentata all'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova nel 1792, stampata nel quarto volume degli Atti dell'Accademia, successivamente ristampata nell'edizione delle *Prose e poesie campestri* del 1817 e in singolo volume: *Su i giardini inglesi, e sul merito in ciò dell'Italia. Dissertazione d'Ippolito Pindemonte e Sopra l'indole dei giardini moderni. Saggio di Luigi Mabil con altre operette sullo stesso argomento*, In Verona, Dalla Tipografia Mainardi, 1817.

³⁰ I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri*, cit., pp. 77-78.

³¹ Ivi, p. 85: «Quando m'entra nelle stanze per la finestra l'odor del fieno tagliato, non è già il solo piacer de' sensi, ch'io gusto, benché scossi molto piacevolmente: ma in quell'odore io veggo come una descizion compendiosa ed energica di tutte le delizie della campagna».

Saint-Pierre nel *Plaisir de l'ignorance*. È difficile credere che Leopardi abbia potuto non conoscere tali pagine e non se ne sia servito per le sue riflessioni estetiche:

Trovato il nuovo sentiero, io v'entro subitamente o a piedi, o ch'io sia a cavallo, e lo seguo fin dove mi guida. Quanto è dolce il dire in un bel luogo riposto e selvaggio: Forse nessun occhio osservatore penetrò sin qua! Mi perdo talvolta, né però, se incontro persona, richiedola della via, non volendo privarmi d'un altro piacer grandissimo, quando dopo molti rivolgimenti io riesco in parte già nota, donde assai lieto, non monta se per tempo, o al tardi, a casa io ritorno. Quanto alle case di campagna, cosa ingratiissima colui mi farebbe, che il nome mi dicesse de' Signori di quelle. Chi mi vieta, non sapendolo, di pensare che alberghino là cortesissimi uomini, e donzelle modeste non men che belle, virtuose non men che accorte? e albergandovi, perché non le incontrerò io alcuna volta ne' miei passeggi? Saran di Ninfa i lor passi, sarà d'Angelo la voce loro; e quanto con la memoria di quelli, e di questa non rallegrerò io qualche momento men sereno della mia solitudine, quando

*ruit arduus aether,
Et pluvia ingenti sata laeta, boumque labore,
Diluit?*

Veggio un torrente: niun mi dica d'onde viene, e sin dove giunge. E che è mai dietro a quel colle? o ch'io nol sappia, o voglio chiarirmene io stesso. Se la mia vista fosse così acuta e possente, che, veggendo una montagna, io scorgessi ogni suo boschetto, ogni vallicella, ogni grotta, mal mi saprebbe della mia vista, per cui non gusterei più il diletto della meraviglia all'improvviso trovare d'un fresco e verdeggiante asilo per quella montagna. Quel bosco io mi guarderò bene dall'aggrarlo tutto, e dal conoscerne ogni parte interna, spogliandolo dell'orror suo misterioso. Mi guarderò ben di sapere che fabbrica quella era, di cui più non veggio che bizzarre e romanzesche ruine: la verità non sarebbe mai così bella, come la produzione dell'immaginazione mia. E tu, o bellissimo Adige, credi tu che le onde tue chiare, benché profonde, maestose, benché veloci, ed amabili, benché prepotenti, credi che mi piacerebber tanto, se le sinuose tue rive celandomi per qualche tempo quegli oggetti, cui vado incontro, non eccitasser la mia curiosità, ed io non sentissi prima del piacere d'una nuova scena il piacer forse maggiore dell'aspettarla?

Non vorrei parere il panegirista dell'ignoranza: ma certa cosa è che il diletto, che lo spettacolo generale della natura produce in noi, viene indebolito non poco dalla cognizione scientifica della stessa natura. [...] Così dicasi d'una montagna lontana, ed anche d'una foresta, che per l'aria frapposta di verdastro in azzurrognolo si trasmuta. Me ne dite il perchè? Svanisce tosto l'incanto.³²

In queste parole si intravede un atteggiamento di insofferenza, che è in realtà generazionale in tutta Europa, nei confronti della filosofia e della scienza a discapito del bello: l'avanzamento della tecnica diveniva sempre più inconciliabile con la semplicità del bello greco-romano, e ne derivò un atteggiamento di difesa da parte dei classicisti, che, come Monti, Giordani, Leopardi e Pindemonte, assegnavano alla poesia la funzione salvatrice di quei dolci inganni che la scienza aveva funestato, laddove invece l'appello dei romantici spingeva a rompere con quest'atteggiamento conservatore e a trovare una via alternativa che si confrontasse con la modernità, non che la fuggisse. «La verità non sarebbe mai così bella, come la produzione dell'immaginazione mia»: parole che di fatto trovano una conferma alcune pagine più avanti, dove egli afferma che

³² Ivi, pp. 86-88.

«nondimeno voglio anch'io star contento a quella definizione, secondo la quale è la poesia *un'arte di verseggiare per fin di diletto*».³³ Ciononostante il penultimo capitolo che chiude le *prose*, nella sua contemplazione notturna, non solo conserva un'atmosfera decisamente preromantica,³⁴ ma anche qualche labile eco ossianica, come ad esempio l'espressione «Già l'autunno siede su questi campi»,³⁵ che ricorda diversi luoghi in cui Ossian applica tale verbo agli esseri inanimati, *Cartone*, III, 616-617: «La nebbia siede / Sulla collina»; *Colanto e Cutona*, III 70-71: «Sopra gli azzurri suoi ruscelli siede / Grato silenzio»; *Calto e Colama*, III, 57-58: «E su i lor volti / Siede tristezza».

La posizione decisamente classicista dei saggi critici di Pindemonte si evidenzia molto bene nel *Discorso sul gusto presente delle belle lettere in Italia*, posto in appendice al *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere*,³⁶ pubblicato sempre nel 1785. In realtà, tale discorso era frutto della rielaborazione di una precedente versione, pubblicata nel 1783 a Milano, e che aveva partecipato al concorso bandito dall'Accademia di Mantova due anni prima, nel 1781, dal tema *Quale sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia, e come possa restituirsi se in parte depravato*. La *Dissertazione* del Cavaliere non vinse, ma nel 1785 egli rielaborò lo scritto, e lo pubblicò insieme al *Volgarizzamento*. Nella versione dell'85 Pindemonte afferma che se il Gusto deve essere chiaro e non indeterminato, ne consegue che dev'essere uno, come uno è il Bello.³⁷ «La bella semplicità» è, secondo Pindemonte, l'ingrediente fondamentale del Gusto,³⁸ e distingue tre tipi di semplicità: «semplicità di pittura», «semplicità di condotta» e «semplicità d'espressione»; quest'ultima riguarda la letteratura: tanto più ci si

³³ Ivi, p. 120.

³⁴ Ivi, pp. 130-132: «Mentre i miei concittadini si stanno seduti ad una scenica rappresentazione, io godo d'altro spettacolo: di quello d'una notte serena e tranquilla. Convieni, a ben goderne, esser nell'aperto d'una taciturna campagna. Che beltà! che magnificenza nel cielo! Qual ricchezza, qual lusso e pompa di meraviglie sotto l'apparenza d'innnumerabili diamanti, che fiammeggiano attaccati alla celeste volta! E quanto non è soave questa universal quiete, quanto non è eloquente questo silenzio della natura, che dorme! La notte ha un certo che di sublime insieme e di dolce, ch'è un vero incanto dell'anima [...] E tu o bellissima luna, tu ancora, malgrado delle irregolarità, de' capricci, per dir così, del tuo corso, tanto più grandi, che senti si fortemente l'attrazione della terra, e quella del Sole ad un tempo, dovesti pur sottometterti finalmente ai calcoli umani, né già più ti trovi in alcun sito del cielo, che gli uomini prima non sappian determinarlo [...] E voi, o lucidissime stelle, onde il gran manto della notte sembra trapunto, non siete voi forse altrettanti Soli, e non s'aggirano intorno a voi altri sconosciuti Mondi da voi animati, che voi attraete, e da cui siete attratte, attraendovi anche tra voi medesime scambievolmente?».

³⁵ Ivi, p. 127.

³⁶ I. Pindemonte, *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere Scoperto ultimamente e attribuito ad Omero. Si aggiunge un breve discorso sul gusto presente delle belle lettere in Italia*, Bassano, Remondini, 1785.

³⁷ Ivi, p. 50: «Le cose rappresentate son ciò che bello si chiama, il quale così dipende da quello, che si può dir che perisca, ove sia male rappresentato; il perchè vedesi che un solo debb'essere rigorosamente il vero Bello, come un solo pure a rigore debb'essere il Gusto buono».

³⁸ Alla base di questo concetto si pone ovviamente il trattato dello Pseudo-Longino, *Del Sublime*, che sta alla base stessa della rivoluzione estetica del Settecento.

allontana dalla semplicità, che era massima presso gli antichi, tanto più decade il gusto:³⁹

Ed io non dico che alcuni scrittori de' nostri giorni, e di grand'ingegno dotati e di buon giudizio, non abbian saputo batter la strada de' più eccellenti Italiani, Latini e Greci, e se non raggiungerli, molto addietro certamente non rimanerne: ma io deggio parlare dei più, e i più son certo gli scrittori mediocri, quelli cioè che scelgono una via falsa per disperazione d'avanzar molto nella vera, tra i quali però ne son anche da non dirsi mediocri, ma che dotati d'ingegno grande solamente, e non di giudizio buono, corrono lodevolmente, per così dire, un sentiero da non lodarsi.⁴⁰

Secondo Pindemonte le cause della decadenza del gusto letterario in Italia sono tre: «la trascuranza della propria lingua, la vaghezza delle cose forestiere, e l'amore dello spirito filosofico».⁴¹ Le ultime due sono tipiche dell'atteggiamento classicista insofferente all'ingresso della filosofia (in specie idealistica tedesca) nella poesia⁴² e dei forestierismi nel linguaggio italiano, soprattutto da parte della lingua francese e proprio la critica all'«infraciosamento» della lingua italiana è un elemento che accomuna Pindemonte e Alfieri, che coltivarono non a caso una strettissima amicizia e furono testimoni dello scoppio della Rivoluzione a Parigi. Sebbene alcune volte lo scrittore scivoli nell'italocentrismo,⁴³ in alcuni luoghi egli apre invece con prudenza alla letteratura straniera:

Ben coltivata la propria lingua, potranno leggere impunemente gli Autori stranieri; or non dubitiamo d'aggiungere che potrassi ancora trarne profitto, chi per altro, oltre la lingua, possenga un sottile discernimento. Ei basta saper convertire nella qualità e sostanza dell'idioma proprio quelle voci e quelle forme straniere, le quali si crede che gli abbisognino, così che queste trapassino nella natura del corpo universale, e non il corpo universale venga, per l'inserimento delle medesime, a cambiar di natura in gran parte. Uno scrittor fino e perito può giungere a

³⁹ I. Pindemonte, *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere*, cit., p. 55.

⁴⁰ Ivi, p. 56.

⁴¹ Ivi, p. 57.

⁴² Ivi, pp. 71-72: «Molto si parla e scrive oggidì di questo spirito filosofico così riguardo all'influenza sua nella letteratura e nell'Arti, come nel modo del vivere, del governare, e in ciò tutto che l'umano convitto riguarda. Non è del nostro istituto il considerarlo sotto a questo secondo punto di vista: bensì diremo subito quanto al primo, che se per ispirito filosofico, rispetto all'Arti, la ragione unicamente intendiamo di esse, sarebbe certo assai malagevole il condannarlo; perciocché, stante questa definizione, le migliori opere in poesia ed in eloquenza quelle saranno sempre, che più secondo il loro spirito filosofico, o secondo la propria loro ragione, che dir vogliamo, prodotte vennero. Ciò finalmente ch'è più composto secondo le leggi dell'arte, che non son poi che leggi della Natura, ciò sarà non meno il più filosoficamente composto. Tanto è dunque lunge, che siamo noi rispetto allo spirito filosofico, superiori, come pur vogliono molti, nella bella letteratura agli antichi, quanto è vero che andiam lontani da un Demostene e da un Omero, da un Cicerone e da un Virgilio, e dagli eccellenti Italiani de' secoli decimoquarto e decimosesto, de' quali secoli fu già questione tra' nostri Eruditi qual debba chiamarsi il nostro aureo secolo, questione non mai fatta presso alcun'altra nazione, e che tanto onora la nazione, in cui venne fatta».

⁴³ Ivi, pp. 83-84: «Due di que' pochi e divini spiriti vanta l'Italia in Dante, e nel Segretario Fiorentino; e veramente, considerato non meno il tempo in cui scrissero che la maniera onde sepper farlo, io sfido ogni nazione moderna a trovar cento scrittori tra suoi da contrapporre a questi due soli, e che non trabocchi della bilancia quella parte, in cui questi due si ritrovino».

formarsi un composto di stile, le cui parti sieno non poco eterogenee, ma di questo s'accorge egli solo; perché il Lettore non è presente alla formazione, e quel composto lo trova poi nazionale non meno ed Italiano veramente, che nobile e ricco, e d'un pascolo all'anima succosissimo e non men dolce che nutritivo. Ed è questo mutar la barbarie in urbanità, poichè certo l'urbanità forestiera diventa le più volte barbarie nostrana; di che non s'avvedon coloro, che si vestono delle peregrinità senza quella purgazione e quel trasmutamento, e credono che le Grazie possano mutar lingua senz'alterarsi, e passeggiare sulla Senna e lung'Arno d'una maniera.⁴⁴

La posizione di Cesarotti nel *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, scritto nel medesimo anno del *Discorso* pindemontiano, era decisamente più aperto verso la conoscenza delle letterature straniere: Cesarotti non erigeva sopra il Gusto il rigello della «semplicità», bensì invitava alla formazione di un "oltre-gusto", se così si può dire, non attaccato a nessuna tradizione né impaurito da qualsivoglia "invasione" degli stranieri, ma pronto a cogliere il bello nelle sue molteplici manifestazioni, purché disposto a conservare quell'ingrediente che nella poetica illuministica e moderata di Cesarotti non poteva che essere la «convenienza»: «la massima virtù di chi scrive, la convenienza».⁴⁵

Organi che formano il sensorio del gusto, dico, orecchia armonizzata, fantasia desta, cuore presto a rispondere con fremito istantaneo alle minime vibrazioni del sentimento, prontezza a trasportarsi alla situazione dell'autore, celerità nel cogliere i cenni occulti e i lampi fuggitivi dell'espressione; a quelli inoltre che aggiungono questi doni naturali tutti i presidi d'una ben intesa disciplina, vale a dire scienza profonda dell'uomo, perizia filosofica della lingua, conoscenza squisitissima dei rapporti fra le modificazioni dell'anima, e le tinte dello stile che le dipingono, finalmente uno spirito lontano ugualmente dalla servitù e dall'audacia, superiore ai mirabili pregiudizi del secolo, della nazione, della scuola, che *concittadino di tutti i popoli intende tutti i linguaggi del bello*.⁴⁶

La prima redazione del *Discorso* del 1783 era molto più radicale nel suo classicismo: in essa Pindemonte non solo professava la sua credenza alla teoria del "genio nazionale",⁴⁷ ma difendeva a spada tratta anche la necessità che si imitassero gli antichi:

Noi abbiamo naturalmente un gusto Greco-Latino-Italiano; e ad averlo tale ne porta la nostra lingua massimamente, il clima nostro per avventura, ed un certo vincolo di successione non

⁴⁴ Ivi, p. 95.

⁴⁵ M. Cesarotti, *Opere*, vol. I, *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, p. 314.

⁴⁶ Ivi, pp. 312-313.

⁴⁷ *Dissertazione del Sig. Marchese Ippolito Pindemonte Cavaliere Gerosolimitano sul quesito Qual sia presentemente il gusto delle belle Lettere in Italia, e come possa restituirsi, se in parte depravato*, pp. 169-193 in *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti. Trattati dagli Atti delle Accademie, e dalle altre Collezioni Filosofiche e Letterarie, dalle Opere più recenti Inglesi, Tedesche, Francesi, Latine, e Italiane, e da Manoscritti originali, e inediti*, tomo VI, In Milano presso G. Marelli, 1783, p. 183: «Il genio della nazione determina lo stato delle arti, e per conseguente anche l'attività, con cui lo spirito di esse arti operando va sopra loro, ma come quel genio universale può modificare sì bene le arti, cambiarle non può, così lo spirito proprio di esse non verrà mai costretto da quello ad operare fuor della natura delle arti stesse, e quindi a falsificarle».

propriamente mai dotto, che a quegli antichi da sì gran tempo noi lega. Sebbene questa non è poi schiavitù, o schiavi reputeremo anche Francesi, e Inglese, perché le leggi del loro nazional gusto già son costretti di seguitare. Schiavitù sarebbe bensì la nostra, ove altri dicesse un giorno aver noi un gusto Gallo-Italiano ad esempio, o Anglo-Italiano o Tedesco-Italiano, tale che non può convenirsi a noi in verun modo, quando benissimo ne si affà quello che Greco-Latino-Italiano abbiain nominato, e che non è altro infine che il nostro nazional gusto.⁴⁸

A questa necessità doveva esser preposta un'Accademia della lingua in Toscana, facendosi ponte tra la Crusca e l'Arcadia: «Riguardo al gusto pertanto sarebbe uffizio suo [dell'Accademia] primo raccomandar fortemente questa imitazione degli antichi».⁴⁹ Numerosi sono in generale gli scritti da cui è possibile ricavare la posizione di Pindemonte decisamente piegante verso il classicismo. Nella *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche*⁵⁰ si legge:

Importa lo studiar bene gli Antichi, l'osservare attentamente le strade da lor battute in ogni loro intrapresa, amarli que' buoni Antichi, e, a fa ciò meglio, disamare un po' noi; cioè spogliarci d'una presunzione, che se ridicola tornerebbe sempre, molto più divien tale, quando le opere nostre d'ogni maniera così al di sotto di quelle, ch'eglino sapean fare, rimangono.⁵¹

Nel *Discorso secondo riguardante l'Arminio e la poesia tragica* del 1797, nel capitolo II: "Dell'osservanza delle regole", il Cavaliere scrive:

Confesso d'aver fatto cosa, che non mi sarà probabilmente a questi di perdonata. Ho seguito nella mia tragedia le regole della tragedia. Qual servilità, superstizione, viltà! Un'anima generosa ed alta non si piega sotto alcun giogo, vuol libertà e indipendenza, lascia agli scrittori mediocri l'ordine, la proporzione, il decoro, e quel così detto buon gusto, che si spaventa sì facilmente, e tutto rifiuta ciò, che tien dell'ardito, del nuovo, del pellegrino. Il Mondo venne ingannato abbastanza: regnò abbastanza la tirannia del precetto, e l'aristocrazia degli esempj. Or finalmente imparossi che semplicità, unità, convenienza, verisimiglianza son vocaboli artificiosi, all'ombra de' quali un autor meschino ripara: mentre nulla manifesta meglio l'uomo singolare, il gran *genio*, che lo stesso cadere da quelle altezze, a cui egli solo giunger potea con gli aquilini suoi voli. Dottrine son queste, che s'odono tutto giorno, ma di cui non si meraviglia il sapiente, che nascer la vede da quel moderno spirito di licenza, il quale dovea, scorrendo per tutto, anco nelle lettere penetrare. Io mi conforto nondimeno considerando, che se Virgilio, se il Tasso, se i più reputati scrittori drammatici in Francia, se un Maffei, se un Alfieri si degnò d'ubbidire alle regole, posso anch'io chinare il capo senza vergogna. [...] Ove poi si volesse, che i precetti si chiamassero regole d'Omero, e di Sofocle, e non d'Aristotele, che da essi la trae, chi l'inurbanità avrebbe di opporsi? Anzi meglio si chiameranno della Natura, quando non altronde, che dalle viscere della medesima, le trasser fuori Sofocle, e Omero.⁵²

⁴⁸ Ivi, pp. 192-193.

⁴⁹ Ivi, p. 190.

⁵⁰ I. Pindemonte, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche, con due epistole una ad Omero e l'altra a Virgilio*, Verona, Presso il Gambaretti e compagno, 1809.

⁵¹ Ivi, p. 41.

⁵² I. Pindemonte, *Discorso secondo riguardante l'Arminio e la poesia tragica*, pp. 179-310 in Id., *Arminio, tragedia, edizione quinta. S'aggiungono tre discorsi riguardanti il primo La Recitazione*

In una lettera a Mario Pieri del 16 ottobre 1818 Pindemonte confessa di preferire la *Tebaide* alla *Nouvelle Heloïse*:

Più volte è accaduto anche a me di rileggere con disgusto ciò che alcuni anni prima con grandissimo piacere avea letto. Dico questo, perché suppongo che la *Nouvelle Heloïse*, dove sono per altro delle descrizioni assai belle, le avrà fatto la prima volta quella impressione dilettevole, che a tanti altri, massime giovani, ho veduto fare. Torrei a leggere piuttosto quella *Tebaide*, intorno a cui ella mi scrive d'aver gittato in carta alcune osservazioni.⁵³

Accanto a queste decise prese di posizione classicista, sia in alcuni scritti editi in vita che postumi si trovano invece affermazioni alquanto ammiccanti alle tesi preromantiche, prima fra tutte l'abbandono della mitologia, o meglio, delle «favole», nella poesia. Nella *Dissertazione sulle favole nella poesia*⁵⁴ Pindemonte scrive:

Parmi, essersi vantate troppo le antiche finzioni. Tutto era, s'ode ancora da molti, animato presso gli antichi: i boschi pieni di fauni, e di Driadi, le acque di Najadi o di Nereidi; numi da per tutto [...] un incantesimo generale. Ma il fatto si è, che tale incantesimo o esercita su noi al presente pochissima forza o ridicolo eziandio ci riesce. [...] Che, se vogliam popolarle [le selve], a me certamente, più d'un satiro che vi salta per entro, piacerà un filosofo che vi medita passeggiando; più d'una Ninfa che si palesa tra le piante o s'asconde, una vaga donna e pudica che vi siede leggendo, o meditando vi si aggira.⁵⁵

Questa tesi era già stata anticipata nella prefazione al volgarizzamento dell'*Argonautica* prodotto dallo zio, il marchese Marcantonio Pindemonte.⁵⁶

Nell'elogio di Lodovico Salvi, che aveva scritto una dissertazione dal titolo *Uso dell'antica mitologia nelle poesie moderne*, dove si deprecava l'incapacità a staccarsi dalla mitologia che non rispondeva più alle esigenze del tempo, Pindemonte acconsentisce, ma a sua volta, come tanti prima di lui, esprime dei

scenica e una riforma del teatro, il secondo *L'Arminio e la poesia tragica*, il terzo *Due lettere di Voltaire su la Merope del Maffei*, Verona, Dalla Tipografia Mainardi, 1812, pp. 189-190.

⁵³ *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, pubblicate per cura di Davide Montuori, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, p. 113, lettera del 16 ottobre 1818.

⁵⁴ I. Pindemonte, *Dissertazione sulle favole nella poesia*, Padova, Tipografia Sicca, 1849.

⁵⁵ O. Bassi, *Fra classicismo e romanticismo*, cit., pp. 57-58.

⁵⁶ *L'Argonautica di C. Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte. Si aggiugne una Lettera dell'Editore sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora*, In Verona, 1776. Pindemonte, paragonando le *Argonautiche* alla *Tebaide* e all'*Iliade* depreca l'eccessivo uso della favola a discapito di ogni realismo, allontanandosi troppo dalla storia, viceversa Lucano si era troppo avvicinato alla storia dei suoi giorni, sacrificando per così dire la poesia alla storia: «Ma non è tanto l'antichità dei fatti, ch'io disapprovi, ch'anzi ella presta alle azioni un non so che di venerando, e di grande, e concede maggior libertà al Poeta per fingere: spiaceci quell'antico, cui va congiunta una favola, che la verisimiglianza toglie, e la verità. [...] Si vuole notar però, che non men dubbia è l'impresa di chi parlar voglia cose troppo vicine, nel qual difetto cadde forse Lucano: onde può dirsi che come Lucano fu criticato di aver la poesia dimenticata in grazia della verità storica, così Valerio Flacco curò troppo meno, che non doveasi, la storica verità in grazia della mitologia», pp. XXI-XXV.

dubbi sul “trapianto” di una poesia nordica in un paese latino come l’Italia, ovvero il tentativo di installare Ossian nella terra di Omero:

Che direm di quella nazione, che a’ nostri di la poesia preferir sembrò de’ popoli rozzi, o usciti appena della barbarie? Sia pure, considerata in sè, la miglior di tutte per questo, che vien dalla natura più che all’arte, e più energia tiene, che d’ornamento: ma nelle nazioni io l’approverò, di cui è propria, non in quelle che averla non possono che fattizia e posticcia.⁵⁷

Non è dunque difficile capire perché la critica abbia a lungo cercato di decifrare il ruolo da Pindemonte giocato all’interno del preromanticismo italiano: da una parte le *Prose e le poesie campestri* (ma non solo) spingono il Cavaliere verso un’aderenza al clima preromantico europeo, ma dall’altro non è possibile nemmeno non tener conto del suo acceso classicismo. Anche la decisione di coltivare una malinconia moderata, la *leucocolia*, che confinata nella letteratura impedisce all’anima di perdersi nella disperazione, è una lezione appresa dalla “misura” classicamente intesa.⁵⁸ Non però una illusoria resurrezione dei classici auspicava Pindemonte, ma un’ispirazione alla loro condotta di vita; armonia ed equilibrio contrapposti all’impeto e all’estremismo romantico.⁵⁹ Non sono d’accordo con Scherillo, il quale ritenne la produzione pindemontiana e soprattutto le *Poesie campestri* un semplice riuso dei poeti preromantici inglesi;⁶⁰ e non sarebbe stato molto d’accordo nemmeno Pindemonte, il quale, in maniera

⁵⁷ *Elogi di letterati italiani scritti da Ippolito Pindemonte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1849, p. 334.

⁵⁸ A. Ferraris, *Il giardino di Epicuro*, cit., p. 231: «Nella visuale pindemontiana il ritiro campestre tende dunque a configurarsi come spazio propizio alla sperimentazione, di un’ipotesi di esistenza che si costruisce interamente in base ai precetti della sapienza antica, e quindi si dispone in un arco di tempo che dal passato si estende al futuro, sfuggendo alla stretta del presente».

⁵⁹ Tale sottile differenza la capì molto bene S. Peri nel suo *Ippolito Pindemonte. Studi e ricerche con l’aggiunta della tragedia inedita “Ifigenia in Tauri” e di liriche inedite o rare*, Rocca di S. Casciano, Licinio Cappelli, 1905, pp. 311-312: «Fu Ippolito Pindemonte soprattutto un artista: sentì altamente la bellezza della forma e per questa fu tutto dato ai classici, de’ quali lesse con grande amore le opere. Ma dimostrò che dagli antichi non dovevasi prendere il materiale contenuto ne’ loro scritti, bensì la finezza del loro gusto, la sagacità dello spirito, la sanità del loro giudizio: insomma quella semplice e perfetta armonia di natura e di arte che splende nelle mirabili loro composizioni. Ma in quanto alle cose parevagli assurdo il voler essere antico e non moderno, essendo irragionevole il rinunziar alle dovizie delle quali con beneficio di molti secoli era aumentato il patrimonio della mente umana».

⁶⁰ M. Scherillo, *L’Arminio del Pindemonte e la poesia bardita*, Giuseppe Principato Editore, Messina, 1920, pp. 85-86: «Gli è che il Pindemonte aveva questa volta trovato il modo di far della bella poesia a spese altrui. Fin dall’85 egli s’era invaghito della poesia inglese, e s’era messo appassionatamente a imparare la lingua. [...] E appunto derivati o imitati o tradotti dagli elegiaci inglesi, o contemporanei o di poco anteriori, sono i più ammirati luoghi delle *Poesie campestri*. Esse risultano un centone, o un mosaico di stanze, d’immagini, di pensieri colti qua e là nella *Pastoralis* e nell’*Ode on Solitude* di Alessandro Pope; nelle *Odes* e nelle *Oriental Eclogues* di William Collins [...] nella famosa *Elegy Written in a Country Church-yard* e nell’*Ode on the Spring* del Gray; nei *Night Thoughts* di Young o nella *Nightpiece on Death* di Parnell; nelle *Seasons* di Thomson o nella *Cotter’s Saturday Night* di Burns. Di suo il Pindemonte non ha messo se non la veste italiana; che in verità questa volta era più limpida e scorrevole del solito. Le *Poesie campestri* portavano in Italia le prime brezze mattutine del romanticismo sentimentale e malinconico del Nord».

analoga a quanto avvenne a Diodata Saluzzo, dovette difendersi dagli attacchi di coloro che lo ritenevano schierato dalla parte dei romantici. Muzzarelli, nell'*Elogio* recitato in Arcadia,⁶¹ riporta una lettera che Pindemonte inviò ad Angelo Maria Ricci il 21 febbraio 1823: «Nella Prefazione d'una traduzione delle *migliori Tragedie moderne* dicesi, che l'autor dell'*Arminio* è il Principe degli Italiani Romantici, e che ora sta componendo un Poema, intorno allo *Stabilimento del Cristianesimo*. Sa il cielo se io ho mai pensato a scrivere un Poema su tale argomento». ⁶² Spesso infatti la critica giornalistica del tempo, sulla base di una singola opera che ad esempio trattava un argomento «germanico» come l'*Arminio*, ne deduceva *in toto* la simpatia dell'autore per la schiera romantica.

Stabilire se Pindemonte fosse romantico o classicista è una questione abbastanza oziosa, come lo è per la maggior parte degli autori di questa decisiva fase di passaggio e di transizione secolare: nessuno di loro alza barricate in modo assoluto, ma tutti, nonostante l'educazione classicistico-illuminista ricevuta, in diverse fasi della propria vita, con diverso grado di consapevolezza e per un periodo più o meno lungo, avvertirono l'influenza e il fascino della poesia preromantica e ossianica. Se nei loro scritti teorici si ravvisa una presa di distanza dalla poesia moderna, non per questo non si cadrebbe in errore nel ritenerli estranei all'una o all'altra "scuola". Pindemonte tuttavia fu l'unico, tra gli autori che qui si vorrebbero analizzare, a ereditare quella moderazione del gusto e del discernimento che gli provenivano per via diretta dal magistero cesarottiano, e non è un caso che il suo rapporto con Cesarotti non ebbe brusche interruzioni, come invece accadde ad Alfieri, Monti e Foscolo; di questi tre egli fu, se così si può dire, il più "fedele", e tale fedeltà appunto si evidenzia nel consapevole compromesso tra il classicismo e il romanticismo: la *leucocolia* è il simbolo stesso di questo compromesso.⁶³ Secondo Cimmino, Pindemonte era addirittura sia fuori dall'*Arcadia* che dal preromanticismo, e proiettato nella modernità:

⁶¹ *Elogio d'Ippolito Pindemonte letto in Arcadia da Monsig. C.E. Muzzarelli quando si tenne Adunanza a lode dell'illustre Poeta*, «Giornale Scientifico-Letterario», Perugia, Febbraio-Marzo 1835.

⁶² S. Peri, *Ippolito Pindemonte. Studi e ricerche*, cit., p. 8.

⁶³ W. Binni, *Il «grave stil nuovo» del Pindemonte*, pp. 243-265 in Id., *Il preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni editore, 1965, p. 265: «Nel passaggio fra poesia illuministica e poetica romantica, se gli altri non sono che tentativi frammentari, lo sforzo del Pindemonte costruì una poetica preromantica a suo modo completa anche se esile e timida». Mario Pieri addirittura scrisse che la lettura delle opere di Pindemonte lo preservò dall'inquietudine ossianica, *Vita*, cit., p. 51: «Leggeva altresì, e forse troppo, i poeti moderni, e l'Omero e l'Ossian del Cesarotti; né ancora mi aveva ben messo in petto l'antidoto del mio Pindemonte, comeché le sue prose e poesie campestri, da lui stesso a me donate, e le prose e i sermoni di Gasparo Gozzi, fattimi da lui conoscere, mi piacessero sopra modo, e mi valessero, senza ch'io m'avvedessi, di non inutile preservativo»; p. 67: ««Innamorato delle Prose e Poesie Campestri del Cavalier Pindemonte, io mi posi ad imitarle [...] Ma il Pindemonte, comeché autore moderno e vivente, non era un esemplare punto pericoloso [...]. Non così il Bertola e l'Ossian, che formavano pure parte delle mie delizie in quel tempo, e ch'io sedotto da que' loro soavissimi affetti tanto simili a' miei, cercava altresì (pur troppo!) di ritrar talvolta nelle mie scritture».

Il Pindemonte è fuori della tradizione dell’Arcadia; per lui la natura non può essere soltanto una bella e amena cornice preparata per il godimento sensuale dell’uomo, un pretesto di piacere e, in ultima analisi, una costruzione artificiale e artificiosa. Egli la rispetta troppo per considerarla un surrogato delle seriche alcove [...] non può e non vuole togliere nulla della sua *realtà*. E difatti su queste esigenze si basa principalmente il realismo pindemontiano, che si serve di una notazione minuta della natura al fine di oggettivarla, di offrirla alla contemplazione distaccata anche se commossa, per lasciarle insomma quell’autonomia che sola le permette di veramente servire all’uomo. Non siamo, insomma, alla concezione preromantica per cui già l’artista si proietta sulla natura per farne uno specchio dei propri sentimenti. [...] la sua è una concezione moderna, anche se della modernità non accetta talora alcuni principi.⁶⁴

L’esperienza poetica pindemontiana è sicuramente già fuori dalla scolasticità dell’Arcadia,⁶⁵ sebbene egli stesso ne fosse membro con il nome di Polidete Melpomenio e presso l’Arcadia avesse pubblicato le prime raccolte, eppure è proprio la *leucocolia* ciò che trattenne Pindemonte nell’alveo preromantico; non è un caso che si tenne alla larga dalla disputa che furoreggiò in Italia a partire dal 1816, sebbene fosse un attento lettore della «Biblioteca italiana». Non tanto timore di compromettersi, come il caso di Diodata Saluzzo, quanto più disinteresse per una questione nella quale la sua indole schiva e riservata non aveva ragione di immischiarsi poiché ne era esclusa, sia per mancanza di interesse che di comprensione di quali fossero i reali intendimenti dei romantici:⁶⁶ egli non

⁶⁴ N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, 2 voll., Edizioni Abete, Roma, 1968, I, p. 191.

⁶⁵ Sono d’accordo con Bertazzoli nella necessità di inquadrare l’esperienza pindemontiana, assieme ad altre esperienze letterarie europee, al di fuori dell’Arcadia, R. Bertazzoli, *Gli intrecci tra la poesia descrittiva e i temi del sublime nelle traduzioni settecentesche*, pp. 73-108 in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di G. Coluccia e B. Stasi, presentazione di G.A. Camerino, Atti del Convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, p. 75: «Bisogna ben guardarsi dal trattare i poemi di Haller, di Brockes, di Thomson, di Mallet, di Zachariae, di Pindemonte, dello stesso Barbieri, o di quella schiera di autori che avevano descritto la natura e i suoi cicli per buona parte del Settecento con la leggerezza di chi affronti pastorellerie arcadiche. In quella poesia s’inventano e si trasformano temi diversi: una nuova coscienza del paesaggio dalla concezione del tempo mitico, colto nella fissità di un’*aetas aurea*, ad un tempo percepito nella varietà dell’alternarsi ciclico di giorni, mesi e stagioni ma lontano dall’ossessione della caducità barocca; l’antitesi città/campagna nel recupero di una nuova sensibilità del soggetto a confrontarsi con il mutamento politico e sociale; l’elogio della campagna e della vita rustica, per il quale la tradizione si fa necessariamente classica. Il Settecento, dunque, compie una ideale rivoluzione estetica, travasando l’espressione iconica della pittura paesaggistica nella semantica poetica del vedere e dell’osservare, per cui tra emozione e immaginazione, il soggetto è in grado di riconoscere la natura nella sua nuova forma di paesaggio, secondo rinnovati parametri estetici [...] Condizione necessaria al genere descrittivo è uno stato di separatezza, dal quale lo sguardo dell’osservatore possa interpretare la natura come *delightful place*, un luogo seducente, non è più miticamente edenico, in cui l’uomo civilizzato possa rifugiarsi in cerca di pace e solitudine». Basile invece parla di “stanchezza dell’ultima arcadia”, B. Basile, *Pindemonte e i giardini inglesi*, pp. 107-166 in Id., *L’elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 134: «Dietro Pindemonte non c’era la filosofia della natura scoperta nelle sue sublimità [...] Non esisteva il fascino erotico del paesaggio sensitivo di Bernardin de Saint-Pierre [...] ma solo la stanchezza dell’ultima arcadia, e la moda, così raffinata da sfiorare l’effimero, dei giardini inglesi».

⁶⁶ Cfr. la lettera a Smeraldo Benelli del 31 dicembre 1825, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere*, cit., p. 222: «Avrà veduto gli articoli dell’*Antologia*, e della *Biblioteca Italiana*, intorno al *Sermone* di

vi era direttamente implicato e in fin dei conti la propria posizione era ancora legata alla cultura d'*ancien régime*.⁶⁷

Infatti un reale sentimento romantico lo avrebbe indubbiamente portato ad una più viva partecipazione (se non polemica, contraria al suo carattere) agli ideali romantici chiaramente dichiarati sin dal 1816 nel manifesto di Berchet. Il Pindemonte invece si cristallizzò in una forma classicheggiante aperta ai tentativi romantici per i superficiali motivi di cui dice nella corrispondenza; di conseguenza, nessun riflesso di un'intima e necessaria adesione romantica da parte del poeta si riceve dalla lettura delle sue lettere, ricorrenti invece, e più insistentemente negli ultimi anni, a forme e proposte classiche.⁶⁸

Monti. Ecco che dopo le questioni su la lingua vengono quelle sul Classicismo, e Romanticismo, nelle quali non mi pare che i questionanti s'intendano meglio tra loro. Converrebbe dar principio con buone definizioni; ma le buone definizioni son più difficili che non si crede comunemente, perché domandano una perfetta cognizione della materia di cui si tratta».

⁶⁷ O. Bassi, *Fra classicismo e romanticismo*, cit., pp. 68-69: «In realtà egli non comprendeva pienamente il contenuto del nuovo moto di idee, che era sì di rinnovamento letterario, ma anche di rinnovamento politico e spirituale. Quella gran ventata d'individualismo lo trovava chiuso ed ostile. [...] Egli era ormai davvero, come sempre teme di esser chiamato, un *laudator temporis acti*, un sopravvissuto. Questa è la sensazione che si prova leggendo le lettere dei suoi ultimi anni, in cui spesso si accenna ai fatti del mondo circostante, ma come a cose che non lo tocchino, appartenenti a un mondo immensamente lontano»; N. Jonard, *Pindemonte préromantique?*, «Revue de littérature comparée», XLVI, (1970), pp. 46-67, p. 67: «Ce que l'on qualifie généralement chez Pindemonte de préromantique non engage pas l'essentiel, cet art de vivre [secondo i dettami degli antichi] [...]. Tout le reste n'est que littérature [...] Pindemonte a beaucoup lu et beaucoup trop retenu, car la multiplicité des influences subites révèle une incapacité fondamentale à se fixer». G. Bosco Guillet, *Il Pindemonte attraverso il carteggio di Verona*, cit., p. 27: «Il Pindemonte invece si cristallizzò in una forma classicheggiante aperta ai tentativi romantici per i superficiali motivi di cui dice nella corrispondenza; di conseguenza, nessun riflesso di un'intima e necessaria adesione romantica da parte del poeta si riceve dalla lettura delle sue lettere, ricorrenti invece, e più insistentemente negli ultimi anni, a forme e proposte classiche». Cimmino invita a superare la dicotomia classico-romantico nella figura di Pindemonte, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, vol. I, cit., p. 463: «È vero che il Pindemonte [...] come uomo e come artista esprime un'epoca di transizione, ma non nel senso che fu in bilico fra classicismo e romanticismo, bensì in quale sentì ed esprime il bisogno di realizzare un nuovo momento della cultura e dell'arte: un momento che nel suo pensiero [...] non poteva risolversi nel dissidio fra classicismo e romanticismo ed era, o voleva essere, fuori dell'uno e dell'altro. Quel che gli interessava era la conquista dell'uomo nell'armonia e nell'equilibrio della natura, nella armonica concezione dei rapporti di immaginazione e di trascendenza, quale determinazione del destino umano».

⁶⁸ G. Bosco Guillet, *Il Pindemonte attraverso il carteggio di Verona*, cit., p. 27.

6.2 «Per altro mi rimetto all'opinione del nostro caro e gran Cesarotti, come Monti lo chiama». Cesarotti e Pindemonte, tra magistero e discepolato

E in questo *fin de siècle* settecentesco, dominato idealmente dall'Alfieri e dalla prima apparizione foscoliana, mentre altrove il romanticismo è già pieno nella sua autorizzazione teorica e pratica come *Goethezeit*, *Schillerzeit*, epoca dell'*Athenäum*, la trama sottile delle direttive artistiche pindemontiane segna anche sul fondo di un temperamento ancora settecentesco, non raggelato dall'alta mania di Winckelmann, il trasferimento della crisi cesarottiana in un tentativo di precisazione di un costume sentimentale in una finitezza lineare, in una dinamica composta e perfetta.

W. Binni, *Il preromanticismo italiano*

Come abbiamo accennato sopra, il rapporto di magistero e discepolato svoltosi tra Cesarotti e Pindemonte fu il più roseo di quelli che in questa trattazione si sono discussi e discuteranno. I motivi di una tale fortuna non sono difficili da immaginare: Pindemonte e Cesarotti avevano molto in comune. Innanzitutto lo stesso temperamento moderato: in una lettera a Mario Pieri, Cesarotti definì il Cavaliere il «saggio e moderato Ippolito»;⁶⁹ l'appartenenza di entrambi a quell'atmosfera cosmopolita ed equilibrata del Veneto, aliena sia dalle necessità risorgimentali del romanticismo lombardo che dall'atteggiamento conservatore della Roma pontificia o delle riviste fiorentine; infine, una terza e centrale funzione-chiave nella promozione e nella continuazione dell'amicizia tra i due fu la disponibilità di Pindemonte ad accogliere senza forti resistenze alcuni dei consigli e delle correzioni proposte da Cesarotti nei confronti dei propri lavori. Pindemonte era un fervido ammiratore di Cesarotti, e ammirava persino quelle opere che gli altri letterati, come Alfieri, Di Breme, Monti e Foscolo, faticarono non poco a digerire e in alcuni casi a rifiutare, come il caso dell'*Iliade* o de *La Morte di Ettore*:

Come l'asta d'Achille il più gagliardo
Figliuol di Priamo atterri al fine io lessi
Nell'*Iliade* novella, che sul margo
Del Medoaco⁷⁰ nacque, opra famosa.
Del gran testor di quel difficil verso,
Cui la gentil dell'eccheggianti rima
Barbarie mai non rabbelisce.⁷¹

⁶⁹ Lettera a Mario Pieri dell'8 giugno 1806: «Io era un poco in pena per la tua dedica temendo l'esuberanza della tua parzialità: ma poiché ella piacque tanto al saggio e moderato Ippolito, la gradirò in ogni senso», M. Cesarotti, *Opere*, vol. XXXVIII, p. 183.

⁷⁰ Nome latino del fiume Brenta.

⁷¹ I. Pindemonte, *Epistole e sermoni*, a cura di S. Puggioni, Padova, Il Poligrafo, 2010, p. 207, vv. 92-98. In riferimento a questa epistola, scriveva il Cavaliere ad Angelo Mazza il 18 Luglio 1812:

O della *Pronea*:

Di *Pronea* avrei a dirvi tanto, che nulla so dirvi. Dirò solamente, che vinse la mia aspettazione, ch'era grandissima. Non vidi mai meglio il vantaggio che ha su la prosa più bella la più bella poesia, che sa esporre in poche pagine con forza ed evidenza grandissima ciò, per cui l'altra abbisogna d'un intero volume. Ma un volume ancora ci vorrebbe a parlarne.⁷²

Pindemonte in realtà ebbe un atteggiamento ambiguo nei confronti della tanto discussa *Iliade* di Cesarotti: non mancarono altri apprezzamenti, come il seguente:

Per altro noi rispettiamo, anzi adoriamo l'autor dell'Eneide, benché non si creda da noi, che *fia mai troppo tardi* per esaminare un autore: il qual pregiudizio noi l'abbiamo forse per la vicinanza di Padova, ove così liberamente esaminato fu Omero. Questo poeta appunto leggiamo adesso in Cesarotti: oh che bei versi sciolti! Ma perché un tanto ingegno non compose un poema suo, una tragedia? Sarà una ricerca per coloro, che scriveranno di qui a due o tre secoli la storia della letteratura de' nostri giorni.⁷³

Ma non mancano nemmeno giudizi contenenti insoddisfazione, come nella lettera a Isabella Teotochi Albrizzi del 1784:

Mi ha fatto ridere veramente quanto mi scrive con tanta grazia circa l'Omero tradotto; tanto più che mi parve di riconoscere nel suo racconto qualche persona che non ha voluto nominare, e che però non era necessario. Quanto alla bella notizia data a Carletto, [il primo marito, Carlo Marin] cioè al voler provare che Ossian è più grande di Omero, non ho fatto alcuna meraviglia, perché essendo state disapprovate generalmente le annotazioni dell'Ossian, in molte delle quali si vuol provare la stessa cosa, questa stessa disapprovazione dee aver maggiormente stimolato l'autore a tentar di nuovo lo stesso.⁷⁴

O come nella lettera a Clementino Vannetti del 12 agosto 1791:

«Va anche ammirato il coraggio, con cui parlate del nostro Cesarotti nelle annotazioni [all'epistola di Mazza *All'ombra di Meronte Larisso*, celebrativa sia di Cesarotti che della *Morte di Ettore*]. Io fui accusato di averlo lodato troppo nella mia *Epistola* all'Albrizzi, che sarà di voi, che più ancora lodato l'avete, benché con giuste eccezioni, e non già in versi, ai quali maggiormente libertà suole concedersi?», C. Cappelletti, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli (1778-1828)*, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, p. 150.

⁷² N. Vaccalluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima*, cit., lettera del 21 novembre 1807, pp. 133-134. cfr. anche : «Bellissimo veramente è quel Canto Panegirico del Cesarotti».

⁷³ BCVR, *Fondo Pindemonte*, b945, lettera a Saverio Bettinelli, 20 luglio 1800.

⁷⁴ I. Pindemonte, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2000, 14 ottobre 1786, p. 18. La lettera di Isabella era di tutt'altro tenore e opinione, sia in merito a Ossian che a Omero, lettera dell'8 ottobre 1786, ivi, pp. 363-364: «Partj [sic] da Venezia, e lasciai ah lasciai stolta ch'io fui, lasciai l'Omero tradotto dal Sapiante dej sapienti [Cesarotti]. [...] io (non so perdonarmelo) partj lasciando perir sì belle, e dolci speranze, e preferj l'insulsa campagna, al divino Cesarotti, (già che non si dice più divin Omero). Si mi dice che vi sia una nota, nella quale, Cesarotti prova, evidentemente, e con la chiarezza stessa del giorno, che Ossian è più grande d'Omero. Ho frattanto partecipata la felice notizia a Carletto, che l'accorse come ella può agevolmente immaginarselo».

Voi mi domandate anche, se preferisco il Cesarotti al Ceruti, ove il primo è fedele: non è tanto facile rispondervi così su i due piedi, e senza aver l'uno e l'altro traduttore alla mano. Certo il Cesarotti traduce alcune cose per eccellenza, e forse può dirsi di lui che *ubi bene nemo melius*: ma forse può dirsi ancora che i suoi versi, benché bellissimi e splendidissimi, han però sempre dello strepitante e del gonfio, e sembrano più fatti per renderci i suoni di Lucano, che quelli di Omero.⁷⁵

O ancora nella lettera a Smeraldo Benelli del 7 ottobre 1828: «Quanto a Cesarotti, bisogna per verità, sempre che si tratta d'Omero, perdonar molto a quel sommo ingegno».⁷⁶

Benassù Montanari, discepolo di Pindemonte e autore di una monumentale biografia del maestro, riporta un curioso aneddoto sulla reciproca stima che entrambi nutrivano l'uno per l'altro:

Una delle tante volte che passò il Pindemonte per Padova, andò ad ascoltare esso Cesarotti, non nel suo gabinetto, ma in quella università dalla sua cattedra di eloquenza. Questi, accortosi dell'uditore che eragli sopravvenuto, di quando in quando interrompea la lezione dicendogli che trattavasi di cose frivole e da scolari, non da lui, che ne sapea troppo; e il Pindemonte assicurandoli che anzi delle cose, che stava udendo, prendea non picciol diletto, e che, ove fermato si fosse in Padova, mancato non avrebbe d'intervenire costantemente a quelle lezioni; il Cesarotti gli rispose che avrebbe ottimamente fatto, ma che, in quel caso, convenuto sarebbe loro mutar di sito e lui in cattedra e sé venir sulla panca.⁷⁷

Mario Pieri, nella cui immensa autobiografia, essenziale per la ricostruzione di moltissimi aspetti della vita letteraria, sociale e politica di quest'epoca, considerava Pindemonte «il mio vero maestro, il mio Mentore, il mio secondo padre, il conforto e la consolazione della mia gioventù, e la più dolce-amara memoria di tutta la mia vita»,⁷⁸ e lo incontrò per la prima volta in casa di Isabella Teotochi Albrizzi, la *salonnière* più celebre della Serenissima.⁷⁹

E in quella casa appunto e in quel carnevale mi venne incontrato un tal personaggio, che poscia era per divenire, per mia buona sorte, il mio vero maestro, il mio Mentore, il mio secondo padre, il conforto e la consolazione della mia gioventù, e la più dolce-amara memoria di tutta la mia vita. A queste parole molli per avventura avviseranno tosto ch'egli era il Cavaliere Ippolito Pindemonte. Io giù conoscealo per fama prima ancora della mia partenza di Corfù, intantoché Cesarotti e Pindemonte erano i due letterali italiani viventi che godessero più rinomanza nel mio paese.⁸⁰

⁷⁵ N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, vol. II, lettera a Clementino Vannetti, 12 agosto 1791, p. 129.

⁷⁶ C. Cappelletti, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere*, cit., p. 243.

⁷⁷ B. Montanari, *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, con uno scritto di V. Betteloni, a cura di G.P. Marchi, Verona, Università degli Studi di Verona, 2003, pp. 187-188.

⁷⁸ M. Pieri, *Vita*, cit., vol. I, p. 41.

⁷⁹ «La Staël veneziana» secondo Byron, cfr. S. Peri, *Ippolito Pindemonte*, cit., p. 153.

⁸⁰ M. Pieri, *Vita*, cit., vol. I, p. 41.

Cesarotti e Pindemonte dunque si dividevano la fama a Corfù. Pindemonte sicuramente conosceva le opinioni dell'abate in merito alla traduzione. Nella *Prefazione alla Traduzione de' primi due canti dell'Odissea* Pindemonte scrive:

Tutti, s'io non m'inganno, convengono in questo, che le traduzioni esser debban fedeli: ma di tal fedeltà non si formano tutti la stessa idea. Vogliono alcuni, che non solamente si dicano le medesime cose, ma s'usi ancora nel dirle il modo medesimo, ed io pure così sentiva; se non che cominciai poi a dubitare, non simili traduzioni, che reputate son fedelissime, riuscissero in vece, contra l'intenzion altrui, tanto più infedeli, quanto men possono nella chiarezza, nell'eleganza, nella forza i modi dell'una corrisponder sempre a quelle d'un'altra lingua. Quindi entrai nell'opinion di coloro, secondo i quali *un traduttor dee quasi venir in giostra con l'autor suo*, e studiarsi di favellare di quella guisa, che verisimilmente il suo autore, se nella nostra lingua scrivesse, favellerebbe.⁸¹

«Un traduttor dee quasi venir in giostra con l'autor suo». Tra quei «coloro» non credo sia affatto azzardato includere in prima fila proprio Cesarotti, il quale nel *Discorso* prefatorio alla seconda cominiana del '72, aveva scritto:

Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutte le fecondità e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa de' suoi adoratori, eccessivamente pusillanime. Aggiungesi anche la natura del metro, che quantunque sembrasse il più acconcio, pure non si accordava molto collo stile del mio originale. Del resto, se mi si mostra che ho sbagliato il senso dell'autore, ch'io l'ho sfigurato, o gli ho fatto perdere qualche parte di bellezza o di forza, io accetterò queste censure per buone e valide, e soffrirò volentieri d'esserne corretto o ripreso. Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in vari luoghi di rischiarar il mio originale, di rammorbidirlo e di rettificarlo, e talora anche di abbellirlo e di *gareggiar* con esso, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregiarmi di questa colpa, che di pentirmene.⁸²

Nel ripercorrere il carteggio tra Pindemonte e Mario Pieri, il nome di Cesarotti ricorre spessissimo, sia in contesti di carattere puramente informativo che in contesti elogiativi. Ad esempio nella lettera del 17 febbraio 1798, da Venezia, Pindemonte informa Pieri del progetto di stampa dell'*opera omnia* pisana.⁸³ Il 28 maggio dello stesso anno riferisce compiaciuto sugli apprezzamenti di Cesarotti per l'*Arminio*.⁸⁴ Non mancano poi missive sinceramente elogiative nei confronti del maestro padovano: «Io la priego di riverirmela [Giustina Renier Michiel], e di dirle che la corte Contarina, è alquanto meravigliata di non vederla per anche, che non sa che pensare d'un tal ritardo, e che direbbe un gran male di Padova, se non

⁸¹ I. Pindemonte, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea*, cit., pp. 5-6, (corsivo mio).

⁸² *Pi '01*, tomo I, *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova 1772*, pp. 7-8, (corsivo mio).

⁸³ *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, cit., lettera del 17 febbraio 1798, p. 1: «Cesarotti stampa tutte le sue opere in Pisa».

⁸⁴ Ivi, p. 2: «Tosto che la mia tragedia sarà stampata, non mancherò di fargliene tenere una copia. Sono stato ultimamente a Padova, ove la ho letta all'illustre Cesarotti, che mi pareva esserne rimasto contento».

si ricordasse essere in Padova un Cesarotti»;⁸⁵ «Ma già tutto questo sarà stato da lei considerato, e dall'incomparabile Cesarotti, a cui la prego di parlar qualche volta di me»;⁸⁶ «Prendo dunque la penna per ringraziarla, e per dirle ch'io pure auguro a lei felicissimo questo già incominciato anno nuovo, il qual per verità sembrami assai ben cominciato per lei. La compagnia del nostro Cesarotti di cui ella gode ogni sera, bastar può a comprovare il mio detto».⁸⁷

Come tutti gli allievi, anche Pindemonte rivela molte volte impazienza nell'attendere le osservazioni cesarottiane sulle proprie opere: in una lettera a Costantino Zacco del 4 aprile 1798 Pindemonte fa capire al corrispondente quanto amerebbe che Cesarotti potesse ascoltare il suo *Arminio*;⁸⁸ un altro esempio si ricava dalla lettera del 7 luglio 1806 a Mario Pieri, dove il Cavaliere chiede a Pieri di sollecitare Cesarotti nel giudizio sui *Cimiteri*: «Con piacer grande sentii pure il buono stato del nostro adorabile Cesarotti. Aspetto con impazienza il parere su i *Cimiteri*. Mi raccomando a lei caldamente; non cessi di stimolarlo; egli non fa sempre con sollecitudine ciò che di far con sollecitudine si propone».⁸⁹ Sempre dal carteggio con Pieri, Pindemonte dimostra anche quanto tenesse all'immagine di Cesarotti, vittima di non pochi attacchi dati i sospetti su Ossian: «Gran dolore mi recò ciò ch'ella mi scrisse di Cesarotti, poichè vidi o una morte vicina, o un resto di vita molto penosa. Non mi era nota la nuova edizione inglese.⁹⁰ Mi piacerebbe che l'originale Celtico ultimamente scoperto mettesse fine alla controversia che sussiste più che mai viva intorno alla legittimità de' poemi d'Ossian».⁹¹ Tra le opere di Mario Pieri si trova inoltre un curioso dialogo, intitolato *La letteratura classica e la romantica. Dialogo. Melchiorre Cesarotti e Ippolito Pindemonte*. Tale dialogo è immaginato nella proprietà campestre di Cesarotti a Selvaggiano anni dopo la morte dell'abate, e vede da un lato un Pindemonte acerrimo nemico dei romantici, e dall'altro un Cesarotti scandalizzato dalla piega che gli eventi letterari avevano preso in Italia: la sconfitta cioè della pedanteria ma il sorgere di una nuova «dittatura», quella appunto dei romantici.

Dagli scarni dati epistolografici a nostra disposizione,⁹² il rapporto di magistero e discepolato tra i due trova una conferma nelle osservazioni che

⁸⁵ Ivi, p. 7, lettera del 22 novembre 1804.

⁸⁶ Ivi, p. 8, lettera dell'8 novembre 1804.

⁸⁷ Ivi, pp. 8-9, lettera del 9 gennaio 1805.

⁸⁸ N. Vaccalluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima. Trecento lettere inedite di I. Pindemonte al conte Zacco*, con introduzione e note di N. Vaccalluzzo, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1930, p. 12: «Se quando passerò per Padova, Cesarotti vi si trovasse, e volesse aver la pazienza di sentire la mia tragedia, non posso dirvi con qual piacere gliela leggerei».

⁸⁹ *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, cit., lettera del 7 luglio 1806, p. 19.

⁹⁰ Forse *Poems of Ossian translated by James Macpherson, Esq. in two volumes to which are prefixed Dissertations on the Aera and poems of Ossian. A new edition*, London, Cadell and Davies, 1807.

⁹¹ *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, cit., 22 ottobre 1808, p. 49.

⁹² L'epistolario ottocentesco dell'abate non conserva nemmeno una missiva del loro carteggio, e la ragione di quest'assenza risiede probabilmente in una lettera di Pindemonte a Giustina Renier Michiel del 4 agosto 1810, dove egli confessa di non aver mandato il proprio carteggio con

Cesarotti, sicuramente incalzato dall'allievo, produsse nei confronti di poche ma importanti opere del Cavaliere: la tragedia *Arminio*, i *Cimiteri* e l'*Annibale in Capua*.⁹³ Sebbene l'*Arminio* fu edito nel 1804, Cesarotti era a conoscenza da parecchio tempo che il Cavaliere stesse lavorando alla tragedia e doveva averla udita recitare dal Cavaliere nel suo soggiorno patavino: lo attestano una lettera di Cesarotti a Costantino Zacco del 1798 e due di Pindemonte rispettivamente a Isabella e a Zacco del medesimo anno.⁹⁴ Nel 1803, un anno prima della stampa dunque, Cesarotti riceve il manoscritto della tragedia e risponde al Cavaliere il 19 giugno 1803:

Vi rimando alfine il vostro *Arminio* che alla lettura mi piacque ancora di più. Questa è veramente una delle più sublimi e insigni Tragedie del Teatro Italiano e delle poche che possono contrapporsi alle più celebri dell'altre nazioni. Perché siate più certo della mia ingenuità ho notato nelle annesse carte ciò che mi parve si dovesse o potesse emendersi. Voi ne farete quel conto che vi parrà.⁹⁵ Avea notato varie cose intorno lo stile e il verso, ma ho smarrito non so come la carta, e ora converrebbe rilegger tutta la Tragedia per indicar i luoghi, ma già basterà un cenno perché possiate rinvenirli da voi stesso, e correggerli se vi parrà che abbiano bisogno di correzione. Benché lo stile sia in generale corretto, nobile e proprio, e il verso temperato e felice, pur vi sento qua e là un po' d'alfierismo che non sa piacermi. Vi si scontrano delle inversioni ricercate, delle strutture sforzate e aspre, delle frasi oscure per concisione soverchia, cose tutte che possono dispiacere come affettate senza verun oggetto. Io vorrei astenermene, anche per non dare ai lettori superficiali e maligni il pretesto di dire che non sapete camminare da voi stesso, ma vi fate un pregio d'andar sull'orme d'un altro anche dove zoppica.

Cesarotti a Giuseppe Barbieri, che curava l'edizione dell'espistolario cesarottiano e aveva mandato un appello ai corrispondenti dell'abate per fargli avere le lettere: «Quanto alle lettere del nostro Cesarotti, non posso pentirmi, se ho a dirvi il vero, di non aver mandato a Barbieri quelle, ch'io tengo: come non posso credere, che Barbieri voglia pubblicare le lettere a Cesarotti senza la permissione di coloro, che le hanno scritte». Cfr. BCVR, *Fondo Pindemonte*, b40. Non escluderei che Barbieri, non apprezzando il diniego del Cavaliere, abbia deciso di non includere le lettere di Pindemonte a Cesarotti.

⁹³ Osservazioni su «*Arminio*» e «*Annibale in Capua*», tragedie di I. Pindemonte, a cura di P. Ranzini, «Quaderni veneti», XIX, (1994), pp. 9-71.

⁹⁴ M. Cesarotti a Costantino Zacco, [Padova 1798], *Opere*, vol. XL, p. 36: «Godo che l'Italia sia per avere una Tragedia di più, e mi compiaccio che questo sia merito del nostro rincavalerito Pindemonte ch'io amo e pregio non meno per il suo carattere che per i talenti. Non so poi se il suo *Arminio* basterà a riconciliarmi colla Tragedia in generale, contro di cui è qualche tempo che ho concepito un po' di astio e forse lo sfogherò colla penna». Non è affatto da escludersi che l'«astio» avvertito dall'abate nei confronti della tragedia sia da attribuire proprio alla tragediologia alfieriana, da lui non condivisa; I. Pindemonte, *Lettere a Isabella*, cit., 14 maggio 1798, p. 76: «Ma che dite della mia gita a Padova? Trovai Cesarotti nella sua villa, che rispondea al libro del Conte Napione: il giorno appresso gli lessi in Padova la mia tragedia. Mi parve che ne rimanesse contento: ma vuol quel cambiamento nell'atto quinto, che m'era già stato suggerito prima, cioè vuole che Telgaste arrivi dopo la decisione della sorte d'*Arminio*». In una lettera a Zacco scritta nello stesso giorno, Pindemonte ammette quanto gli costi modificare l'atto quinto secondo i dettami dell'abate: «Ora sto riformando l'atto quinto della mia tragedia, il che non è senza qualche fatica. *Quanto mi costa il piacere ai Greci!* disse Alessandro nell'Asia. Ed io dico a Santa Marina: *quanto mi costa il piacere a Cesarotti!*», N. Vaccalluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima*, cit., p. 15.

⁹⁵ Notare il riuso della stessa espressione fingente una sorta di indifferenza alle proprie osservazioni che Cesarotti aveva usato per le osservazioni alle tragedie alfieriane: «Ella ne farà quel conto che le parrà» (cfr. *supra*).

La vostra Tragedia ha molti caratteri insigni d'originalità: perché darle un'apparenza d'imitazione servile nelle cose più indifferenti? [...] Non parlerò del vostro discorso⁹⁶ sul quale so che il Zacco vi scrisse, ed io in vari punti convengo con lui. Voi avete sostenute bene le vostre opinioni, ma queste infine sono opinioni sulle quali è difficile di convincer pienamente i lettori e toglier il luogo alle repliche.

Io non vorrei in questa occasione confondere il Poeta col Critico, perché il Poeta è certo di farsi ammirare e il Critico troverà più facilmente dei contraddittori perché con ciò cercheranno di compensarsi dell'applauso che doveran fare al Poeta.

Io riserberei il *Ragionamento* a un'edizione delle vostre prose, e qui non vorrei dare che *Arminio*. Ardo di voglia di vederla stampata, e pregusto col cuore la gloria che ne verrà al vostro nome.⁹⁷

Non sorprende il non apprezzamento da parte di Cesarotti per l'«alfierismo» della tragedia: ciò che qui l'abate non aveva approvato era l'influenza dello stile alfieriano, aspro e non scorrevole, ma come avvertiva già Ranzini, Pindemonte decise comunque di mantenerlo e anzi in alcuni tratti addirittura lo aumentò.⁹⁸ Tuttavia Pindemonte accolse l'invito a non pubblicare il *Discorso* nella prima edizione della tragedia, pubblicandolo invece nella quinta edizione della stessa, edita nel 1812, quando ormai l'abate era morto da quattro anni. Dalla comparazione accurata che Ranzini fa tra la prima redazione della tragedia, le varie versioni a mano e la stampa del 1804, risulta che Pindemonte non aveva accolto integralmente tutte le *Osservazioni* dell'abate, operando invece una scelta,⁹⁹ dopodiché inviò di nuovo la tragedia ricorretta all'abate, il quale rispose il 15 agosto 1803 con altre osservazioni. Poco prima della pubblicazione della tragedia, Pindemonte ringraziò Cesarotti, il quale da parte sua manifestò sempre un sincero apprezzamento per la tragedia.¹⁰⁰ Una volta ricevuto il libro, Cesarotti si profuse in larghe lodi:

Io sono forse l'ultimo a ringraziarvi del prezioso regalo del vostro *Arminio*: ma pretendo d'esser il primo, o certamente non secondo ad alcuno nel gradirlo con trasporto, e nell'ammirarlo. Trovandomi in campagna l'ho ricevuto un po' tardi, e volli rileggerlo posatamente. Io ne restai nuovamente incantato, e confermo altamente che questa è una delle più insigni Tragedie che esistono. Non mi diffondo perché non potrei che ripetere ciò che vi dissi altre volte; ma mi farò sempre una gloria d'esser il primo predicatore delle vostre lodi. Se questa Tragedia non vi rende il Re assoluto della Scena Italica è certo che non avete a temere di verun Arminio che vi soverchi. Non mi resta che a bramare ardentemente di rivedervi per abbracciarvi, congratularmi con voi di viva voce; ed esprimervi i miei ingenui sentimenti d'amicizia e di stima con tutta l'effusione del cuore.¹⁰¹

⁹⁶ Su tale «discorso» tornerò fra breve.

⁹⁷ BCVR, *Fondo Pindemonte*, b941.

⁹⁸ P. Ranzini, *Osservazioni su «Arminio» e «Annibale in Capua»*, cit., p. 18.

⁹⁹ Ivi, p. 19 e sgg.

¹⁰⁰ Lettera a Giustina Renier Michiel del 27 febbraio 1804: «L'ode del Pindemonte ha la solita bellezza di quel genere ch'ei predilige. Io però per lodarlo dirò sempre ch'egli è l'autore d'Arminio». M. Cesarotti, *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, a cura di V. Malamani, Ancona, Morelli, 1884, pp. 71-73.

¹⁰¹ *Lettere inedite ad Ippolito Pindemonte*, a cura di M. Smania, Verona, Stamperia Libanti, 1842, p. XIII.

Le osservazioni di Cesarotti su *Arminio* si strutturano nel medesimo modo delle riflessioni prodotte sopra la tragedia alfieriana e montiana, ovvero avendo sempre come strumenti di base i concetti di “interesse”, “verosimiglianza”, “convenienza” e “razionalità”; il fine della tragedia, ovviamente, è il diletto, che rechi con sé un’istruzione morale. Un esempio di come Cesarotti affronti la tragedia pindemontiana basandosi su questi criteri proviene dalle note all’Atto IV, 2 e 3 dell’*Arminio*.¹⁰² Non ci possono essere molti dubbi sul fatto che Pindemonte non abbia inviato la redazione del *Discorso secondo riguardante l’«Arminio» e la poesia tragica* così come lo si legge nell’edizione del 1812.¹⁰³ In esso Pindemonte manifesta infatti una concezione della tragedia diversa da quella di Cesarotti, nel testo chiamato in causa tra gli altri teorici.¹⁰⁴

Dopo aver preso di mira nel capitolo II i romantici quali sovvertitori dell’antica precettistica sulla tragedia cui dichiara di essersi invece fedelmente attenuto, nel capitolo III del *Discorso*, intitolato *Dell’azione, o sia della favola*, Pindemonte si sofferma sulla necessità che l’azione sia sì una, ma arricchita di accidenti che stiano in stretta correlazione tra di essi, senza che si intromettano espedienti esterni che rovinerebbero la naturalezza dell’azione: Pindemonte cioè si mantiene fedele a quel principio della «semplicità» di cui aveva trattato anni prima nel *Volgarizzamento dell’Inno a Cerere*:

Benché una esser debba l’azione, si compone tuttavolta di varj accidenti, i quali nascano non solo l’un dopo l’altro, ma l’un dall’altro, ed abbian le lor radici nel fondo dell’argomento, e nel costume de’ personaggi; e per cui introdurre l’autor non si valga che di que’ semplici mezzi, che naturalmente l’argomento medesimo gli somministra. Non lettere dunque, o biglietti di doppio senso, non travestimenti, non il celarsi degli uni a spiar degli altri, o lo scambiar l’un personaggio per l’altro, e simili invenzioni puerili e meschine, che tolgono all’arte quella difficoltà, in cui gran parte dimora della bellezza. Non che ancora con tali mezzi lodate tragedie non siensi composte. Ma io le rassomiglierei volentieri alle fabbriche di bel marmo, che per un vil cemento stanno congiunte nelle lor parti; ove la tragedia, ch’io intendo, potrebbe ad uno paragonarsi di quegli edifizj antichissimi, le cui pietre, che ben si combaciano, reggendosi senza stranieri ajuti da sè, ed in virtù del loro peso, non hanno altro glutine che la mutua loro attrazione. Secondo le

¹⁰² P. Ranzini, *Osservazioni su «Arminio» e «Annibale in Capua»*, cit., p. 54: «Ripeterò sempre che nulla è più naturale quanto che una sventura estrema ed inaspettata, conseguenza d’una nostra passione, ci faccia detestare la nostra passione medesima e rinunciare al di lei oggetto, ma che nulla è altresì più naturale quanto che una passion dominante, soffocata da un’altra passione improvvisa ed accidentale, ma risvegliata pur dalla circostanza e messa in moto dall’altrui industria, risorga con più forza e ripigli il suo impero». B. Montanari si domandò se Cesarotti avesse notato l’ispirazione (e il miglioramento) ad Ossian per i cori dell’*Arminio*: «Non se il Cesarotti, leggendoli [i cori], si sarà rallegrato di vedersi perfezionate tante idee del suo Ossian, o contristato che que’ Caledoni debbano troppo spesso cedere nella parte lirica a questi Cherusci». Cfr. B. Montanari, *Della vita e delle opere d’Ippolito Pindemonte*, cit., p. 181.

¹⁰³ Cfr. anche P. Ranzini, *Osservazioni su «Arminio» e «Annibale in Capua»*, cit., p. 17, dove la studiosa giustamente scrive che è improbabile che il *Discorso*, discostantesi esplicitamente dalle idee dell’abate in merito alla tragedia, gli fosse stato sottoposto.

¹⁰⁴ Sulla teoria della tragedia secondo Pindemonte, cfr. in particolare E. Benucci, *La teoria tragica di Ippolito Pindemonte nei discorsi premiati dall’Accademia della Crusca*, pp. 55-78 in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento, cit.

sopraccennate avvertenze io mi studiai di costruire la mia. Tanto è lungi nondimeno, che bastino tali avvertenze, che se fatta non mi venne maravigliosa, ed affettuosa, o, come dicesi ora con un sol vocabolo, interessante, meglio sarebbe stato per me il rimanermene.¹⁰⁵

Come si è detto, Cesarotti aveva teorizzato la funzione dell'«interesse» (che presuppone «affetto») quale elemento che, in accordo con l'«istruzione morale», sarebbe stato in grado di trasformare il dolore e la tristezza in «diletto».¹⁰⁶ Il diletto della Tragedia è cioè il risultato derivante dalla correzione del dolore operata dall'istruzione morale (o «insegnamento del fatto») per mezzo della «disgrazia», unitamente all'interesse che i personaggi e la vicenda suscitano nello spettatore:

Quelle azioni dunque, in cui la disgrazia serve a punir le colpe, o le debolezze, sono compassionevoli terribili, o come spesso accade, terribili e compassionevoli insieme (riferendosi la compassione particolarmente al paziente, il terrore all'agente, o all'azione istessa), ed in queste l'istruzione del fatto, correggendo intrinsecamente il dolore, e facendolo diventare una passione subordinata, mescolatasi con tutti i lenitivi esterni accennati dagli altri trasformerà compiutamente il dolore nella natura del diletto predominante, e trarrà dagli occhi degli spettatori lagrime dolci ed aggradevoli.¹⁰⁷

Quindi l'«interesse» e l'«istruzione morale» sono gli ingredienti fondamentali della tragedia secondo l'abate, mentre Pindemonte ne individua molti di più affinché possa generarsi il diletto dalla tragedia:

Tocchiamo in fretta tutti gl'ingredienti principali, che il diletto compongono della tragedia. La commozione, di che tanto abbisognano gli animi nostri, e che ci riesce cara per questo ancora, che crediamo trovare in essa una prova non dubbia della nostra più tenera umanità; la meraviglia, che nasce dagli accidenti, dall'intreccio loro, dal carattere d'un eroe; la curiosità risvegliata, che desidera d'appagar sé medesima; l'ammaestramento, che si spera sempre poter cavare da un qualche gran fatto; il testimonio, che rendiamo a noi stessi della nostra giustizia nell'approvare, o detestar quelle cose, che lode meritano, o riprensione; l'impressione, che ricevesi dalla bellezza del componimento, dall'energia dell'espressioni, dall'incanto de' versi, al quale pochi sono coloro, che portino sordo l'orecchio, e sorda l'anima interamente.¹⁰⁸

¹⁰⁵ I. Pindemonte, *Discorso riguardante l'Arminio e la poesia tragica*, cit., pp. 205-206.

¹⁰⁶ M. Cesarotti, *Opere, Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, vol. XL, pp. 136-137: «Ma donde potrà nascere un diletto di tanta efficacia che possa operare una così prodigiosa trasformazione? Per ridurre i varj sentimenti di piacere ad un principio generale, io dirò che questo non può nascere che dall'accordo del risultato drammatico coll'interesse e l'istruzione morale. L'interesse suppone affetto, e l'affezione è proporzionata alle qualità amabili di chi patisce. Ora l'affezione non è mai senza qualche dolcezza che s'insinua nel dolore istesso. Le lagrime della pietà sono una crisi del dolore che va sciogliendosi. Dall'interesse drammatico derivano ugualmente la compassione e il terrore. La disgrazia di chi si ama ci addolora; il pericolo ci spaventa. La moralità si mescola ad ambedue queste perturbazioni, ed all'interesse che le sveglia aggiunge il suo proprio. Quest'è di dar agli uomini l'istruzione più necessaria alla vita, vale a dire che le pene e le disgrazie che più gli affliggono sono figlie delle passioni e degli errori, mali ambedue che possono evitarsi o superarsi da loro quando vogliano far uso della libertà e della ragione».

¹⁰⁷ Ivi, p. 152.

¹⁰⁸ I. Pindemonte, *Discorso riguardante l'Arminio e l'arte tragica*, cit., p. 299.

Dopo il vaglio di altri scrittori, Cesarotti e il suo *Ragionamento* vengono chiamati direttamente in causa da Pindemonte proprio in disaccordo su quest'ultimo punto, ovvero il superamento del dolore e il prodursi del diletto grazie all'interesse per l'azione e per i personaggi.¹⁰⁹ Pindemonte cioè non crede che il diletto possa essere superiore al dolore per mezzo dell'interesse che suscitano i personaggi, come non crede che i «lenitivi» della favola (ammirazione e benevolenza per i personaggi sofferenti, istruzione morale ricavante) siano sufficienti a mitigare il dolore. Infine non crede che la tragedia possa dare l'illusione di realtà.¹¹⁰ Pindemonte nella conclusione cerca di stemperare i toni critici contro Cesarotti: «Fu solamente vaghezza di rassodar meglio un principio fondamentale della drammatica non meno, che d'ogni altra poesia, e dell'arti sorelle, che ad impugnar mossemi l'opinione di cotanto uomo, già celebre per tanti titoli, e che nulla quasi perduto avrebbe, quando bene io avessi distaccato un sol fiore dalle corone, di cui va carica la sua testa».¹¹¹ Non c'è dubbio che

¹⁰⁹ Ivi, pp. 290-292: «So, che l'illusion teatrale non è continua secondo il Cesarotti. Ma non insegnò, che per poco che duri, egli è certo, che se in quel punto il sentimento doloroso, ch' esce dal fondo dell'azione, supera il diletto, lo spettatore proverà un dolore reale, o almeno assai grande? E mi darò io ad intendere, che il sentimento doloroso, ch' esce dal fondo dell'azione, cioè dalle maggiori sventure, e dalla morte sanguinosa d'uno, o più personaggi, non supererà il diletto per le sole condizioni, ch'io ammiro, ed amo que' personaggi, e che trar posso dalla favola una qualche istruzione? E queste condizioni non risiederebbero altresì nel fatto vero e reale? E l'ammirazione, e la benevolenza per coloro, ch'io vedessi effettivamente patire, più che a raddolcirmi il senso delle sventure loro, e della lor morte, non varrebbero forse ad inacerbarlomi? E la sola idea filosofica dell'ammaestramento, che attignere io ne potrei, convertirebbe in piacere una pena sì pungente, e sì incompontabile? Poste le quali cose, io veramente non comprendo quel che soggiungesi; cioè che il fatto reale non avrebbe permesso allo spettatore di cogliere il frutto di questa grande istruzione, e l'angoscia avrebbe forse dominato sola nel di lui animo: ma presentato in lontananza di tempi, di luoghi, di relazioni dà campo alla riflessione di svilupparsi, e il diletto già tinto delle dolcezze dell'affetto, colpito dai tocchi dell'ammirazione, rinforzato dall'idee d'utilità può serpeggiar liberamente in mezzo al cordoglio, e sparso di care lagrime passar ben accolto ne' recessi del cuore. Lontananza di tempi, di luoghi, di relazioni? Non so, che cosa importi qui il vocabolo relazioni. Quanto alla lontananza de' tempi, e de' luoghi, mi si permette dunque di credere, che il fatto accadde, son due, o tre mila anni, e in parte assai remota da dove io mi trovo? Sì, perchè l'illusione, come fu detto, non è continua. Ma non fu detto eziandio, che per poco che duri, prevalerà il dolore, ove manchino i lenitivi suddetti? E non ho io risposto, e, s'io non ingannomi, dimostrato, che que' lenitivi, i quali nel fatto reale altresì, a cui io fossi presente, risiederebbero, non potranno mai fare, che il diletto in vece così nel reale, come nel finto, prevalga?».

¹¹⁰ Ivi, p. 292: «No, non è vero, che la rappresentazione d'un'azion tragica, conforme pur leggo nel Cesarotti, faccia un'impressione similissima a quella dell'azione reale, e che il sentimento, che domina nell'una, è pur dominante nell'altra. Corre anzi differenza grandissima tra l'assistere a un avvenimento di misericordia pieno, e di terrore, della verità del quale io non dubito un solo istante, e lo stare alla rappresentazione del medesimo, davanti alla quale, mentr'io piango, ed inorridisco, mi splende sempre nella mente un'idea, benché più, o meno viva, che a una rappresentazione sto appunto: idea, senza cui sarebbe amara, non dolce la commozione».

¹¹¹ Ivi, p. 293. Tra le carte di Pindemonte (BCVr, *Fondo Pindemonte*, b942) si trova una nota manoscritta, sicuramente anteriore al *Discorso secondo*: è la *Lettera sovra Montaigne e Lucano, e sovra il diletto della Tragedia*, che, come si vede, condivide parte dello stesso titolo del *Ragionamento* cesarottiano, e nella quale si legge: «Forse da preferirsi ad amendue [le tesi di Montaigne e di Hume sulla tragedia] quelle dell'abate Cesarotti, il qual deriva il piacer della tragedia dall'idea del vantaggio, e dell'istruzione, che lo spettatore ricava da un fatto atroce e

Cesarotti non lesse mai tali critiche nella bozza del *Discorso* che il Cavaliere gli aveva sottoposto, critiche che avrebbero senz'altro incrinato e probabilmente interrotto il rapporto.

Un anno dopo l'edizione dell'*Arminio* Pindemonte sottopose all'attenzione dell'abate anche un'altra tragedia, *Annibale in Capua*, ma era un lavoro di cui lui stesso *in primis* non era affatto soddisfatto; le lettere scritte a Zacco a questo proposito sono altamente indicative di tale malcontento.¹¹² Il 18 agosto 1805 l'abate esprimeva stavolta le proprie perplessità:

Non mi accusate di trascuranza se ho troppo tardato a parlarvi della vostra Tragedia. All'opposto volli sbrigarmi di Giuvenale ch'era atteso a Pisa con ansietà, e d'alcuni impacci molesti per occuparmi di voi senza distrazione. Ho letto il vostro *Annibale*, e ora lo rileggo più attentamente, notando a parte a parte tutto ciò che parmi degno d'esser da voi esaminato nel silenzio dell'amor proprio. Non posso perciò ancora dirvi nulla di preciso. Lo farò in appresso, facendo giudice voi stesso delle mie riflessioni. Vi dirò solo per ora che se *Annibale* fosse la prima e la sola delle vostre Tragedie, io mi farei uno studio di rilevare i molti suoi pregi. [...] Ma, poiché Annibale viene dopo *Arminio*, temo ch'egli abbia in questo un rivale troppo eminente, e non oso decidere se sia miglior consiglio il dargli un compagno, o lasciarlo così solo e isolato, e conservar al vostro nome il fiore intatto di quella gloria che, giunta così in alto, arrischia piuttosto di scendere che di poggiare.¹¹³

Nonostante le cautele, si comprende bene come Cesarotti confessi a Pindemonte di aver prodotto una tragedia parecchio al di sotto di *Arminio*; la pubblicazione dell'*Annibale* dunque non avrebbe fatto bene alla fama dal Cavaliere procurata con l'*Arminio*. La lettera recava con sé le *Osservazioni*, che seguono la stessa struttura di quelle prodotte per *Arminio* e i medesimi principi teorici cui Cesarotti fin dal *Ragionamento* si attenne. Stavolta però, nonostante

compassionevole, fondandosi particolarmente sulla forza dell'amor proprio tanto grande e tanto noto che non fa mestieri d'un lungo discorso per dimostrare che il nostro vantaggio e il nostro danno ponno la misura di tutti gli affetti e di tutti gli odj, di tutti i piaceri e di tutti i dolori più reali che immaginarj, e che nel principio dell'amor proprio sta la soluzione di tutti i fenomeni del cuore umano».

¹¹² N. Vaccalluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima*, cit., lettera dell'8 luglio 1805, pp. 109-110: «Ne sentirete una bella. Avendo finito di copiare le *Epistole*, ripresi in mano la mia tragedia da più mesi dimenticata con intenzion di copiarla, e prima volli rileggerla tutta. Mi parve la più meschina cosa del mondo, e poco mancò ch'io non la facessi in pezzi. Ma n'eravate contento, direte voi, e vi applaudivate di averla composta. È vero: ma ora ne sono scontentissimo, e di averla composta, credetemi, mi vergogno. Ciò sembra strano, ed appunto perché ciò sembra strano, io dissi tra me: ho promesso a Cesarotti la mia Tragedia, s'io non la mando e adduco per ragione questa mia repentina disapprovazione, ragione sì poco verosimile potrebbe non parer buona. Ma come soffrir la noia di copiar tanti versi, che non mi piacciono più? Allora dando un'occhiata al manoscritto mi parve che ad un lettore un po' paziente in alcuni luoghi potesse riuscire abbastanza chiaro. Mi determinai dunque a spedirla: ma domando a voi ed a Cesarotti il più inviolabil secreto. Questa confessione di essermi ingannato a tal segno sul mio lavoro, confessione ch'io fo a voi due, non ho il coraggio di farla pubblicamente, massime dopo aver pubblicato un lavoro di simil genere [*Arminio*] ch'ebbe qualche compatimento»; lettera del 29 luglio 1805, p. 111: «Ho mandato il manoscritto, perché così io aveva promesso di fare; per altro son persuasissimo che il manoscritto merita di essere dato alle fiamme».

¹¹³ P. Ranzini, *Osservazioni*, cit., p. 38.

Pindemonte abbia in parte applicato le correzioni secondo quanto consigliato dall'abate, la tragedia non vide la luce, e anzi, Pindemonte scrisse sulla prima pagina «da bruciarsi».¹¹⁴

Un'ultima occasione nella quale Cesarotti offrì a Pindemonte le sue riflessioni fu in merito ai *Cimiteri*, poi mutati, nel titolo e nella forma, nei *Sepolcri*. È nota la celebre vicenda intorno a questa epistola, ideata ben prima dell'omonimo carme di Foscolo che però batté sul tempo l'amico nella stesura e nella pubblicazione.¹¹⁵ Bausi ha da tempo avvertito di non leggere però questo episodio come una sorta di atto fraudolento da parte di Foscolo.¹¹⁶ La prima stesura dell'epistola pindemontiana è databile all'incirca al maggio-giugno del 1806, ovvero ai tempi delle conversazioni con Isabella e Foscolo.¹¹⁷ Prima del 7 luglio 1806¹¹⁸ Pindemonte aveva inviato il manoscritto in forma di bozza a Cesarotti, il quale rispose, probabilmente sollecitato da Pieri:

Il soggetto non parmi che abbia varietà che basti per quattro canti. La tinta dello stile non può aver che un colore: la tempera può essere alquanto diversa ma il fondo è lo stesso. Tutto si riduce al dolore dei vivi e all'onore dei morti. Ometterei il 3° canto che parmi un prolungamento, e non ha differenze specifiche. Ridotto a tre canti il Poema ha un'estensione più proporzionata, e ogni canto ha il suo carattere distintivo. Il primo è toccante ma quelle ombre parlanti a voi svegliato, e non ancora penetrato abbastanza dal vostro soggetto hanno troppo dell'inverosimile. Se vi parlassero in sogno non ci sarebbe che dire. Ciò mi fa pensare che i tre canti potrebbero ridursi a due: giacché non sarebbe tanto strano che voi sempre sognando passaste dai lamenti dell'ombre ai Mausolei d'Egitto e ai funerali di Grecia. L'ultimo canto sarà il più interessante. Non so poi se l'ottava rima sia il metro meglio scelto per un tal argomento. Pensateci e fate voi quel che volete che farete sempre bene.¹¹⁹

¹¹⁴ Solo nel secolo scorso venne procurata un'edizione: I. Pindemonte, *Annibale in Capua*, a cura di V. Bartolini, Verona, Rema editore, 1971.

¹¹⁵ Cfr. su questa vicenda N. Ebani, *I sepolcri d'Ippolito Pindemonte. Storia dell'elaborazione e testo critico*, Verona, Fiorini, 2002; G. Berardi, *Le sepolture tra Foscolo e Pindemonte*, pp. 107-112 e G.P. Marchi, *Bettoni 1808: i Sepolcri di Foscolo, Pindemonte e Torti (con un frammento di Vincenzo Monti e alcuni versi inediti di Francesco Cognet)*, pp. 113-134 in *A egregie cose: studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008; R. Bertazzoli, *La tradizione sepolcrale tra Pindemonte e Foscolo*, pp. 61-95 in *I «Sepolcri» di Foscolo. La poesia e la fortuna*, a cura di A. Bruni e Benedetta Rivalta, Firenze, CLUEB, 2008; A. Cadioli, *Le prime edizioni dei Sepolcri*, pag. 543-561 in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005.

¹¹⁶ «È da credere che Ugo abbia scoraggiato Ippolito – se davvero lo fece – a fin di bene, ossia perché vedeva nei *Cimiteri* quegli stessi limiti di concezione e di stile sottolineati da Cesarotti (col quale fra l'altro condivideva l'avversione nei confronti dell'ottava) e perché, come scrisse a Isabella il 16-17 giugno 1806, riteneva realmente prioritaria, per Pindemonte e per la letteratura italiana, la traduzione dell'*Odissea*», F. Bausi, *Dall'«Epistola» al «Carme». Sul genere metrico-letterario dei Sepolcri*, pp. 97-127 in *I «Sepolcri» di Foscolo*, cit., pp. 102-103.

¹¹⁷ N. Ebani, *I sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 8.

¹¹⁸ Cfr. lettera a Pieri del 7 luglio 1806, *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, cit., p. 19: «Con piacere sentii pure il buono stato del nostro adorabil Cesarotti. Aspetto con impazienza il parere su i *Cimiteri*. Mi raccomando a lei caldamente; non cessi di stimolarlo; egli non fa sempre con sollecitudine ciò che di far con sollecitudine si propone».

¹¹⁹ BCvR, *Fondo Pindemonte*, b941.

Cesarotti dunque rimane fedele al criterio della verosimiglianza («ma quelle ombre parlanti a voi svegliato, e non ancora penetrato abbastanza dal vostro soggetto hanno troppo dell'inverosimile [...] giacché non sarebbe tanto strano») e di convenienza. Questa lettera è databile nella settimana che intercorre tra il 7 e il 14 luglio 1806, data in cui Pindemonte ringrazia Pieri per le osservazioni dell'abate:

Signor Mario carissimo.

Pregola di ringraziare molto a mio nome il nostro incomparabile Cesarotti. Poche ottave bastano, se non m'inganno, a preparare la conversazione dell'ombre, e a mettere il poeta nello stato in cui esser dee per udirla. Quanto all'omissione del terzo canto in cui si tratta dei cimiteri moderni, temerei che il soggetto allora non fosse trattato in tutta la debita sua estensione. Nondimeno considererò bene, prima di pormi seriamente al lavoro, ciò che il nostro Cesarotti mi scrive, ed avrò in mente

*Che il pentirsi da sezzo nulla giova.*¹²⁰

Nella Biblioteca Civica di Verona sono conservati i testimoni dell'epistola, tra cui *I Cimiteri* (siglato C), l'edizione Gambaretti del 1807 con il carme foscoliano e il titolo già mutato (siglato E) e due copie autografe dei *Sepolcri* (siglate S¹ e S²).¹²¹ Sebbene Pindemonte a primo impatto sembri non accogliere le osservazioni di Cesarotti, tuttavia non è azzardato supporre che, al cambiamento della struttura, che da quattro canti diventano uno, e al cambiamento del metro, che dall'ottava passa allo sciolto, oltre all'esempio dei *Sepolcri* foscoliani,¹²² e dei poemi di Delille,¹²³ anche i consigli dell'abate abbiano favorito i ripensamenti del Cavaliere.¹²⁴ *I Cimiteri* infatti sono senza dubbio inferiori ai *Sepolcri*

¹²⁰ *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, cit., p. 20. Due settimane dopo Pindemonte riferisce le sue impressioni sul *Bardo* montiano, la cui lettura dunque avvenne in contemporanea alla stesura del carme sepolcrale, favorendo dunque un probabile scambio di suggestioni preromantiche, Verona, 28 luglio 1806, p. 21: «*Il Bardo* non piace generalente per l'invenzione e la tessitura. Parmi però che abbia molte e grandi bellezze così nel genere delicato, come nel forte. Sentirò volentieri il parer suo, e quello ancora di Cesarotti, a cui mille cose, io la prego, a mio nome».

¹²¹ N. Ebani, *I Sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 16-18.

¹²² Senza dubbio gli sciolti foscoliani spinsero Pindemonte a cambiare rotta, come attesta la prefazione *Al cortese lettore* della prima edizione del 1807, *I Sepolcri. Versi di Ugo Foscolo e d'Ippolito Pindemonte*, Verona, Gambaretti, 1807, pp. 4-5: «Io avea concepito un Poema in quattro canti e in ottava rima sopra i *Cimiteri*, soggetto che mi pareva nuovo [...] L'idea di tal Poema fu in me destata dal Camposanto, ch'io veda, non senza un certo sdegno, in Verona. Non ch'io disapprovi i Campisanti generalmente: ma quello increscevasi della mia Patria, perché distinzione alcune non v'era tra fossa, e fossa, perché una lapida non v'appariva, e perché non concedevasi ad uomo vivo l'entrare in esso. Compiuto quasi io avea il primo canto, quando seppi che uno scrittore d'ingegno non ordinario, Ugo Foscolo, stava per pubblicare alcuni suoi versi a me indirizzati sopra i *Sepolcri*. L'argomento mio, che nuvo più non pareami, cominciai allora a spiacermi; ed io abbandonai il mio lavoro. Ma leggendo la poesia a me indirizzata, sentii ridestarsi in me l'antico affetto per quell'argomento; e sembrandomi che spigolare si potesse ancora in tal campo, vi rientrai, e stesi alcuni versi in forma di risposta all'autor de' *Sepolcri*, benché pochissimo abbia io potuto giovarmi di quanto avea prima concepito e messo in carta su i *Cimiteri*».

¹²³ R. Bertazzoli, *La tradizione sepolcrale tra Pindemonte e Foscolo*, cit., p. 79 e sgg.

¹²⁴ Su questo concorda anche Berardi, *Le sepolture tra Foscolo e Pindemonte*, cit., p. 107.

pindemontiani: non solo la rima costringeva Pindemonte al riuso di un linguaggio scolastico e dantesco, ma anche i colloqui con le ombre recano l'impronta delle situazioni della *Commedia*. Invece il modello foscoliano contribuì senza dubbio a liberare il linguaggio pindemontiano da queste pastoie e a proiettarlo di peso in una nuova forma di linguaggio poetico, più libera, più sciolta e senza dubbio più evocativa.

Per concludere questa breve ma necessaria disamina del rapporto tra Pindemonte e Cesarotti, non sarà inutile ribadire la peculiarità principale rispetto agli altri già esaminati: grazie al temperamento mite e aperto alle sollecitazioni come era quello pindemontiano, alieno da ambizioni arroganti e da orgoglio suscettibile, nonostante le osservazioni dell'abate a tratti severe, dai dati epistolari a nostra disposizione non si evince alcun tipo di rottura. Pindemonte dovette rimanere in contatto con Cesarotti fino alle ultime settimane di vita del padovano, se poteva comunicare a terzi le sue preoccupazioni in merito alla salute sempre più declinante dell'abate.¹²⁵ Inoltre è bene dire che Pindemonte nutrì sempre un sincero affetto per Cesarotti, anche quando l'abate godette della protezione e dei benefici di Napoleone, laddove molti, tra cui Foscolo, non gli avevano risparmiato delle critiche;¹²⁶ e una costante ammirazione: a dieci anni dalla morte dell'abate Pindemonte scrive ad Angelo Zendrini il 15 aprile 1818: «Le dottrine del nostro collega Monti e del Perticari su la nostra lingua paiono anche a me molto giuste: ma io pure mi sono meravigliato di veder nominate una sola volta, e quasi per accidente, il nostro Cesarotti».¹²⁷

¹²⁵ N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, cit., vol. II, p. 548, lettera a Saverio Bettinelli, 8 Settembre 1808, poche settimane prima della morte dell'abate: «Cesarotti fu assalito da una febbre violenta, che avea l'aspetto d'una *perniziosa*, ed anch'egli se ne liberò con la polvere gesuitica [probabilmente intende il chinino, detto anche "Polvere dei Gesuiti"]».

¹²⁶ N. Vaccalluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima*, cit., lettera del 3 gennaio 1808, p. 136: «Decorazioni e pensioni, pranzi Imperiali, e civiche accademie di musica, lodi in bocca d'ognuno, e sonetti, tutto ciò mi ricorda quelle parole di Voltaire in simile circostanza: *vous me ferez mourir de plaisir*. Ma io spero che invece il nostro Cesarotti vivrà dieci anni di più. Volea scrivere a lui stesso; senonché parmi di scrivere a lui, scrivendo a voi, e di parlar con lui, quando io dico a voi ch'io m'accorsi in questa occasione di amar Cesarotti più ancora di quel che amarlo io credea».

¹²⁷ BCVR, *Fondo Pindemonte*, b406.

6.3 «Ancor mi suona dolce / La tua lingua nel cor, Ossian diletto». Ossian e Pindemonte

Non mi meraviglio, che assai vi piaccia la pacifica vostra Battaglia: i paesaggi, che sono intorno ad essa, ed Ossian e Virgilio, che voi leggete, son molto belli, e gli uni avran dato risalto agli altri reciprocamente.

I. Pindemonte a Costantino Zacco,
5 luglio 1799

In una lettera spedita a Clementino Vannetti il 29 settembre 1806, Pindemonte scrive:

Non so perché si dica Ossianesco lo stile del Bardo [*Il Bardo della Selva Nera*]. Se la parola *Bardo*, e qualche frase di Cesarotti bastano a qualificarlo tale, saranno Ossianeschi anche i cori dell'*Arminio*. Alfieri, di cui mi parlate nella lettera vostra, solea dire, che la critica in Italia era generalmente parlando, ancora bambina. Avea egli torto? E qual vezzo è questo d'accusar Cesarotti, che ha fatto conoscere all'Italia un poeta d'un nuovo genere con bellissimi versi? Risulta da ciò, che imitar si debba quel genere dagli Italiani?¹²⁸

Questa lettera è molto importante per diverse ragioni: innanzitutto contiene una nota amara nei confronti della faciloneria e della superficialità della critica italiana, per la quale basta la parola *Bardo* e qualche eco dei poemi ossianici per definire, in modo spregiativo, «ossianesco» qualsiasi testo; in secondo luogo Pindemonte non apprezza le accuse rivolte dagli ambienti classicisti nei confronti della traduzione di Cesarotti, rea soltanto d'aver «fatto conoscere all'Italia un poeta d'un nuovo genere con bellissimi versi»; in terzo luogo il Cavaliere confessa implicitamente, difendendoli, di apprezzare i canti del bardo celtico¹²⁹ e infine va notata la conclusione: chi ha detto che gli Italiani debbano necessariamente imitare i versi di Ossian? Dalla lettura di una poesia così estranea alla tradizione italiana non risulta necessariamente l'obbligo di emularla. Nella Biblioteca Civica di Verona si conservano i libri appartenuti al Cavaliere: egli possedeva la prima edizione italiana di Ossian, cioè la prima cominiana del 1763¹³⁰ e l'edizione bassanese del 1795,¹³¹ oltre all'originale inglese nell'edizione

¹²⁸ N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, cit., p. 484.

¹²⁹ Tra le tante lettere da cui si ricava tale apprezzamento, riporto la lettera a Zacco del 7 settembre 1799: «Sono anch'io d'opinione, che l'Ossian di Cesarotti sia il più bello di tutti [probabilmente sottintendendo «lavori»], N. Vaccalluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima*, cit., p. 38.

¹³⁰ *Poesie di Ossian Figlio di Fingal, Antico Poeta Celtico, Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Con varie Annotazioni de' due Traduttori*, In Padova, Appresso Giuseppe Comino, 1763. Biblioteca Civica di Verona, Fondo Pindemonte, Coll: FIP 1378.

¹³¹ *Poesie di Ossian Figlio di Fingal Antico Poeta Celtico, Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, E da quella trasportate in verso Italiano dall'abate Melchior Cesarotti, Con varie Annotazioni de' due Traduttori*, Bassano, A spese Remondini di

del 1796.¹³² Per quanto riguarda invece l'edizione ottocentesca dei quaranta volumi delle *Opere* di Cesarotti, Pindemonte possedeva solo i voll. X-XVI e XX-XL,¹³³ dunque non l'Ossian, che occupa i voll. II-V di questa edizione, ma ovviamente ciò non significa affatto che egli non conoscesse o non abbia letto anche questa edizione dei poemi ossianici. Pindemonte, figlio di quella cultura veneta cosmopolita e curiosa dei maggiori eventi letterari e mondani d'Oltralpe, conosceva non solo la lingua¹³⁴ e la cultura inglese, ma durante il suo *Grand Tour* europeo sostò per qualche tempo in Gran Bretagna, dall'agosto del 1789 al maggio del 1790, dando anche lezioni di italiano ad Agnes Haller, dedicataria di una canzone.¹³⁵

Ippolito Pindemonte fu uno dei primi ad accorgersi di questa necessità che aveva la poesia di lasciare gli artificiosi orpelli della retorica, e di ritornare all'eterna fonte d'ogni bellezza, ch'è la natura. [...] L'Ossian del Cesarotti e l'amicizia di Giuseppe Torelli, l'accurato traduttore della *Elegia* del Gray, avviarono l'ingegno del Pindemonte allo studio della poesia inglese. Era all'indole sua qualche cosa del carattere di quella nazione: se avesse avuto altri esempi domestici e professato altra religione, poteva essere un Byron italiano.¹³⁶

Venezia, 1795. Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Pindemonte*, Coll: FIP 1355. In una lettera a Parsons del 1791, BCVR, *Fondo Pindemonte*, b942, risulta infatti che Pindemonte conosceva già da prima i canti ossianici: Pindemonte scrive in riferimento al giudizio di Addison in merito al fatto che il *Paradiso perduto* lasci il lettore «in uno stato di soddisfazione e di riposo. Questa regola io la tengo per arbitraria. Certo imposta non fu alla tragedia, che ha tanta conformità col poema epico. Ma è gli poi vero, che Milton la trasgredisca? Non pare al Professor Cesarotti, di cui non sono ignote a voi le scritture, e per cui s'afferma; che *nelle sue più essenziali circostanze fu osservata dai tre meritatamente famosissimi poeti Omero, Virgilio, e Miltono*. Così in una di quelle note, ch appose alla sua traduzione di Ossian, e che appartiene al Fingal: traduzione assai celebre anche nella vostra Inghilterra». Pindemonte cita un passo dell'ultima nota di commento di Cesarotti al poema *Fingal*.

¹³² *The Poems of Ossian, the Son of Fingal, translated by James Macpherson, Esq., to which are prefixed, dissertations on the aera and poems of Ossian*, London, Printed for Cameron & Murdoch, 1796. Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Pindemonte*, Coll: FIP 1271.

¹³³ *Opere dell'ab. Melchior Cesarotti*, Dalla Tipografia della Società Lett., Pisa, 1800-1813, Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Pindemonte*, Coll: FIP 420.

¹³⁴ Pindemonte studiava la lingua inglese fin dal 1785, così come si ricava da una lettera a un corrispondente di Torino del 4 giugno 1785: «Ti dirò che quest'anno mi sono applicato alla lingua inglese, e già leggo i poeti di quella nazione così grande in tutto. L'amicizia contratta con alcuni inglesi in Venezia, ove n'era una colonia quest'anno, mi scegliò a questa voglia», S. Peri, *Ippolito Pindemonte: studi e ricerche*, cit., pp. 110-111.

¹³⁵ E.H. Thorne, *English friends and influences in the life of Ippolito Pindemonte*, cit., p. 66. Il ruolo dell'influenza letteraria inglese è giustamente posto sotto la luce di «ripensamento» della propria educazione classica nell'articolo di L. Massa, «*The living lyre*». *Echi della poesia di Thomas Gray nella lirica di Ippolito Pindemonte*, pp. 293-306 in *Le forme della poesia*, Atti dell'VIII congresso degli Italianisti italiani, a cura di R. Castellana e A. Baldini, Siena, Betti editrice, 2006, p. 293: «Il favore che Pindemonte accorda alla produzione letteraria inglese, soprattutto coeva, non sempre si risolve nei suoi versi e nel suo immaginario estetico in una assunzione indistinta di modelli, bensì si affina spesso in una acuta e dotta revisione, salda sulla lezione greco-latina, in un ripensamento personale che anima la sua creazione poetica e in parte ridimensiona la dipendenza dalle fonti anglofone».

¹³⁶ G. Zanella, *Ippolito Pindemonte e gl'Inglesi*, cit.

Secondo Cimmino, proprio nel viaggio in Gran Bretagna Pindemonte incontrò di persona James Macpherson.¹³⁷ Pindemonte era anche in contatto stretto con la colonia inglese a Venezia. Tale colonia di gentiluomini e gentildonne inglesi e italo-inglesi ebbe un ruolo decisivo nella vicenda dell'Ossian italiano: infatti facevano parte di essa Charles Sackville, giovane italo-inglese che aveva fatto conoscere l'edizione inglese di Ossian del '62 a Cesarotti e che aveva tradotto per quest'ultimo, in prosa, i poemi ossianici, data la quasi totale ignoranza della lingua da parte dell'abate; John Stuart, conte di Bute, ministro di Giorgio III e finanziatore della seconda cominiana; John Strange, diplomatico inglese e Dominick Trant, gentiluomo irlandese, i quali si spesero per la circolazione, promozione, traduzione e pubblicazione dell'*Elegy on a Country Church yard*,¹³⁸ tradotta dai due maestri di Pindemonte: Melchiorre Cesarotti¹³⁹ e Giuseppe Torelli.¹⁴⁰ Torelli è destinatario di una commossa *Epistola* e di un *Sermone*, mentre Strange è il dedicatario del poema *La Gibilterra Salvata* (1782)¹⁴¹ incluso poi due anni dopo nella raccolta di *Versi* pubblicati presso l'Arcadia sotto il nome di Polidete Melpomenio.¹⁴² Il poema celebra il governatore inglese preposto a Gibilterra, George Augustus Eliott, che dal 1779 al 1783 subì l'assedio dei francesi e degli spagnoli, ma è celebrativo anche nei confronti della gloria e della potenza della civiltà britannica:

De' bei fatti de l'Anglia andò la fama
 Pel cielo intanto, e i Dii tutti e le Dee,
 Come a favor pendean di questi o quelli,
 Sdegno e letizia al cor ne risentiro.
 Ma che fatta ne sia memoria in Pindo,
 E s'alzin quivi d'Albion le lodi,
 Giove al figliuol Febo imperò. Le Muse
 Febo raccoglie, ed a Calliope accenna,
 Gran tessitrice di ghirlande eterne
 [...]

¹³⁷ N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, cit., vol. I, p. 38.

¹³⁸ Per avere un quadro chiaro ed entusiasmante della vitalità culturale degli inglesi nella Venezia del XVIII secolo, cfr. D. Tongiorgi, *Committenza inglesi nel Settecento veneto: il "caso Gray" e la traduzione dell'Elegy di Cesarotti*, pp. 25-47 in Id., *Nelle grinfie della storia. Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*, Pisa, ETS, 2003.

¹³⁹ *Elegia inglese del Signor Tommaso Gray sopra un Cimitero di Campagna, trasportata in verso italiano dall'a. M. C.*, In Padova, Nella Stamperia di Giuseppe Comino, 1772.

¹⁴⁰ *Elegia di Tommaso Gray Poeta Inglese per esso scritta in un cimitero campestre tradotta in versi italiani*, In Verona, Per gli eredi di Agostino Carattoni, 1776. Secondo Sullam Calimani fu proprio Torelli a fungere da tramite tra Pindemonte e la cultura inglese, poiché il padre glielo aveva affidato nel 1771, appena uscito dal Collegio, per completarne l'educazione, A. V. Sullam Calimani, *Ippolito Pindemonte e la lingua inglese*, pp. 179-198, «Quaderni veneti», (2001), p. 180.

¹⁴¹ *Gibilterra Salvata. Poema del Marchese Ippolito Pindemonte Cavaliere Gerosolimitano*, In Verona, Per gli Eredi di Agostino Carattoni, 1782: «All'Egregio e Scienziato Cavaliere Giovanni Strange, Residente per S. M. Britannica Presso La Repubblica di Venezia. [...] Un'ammirazione gagliarda per la Nazione vostra immortale fu veramente la Musa che la mi dettò, e che presentommi quelle opportunità al miglior poetare».

¹⁴² *Versi di Polidete Melpomenio*, Bassano, A spese Remondini di Venezia, 1784.

Voi seguite, o Britanni, i vostri fati:
 Di Sofia meditar quel ch'è più arcano,
 Di Mercurio e di Marte a l'opre nati
 Le vele alto levar ne l'Oceano,
 L'arti belle ammirar, ma consigliati
 A l'arti utili più chinare la mano.
 Quelle pinger Natura, e queste il velo
 Fanno di torle, e ponno ancor sul Cielo.¹⁴³

Questo poema è curioso perché, sebbene sia densissimo di riferimenti e paragoni con la mitologia classica, presenta anche qualche reminiscenza ossianica fin dall'incipit, 1-5: «Chiare storie passate, Eroi che furo, / Per ornarli del canto, in cor volgea / Quando una voce a me venir fu l'aura / Parve cotal: lascia l'etadi antiche, / E de la tua fregia i bei fatti e i nomi»;¹⁴⁴ 13-17: «O Calpe, a te drizzo lo sguardo: io l'arco / De le Muse in man tolgo, e te, lontana / Calpe, pur vò ferir d'un dardo alato. / Veggio le torri tue, veggio le alpestri / Tue mura»,¹⁴⁵ 26-27: «Ma tu di mar non temi ira o di cielo, / E immota ridi a le procelle, al vento»,¹⁴⁶ 36-37: «D'un purpureo indora / La fronte salutata ultimo raggio»,¹⁴⁷ 229-230: «È notte, e stende le brune ale il sonno / Su la terra, e sul mar»,¹⁴⁸ 242-243: «Sorgi, grida alto, sorgi: al fiero assalto / Già s'appresta il Nemico».¹⁴⁹

Un altro testo che presenta qualche vaga eco ossianico-romantica è il poemetto *La Fata Morgana. Racconto a Temira* (1782) che venne ispirato dalla tappa

¹⁴³ Ivi, *La Gibilterra salvata*, pp. 37-43.

¹⁴⁴ Ivi, p. 9. *Cartone*, III, 1-3: «Storie de' prischi tempi, e forti fatti / Il mormorio delle tue onde, o Lora, / Mi risveglia nell'alma», *Oinamora*, III, 1-4: «Come rotto dall'ombre il Sol s'aggira / Sopra l'erbose Larmo, in cotal guisa / Passan per l'alma mia le Storie antiche / Nel silenzio notturno», *Calloda* I, III, 1: «Canto una storia antica», *Colanto e Cutona*, III, 1-4: «Non intesi una voce? o suono è questo / Dei di che più non son? spesso alla mente / La rimembranza dei passati tempi / Correr mi suol», *La Guerra di Caroso*, I, 229-230: «Oscure / Come le storie delle scorse etadi», 325-326: «Non oscuro nome / Ossian n'andrà fra le remote etadi», *Temora* V, 11-12: «Ove s'affacci e guati / Lo spirito mio ver le passate etadi», *Temora* VIII, 374-375: «O Pietra, / O Pietra allor che le remote etadi». Cfr. *Rime degli Arcadi*, I, *Alfesibeo Cario*, 51: «Canto l'Alma immortal, canto quel volto, / Che arrossir fan l'etadi antiche e nuove».

¹⁴⁵ I. Pindemonte, *La Gibilterra salvata*, cit., pp. 9-10. *La Guerra d'Inistona*, I, 18-21: «O Selma, o Selma / Veggo le torri tue, veggo le querce / Dell'ombrese tue mura: i tuoi ruscelli / Mi suonano all'orecchio», *La Battaglia di Lora*, I, 115-116: «O Morven, Morven, / Veggo le tue tempeste», *La Notte*, III, 158-159: «Veggo le piante rovesciate, veggo / I covoni».

¹⁴⁶ I. Pindemonte, *La Gibilterra salvata*, cit., p. 10. *Cartone*, III, 601-602: «Tu nella tua beltà guardi sereno / Fuor delle nubi, e alla tempesta ridi», *I Canti di Selma*, III, 14-16: «Ma tu parti e sorridi: ad incontrarti / Corron l'onde festose e bagnan liete / La tua chioma lucente».

¹⁴⁷ I. Pindemonte, *La Gibilterra salvata*, cit., p. 11. *Temora* I, 199-200: «Ella somiglia / A pallido del Sole ultimo raggio». Cfr. F. Beccuti (detto Il Coppetta), *Rime, Rime satiriche e burlesche*, CLXXXIX: «Chi si fida in altrui quanto è mal saggio! / Prima poco splendea, pur oggi è spento / De la fede tra noi l'ultimo raggio»; P. Metastasio, *Ciro riconosciuto*, III, 3, 36: «Languido di speranza ultimo raggio».

¹⁴⁸ I. Pindemonte, *La Gibilterra salvata*, cit., p. 19. *I Canti di Selma*, III, 51-52: «È notte: io siedo abbandonata e sola / Sul tempestoso colle: il vento freme / Sulla montagna».

¹⁴⁹ I. Pindemonte, *La Gibilterra salvata*, cit., p. 19. *Calto e Colama*, III, 87-88: «O sorgi, figlio di Ratmor, su sorgi, / Disse, buia è la notte», ivi, 92-93: «Signor di Cluta / Sorgi, sorgi, fuggiam, la notte è nera».

siciliana del viaggio compiuto dal Cavaliere nella penisola nel 1779. Il poema è incentrato sull'omonimo fenomeno ottico che avviene sullo stretto di Messina. Temira è notoriamente il soprannome di Isabella Teotochi Albrizzi, 12-13: «Io pien correa de le memorie antiche / L'onda Sicania [...]»,¹⁵⁰ 72-74: «Le braccia e il piè vagando ignuda, / E i carmi aggiunse, onde travolti andaro / Dal corso i rivi, e impallidisti, o Luna»,¹⁵¹ 339-340: «Bella fu la tua storia, Ospite, e molto / Debblamti, disse la donzella»,¹⁵² 409-410: «Verranne, e sposa a le paterne case / La condurrà»,¹⁵³ 513-514: «E grave / Benché non sieda in me l'età». ¹⁵⁴

Molto interessante è il passo in cui Pindemonte afferma, 200-209:

Così Natura, grande ancor se giuoca,
Spesso gode accoppiar l'orrido e il bello,
Somma pittrice in contrapposti. E il vago
Non appar forse di Morgana aspetto
Tra due infamie del mar, Cariddi e Scilla?
Pende su fresca valle arida rupe,
Tra piagge di bei fior mugghia un torrente,
E tal vedrai di giovinetta donna
Sotto viso gentil rustiche voglie,
E in Angelico petto un cor d'Inferno.¹⁵⁵

La Natura dunque può a volte accoppiare «l'orrido e il bello»; nell'orrido è possibile che si celi il bello. È un'ammissione che riflette appunto quei tempi in cui l'estetica comincia a cambiare e l'orrido acquista fascino, non più repulsione.

Ossian aleggia a tratti nelle *Epistole*,¹⁵⁶ come ad esempio in *A Elisabetta Mosconi* (1800), 9-10: «E pur settembre / Sede su la collina»,¹⁵⁷ *A Giacomo Vittorelli* (1800) 77-79: «Né più nel fondo della selva credo / Veder tra quercia e quercia le festive / Driadi or mostrarsi»,¹⁵⁸ 84-85: «Ma quai fresche / Ritrovo io

¹⁵⁰ I. Pindemonte, *Versi di Polidete Melpomenio*, cit., *La Fata Morgana. Racconto a Temira*, p. 47. *Fingal* V, I, 208: «Ullin rianda le memorie antiche». Cfr. F. Petrarca, *Trionfi*, *Triumphus Fame*, III, 15: «Primo pintor delle memorie antiche».

¹⁵¹ I. Pindemonte, *La Fata Morgana. Racconto a Temira*, p. 53. *Fingal* I, 38-39: «E impauriti alla terribil zuffa, / Fuggir travolti dal suo corso i rivi».

¹⁵² I. Pindemonte, *La Fata Morgana. Racconto a Temira*, p. 63. *Temora* I, II, 432-433: «Trista fu la storia, e a lui sul ciglio / La lagrima sorgea».

¹⁵³ I. Pindemonte, *La Fata Morgana. Racconto a Temira*, p. 66. *Carritura*, III, 196: «E condurréti alle paterne case». Cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXVIII, 11, 1-2: «Partisse, e in pochi giorni Ritrovosse / Dentro di Roma alle paterne case»; G.B. Marino, *La sampogna*, *Idilli favolosi*, Idillio I, 469-470: «Di ricondur gli piaccia / Ale paterne case».

¹⁵⁴ I. Pindemonte, *La Fata Morgana. Racconto a Temira*, p. 72. *I Canti di Selma*, III, 369: «Ma siede ora l'età sulla mia lingua».

¹⁵⁵ I. Pindemonte, *La Fata Morgana. Racconto a Temira*, p. 62.

¹⁵⁶ I. Pindemonte, *Epistole e Sermoni*, a cura di S. Puggioni, Padova, Il Poligrafo, 2010.

¹⁵⁷ Ivi, *A Elisabetta Mosconi*, p. 211. *I Canti di Selma*, III, 46-51: «Colma sola sede su la collina / Con la musica voce [...] udite Colma / Quando sola sede su la collina».

¹⁵⁸ I. Pindemonte, *Epistole*, *A Giacomo Vittorelli*, pp. 224-225. *La Guerra di Caroso*, I, 203-204: «Buffano spessi rufoli di vento / Tra quercia e quercia». Cfr. G. Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, 410: «E 'nverso 'l fiume ne già quatta quatta, / Tra quercia e quercia fuggendo via ratta».

qui memorie acerbe!»;¹⁵⁹ A *Giovanni Dal Pozzo* (1800), 124-125: «Da tenebrosa notte / Sono involta e rapita»,¹⁶⁰ *Ad Aurelio Bertola* (1801), 35-37: «Sovra un torrente, che di rupe in rupe / Spumando casca, e rimbombando, io siedo / Talora, e guardo, e le tante onde e tante»,¹⁶¹ 105-107: «Se non che forse, ove il terren s'inerba / Vivace più sotto un'ombrosa pianta, / Presso Amaritte il suo poeta è assiso». ¹⁶² Quest'ultima epistola inoltre contiene un passo decisamente ruunico, 66-73: «Quell'alte rocche, onde solevi primo / Coglier del Sole il primo raggio, e quindi / Gli urbani tetti e il cittadino fiume, / Quindi i colli dipinti, e le capanne / Tacito vagheggiar, quell'alte Rocche / Ruine or son, ruine che del Tempo / La man non rese venerande e illustri»;¹⁶³ A *Girolamo Fracastoro. Filosofo, astronomo, medico, e poeta insigne* (1803), 96: «Correte, anni, correte»,¹⁶⁴ 100-101: «Perché narrarti, o Fracastor, quai vive / Tosto mandò l'ingegno tuo scintille?»;¹⁶⁵ *Alla Signora Contessa Adelaide****, 55-56: «Odi, bella Adelaide, odi la voce / De' tempi antichi». ¹⁶⁶

A mio parere però sono alcuni luoghi di *Arminio*, dei *Sepolcri* e delle *Prose e poesie campestri* che evidenziano in modo più sistematico un'attenta lettura dell'Ossian italiano. Ma prima di passare al loro esame, è necessario riportare un testo inedito pubblicato da Severo Peri nel 1905, che lo data al 1771 e lo intitola: *Niuna cosa è più atta a ispirar coraggio nelle battaglie quanto la poesia*.¹⁶⁷ Dopo aver fatto appello ai capitani e alle città greche, il poeta si rivolge ai Celti, e in particolare a Ossian, di cui, come si vede, imita molto bene il linguaggio:

Ora io mi volgo a voi
O duri Celti. E a chi il petroso Dora
E Lego e Culta, a chi non son mai conti?

¹⁵⁹ I. Pindemonte, *Epistole*, A *Giacomo Vittorelli*, p. 225. *Fingal* II, I, 98: «Sarò memoria ognor dolce, ed acerba»; *Carritura* III, 687-688: «E la memoria acerba / Sorgemi dentro»; *Oitona*, III, 134: «Memoria acerba!» (Puggioni 2010). Cfr. G. Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, 410, 7-8: «E 'nverso 'l fiume ne già quatta quatta, / Tra quercia e quercia fuggendo via ratta».

¹⁶⁰ I. Pindemonte, *Epistole*, A *Giovanni Dal Pozzo*, p. 232. *Dartula*, II, 508-509: «Intorno cinto / Da tenebrosa notte». Cfr. T. Tasso, *Rime*, *Rime d'occasione e d'encomio*, *Alla santità di papa Sisto V*, 1388, 337-338: «Non tenebrosa notte od aer fosco / Può coprir le rapine».

¹⁶¹ I. Pindemonte, *Epistole*, *Ad Aurelio Bertola*, p. 236. *Fingal* IV, I, 268-270 «O come tuono / Di rupe in rupe si rimbalza in rotti / Spaventosi rimbombi», *Fingal* V, I, 345-346 «Oscuro e mesto / Talor m'assido alla tua tomba accanto».

¹⁶² I. Pindemonte, *Epistole*, *Ad Aurelio Bertola*, p. 240. *Fingal* I, 1-3: «Appo di Tura la muraglia assiso / Sotto una pianta di fischianti foglie / Stavasi Cucullin».

¹⁶³ I. Pindemonte, *Epistole*, *Ad Aurelio Bertola*, pp. 237-238.

¹⁶⁴ I. Pindemonte, *Epistole*, A *Girolamo Fracastoro. Filosofo, astronomo, medico, e poeta insigne*, p. 291. *I Canti di Selma*, III, 379: «Scorrete, anni di tenebra, scorrete».

¹⁶⁵ I. Pindemonte, *Epistole*, A *Girolamo Fracastoro. Filosofo, astronomo, medico, e poeta insigne*, p. 291. *Calto e Colama*, III, 273-275 «O figlio della rupe, a che narrarti / Ossian dovrà, come i guerrier del Teuta / Cadder sul campo?», *Callin di Cluta*, III, 228-230: «O figlia di Toscarre, a che narrarti / Ossian dovrà, come Lunilla afflitta / Gisse mancando?».

¹⁶⁶ I. Pindemonte, *Epistole*, *Alla Signora Contessa Adelaide****, p. 291. *Fingal* VI, I, 225-226: «Sciogliete i canti / de' tempi antichi»; *Temora* I, II, 612-614: «Son questi / Figli de' tempi antichi» (Puggioni 2010).

¹⁶⁷ S. Peri, *Ippolito Pindemonte. Studi e ricerche*, cit., pp. 395-397, v. 64 e sgg.

A chi gli oscuri eroi
Di Tura e di Morven? Chi il Sir di Sora,
Chi fia che il Re de' solitari monti
Nelle battaglie affronti?
Qual meteora è sua lancia e, ovunque cada,
Mai non raddoppia i colpi la sua spada.¹⁶⁸

Ma il gran segno che chiama
A pugnar, dato dal percosso scudo
Era appena, che i vati i canti alzavano.
Nel dì nella lor fama
Ivan gli eroi lanciando dall'ignudo
Ferro battaglia, e quando essi tornavano,
I canti ripigliavano
Di letizia e di morte, e nelle accese
Lingue sedean le bellicose imprese.¹⁶⁹

Ancor mi suona dolce
La tua lingua nel cor, Ossian diletto,
Dolce come tra sassi acque fuggenti,
E così ancor mi molce
L'orecchio e il mormorio mi scende in petto
Ch'esce fuor di Morven dalle frementi
Foglie scosse dai venti.
Figlie della dolcezza le leggiadre
Tue corde son, l'arpa del suono è madre.¹⁷⁰

Ossian, Ossian amato.
Figlio dell'amor mio, l'alto tuo canto
Spingeva la veloce asta tremante
Degli alti eroi nel lato.
Posa or coperto il tuo mortale ammanto
Da quattro pietre antiche, e a lor davante
Fan bruna ombra due piante.
Ma grandeggia il tuo nome e fino all'etra
Alza tua fama dei cantor la cetra.¹⁷¹

¹⁶⁸ Pindemonte non cita solo nomi di luoghi ossianici (Dora, Lego, Cultra ecc.) ma imita anche il linguaggio del bardo caledone nei suoi tipici epiteti e paragoni: *Fingal* I, 15: «Re de' Solitari colli», *La Morte di Cucullino*, II, 106-107: «Orribile, fatale è la sua lancia / Qual notturna meteora».

¹⁶⁹ *La Morte di Cucullino*, II, 304-305: «Nel memorabil dì della sua fama / Cucullin s'avanzò», *Cartone*, III, 570-571: «Egli cadeo / Nel dì della sua gloria». Il verbo "sedere" usato in modo figurato è molto frequente in Ossian, ad esempio *I Canti di Selma*, III, 369-370: «Ma siede ora l'età sulla mia lingua / E vien manco la lena», *Fingal* I, 249-250: «Siede il suo sangue / Sopra il mio brando», *Fingal* IV, I, 254-255: «In sul suo brando siede / Distruzione d'Eroi», *Colanto e Cutona*, III, 70-71: «Sopra gli azzurri tuoi ruscelli siede / Grato silenzio», *Temora* I, 359-360: «Già siede in sulle pietre / Della tua tomba il musco», *Carritura*, III, 261-262: «E siede / Terribile silenzio a lui sul volto».

¹⁷⁰ *Callin di Cluta*, III, 21-22: «La voce amabilissima di Luta / Molce l'orecchio». Il sintagma figurato "Figlie di" è tipico del linguaggio ossianico, ad esempio *Dartula*, II, 431: «O Figlie della notte», *Temora* VII, II, 319-320: «Le belle / Figlie dell'arco dalle bianche braccia».

Non più nella tua mente
 Or si ravviveran l'anime pure
 Della passata etade; or vien che taccia
 Cuculino possente
 E il gran Fingal nelle tue labbra oscure
 La verginetta dalle bianche braccia,
 E dalla rosea faccia,
 Morna, e non s'oda più d'Alclete il nome,
 Né di Bragela le corvine chiome.¹⁷²

Ma qual odo, o gentile
 Voce mi sembra udir? dalle sue pietre
 Or coperte già d'erbe inaridite,
 Forse l'ombra sottile
 D'Ossian è uscita? oppur queste le cetre
 Son de' cantor qui a celebrarmi unite?
 Seguite pur, seguite,
 Figli del canto, che a me sono grate
 Le corde delle vostre arpe dorate.¹⁷³

Pindemonte aveva ragione nel respingere l'“ossianicità” dei cori di *Arminio*,¹⁷⁴ e tuttavia risulta impossibile non notare l'influenza dell'Ossian-Cesarotti su più livelli di scrittura dell'opera, non tanto nei cori quanto nell'immaginario del testo; nella Natura quale ineshausto serbatoio di immagini e anche nella verseggiatura dal breve e spezzato periodare, sebbene sia molto probabile che per questo stile tragico Pindemonte si sia ispirato alla lezione di Alfieri, suo grande amico e per il quale nutriva una forte ammirazione. Il legame Arminio-Ossian-Cheruscii-Caledonj riunisce i due eroi all'interno di quella natura settentrionale che favoriva

¹⁷¹ *Dartula*, II, 139-140: «Dove se' ito, / Figlio dell'amor mio?», *Fingal* V, I, 202-204: «Io scorgo / Quattro pietre muscose, indizio certo / Della magion di morte», *I Canti di Selma*, III, 206-207: «Son quattro pietre la memoria sola / Che di te resta», *Fingal* VI, I, 386-387: «Famoso in guerra / È Cucullino, e ne grandeggia il nome», *La Morte di Cucullino* II, 330-331: «Ma grandeggia il mio nome, e la mia fama / Sta nel canto dei vati».

¹⁷² *Colnadona*, III, 66: «Ossian, guerrier della passata etade», *Croma*, III, 141-142: «Sospirava i giorni / Di mia passata etade», *Temora* V, II, 11-12: «Ove s'affacci e guati / Lo spirito mio ver le passate etadi», *Temora* VII, 301-302: «Ora il mio spirito / Tu riconduci alla passata etade», *Calloda* III, III, 53: «Figlia di Anniro dalle bianche braccia», *Carritura*, III, 386: «Della donzella dalle bianche braccia». Il sostantivo “faccia”, nonostante la durezza, è molto adoperato in Ossian e nei più svariati modi, ad esempio, *Fingal* III, I, 19-20: «Esse amorosamente alla fiorita / Vezzosa faccia sorridente», 141-142: «Esci da' nembi, o luna, / Mostra la bella faccia»; *Dartula*, II, 1-2: «Figlia del ciel, sei bella, è di tua faccia / Dolce il silenzio».

¹⁷³ *Carritura*, III, 95-96: «Che voce è questa ch'odo, / Voce simile a fresca aura estiva?», *Colanto e Cutona*, III, 1-4: «Non intesi una voce? o suono è questo / Dei di che più non son? [...] No non m'inganno: odo una voce: o figlio / Della notte, chi sei?», *Fingal* III, 508-509: «O voi, la voce alzate, / Figli del canto», *Comala*, I, 258: «Ma voi, figli del canto», *I Canti di Selma*, III, 25: «I gran figli del canto».

¹⁷⁴ Cfr. lettera sopracitata, N.F. Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, cit., p. 484.

appunto un'ideale occasione di commistione dei due stili:¹⁷⁵ I, 7: «Ma già con le dolci arpe i Bardi veggio»,¹⁷⁶ II, 3: «Così prescrive il Ciel, come cantava / La fatidica donna abitatrice / Della torre solinga»,¹⁷⁷ III, 3: «Addio / Dunque, o monti nativi, o patrie selve, / Di amici usanza e di congiunti, addio»,¹⁷⁸ IV, 1: «O sbarba / Le annose querce dell'Ercinia selva»,¹⁷⁹ IV, 9: «Questo / Suo breve error fu come ombra, che passa / Su la faccia del Sole»,¹⁸⁰ IV, 10: «Qual di balza precipita in balza / Saltante onda, che spuma, e si volge / Giù sì grossa». ¹⁸¹ La prima edizione di *Arminio* però presentava più versi anch'essi forse ispirati da Ossian: I, 6: «Ahi! crudel, taci: / Mortali punte nel mio cor tu pianti»,¹⁸² II, 3: «Sotto a quella / Quercia s'assise, ed appoggiassi al tronco / Varo ferito»,¹⁸³ II, 3: «E tu, che figlio / Chiamar non vo', dagli occhi miei lontano / Va, vola, all'ira mia togliti»,¹⁸⁴ III, 4: «Fermati, Arminio, e le mie voci ascolta». ¹⁸⁵ Scherillo, nella sua lunga disamina della tragedia, afferma che l'idea della tragedia venne probabilmente suggerita da *La Battaglia di Arminio*, trilogia di poemi barditi di

¹⁷⁵ G. Barthouil, *L'Arminio d'Ippolito Pindemonte ou la liberté et modération*, «Italianistica», VI, 3 (1977), p. 456: «Dans cette tragédie politique où l'amour n'est pas absent on peut facilement découvrir l'influence du temps où elle a été composée; cette pièce est romantique (pré-romantique) par le lieu de l'action, un certain goût pour la simplicité des mœurs, l'intérêt pour la couleur locale, les costumes; c'est une tragédie "bardita" où l'on sent l'influence d'Ossian».

¹⁷⁶ I. Pindemonte, *Arminio* (1812), p. 63. *Fingal* III, I, 236-238: «Ma già fuor fuor per la marina nebbia / Veggonsi a comparir le di Fingallo / Bianco-velate navi».

¹⁷⁷ I. Pindemonte, *Arminio* (1812), p. 78. *Berato*, IV, 243-244: «O della grotta / Leggiadra abitatrice», *Oinamora*, III, 30-31: «Boscosa / De' mari abitatrice», *Calloda* II, 147-148: «La stirpe dell'intrepido Colgormo / Delle Sale di Loda abitatrice», 173-174: «Tu sei / L'abitatrice de' leggiadri cori», *Fingal* IV, I, 439-440: «Addio donzella dell'Arvenie valli / Abitatrice». Cfr. T. Tasso, *Il mondo creato*, 5° giorno, 189-191: «Ma sue parole quasi e sua favella / Tra l'acqua e 'l limo ha la loquace rana, / De le paludi abitatrice immonda»; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, 17, 7-8: «Ma nel moto de gli occhi e de le membra / Non già di boschi abitatrice sembra».

¹⁷⁸ I. Pindemonte, *Arminio* (1812), p. 110. *Carritura*, III, 600-603: «O patrij monti, / O colli, o fonti, / O voi cervetti addio», *Berato*, IV, 563: «O Cona, o Selma, o patrij monti, addio».

¹⁷⁹ I. Pindemonte, *Arminio* (1812), p. 128. *La Guerra di Caroso*, I, 248-249: «E incontro al vento sospingean petrosa / D'annose querce coronata fronte», *Cartone*, III, 592-593: «Crollan le querce annose / Dalle montagne», *Temora* I, 5-6: «E cinte / D'annose querce». Cfr. G. Vico, *Poesie, Giunone in danza*, V, 820: «Rover gravi, dur'elci e querce annose»; A. Caro, *Eneide*, Libro 3, 1071: «Erano quai di querce annose a Giove».

¹⁸⁰ I. Pindemonte, *Arminio* (1812), p. 149. *La Guerra di Caroso*, I, 239-240: «Così nube talvolta errar si scorge / Sulla faccia del sol». Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, XXX, 25: «E la faccia del sol nascere ombrata».

¹⁸¹ I. Pindemonte, *Arminio* (1812), p. 155. *Temora* III, 97-101: «Allor se stesso incalza / Di balza in balza, / E spuma o strepita, / E massi sgretola, / E piante sbarbica». Cfr. G.B. Marino, *La sampogna, Idilli favolosi*, Idillio 2, 90: «Col marito Aristeo di balza in balza».

¹⁸² I. Pindemonte, *Arminio* (1804), p. 35. *Cartone*, III, 511-512: «Mortali punte / Scesero al cor di Clessamorre». Cfr. G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, VI, 15: «Si fa incontro alle mortali punte».

¹⁸³ I. Pindemonte, *Arminio* (1804), p. 50. *Temora* IV, II, 2-3: «Sotto una quercia / Io mi sedea», *Temora* VI, 373-374: «Ogni Cantore / Sotto l'albero suo s'assise», *La Morte di Cucullino*, II, 335-336: «Sotto a quella quercia / Adatta Cucullin». Cfr. B. Baldi, *Ecloghe, VII Tibrina*: «Sovra un tronco s'assise che giacea / Anzi l'uscio di lei».

¹⁸⁴ I. Pindemonte, *Arminio* (1804), p. 58. *Comala*, I, 337-339: «Garzon malnato, dal funesto ciglio, / Togliti agli occhi miei: più non vedranti / I miei conviti».

¹⁸⁵ I. Pindemonte, *Arminio* (1804), p. 95. *Fingal* I, I, 156: «Figlio di Semo la mia voce ascolta». Cfr. C. Matraini Contarini, *Rime*, LXXXIV, 14: «Né le mie voci ascolta o' pianti miei».

Klopstock, pubblicati nel 1769, nel 1784 e nel 1787, e Klopstock era uno dei poeti tedeschi più letti in Italia,¹⁸⁶ insieme allo svizzero Gessner.

Per quanto riguarda i cori, Scherillo suggerisce che il modello di Pindemonte possano essere i cori del *Giovanni di Giscala* di Varano.¹⁸⁷ Tuttavia, e lo scrive anche Scherillo, Pindemonte certamente poteva aver trovato un valido modello anche nei cori dei bardi contenuti in *Comala*,¹⁸⁸ l'unico poema ossianico che per struttura e partizione testuale viene presentato come tragedia, costituito da un unico atto inframezzato da cori di "cantori".¹⁸⁹ Pindemonte inserisce nel coro iniziale un imperativo rivolto al Sole che in qualche modo vantava già un esempio nel primo coro di *Comala*, sebbene in quest'ultima sede sia rivolto a un fiume:

Dalla culla tua celeste,
Quando rechi questo dì,
Sorgi, o Sole, e le foreste
Sempre indora, o Sol, così.¹⁹⁰

Volvi pur, volvi giojoso
Carrone ondoso,
Il tuo flutto vincitor.
Fuggiro, fuggiro
Nella lor terra
I figli di guerra
Ricolmi d'orror.¹⁹¹

Ma è con i *Sepolcri* che Pindemonte consegna il proprio nome alla fama, oltre a inserirsi quale grande esponente della poesia sepolcrale italiana, insieme a Foscolo e a Saluzzo.¹⁹² A differenza di quanto ritiene Ebani,¹⁹³ *I Cimiteri* a mio

¹⁸⁶ M. Scherillo, *Ippolito Pindemonte e la poesia bardita*, cit., p. 14.

¹⁸⁷ Ivi, p. 60.

¹⁸⁸ Ivi, p. 63: «E a buon conto, anche il merito, ch'egli pretende tutto per sé, d'aver reso cioè assai verosimili i Cori mettendoli in bocca dei bardi, [...] sarebbe stato giusto e leale ch'ei lo riconoscesse almeno in parte dal Klopstock e dal Cesarotti. L'uno gli aveva se non altro fatto credere che fosser possibili dei bardi cherusci, ai quali in un'azione drammatica su Arminio si potesse affidare l'espressione lirica degli avvenimenti, e che quel nome traesse origine dalla loro qualità di cantori; l'altro gli aveva, oltreché suggerite qua e là frasi e immagini di quella rumorosa poesia nordica che per un momento minacciò di coprire col suo bardito la serena melodia dell'arte meridionale, mostrato anche, nel *Comala*, l'esempio di un poemetto drammatico, in cui un Coro di bardi intona prima l'inno della vittoria intorno a Fingal, e poi, morta la fanciulla amata, la nenia funebre».

¹⁸⁹ Prefazione a *Comala*, Bassano 1789, cit, p. 170: «È cosa che sorprende il trovare fra i Caledonj non pur membra e pezzi spiccati, ma un corpo intero e formale di poesia regolata. Abbiám veduto un poema Epico: or eccovi una Tragedia. La sua picciolezza non pregiudica alla regolarità. Si ravvisano in essa tutti i lineamenti e le proporzioni della Tragedia. C'è il suo picciolo sviluppo, i suoi colpi di teatro, e la sua catastrofe inaspettata: gran varietà d'affetti, stile semplice e passionato: in somma questa poesia ha quelle virtù che si ammirano tanto nei Greci».

¹⁹⁰ I. Pindemonte, *Arminio* (1812), I, 7, p. 64.

¹⁹¹ *Comala*, I, 262-268.

¹⁹² Secondo Negri, la caratteristica più pregnante della poesia funebre pindemontiana è la languidezza del verso e la dolce, soffusa malinconia che la pervade, lontana dal robusto

parere non si iscrivono più di tanto nella poesia sepolcrale così come il gusto preromantico (soprattutto inglese) la concepiva, ovvero un brano lirico più o meno lungo (tendente al poemetto) che vede il poeta vagare tra le tombe, produrre riflessioni di carattere religioso-sapientziale e intrattenere dialoghi con la volta celeste della notte. Le ottave cimiteriali pindemontiane risentono invece, e in modo accentuato, di una composizione alquanto scolastica e stereotipata; soprattutto è evidente l'imitazione del modello dantesco, sia a livello situazionale, che vede il poeta dialogare con le ombre che gli rispondono a loro volta, sia nella scelta costrittiva delle rime che l'ottava impone in modo analogo alla terzina, C 9-56:

Stendesi dentro alla mia patria un campo,
 Di rozze mura ignobilmente cinto,
 Ove, sparito della vita il lampo,
 Ciascun sotterra a farsi polve è spinto.
 Sesso, età, grado non ha quindi scampo,
 Questo corpo con quel giace indistinto:
 Ignoranza, o saver, colpa, o virtude
 Una sola vil tomba inghiotte, e chiude.
 [...]
 L'aer tranquillo, e il solitario loco,
 E la faccia del Mondo inargentata
 Cader l'alma rapita a poco a poco
 Mi fero in una trista estasi grata.
 [...]
 Venia dal Cimitero il suon dolente
 Tacque allor della notte il mesto augello.
 Vado alla casa, della morta gente,
 E al chiuso m'avvicino alto cancello.
 Tra legno, e legno il guardo avidamente
 Spingo, e veggio spettacol novello:
 Uno stuol d'Ombre pallide e di Larve
 D'ira atteggiare, e di dolor m'apparve.¹⁹⁴

Foscolo da parte sua era riuscito ad adottare l'idea pindemontiana e a traghettarla nella modernità, migliorando la verseggiatura e la compiutezza

pessimismo foscoliano: cfr R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine*, cit., p. 176: «La nota più persistente dello spirito pindemontiano, per la quale codesto eclettismo si sottrae al pericolo del gioco arcadico, è il senso del diuturno scadere sofferto da un'indole mite e mestamente fantasiosa. Ne deriva, come frutto più genuino, una poesia della memoria e del presagio soffusa di una languida religiosità», ivi, p. 182: «Il rovinismo pindemontiano trova il suo punto giusto di equilibrio e la sua novità plausibile in un temperato arricchimento sentimentale – fatto di memoria elegiaca e di morbido abbandono».

¹⁹³ N. Ebani, *I Sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 18: «In questo tratto della storia dei *Sepolcri*, l'abbandono dell'ottava – che rispetto allo sciolto significava una più facile fruizione dei ritmi danteschi, pur senza il ricorso all'uso diretto della terzina delle visioni – si accompagna a un notevole sfrondamento degli elementi di tradizione cimiteriale e ossianica».

¹⁹⁴ N. Ebani, *I Sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., pp. 39-42.

stilistica, sciogliendo la sintassi bloccata attraverso l'uso dell'endecasillabo lirico. Dunque non può stupire più di tanto né l'invito di Cesarotti rivolto al Cavaliere di rivedere il metro scelto, né l'ammissione stessa di Pindemonte secondo cui, al leggere i versi foscoliani, si era sentito costretto ad accantonare per il momento le proprie ottave. Nell'immagine del gufo, nella rima "tufo-gufo" e nell'aggettivo composto a essa associato è molto probabilmente presente un'eco ossianica, C 35-40: «Spargea dal sommo ciel su l'emisfero / L'amica Luna i raggi suoi d'argento, / E in silenzio pareva il Mondo intero, / Se non quanto ascoltavasi il lamento, / Che alzava in alto dal solingo tufo / L'Afflitto ognor lungo-ululante Gufo»,¹⁹⁵ così come nell'accento alle «remote etadi» in S¹ 291-292: «Perché agli esempi dell'età rimote / Risalgo con pensieri?» (Variante: «Perché nel sen delle remote etadi / Entro co' miei pensier?»).¹⁹⁶

Nei *Sepolcri* invece Ossian è presente fin dall'incipit: «Qual voce è questa, che dal biondo Mela / Muove canora, e ch'io nell'alma sento? / È questa, Ugo, la tua».¹⁹⁷ Il respiro ampio che l'endecasillabo acquista nella nuova versione è particolarmente evidente nell'evocazione sepolcrale delle antiche civiltà, terminando nell'immagine delle catacombe dei Cappuccini dell'antica Palermo:

Ma non amò senza rossor le tombe
 Roma, Grecia, ed Egitto? A te sia lieve
 La terra, o figlio, e i bassi tuoi riposi
 Nulla turbi giammai, dice una madre
 Quasi alcun senso, una favilla quasi
 Di vita pur nel caro corpo creda.
 Memorie alzando, e ricordanze in marmo,
 Tu vai pascendo, satollando vai
 L'acre dolor, che men ti morde allora.
 Men da te lungi a te pajon quell'alme,
 Di cui le spoglie, ond'eran cinte, hai presso.
 Che dirò delle tue, Sicilia cara,
 Delle tue sale sepolcrali, dove
 Co' morti a dimorar scendono i vivi?¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ivi, p. 42. Già Ebani nota l'eco, p. 19. *La Notte*, III, 9-13: «Su quell'alber colà, sopra quel tufo / Che copre quella pietra sepolcrale / Il lungo-urante ed inamabil gufo, / L'aer funesta col canto feroce». Pindemonte mantiene questa immagine anche nei *Sepolcri*, ma ovviamente senza la rima, p. 26, E 32-34: «O l'interrotto gemito lugubre, / Cui dall'erma sua casa innalza il Gufo / Lungo-ululante della Luna al raggio».

¹⁹⁶ N. Ebani, *I Sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 71. *La Guerra di Caroso*, I, 325-326: «Non oscuro nome / Ossian n'andrà fra le remote etadi», *Fingal* I, 607-608: «Consegnerà questi amorosi nomi / Alla memoria di remote etadi», *Temora* VIII, II, 374-375: «O Pietra, / O Pietra allor che le remote etadi».

¹⁹⁷ N. Ebani, *I Sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 25. *Carritura*, III, 95-96: «Che voce è questa ch'odo, / Voce simile a fresca aurette estiva?», 543-544: «Che voce è questa mai sonora, e piena / Al par del vento».

¹⁹⁸ N. Ebani, *I Sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 28.

In quel legame tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti tenuto vivo dalle catacombe siciliane «si esprime la sorte dell'uomo singolo e dell'umanità in quanto somma dei destini individuali, di cui la tomba e la necropoli sono i segni visibili più efficaci»:¹⁹⁹

Ma cosa forse più ammiranda e forte
Colà m'apparve: spaziose, oscure
Stanze sotterra, ove in lor nicchie, come
Simulacri diritti, intorno vanno
Corpi d'anima vóti, e con que' panni
Tuttora, in cui l'aura spirar fur visti.
Sovra i muscoli morti, e su la pelle
Così l'arte sudò, così caccionne
Fuori ogni umor, che le sembianze antiche,
Non che le carni lor, serbano i volti
Dopo cent'anni e più: Morte li guarda,
E in tema par di aver fallito i colpi.
[...]
Discende allor ne' sotterranei chiostri
Lo stuol devoto: pendono dall'alto
Lampadi con più faci; al corpo amato
Ciascun si volge, e sugli aspetti smunti
Cerca, e trova ciascun le note forme.
Figlio, amico, fratel trova il fratello,
L'amico, il padre.
[...]
Quante memorie di dolor comuni,
Di comuni piacer! Quanto negli anni,
Che sì ratti passar', viver novello!
Intanto un sospirar s'alza, un confuso
Singhiozzar lungo, un lamentar non basso,
Che per le arcate, ed eccheggianti sale
Si sparge.²⁰⁰

In effetti, rispetto alla robustezza alfieriana e laica dei *Sepolcri* foscoliani, Pindemonte procede a un addolcimento malinconico – bianco, e non nero – della materia, non trovando conforto solamente nella religione,²⁰¹ ma anche nei temi, come la sposa nel sepolcro:

Quando più ferve il dì, quando più i campi
Tacciono! il verde orror della foresta,
Che il Sole indora qua e là, ti accolga.
Nel rio, che si lamenta, e in ogni fronda,

¹⁹⁹ R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine*, cit., p. 6.

²⁰⁰ N. Ebani, *I sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 29. Le «eccheggianti sale» sono presenti in Ossian: *Calloda II*, 157-159: «E molti / Garzon di lunga innanellata chioma / Venner di Rurma all'eccheggianti sale».

²⁰¹ Ivi, E 178-180: «Ma il solitario loco orni e consacri / Religion, senza la cui presenza / Troppo è a mirarsi orribile una tomba».

Che il vento scuota, sentirai la voce
Della tua sposa.²⁰²

Segue poi una commossa rievocazione dei campestri cimiteri inglesi. Interessante è anche il dialogo che il poeta intrattiene con Foscolo sul tema dell'antichità:

Perché tra l'ombre della vecchia etade
Stendi lunge da noi voli sì lunghi?
Chi D'Ettor non cantò? Venero anch'io
Ilio raso due volte, e due risorto,
L'erba, ov'era Micene, e i sassi, ov'Argo.
Ma non potrò da men lontani oggetti
Trar fuori ancor poetiche scintille?
Schiudi al mio detto il core: antica l'arte,
Onde vibri il tuo stral, ma non antico
Sia l'oggetto, in cui miri; e al suo poeta,
Non a quel di Cassandra, Ilo, ed Elettra,
Dall'Alpi al mare farà plauso Italia.²⁰³

Pindemonte dunque sembra invitare Foscolo ad abbandonare l'antichità quale oggetto poetico, ma non quale arte poetica, rivelando, secondo Del Vento, di non aver compreso il portato innovativo del carme foscoliano.²⁰⁴ Infine Pindemonte chiude l'epistola in lode di Dio, laddove Foscolo aveva invece chiuso il carme nel segno di Omero:

Chi seppe tesser pria dell'uom la tela,
Ritesserla saprà: l'eterno Mastro
Fece assai più, quando le rozze fila
Del suo nobil lavor dal nulla trasse
E allor non fia per circolar di tanti
Secoli e tanti indebolita punto
Né invecchiata la man del Mastro eterno.
Lode a lui, lode a lui sino a quel giorno.²⁰⁵

²⁰² Ivi, p. 30.

²⁰³ Ivi, pp. 35-36.

²⁰⁴ C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione*, cit., pp. 272-273: «Pindemonte difende l'assunto secondo cui se lo stile deve essere antico, ossia memore della lezione offerta dalla tradizione letteraria e, soprattutto, dagli insigni esempi dei classici, il soggetto dell'arte deve essere moderno. Il rapporto tra poesia moderna e poesia antica si deve esaurire in un processo imitativo di questa da parte di quella. Era la posizione del classicismo tradizionale. [...] Egli accusa Foscolo di aver commesso un fondamentale errore di prospettiva, ossia di non essersi limitato a rivestire i propri versi con lo stile degli antichi, ma di aver considerato l'antichità alla stregua del presente. [...] In altri termini, il vecchio poeta invitava Foscolo a circoscrivere il proprio rapporto con l'antico ad un livello meramente imitativo, rifiutando l'assunto filosofico sottostante alla sintesi lirica della storia umana offerta dai *Sepolcri*, ossia l'assenza di una soluzione di continuità tra l'antichità e il presente che, invece, rappresentava ormai il senso più profondo della nuova poetica foscoliana».

²⁰⁵ N. Ebani, *I sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 37.

Non c'è dubbio però che la raccolta che più di tutti gli altri testi consente a Pindemonte di partecipare in maniera attiva al clima preromantico europeo – e non solo italiano – è l'antologia di *Prose e poesie campestri* (1795). Le *Prose* sono già state oggetto d'analisi nel paragrafo precedente, ma adesso è tempo di vedere come le *Poesie campestri* siano debitrice del modello ossianico più di quanto sembri a prima vista. Nel primo testo, *La Solitudine*, Pindemonte riutilizza il tema ruinico, adottando le terzine:

Pien d'un caro pensier, che mi rapiva,
Giunto mi vidi ove sorgean d'antica
Magion gli avanzi su deserta riva.

Cinge le mura intorno alta l'ortica,
E tra le vie de la cornice infranta
L'arbusto fischia, e tremola la spica.
[...]

E con verde di musco estinta faccia
Sculpto Nume qui giace, e l'umil rovo
Là gran pilastro rovesciato abbraccia.

M'arresto; e poi tra folt'erba movo:
Troppo di cardo o spina al piè non cale,
E nel vóto palagio ecco mi trovo.²⁰⁶

Il poeta vaga dunque all'interno di una rovina antica, dove la Natura e l'Umanità sono fuse insieme in un'atmosfera di dolce malinconia al contempo memorativa e pregna di immaginazione:

Stillan le volte, e per l'aperte sale
Passa ululando l'Aquilon, né tace
Nel cavo sen de l'oziose scale.²⁰⁷

Nei versi dedicati a William Parsons (*Al Signor Guglielmo Parsons gentiluomo inglese*) il poeta a un certo punto dice: «Ma felice ancora / Chi del bel di Natura il core acceso / Sua gioia umile, e che nessun gl'invidia, / Cela sotto le fresche ombre romite»,²⁰⁸ riadoperando forse un sintagma ossianico, Fingal IV, I, 469: «Ma voi del muto Cromla ombre romite / Spirti d'Eroi che più non son».²⁰⁹

²⁰⁶ I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri*, cit., *La Solitudine*, 1-6; 13-15, p. 143.

²⁰⁷ *Ibidem*, 16-18.

²⁰⁸ I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri*, *Al Signor Guglielmo Parsons gentiluomo inglese*, 38-41, p. 151.

²⁰⁹ Cfr. *Rime degli Arcadi*, III, *Aurisco Elafio*, 118: «Solea pur essa all'ombre tue romite».

In *Alla luna* Pindemonte esplora la poesia notturna e d'atmosfera lunare, ma con un timbro del tutto personale giunge a mescolare suggestioni classiche e romantiche.²¹⁰ Nella IX strofa il poeta scrive:

Allor, come dubbiosa,
Ed instabile qui giri ogni cosa;
Come, Dea sorda e forte,
Necessità qui regni,
E sieno al fin di morte
Preda i più bei disegni,
L'alma volgendo va gelida e bruna.
Esci, ah tosto esci di tua nube, o Luna.²¹¹

L'ultimo imperativo sembra in effetti echeggiare *Fingal* III, I, 141-144: «Esci da' nembi, o luna, / Mostra la bella faccia; e per l'oscura / Onda notturna le sue vele aspergi / Della serena tua candida luce», ma anche *Comala*, I, 62-66: «Escine, o luna, / Bianca figlia del cielo, / Esci dalle tue nubi, e fa ch'io scorga / La luce del suo brando / Brillar nei campi della sua promessa».

Nell'incipit di *Alla salute* il primo verso è prettamente ossianico, sebbene egli si riferisca alla Salute, mentre Ossian apostrofa la Luna:

Figlia del Ciel, da quella
Gran mano uscita, allor che l'uom n'usciva,
Chi fia cotanto bella,
Che di beltà teco contenda, o Diva?²¹²

Un'altra figura ossianica che Pindemonte forse tenne presente è quella del cacciatore, che episodicamente appare e svolge un ruolo spesso memorativo e celebrativo sulla tomba degli eroi: «Già torna a casa il cacciatore vagante»;²¹³ e

²¹⁰ Secondo Allorto Masso però Ossian è molto più intenso rispetto al moderato Ippolito, *Luna e poesia*, cit., pp. 532-533: «L'ode *Alla Luna* è occasione al poeta per un colloquio in cui egli le si rivolge in un discorso vario, indugiante su immagini delicate e tali da darci, almeno in qualche stanza, quel senso di intimità e di raccoglimento che costituiscono la parte più sincera della sua poesia. Ma quale diversa intensità di sentimenti anima l'appello di Ossian alla luna! Il Pindemonte l'invoca come ispiratrice di armoniosi versi, ma non sa rinunciare ad una sua fredda e retorica personificazione [...] La contemplazione dell'astro conduce il poeta ai cari ricordi dell'infanzia ed ai "giocondi affanni" della giovinezza, dettandogli note di nostalgia che lo fanno precursore del Leopardi. Ma la sua sensibilità, nemica di ogni eccesso, non si esaspera in dolorose considerazioni pessimistiche: la sua poesia è soltanto una "mesta armonia"».

²¹¹ I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri, Alla luna*, IX, 66-72, p. 156.

²¹² I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri, Alla salute*, 1-5, p. 159. *Dartula*, II, 1-4: «Figlia del ciel, sei bella, è di tua faccia / Dolce il silenzio; amabile ti mostri, / E in Oriente i tuoi cerulei passi / Seguo le stelle».

²¹³ I. Pindemonte, *Saggio di prose e poesie campestri, Le Quattro Parti del Giorno, La Sera*, VIII, p. 183. *Temora* VII, 259-261: «Rossiccio l'occhio di Bertin riguarda / Tra fronda e fronda al cacciatore che lieto / Di notte alla magion torna».

infine quella del rio mormorante: «Ove con interrotto e tardo passo / Mormora un roco rio tra sasso e sasso».²¹⁴

Benassù Montanari testimonia che l'interesse di Pindemonte per l'Ossian era tale che addirittura «furono pur rinvenute fra gli scartafacci del Pindemonte alcune note all'Ossian del Cesarotti, dalle quali risulterebbe che non sempre il traduttore, scostandosi dall'originale, lo migliorasse. Tutte queste opere inedite ordinò il Pindemonte morendo che si bruciassero».²¹⁵ Infatti non mi è stato possibile trovare tali note, né i volumi ossianici in possesso di Pindemonte presentano postille, ma in ogni caso la testimonianza di Montanari ci permette di appurare quanto importante per il Cavaliere fosse stata la traduzione cesarottiana, al punto da spingersi a delle note di carattere traduttologico, data la sua conoscenza della lingua inglese e il suo possesso dei volumi di Macpherson. L'amore per Ossian rispondeva, come a tanti altri uomini e donne della sua generazione, a un amore idealizzato per una poesia alternativa a quella classico-mediterranea: come scrisse a Costantino Zacco, era addirittura preferibile la neve di Ossian alla neve reale: «Che fate con questa neve, che non sarà già così bella in Padova, come ne' versi di Ossian?».²¹⁶

²¹⁴ *Lamento d'Aristo. In morte di Giuseppe Torelli*, p. 193. *Sulmalla*, III, 1-3: «Chi muove a passo maestoso e lento, / Al mormorar dello scorrevol rio / Sull'erbosio Lumone?», *Colanto e Cutona*, III, 46-47: «Presso mormora un rio; pende Toscarre / Sopra il suo corso», *Fingal* I, 213-214: «Roco mormora il rio, s'ode nell'aria / Gerner la quercia antica».

²¹⁵ B. Montanari, *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, cit., p. 363.

²¹⁶ N. Vaccalluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima*, cit., lettera del 24 dicembre 1799, p. 42.

Capitolo 7

«Mormorando i patetici versi d'Ossian e di Geremia». *Ossian tra la ragione di Cesarotti e il genio di Foscolo*

7.1 «*This idle enquiry*». Foscolo e l'alba della modernità

Les lettres sont la premier but de ma vie; mais je les ai toujours associées aux armes, pour leur donner le courage et l'expérience qui distingue les grands écrivains.

U. Foscolo a G. Murat, Febbraio 1805

A Santa Croce

navata destra terza campata
fra i mattoni del pavimento
un mattone era d'altro colore.
Una marmetta una piastrella.
C'era scritto Ugo Foscolo.

F. Fortini, *A Santa Croce*

In una lettera spedita a Jacob Meister il 30 agosto 1816 da Francoforte, Foscolo riferiva dell'incontro avvenuto poco tempo addietro con Friedrich Schlegel a casa del Barone di Weissenberg:

Gl'Inglese tutti, e i Tedeschi, e i pochissimi francesi che ho incontrato da che uscii da Zurigo, fanno tutti da legislatori dell'Universo [...] Jeri vi ho veduto *uno* alla tavola del Barone di Weissenberg; – quest'uno dopo desinare mi parlò a parte, dicendomi con grandissima serietà che il *medioevo* fu il più illuminato che tutte le altre epoche da Adamo in qua – inoltre che il governo dei celibatari, come per esempio de' cardinali e del papa, è il migliore de' governi possibili – inoltre che la Santa Inquisizione operò effetti santissimi. Dissi anch'io poche parole con melodia diplomatica; non però contraddissi. Bensì mi affrettai a chiedere all'ospite mio il nome, la vita e i miracoli di questo nuovo legislatore, – indovinate? – gli è il fratello dell'amico di M.ma di Staël; – ed è pur letterato – e storico e filosofo – ma più ch'altro, è cattolico fattosi di fresco – perché il signor Slager – come egli si scrive? – ma Slager, o Sleger, o Slaeger, o come diavolo si chiama, era protestante [...] ora predica il medioevo, i celibatari, e l'Inquisizione. *Or quis tam ferreus ut teneat se* – pur mi sono contenuto e [...] ho pigliato prosaicamente quelle impertinenze che avrebbero meritato una sonora frustata poetica.¹

L'evoluzione della poetica foscoliana, per tanti aspetti, evidenzia da sola il cammino intrapreso da molti altri intellettuali a lui contemporanei, ovvero il passaggio da un giovanile entusiasmo e una disponibilità di apertura verso le

¹ U. Foscolo, EN, vol. XIX, *Epistolario*, (1° aprile 1815-7 settembre 1816), a cura di G. Gambarin e F. Tropeano, Firenze, Felice Le Monnier, pp. 557-561. Di questa lettera Fubini compie una notevole analisi in *Il Foscolo e i fratelli Schlegel*, pp. 265-268, in Id., *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1963.

letterature e le idee straniere a un progressivo ritorno nella tradizione patria, con forti, e a tratti violente, sfumature italoentriche, classicistiche ma soprattutto vichiane: fu così, e lo si è visto, per Vincenzo Monti e in parte per Ippolito Pindemonte. Il disinteresse per le battaglie ideologiche delle riviste italiane maturato lentamente in Foscolo deriva in parte dalle ripetute delusioni politiche cui egli era andato incontro, come si evince dal saggio *Italian Periodical Literature*, pubblicato in due puntate sulla «European Review» nel settembre e nell'ottobre del 1824, nel quale traccia uno spietato ma veritiero ritratto dell'esperienza napoleonica e reazionaria dell'Italia:

Austria with its confederates effected the ruin of Bonaparte, and regained the possession of Italy, not so much by force of arms, as by the promise of liberal constitutions – promises with which Napoleon had in the beginning warred victoriously against the European monarchs, and with which the monarchs in return effectually armed themselves against him. In our days, he will always be sure to come off victorious who best knows how to captivate the ears of that multitude of credulous animals called mankind, who are ever ready to trust those who feed them with hopes, and to tremble under the lash of those who, after having deceived, oppress them. [...] Be that as it may, it was then that was published in Milan, under Austrian auspices, the *Biblioteca Italiana*, the first of the literary journals that stand at the head of our article. The editors were aware, that if they had openly professed themselves partisans of the new administration, they would have been sure of drawing down upon themselves the odium of the public; and therefore, with insidious and persevering artifice, they contended themselves with blackening the literary merit, and deriding the opinion of all those who were considered as the partisans of the union and independence of Italy. Some of its articles, however, deserve to be read; many are unworthy of a serious confutations.

Another literary journal, undertaken six years after, under the title of *Conciliatore*, was a fruitless attempt to counteract the mischievous tendency of the *Biblioteca Italiana*. The undertakers of the work had better intentions, and more ability, than caution and experience. The pages of their journal, which were almost exclusively occupied in favour to the partisans of the classics, were found very dull by the generality of readers, who require works of imagination ready made, and not long disquisitions as to the manner of making them; and the editors of the *Biblioteca Italiana* having easily succeeded in making the partisans of the classics believe that the other party who preached literary innovations were only a colony of *carbonari* under another name, and that their object was the subversion of all ancient institutions, the Austrian government abolished the *Conciliatore*; nor were the public very sorry at the circumstance.²

Tagliente è il giudizio di Foscolo nei confronti dell'esperienza del «Conciliatore», ma credo che, oltre agli elementi elencati da Terzoli³, da

² U. Foscolo, EN, vol. XI, *Saggi di letteratura italiana, parte seconda*, edizione critica a cura di C. Foligno, Firenze, Felice Le Monnier, 1958, *Italian periodical Literature*, pp. 362-363.

³ M.A. Terzoli, *Lettere dall'Inghilterra: Foscolo e i romantici del «Conciliatore»*, pp. 197-216 in Ead., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 198: «In questa dura presa di posizione ci sono in sintesi tutti gli elementi della complessa e imbarazzante polemica che durante l'esilio inglese divise per sempre Foscolo da alcuni degli amici e sodali più stretti. Tre almeno sono i punti sensibili qui evocati: la funzione delle riviste in un paese come l'Italia privo di libertà di parola, il legame troppo stretto che si era di fatto instaurato tra opinioni letterarie e posizioni politiche, il nuovo credo letterario propugnato con pervicace entusiasmo dal gruppo milanese. Nessuna di queste ragioni basterebbe tuttavia a spiegare il doloroso accanimento con cui Foscolo si allontanò sempre più dal gruppo del «Conciliatore». Leggendo gli scritti e le lettere dei personaggi implicati nella *querelle* si ha

Dell'Aquila⁴ e da Nicoletti⁵ sia particolarmente evidente un giudizio di "ingenuità" nei confronti dei compilatori del foglio azzurro, ravvisabile appunto nella frase: «The undertakers of the work had better intentions, and more ability, than caution and experience». È impossibile che Foscolo in fondo non condividesse gli ideali patriottici che il «Conciliatore» propugnava, e tuttavia il suo cinismo, date le delusioni raccolte da lui in prima persona, era abbastanza giustificabile. Terzoli ha ragione nel dire che le due parti parlavano due lingue diverse: Foscolo non poteva e non voleva condividere la concezione progressiva della letteratura dei preromantici, come egli stesso confermava nella lettera a Silvio Pellico: «Il Conte Confalonieri mi parlò anch'esso e mi riparlò istantemente perch'io pur ajutassi, come potessi, il *Conciliatore*; ed alle mille ragioni ch'io gli addussi per iscusarmene, mi ha sempre risposto "che il non far nulla è il peggiore de' partiti" – ed è vero; – ma e il far male? il poter far bene, e dovere a forza, volere o non volere far male?». ⁶ A quel tempo si era ormai consumata del tutto l'aderenza verso la filosofia della storia di Vico, ereditata, secondo Del Vento, dalla frequentazione dell'ambiente padovano, di cui molti esponenti si riunivano presso Isabella Teotochi Albrizzi,⁷ e probabilmente consolidatasi nel periodo

l'impressione che siano in gioco passioni ed affetti personali che li coinvolgono totalmente [...] Come se le due parti parlassero due lingue reciprocamente incomprensibili e insieme si rimproverassero di aver compiuto la scelta sbagliata: uno sterile esilio o, viceversa, un inutile coinvolgimento in una lotta sanguinosa e destinata a fallire».

⁴ M. Dell'Aquila, *Foscolo e il romanticismo*, Bari, Adriatica Editrice, 1992, pp. 26-27, seppur a mio parere riduttivo e in certi tratti errato il giudizio sui romantici italiani: «Il loro programma culturale era in un certo senso troppo moderato e concreto, calato nel quotidiano, quanto dire nei tempi brevi, anzi brevissimi; la loro illusione di riforma una cosa modesta e velleitaria, per lui, letterato di vecchia maniera, abituato alle sintesi dei millenni ed al sublime del verso sonante [...] Non si faceva illusioni sull'Austria [...] Meglio l'esilio e l'Inghilterra. Di lì, e nel breve soggiorno svizzero, lo sguardo spaziava più ampio, il respiro era europeo, veramente europeo; non quella timida e contraddetta apertura che era la speranza dei nostri romantici, impaludati in futili questioni di mitologia e di regole aristoteliche».

⁵ . G. Nicoletti ipotizza che proprio il ricordo non certo felice della collaborazione con l'Impero austriaco testimoniata dal *Parere* dovette contribuire a suscitare in Foscolo quella sorta di malcelata insofferenza verso l'ambiente del romanticismo milanese, oltre alle polemiche letterarie del biennio 1810-1812 che lo avevano visto partecipe, cfr. G. Nicoletti, *Ancora su Foscolo e gli echi milanesi del dibattito fra classici e romantici*, pp. 63-68 in *I "manifesti romantici"*, cit., p. 70.

⁶ U. Foscolo, EN, vol. XX, *Epistolario*, (7 settembre 1816-Fine del 1818), a cura di M. Scotti, Firenze, Felice Le Monnier, 1970, lettera del 30 settembre 1818, pp. 394-395. È la celebre lettera nella quale Foscolo dichiara a Pellico, mentendo, di non aver avuto parte all'articolo *Essay on the Present Literature of Italy*.

⁷ C. Del Vento, *Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo»*, (1795-1806), Bologna, CLUEB, 2003, pp. 64-65: «Il salotto della Teotochi Albrizzi fu dunque il ruolo privilegiato nel quale il giovane Foscolo raccolse alcune delle suggestioni forse più durature della propria formazione: da un lato il dibattito nordeuropeo sulle "favole antiche" e sulla poesia bardita che filtrava attraverso l'ambiente padovano e cesarottiano; dall'altro le nuove prospettive filosofiche sulla natura e sulla storia che, attraverso Pindemonte e soprattutto Bertola, giungevano a Venezia dalla cultura tardo-illuminista meridionale. In entrambi i casi, seppure da sponde geograficamente opposte e da diverse tradizioni di studi arrivavano i primi echi della lezione vichiana. Il vichismo e il dibattito nordeuropeo sui caratteri del mito avrebbero orientato indelebilmente gli interessi del giovane Foscolo e della sua riflessione futura. Quando lasciò Venezia, nel novembre del 1797, Foscolo aveva dunque compiuto il proprio apprendistato politico

milanese in virtù dei contatti con gli esuli della fallita esperienza repubblicana. Ma perché per Foscolo collaborare al *Conciliatore* sarebbe stato «male»? Eppure è difficile inquadrare il romanzo dell'*Ortis* al di fuori dell'esperienza preromantica non tanto italiana quanto europea, se è vero che i modelli maggiori che stanno dietro al romanzo sono la *Nouvelle Heloise*, il *Werther* e, secondo Terzoli, i Vangeli.⁸ Nonostante sia impossibile tenere separate la sfera letteraria da quella politica nell'esperienza del romanticismo lombardo, tuttavia tale separazione si rende forse necessaria nel caso di Foscolo. Dal punto di vista politico, lo si è detto, Foscolo era molto scettico circa la riuscita della missione del «Conciliatore»; sempre nella medesima lettera del 30 settembre 1818 già citata in precedenza, egli scriveva:

Del “Conciliatore” io aveva ricevuto da Trechi il Manifesto, ed una lettera circolare firmata dall’abate di Breme. Non rispondo io mai a circolari stampate: e se Breme o altri desiderava ch’io cooperassi, poteva e doveva scrivermi, ed avrei risposto ciò che ora risponderò a te, Silvio mio. [...] Come concilierete voi il “Conciliatore” e l’ingegno e l’animo vostro, parlo di te e del dottor Rasori, con la Censura? Come concilierete con la dignità d’un giornale letterario le meschinelle superbiette, le malignelle invidie de’ letterati? Come mai scanserete le allusioni che chiunque non pensa né sente come voi vorrà pure trovare e far trovare (anche dopo l’*imprimatur* della Censura) al Governo? Ma questi sono minori ostacoli verso del maggiore di tutti; ed è che taluno, o taluni degli scrittori preponderanti vorranno lodare se stessi e gli amici e biasimare nemici, e fare (come pur la s’è fatta sempre) la Letteratura un pretesto d’*Eunucomachia*.⁹

Dal punto di vista letterario Foscolo di certo non aderì a nessun tipo di manifesto: se in qualche modo, per una breve fase della sua vita, la sua opera rifletté alcuni aspetti della nuova sensibilità, ciò avvenne al di fuori degli schemi accademici, giornalistici e delle dispute letterarie, ma fu una fase intima, spontaneamente raggiunta e spontaneamente superata, similmente a una goethiana “liberazione”. Nel 1818 uscì l’*Essay on the Present Literature of Italy* in un volume di *Historical Illustrations* di John Cam Hobhouse al *Childe Harold’s Pilgrimage* di Byron. Di Breme si infuriò per quell’aggettivo, «idle» («oziosa»), con cui venne liquidata la polemica classico-romantica,¹⁰ ma forse si sarebbe infuriato di più se avesse letto quanto Foscolo scriveva in *Della poesia moderna*:

e il proprio “noviziato poetico”, e per di più disponeva di una cultura che si era nutrita della tradizione vichiana e delle più stimolanti proposte che giungevano a Venezia dall’Europa». Di «influssi poligenetici» del pensiero vichiano in Foscolo parla Battistini, includendo anche le note dense di vichianesimo dell’Ossian di Cesarotti, A. Battistini, *Temi vichiani nei Sepolcri*, pp. 31-52 in “*A egregie cose*”. *Studi sui «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, a cura di F. Danelon, Venezia, Marsilio, 2008, p. 33.

⁸ M.A. Terzoli, *Il libro di Jacopo: scrittura sacra nell’Ortis*, Roma, Salerno, 1988 ed E. Neppi, *Il dialogo dei tre massimi sistemi: le ultime lettere di Jacopo Ortis fra il Werther e la Nuova Eloisa*, Napoli, Liguori, 2014.

⁹ U. Foscolo, EN, vol. XX, *Epistolario*, cit., pp. 393-394.

¹⁰ U. Foscolo, EN, vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*, parte seconda, *Essay on the present Literature of Italy*, p. 490: «A great question at this moment divides the learned worl in Italy into the partisans of classical poetry, and of poetry of romance. The first, of course, range Homer in the front of the battle; and the others, who have adopted the division of Madame de Stael, and talk of

Intanto i nostri giovani poeti svogliati delle Muse, delle Grazie, e di tutte le Deità dell'Olimpo, e sdegnati anche delle fantasie romanzesche dell'Ariosto, cavalcano i destrieri nuvolosi di Odino; e rompono lance in onore della *poésie romantique*. Appunto in quest'ora, e sono le dieci della sera, ei vanno vagando fra gli avelli teutonici e arrampicano per le torri.¹¹

Credo che l'opera che più di tutte testimoni il superamento e insieme la conservazione della "fase romantica" sia proprio, paradossalmente, la più romantica tra le produzioni foscoliane: le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* con la sua nota vicenda editoriale tra il 1798 e il 1802.

L'epistolario giovanile e le prime prove poetiche sono testimoni di una mente geniale e decisamente impetuosa, imbevuta di letture preromantiche, tra le quali Ossian non è certo marginale. In una lettera a Gaetano Fornasini del maggio del 1795, all'età di diciassette anni dunque, il poeta scrive:

Passiamo a noi, mio Gaetano: voi mi credete innamorato e perciò melanconico. Ma l'amore s'impadronì, e regna su me non qual ambizioso tiranno ma affettuoso come un tenero padre, ed ingenuo come il più dolce degli amici miei. Amo: ma contento d'un solo sguardo, passo i giorni col mio Tibullo, o con il patetico Cantore di Selma. Ma le malinconie non mi lasciano che di rado, ed io ne godo ch'esse alberghino meco.¹²

Voluttà della sofferenza: «le malinconie non mi lasciano che di rado, ed io ne godo ch'esse alberghino meco», o meglio, *joy of grief* secondo il sintagma ossianico-burkeano, che testimonia appunto la partecipazione piena di Foscolo al secolo della malinconia quale godimento estetico. Ma non solo: il poeta non avverte minimamente, come avrebbe fatto un classicista, la contraddizione del leggere al contempo Tibullo e Ossian («il patetico Cantore di Selma»), contraddizione che di fatto si elimina se inserita nel concetto di "letteratura universale" che di fatto i teorici preromantici stavano già formulando. Il famoso *Piano di studi* datato al 1796 non testimonia forse di questa commistione di "classici" e "romantici", dove Ossian, citato nella sezione «Poesia» prende posto tra i poeti epici, subito dopo Omero e prima di Virgilio?¹³

Infine, una lettera dell'aprile dello stesso anno, indirizzata a Paolo Costa:

literature of the North, and a literature of the South, have still the courage to depend upon *Ossian* for their principal champion. The first would adhere solely to the mythology of the ancients; the other party would banish it totally from all their compositions. It would not be very difficult to state the true merits of this idle enquiry, on the decision of which may, however, depend the turn taken by the literature of the next half century». Cfr. E. Bottasso, *La rottura fra Breme e Foscolo: l'imprevista conseguenza d'un giudizio troppo sbrigativo sulla polemica romantica*, pp. 83-120 in *Ludovico di Breme e il programma dei romantici italiani*, cit.

¹¹ U. Foscolo, EN, vol. V, *Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di M. Fubini, Firenze, Felice Le Monnier, 1951, *Gazzettino del Bel Mondo, Della poesia moderna*, p. 359.

¹² U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, (Ottobre 1794-Giugno 1804), a cura di P. Carli, Firenze, Felice Le Monnier, 1949, pp. 11-12.

¹³ U. Foscolo, EN, vol. VI, *Scritti letterari e politici. Dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Felice Le Monnier, 1972, *Piano di studi*, p. 4.

Allora che, diradate per qualche momento le tenebre che offuscano tutti i miei tristi pensieri, allorché lo sbattuto mio core trova qualche riposo e la fantasia non pinga tutti gli oggetti delle sue tinte di morte, io penso all'amicizia, e mi delizio avvolto da un'elegante malinconia mormorando i patetici versi d'Ossian e di Geremia, contemplando l'immagini di Canova, di Raffaello e di Dante; e fra i più soavi palpiti rimango fedelmente assorto nel sembiante della bellissima fra le donne. Benedico la mano della Natura, adoro le effigie del Sublime e del Bello, e mi beo nell'aspetto tumultuoso delle passioni, e d'un inquieto piacere.¹⁴

Sembra quasi di trovarsi di fronte a una lettera di Jacopo: lo stile è prettamente romantico nell'esprimere la devozione per la Natura, per il Sublime e per il Bello. Questa volta Ossian è citato insieme al profeta Geremia e a Dante: un trio poetico "primitivo" ma tendente all'Assoluto. Le poesie coeve cronologicamente a queste missive evidenziano ancora di più l'aderenza ai canoni preromantici, tra elementi giudaico-cristiani visionari e adorazioni per la Natura specie nella sua sublimità notturna. Le terzine de *La Croce* (1796) ad esempio rivelano una palese ispirazione al Monti soprattutto de *La visione d'Ezechiello*:

Abbracciava il creato immensa notte,
E nel deserto con ruggir feroce
Rompeano i turbi lor sonanti grotte;

Quando tuonar udii terribil voce
Che dal sonno mi scosse, e all'aere in grembo
Vidi alto balenar rovente Croce.¹⁵

In *Il mio tempo* (1796):

Chi medita fra il tacito
Saggio orrore di grotte?
E di Giob su le pagine
Traggo vigile notte?
E chi in ribrezzo fugge
Dove la colpa rugge?

Guai! Guai! D'ira e giustizia
Il Leone passeggia,
le zampe e i labbri insanguina
entro splendida reggia,
e all'universo folle
un regicidio estolle.¹⁶

Oppure in uno dei testi poetici sentimentalmente più languidi, *Le rimembranze* (1797):

¹⁴ U. Foscolo, EN, vol. XIV, cit., aprile 1796, p. 30.

¹⁵ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bezzola, Firenze, Felice Le Monnier, 1961, *La croce*, 1-6, p. 305.

¹⁶ Ivi, *Il mio tempo*, 1-12, p. 309.

E questa è l'ora: mormorar io sento
 Co' miei sospiri in suon pietoso e basso
 Tra fronda e fronda il solitario vento.
 [...]
 E qui la Luna cheta e risplendente
 Guatonne, e rise; e irradiò quel ramo
 Ove ha nido usignol dolce gemente.¹⁷

L'*Ortis* del 1798, che la critica ha ormai appurato essere un testo di sostanziale paternità foscoliana anche per la seconda parte – ridimensionando il ruolo di Angelo Sassoli da co-autore a più o meno spregiudicato collettore¹⁸ – si pone al culmine del “romanticismo” del giovane Foscolo.¹⁹ Com'è noto, l'*Ortis* del 1798 è un romanzo profondamente diverso dall'*Ortis* del 1802, in primo luogo perché l'autore del 1802 non è più lo stesso autore del 1798, o meglio, nel tempo intercorso si è registrata una virata che ha modificato alcuni ma decisivi parametri. Tale virata, che storicamente si individua nel triennio 1799-1801, e in particolare dopo il colpo di stato compiuto da Bonaparte il 18 Brumaio, è costituita da due poli fondamentali: da un lato l'attraversamento e superamento della classicità

¹⁷ Ivi, 1-3; 16-18, p. 311. Per l'aggettivo composto cfr. *La Guerra d'Inistona*, I, 214: «Di dolce-mormorante venticello»; *La Morte di Cucullino*, II, 196: «Disse la dolce-lagrimante Alona»; *Temora* V: «Stassi non lungi di Gomór la figlia / Dolce-languente».

¹⁸ M. Martelli, *La parte del Sassoli*, «Studi di filologia italiana», XXVIII, (1970), pp. 177-251, p. 191: «Al Sassoli, semmai, dovrà essere attribuita la responsabilità di aver raccozzato insieme, e molto malamente, i due tronconi del romanzo, quello che, già rimaneggiato dal Foscolo, era stato stampato e quello che, ancora nella redazione adolescenziale, proprio il Sassoli doveva pubblicare di sul manoscritto foscoliano»; ivi, p. 207: «Egli [Sassoli] cambiava solo ciò che era indispensabile cambiare; e, anche là dove cambiava, tendeva a salvare espressioni e frasi del testo su cui lavorava. Più che legittimo, sarà doveroso supporre che così si comportasse anche nei confronti del manoscritto foscoliano che, come noi sappiamo con assoluta certezza, egli aveva della seconda metà del romanzo. D'altronde, che il lavoro del Sassoli si sia limitato a ben poco, basterebbero a dircelo i termini eccezionalmente ristretti entro i quali esso dovette svolgersi, termini compresi fra la partenza del Foscolo da Bologna (fine di marzo-inizi aprile del 1799) e l'ingresso degli Austriaci a Bologna (30 giugno 1799)»; M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno Editrice, 2004, p. 75: «La parte del Sassoli, almeno nell'*Ortis* 1798, deve essere stata molto minore: probabilmente la semplice messa in pulito e la revisione sommaria di un romanzo già scritto dal Foscolo e rimasto forse a uno stadio di non completa fioritura. Il testo foscoliano, per la prima edizione, deve essere stato modificato dal Sassoli solo quel tanto che pareva sufficiente per inserire il nuovo personaggio-editore Angelo Sassoli».

¹⁹ Ma in generale le *Ultime lettere* possono essere annoverate come il maggior scritto foscoliano concepito sotto l'influenza del preromanticismo europeo; cfr. A. Graf, *Manzoni, Foscolo e Leopardi*, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1920, pp. 15-16: «Indubitatamente le *Ultime lettere* sono scrittura d'ispirazione ed intonazione romantica, sebbene non vi si riscontri questo aggettivo fatale, che per ben due volte compare nel *Werther*. Romantico è in esse il carattere e il tono della passione, romantico quel considerar la ragione come cosa men alta e men degna del sentimento; romantica tutta la storia di Lauretta; romantica l'enfasi e l'esagerazione del linguaggio, che sempre trasmoda nel lirico; romantica la fusione dell'autore col personaggio di cui narra la storia [...] Ora il romanticismo delle *Ultime lettere* è un indice del romanticismo del Foscolo».

greco-romana a favore della primitività storica di stampo vichiano,²⁰ due fasi che come conseguenza portarono a una “liberazione” del “morbo” romantico; dall’altro l’aumento del peso del problema politico – «il furore di patria»,²¹ al punto che, secondo Del Vento, l’*Ortis* 1802 giunge a rappresentare un perfetto *pendant* all’*Orazione a Bonaparte*.²² A proposito della liberazione dal morbo romantico, la somiglianza tra la vicenda di Werther e Jacopo non si limita all’intreccio o all’ispirazione a due simili e storiche vicende suicidarie, ma si estende alla funzione dei romanzi nei confronti dei due scrittori: un superamento e insieme una conservazione di una ben determinata fase della propria vita. Goethe definisce molto bene questa azione dialettica in *Poesia e verità*:

Mentre riflettevo su questi strumenti e mi guardavo attorno nella storia, scoprii che fra coloro che si erano uccisi nessuno aveva compiuto questo atto con la grandiosità e la libertà spirituale dell’imperatore Otone, il quale in una situazione difficile ma non disperata come condottiero, per il bene dell’Impero [...] decide di lasciare questo mondo. [...] Era questo l’unico atto che consideravo degno di imitazione e mi convinsi che chi in quel frangente non sapeva agire come Otone non aveva il diritto di congedarsi dal mondo per propria volontà. Fu questa convinzione a salvarmi non tanto dal proposito quanto dal capriccio del suicidio che in quei meravigliosi anni di pace si era diffuso fra una gioventù oziosa. Avevo una notevole collezione di armi che comprendeva un prezioso e ben affilato pugnale. Lo deponevo sempre accanto al letto e prima di spegnere il lume cercavo di capire se sarei riuscito a far penetrare l’acuta punta di qualche dito nel petto. Poiché tuttavia non mi riuscì mai, alla fine risi di me stesso, mi liberai di tutte le fisime ipocondriache e decisi di vivere. Per poterlo tuttavia fare serenamente, dovevo affrontare un’incombenza poetica in cui avrei dato voce a tutto quello che avevo provato, pensato e ipotizzato su questo importante argomento. [...] con quest’opera più che con qualunque altra mi ero tratto in salvo da un mare tempestoso che, per colpe mie e di altri, per modalità di vita ora scelte ora dettate dal caso, per decisione e precipitazione, per tenacia e incostanza aveva preso a sballottarmi furiosamente. Mi sentivo, come dopo una confessione generale, libero e lieto, e legittimato a iniziare una nuova vita. Il vecchio rimedio questa volta aveva funzionato a meraviglia.²³

Scrivere il *Werther* fu un’azione “salutare” (nel doppio significato dell’etimo *salus*, «salute» e «salvezza») per Goethe, perché per mezzo del romanzo si liberò dal demone del suicidio per l’Assoluto, facendo suicidare il proprio eroe. Non dissimile fu l’*Ortis* per Foscolo, eccettuata forse la rilevanza dell’atto suicidario

²⁰ Del Vento intitola in modo molto appropriato tale passaggio come *Foscolo tra Plutarco e Vico*, capitolo VI di Id., *Un allievo della rivoluzione*, cit., pp. 161-192.

²¹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di G. Gambarin, *Notizia bibliografica*, p. 489.

²² C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione*, cit., p. 149: «La nuova edizione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* costituiva il corrispettivo più strettamente letterario dell’*Orazione a Bonaparte*. Non sfuggirà come la prima parte del libro, riscritta nel corso del 1801 in parallelo alle opere “storico-politiche” (dai *Commentari* all’*Orazione*), non corrisponda in alcun modo ad un momento di ripiegamento, ma coincida al contrario con il periodo di massimo impegno politico di Foscolo»; p. 206: «In poco tempo il clima politico era mutato in profondità: nell’ottobre del 1802 stampando l’*Ortis*, vero e proprio *pendant* letterario dell’*Orazione a Bonaparte*, Foscolo aveva ancora potuto denunciare senza rischi la crisi politica che inceppava l’Italia e accusare i francesi di non essere che “devastatori di popoli”, che si servivano della libertà “come i papi si servivano delle crociate”».

²³ J.W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di E. Ganni, introduzione di K. D. Müller, Torino, Einaudi, 2019, pp. 463-466.

per il poeta italiano. Dando un'occhiata alle riflessioni di Foscolo a proposito del proprio romanzo, è possibile distinguerle in tre grandi gruppi: la spiegazione della tormentata vicenda editoriale del romanzo e la difesa dall'accusa di imitazione del modello goethiano; i motivi principali che ispirarono l'opera e infine le riflessioni sul diretto legame tra il personaggio e l'autore. È quest'ultimo gruppo a interessarci in particolare: in una lettera ad Antonietta Fagnani Arese, non datata ma attribuita da Carli al 1801, Foscolo scrive: «Mi sono fedelmente dipinto con tutte le mie follie nell'*Ortis*; e spero che tu nel mio carattere trovi molte cose strane, ma nulla di brutto».²⁴ Nella lettera del 16 gennaio 1802 con la quale Foscolo invia a Goethe il romanzo secondo l'edizione Mainardi del 1801, si legge: «Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova».²⁵ Foscolo dunque ammette esplicitamente che Jacopo è lo specchio del proprio animo, ma siamo appunto ancora a poca distanza sia dall'edizione del '98 che dal primo rifacimento presso Mainardi.

Diversi anni più tardi però, il 21 aprile 1813, scrive alla Contessa d'Albany: «Il mio *Ortis* ch'io amo ed amerò sempre perché mi serberà per gli anni che ancora mi restano un monumento della mia gioventù quand'io aveva la ragione meno assennata e il cuore migliore, migliore d'assai, poich'era più caldo e men ritirato in sé stesso».²⁶ All'altezza del 1813 dunque si registra una presa di distanza da Jacopo, «monumento» di gioventù frutto della superiorità del sentimento («cuore») sulla ragione. A convalidare questa presa di distanza è sufficiente citare la lettera a Samuel Rogers del 20 aprile 1817, premessa a dodici esemplari dell'edizione londinese del '17:

Quand'io pubblicava questo malinconico libricciuolo non mi sperava tanti lettori, né temeva che mi procaccerebbe de' pentimenti. [...] Verò è che oggi, pigliandomi cura d'una operetta ch'io confesso dettata sconsigliatamente dalla mia gioventù, non mi mostro rinsavito dagli anni. Ma a Lei, Signore ed Amico mio [...] posso far con fiducia un'altra mia confessione. Io in questa operetta cerco alle volte e riveggo il mio cuore quale era uscito di mano della natura; mentr'oggi temo ch'ei sia modellato, e forse un po' troppo, dal mondo.²⁷

Questo mutamento, dal cuore «uscito di mano della natura» («quand'io aveva la ragione meno assennata e il cuore migliore») al cuore «modellato dal mondo» a mio parere si era già consumato, inconsapevolmente, nel passaggio decisivo

²⁴ Scrive Carli: «Certamente si riferisce a quanto dell'*Ortis* era comunemente noto attraverso le edizioni, poi rifiutate, che precedettero quella incompiuta del dicembre 1801 (Mainardi) e quella del "Genio Tipografico" uscita nel 1802», U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, cit., p. 211.

²⁵ Ivi, lettera del 16 gennaio 1802, p. 129.

²⁶ U. Foscolo, EN, vol. XVII, *Epistolario*, lettera del 21 aprile 1813, p. 244.

²⁷ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di G. Gambarin, Firenze, Felice Le Monnier, 1970, p. 549. Sul definitivo distacco, ideologico dal romanzo durante il periodo londinese evidente nella *Notizia*, cfr. A. Pecoraro, *Alcuni frammenti autografi inediti di Ugo Foscolo e la Notizia dell'Ortis londinese*, pp. 137-180 in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 55-56, (2020).

dall'*Ortis* del '98 a quello del 1802,²⁸ e la chiave di volta per capire tale passaggio è contenuta nel rifiuto della «Gazzetta universale» del 3 gennaio 1801,²⁹ nell'avviso dell'edizione milanese del 1802³⁰ e nella lettera del 31 ottobre 1812 spedita a Schulthesius.³¹ Il rifiuto verso l'*Ortis* del '98 e la *Vera storia* contiene infatti, tra le altre cose, l'accusa mossa agli spregiudicati editori di aver trasformato un'opera «italiana» in una follia «romanzesca»: «le lettere calde, originali, Italiane dell'*Ortis* in un centone di follie romanzesche, di frasi sdolcinate e di annotazioni vigliacche»; «la vita dell'*Ortis* s'è convertita in romanzo [...] con barbare frasi»; «questa misera rapsodia romanzesca». «Romanzo» e «romanzesco» sono da intendersi in senso dispregiativo, ovvero quali diretti opposti all'«italianità» offesa degli «autografi» in suo possesso.

Ma se l'*Ortis* del '98 è un romanzo sostanzialmente di Foscolo anche nella seconda parte, tale accusa non può che essere rivolta a sé stesso, a prescindere dalle sue bugie. La «misera rapsodia romanzesca» apparteneva al suo passato, alla sua giovinezza,³² che ora egli cerca di respingere da sé, e un lettore attento che,

²⁸ E. Mariano definì questa fase la svolta del «nuovo» nella poetica foscoliana, atto di nascita della «linea greca» che condurrà il poeta dritto ai *Sepolcri*, E. Mariano, *La linea greca del Foscolo e l'avvicinamento ai Sepolcri*, Brescia, Ateneo di Brescia, 1979, p. 6: «Quando parliamo di “nuovo” nell'opera del Foscolo indichiamo una pluralità di motivazioni (politiche, ideologiche, religiose, letterarie, stilistiche, tecniche, ...etc ...etc) che cominciano a lievitare fin dagli anni intorno al 1798-1799, sia per l'*Ortis* che per le *Poesie*». Analogamente, per Martinelli l'edizione del 1802 appartiene alla maturità del poeta, U. Foscolo, *Sepolcri, odi, sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Oscar Mondadori, 1987, p. 21: «L'edizione del 1802 appartiene a pieno diritto alla maturità, alla stagione delle *Poesie*».

²⁹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. XXXII-XXXIII: «Corrono delle ultime lettere di Jacopo Ortis tre edizioni: la più antica in due tometti fu impressa in Bologna [è la così siglata *Vera Storia* 1799A, l'edizione cioè pubblicata da Marsigli per compiacere la censura austriaca]; l'altra ultimamente a Torino; la terza in un solo volume non ha data di stampatore [di queste due edizioni non si è trovata traccia]. Perché oltre il nome dell'*Ortis* vi si è posto in fronte il mio ritratto, quasi io fossi l'editore, e l'inventore di que' vituperj, io dichiaro solennemente queste edizioni apocriefe tutte, e adulterate dalla viltà e dalla fame. Vero è, che io crede de' libri dell'*Ortis*, e depositario delle lettere da lui scrittemi nei giorni ne' quali la sua trista filosofia, le sue passioni, e più di tutto la sua indole lo trassero ad ammazzarsi, ne impresi l'edizione non solo per confortare il mio esilio, e per far vivere (per quanto in me stava) il nome del mio solo amico; ma perché le sue disavventure, le sue virtù, la sua morte deliberata, e l'apologia ch'egli fa del suicidio fossero di consolazione, e di esempio agl'infelici. Se non che più fieri casi m'interruppero quest'edizione abbandonata a uno Stampatore, il quale reputandola romanzo la fè continuare da un prezzolato, che convertì le lettere calde, originali, Italiane dell'*Ortis* in un centone di follie romanzesche, di frasi sdolcinate e di annotazioni vigliacche», (corsivo mio).

³⁰ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 133: «Ond'è che in quelle edizioni la vita dell'*Ortis* s'è convertita in romanzo, contaminando anche le sue poche vere lettere con barbare frasi, e con note servili» (corsivo mio).

³¹ U. Foscolo, EN XVII, vol. IV, (Gennaio 1812-Dicembre 1813), a cura di P. Carli, Firenze, Felice Le Monnier, 1954, p. 192: «Badisi a non tenere per mia un'operetta stampata in Bologna 1800, volumi 2 in 12° con un profilo in fronte, col titolo *Vera storia di due Amanti infelici*, ossia *Ultime lettere di Jacopo Ortis*; questa misera rapsodia romanzesca fu compilata da un certo Angelo Sassoli che adulterò il mio manoscritto mentr'io viaggiava fuori d'Italia».

³² M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 89: «L'edizione rabberciata alla bell'e meglio dal Sassoli esibiva in pubblico, per curioso destino, un Foscolo giovanile, non ancora rivisto e corretto. Si trattava in effetti di uno scritto in qualche modo superato, che anche nelle parti riprese con fedeltà e stampate senza modifiche dal Sassoli presentava un testo al quale l'autore non

memore dell'edizione del '98, legge quella del 1802 non può non notare come Jacopo, per maturità e disillusione, tenda già verso il Didimo Chierico colmo di sapienza scettica che non verso il nordico e ingenuo Werther: Jacopo riflette il cambiamento avvenuto nel suo autore, che lentamente abbandona i furori romantici e l'amore totale per la Natura verso posizioni molto più ragionate, guardando all'arte quale necessaria regolazione del Genio individuale; la questione della patria acquista sempre più spazio, e la triade dei poeti tutelari nominati nell'*Ortis* del '98, «Omero, Ossian e Shakespeare», nel 1802 diviene «Omero, Dante e Shakespeare», e un anno dopo, nel *Discorso quarto* della *Chioma*, scriverà una frase che qualche anno prima non avrebbe di certo scritto e che Cesarotti avrebbe mal tollerato: «Omero solo è poeta de' secoli e delle genti»: l'approdo vichiano è ormai compiuto.³³

Tutto ciò testimonia a mio parere abbastanza eloquentemente uno spostamento del baricentro foscoliano dal contesto preromantico alla tradizione italiana.³⁴ Non più esplosione incontrollata della Natura quale spontaneità sempre nuova, bensì conciliazione dei diversi elementi che insieme formano l'arte di genio.³⁵ Nell'*Ortis* '02 Foscolo elimina quel curioso incontro notturno e silvestre con il giovane sconosciuto della Lettera III, datata 9 Settembre, narrato nell'*Ortis* '98: «Parlando delle belle arti lungo il cammino ci è mancato poco che non si svegliasse una contesa fra noi. Egli credeva indegno dell'immortalità quell'artista che non si studiasse di perfezionar la natura... io mi sentiva un certo dispetto, e una smania d'interromperlo... – Per fortuna ci siamo trovati, senza avvedercene,

aveva potuto dare l'ultima mano. Una prosa dissonante rispetto alla prima parte del libro – quella appunto da lui rivista e stampata tra la fine del 1798 e l'inizio del 1799 – che infatti sarebbe passata quasi integralmente, con pochi ritocchi, nell'*Ortis* milanese».

³³ U. Foscolo, EN, vol. VI, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, *La Chioma di Berenice*, cit., p. 309.

³⁴ M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 140: «Da una lontana letteratura nordica, propiziata dal maestro Cesarotti, alla storia civile d'Italia e al culto di Dante».

³⁵ Cfr. la recensione alla traduzione di Berchet de *Il Bardo* di Thomas Gray, EN, vol. VI, *Scritti letterari e politici (1796-1808)*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Felice Le Monnier, 1972, *Il Bardo di Tommaso gray. Traduzione di Giovanni Berchet*, p. 712: «La novità degli autori non consiste nell'inventare di pianta, ma nel riprodurre opportunamente le cose inventate con nuove e varie bellezze; senza di che converrebbe dar alle fiamme Virgilio, di cui i passi più belli sono imitazioni, e maledire l'universa Natura che riproduce sempre gli stessi enti, ma che li rende nuovi e mirabili per le minime ed indefinite differenze con che gli accompagna», ma anche la lettera a Bertholdy, 29 Settembre 1808, EN, vol. XV, cit., p. 489: «L'arte non consiste nel rappresentare cose nuove, bensì nel rappresentare con novità». Su questa dialettica della libertà del genio scrive opportunamente Mario Puppo: «Il Foscolo, più che un pensatore logico e sistematico, è un "temperamento" originale, intuitivo e lirico; coesistono in lui una genialità prorompente, che esercita una specie di fascino magnetico, e un gusto alessandrino del lavoro a mosaico e d'intarsio con elementi tradizionali. Questa duplicità o dialettica ha un influsso anche teorico: il Foscolo rivendica ripetutamente la libertà e l'originalità del genio contro le regole e l'imitazione e insieme afferma che l'arte non consiste nel rappresentare cose nuove, ma con novità»; M. Puppo, *Il primo Foscolo e la cultura europea*, pp. 33-40, in *Atti dei Convegni Foscoliani*, discorso inaugurale di W. Binni, introduzione di V. Branca, Vol. 1, Venezia, ottobre 1978, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 1988, p. 33.

alla villa».³⁶ Lo Jacopo dell' *Ortis* '98 dunque riteneva sacrilega la presunzione di «perfezionar» la Natura per mezzo dell'Arte. Ma nell'edizione del 1802 questo brano viene eliminato, e non è certamente un caso se nel 1803 Foscolo scriveva che «la imitazione» è «madre delle arti belle».³⁷

A questo periodo sono da assegnarsi infatti non solo il rifacimento del romanzo, ma anche l'*Orazione a Bonaparte* del 1802, le edizioni Destefanis e Nobile delle *Poesie* (1803) – frutto di una rigidissima selezione che dei componimenti sopracitati del biennio 1796-1797 non lascia traccia – *La Chioma di Berenice*, il frammento *Della poesia, dei tempi e della religione di Lucrezio*, opere nelle quali Foscolo sembra essere giunto a una concezione decisamente più vichiana, antiprogressista, della letteratura, in modo simile, ma certamente non identico, a quanto accadde a Vincenzo Monti.

In sintesi: non è forse azzardato dire che nell' *Ortis* del 1802 si consuma l'abbandono del preromanticismo nordeuropeo. Ancora, nel *Discorso quarto della ragione poetica di Callimaco*, si legge:

Ora la poesia deve per istituto cantare memorabili storie, incliti fatti ed eroi, accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, le città all'indipendenza, gl'ingegni al vero ed al bello. Ha perciò d'uopo di percuotere le menti col meraviglioso, ed il cuore con le passioni. Torrà le passioni dalla società; ma d'onde il meraviglioso se non dal cielo? [...] parmi provato ch'ella [la poesia] non possa stare senza religione. [...] Ma quale delle religioni reca uso stabile e continuato nella poesia? La greca; perché ha a che fare con tutte le passioni e le azioni; con tutti gli enti e gli aspetti del mondo [...] Che se nella sua terra nativa e con la stessa sua lingua non felici seguaci "Ebbe quel dolce di Calliope labbro" il quale narrò con tanto pianto soave la passione universale del cuore, solo perché è riferita a scaduti costumi e ad idee celesti poco sensibili, come può l'uomo nato fra popoli da gran tempo usciti dallo stato eroico e sotto il beato cielo d'Italia imitare la magnifica barbarie d'Ossian e tentare di trasportarci nelle sue solitudini? Ben io volando con l'immaginazione a que' tempi guido fra le montagne quel cieco poeta, e siedo devoto su la sua tomba; ma io grido a un tempo agli Italiani: Lasciate quest'albero nel suo terreno, poiché trapiantato traligherà: simile a que' fieri animali, che dalla libertà delle selve tratti fra gli uomini, appena serbano vestigi della loro indole generosa. Ardiremo noi far soggetti di poema quella religione e quelle storie se il solo dubbio che l'autore viva nell'età nostra scema gran parte della meraviglia?³⁸

I greci soli dunque, con la loro mitologia, hanno creato quelle storie atte a colpire e a infiammare l'immaginazione degli uomini, che tanto più scema quanto più si fa colta e civilizzata. Foscolo ormai guarda sempre più verso la Grecia, specie arcaica, quale patria d'origine nitidamente avvertita. Nella lettera a J.S. Bertholdy del 29 Settembre 1808 ammette infatti la sua inesorabile greicità:

Quantunque Italiano d'educazione e di origine, e deliberato di lasciare in qualunque tempo le ceneri sotto le rovine d'Italia, anziché all'ombra delle palme d'ogni altra terra più gloriosa e più lieta, io, finché sarò memore di me stesso, non oblierò mai che nacqui da madre greca, che fui

³⁶ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Ortis* '98, p. 9.

³⁷ U. Foscolo, EN, vol. VI, *La Chioma di Berenice*, cit., p. 303.

³⁸ U. Foscolo, EN, vol. VI, *La Chioma di Berenice*, pp. 302-306.

allattato da greca nutrice, e che vidi il primo raggio di sole nella chiara e selvosa Zacinto, risonante ancora de' versi con che Omero e Teocrito la celebrarono.³⁹

È come se Foscolo avesse intrapreso il cammino a ritroso di Werther: se quest'ultimo lentamente cadde nell'abisso confessando a Wilhelm che «Ossian ha preso il posto di Omero nel mio cuore»,⁴⁰ Foscolo invece compì il percorso contrario: fu Omero ad aver preso il posto di Ossian nel suo cuore;⁴¹ ritornò alla luce mediterranea, lasciò Ossian, lasciò il linguaggio visionario biblico-romantico e scelse la Grecia, l'Italia e la sua causa, la quale richiedeva la cementificazione culturale e civile della società, l'educazione patriottica dei giovani ad alti e coraggiosi ideali.⁴² Da qui il recupero della religione – rifiutata precedentemente secondo la linea giacobina dell'impostura clericale – quale grande strumento di affratellamento dei popoli e di unità nazionale;⁴³ il recupero della libertà alfieriana; l'esaltazione del mito quale civilizzatore del ferino animo umano:

La conseguenza era stata la crisi del concetto classicistico, accademico ed erudito, di imitazione: l'opera d'arte classica, rimpiazzata dalla natura, non rappresenta più un valore extra-storico. I “grandi poeti” non s'identificano più con i classici greci e latini, ma vichianamente con i poeti “primitivi” d'ogni nazione, che, interpretando lo “scopo vero e primo della poesia”, sono stati anche storici e teologi della loro nazione, ed ora sono una guida per lo scrittore moderno.⁴⁴

Lentamente Foscolo approda a una nuova figura di intellettuale, che nel 1805 può scrivere a Murat «les lettres sont la premier but de ma vie»: paradossalmente il romanticismo di Foscolo si conserva cioè sia nel ruolo che la letteratura assume

³⁹ U. Foscolo, EN, vol. XV, p. 492-493.

⁴⁰ «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt»: da questa frase la storia di Werther comincia a mutare radicalmente.

⁴¹ E. Mariano, *La linea «greca» del Foscolo*, cit., p. 15: «Se nel *Werther* Ossian subentra a Omero, dopo l'*Ortis* il Foscolo si trova libero da Ossian e interamente occupato da Omero».

⁴² In riferimento alle edizioni del romanzo, Gibellini parla di «progressivo affrancamento» dalla letteratura preromantica di fine Settecento, C. Gibellini, *Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle “Ultime lettere di Jacopo Ortis”*, pp. 17-46, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», XI, (2015), p. 20: «Progressivo affrancamento dell'autore dalla letteratura di fine Settecento, che invade letteralmente la prima redazione del romanzo e che viene sottoposta, nelle edizioni successive, a una rigorosa selezione, cedendo il passo ai 'classici'. Nella costruzione del proprio canone, e nella scelta degli auctores in cui rispecchiarsi e a cui fare esplicito omaggio, Foscolo tende sempre più, nel tempo, a privilegiare gli antichi sui moderni».

⁴³ Sulla religione e in particolare la «religione civile» di Foscolo, rimando soprattutto a M. Sozzi, *Una religione civile per l'Italia: la proposta di Foscolo nel “Commento alla Chioma di Berenice”*. *Contributo per una rivalutazione storica e filosofica dell'opera foscoliana*, Trento, Edizioni del Faro, 2014, p. 37: «Prima del 1802, infatti, la religione civile è caratterizzata sia dalla critica alla religione come stratagemma politico in polemica anticlericale, sia dalla visione di nazione come luogo della cittadinanza e sovranità popolare, che la volontà origina e regge. Da queste dimensioni nasce l'idea “in negativo” di religione civile. [...] Dopo il radicale mutamento del 1802/1803, invece, la religione civile assume positivamente in sé sia l'anelito della nazione a una tradizione in grado di fondarla, sia le potenzialità della religione in ordine alla coesione civile, in quanto depositaria di significato e moralità. È la riflessione che Foscolo inizia a maturare nei *Frammenti* lucreziani (1803) dove, pur negando sempre una dimensione trascendente della religione, tuttavia ne riconosce l'utilità per la nazione, che può servirsene per guidare i popoli».

⁴⁴ C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione*, cit., p. 259.

all'interno della sua vita – perché «il poeta romantico sente spesso, in modo anche più ossessivo dei suoi predecessori, che la sua vocazione di poeta richiede piena dedizione, che essa è una regola assoluta di vita e che il dedicarsi a essa ha per la società un'importanza che va ben al di là della stessa poesia»,⁴⁵ – sia nella fortissima consapevolezza della propria individualità e del proprio sentire:⁴⁶ allora ecco che il genio, simile al demiurgo platonico, plasma la materia che gli offre la Natura in base alla sua volontà:

I versi dei grandi poeti sono sempre il risultato di una lunga serie di riflessioni, di emozioni, di ricordi e d'immagini, comparate fra loro combinate, rifiutate, trascelte. Il vigore, la rapidità e il numero delle riflessioni che avvengono nella mente, la prontezza dell'accogliere, la facilità di combinare fatti con sentimento e pensieri, insieme con la potenza di raffronto e di scelta, tutto ciò costituisce la maggior parte di ciò che si dice genio.⁴⁷

La letteratura assume impegno: diviene «altamente inerente ai bisogni e alle facoltà dell'umana società».⁴⁸ L'approdo alla figura dell'intellettuale moderno non sarebbe forse potuta avvenire senza l'attraversamento dell'esperienza romantica:⁴⁹

⁴⁵ N. Frye, *Il mito romantico*, cit., p. 422.

⁴⁶ F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 676: «In Oriente dobbiamo cercare ciò che è più sommamente romantico, e quando saremo in grado di attingere direttamente alla fonte, forse l'apparenza di ardore meridionale che attualmente tanto ci affascina della poesia spagnola, ci apparirà nuovamente occidentale e sobria. In ogni caso bisogna avanzare verso la meta per più di una via. Percorra ognuno, con lieta fiducia, la propria maniera più personale, poiché in nessun altro ambito i diritti dell'individualità – sempre che essa sia ciò che la parola definisce, cioè unità indivisibile, vivo nesso intimo – valgono più che in questo il cui oggetto è il sommo; un punto di vista circa il quale non esiterei ad affermare che il valore peculiare dell'uomo, anzi la sua virtù, è l'originalità». Graf, Fubini e Luzi capirono molto bene il romanticismo “di carattere” di Foscolo: A. Graf, *Manzoni, Foscolo e Leopardi*, cit., p. 16: «Io non dico già che il Foscolo fosse un romantico: dico ch'egli ebbe del romantico nel modo di sentire, di pensare, di atteggiarsi, di vivere; e che l'anima sua, capace, come egli stesso ne avverte, di molte contraddizioni, somiglia a un fiume formato dal concorrere di più acque, varie d'origine, di temperatura e di colore e non anche fuse insieme. E molto più romantico certamente sarebb'egli riuscito, se non fosse stata tutta classica la sua educazione; e se dalla qualità di greco non avess'egli creduto di ricevere come una particolarissima obbligazione e consacrazione di classicità»; M. Fubini, *Romanticismo italiano*, cit., p. 199: «Alla famiglia degli Herder, dei Goethe, degli Schlegel, degli Chateaubriand, dei Coleridge, appartiene il nostro Foscolo, il quale veramente visse le grandi opere d'arte e fissò in incisive sentenze la sua nuova esperienza letteraria»; M. Luzi, *La polemica romantica*, pp. 118-123 in Id., *L'inferno e il Limbo*, Il Saggiatore, Milano, 1964: «Erano ormai due mondi distanti e assolutamente incompatibili: il Foscolo e, estenderemo qui al massimo il termine di confronto, il romanticismo più alto con le loro doti violente di appropriazione avevano assunto, non respinto la mitologia e l'avevano attratta nel cerchio dei significati necessari e interiori; gli altri, questi minimi contendenti, negando o affermando, erano rimasti sul piano dell'opportuno, distanziati da quello della necessità, e tutti insieme confermavano il concetto di poesia come piacere, come arte di sedurre».

⁴⁷ U. Foscolo, EN, vol. IX, *Studi su Dante. Parte prima, Articoli della Edinburgh Review*, a cura di G. Da Pozzo, Firenze, Felice Le Monnier, 1979, *Primo articolo della «Edinburgh Review»*, p. 35.

⁴⁸ U. Foscolo, EN, vol. VII, *Lezioni, articoli di critica e polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Felice Le Monnier, 1933, *Della morale letteraria, lezione prima*, p. 100: «La letteratura è, come io credo di avere dimostrato, altamente inerente ai bisogni e alle facoltà dell'umana società; ed io la definirei la facoltà di diffondere e di perpetuare il pensiero».

⁴⁹ A. Graf, *Manzoni, Foscolo e Leopardi*, cit., p. 21: «Egli ha in fronte uno stigma romantico che non può cancellarsi. Come i romantici, egli è un rivoluzionario che grida essere tutto da rifare in

era necessario che Foscolo incontrasse e poi abbandonasse la cerchia cesarottiana, le cosmopolite amicizie veneziane, l'interesse e la coltivazione per la poesia straniera, per il sublime, e giungere ad una propria sintesi individuale,⁵⁰ la quale, in modo simile ai grandi geni della letteratura tedesca coeva (*in primis* Hölderlin) tentavano di calare nella grecità gli ideali della rivoluzione che nessuna restaurazione avrebbe mai potuto cancellare.⁵¹

Si potrebbe anche parlare come di un tentativo di unire l'«altissimo sentire» alfieriano a un «altissimo vivere»:⁵²

E vuolsi distinguere *calore* da *fiamma*; il primo è dote di molti antichi scrittori, e di tutti i primitivi come la Bibbia ed Omero; e la seconda è dote moderna [...] I primitivi scrittori avevano men libri da imitare e meno lettori sazievoli, de' quali bisogna oggi consultare i discordi giudizi, e adulare il loro capriccio di novità, e avere finanche rispetto alla fretta con che percorrono un libro. Gli antichi scrivevano le cose come le vedevano; esprimevano il senso né più né meno che gli oggetti eccitavano nella loro anima; gli abbellivano de' soli colori che ricavano dalla propria immaginazione; ne desumevano sentenze ovvie e dirette [...] esponevano le loro idee con la sola lingua che aveano succhiate col latte e che essendo la sola a cui s'erano applicate, non potevano imbarbarirla [...] Oggi invece ogni scrittore si crede obbligato di percorrere la storia e la letteratura di tutti i secoli scorsi, d'ogni paese e di tutte le lingue contemporanee [...] le molte letture ci logorano l'intelletto; il nostro giudizio si affila tanto che finalmente si spezza; lambicchiamo, anche ne' romanzi, il perché d'ogni cosa; e invece d'imitare l'oggetto tal quale la madre natura lo ha creato per gli occhi dell'uomo, tentiamo tutti i mezzi di guastarne la forma per arrivare sino al midollo.⁵³

arte. Come i romantici, o almeno come i più dei romantici, egli non riesce a fermare in sé quel perfetto equilibrio della ragione e del cuore, ch'è una condizione principale dell'arte classica, e che egli in arte vagheggia, non senza contraddire a sé stesso.

⁵⁰ Sintesi ricercata anche e soprattutto tra "arte" e "vita". Su questo tentativo di difficile conciliazione è incentrato il saggio di L. Caretti, *Foscolo. Persuasione e retorica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, il cui titolo ricalca *La persuasione e la retorica* (1910) di Carlo Michelstaedter.

⁵¹ Ha ragione in questo senso Mario Praz quando scrive che la grecità di Foscolo, al contrario di quella di Hölderlin e di Keats, non è trascendente bensì immanente: «In Foscolo troviamo alcuni degli elementi di quel neoclassicismo romantico che portava l'accento sul tema delle passioni e della forza del sentimento, opponeva al razionalismo l'immaginazione come conoscenza e si sforzava di calare questa rivoluzione psicologica nelle forme ideali di Grecia e di Roma tramandate in modelli giudicati insuperabili. Se si dovesse giudicare dal punto di vista della capacità costruttiva, il Foscolo, febbrile Titano in una fucina di lavori iniziati e incompiuti, dovrebbe essere detto molto più romantico del Byron. [...] Quella aspirazione alla serenità greca che fu propria di altri grandi poeti dell'epoca, di un Hölderlin, di un Keats, assume in Foscolo il senso d'un processo intimo e personalissimo di osmosi [...] Il Foscolo trovava in se stesso quel clima apollineo che un Hölderlin e un Keats si studiavano di richiamare sulla Terra [...] La grecità del Foscolo è, in una parola, immanente, non trascendente», M. Praz, *Foscolo tra romanticismo e neoclassicismo*, pp. 17-22, in *Atti dei Convegni foscoliani*, cit., pp. 19-24.

⁵² U. Foscolo, EN, vol. XIV, cit., p. 142. Lettera a Saverio Bettinelli, 24 Agosto 1802, p. 142: «Il secolo XVIII fu illustre per molti ingegni divini; ma io nacqui tardi; li cerco e non vedo che i loro vestigi; e spesso gemo pensando che nell'anno in ch'io nacqui morivano Voltaire, e Rousseau [...] Assai n'ebbe in quei di l'Inghilterra, assai l'Italia; e a me non resta che abbracciare i loro sepolcri, spaventato dal letargo in cui pare che all'età mia tornino in tutta Europa ad addormentarsi le lettere».

⁵³ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di G. Gambaretti, Firenze, Felice Le Monnier, 1970, *Notizia bibliografica* (Zurigo 1816), pp. 493-494.

Alla disperazione di un certo romanticismo, da lui conosciuta molto bene, egli sostituì la speranza e a essa invitò i giovani italiani:

Bensì, se dopo tante edizioni non fosse cosa impossibile, lo scrittore abolirebbe volentieri quest'operetta [*Ortis*]. Non ch'ei si penta de' principj morali e politici ch'ei vi ha disseminato; ma s'affligge di non averli riserbati a sé solo. E confessa che tendendo a istillare a mezzo d'un libro amoroso ne' giovani e nelle donne le opinioni ch'ei credeva utili alla sua patria, ei voleva principalmente inculcare che a voler vivere liberi importa imparare liberamente a morire. Ei sentiva che coloro i quali o deridono o non compiangono l'uomo che fugge disperato la vita, sono stolidamente crudeli; e che coloro i quali lo dannano in nome del cielo sono scrutatori forse arroganti della giustizia divina: ma egli ancor non sapeva chiunque esorta al suicidio s'apparecchia fino ch'ei vive i rimorsi d'avere forse sospinto qualche individuo verso il sepolcro. Agli animi forti non bisognano esempi né libricciuoli a indurli a vivere e a morir virilmente: e il sentimento della vanità delle umane cose giova forse all'età provetta; ma è reo chiunque fa parere inutili e triste le vie della vita alla gioventù, la quale deve per decreto della natura percorrerle preceduta dalle speranze.⁵⁴

⁵⁴ Ivi, *Notizia bibliografica* (Londra 1817), pp. 540-541.

7.2 «Chi dubitasse ancora se Foscolo fosse un pazzo, Callimaco potrebbe convincerlo». Un allievo ribelle

Cesarotti, tessitore meraviglioso dell'ordito omerico, ha rifatto l'Iliade conformandola, quanto potevasi, al genio del XVIII secolo. Monti la indovina: Foscolo la traduce.

A. Mazza a U. Foscolo, 11 novembre 1807

Ti desidero onore e fortuna, ma questa è difficile che tu l'ottenga se non ti risolvi a far pace col mondo, e ancora più con te stesso.

M. Cesarotti a U. Foscolo, 11 dicembre 1802

Si ripaga male un maestro se si rimane sempre allievi.

F. Nietzsche, *Ecce homo*

Foscolo giunse a Venezia nel 1793, all'età di quindici anni, e vi rimase fino al 1797.⁵⁵ Il soggiorno veneziano fu la prima, grande esperienza culturale e mondana del giovane, che immediatamente si trovò travolto dal dinamismo della città e soprattutto strinse le prime, ma decisive amicizie, frequentando i due salotti più in vista della Serenissima: quello di Isabella Teotochi Albrizzi, la «celeste Temira», e quello di Giustina Renier Michiel. Le amicizie veneziane – Angelo Dalmistro, Paolo Costa, Ippolito Pindemonte ecc. – permisero al giovane di ampliare i suoi orizzonti in materia letteraria, avvicinandolo soprattutto agli scrittori inglesi allora più in voga (Young, Gray, Akenside ecc.) selezionando ciò che gli appariva più congeniale, come avverte Rosada.⁵⁶ Ma ovviamente Venezia era anche e soprattutto la seconda casa di Cesarotti, il cui nome a quell'altezza era ormai diventato celebre e tra le fila dei frequentatori degli ambienti più colti non pochi erano i cesarottiani.⁵⁷ Foscolo non fece la diretta conoscenza dell'abate in queste

⁵⁵ Sul periodo veneziano di Foscolo cfr. soprattutto C. Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, pp. 33-54 in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988; V. Di Benedetto, *Appendice I: Foscolo a Venezia*, pp. 213-217 in U. Foscolo, *Il Sesto tomo dell'io*, edizione critica e commento a cura di V. Di Benedetto, Torino, Einaudi, 1991; B. Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, Padova, Antenore, 1992; C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione*, cit.; M. Verdenelli, *Gli anni veneziani: primi amori e prima formazione culturale*, pp. 25-30 in Id., *Foscolo: una modernità al plurale*, Roma, Anemone Purpurea, 2007; C. Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

⁵⁶ B. Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, Padova, Antenore, 1992, p. 61: «In questo ambiente prese certo avvio la formazione culturale di Foscolo, ma egli non ne fu plagiato: davanti agli stimoli culturali e ideali che da esso gli provenivano, egli fu tutt'altro che passivo; operò le sue scelte e i suoi secchi rifiuti».

⁵⁷ Cfr. G. Pizzamiglio, *Ugo Foscolo nel salotto di Isabella Teotochi Albrizzi*, pp. 155-170 in *Atti dei Convegni foscoliani*, cit., pp. 160-161: «In mezzo a questo andirivieni, il gruppo che si richiama a Cesarotti rappresenta non solo una componente innovatrice, ma anche il nucleo culturalmente più compatto, l'unico in grado di costituirsi come *scuola* intorno a un *maestro*, nel quale il sicuro e solido classicismo si accompagnava alla novità delle proposte teoriche e pratiche avanzate nel campo della traduzione. L'abate padovano, pur non essendo tra i frequentatori più assidui del circolo, appare il solo in grado di assolvere a questa funzione di guida, che certo non

sedi, bensì, come ha scritto acutamente Mandruzzato, tale amicizia ebbe inizio per un'ammirazione *a priori*, *de lonh* si potrebbe dire:⁵⁸ fu Foscolo che (come del resto farà anche nei confronti di Alfieri) audacemente scrisse per primo all'abate il 28 Settembre del 1795:

Signore – All'uom di genio, al Poeta della nazione, al Traduttore finalmente dell'*Ossian* io mi accingo a rendere un tributo che già il mio cuore gli rese dal primo istante ch'io incominciai a leggere i versi suoi. Io vi scrivo, e v'attesto la mia riconoscenza, la mia venerazione, e questo è quello che soltanto può offrirvi un giovanetto di sedeci anni⁵⁹ ch'è vostro amico, e che non sa dar luogo alle voci dell'arida critica dopo essersi fermato estatico pieno delle sensazioni più vive sul ritratto di Priamo e d'Achille e dopo aver irrigati di lagrime i lamenti di Dartula e d'Armino.

Parecchie inutili raccomandazioni m'aveano promesso di dirigermi a voi, ma io le ho ruscate, o Signore. L'anima mia ch'a voi si consacra, e pochi canti ch'io sciolsi al Genio e alla Verità ponno essi servire di raccomandazione più ingenua e più soggetta al vostro giudizio.⁶⁰

Sono immediatamente individuabili i poli letterari che il giovane ha in mente: Ossian e Omero, le due più celebri traduzioni di Cesarotti, oltre ovviamente all'*Elegy* di Gray; già tramite la prima lettera Foscolo si mette immediatamente e unilateralmente sotto l'ala protettrice dell'abate, inviandogli alcuni canti del poema sul *Genio* e i versi dell'ode *La Verità*. Nella successiva lettera all'abate Foscolo promette l'invio di versi appositamente scritti per Omero e per Ossian,⁶¹ di cui non ci è rimasto nulla. Poco a poco Cesarotti divenne non solo un conforto per le proprie malinconie,⁶² ma anche il punto di riferimento del giovane nella supervisione delle proprie opere, e non solamente per il *Genio* e *La Verità*, ma soprattutto per la tragedia *Tieste*, dove gli echi ossianici non sono pochi.⁶³ Nella sopracitata lettera del 30 ottobre Foscolo invia la tragedia (o forse solo alcuni fogli) per averne un parere dall'abate:

Ardii scrivere una tragedia sopra un soggetto che fu già toccato da Crébillon e dal gran Voltaire. Sì; scrissi il *Tieste*, e con quattro attori soltanto. [...] Signore, voi mi direte il vostro pensiero quando godrò di voi, e de' vostri discorsi; quando vi leggerò col mio rozzo entusiasmo i

potea avere Pindemonte, la cui costante presenza si traduce in un modello culturale personalissimo, ma isolato, difficile che proporre come esempio ai giovani».

⁵⁸ E. Mandruzzato, *Melchior Cesarotti preromantico*, in *Atti dei Convegni foscoliani*, cit., p. 199: «L'ammirazione di Foscolo per il cattedratico [Cesarotti] era quella di un giovanissimo per un grande cattedratico, era "a priori"».

⁵⁹ In realtà ne aveva diciassette.

⁶⁰ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, pp. 17-18.

⁶¹ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, cit., p. 19, lettera del 30 Ottobre 1795: «Se questi versi [quelli del *Genio*] vi piaceranno allora farovvi conoscere quei per Omero e per Ossian, giacché andrei troppo a lungo s'io li volessi qui aggiungere».

⁶² Lettera a Paolo Costa, [Aprile (?) 1796]: «Bacia la mano del Cesarotti; egli viene talvolta a rompere le mie cupe meditazioni. La luce di quest'angelo è tutelare, e vivificante; la presenza di quest'uomo è consolatrice e soave», U. Foscolo, EN, XIV, *Epistolario*, p. 31.

⁶³ Cfr. soprattutto il commento di M.M. Lombardi a U. Foscolo, *Opere, Poesie e tragedie*, cit., pp. 722-788.

miei versi, [...]. Sarò abbastanza felice se voi leggerete i miei fogli con qualche amorevolezza, e con una specie d'interesse che in certi casi anch'io provo.⁶⁴

La vicenda del *Tieste* è molto importante, poiché a mio parere è proprio a partire da quest'opera che Foscolo comincia a dubitare del magistero cesarottiano. Non ci è pervenuta la lettera con la quale l'abate invia le sue osservazioni al *Tieste*, ma è probabile sia una delle due cui fa riferimento Foscolo nelle due lettere inviate all'abate agli inizi del 1796.⁶⁵ Non è certo in quale misura Foscolo abbia tenuto conto delle note: è appurato invece che non rinviò una seconda volta la tragedia all'abate (come invece aveva fatto il più docile Pindemonte con l'*Arminio*) ma la fece direttamente rappresentare il 4 Gennaio 1797 al Sant'Angelo di Venezia, e del clamoroso successo informò successivamente Cesarotti nella lettera del Gennaio o Febbraio del 1797.⁶⁶ Cesarotti rispose sorpreso (e un poco offeso) il 10 Febbraio 1797. Questa lettera, nella quale non è difficile notare una vena d'invidia per il brillante, fulmineo successo e un paternalismo probabilmente non molto gradito al nervoso temperamento di Foscolo, incrinò ancor di più il rapporto:

Mio caro Foscolo – Avea già sentito con somma compiacenza gli applausi fatti alla tua Tragedia; ma fui anche sorpreso, mortificato e quasi irritato di non sentirli da te. [...] Addio caro Foscolo. Tu lasci il pane per la gloria, ma io bramo e spero che la gloria ti frutti pane. Quando sarai divenuto più pensatore vedrai che la gloria senza questo non è che un vano fantasma, e che il pane è il primo fondamento della tranquillità, della libertà, e dell'onestà.⁶⁷

Ma pochi mesi prima Cesarotti aveva confessato a Tommaso Olivi tutto il suo disappunto sulla mancata richiesta di consulenza da parte di Foscolo.⁶⁸ Il *Tieste* fu l'ultima opera su cui Foscolo chiese pareri all'abate prima della stampa,⁶⁹ poiché gli scritti successivi che gli spedì, o sui quali chiese in generale dei pareri anche tramite gli amici, erano già stati stampati: così l'*Orazione a Bonaparte per il Congresso di Lione*, l'*Esperimento di traduzione dell'Iliade*, le poesie uscite presso De Stefanis e, appunto, l'*Ortis* 1802. Incuriosisce come Foscolo, durante la stesura del romanzo (che si dipana orientativamente tra il 1796 e la fine di settembre del 1798) non ne abbia fatto cenno all'abate, nemmeno quando era in

⁶⁴ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, cit., p. 19.

⁶⁵ Ivi, pp. 26-28.

⁶⁶ Ivi, pp. 39-40.

⁶⁷ Ivi, pp. 40-42.

⁶⁸ M. Fantato, *L'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, cit., 25 novembre 1796, p. 95: «Spiacemi che il Foscolo azardi la sua Tragedia senza domandarne consiglio. Questo è un passo che può decidere della sua fortuna. Il Tieste io non l'ho veduto dopo l'ultima mano. Come stava prima avea varie scene interessanti, ma nel totale v'era molto da correggere. Il suo genio desta invidia, le sue singolarità danno presa ai malevoli, e se la Tragedia non riscuote un pieno applauso egli arrischia di perdere assai più che d'acquistare».

⁶⁹ Se si eccettua il frammento incompleto e inedito dell'*Alceo*, che Foscolo, stando a quanto scrive a Mario Pieri il 19 Novembre 1806, voleva dedicare all'abate previa lettura e approvazione di quest'ultimo, cfr. U. Foscolo, EN, vol. XV, *Epistolario*, p. 146.

corso il processo di stampa presso l'editore Marsigli. Certo, è probabile che siano andate perdute delle lettere, nelle quali potenzialmente Foscolo avrebbe potuto fare menzione del romanzo, eppure si ha come l'impressione che egli l'abbia tenuto nascosto all'abate. Il motivo di tale silenzio risiede probabilmente nella previa consapevolezza da parte di Foscolo che Cesarotti non avrebbe mai potuto approvare un'opera del genere, e infatti il giudizio dell'abate sull'*Ortis* 1802 è sostanzialmente negativo, tuttavia non è forse da escludersi del tutto che un altro motivo del silenzio del giovane sia legato alla fortissima presenza di Ossian nell'edizione del '98, in specie nella seconda parte, dove Foscolo non poté dare un'ultima revisione e rimodulare abilmente i prestiti lessicali e sintagmatici del bardo caledone, come invece attuò nella prima parte stampata sotto la sua supervisione. La presenza e la conformazione stessa di tali citazioni è infatti così imponente che non poteva passare inosservata agli occhi di Cesarotti, il quale avrebbe potuto benissimo offendersi, e non tanto (o non solo) in quanto operazione vicina al plagio ma soprattutto perché vedere Ossian, poeta cui aveva dedicato quasi quarant'anni di attenzione, e di cui stava per licenziare l'edizione definitiva per i volumi dell'*Opera omnia*, venire adoperato all'interno delle lettere di un suicida, in un'opera così distante dai suoi sereni orizzonti letterari e al contrario tutta protesa verso il nuovo secolo, non poteva di certo trovare accoglienza presso il vecchio maestro.

È probabile che l'inclusione massiccia di Ossian nel "mosaico" di un romanzo così "fosco" non sarebbe andata a genio all'abate. Ad ogni modo Foscolo inviò a Cesarotti un'edizione del romanzo de-ossianizzata, e ormai stampata, come quella del 1802. Ma com'era prevedibile, la reazione dell'abate non poté che essere negativa. Foscolo annuncia il prossimo invio dell'opera nella lettera del 12 Settembre 1802, quando ancora il romanzo era in corso di tiratura presso il Genio tipografico.⁷⁰ Non è pervenuta invece la lettera di accompagnamento all'invio effettivo del libro. Cesarotti risponde nella lettera dell'11 Dicembre 1802:

Tu sei un figlio che non ha nessuna carità del vecchio padre, e gode di metterlo egli stesso in tempesta quand'ei non vagheggia che la calma. Vado leggendo interrottamente il tuo *Ortis*; dico interrottamente, sì perchè le mie faccende non mi permettono di più, e sì anche perchè ho bisogno di respirar tratto tratto per non restare oppresso dal cumulo d'idee, di fantasmi e d'affetti, coi quali m'hai posto assedio al cuore e allo spirito. Per ora non ti dico di più.⁷¹

Questa lettera contiene alcune stroncature a diversi aspetti dell'*Orazione*, unite ad alcune riserve di carattere clericale: essa contribuì senz'altro a rendere chiare a Foscolo le profonde diversità di opinioni che lo distanziavano dall'abate.⁷²

⁷⁰ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, pp. 147-148.

⁷¹ Ivi, p. 167.

⁷² Ivi, pp. 167-168: «Ti parlerò piuttosto della tua Orazione. Io l'ho già riletta, e ti confermo l'elogio che prima ne ho fatto; anzi lo trovo inferiore a quel ch'io ne sento. Te lo rifarei più pieno e adeguato, se non trovassi in questa Orazione alcune cose che meritano d'esser levate, altre che domandano d'esser emendate. Tu bramavi d'aver da me anche dei biasimi salutari. Eccomi a

Tuttavia le sue impressioni sul romanzo le aveva già confidate all'allievo Giuseppe Barbieri, il 3 Dicembre 1802:

Foscolo mi spedì la sua storia ch'è una specie di romanzo intitolato *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Egli ha ben ragione di dire che lo *scrisse col suo sangue*. Io mi guarderò bene dal fartelo leggere: perché è fatto per attaccare una malattia d'atrabile sentimentale da terminare nel tragico. Io lo ammiro e lo compiangio. Ma parlando solo dell'opera ella è tale che farebbe il più grande entusiasmo se si credesse d'un oltremontano. Ella ricorda Werther, ma può farlo anche dimenticare. Tu però dei astenerarti rigorosamente da queste letture dolci venefiche, e leggi piuttosto Bertoldo o le novelle Arabe.⁷³

Pochi giorni dopo scrisse una lettera indirizzata al conte Patarol:

Leggo le lettere di Ortis, ossia il Romanzo di Foscolo. Questa è un'opera piena di bellezze e di frenesie sentimentali, e divina per chi abbia voglia d'ammazzarsi. Noi che non guardiamo al suicidio come a un cordiale pensiamo a vivere il meglio che si può e non accresciamo i mali reali della vita colla mala fede o coll'ipocrisia della disperazione.⁷⁴

È curioso notare come Foscolo, in una lettera di tre anni dopo indirizzata a Isabella, lamenterà un'eccessiva pressione paternalistica dell'abate nei confronti di Barbieri, come se fosse conscio dei soffocanti *caveat* di Cesarotti indirizzati verso il proprio allievo:

compiacerti. 1° Quel pezzo storico sopra i Galli è diffuso, raffredda il calor del discorso, e discorda dal tuono dominante: volendo toccar questo esempio non dovea farsi che un cenno. 2° Quell'escursione contro i nuovi dittatori letterari che si buscano i posti lucrosi in pregiudizio dei buoni e dei veri dotti può sembrar dettata dall'invidia, e ad ogni modo ha del privato e del piccolo, non degno della grandezza del tuo soggetto. 3° Dopo aver detto saggiamente e con verità che la Religione è il vero e unico conforto del popolo, poco dopo tu ne parli col linguaggio d'un politico prudente ma indifferente ed incredulo, e ciò senza necessità, il che rende quel tratto maggiormente odioso e ributtante. 4° Anche quella declamazione contro i papi ha troppo di fiele. Sarebbe stato meglio attribuir tutti i mali dell'Italia piuttosto alla cosa che alle persone, rappresentandoli come conseguenze inevitabili dell'abbinazione delle due podestà [...] 5° Ma che diavolo t'è venuto in capo di approvar che s'adorino Odino e Maometto, conquistatori e impostori; due titoli che debbono meritar loro un doppio anatema dei religiosi e dei filosofi, e specialmente di te? Senza questi tratti, la tua Orazione sarebbe altamente e universalmente applaudita anche nell'Italia bastarda: così, non si può lodarla che a mezza bocca e convien tenerla in mistero. Tu che sei prodigo di sangue dovresti ordinarti un salasso per versarne alcune stille su questo periodo e cancellarlo all'eroica, onde non gridi più oltre contro di te. Venendo ora allo stile, esso è in generale nobile energico scelto, ma è anche sparso d'alcuni difettucci che quantunque piccoli, nuocciono con la loro frequenza alla bellezza del resto, e non lo lasciano gustare quanto esso merita. Tu hai cercato la forza e la dignità, ma non ti sei curato abbastanza della chiarezza e facilità. Accennerò i nèi che ho qua e là osservati, e potrai facilmente riscontrarli purché ai tuoi occhi non sembrino bellezze. Periodi troppo lunghi, passaggi non abbastanza marcati, costruzioni imbarazzate, inversioni gratuitamente sforzate e di mal effetto, espressioni misteriose, voci oscure, e latinismi inopportuni. Tutto ciò può rettificarsi con brevi tratti di penna, e tu avresti ben torto se nol facessi. [...] Addio cordialmente. Ti desidero onore e fortuna, ma questa è difficile che tu l'ottenga se non ti risolvi a far pace col mondo, e ancor più con te stesso».

⁷³ M. Cesarotti, vol. XXXIX, *Epistolario*, pp. 6-8.

⁷⁴ Lettera del 13 Dicembre 1802, pp. 37-38 in «*Parleremo allora di cose, di persone, di libri...*». *Lettere di Melchiorre Cesarotti a Francesco Rizzo Patarol*, a cura di M. Fantato, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.

Ho da lodarmi del poeta Barbieri; è d'animo gentile e di costumi assai discreti. Ma vorrei pure ch'egli uscisse di Padova, e vedesse nuove genti e cose nuove; perch'io temo che il suo Nestore [Cesarotti] finirà di guastare, per troppo amore, quel fervido ingegno.⁷⁵

Foscolo dal canto suo si era ormai sganciato a quella data dal magistero dell'abate, avendo compreso egli stesso la distanza generazionale e di concezione letteraria che li separava, e se nel periodo pre-*Ortis* tale distanza era cominciata sotto l'insegna della lezione alfieriana che si respirava nel *Tieste*, con l'*Ortis* l'allontanamento divenne pressoché completo, nonostante la paradossalità di una «sensibilità incontrollabile» e una frenesia del tutto nuova che proprio l'Ossian di Cesarotti aveva contribuito in modo decisivo ad affermare, senza che l'abate ne potesse controllare gli sviluppi successivi.⁷⁶

Del tuo *Ortis* non ho voglia di parlarne. Esso mi desta compassione, ammirazione, e ribrezzo. Non dirò che due parole. Questa è un'opera scritta da un Genio in un accesso di febre maligna, d'una sublimità micidiale e d'un'eccellenza venefica. Veggo pur troppo ch'è l'opera del tuo cuore, e ciò appunto mi duol di più, perché temo che tu ci abbia dentro un mal canceroso e incurabile. Poiché tu hai bisogno di qualche furore, abbandonati almeno a quello della gloria [...] Quanto a me, ti cederei volentieri quell'atomo che ti fa invidia, per un po' più di riposo.⁷⁷

Del resto lo stesso Cesarotti, che morì nel 1808, si era ben accorto che i tempi erano cambiati; che la Rivoluzione e l'epopea napoleonica non erano solo affari politici, ma destinati mutare per sempre l'Occidente e la stessa letteratura, e sebbene il *Werther*, la *sensiblerie* settecentesca e lo stesso Ossian avessero anticipato questo rivolgimento, la radicalità della generazione nata all'ombra della Rivoluzione spingeva inesorabilmente verso una modernità da lui non condivisibile.⁷⁸

⁷⁵ U. Foscolo, EN, vol. XV, *Epistolario*, lettera del 24 Novembre 1806, p. 148.

⁷⁶ C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, cit., p. 42: «Era difficile per il Cesarotti opporsi a questa rivincita alfieriana della poesia, perché, negli anni facili, quando così la poesia come la filosofia erano sollecitate da spirito avventuroso e ansia del nuovo, egli stesso, giovane, aveva legato per sempre il suo nome al successo della versione poetica italiana dei canti di Ossian. Ora, nella sua tarda maturità e vecchiaia, inutilmente egli cercava di ristabilire sulla letteratura greca, e su Omero in specie, il dominio della moderna ragione critica e del buon gusto. Perdurando il successo dell'improbabile Ossian, non poteva reggere l'argine che il Cesarotti si affermava a costruire lungo il corso della poesia omerica. La piena di una sensibilità incontrollabile, di una poesia estatica, frenetica e querula, senza capo né coda, dilagava alle spalle di lui».

⁷⁷ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, pp. 179-181.

⁷⁸ Cfr. la lettera già citata del 30 aprile 1803, M. Cesarotti, *Opere, Epistolario*, vol. XXXIX, pp. 13-14. Dionisotti ha scritto pagine decisive a questo proposito, *Appunti sui moderni*, cit., pp. 34-35: «La storia della letteratura è anzi tutto storia degli uomini di lettere. In Italia, nel 1796-97, si ebbe la rivoluzione laica e democratica di una società letteraria in cui, fino a quella data, i chierici, gli abati senza abbazie e i frati e i monaci senza un'autentica vocazione, avevano avuto la maggioranza assoluta accanto agli aristocratici, membri di diritto [...] Durante tutto il periodo napoleonico e anche dopo, durante tutto il Risorgimento, a paragone di una aristocrazia che bene o male mantiene, nell'esercizio letterario, il suo vecchio e proprio stile, si avverte in Italia o la goffaggine ideologica e linguistica, o il disagio e la malinconica sterilità, o l'una e l'altra cosa insieme, di un terzo stato ancora ingombro, nella sua esiguità, di troppi ex-abati e frati sfratati. Era

Foscolo in ogni caso continuò a tenere sempre in considerazione le opinioni dell'abate, prova ne è sia la spasmodica richiesta (soprattutto per mezzo di corrispondenti) di pareri in merito alla sua traduzione dall'*Iliade*,⁷⁹ sia, in una lettera a Giovanni Rosini, la propria disponibilità ad associarsi all'edizione dell'*Opera omnia*, per poi dissociarsene poche settimane dopo, forse a causa di difficoltà economiche.⁸⁰ Come è stato già messo in luce da altri studiosi, e come si evince da una lettera dello stesso Foscolo a Isabella del 25 dicembre 1807,⁸¹ la rottura definitiva è da ascrivere non tanto e non solo all'*Esperimento di traduzione dell'Iliade*, poiché in quella sede Foscolo aveva ascoltato il consiglio di Monti e smussato i toni contro Cesarotti e Maffei,⁸² quanto soprattutto alla circolazione di

il prezzo inevitabile di ogni rivoluzione [...] La rivoluzione politica e militare del 1796-97 non produsse in Italia alcuna dottrina e moda letteraria nuova. Neppure poteva d'un colpo produrre una società letteraria nuova. Ma sconvolse e dissolse quella vecchia, e mutando violentemente le condizioni di vita e i rapporti degli uomini, istituì le fondamenta di una nuova società e di una nuova letteratura. Se il Foscolo fosse venuto al mondo dieci anni prima, probabilmente sarebbe uscito dal Seminario di Spalato per entrare a Venezia, come segretario o precettore, in qualche casa patrizia, e di qui sarebbe uscito poi, nel 1797, per ingrossare la schiera dei Gianni e dei Monti, "persone – a giudizio del Cesarotti – il cui nome non ebbe mai altra fama che poetica, scrittori incendiari, entusiasti di tutte le massime rivoluzionarie le più esagerate, detrattori violenti della religione dei loro padri", insomma arcadi e abati sempre, fino all'osso, comunque si rivestissero, uomini veramente e in tutto dell'età rivolta, come del resto anche era, e a maggior ragione, il vecchio Cesarotti. Il Foscolo invece, benché non avesse un nome, né un'arte, né mezzi di fortuna, si trovò di giusta misura, precipitando gli eventi, a poter disporre della sua vocazione letteraria liberamente, gettandosi allo sbaraglio, con la testa alta, in una società d'improvviso aperta, non soltanto, com'era stata prima, all'avventura, alla ciurmeria, all'astuzia dei servi nelle anticamere, ma anche, in piena aria e luce, al coraggio virile, alla forza dell'ingegno e del braccio, a feroci petti e altissimi ingegni, per dirla col Foscolo, quale che fosse la loro origine. In quegli estremi anni del secolo, per il Foscolo e grazie a lui per l'Italia, si rese possibile una letteratura nazionale, non accademica né anarchica, fondata su di una potenziale eguaglianza degli uomini di lettere».

⁷⁹ Cfr. U. Foscolo, vol. XV, *Epistolario*, lettera a Luigi Mabil del 25 Aprile 1807, p. 199; lettera a Isabella del 7 Maggio 1807, p. 207; lettera a Mario Pieri dell'8 Agosto 1807, p. 260.

⁸⁰ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, lettera a Giovanni Rosini del 9 Gennaio e del 26 Marzo 1803, pp. 170-173.

⁸¹ U. Foscolo, EN, vol. XV, *Epistolario*, pp. 321-322: «Il Cesarotti ebbe una commenda della Corona ferrea, quattro mila lire di pensione, e l'onore di desinare con l'Imperadore: prima di questa dignità io sono corso a visitarlo; non era in casa, e gli lasciai un biglietto: lo vidi a caso nella sala degli Elettori; m'accolse freddissimamente: l'ascriverei all'*Omero*, ed alla bugiarda voce che malignamente mi predica autore dell'epigramma contro la *Pronea*, se non avessi avuto un altro segno di freddezza nell'accoglienza ch'ei mi fece a Padova dopo tanti anni di lontananza. Ad ogni modo io non m'arresterei tra via né per superbia di grandi amicizie, né per iscoraggiamento; tirerò diritto; il giudizio toccherà alla posterità».

⁸² Cfr. la lettera già citata di Monti del gennaio del 1807, U. Foscolo, EN, vol. XV, *Epistolario*, p. 168 e la risposta di Foscolo del 2 Febbraio 1807, p. 171: «Il Cesarotti mi animò primo agli studi; e i giovani devono trarre la spada contro a' giovani, ma inchinarsi sempre al vecchio, e a tanto vecchio!». Difatti l'*Esperimento* contiene solo una punta critica contenuta nell'*Intendimento del traduttore*, U. Foscolo, EN, vol. III, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, parte prima, edizione critica a cura di G. Barbarisi, Firenze, Felice Le Monnier, 1961, p. 9: «Gli uomini nati alle belle arti cercano in Italia una versione corrispondente alla fama di Omero. Il Cesarotti, ingegno sommo de' nostri tempi, che poteva egregiamente tradurlo, elesse d'imitarlo; e forse fa sospettare che il padre de' poeti non risplendebbe nelle sue bellezze natie. Risplende nondimeno in altre lingue, e credo che l'Italiana più ch'altre possa assumere le virtù di Omero senza studio di ornarle, e i suoi difetti senza timor d'avvilirsi. Però imprendo a tradurre l'*Iliade*».

un epigramma satirico contro la *Pronea*⁸³ (poema encomiastico di Cesarotti dedicato a Napoleone), che alcune voci ascrivevano alla mano del Foscolo, e da cui egli più volte nelle lettere si disculpò, sebbene non nascose mai il proprio sdegno e orrore per il poema.⁸⁴ D'altra parte Cesarotti non era meno ipocrita nei confronti del giovane, come si può evincere da due lettere inviate a Giustina Renier Michiel, la prima proprio a ridosso della lettura ortisiana, e l'altra di tre anni dopo:

Chi dubitasse ancora se Foscolo fosse un pazzo, Callimaco potrebbe convincerlo. Non è questo un bel *pendant* al suo Ortis? Dopo aver assaporato tutta la dolcezza del suicidio, eccolo resuscitato pedante. Dico così senz'averlo letto, giacché non si fa un tomo sopra Callimaco senza pedanteria poca o molta, e questa era l'ultima delle stravaganze di cui lo credeva capace. Ma forse egli mira a qualche cattedra, e dopo essersi ammazzato in stampa, ha voglia di vivere il meglio che può!⁸⁵

Ho veduto il Foscolo e ne fui molto contento in ogni senso. Egli parmi un orso addomesticato che può anche farsi ballare, però da chi lo conosce e sa maneggiarlo.⁸⁶

Al 1807 si può dunque datare la rottura definitiva: infatti, se nel maggio circa del 1806, in merito alla ristampa dell'*Ortis*, Foscolo poteva promettere a Bettoni «qualche cosa del Cesarotti», significa che il legame, per quanto logoro, era

⁸³ L'epigramma criticava le astrusità filosofico-metafisiche del poema cesarottiano: «Andò in Parnaso l'*Epica Pronea* / Tutta melodrammatiche cadenze / Visioni e sentenze; / E il coro de' poeti / Rimandò a' metafisici la Dea; / Ma una *causa minor* trovò per via, / Che la condusse ai preti; / Fu dai preti a guarirla d'eresia / Mandata allo spedale, / E un pedante le fe' la notomia / Tanto che l'ammazzò: vedi il Giornale», U. Foscolo, EN, vol. XV, p. 294.

⁸⁴ Cfr. U. Foscolo, EN, vol. XV, *Epistolario*, lettera a Giovan Battista Niccolini dell'11 Novembre 1807, p. 286: «Hai tu veduta la *Pronea* del Cesarotti? Misera concezione, frasi grottesche, verseggiatura di dramma per musica, e per giunta gran lezzo d'adulazione, infame ad ogni scrittore, ma più infame ad un ottagenario, che non ha né bisogno di pane, e poco ormai può temere dalla fortuna»; lettera a Isabella del 15 Novembre 1807, pp. 292-293: «Ma al povero Meronte [nome arcadico di Cesarotti] non potremo scrivere lodi su gli ultimi suoi canti. Il Parini e l'Alfieri sono scusati dalla parola del frontispizio: *Postume*: tutto quello che v'è di umile nelle loro poesie sarà ascritto agli editori più che agli autori. Ma la *Pronea*! faccia il cielo ch'essa sia dimenticata. Tanto è il pessimo gusto che offende gl'ingegni esercitati, tanta l'adulazione che stomaca le anime nobili, che anche gli splendidi versi innestati in quel poema passano insalutati. [...] Non trovo vie di mezzo: o Omero e Virgilio hanno ragione, o il Cesarotti. Trattandosi con me in una Società letteraria [La Società d'incoraggiamento delle scienze e delle arti] d'un giornale di scienze, lettere, ed arti che verrà diretto da Moscati e di cui avrete già veduto un podromo nelle gazzette, fui richiesto di scrivere nel primo numero il mio giudizio su la *Pronea*: risposi, ch'io reputando l'autore grand'uomo, onorandolo come mio antico maestro, ed amandolo come ottima persona, non poteva assumere di censurarla». Foscolo allega l'epigramma contro la *Pronea* nella lettera a Pier Damiano Armandi del 13 Novembre 1807, pp. 289-290 e a Isabella nella lettera appena citata, sempre discostandosene. Carli in nota, p. 290, afferma che quasi certamente l'epigramma è di Foscolo, in quanto egli non se ne sarebbe fatto divulgatore se non fosse stato suo, mentre Terzoli ritiene non ci siano prove sufficienti a sostegno della paternità foscoliana dell'epigramma, cfr. pp. 188-195 in Ead., *Con l'incantesimo della parola*, cit.

⁸⁵ M. Cesarotti, *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, proemio e note di V. Malamani, Ancona, Gustavo Morelli editore, 1884, pp. 64-65, lettera del 20 Dicembre 1803.

⁸⁶ E. Bigi, *Dal Muratori al Cesarotti. Tomo IV. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, «La Letteratura italiana. Storia e testi», Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1960, pp. 555-556, lettera del 20 Giugno 1806.

ancora vivo a meno che Foscolo non avesse intenzione di pubblicare qualcosa ricevuto qualche anno prima.⁸⁷ Forse Foscolo aveva in mente di scrivere all'abate per chiedergli espressamente delle critiche complete sul libro; oppure può darsi anche che ciò che prometteva a Bettoni erano le due lettere di recensione sopra menzionate, che videro la stampa undici anni dopo nella *Notizia bibliografica*: le lettere cioè dell'11 dicembre 1802 e del 7 maggio 1803, ma con alcune frasi cassate poiché evidentemente non benefiche per la promozione del libro.⁸⁸ Fu solo dopo la morte di Cesarotti che Foscolo si sfogò davvero liberamente nei propri scritti, quasi a voler prendersi una rivincita per un silenzio osservato troppo a lungo in rispetto della canizie del vecchio maestro. Nell'*Ultimatum contro ai ciarlatani* Foscolo dichiarò persino, mentendo, che il Cesarotti «non fu mio maestro mai», ma ammise di averlo chiamato «padre».⁸⁹ Solo la traduzione di

⁸⁷ U. Foscolo, EN, vol. XV, *Epistolario*, lettera del maggio 1806, pp. 105-106: «Il signore Labus compilerà una prefazione su le edizioni, giudizi e difetti del libro. – La prefazione diverrà importante nel paragone tra il *Werther* e l'*Ortis*. – A questa prefazione assisterà l'Autore con tutta la cura, e coopererà Vincenzo Monti, che deve sin da gran tempo avere scritti alcuni pensieri su l'*Ortis*. Posso promettervi qualche cosa del Cesarotti ove voi vogliate».

⁸⁸ U. Foscolo, EN, IV, *Notizia bibliografica*, (Zurigo 1816), pp. 534-535: «Ne' primi tempi che l'*Ortis* fu pubblicato, il celebre Cesarotti scrisse due lettere di cui abbiamo gli originali sott'occhio; e ne ricopieremo puntualmente [?!] gli squarci che si conformano a quanto s'è detto: [cita la lettera dell'11 dicembre 1802] *Vado leggendo interrottamente l'Ortis* [«il tuo *Ortis*» nell'originale, nel quale segue poi: «dico interrottamente, sì perchè le mie faccende non mi permettono di più, e sì anche perché»] – *ho bisogno di respirar tratto tratto per non restare oppresso dal cumulo d'idee, di fantasmi e d'affetti, coi quali m'hai posto assedio al cuore e allo spirito*. [Segue poi la citazione della lettera del 7 maggio 1803] – *Dell'Ortis non ho voglia di parlare* [«Del tuo *Ortis* non ho voglia di parlarne. Esso mi desta compassione, ammirazione, e ribrezzo», periodo cassato del tutto] *Non dirò che due parole. Questa è un'opera scritta da un Genio in un accesso di febbre* [«febre» nell'originale] *maligna, d'una sublimità micidiale e d'un'eccellenza venefica. Veggo pur troppo ch'è l'opera del cuore di chi la scrisse* [«Veggo pur troppo ch'è l'opera del tuo cuore» nell'originale], e ciò appunto mi duol di più, perchè temo ch'ei ci abbia [«che tu ci abbia»] dentro un mal canceroso e incurabile. [Nell'originale seguiva poi: «Poiché tu hai bisogno di qualche furore, abbandonati almeno a quello della gloria [...] Quanto a me, ti cederei volentieri quell'atomo che ti fa invidia, per un po' più di riposo»].

⁸⁹ U. Foscolo, EN, vol. VII, *Lezioni, articoli di critica e di polemica* (1809-1811), edizione critica a cura di E. Santini, Firenze, Felice Le Monnier, 1967, *Ultimatum di Ugo Foscolo nella guerra contro i Ciarlatani, gl'impostori letterari ed i pedanti*, pp. 309-310: «Non io denigro il nome de' morti, bensì esamino i libri che sono ancor vivi. S'io, parlando del Cesarotti, non l'ho lodato come uomo di grande ingegno, di molta dottrina, d'animo generoso e di puri costumi; s'io non ho eccettuato i versi dell'Ossian da quei dell'Iliade, che a me paiono di pessimo gusto; s'io, accusando la sua prosa d'improprietà d'idioma, non l'ho lodata come piena di disinvoltura e di brio; s'io non ho indagate le cause del suo gusto negli studi e ne' metodi de' suoi tempi, io meriterò d'essere condannato di religione violata. I letterati che vissero e morirono a' giorni nostri danno sempre le norme migliori di critica perché conosciamo meno incertamente le ragioni e la varia fortuna delle loro opere, e perché, né tutte ancora logorate dagli anni, né santificate dal rispetto di molte generazioni, sono meglio consacrate alla verità. Né ho aspettato che il Cesarotti morisse per dire, col rispetto dovuto ad un uomo vecchio, ciò che sembravami vero; e di ciò fanno fede in stampa molte note al mio *Esperimento sopra l'Iliade*. L'autore dell'opuscolo intitolato *Alcune verità ad Ugo Foscolo* mi rimprovera di poco rispetto ad un vecchio come Cesarotti, che fu mio maestro, che chiamavami figlio. Ma il Cesarotti non fu mio maestro mai, e n'è prova lo stile diverso col quale io giovinetto scriveva. Ch'egli mi onorasse col nome di figlio e ch'io lo chiamassi padre è verissimo, ed è vero anche che serbo molte lettere con lodi meritate da' letterati più celebri d'ogni tempo. Ma che né io facessi traffico di lodi con un uomo ch'io venerava ed

Ossian si salvò dalle stroncature foscoliane. Sono soprattutto due i saggi nei quali Foscolo si scaglia con particolare veemenza contro Cesarotti: *Sulla traduzione dell'«Odissea» di Ippolito Pindemonte*⁹⁰ (1810) e nel paragrafo dedicato a Cesarotti nell'*Essay on the present literature of Italy* (1818).

Cominciamo dal primo. Il brano riportato a testo è molto lungo ma è necessario perché evidenzia bene lo sfogo a lungo trattenuto da Foscolo, che approfitta dell'argomento per esprimere a piena voce tutto il suo disappunto sull'opera del defunto e «dittatore» abate. I giudizi sono negativi non solo sull'*Iliade*, ma anche sulla *Pronea*; sulla polemica di Cesarotti contro i classicisti; sulla sua scarsa conoscenza del greco; sul suo opportunismo politico; sulla sua pigra propensione a viaggiare; sulla generale sopravvalutazione della critica nei confronti della sua opera; sulla sua vanità e infine sulla soffocante «dittatura» che l'abate aveva esercitato in vita nei confronti delle generazioni più giovani:

Il Cesarotti invece s'ingannò in un modo diverso: credeva in buona coscienza di avere anima differente d'assai da quella d'Omero; differente d'assai, e superiore d'assai. Fece dunque pensatamente, assolutamente, centuplicatamente ciò che il Caro aveva fatto così alla ventura. Dicesi che i versi sciolti del Cesarotti siano bellissimi, e lo dice in bei versi anche il signor Pindemonte.⁹¹ A noi *servi servorum*, tranne i versi dell'*Ossian*, tutti gli altri, e più quei dell'*Iliade*, sembrano fatti con un po' di Claudiano, un po' d'Ossian, un po' di Metastasio, un po' di Rochefort, tutti sbattuti insieme a tutto potere finché s'incorporassero in un non so che tutto nuovo, e s'impregnassero d'aria, d'onde vennero le bolle a mille colori. Lodatori della *Morte d'Ettore!* a rivederci tra venti anni al più tardi, se pure in Italia rimarrà senso di buona e schietta letteratura. Ma il Cesarotti sortì veramente grandissimo ingegno, ed aveva per sé le due migliori doti ad usarne, l'ardire e la libertà. Se non che in gioventù fu sì lodato dalla gente di mondo per l'*Ossian*, e perseguitato d'altronde dai grecisti, umanisti, vocabolaristi e compagni, che egli, vinto dalla lode e dall'ira, convertì l'ardire in audacia, e la libertà in licenza. E perché la licenza chiama la tirannide, egli si costituì dittatore della letteratura sino a citare Omero sedendo *pro tribunali*, a dargli la corda, a slogargli braccia e gambe; e a forza di testimoni falsi, maligni o corrotti, e d'interrogazioni suggestive, e di tormenti e di torture, fe' sì che quel santo vecchio [Omero]

amava, e che, mentre vivea, poteva procacciarmi moltissimo favore, lo prova il libro citato; che io usassi il nome di *figlio*, ma non ne abusassi, lo prova il non avere io mandata veruna di tante lettere in lode mia al professore Barbieri, che, per allestirne il carteggio de' coetanei, le ha per mezzo delle gazzette richieste a tutti gli uomini letterati d'Italia». N. Bettoni, autore dell'opuscolo *Alcune verità ad Ugo Foscolo*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1810, aveva infatti scritto: «Ebbi sempre, Signore, alta opinione di voi, e dissi e scrissi più volte che scintille di genio brillano frequenti ne' vostri scritti. Seguite il nobile generoso impulso di questo invidiabile dono; siate ornamento ed onore della patria nostra italiana. Il fiore dell'età in cui siete, le vostre vicende, le vostre stesse sventure, possono avervi giovato. Ma non vogliate, per Dio, insultare alla memoria de' grandi uomini, non vogliate violando la quiete sacra dei sepolcri frugare con sacrilega mano nelle ancor tepide loro ceneri: rispettate almeno quelle di Cesarotti vostro maestro, di colui che per molti anni vi chiamò *figlio* suo, e voi *padre* appellavate; non vogliate essere nemico o pubblico od occulto di chi per ingegno ha fama fra noi; non vogliate scagliare epigrammi contro quegli stessi, che abbracciaste quali amici, che vi resero de' servigj, che non vi offesero mai; non vogliate infine essere dittatore su tutto, e sempre», pp. 23-24.

⁹⁰ Recensione pubblicata sul quarto fascicolo degli «Annali di Scienze e lettere» del 1810 sulla *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche, con due Epistole, l'una ad Omero, l'altra a Virgilio*, Verona, presso il Gamberetti e Comp., 1809.

⁹¹ Nell'*Epistola a Isabella* citata nel capitolo precedente.

confessasse le colpe non sue. E se pur avea colpe con noi, perché non perdonargliele in grazia de' tanti suoi meriti; molto più ch'egli, non avendo avuto né l'onore né l'occasione di conoscere i buongustai del secolo XVIII di Parigi e di Padova, non poteva avere intenzione d'offenderli? Ma, appunto in pena di queste colpe, il Cesarotti lo tradusse *ad literam* per farlo parere un cantafavole e tutto al più capocoro degli orbi che cantano e suonano nel palazzo di Runzwaskad, e lo ritradusse poeticamente, per farsi credere più poeta del maggiore de' poeti. Quanto alle note, bisogna dir vero, le belle e buone sono quelle del Pope e del Terrasson; egli si fa spesso giudice tra que' litiganti, ci mette un *IO* in lettere maiuscole, crede spenta la lite e atterriti i ribelli. V'è anche un disordine in quella congerie di note: *rudis indigestaque moles*; leggi molte cose utilissime, ma di pochissime puoi ricordarti. Del resto, a dirla da galantuomini, il Cesarotti aveva due forti ragioni da esimersi dalla versione d'Omero, quand'anche Calliope, come dice nell'*Epistola* dianzi citata il signor Pindemonte, gli avesse data la tromba del vecchio Meonide:

..... È fama
che un dì Calliope su l'Aonio monte
la Smirnéa tromba da un antico alloro
staccando, ambe le mani a lui n'empiesse;
e che intrepido il labbro ad essa posto,
sì dolci e forti e vari ei fuor mandasse
per lo greco metallo itali suoni,
che le Tespiadi che gli fean corona
si riguardaro attonite, e chinata
gli avrian la fronte, se da un'alta rupe
non compariva in quell'istante Apollo.

Forse non s'è mai detto tanto di Virgilio e del Tasso: forse non si può decentemente lodare a tal modo un autore vivente, quand'anche sel meritasse, ché la lode non deve far arrossire: forse sì fatti elogi strillano troppo in quelle epistole tutte piene di pura e di soave filosofia: forse all'autore non patì l'animo di sacrificare alla filosofia uno squarcio sì bello; — ma il signor Pindemonte è di que' pochissimi che non si degnano d'adulare, e certamente que' versi gli sono usciti dal cuore, e credeva ad un tempo che in versi si possa talvolta esagerare senza rimorso. Ma perché in prosa si può e si deve nudamente dire la propria ragione, diremo, che il Cesarotti poteva restituire la tromba d'Omero a Calliope. Primamente, perché sapeva assai scarsamente di greco. Molti non crederanno così, e molti altri non vorranno credere; ma io me ne appello a Demostene che nella traduzione Cesarottiana è fatto ciarliere dell'Accademia fiorentina; *e sì poco il professore padovano distingueva il colore de' vari scrittori greci*,⁹² ch'ei si fe' prestare appunto dagli accademici fiorentini la tavolozza; abbandonò il proprio stile in prosa, che se non altro è pieno di disinvoltura e di brio; non compiacque né al genio di Demostene; né al proprio, né al pubblico educato, né al dotto: e quelle calde e virili orazioni si trascinano slombate senza un'unica tinta d'originalità, né d'ardire né di abbondanza, né di splendore di lingua. In secondo luogo, benché il Cesarotti fosse senza alcun dubbio dottissimo, ed avesse acquistato certo gusto ideale navigando per l'oceano metafisico del bello, del sublime e del nuovo, è altresì fuor di dubbio che *le norme pratiche del gusto, derivanti dalla cognizione dell'uomo, mancavano tutte a quello scrittore*.⁹³ La letteratura è tutta fondata su le opinioni e su le passioni del genere umano; e per sapere come le opinioni e le passioni agiscano a' nostri tempi, il letterato deve vedere ed esaminare assai genti e paesi, e conoscere l'uomo più ne' libri del mondo che di Platone; e benché la poesia paia vestita di falso, il suo corpo ad ogni modo è tutto di vera sostanza, e quanto maggiori sono i poeti, tanto più in essi si trova la verità. La discordia di tante scuole letterarie in Italia, e la differenza delle opinioni e degli usi tra gl'Italiani, stante la moltitudine de' governi, erano tali, che, per affinare l'amor proprio de' letterati e renderlo ad un tempo men vago, bisognava ch'essi percorressero e

⁹² Corsivo mio.

⁹³ Corsivo mio.

studiassero dove meglio convenga il gusto di tutta l'Italia, e dimorassero segnatamente in Firenze ed in Roma. [...] Ma il Cesarotti appena nella tarda vecchiaia vide in posta da Padova sino a Milano la valle lombarda, e alcuni anni prima aveva corse Roma e Firenze, ma come tale che viaggia di locanda in locanda. È vero che il Parini, impedito dalla povertà e dalla infermità, non uscì da' contorni del Milanese; ma quell'uomo accortissimo, conoscendo che tutta la nobiltà italiana marciva ne' medesimi vizi, perché erano alimentati dalle medesime cause, rise e fe' ridere sui i vizi de' magnati della sua città, ed il ridicolo si ripercoteva su tutti i Sardanapali e Ganimedi d'Italia; e nobilitò il suo stile nutrendolo tutto delle eterne bellezze degli antichi poeti. Però, tranne quella sua satira e poche odi e sonetti, tutti gli altri argomenti de'suoi tanti volumi postumi hanno anche nel Parini del municipale e dell'accademico. Ma il Cesarotti che non trattava poesia morale e che non voleva nutrirsi degli antichi, bensì nutrirli e vestirli, d'onde poteva trarre norme di gusto? dai nobili veneti? Pochi pensavano, gli altri governavano; e nelle aristocrazie chi governa si pregia più del diritto di proteggere, che della facoltà di coltivare le lettere. Dagli uomini letterati di Padova e de' paesi vicini? Impossibile; perché i più ligi adulavano la dittatura del Cesarotti; gli altri la tolleravano taciti; e i pochi arditi furono trattati dal dittatore come il gigantesco tedesco di Lorenzo Sterne fe' di quel nano che con giusto risentimento minacciava di tagliargli la coda: il povero nano non ci arrivava. Né credasi che si voglia da noi malignare il carattere di quell'uomo; ché anzi egli era d'indole generosa e d'umanissimo cuore; ma la superiorità a cui lo stato abietto della letteratura e il proprio ingegno lo avevano inalzato incallì sì fattamente l'amor proprio in quel petto, che voelasi un miracolo soprannaturale a guarirmelo. La natura non si cangia; ma i casi della vita, de' quali non possiamo essere a nostra posta regolatori e profeti, la migliorano o la peggiorano. Il ritratto che Isabella Albrizzi scrisse di quel letterato ancora vivente, basterà a chiunque indovina che un bel profilo cela sovente le deformità della parte nascosta del volto; ecco un passo che giustifica il nostro parere.

Molti, presi dalla vanità d'intitolarsi amici suoi, e di mostrare una sua letterina, lo assediano, gli fanno perdere il prezioso suo tempo con lo scrivergli, interrogarlo, consultarlo; esigono risposte, versi: e che non esigono gli uomini, quando sperano di poter lusingare la loro vanità? Ed egli scrive, risponde, fa versi, e rifà gli altrui con tal buona fede, che spesso non lasciandone né pur uno intatto, quasi di non averci posto mano persuade a sé stesso e all'autore così che tutti e due ne restano pienamente convinti.

Pennellate che mostrano quanto il buon cuore stemperato in un amor proprio troppo confidente forzava il Cesarotti a non trovare il bello e il buono se non in sé stesso, ed a rompere nella deplorabile vanità e nell'impudenza que' giovani che leggevano e stampavano *con amabile inganno* per propri que' versi che, a conti fatti, erano tutti d'altrui. Con arte finissima la pittrice fa che appunto dalle bellezze traspirino anche le macchie dell'originale che la stava dinanzi: e ciò serve di esempio agli oratori di elogi letterari, che convertono le vite degli autori, e perfino gli estratti de' libri, in panegirici romorosi di pulpito, ch'ei non ci manca se non la solita raccomandazione di un'abbondante limosina. Rimanevano i letterati d'Italia e dell'altre università che potevano dare consigli a quell'uomo che, com'era di grande ingegno, poteva anche sorgere di gloria maggiore all'Italia. Ma i letterati lontani e i professori di università (e, per l'eccezione dovuta a ogni regola, diffalchisi l'uno per cento) lodano tutto e tutti, e più chi comincia ad avere fama; e se non sono sì doppi da lodare in pubblico per poi sottoscrivere *anti-cesarottiani* in secreto, non sono mai sì nobili da biasimare con forza di ragioni e con gentilezza di modi. Il signor Pindemonte ne somministrerà fra non molto una prova; e trattanto lasceremo correre questo consiglio: i letterati nell'udirsi assordare da dottissimi battimani, si rassegnino ad essere malignati ad un tempo cautissimamente dalle lingue dottissime degli stessi dottissimi lor confratelli sino al giorno del *de profundis*.⁹⁴

⁹⁴ U. Foscolo, EN, vol. VII, *Sulla traduzione dell'«Odissea»*, pp. 210-215.

Ed ecco parte del paragrafo dedicato a Cesarotti nell'*Essay*, dove si evince chiaramente come Foscolo abbia riusato alcune parti dell'articolo degli Annali:

Bold, fruitful, eloquent, and deeply versed in ancient and modern literature, this writer impressed his readers with the conviction of his genius: and yet, although he resembled no one of his predecessors or contemporaries, there was something more of novelty than originality in all his compositions. But he no sooner entered into holy orders and quitted the seminary, than he declared war against the poets of antiquity, and, more especially, of Greece. An Englishman [Charles Sackville] passing through Venice, made him acquainted with Ossian, at that time the delight, or at least the wonder, of the transalpine critics: and Cesarotti lost no time in translating it into blank verse, accompanying his version with notes, for the most part, against Homer. Ossian transported the Italians, who did not, generally speaking, embarrass themselves with the examination of the authenticity of the pretended epic. [...] Some there were who still defended the heroes of the old school, and exclaimed against a precedent fatal to the reputation of the ancient models, and to the purity of the modern language. But they read the work and they admired the translator. His verses, in truth, are harmonious, are soft, are imbued with a colouring, and breathe an ardent spirit, altogether new; and, with the same materials, he has created a poetry, that appears written in a metre and a language entirely different from all former specimens. His superiority was evinced by the want of success in those who endeavoured to imitate him, and whose exaggerations and caricatures were received with a ridicule that, by little and little, was attached to their model, and partially diminished his fame. The translation of Ossian will, however, be always considered as an incontrovertible proof of the genius of Cesarotti, and of the flexibility of the Italian tongue. [...] His next work was a translation of the *Iliad*. But the magic of his Ossian was not transfused into his Italian Homer. [...] He *invariably* cites the adversaries of Homer, and *often* opposes them with the partisans of the poet. When he subjoins his own decision, it very rarely inclines in favour of his original. To every book thus translated and commented upon, he adds his own poetical version, which, as it was intended to correct the errors discovered in the original, changes, omits, and transfers from one book to another, whole passages of the text. These alterations were so many and so material, that, in the end, he resolved to change the title of the poem, and his *Iliad* reappeared as the "*Death of Hector*". The bold style, and the harmonious numbers of his version, procured for it many readers, and the work was applauded by a public accustomed to admire the author. The journalists, who in Italy are frequently without learning, and almost always without genius, exalted the translation as an extraordinary and successful effort, and the harmony of the blank verse of the Death [of] Hector, became in a short time proverbial. But some few literary men of real merit and discernment, whose voice it is much more difficult to suppress in Italy than in any other country, prognosticated that the work, at some future day, would be more frequently cited than read. Their prophecy is now fully verified. [...] This [il *Saggio sulla filosofia delle lingue*] is the only work of Cesarotti's that has preserved its original reputation up to this day. The author himself abused, however, the privilege which he claimed for all writers, and in one the reviews then most esteemed in Italy, it was asserted that the preacher of liberty had awakened a spirit of hemtiousness, and yet might easily raise himself to the dictatorship. The truth was, that Cesarotti was, by his partisans, regarded as infallible, and was the terror of his opponents, whose censure was confined to the adoption of a practice contrary to his powerful example [...] Notwithstanding his kind patronage, and their devoted attachments, his most constant disciples attained to no reputation: either because imitation is, in itself, incapable of rising above mediocrity, or because there was in the system of this great writer something rather pernicious that conduces to success. This circumstance, so painful for the head of a sect, did not, however, sour his temper, or diminish his regard. He was the same affectionate nobleminded man to the last, and his friends had just reason to praise him and to lament his loss. His political conduct was not distinguished for its constancy. The revolution found him more than a sexagenary – devoted to literary pursuits – a priest – and one who had

never wandered beyond the narrow confines of his native country, which for more than a century had enjoyed the most profound calm.

Bonaparte had read and re-read the Italian Ossian, and at his first occupation of Padua he eagerly sent for Cesarotti, and named him one of the chiefs of the new government. [...] Finally, when Bonaparte had become Emperor, and was again master of the Venetian states, he created Cesarotti a knight commander of one of his orders, assigning to him, at the same time, a pension, which was meant to insure his gratitude and his praise. Napoleon was not mistaken; his pensioner published his poem, called *Pronéa*, or Providence, a most extravagant performance, where the style of Lucan, of Ossian, and of Claudian bewilders the reader, already lost amidst the mazes of a metaphysics and theological allegory.⁹⁵

Although Foscolo had studies [errore per “studied”] under Cesarotti, and had been encouraged by the coice of that generous master, he loudly disapproved of the translation of Homer, and more decidedly still of the *Pronéa*.⁹⁶

Foscolo sembra davvero un fiume in piena, ma a interessarci particolarmente sono due elementi: innanzitutto, nella parte finale dell’articolo degli *Annali*, la deplorazione sulla «dittatura» di Cesarotti, che soffocava per così dire il libero arbitrio di quegli allievi che, avendo ammirazione per il vecchio maestro, gli sottoponevano le proprie opere. Dopo aver ricevuto le correzioni, erano posti a un bivio: o accettarle, e così snaturare le proprie opere che proprie appunto più non erano, o rifiutarle e pubblicarle, con il grosso rischio di venire “radiati” dal circolo dei protetti cesarottiani. Alfieri, Monti, Pindemonte e Foscolo stesso, come abbiamo visto, avevano sottoposto le loro opere a Cesarotti, agendo ciascuno diversamente: Foscolo gli aveva inviato il *Tieste* per delle correzioni, ma poi nulla più che non fosse già stampato; dunque è particolarmente evidente che negli *Annali* egli scriva con cognizione di causa. Foscolo cioè si era reso conto, ricevendo il *Tieste* corretto, che la sua tragedia non era più sua ma di Cesarotti.

Il secondo aspetto da prendere in considerazione, che si lega a quelle parti del testo da me evidenziate, riguarda le critiche alla traduttologia di Cesarotti. Foscolo non solo accusava Cesarotti di non conoscere affatto il greco (stessa accusa che imputò a Monti), ma affermava anche che «le norme pratiche del gusto, derivanti dalla cognizione dell’uomo, mancavano tutte a quello scrittore». Egli cioè imputava a Cesarotti una scarsa sensibilità, una freddezza cattedratica: Foscolo mal sopportava la “superbia” dell’abate nel pretendere di correggere e rifare Omero, perché quelli che l’abate reputava errori lo erano dal punto di vista del *suo* gusto e del *suo* secolo, ma pretesi come universali,⁹⁷ e Omero, «quel santo vecchio», fu così costretto a «confessare colpe non sue». Tale tracotanza, che si traduce in una concezione della traduzione quale “correzione” dell’originale – e

⁹⁵ U. Foscolo, EN, vol. XI, *Essay on the present state of literature, Melchior Cesarotti*, pp. 403-408.

⁹⁶ Ivi, *Ugo Foscolo*, p. 487.

⁹⁷ Anche Monti non apprezzava questa abitudine di correggere gli errori di Omero: *Esperimento*, cit., p. 104: «E il Cesarotti, che a migliaia e senza pietà ha notato quelli d’Omero, il Cesarotti stesso m’insegna che si può esser grande e peccare tutto ad un tempo».

applicata per la prima volta proprio nell'Ossian, sebbene in misura minore – Foscolo appunto la giustificava con l'incapacità dell'abate nell'immedesimarsi nell'universo totale della Grecia arcaica, nel suo mito, nei suoi costumi, nei suoi usi religiosi. Foscolo riteneva che una traduzione, lungi dall'essere una "correzione" dell'originale, doveva far al contrario risaltare al massimo le bellezze dell'originale senza però stravolgere il testo; ma per far esplodere a pieno i pregi del testo si rendeva necessario immergersi nella cultura del testo. Questa concezione della traduzione appare chiara sin dall'*Esperimento*:

Il Cesarotti, ingegno sommo de' nostri tempi, che poteva egregiamente tradurlo, elesse d'imitarlo; e forse fa sospettare che il padre de' poeti non risplenderebbe nelle sue bellezze nate.⁹⁸ Le immagini, lo stile e la passione sono gli elementi d'ogni poesia – L'esattezza delle immagini Omeriche non può derivare a chi le copia se non se dalla teologia, dalle arti, e dagli usi di quelle età eroiche; né io scrivo verso senza prima imbevermi a mio potere delle dottrine di tanti scrittori intorno ad Omero. Chi mi trovasse in ambiguità l'ascriba in parte alle tenebre di rimotissime tradizioni. – L'armonia, il moto, ed il colorito delle parole fanno risultare, parmi, lo stile: l'armonia si sconnette nelle versioni, e le minime idee concomitanti d'ogni parola e che sole in tutte le lingue danno tinte e movimento al significato primitivo, si sono smarrite per noi posterì con l'educazione e la metafisica di popoli quasi obbliti: i dizionari non ne mostrano che il vocabolo esanime. Onde io inerendo sempre al significato mi studio di dar vita alle mie parole con le idee accessorie e con l'armonia che mi verranno trasfuse nella mente dall'originale.⁹⁹

Quando Foscolo scrive che Cesarotti «scelse d'imitarlo», intende dire «emularlo»; egli cioè, con sottile malizia, critica la pretesa dell'abate nell'emulare Omero nella creazione del suo poema, fino addirittura a cambiare il titolo in *La Morte di Ettore*.

Fin dal volgarizzamento della *Chioma* è possibile intravedere la posizione di "giustificazione" degli antichi tenuta da Foscolo, che sembra alle volte avere di mira proprio le opinioni dell'abate.¹⁰⁰ Ad esempio nel *Discorso quarto* scrive: «Non è colpa delle favole né degli antichi se la loro religione è per noi piena di capricci e d'incoerenze, bensì dell'estensione di quella religione quasi universale, delle vicende de' secoli, e della nostra ignoranza».¹⁰¹ Secondo Foscolo dunque, se

⁹⁸ Inoltre Foscolo inserisce anche la versione di Cesarotti del *Cenno di Giove* tra gli esempi a suo parere non riusciti, *Esperimento*, cit., p. 117.

⁹⁹ *Esperimento*, cit., pp. 7-9.

¹⁰⁰ Anche C. Del Vento ritiene che nel *Discorso quarto* della *Chioma* Foscolo polemizzi con Cesarotti in merito al concetto di "poesia ragionatrice" e soprattutto sulla funzione formativa che mitologia, usi e costumi possiedono nei confronti di un popolo, ben lungi dalle superstizioni che rifiutava l'illuminista Cesarotti; cfr. C. Del Vento, *Foscolo, Cesarotti e i "poeti primitivi"*, pp. 649-659 in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2002, 2 voll.

¹⁰¹ U. Foscolo, EN, vol. VI, *Discorso quarto. Della ragione poetica di Callimaco*, cit., p. 302. Tra i numerosissimi esempi dell'intolleranza cesarottiana nei confronti delle incongruenze della mitologia greca, riporto una nota al poema *Carritura, Pi 1801*, IV, p. 326: «Gioverà dunque osservare che l'immaginazione del Poeta Celtico non pecca né contro la verosomiglianza né contro il decoro, laddove quella d'Omero cade nell'uno e nell'altro di questi due vizj. Non parlo della ferita materiale: poiché gli Dei degli antichi Greci nell'opinione volgare, erano appunto come se gli figurava Epicuro, ed aveano quasi corpo e quasi membra, e scorreva lor nelle vene un quasi

il traduttore, per quanto eccellente, fosse stato privo della capacità di pensare e verseggiare come un greco, la sua traduzione si sarebbe tradotta in un inesorabile fallimento:

E quel poeta tradurrà meglio che più s'accosterà al senso dell'originale e più ad un tempo al gusto della propria nazione; ed a ciò vuolsi un uomo dottissimo, amico ad un tempo e signore della propria lingua, e sopra tutto dotato della rarissima facoltà d'immaginare fortemente e di ragionare sottilmente. Per la *passione*, elemento più necessario degli altri, e così universalmente diffuso ne' libri d'Omero, se il traduttore lascerà freddi i lettori, non sarà colpa dell'incertezza di gusto, né della antichità delle storie, ma tutta sua e della natura del suo cuore; del cuore che né la fortuna, né il cielo, né i nostri medesimi interessi, e molto meno le lettere possono correggere mai ne' mortali.¹⁰²

Foscolo, a differenza dell'abate, non concepiva la traduzione come una "gara con l'originale",¹⁰³ men che meno come "restauro", bensì quale "compromesso sul testo" – «E quel poeta tradurrà meglio che più s'accosterà al senso dell'originale e più ad un tempo al gusto della propria nazione» – che però richiedeva a monte un traduttore profondamente imbevuto della "cultura del testo", non esclusivamente in senso erudito-librario, ma nel senso della «passione» e dell'«immaginazione»: il traduttore doveva "patire" e "immaginare" come i greci se voleva far risaltare la sua traduzione delle bellezze dell'originale e soprattutto non renderla fredda e apatica.

In ogni caso non è vero che Foscolo non abbia ereditato nulla dal magistero di Cesarotti: il principio di ragione, dirimente le idee del poeta, frenandone gli impeti e la sfrenata potenza immaginativa, è una grande lezione di Cesarotti: anche per Foscolo la pazzia è inconciliabile con la vera poesia, e sulla necessità della

sangue o sia *icore*, e perciò potevano esser feriti *quasi* come gli uomini. Il punto sta se potessero o dovessero esser feriti e vinti da un uomo. Odin era tutt'altro nella mente di Ossian e dei Caledonj da quello ch'egli era nello spirito dei Danesi. Fingal ed Ossian doveano burlarsi di quella divinità e de' suoi terrori, i quali non consistevano che in un vano strepito, e non potevano spaventare fuorché i codardi. Non è dunque stravagante, che un Poeta per dar risalto alla fortezza ed al coraggio del suo Eroe favorito, s'immagini ch'egli metta in fuga e ferisca un Ente aereo, che lungi dall'esser d'una natura ed una forza superiore alla sua, non potea passare nell'opinione de' suoi nazionali, che per un vano spauracchio. Stravaganza è bensì questa, che Marte, il Dio della guerra, riconosciuto e adorato per tale dai Greci non meno che dai Trojani si finga sopraffatto in valore ed aspramente ferito da un guerriero che non è neppure il più valoroso dei Greci. Qual bisogno v'è dunque d'Achille se i Greci, senza di lui, hanno dei guerrieri che avanzano in valore il più formidabile degli Dei? L'immaginazione di Ossian non è dunque assurda, né potea ripugnare alla credenza dei Caledonj, laddove quella d'Omero oltrepassa i limiti del credibile. Ma l'azione di Diomede è di più inescusabile, come irreligiosa, rimprovero che non può farsi a quella di Fingal; non prestando esso alcuna fede alla divinità di Odin, come Diomede la prestava a Marte. Questo carattere d'irreligiosità è molto disdicevole ad uno dei principali guerrieri che si vuol rendere interessante».

¹⁰² U. Foscolo, EN, vol. VII, *Sulla traduzione dell'«Odissea»*, cit., p. 208.

¹⁰³ M. Cesarotti, *Piano ragionato di traduzioni dal greco*, pp. 6-7 in G. Mazzoni, *Prose inedite di Melchior Cesarotti*, Bologna, Zanichelli, 1882: «Per le prime adunque si ricerca solo intelligenza della lingua, pazienza e buon senso; le altre domandano ricchezza e pieghevolezza di stile, desterità, delicatezza, entusiasmo, in una parola un genio che possa in qualche modo gareggiar con l'originale».

ragione in poesia Foscolo riflette ampiamente nelle lezioni pavesi. Ad esempio in quella inaugurale, pronunciata un anno dopo la scomparsa dell'abate: *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809) che ricorda nel titolo il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (1762), saggio che successivamente l'abate rifiutò. Foscolo a un certo punto scrive: «E ben possono starsi e stanno (purtroppo!) nei forsennati passioni senza ragione; ma la ragione senza affetti e fantasmi sarebbe facoltà inoperosa; e ogni filosofia riescirà sublime contemplazione a chi pensa, utile applicazione a chi può volgerla in pro' dei mortali, ma inintelligibile e ingiusta a chi sente la passione che si vorranno correggere»;¹⁰⁴ *Su la letteratura e la lingua. Lezione prima*:

L'uomo dotato di queste tre facoltà [memoria, desiderio e fantasia] in sommo grado, e in sommo grado bilanciate dal calcolo della ragione, è solo atto alla grande e bella e utile letteratura, perché solo potrà esercitarle valendosi pienamente dell'uso della parola. [...] Veder chiaramente con l'intelletto le idee che si vogliono esprimere, concatenarle conseguentemente col raziocinio; ecco l'ordine del pensiero. Sentire nel cuore le passioni eccitate da queste cose, e rappresentarsi le loro immagini; ecco la vita del pensiero. Ordinare ed animare i pensieri per mezzo del raziocinio e delle passioni, e colorirle per mezzo della lingua; ecco l'idea dello stile.¹⁰⁵

Queste idee le approfondì successivamente negli studi danteschi, come possiamo leggere ad esempio nel primo articolo apparso sull'«Edinburgh Review», dove il «genio» è appunto colui che discerne con raziocinio, e sul *Discorso sul testo della Divina Commedia*:

The verses of great poets are always the result of a long series of thoughts, emotions, remembrances and images, compared, combined, rejected or selected. The strength, the quickness, and the number of impressions made on the mind; the promptitude of recollection; the facility of combining fact with feeling and thought, together with the power of comparison and selection, constitute the greater part of what is called Genius.¹⁰⁶

La poesia primitiva sgorgava spontanea da quelle epoche singolari insieme e brevissime, e più meritevoli d'osservazione, nelle quali i fantasmi dell'immaginazione erano immedesimati nelle anime, nella religione, nella storia, e in tutte le imprese, e per lo più nella vita giornaliera de' popoli. [...] Qualunque pur sia il punto intermedio in che i popoli, nel loro corso invisibile dalla stupida infanzia dello stato selvaggio alla corrottissima decrepitezza della civiltà, si sentono meno miseri, pur è manifesto che l'umana ragione si sta fra gli estremi della mania e della fatuità: e forse ci siamo; quand'oggi molti cercando la realtà in ogni cosa, vivono a ricredersi di ogni religione, e a morire paurosi di tutte. Ad ogni modo, fra l'età poetica e la scientifica il tempo s'è frapposto sempre di tanto che l'una rimase oscurissima all'altra. E se pure non sorridiamo arrogantemente di popoli a' quali unica voluttà d'intelletto era la poesia, non però stiamo meno attoniti a' loro poeti, ridomandando quale si fosse la terra e l'epoca procreatrice del Genio gigante.¹⁰⁷

¹⁰⁴ U. Foscolo, EN, vol. VII, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, p. 16.

¹⁰⁵ Ivi, *Su la letteratura e la lingua. Lezione prima*, pp. 61-68.

¹⁰⁶ U. Foscolo, EN, vol. IX, *Primo articolo della «Edinburgh Review»*, p. 34.

¹⁰⁷ Ivi, *Discorso sul testo della Commedia*, pp. 182-183.

In definitiva, due temperamenti diversi: Foscolo non comprendeva le ragioni di Cesarotti, Cesarotti quelle di Foscolo, per la cui esperienza, scrive Del Vento, il magistero cesarottiano non ebbe un ruolo di svolta.¹⁰⁸ Erano entrambi appartenenti a due diverse epoche, oltre che a due diverse tipologie umane: Cesarotti era figlio della cultura d'*Ancien Régime*, Foscolo figlio della Rivoluzione, dell'epopea napoleonica e degli albori risorgimentali.¹⁰⁹ Il primo, membro dell'*Arcadia* e accademico, guardava alla letteratura quale mezzo per la ricreazione morale dell'animo, il secondo quale arte chiamata a farsi carico dei bisogni della patria e mezzo indispensabile per la civilizzazione dei popoli; la letteratura per Foscolo aveva insomma una funzione "civile" nel senso ampio del termine.¹¹⁰ Gilardino secondo me ha ben colto la natura della distanza tra i due:

Un bilancio del rapporto Foscolo-Cesarotti ci porta tuttavia ineluttabilmente a notare che mentre il giovane autore che si affacciava alla ribalta della storia considerava la poesia come esperienza di vita, il vecchio poeta al suo tramonto la considerava, come d'altra parte tutti gli arcadi, un'esperienza formale volta ad accarezzare l'immaginazione e a sedurla, ma non a coinvolgerla e a scuoterla con il vigore e la potenza degli affetti evocati. [...] Il Cesarotti ci appare come l'ultimo e il più audace degli arcadi, il Foscolo – checché ne abbia scritto o pensato – come il primo dei romantici.¹¹¹

¹⁰⁸ C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione*, cit., p. 57: «Il rapporto con Cesarotti, al contrario [del rapporto con Bertola], pare non aver mai assunto per Foscolo un carattere decisivo di svolta, tanto che le sue esperienze letterarie dal *Tieste* all'*Ortis*, dalla traduzione dell'*Iliade* all'*Outline*, e le sue esperienze politiche si rivelano sempre più o meno apertamente contrapposte alle posizioni difese dal vecchio professore padovano».

¹⁰⁹ M. Dell'Aquila, *Foscolo e il romanticismo*, cit., pp. 23-24: «Foscolo apparteneva ad un'altra generazione, quella che aveva vissuto da protagonista il fervore giacobino e l'avventura napoleonica. Il riformismo illuministico, la lunga aspettazione di un mondo retto dai principî della ragione, e poi il furore ideologico del rinnovamento, negli uomini di quella generazione avevano avuto modo di consumarsi nell'azione oltre che nella sfera del pensiero [...] Si aggiunga il ritmo accelerato, quasi frenetico, delle esperienze che coinvolse tutta quella generazione nel giro vorticoso di un'avventura irripetibile, che lasciò alla fine esausti, come per uno sforzo immane di vita».

¹¹⁰ G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, cit., p. 302: «Il Foscolo giunge a sfondare le siepi innalzate tra nazione e nazione dalla critica nuova, ed intende che il segreto dell'arte è nell'individuo. In conseguenza di questa scoperta, la critica acquista la sua libertà. Non era né classica, cioè retta da leggi universali, né romantica, cioè diretta dalle necessità nazionali. [...] E in generale io credo si possa affermare che egli riluttò al romanticismo nel dogma, non nello spirito, se per spirito del romanticismo intendiamo quello a cui niuno contrastò, la volontà d'indirizzare a un fine pratico la letteratura».

¹¹¹ S.M. Gilardino, *La scuola romantica*, cit., pp. 114-115.

7.3 «Tranne i versi dell'Ossian».

L'eredità di Ossian nella poetica foscoliana

La versione cesarottiana dell'Ossian ebbe nella formazione letteraria del Foscolo un'importanza incalcolabile. [...] Lo stesso mito del sole, dominante per tutto l'arco della carriera poetica foscoliana, ebbe il suo atto di nascita in vari spunti dei *Poems of Ossian*.

M. Martelli, *La parte del Sassoli*

Volle ch'io gli leggesti alcuni Canti d'Ossian e il *trionfo della morte* di M. Petrarca.

Ultime lettere di Jacopo Ortis, 1798

Ma per somma disavventura l'orgoglio e l'amor di nazione divise da prima questi letterati dalle opinioni di tutta l'Europa e li persuase ad anteporre Ossian ad Omero.

U. Foscolo, *Memoria intorno ai Druidi e ai Bardi Britanni*

Negli anni della maturità Foscolo aveva sostanzialmente accettato il verdetto della Highland Society of Scotland, che in un celebre *Report* del 1805 aveva pubblicato i risultati di un'indagine appositamente commissionata per cercare di far luce definitivamente sulla veridicità dei canti ossianici. Il *Report* non negò che vi fossero dei reali e antichi canti scoto-irlandesi, ma ne risultò che Macpherson li avesse pesantemente rielaborati e riscritti:

It is inclined to believe that he was in use to supply chasms, and to give connection, by inserting passages which he did not find, and to add what he conceived to be dignity and delicacy to the original composition, by striking out passages, by softening incidents, by refining the language, in short by changing what he considered as too simple or too rude for a modern ear, and elevating what in his high opinion was below the standard of good poetry.¹¹²

Nel 1803, due anni prima della pubblicazione del *Report*, il *Discorso quarto* della *Chioma* documentava già lo scetticismo del poeta.¹¹³ Nell'articolo *Memoria intorno ai Druidi e ai Bardi Britanni*, apparso negli «Annali di scienze e lettere» del giugno del 1811, Foscolo esprime definitivamente la sua opinione sulla vicenda e accusa nuovamente Cesarotti, colpevole questa volta di non essersi ben documentato:

¹¹² *Report of the Committee of the Highland Society of Scotland, appointed to inquire the nature and authenticity of the Poems of Ossian. Drawn up, according to the Directions of the Committee, by Henry Mackenzie, Esq., with a copious Appendix, containing some of the principal documents on which the Report is founded.* Printed at the University Press, Edinburgh, 1805, p. 151.

¹¹³ U. Foscolo, EN, vol. VI, p. 306: «Ardiremo noi far soggetto di poema quella religione e quelle storie se il solo dubbio che l'autore viva nell'età nostra scema gran parte della meraviglia?».

Malgrado la crescente celebrità d'Ossian e il concorso di lettori che la meravigliosa versione del Cesarotti procacciò a que' poemi in Italia, noi non abbiamo se non se poche ed insufficienti notizie [...] Le cure e i lumi di quella benemerita Società vanno ognor più persuadendo con inconstastabil prove di fatto che il Macpherson, anzi che aver egli inventate quelle poesie, le ha, con la sua traduzione (fatta con troppa fretta e con poco studio della letteratura e de' costumi di Scozia), spogliate assai volte del loro carattere e della loro semplicità. [...] Ma per somma disavventura l'orgoglio e l'amor di nazione divise da prima questi letterati dalle opinioni di tutta l'Europa e li persuase ad anteporre Ossian ad Omero [...] Al Cesarotti bastò di estrarre dagl'Inglese le notizie che potevano giovare d'esposizione a' poemi dell'Ossian.¹¹⁴

Un'altra frecciata, diretta stavolta contro gli italiani che avevano levato degli osanna alla versione italiana dell'Ossian, si trova nell'*Essay on the present literature of Italy*: «Ossian transported the Italians, who did not, generally speaking, embarrass themselves with the examination of the authenticity of the pretended epic».¹¹⁵ In ogni caso, come abbiamo detto più volte, Ossian era la sola opera che godette dell'ammirazione imperitura di Foscolo, a prescindere dai problemi dell'autenticità. Foscolo inoltre, come del resto Alfieri prima di lui, era rimasto particolarmente colpito dallo sciolti dell'Ossian, lodato in più occasioni.¹¹⁶ Abbiamo anche detto che Ossian campeggia nel *Piano di studi*, nella sezione «Poesia», posto dopo Omero e prima di Virgilio. Ossian costituì dunque una componente essenziale nella formazione della cultura e del gusto di Foscolo.¹¹⁷

Non è chiaro in quale edizione Foscolo leggesse i poemi di Ossian. Di certo egli conosceva il bardo ben prima dell'edizione definitiva in quattro volumi contenuta nell'*Opera omnia* pisana e registrata da Silvio Pellico nella lista dei libri affidatigli dal poeta.¹¹⁸ Dell'intera produzione foscoliana, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* – questo «romanzo ripasticciato all'infinito»¹¹⁹ – è l'opera che risente di più dell'influenza di Ossian, tanto gli echi sono in essa pervasivi e oserei dire quasi sistematici. Secondo Neppi, l'ossianismo ortisiano è molto più

¹¹⁴ U. Foscolo, EN, vol. VII, *Memoria intorno ai Druidi e ai Bardi Britannici*, pp. 333-339.

¹¹⁵ U. Foscolo, EN, vol. XI, *Essay on the present literature of Italy*, p. 405.

¹¹⁶ U. Foscolo, EN, vol. VI, *Osservazioni sul poema del Bardo*, p. 467: «Il Caro, il Cesarotti, segnatamente nell'Ossian, ed il Parini ci sembrano i maestri del verso sciolti in Italia»; *Sulla traduzione dell'Odissea*, 1809, pp. 210-211: «A noi servi servorum, tranne i versi dell'Ossian, tutti gli altri, e più quei dell'Iliade, sembrano fatti con un po' di Claudiano, un po' d'Ossian, un po' di Metastasio, un po' di Rochefort, tutti sbattuti insieme a tutto potere finché s'incorporassero in un non so che tutto nuovo, e s'impregnassero d'aria, d'onde vennero le bolle a mille colori»; *Essay*, 1818, p. 405: «The translation of Ossian will, however, be always considered as an incontrovertible proof of the genius of Cesarotti, and of the flexibility of the Italian tongue».

¹¹⁷ E. Farina, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, pp. 597-618 in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, cit., pp. 597-598: «La traduzione cesarottiana, infatti, ha permeato in profondità la scrittura foscoliana, lasciando tracce evidenti, oltre che nelle raccolte poetiche dell'esordio e nei *Sepolcri*, nella prosa dell'*Ortis*, in particolare nella prima edizione del romanzo, quella bolognese del 1798».

¹¹⁸ *La biblioteca fiorentina del Foscolo nella Biblioteca Marucelliana*. Premessa di L. Caretti. Introduzione, catalogo, appendice di G. Nicoletti, Firenze, Comitato Nazionale per le celebrazioni Foscoliane, Ottobre-Novembre 1978, p. 103.

¹¹⁹ A. Zanzotto, *Omaggio al Poeta*, pp. 433-439 in *Atti dei Convegni foscoliani*, cit., vol. I, p. 437.

vivo e corporeo rispetto all'ossianismo wertheriano.¹²⁰ Laplace ritiene perfino che Macpherson, con l'immaginario ossianico, abbia fornito a Foscolo tutta l'atmosfera di cui aveva bisogno per il suo romanzo.¹²¹

In modo molto acuto Terzoli¹²² ha osservato che l'*Ortis* '98 si apre e si chiude all'ombra di Cesarotti. Nel frontespizio infatti viene riportata la versione in latino di Paolo Costa che traduce a sua volta la traduzione cesarottiana in sciolti della sentenza di Gray nell'*Elegy written in a Country Churchyard*: «*Naturae clamat ab ipso vox tumulo*». In prossimità della fine del romanzo viene riportata l'epigrafe tombale di Jacopo, la cui ultima frase è: «dorme eterno sonno», rielaborazione di un distico del poema *Berato*: «Quei dormì sepolto / Nella spiaggia di Rotma eterno sonno».¹²³ La versione cesarottiana dell'*Elegy* torna poi nella lettera XXXV, rimaneggiata però da Foscolo.

È relativamente recente la teorizzazione del metodo tramite il quale Foscolo procedette alla stesura dell'*Ortis*. Martelli¹²⁴ identificò tale tecnica usando lo

¹²⁰ E. Neppi, *Il Dialogo dei tre massimi sistemi*, cit., p. 101: «Fra l'ossianismo di Goethe e quello del giovane Foscolo ci sono però due differenze importanti. In primo luogo, nonostante la lettera del 12 ottobre [«Ossian ha preso il posto di Omero nel mio cuore»] il mondo ossianico rimane nel *Werther* un mito lontano, evocato e citato da Werther ma non vissuto da lui in prima persona [...] Diversa è la situazione nelle ultime quaranta pagine del proto-*Ortis*: Jacopo non trascorre i suoi ultimi giorni in un grosso villaggio, ma solitario, in cima a una rupe battuta dai venti, separato definitivamente dalla donna che ama, e anche i suoi vaneggiamenti e i suoi incubi sono molto più corporei e demonici di quelli di Werther». Inoltre Neppi nota giustamente la diversa collocazione spazio-temporale della funzione del bardo nei due romanzi: mentre nel *Werther* Ossian è presente nel culmine del pathos e funge da intermediario tra Werther e Lotte, «nel proto-*Ortis*, invece, l'idillio culmina nell'incontro mattutino in giardino che, nonostante il contenuto premonitorio dei versi ossianici cantati da Teresa, si svolge in un'atmosfera di tenera comunione d'affetti e voluttuoso torpore. La scena però sfocia nell'«atroce attentato», che bruscamente mette fine all'idillio e precipita Jacopo nella disperazione. Comincia allora il suo pellegrinaggio verso la morte, e non è quindi un caso che da quel momento in poi egli si trovi costantemente avvolto da nebbie e spettri ossianici».

¹²¹ P. Laplace, *The Shadow of Ossian in Ugo Foscolo's and Vincenzo Monti's works*, pp. 69-79 in *Scotland and Europe, Scotland in Europe*, a cura di G. Leydier, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 71: «Macpherson provided Foscolo with the romantic aspect and the grand and sublime natural setting the Italian novelist needed in order to create the gloomy atmosphere necessary to *Last letters of Jacopo Ortis* [...] Foscolo, faithful to the pre-romantic vein initiated by Macpherson, uses nature in order to illustrate Jacopo's confusion of sentiments. His description of the Euganean hills recalls the wild Highlands, and Teresa undoubtedly takes on the mantle of Malvina when plays the harp for Jacopo».

¹²² M.A. Terzoli, *Con l'incantesimo della parola*, cit., p. 184.

¹²³ *Berato*, IV, 390-391, sebbene il sintagma appartenga alla tradizione, cfr. ad esempio G.B. Strozzi *Il Giovane, Rime, Madrigali*, XXIV, 4: «D'eterno sonno omai gli chiuderei».

¹²⁴ M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 179: «Tutta la parte, infatti, che va sotto il suo nome, rigurgita di citazioni e di traduzioni più o meno letterali da un cospicuo numero di opere, italiane e straniere, che egli doveva conoscere assai bene e per entro le quali doveva muoversi con sufficiente sicurezza: tanta almeno quanta gliene bastasse per estrarne frasi e spunti e brani adatti ai suoi scopi ed ai suoi bisogni. Certo, fra le opere messe a frutto, quelle che fanno spicco e che si fanno la parte del leone sono la *Nouvelle Héloïse* del Rousseau ed il *Werther* del Goethe; ma non mancano l'*Alzire* del Voltaire, l'*Ossian* del Cesarotti, il *Canzoniere* del Petrarca, il *Prometeo* del Monti, il libro del *Giobbe* e l'*Ecclesiastico* della Bibbia, l'*Antigone* dell'Alfieri. Tutte queste opere, e molte altre ancora, forniscono al Sassoli frammenti di varia ampiezza, di cui egli si serve per inserirli abilmente (e solo eccezionalmente indicandone la fonte) nel suo testo, che ne risulta

stesso termine con il quale Jacopo, nel brano aggiunto all'edizione di Londra 1817, si esprime sui modi di scrivere un libro, ovvero "a mosaico":

Pur se afferrassi tutti i pensieri che mi passano per fantasia! – ne vo notando su' cartoni e su' margini del mio Plutarco; se non che, non sì tosto scritti, m'escono dalla mente; e quando poi li cerco sovra la carta, ritrovo aborti d'idee scarne, sconnesse, freddissime. Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l'ingegno, è pur misero! – ma così si fanno de' libri composti d'altrui libri a mosaico. – E a me pure, fuor d'intenzione, è venuto fatto un mosaico.¹²⁵

Ma come avverte Martelli, questa tecnica assume un significato più profondo di quanto possa sembrare a prima vista.¹²⁶ La frase di Jacopo va collegata a quelle affermazioni di teoria letteraria che Foscolo sparse in vari scritti e relative alla questione del ruolo dell'originalità nell'arte: le abbiamo già citate dalla lettera a Bartholdy del 29 Settembre 1808 e dalla *Notizia bibliografica*. Sulla scia del saggio di Martelli molti studiosi hanno proceduto all'evidenziazione sempre più netta di questa strategia di scrittura a intarsio, ovvero una capacità di includere molteplici e disparate letture all'interno della propria opera, mutando qua e là, trasfigurando quanto basta per eludere le attenzioni; una tecnica che è stata definita «alessandrina»,¹²⁷ proprio a causa della sua finezza e preziosità, ed è proprio in base a questa tecnica che è possibile porre uno spartiacque tra la prima parte dell'*Ortis* '98 stampato sotto la supervisione di Foscolo e la seconda parte, rabberciata alla bell'e meglio da Sassoli, ma che comunque rimane un testo quasi del tutto foscoliano, benché in forma di bozza difficile dire quanto provvisoria. Infatti, in merito a Ossian, mentre nelle prime 45 lettere vi è qualche eco ma quasi nessuna ripresa precisa, nella seconda parte del romanzo, che Foscolo non poté

costruito, per così dire, a mosaico, con una tecnica che non può non far pensare perentoriamente a quella che il Foscolo stesso predilesse per comporre l'*Ortis* (e non soltanto l'*Ortis*). Questo, a non parlare delle citazioni dichiarate e presentate nel corso dell'opera come citazioni, e che ci rinviano a Petrarca, a Sannazaro, a Cesarotti, ad Ariosto, ad Alfieri, a Zaccaria, a Monti, a Cassiani, ad Arnaud, alla *Bibbia*, a Virgilio».

¹²⁵ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Ortis* '17, p. 349.

¹²⁶ M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 251: «Perché qui, a mio avviso, sta il punto centrale della poesia foscoliana. Non si tratta [...] di fatti episodici e marginali, di ciò che, in breve, può verificarsi per altri e forse per ogni altro poeta, che vanno debitori di questa o di quella loro pagina a questo o a quello fra i loro *auctores*; non si tratta, in altre parole, d'identificare le "ascendenze culturali" del Foscolo, di ricostruire la sua formazione letteraria o (tanto meno) di fare un bilancio che stabilisca l'attivo e il passivo della sua originalità e della sua personalità. O m'inganno, o il problema delle "fonti" assume per l'opera del Foscolo in generale e per l'*Ortis* in particolare un aspetto del tutto diverso ed un'importanza ben altrimenti consistente. Si tratta, invero, di smaltire tutto un lavoro preliminare, che possa metterci in grado di far chiaro intorno ad una precisa tecnica compositiva, intorno ad uno *stile* cioè e ad un'arte che *solum* è del Foscolo. [...] bisognerebbe, penso, acquisire la consapevolezza che per questa strada, si va diritti al centro, alla sostanza stessa della poesia foscoliana».

¹²⁷ D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 44: «È stato ormai documentato ampiamente l'aspetto "alessandrino" della tecnica compositiva del Foscolo, l'assemblaggio di tessere onde pazientemente edifica, tassello per tassello, la sua pagina: meno conosciuti e valorizzati i modi di un'appropriazione vigilata e consapevole delle fonti, che sempre distingue la rielaborazione-rigenerazione foscoliana da un mero esercizio scolastico, o peggio dal deformante abuso della contraffazione (il confronto con la parte sassoliana è eloquente)».

rivedere, le citazioni ossianiche sono enormemente più numerose e non si limitano solo a qualche vaga presenza, ma si spingono molto più in là, al limite, appunto, del plagio.¹²⁸ Non solo: come afferma acutamente Gibellini, la vicenda dell'*Ortis* è anche la storia della mutazione dell'uso stesso della citazione da parte di Foscolo, in specie nel passaggio dal testo del '98 a quello del 1802.¹²⁹

È necessario ribadire che a quest'altezza di tempo Foscolo era particolarmente catturato dai versi del bardo caledone: lo si percepisce persino dalle lettere. In una lettera del carteggio con la Fagnani-Arese, scrive il poeta: «Io ti sarò padre, sposo fratello, amico, servo ... Io ti sarò tutto tutto»¹³⁰. Quest'accorata esclamazione forse non è tanto una reminescenza delle parole di Andromaca per Ettore nell'incontro alle Porte Scee,¹³¹ quanto, e lo confermerebbe il periodo finale, delle parole di Colma per l'amato Salgar nei *Canti di Selma*.¹³²

Nella lettera a Leopoldo Cicognara del 15 Giugno 1813, nella quale invia l'omonimo capitolo a dedicato a quest'ultimo, Foscolo allega anche una «cantata ad imitazione dell'Eroe della Mancian», cioè Don Chisciotte, la cui prima strofa appare come una rimodulazione dell'incipit del primo canto di *Fingal* non solo per la situazione ma anche per il ritmo dei versi:

Sotto una quercia antica¹³³
 Che da un burrone protendea le frondi
 Con la fronte alla palma Ugo Chisciotte
 Mestissimo sedea: curva una vite,
 Congiunta ai rami, dalla quercia a un olmo,
 Faceva padiglione alla sua testa.
 Riposava oziosa la gran spada

¹²⁸ D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 41: «La fonte di *Ossian* assume un rilievo notevole, superiore certo a quello di un semplice prestito». A proposito della tecnica foscoliana, Martinelli si spinge ancora più in là di quanto detto da Martelli, ivi, p. 38: «Sembra muoversi, il Foscolo, in un terreno assiduamente sorvegliato dai suoi *auctores*, dove poco spazio è concesso all'invenzione, e ogni sforzo è speso piuttosto nella rielaborazione di temi e situazioni consacrati da modelli famosi», al punto che opportunamente la studiosa nota una reminescenza persino dal *Discorso* premesso alla seconda cominiana: «Ossian è il genio della natura selvaggia: i suoi poemi somigliano ai boschi sacri degli antichi suoi Celti: spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la divinità che vi abita» in *Ortis* '98, cit., p. 21: «Ci siam appressati simili a' discendenti degli antichi repubblicani quando libavano sopra i mausolei de' loro maggiori morti per la patria, o a que' sacerdoti che taciti e riverenti s'aggiravano per li boschi abitati da qualche divinità», *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 62.

¹²⁹ C. Gibellini, *La citazione nelle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, cit., p. 19: «In ognuno di questi passaggi – ma in maniera più radicale e vistosa in quello dell'*Ortis* 1798 all'*Ortis* 1802 – cambia il canone degli autori citati, e soprattutto cambiano le forme e i modi di citare, alludere e utilizzare i testi altrui».

¹³⁰ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, cit., p. 312.

¹³¹ «Ettore, tu sei per me padre e nobile madre / e fratello, tu sei il mio sposo fiorent» (vv. 429-430), in Omero, *Iliade*, traduzione di R. Calzecchi, Libro VI, Torino, Einaudi, 1977, p. 219.

¹³² *I Canti di Selma*, vv. 74-76: «Ah con che gioja adesso / Fuggirei teco! tu fratel, tu padre, / Tu mi sei tutto:[...]». Questa è la variante dell'edizione del '72.

¹³³ *Fingal* I, I, 214-215: «S'ode nell'aria / Gemer la quercia antica», *Fingal* IV, I, 83-84: «M'ondeggiava intorno / L'antica quercia con tremanti foglie»; *Oscar e Dermio*, II, 15-16: «Come in Morven suole / Antica quercia»; «L'antica / Quercia sentì la sua partenza».

Fra la polvere e l'erba; a un verde tronco
Stava appoggiata l'asta della guerra;
Sotto il braccio ha lo scudo, e l'elmo a terra.¹³⁴

Di Tura accanto alla muraglia assiso,
Sotto una pianta di fischianti foglie
Stavasi Cucullin: lì presso, al balzo
Posava l'asta; appiè giacea lo scudo.¹³⁵

Un'altra citazione ossianica, questa volta esplicita, si ritrova in una lettera alla contessa d'Albany del 31 Agosto 1814:

Questa Italia decrepita mi faceva sperare che sciogliendosi dalle catene del suo manigoldo [Napoleone], potrebbe un dì o l'altro ringiovinire: or non ho più speranze per essa, e non bramo più nulla, e vedo fuggire il tempo, e ripeto que' versi dell'Ossian:

io veggio gli anni
L'un dopo l'altro mormorar, passando,
Se costui non ha speme, a che più vive?
Passate, anni di tenebre, passate,
Chè gioja non m'apporta il corso vostro:
Nella memoria de' trascorsi tempi,
E nella speme del sepolcro, io vivo.¹³⁶

Qui è ancora più evidente come il poeta non abbia il canto sott'occhio. Infatti i versi riportati sono un'interpolazione di due distinti canti ossianici: il finale dei *Canti di Selma* nei primi cinque versi, mentre il distico finale proviene da un altro poema, *La Battaglia di Lora*. Nell'insieme i versi citati da Foscolo risultano ampiamente rimaneggiati:

Ho già dappresso
La chiamata degli anni, ed io gl'intendo
L'un contro l'altro bisbigliar passando:
Perchè canta costui? sarà fra poco
Nella picciola casa; e alcun non fia
Che col suo canto ne ravvivi il nome.
Scorrete, anni di tenebre, scorrete,
Che gioja non mi reca il corso vostro.¹³⁷

Nella memoria dei passati tempi,
E nella fama della tomba stanno.¹³⁸

Qui è probabile che il poeta semplicemente citi a memoria, rimodulando ampiamente e mescolando parti di diversi poemi, in quanto non avrebbe molto

¹³⁴ U. Foscolo, EN, vol. XIV, *Epistolario*, cit., p. 287.

¹³⁵ *Fingal* I, I, 1-4.

¹³⁶ U. Foscolo, EN, vol. XVIII, *Epistolario*, p. 226.

¹³⁷ *I Canti di Selma*, III, 373-380.

¹³⁸ *La Battaglia di Lora*, I, 223-224.

senso attuare un voluto gioco di riscrittura alessandrina in lettere private. Tutto ciò comunque è molto interessante: rivela come Foscolo avesse molta familiarità con i versi ossianici e ne riportasse alcuni squarci nel proprio linguaggio epistolare, consapevolmente o meno. In questo consiste la difficoltà della questione ossianica in merito all'*Ortis*: Foscolo includeva volutamente echi e sintagmi ossianici nel romanzo, pur rimodulando e interpolando (lettera alla contessa d'Albany) oppure si era impregnato così tanto del linguaggio del bardo da includerlo inconsapevolmente nel proprio (lettera alla Fagnani-Arese)? La risposta più plausibile è forse: entrambe le cose. Nella seconda parte dell'edizione del '98, dove appunto non ebbe tempo e modo di attuare questa strategia di rimasticamento, le citazioni precise e letterali sono molto numerose. Presento di seguito i principali prestiti ossianici poi eliminati a partire dall'edizione milanese. Vediamo innanzitutto le prime 45 lettere, di integrale paternità foscoliana.

Nell'espressione «O Plutarco, chi ti pareggia?» della lettera XIX¹³⁹ vi è un ricordo dell'incipit di *Dartula*: «Chi ti pareggia, o della notte figlia?». ¹⁴⁰ Nella lettera XXXIII è presente una delle due sole esplicite citazioni ossianiche con nota, assenti nelle successive edizioni:

...Ella commosso
Sentesi il cor *per* l'infelice amante,
 Benché pur non amato.¹⁴¹

Nella lettera XXXVII Ossian è menzionato al centro dei «maestri di tutti gli ingegni sovrumani», e com'è noto verrà rimpiazzato da Shakespeare nell'edizione milanese. Passiamo adesso ai prestiti della prima parte che vengono mantenuti nell'edizione milanese, seppur con varianti ininfluenti. La lettera XIV si chiude all'insegna di quella sepolcralità memorativa tanto cara al poeta e che troverà culmine nel carne:

E quando l'ossa mie fredde dormiranno sotto questo boschetto omai ricco ed ombroso, forse nelle sere d'estate al patetico sussurrar delle fronde si uniranno i sospiri degli antichi padri della villa, i quali al suono della campana de' morti pregheranno pace allo spirito dell'uomo dabbene

¹³⁹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 33.

¹⁴⁰ *Dartula*, II, 7.

¹⁴¹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 50. È dubbio se anche questa sia citata a memoria, data la presenza di varianti (evidenziate in corsivo), oppure semplice distrazione nel ricopiare, oppure ancora autonoma correzione. I versi originali sono: «Ella commosso / *Sentiasi* il cor *dall'*infelice amante, / Benché pur non amato», *Fingal* V, I, 406-408. I. Montiel, in *La influencia de Ossian en Foscolo*, cit., p. 214, ipotizza che Foscolo leggesse queste varianti in un'edizione antecedente la pisana: Pd 1763, Pd 1772, Nizza 1780-1781 o le edizioni di Bassano (1782, 1783, [1789] 1793 (?), [1795]). Non è stata ancora fornita un'edizione critica dei Canti di Ossian. Né Pd '63 né Pd '72 né Pi '01 presentano tali varianti e Nizza 1780-1781 per la stampa si serve di Pd' 63 e di Pd '72, mentre le edizioni di Bassano a loro volta si basano sull'edizione di Nizza (cfr. G. Baldassarri, *Sull'Ossian di Cesarotti* (I), cit., p. 28). Pertanto tali varianti non sono probabilmente di mano di Cesarotti. Non è da escludere però che le varianti del testo foscoliano siano dovute a un riadattamento dei versi ossianici al proprio contesto, come avverrà per la seconda delle due citazioni esplicite dei Canti di Ossian, nella lettera LII, di cui tratterò tra poco.

raccomandandone la memoria ai lor figlj. E se talvolta lo stanco mietitore verrà a ristorarsi dall'arsura di giugno, esclamerà volgendosi alla mia bassa tomba: *egli [sic] egli innalzò queste fresche ombre ospitali*.¹⁴²

Questo passo è un tipico esempio di rimodulamento foscoliano del linguaggio di Ossian: «quasi un gioco – ma un gioco però di pazienza, che, a farsi, richiedeva gusto e sicura conoscenza dell'*Ossian*».¹⁴³ Numerose sono infatti le scene di patetica commemorazione degli eroi caledoni in prossimità delle tombe, ma ancora di più l'individuazione di una specifica figura che si fa carico della funzione memoratrice: il cacciatore o il pellegrino, cui Foscolo preferì il mietitore.¹⁴⁴ Ecco alcuni esempi:

O pietra,
O pietra, allor che le remote etadi
Ti faran polve, e che sarai già spersa
Per entro il musco roditor degli anni,
Verrà qui forse peregrin non degno,
E passerà fischiando: alma codarda!¹⁴⁵

Là sul meriggio
Verrà talvolta ad adagiare il fianco
Il cacciatore già stanco,
Quando col cibo prenderà ristoro,
E al luogo, ov' io dimoro
Volto, dirà, qui giace uno de' prodi;
E vivrà il nome mio nelle sue lodi.¹⁴⁶

Verrà sopra di quelle ad inalzarsi
Casa o capanna il peregrino, e mentre
Ei sta scavando l'ammontata terra,
Scoprirà logora e rugginosa spada,
E in mirarla dirà: queste son l'arme
D'antichi duci, che non son nel canto.¹⁴⁷

Nella lettera XXII si trova la celebre apostrofe al Sole, nella quale confluiscono diversi testi: l'apostrofe di Satana al Sole nel IV canto del *Paradise lost* di Milton, cui Macpherson probabilmente si ispirò per le apostrofi ossianiche presenti nel finale del poema *Cartone* e nel II canto di *Temora*; l'incipit dei montiani *Pensieri d'amore* (il quale già si rifaceva ai versi ossianici) e ovviamente

¹⁴² U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 25.

¹⁴³ M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 237.

¹⁴⁴ Cfr. E. Farina, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., pp. 605-606.

¹⁴⁵ *Temora* VIII, II, 374-379.

¹⁴⁶ *Carritura*, III, 131-136.

¹⁴⁷ Ivi, vv. 515-520.

un riuso dei propri sciolti *Al Sole*, pubblicati nel 1797 nell'«Anno poetico».¹⁴⁸ Non mi soffermerò pertanto su questa lettera, ma dirò solo che, ponendo a confronto i testi ossianici e il testo ortisiano, la somiglianza è molta:

O Sole, diss'io, tutto cangia quaggiù! ma tu giammai, eterna lampa, non ti cangi? Mai! Pur verrà dì che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu ancora cadrai nel vuoto antico del caos: nè più allora le tue nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti; nè più l'alba inghirlandata di celesti rose verrà cinta da un tuo raggio sull'oriente ad annunziar che tu sorgi. Godi intanto della tua carriera. L'uomo solo non gode de' suoi miseri giorni, e se talvolta gli è dato di passeggiar pe' floridi prati d'aprile, dee pur sempre temere l'infocato aere dell'estate e 'l ghiaccio inclemente del verno.¹⁴⁹

Veggio affollarsi / L'onde tremanti, impaurite, o Sole, / All'appressar de' tuoi splendidi passi. / Sole del ciel, quanto è terribil mai / La tua beltà, quando vapor sanguigni / Sgorghi sul suol, quando la morte oscura / Sta ne' tuoi crini raggruppata e attorta! / Ma come dolce è mai, come gentile / Tua viva luce al cacciatore che stassi / Dopo tempesta in sul suo poggio assiso, / Mentre tu fuor d'una spezzata nube / Mostri la bella faccia, e obliquamente / Van percotendo i tuoi gajetti rai / Sul suo crin rugiadoso: egli alla valle / Rivolge il guardo, e con piacer rimira, / Rapido il cavriol scender dal monte. / Ma dimmi, o Sole, e sino a quando ancora / Vorrai tu rischiarar battaglie e stragi / Con la tua luce? e sino a quando andrai / Rotando per lo ciel, sanguigno scudo? / Veggio morti d'Eroi per la tua fronte / Spaziar tenebrose, e ricopirti / La chiara faccia di lugubre velo. / Carilo, a che vaneggi? al Sole aggiunge / Forse tristezza? Inviolato e puro / Sempre è 'l suo corso, ed ei pomposo esulta / Nel rotante suo foco: esulta e rota / Secura lampa: ah tu fors'anche un giorno / Spegner ti puoi: caliginosa veste / Di rappreso vapor puote allacciarti / Stretto così, che ti dibatta indarno, / Ed orbo lasci e desolato il cielo.¹⁵⁰

O tu che luminoso erri e rotondo, / Come lo scudo de' miei padri, o Sole, / Donde sono i tuoi raggi? e da che fonte / Trai l'immensa tua luce? Esci tu fuori / In tua bellezza maestosa, e gli astri / Fuggon dal cielo: al tuo apparir la Luna / Nell'onda occidental ratto s'asconde / Pallida e fredda: tu pel ciel deserto / Solo ti movi. E chi potrà seguirli / Nel corso tuo? Crollan le querce annose / Dalle montagne, le montagne istesse / Sceman cogli anni, l'oceano s'abbassa, / E sorge alternamente; in te si perde / La bianca Luna: ma tu, Sol, tu sei / Sempre lo stesso, e ti rallegri altero / Nello splendor d'interminabil corso. / Tu quando il mondo atra tempesta imbruna, / Quando il tuono rimbomba, e vola il lampo, / Tu nella tua beltà guardi sereno / Fuor delle nubi, e alla tempesta ridi. / Ma indarno Ossian tu guardi: ei più non mira / I tuoi vividi raggi, o che sorgendo / Con la tua chioma gialleggiante inondi / Le nubi orientali, o mezzo ascoso / Tremoli d'occidente in su le porte. / Ma tu forse, chi sa? sei pur com' io / Sol per un tempo, ed avran fine, o Sole, / Anche i tuoi dì: tu dormirai già spento / Nelle tue nubi senza udir la voce / Del mattin che ti chiama. Oh dunque esulta / Nella tua forza giovanile. Oscura / Ed ingrata è l'età, simile a fioco / Raggio di Luna, allor che splende incerto / Tra sparse nubi, e che la nebbia siede / Su la collina:

¹⁴⁸ Cfr. M. Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 56 e sgg; M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 234 e D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, «Otto/Novecento», VII, 5-6, (1983), pp. 37-74, p. 39 e sgg.

¹⁴⁹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, pp. 35-36. In merito all'apostrofe ortisiana echeggiante Ossian, Martinelli ha opportunamente affermato, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 47: «Più volte la traccia di *Ossian* affiora nella sede dell'apostrofe [...] istituto invero prestigioso di questa prosa, capace di infrangere con accenti lirici il piano della narrazione, insinuandosi con insistenza tra i diversi registri di scrittura e spalancando d'improvviso le porte a parentesi recitative».

¹⁵⁰ *Temora* II, II, 503-534.

aura del nord gelata / Soffia per la pianura, e trema a mezzo / Del suo viaggio il peregrin smarrito.¹⁵¹

Nella lettera XXIV ritroviamo un'altra eco ossianica: «Ma se lampeggia qualche momento di felicità quasi stella che striscia fra le tenebre della notte, noi ci concentriamo tutti in noi stessi»,¹⁵² così come nella lettera XXVI: «Io non so come... ma non mi avvidi che la tempesta cominciava a muggire». ¹⁵³ Nella lettera XXX è presente una metafora ardita, tipicamente ossianica: «La mia vista si abbaglia e si perde in un torrente di luce». ¹⁵⁴ Poco dopo, nel rivolgersi di Jacopo verso Lauretta, ritroviamo l'esclamazione sopracitata di Colma per Salgar, ma questa volta è possibile ipotizzare anche la partecipazione del testo omerico: «Io ti sarò padre, fratello». ¹⁵⁵

Un'ultima e comune ripresa da Ossian si trova nella lettera XLIV, ore 2:

Il cielo è tempestoso: le stelle poche e pallide; e la luna mezzo sepolta fra le nuvole batte con raggi lividi le mie finestre....¹⁵⁶

Dunque nelle prime 45 lettere vi è sì una discreta presenza dell'Ossian, sebbene sia abbastanza contenuta e soprattutto riadattata. Foscolo aveva avuto tempo e modo di modificare i prestiti ossianici del manoscritto prima della stampa. Nella seconda parte invece ciò non fu del tutto possibile e Sassoli, cui le ultime ricerche riconoscono appunto un ruolo minimo di azione, mandò alle stampe un testo non riadattato. Questo non significa ovviamente che non ci siano brani arieggianti alla lontana il testo ossianico anche nella "parte sassoliana", ¹⁵⁷ bensì che si registra un considerevole aumento del numero delle citazioni esplicite, attribuibili appunto a una mancata supervisione della stampa. Se si procede a una rapida analisi della seconda parte dell'*Ortis* '98, tenendo sempre presenti le edizioni del 1802 e del 1817, è possibile vedere quanto l'accusa di aver inserito "romantiche" da parte di Foscolo fosse in parte fondata. È un'accusa che rimane tuttavia paradossale, dato che il testo è sostanzialmente di Foscolo, ma evidentemente non era destinato a essere stampato tale e quale. Si creava dunque

¹⁵¹ Cartone, III, 583-619.

¹⁵² U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, cit., p. 38. *Fingal* I, I, 198-281: «Ah tu cadesti / Come stella fra tenebre che striscia / Per lo deserto, e 'l peregrin soletto / Di così passaggier raggio si dole»; *Dartula*, II, 362-365: «Egli non cadde, / Lamor soggiunse, come suol talora / Tacita stella per l'oscura notte, / Che striscia, e più non è». Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 49.

¹⁵³ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, cit., p. 40. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 59. *I Canti di Selma*, III, 354: «Quando sul monte la tempesta muge».

¹⁵⁴ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 46. Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 51. *Temora* I, II, 411-412: «La mia vita / Fia torrente di luce ai di futuri»; *Carritura*, III, 553-555: «Io ritornar poc' anzi / Dalla caccia gli vidi, / Qual torrente di luce».

¹⁵⁵ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 49.

¹⁵⁶ Ivi, p. 68. *La Notte*, 187-188 e 210-211: «La notte è cheta, ma spira spavento, / La Luna è mezzo tra le nubi ascosa»; «Dietro il monte si cela la Luna / Mezzo pallida e mezzo bruna». (Farina, *Alcuni aspetti dell'ossianismo ortisiano*, p. 610).

¹⁵⁷ Cfr. ad esempio la lettera LVII, p. 99.

una situazione alquanto imbarazzante per il poeta, la cui unica via d'uscita rimaneva quella di scaricare le colpe del "centone" sui due agenti dell'impresa.¹⁵⁸

Già nella lettera di "Lorenzo F. all'amico Angelo" si legge: «Ov'è l'uomo tanto stoico ed insensibile, che freddo si stia, qual rupe, al raggio ineffabile della bellezza e della virtù?». ¹⁵⁹ La similitudine è ossianica.¹⁶⁰ Più avanti un'altra similitudine ricorda un passo di *Temora* VII: «Ora vedesi pensosa e immota, come una statua»; ¹⁶¹ «Stette qual roccia / Stillante, immota». ¹⁶²

Nella canzonetta di Teresa, di stile arcadicheggiante, oltre ai prestiti petrarcheschi, vi si ritrovano anche degli echi di Ossian: «Aura soave e querula, / Perché t'aggiri e mormori» e «Dove, o pastor gentile, / Ove, dirò, sei tu?...»; ¹⁶³ «Tu sola, aurette querula, / Vi resti a sospirar»; ¹⁶⁴ «Quasi d'aurette querula»; ¹⁶⁵ «Breve gioja, ove se' ita; / Caro sogno, ove sei tu?». ¹⁶⁶ Nella *descriptio mulieris* della stessa lettera si legge: «Quando mirò quel ricolmo seno»; ¹⁶⁷ il seno pieno e colmo è una tipica caratteristica delle fanciulle ossianesche: ¹⁶⁸ «Fu visto il mio ricolmo seno»; ¹⁶⁹ «A cinger donne di ricolmo seno». ¹⁷⁰ Ancora, «increspando con grato mormorio le limpide acque de' ruscelli. Era l'aere sereno, e solo da lungi si vedeva una densa nebbia» ¹⁷¹ riprende forse «Lungi dal grato mormorio del Loda», ¹⁷² mentre il sintagma «densa nebbia» è frequente in Ossian, ¹⁷³ ad esempio: «Ma un nembo alfin sorto dal mar la densa / Nebbia squarciò», ¹⁷⁴ «O dalle cime del funesto Crona, / Densa nebbia, precipita». ¹⁷⁵ Nel sintagma «giojoso pianto»,

¹⁵⁸ M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 89: «La famigerata seconda parte dell'*Ortis* [...] offriva allo sguardo impietoso del lettore materiali e pagine [...] che il Foscolo, se fosse stato presente alla stampa, si sarebbe guardato bene dal pubblicare tali e quali. L'edizione rabberciata alla bell'e meglio dal Sassoli esibiva in pubblico, per curioso destino, un Foscolo giovanile, non ancora rivisto e corretto [...] un testo al quale l'autore non aveva potuto dare l'ultima mano».

¹⁵⁹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 77.

¹⁶⁰ *Fingal* III, 231: «Solo rimane Cucullin qual rupe»; ivi, 484-485: «Fecesi innanzi allor Gaulo, il vivace / Figlio di Morni, e si piantò qual rupe»; *Temora* VI, II, 66: «Qual la rupe di Runo». Cfr. G.B. Marino, *Adone*, VI, 104, 3-4: «E qual rupe più sterile fa ch'oggi / A' tuoi fecondi spiriti germogli».

¹⁶¹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 79.

¹⁶² *Temora* VII, II, 128-129.

¹⁶³ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 80. Cfr. M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., pp. 235-237.

¹⁶⁴ *Berato*, 126-127.

¹⁶⁵ *Temora* VIII, II, 123.

¹⁶⁶ *Temora* IV, II, 386-387.

¹⁶⁷ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 81.

¹⁶⁸ Cfr. E. Farina, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., 607.

¹⁶⁹ *Dartula*, II, 264.

¹⁷⁰ *La Battaglia di Lora*, I, 179.

¹⁷¹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 83.

¹⁷² *Fingal* V, I, 158.

¹⁷³ Cfr. E. Farina, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., p. 601.

¹⁷⁴ *Fingal* II, I, 152-153. Cfr. M. Malatesta, *Rime, Rimaneggiamenti*, 11: «Per densa nebbia e abruta pendice»; Cfr. B. Varchi, *Rime*, CCCCLV, 11: «Venti, quattro anni, avvolto in densa nebbia».

¹⁷⁵ *Comala*, I, 85-86.

contenuto nel testo successivo alla prima canzonetta di Teresa,¹⁷⁶ Martelli avvertì l'eco del sintagma «gioia del dolore»,¹⁷⁷ riportato dalla *Dissertation* di Blair: «joy of grief», sintagma presente in Ossian e che probabilmente si ispira a Burke, mentre Farina in «neri nugoloni»¹⁷⁸ percepisce *La notte*, III, 90-91: «Sopra neri nugoloni / Vanno l'ombre a cavalcioni».¹⁷⁹ Nella seconda canzonetta intonata da Teresa i versi ossianici sono ripresi pressoché integralmente:

Ah per pietà lasciatemi,
Astri crudeli e torbidi,
Lasciatemi il mio ben!
[...]
Silenzio! ... io sento un mormorio piacevole
[...]
Sulle cime del monte nemboso,
Sulle rive del fonte muscoso,
Ombra ignuda, piangendo starò.¹⁸⁰

Qui è possibile osservare lo stesso fenomeno della lettera alla d'Albany, ovvero la commistione di più canti ossianici: *Carritura*, III, 124-125: «Stranieri per pietà, figli del mare, / Lasciatemi il mio ben»; *La Morte di Cucullino*, II, 154: «Ma tosto riede il mormorio piacevole» ma soprattutto *Berato*, IV, 514: «Silenzio: io sento un mormorio piacevole». Per l'ultima strofa il modello è di nuovo *Carritura*, III, 235-237: «Sulla cima del colle ventoso, / Sulla riva del fonte muscoso, / Di te, cara, pensando starò». Infine più in basso ricorre la coppia aggettivale «ansante, tremante» che si ritrova nel poema *La Notte*, III, 33: «Palpitante, ansante, tremante». Ritengo improbabile che Sassoli sia l'autore di questi brani, poiché sembrano più versi ricordati male che una fraudolenta ricopiatura operata con il testo ossianico accanto, a motivo proprio della commistione tra versi citati integralmente e modifiche più o meno importanti. Infatti poco più avanti si trova una piccola *descriptio horrida* della natura dallo stile ossianeggiante:

Il Cielo cominciava ad abbuarsi; spessi lampi squarciavano il seno alle sorgenti nubi, che raggruppate incavallandosi mandavano rare, e grosse stille di acqua; fischiavano fortemente le

¹⁷⁶ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 80: «Jacopo frattanto era giunto presso il Giardino; il flebile arpeggiar di Teresa, il mesto, e delicato suo canto gli passo di slancio nel cuore. Si arresta, quasi sorridendo, ad un tratto; tende ansante le orecchie e le braccia in atto di ascoltarla, e di vederla; van tremolando le sue ciglia umide d'alcune stille di gioioso pianto».

¹⁷⁷ M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 235. *Carritura*, III, 44-45: «È diletta e dolce / La gioia del dolore».

¹⁷⁸ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 83: «Era l'aere sereno, e solo da lungi si vedeva una densa nebbia, e dei neri nugoloni sovrastare alle Valli profonde».

¹⁷⁹ Cfr. E. Farina, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., p. 601.

¹⁸⁰ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, pp. 83-84. Cfr. M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., pp. 236-237.

fronde agitate degli Arbori; e s'udiva il romorio della vicina tempesta, e il lontano rimbombo del tuono.¹⁸¹

Un certo grado di sicurezza che ciò sia operato di Foscolo proviene dalla constatazione che anche nel cosiddetto *Ortis* 98-II-B,¹⁸² ovvero una porzione di testo di quasi certa paternità foscoliana che la critica ha individuato nella seconda parte dell'edizione del '98, e che si estenderebbe dalla p. 147 dell'edizione Marsigli («Jacopo sul far del giorno, come già si è detto, partì») alla *Fine della seconda e ultima parte*, troviamo simili caratteristiche. Ad esempio nella lettera XLVIII è incastonato un ennesimo centone da vari canti:¹⁸³

All'improvviso sdegnosa mi fugge, e sparisce, qual raggio di luna, che squarciato il grembo d'una nube, porta agli occhi del pellegrino una striscia di luce, e poi tutto s'asconde nella densa tenebria de' mugghianti nubi; ritorna il buio, il cielo tingesi del color di morte, e mille ombre gemono ad un tempo nella folta selva, e nelle cave petrose d'uno speco.¹⁸⁴

Sparsa è la festa, odonsi l'arpe, e ferve / Letizia, ma letizia che ricopre / Un sospir che covava in ciascun petto. / Sembrava un raggio languido di Luna / Che di candida striscia un nembo asperge.¹⁸⁵

Quasi raggio lunar che scappa e segna
Notturna, valle di fuggente striscia.¹⁸⁶

Scherzosa striscia di notturna luce.¹⁸⁷

Striscia di luce.¹⁸⁸

La densa tenebria degli anni.¹⁸⁹

Trista è la notte, tenebria s'aduna,
Tingesi il cielo di color di morte.¹⁹⁰

E mille ombre ad un tempo
Mandan nel vuoto vento orrido strido.¹⁹¹

Nella lettera LVII l'immagine del vecchio è ossianica:

¹⁸¹ Ivi, p. 85.

¹⁸² Cfr. M. Martelli, *La parte del Sassoli*, M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, cit. e E. Neppi, *Il Dialogo dei tre massimi sistemi*, cit.

¹⁸³ Cfr. E. Farina, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., p. 610.

¹⁸⁴ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 89.

¹⁸⁵ *Croma*, III, 114-118.

¹⁸⁶ *Calloda* III, III, 58-59.

¹⁸⁷ *Temora* III, II, 67.

¹⁸⁸ *Carritura*, III, 419. Cfr. G.B. Marino, *Adone*, I, 39, 7-8: «E trae per lunga linea in ogni loco / Striscia di luce, impression di foco».

¹⁸⁹ *Calloda* III, III, 17.

¹⁹⁰ *La Notte*, III, 1-2. Cfr. M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 216.

¹⁹¹ *Fingal* III, I, 344-345.

Esce il buon vecchio pastore appoggiato al suo nodoso bastone, la di cui bianca chioma splende a un qualche raggio furtivo che traluce dai nubi.¹⁹²

Esce il vecchio guerrier sul baston chino, / E splende al raggio la canuta chioma.¹⁹³

Ancora, nella lettera del 10 Giugno sembra esserci un ricordo de *I Canti di Selma*, III, 52-58¹⁹⁴ e forse dell'incipit di *Fingal* II, I, 1-6:

È notte! tutto mi tace d'intorno; riposano i mortali, e le belve in seno d'un caro sonno; l'intenerita natura dorme velata di negre bende. Io solo qui veglio, e contemplo la muta oscurità: gli aridi miei lumi cercano invano un qualche pietoso refrigerio; secca è la fonte delle lagrime, ed i sospiri mi ripiombano affannosi sul cuore. Vedi tu, o Teresa, fra le ombre più tette della notte aggirarsi uno squallido e taciturno fantasma attorno al tuo letto? Egli è l'ombra mesta, estenuata, gemebonda del tuo Jacopo.¹⁹⁵

È notte: io siedo abbandonata e sola / Sul tempestoso colle: il vento freme / Sulla montagna, e romoreggia il rivo / Giù dalle roccie, nè capanna io veggo / Che dalla pioggia mi ricovri: ahi lassa! / Che far mai deggio abbandonata e sola / Sopra il colle de' venti?

Posan gli Eroi, tace la spiaggia. Al suono / D'alpestre rio, sotto l'antica pianta / Giace Conallo: una muscosa pietra / Sostienogli il capo. Della notte udia / Stridula acuta cigolar la voce / Per la spiaggia del Lena.

Inoltre il sintagma «muta oscurità» si trova in *Fingal* II, I, 149: «Per la muta oscurità del mondo»; *Temora*, VI, II, 303-304: «Egli la muta oscurità degli anni / Signoreggia col nome»; *La guerra di Caroso*, I, 270-271: «E chiuso nella muta oscuritade / Stette del suo dolor».¹⁹⁶

Nella lettera LII è presente la seconda delle due esplicite citazioni ossianiche: Jacopo è affacciato al balcone e contempla la natura; inizia un brano pieno di sintagmi ossianici più o meno palesi, finché Jacopo si identifica con il vecchio bardo:

Benché spossato, e languente, pure il mio spirito si trasportava con avido pensiero colà nei nebulosi Monti di Cromla, e di Mora, fra l'urlante possa degli alpini torrenti, e il lontano rombo dei fosco-muggianti nubi. Vedeva perfino, o Lorenzo, fra que' nugoloni addensati, le pallide taciturne Ombre de' guerrieri Bardi, errar lentamente, e innabissarsi poi, e disperdersi colle loro lance di nebbia. Non mi contenni dal pronunziar con tutta energia alcuni versi divini del celtico Omero:

E sola[,] e lenta si movea [quell'Ombra],
Faccia [avev]'ella pallida qual nebbia[,]

¹⁹² U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 99.

¹⁹³ *Calto e Colama*, III, 18-19. Cfr. M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 239: «Solo il Foscolo, bisognerà convenirne, poteva pensare ad un innesto così inaspettato».

¹⁹⁴ Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 45.

¹⁹⁵ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 104. Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 45. Questo brano è mantenuto anche nell'edizione milanese.

¹⁹⁶ Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 58.

Guancia fosca di lagrime: più volte
 Trasse l'azzurra man fuor dalle vesti,
 Vesti ordite di nubi, e la distese
 Accennando a Fingallo, e volse altrove
 I taciturni sguardi [-] E perché piangi[,]
 Figlia di Starno[?] [-] domandò Fingallo
 Con un sospiro: a che pallida e muta[,]
 Bell'ospite dei Nembi ? [-] Ella ad un tratto
 Sparve col vento [omette una virgola] e lo lasciò pensoso.*

E poi sommessamente lagrimando soggiunse:

[Ti rivedrò....] di cava nube in seno
 Le nostre fredde[,] e pallid'ombre in breve
 S'incontreranno, o figli, e andrem volando[,]
 Spirti indivisi a ragionar sul Cona!***¹⁹⁷

Tra parentesi quadre ho riportato le varianti rispetto al testo di Pd '72 (rispettivamente *Fingal* IV, I, 128-138 e *Fingal* IV, I, 193-196) che differisce da Pd '63 e Pi '01 solo per varianti di punteggiatura o formali (ad esempio al v. 193 le altre due presentano la forma sincopata «rivedrò» e non «rivederò»). Le varianti del testo foscoliano che ci interessano particolarmente sembrano questa volta il frutto di un adattamento al contesto del romanzo, di seguito segnalate in corsivo:

E sola e lenta si movea *sul Lena*.
 Faccia avea ella pallida qual nebbia,
 Guancia fosca di lagrime: più volte
 Trasse l'azzurra man fuor delle vesti,
 Vesti ordite di nubi, e la distese
 Accennando a Fingallo, e volse altrove
 I taciturni sguardi. E perché piangi
 Figlia di Starno? domandò Fingallo
 Con un sospiro: a che pallida e muta
 Bell'ospite dei nembi? ella ad un tratto
 Sparve col vento, e lo lasciò pensoso.
 [...]
Vi rivederò: di cava nube in seno
 Le nostre fredde, e pallid'ombre in breve
 S'incontreranno, o figli, e andrem volando
 Spirti indivisi a ragionar sul Cona.

Nel poema di Ossian il soggetto che racconta è Ossian ma colui che nel testo prende la parola è Fingal, che si rivolge al fantasma della sua amata Aganadeca, la «figlia di Starno». Jacopo sembra quindi identificarsi con il re caledone, e analogamente l'immagine di Teresa si sovrappone a quella di Aganadeca. Foscolo era obbligato a sostituire «Ombra» a «Lena» (di pari numerazione sillabica)

¹⁹⁷ Ivi, p. 93.

perché, non riportando i versi precedenti, doveva per forza far capire al lettore come l'apostrofe fosse rivolta a un fantasma. Tuttavia nel passo successivo, che segue di alcune decine di versi, Fingal si rivolge ai propri figli («Vi rivederò») direttamente apostrofati due versi sotto («o figli»), mentre Foscolo sostituisce il pronome singolare a quello plurale per mantenere una coerenza con l'apostrofe all'ombra e aggiunge infine i puntini di sospensione come a far intendere di aver traslasciato alcuni versi, operazione necessaria perché altrimenti si sarebbe creata un'incoerenza tra il pronome «ti» e l'apostrofe «figli». Il brano, che nell'edizione milanese sarà sostituito dalla più italiano-patriottica memoria della battaglia di Montaperti, oltre all'atmosfera di per sé ossianesca presenta anche un preciso sintagma del bardo: «L'urlante possa degli alpini torrenti».¹⁹⁸ Il sintagma «addensate nubi» della lettera L è forse ricordo di «addensate tenebre».¹⁹⁹ Nell'apostrofe all'Aurora ricorre la citazione dal celebre incipit del poema *Dartula*:

Verrà giorno che tu bell'Alba, cadrai per sempre, e non avrai nella notte funerea dell'universo,
chi pianga, o canti la tua morte.²⁰⁰

Ma verrà notte ancor, che tu, tu stessa / Cadrai per sempre, e lascerai nel cielo / Il tuo azzurro
sentier.²⁰¹

La parte finale della lettera LXIV è d'ispirazione ossianica, oltre al fatto che Lorenzo, nella narrazione immediatamente successiva, racconta di come Jacopo gli avesse chiesto di leggergli alcuni canti d'Ossian.²⁰² L'apostrofe al pianeta Venere ricorda un po' gli incipit alla luna in *Dartula* e a Venere de *I Canti di Selma*:

Astro di Venere! la tua scintillante luce è spenta a miei guardi per sempre. Ah tu manda un
tremulo, e queto tuo raggio all'infelice Teresa che piange, e ti stende le braccia.²⁰³

Figlia del ciel, sei bella; è di tua faccia / Dolce il silenzio.²⁰⁴

Stella maggior della cadente notte, / Deh come bella in occidente splendi.²⁰⁵

¹⁹⁸ *Fingal* IV, I, 414: «L'urlante possa de' torrenti alpini». Cfr. M. Martelli, *La parte del Sassoli*, cit., p. 233.

¹⁹⁹ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 99. *La Notte*, III, 114.

²⁰⁰ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 106.

²⁰¹ *Dartula*, II, 20-22.

²⁰² U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 107: «In tutto il corso della giornata si mostrò dolce e tranquillo; beneficò molti poveri montanari, e si trattene con essi in una placida conversazione. Andò poi alla chiesa, e fu osservato che per lo spazio quasi d'un ora si stette sempre colla faccia coperta dalle sue mani. Volle ch'io gli leggessi alcuni Canti d'Ossian ed il *Trionfo della morte* di messer Petrarca».

²⁰³ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 108.

²⁰⁴ *Dartula*, II, 1-2.

²⁰⁵ *I Canti di Selma*, III, 1-2.

Infine, due ultime citazioni abbastanza importanti si trovano nella lettera LXV: «Un'urlante bufera schianta i rami delle querce e orrendamente mugge fra gli arbori del bosco»,²⁰⁶ per le quali cfr. *Croma*, III, 36-37 «La morte tua, com'orrida bufera, / Venne, e scosse i miei rami e i fior sì belli» e *Temora* VIII, II, 246-247: «Intorno / Alle voci ululabili dei venti / Rimugge il bosco».

La caratteristica più notevole dell'ossianismo ortisiano dell'edizione del '98 dunque non è tanto una presenza del bardo caledone nelle scene di maggior pathos, né la somiglianza tra Teresa e Malvina, entrambe fanciulle addolorate, entrambe dai capelli corvini (Teresa li avrà invece biondi nell'edizione milanese), entrambe suonatrici d'arpa: tutto ciò è probabilmente frutto anche dell'*exemplum* wertheriano. Salta invece all'occhio l'aumento esponenziale dei versi caledoni nella seconda parte del romanzo, che siano più o meno riadattati oppure trasferiti in blocco, fenomeno dovuto probabilmente all'impossibilità da parte di Foscolo di modificare i prestiti del bardo (i "centoni") così come aveva fatto per la prima parte. A partire dall'edizione milanese non a caso il poeta procedette a una massiccia de-ossianizzazione, parallela del resto alle operazioni di de-lyricizzazione, de-teatralizzazione e de-romanticizzazione. Ossian viene eliminato dalla triade dei poeti magni, sostituito da Shakespeare; il bardo stesso non è mai menzionato per nome; la citazione esplicita dell'*Elegy* di Gray viene rimossa; nel momento di maggiore tensione amorosa i poeti che vegliano sui due giovani sono solo Saffo e Petrarca; la visione della processione dei fantasmi ossianici è rimpiazzata dal ricordo di Montaperti. Certo, dal versante opposto si assiste sia al mantenimento di alcuni elementi ossianici, sia all'inserimento di nuovi, non presenti nell'*Ortis* '98, e tuttavia questi ultimi non conservano quella pregnanza che invece manifestano nell'edizione bolognese, né le citazioni letterali sono altrettanto numerose.

Nella lettera del 20 Novembre, nel descrivere il miserando stato delle rovine della casa di Petrarca, Jacopo dice:

[Il viaggiatore] piangerà invece sopra un mucchio di ruine coperto da ortiche e di erbe selvatiche fra le quali la volpe solitaria avrà fatto il suo covile.²⁰⁷

La volpe che si aggira tra le rovine è una tipica scena delle scene di desolazione ossianica:

Il solitario cardo
Fischiava al vento per le vuote case;
Ed affacciarsi alle finestre io vidi
La volpe, a cui per le muscose mura
Folta e lung'h'erba iva strisciando il volto.²⁰⁸

²⁰⁶ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '98, p. 109.

²⁰⁷ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '02, p. 152.

²⁰⁸ *Cartone*, III, 155-159. Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'"Ossian" nell'"Ortis"*, cit., p. 62.

E anche nel poema *La Notte*:

E la volpe colà da quella pianta
Brulla di fronde
Con orrid'urli a' suoi strilli risponde.²⁰⁹

Nella lettera del 17 settembre Jacopo lamenta: «O mie speranze! si dileguano tutte; ed io siedo qui abbandonato alla solitudine del mio dolore».²¹⁰ Il lamento condivide una somiglianza con due versi del finale di *Fingal* VI, I, 424-425: «E abbandonato / Seggomi al sasso de' miei cari estinti» e *I Canti di Selma*, III, 117-118: «Misera! io siedo nel mio duolo immersa / Fra le lagrime mie, / Fra' miei sospiri».²¹¹ Sempre nella stessa lettera è scritto: «Quando e doveri e diritti stanno su la punta della spada, il forte scrive le leggi col sangue, ed esige il sacrificio della virtù», immagine che Martinelli ricorda evocante Ossian: *Temora* IV, II, 215-218: «I furibondi, i folli / Sol si pascon di straggi, e spiran morte. / Sopra la punta della lancia è fitta / La lor memoria».²¹²

Nella lettera del 14 Marzo Jacopo descrive la notte in modo simile a *I Canti di Selma*, III, 86-87 e l'apostrofe lunare è chiaramente ispirata ai tipici appelli notturno-celesti del bardo già esaminati in *Dartula* e ne *I Canti di Selma*:

Io contemplo la campagna: guarda che notte serena e pacifica! Ecco la luna che sorge dietro la montagna. O luna! amica luna!²¹³

Ecco sorge la Luna, e ripercossa / L'onda risplende.

Poco dopo, rivolgendosi alla Natura, Jacopo esclama: «Io ti vagheggio ancora per la rimembranza delle passate dolcezze»,²¹⁴ che sembra derivare da «A rimembranza di passate gioje: / Ch'a un tempo all'alma è diletta e trista»;²¹⁵ «Spesso alla mente / La rimembranza dei passati tempi / Correr mi suol».²¹⁶ È dunque probabile che Foscolo, durante il periodo di maggiore attrazione per i versi del bardo, abbia proceduto a un'"ossianizzazione" del suo romanzo sia a livello tematico-estetico che prettamente testuale. Nel riscrivere nuovamente il libro, le procedure inverse di quasi totale "de-ossianizzazione" e "de-romanticizzazione" non sono state tuttavia sufficienti a evitare un rifiuto di

²⁰⁹ *La Notte*, III, 30-32.

²¹⁰ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ortis* '02, p. 230.

²¹¹ Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 47.

²¹² Ivi, p. 54. Ma cfr. L. Pulci, *Morgante*, VIII, 79, 7-8: «In San Dionigi, cavalier di Francia, / Portarti in sulla punta della lancia».

²¹³ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Ortis* '02, p. 271. Cfr. D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, cit., p. 44.

²¹⁴ U. Foscolo, EN, vol. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Ortis* '02, p. 272.

²¹⁵ *La Morte di Cucullino*, II, 142-143.

²¹⁶ *Colanto e Cutona*, III, 2-4.

Cesarotti, il quale però curiosamente non si rese conto, leggendo il libro, di aver partecipato come «professore C***» all'interno del romanzo.

Nel resto della produzione foscoliana Ossian è decisamente meno presente rispetto all'*Ortis*: se nella pubblicazione luganese²¹⁷ sia le forme che lo stile rimandano decisamente alla classicità, qualche eco ossianica si percepisce nella produzione giovanile del biennio '96-'97, nel *Tieste* – nato all'ombra del modello alfieriano e del magistero cesarottiano – e soprattutto nei *Sepolcri*. Ad esempio nel poemetto *La giustizia e la pietà* (1797) I, 4-5: «Rotear le stelle / dietro la dolce-radiante Luna»;²¹⁸ I, 53-55: «Ahi come abbandonate e sole / Stavan sui freddi talami le meste / Consorti»;²¹⁹ I, 78: «Quando sul lido la procella mugge»;²²⁰ *Le rimembranze* (1796), 1-3: «E questa è l'ora: mormorar io sento / Co' miei sospiri in suon pietoso e basso / Tra fronda e fronda il solitario vento»;²²¹ 17-18 «Irradiò quel ramo / Ove ha nido usignuol dolce-gemente»;²²² 32-33: «E lascia il mondo / A l'atra Notte che muta lo invade»,²²³ e ovviamente nell'inno *Al Sole* (1797), dove, oltre all'atmosfera evocata e ai vari rimandi testuali, traspare anche l'ondeggiamento melodico-ritmico dell'inno ossianico, con frequenti cesure marcate graficamente dalla punteggiatura che obbligano a forti pause. Notare infine la simile profezia sulla morte del sole evocata anche da Ossian e la chiusa di amaro sapore sapienziale:

Alfin tu splendi, o Sole, o del creato
Anima e vita, immagine sublime
Di Dio che sparse la tua faccia immensa
Di sua luce infinita! Ore e stagioni,

O tu che luminoso erri e rotondo
Come lo scudo de' miei padri, o Sole,
Dove sono i tuoi raggi? e da che fonte
Trai la viva tua luce? esci tu fuori

²¹⁷ *Poesie inedite di Nicolò Ugo Foscolo tratte da un manoscritto originale*, Lugano, Gius. Ruggia e C., 1831.

²¹⁸ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *La giustizia e la pietà*, pp. 317-318. *La Guerra d'Inistona*, I, 214: «Di dolce-mormorante venticello»; *La Morte di Cucullino*, II, 196: «Disse la dolce-lagrimante Alona»; *Temora* V: «Stassi non lungi di Gomór la figlia / Dolce-languente».

²¹⁹ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *La giustizia e la pietà*, p. 323. *I Canti di Selma*, III, 52-53; 57-58: «È notte: io siedo abbandonata e sola / Sul tempestoso colle [...] Che far mai deggio abbandonata e sola / Sopra il colle de' venti». Cfr. T. Accetto, *Rime amorose*, *Chi mi divide da l'usata pace?*, LIII, 3: «Dimmel tu, selva abbandonata e sola»; P. Metastasio, *Catone in Utica*, III, 2, 11: «Abbandonata e sola».

²²⁰ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *La giustizia e la pietà*, p. 323. *I Canti di Selma*, III, 354: «Quando sul monte la tempesta mugge».

²²¹ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Le rimembranze. Elegia*, p. 311. *Temora* VII, II, 404-407: «O verde spina del colle dei Spirti / Che scuoti il capo all'agitar del vento, / Perché fra i rami tuoi frondosi ed irti / Una fresc'aura mormorar non sento?»; *Carritura*, III, 97-98: «No il mormorar dell'arbuscel non sento / Che piega al vento»; *Colanto e Cutona*, III, 159-160: «Il vento ad or ad or tra fronda e fronda / Mormorerà».

²²² U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Le rimembranze. Elegia*, p. 311. In Ossian gli aggettivi composti di cui il primo è «dolce» e il secondo un participio presente, sono frequenti: *La Guerra d'Inistona*: «dolce-mormorante venticello»; *La Morte di Cucullino*: «Disse la dolce-lagrimante Alona»; *Temora* V: «Staffi non lungi di Gomòr la figlia / Dolce-languente».

²²³ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Le rimembranze. Elegia*, p. 313. *Comala*: «Figlio dell'atra notte».

Tinte a varj color danzano belle
 Per l'aureo lume tuo misuratore
 De' secoli, e de' secoli scorrenti.
 Alfin tu splendi! *tempestoso e freddo*
 Copria nembo la terra; a gran volute
 Gravide nubi accavallate il cielo
 Empiean di negre liste, e brontolando
 Per l'ampiezza de l'aere tremendi
Rotolavano i tuoni, e lampi lampi
 Rompeano il buio orribile. – Tacea
 Spaventata natura; il ruscelletto
 Timido e lamentevole fra l'erbe
Volgeva il corso, né stormian le frondi
 per la foresta, né da l'atre tane
 sporgean le belve l'atterrita fronte. –
 Ulularono i venti, e ruinando
 Fra grandini, fra folgori, fra piove
 La bufera lanciosse, e rïotoso
 Diffuse il fiume le gonfie e spumose
 Onde per le campagne, e sveltì i tronchi
 Striderono volando, e da' scommossi
 Ciglion de l'ondegianti audaci rupi
 Piombàr torrenti che spiccati massi
 Co' l'acque strascinarono. Dal fondo
 D'una caverna i fremiti e la guerra
 De gli elementi udii; morte su l'antro
 Mi s'affacciò gigante, ed io la vidi
 Ritta: *crollò la testa*: e di natura
 L'esterminio additommi, – In ciel spiegasti,
 O Sol, tua fronte, e la procella orrenda
 Ti vide e si nascose, e i paurosi
 Irti fantasmi sparvero... ma quanti
 Segni di lutto su i vedovi campi,
 Oimè, il nembo lasciò! Spogli di frutta,
 Aridi, e mesti sono i pria sì vaghi
 Alberi gravi, e le acerbette e colme
 Promettitrici di liquor giocondo
 Uve giacciono al suol; passa l'armento,
 E le calpesta; e istupidito e muto
 L'agricoltore le contempla e geme.
 Intanto scompigliata, irta, e piangente
 Te, o Sol, ripriega la natura; e il tuo
 Di pianto asciugator raggio saluta;
 E tu la accendi, e sì rallegra e nuovi
 Promette frutti e fior. *Tutto si cangia!*
Tutto pere quaggiù! Ma tu giammai,
Eterna lampa, non ti cangi? mai?

In tua bellezza maestosa, e gli altri
 Furgon dal cielo: al tuo apparir la Luna
 Nell'onda Occidental ratta s'asconde
Pallida e fredda: tu pel ciel deserto
 Solo ti movi. E chi porìa seguirti
 Nel corso tuo? *Crollan le quercie annose*
 Dalle montagne, le montagne istesse
 Sceman cogli anni, l'Ocean s'abbassa,
 E sorge alternamente; in ciel si perde
 La bianca Luna, ma tu sol tu sei
 Sempre lo stesso, e ti rallegrì altero
 Nello splendor d'*interminabil corso*.
 Tu, quando il mondo *atra tempesta* imbruna;
Quando il tuono rimbomba, e vola il lampo,
 Tu nella tua beltà guardi sereno
 Fuor delle nubi, e alla tempesta ridi.
 Ma indarno Ossian tu guardi: ei più non mira
 I tuoi vividi raggi, o che sorgendo
 Con la tua chioma gialleggiante inondi
 Le nubi Orientali, o mezzo ascoso,
 Tremoli d'Occidente in su le porte.
Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io
Sol per un tempo, ed avran fine, o Sole,
Anche i tuoi dì: tu dormirai già spento
Nelle tue nubi senza udir la voce
Del mattin che ti chiama. Oh dunque esulta
Nella tua forza giovanile: oscura
Ed ingrata è l'età, simile a fioco
Raggio di Luna, allor che splende incerto
Tra sparse nubi, e che la nebbia siede
Su la collina: aura del Nord gelata
Soffia per la pianura, e trema a mezzo
*Del suo viaggio il peregrin smarrito.*²²⁶

Pur verrà dì che ne l'antiquo voto
*Cadrai del nulla,*²²⁴ *allor che Dio suo sguardo*
Ritirerà da te: non più le nubi
corteggeranno a sera i tuoi cadenti
Raggi su l'Oceàno; e non più l'alba
Cinta di un raggio tuo verrà su l'orto
Ad annunziar che sorgi. Intanto godi
Di tua carriera: oimè! ch'io sol non godo
De' miei giovani giorni, io sol rimiro
Gloria e piacere, ma lugubri e muti
Sono per me, che dolorosa ho l'alma.
Sul mattin della vita io non mirai
Pur anco il sole; e omai son giunto a sera
Affaticato; e sol la notte aspetto
*Che mi copra di tenebre e di morte.*²²⁵

Nell'ode *Bonaparte liberatore* (1797-1799) forse c'è Ossian dietro a 131-132: «Quindi tra il fumo e i lampi / S'involve in sen di tempestosa nube».²²⁷ Nel *Tieste* troviamo dei possibili echi un po' ovunque: I, 1, 7: «O notte, orrida notte»;²²⁸ I, 2, 149: «Ecco m'odo tuonar d'alto spavento»;²²⁹ II, 2, 44-45: «Scornato, afflitto, / Abbandonato»;²³⁰ II, 4, 211: «Pallida, muta»;²³¹ III, 1, 1: «Alta è la notte»;²³² III, 5, 253-254: «Tu riedi alle mie sale»;²³³ IV, 1, 4-5: «È notte; cupa, muta / Profonda notte»;²³⁴ IV, 2, 46-47: «Atreo sul nostro / Sangue passeggi»;²³⁵ IV, 2, 108-109:

²²⁶ Cartone, III, 583-619.

²²⁴ Qui forse anche *Dartula*, II, 20-21: «Ma verrà notte ancor, che tu, tu stessa / Cadrai per sempre».

²²⁵ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Al Sole*, pp. 314-316.

²²⁷ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Bonaparte Liberatore*, p. 337. *Oitona*, III, 175-176: «Qual rosseggiante / Sentier di lampo in tempestosa nube». Cfr. P. Barignano, *Rime*, *Seccherà tosto il verde*, 4-5: «La tempestosa nube, che minaccia / or con tuono, or con lampo».

²²⁸ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Tieste*, p. 5. *La Guerra d'Inistona*, I, 203-204: «Mirasi il peregrin girar d'intorno / Con tutte l'ombre sue l'orrida notte», (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 728). Cfr. T. Tasso, *Rime*, III, *Rime estravaganti*, *Contro la luna la quale aveva interrotto un suo viaggio notturno*, 383: «Allor, moss'io d'Amor, tacito mossi / I passi per la cieca orrida notte»; V. Alfieri, *Rosmunda*, I, 1, 15-16: «Come Alboino marito tuo / giacea in quell'orrida notte».

²²⁹ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Tieste*, p. 10. *La Morte di Cucullino*, II, 67-68: «Ei de' stranieri – alto spavento, ei forte / Come di morte». Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, V, 89, 3: «E 'l vulgo de' soldati alto spavento»; P. Metastasio, *Ezio*, I, 2, 91: «Ai tiranni dell'Asia alto spavento».

²³⁰ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Tieste*, p. 15. *Fingal* IV, I, 76: «Egrotto, spassato, abbandonato». (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 733).

²³¹ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Tieste*, p. 21. *Fingal* IV, I, 136-137: «A che pallida e muta / Bell'ospite dei nembi?», (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 749).

²³² U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Tieste*, p. 24. *La Morte di Gaulo*, 452: «Alta è la notte»; (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 753) e *Dartula*, II, 110: «Alta è la nebbia e densa».

²³³ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Tieste*, p. 34. *Calto e Colama*, III, 144: «Vengono alle mie sale»; *Oinamora*, III, 100-101: «Non fia che parta / Dalle mie sale inonorato».

²³⁴ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Tieste*, p. 35. *I Canti di Selma*, III, 52-53: «È notte; io siedo abbandonata e sola», *Calto e Colama*, III, 64-65: «In cupa / Notte sepolti», (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 763).

«E di atro sangue / Sprazzi gli grondan dalla bocca»;²³⁶ V, 2, 15: «Parole parli di furor»;²³⁷ V, 3, 259-260: «Parole / Di pace»;²³⁸ V, 3, 268: «Io meditava contro te vendetta»;²³⁹ V, 3, 280-281: «Trista è per fin la gioia!».²⁴⁰ Il sonetto *Alla sera* (1803) forse reca nella prima quartina suggestioni provenienti dall'incipit di *Dartula* e dei *Canti di Selma*: «E quando ti corteggian liete / Le nubi estive e i zeffiri sereni».²⁴¹ Ancora, nell'*Ajace* (1811), I, 3, 88-89: «Con Achille gareggiava intanto / Di forti fatti»;²⁴² V, 1, 101-102: «Appena odo da lunge / Il burrascoso muggito del mare»²⁴³ e nella *Ricciarda* (1813) I, 3, 131-132: «Ti miro / Pallida, incerta ed anelante»;²⁴⁴ I, 3, 138-139: «Credei che a fuga e a morte / Corressi tu»;²⁴⁵ III, 5, 176-177: «Nella tua pace, mi vedrai qui errando, / Tacitamente invocar l'ombra tua».²⁴⁶

Per quanto riguarda *Le Grazie*, dove Ossian, dato il contesto fortemente classicista, è praticamente assente, è suggestiva e a mio parere molto plausibile la tesi di Del Vento, secondo la quale vi è un legame tra la *forgery* di Foscolo e quella di Macpherson nello spacciare dei poemi come risalenti a un poeta antico, Fanocle per il primo e Ossian per il secondo:

Nella dissertazione che accompagna i frammenti, il gioco letterario, costruito da elementi atti a confermarne e, nel contempo, a revocarne in dubbio l'autenticità, si sviluppa non molto diversamente da quello di Macpherson nel lungo discorso introduttivo che accompagnava la

²³⁵ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, Tieste, p. 37. *La Morte di Cucullino*, II, 314: «Egli nel sangue alto passeggia»; *Temora* V, II, 407: «Alto il piede nel sangue passeggia».

²³⁶ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, Tieste, p. 39. *Temora* I, II, 275: «La rossa chioma d'atro sangue intrisa» *Calloda* I, III, 243: «D'atro sangue ostile» (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 769). Cfr. T. Tasso, *Genealogia della serenissima casa Gonzaga*, LXXXI, 1: «D'atro sangue la terra ancor si tigne».

²³⁷ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, Tieste, p. 46. *Temora* I, II, 285-286: «Parla / Parole di dolor» (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 776).

²³⁸ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, Tieste, p. 54. *Calloda* III, III, 82-83: «Parlo / Le parole di pace», (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 785).

²³⁹ U. Foscolo, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, Tieste, p. 231. *I Canti di Selma*, III, 293: «Meditò vendetta», (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 786).

²⁴⁰ U. Foscolo, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, Tieste, p. 231. *Oinamora*, III, 39-40: «Per la man mi prese / Con trista gioia».

²⁴¹ U. Foscolo, EN, vol. I, *Poesie e carmi*, *Alla sera*, p. 87. *Dartula*, II, 4-6: «Al tuo cospetto, o Luna / Si rallegran le nubi, e 'l seno oscuro / Riveston liete di riflessa luce»; *I Canti di Selma*, III, 14-16: «Ad incontrarti / Corron l'onde festose, e bagnan liete / La tua chioma lucente».

²⁴² U. Foscolo, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Ajace*, p. 64. *Cartone*, III, I: «Storie de' prischi tempi e forti fatti» (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 802).

²⁴³ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Ajace*, p. 125. *Temora* I, II, 658-659: «Odo da lungi / Alto fragor». Cfr. T. Tasso, *Rime d'amore*, VI, *Al cardinale Cinzio Aldobrandini*, 1566: «S'ode fremer da lunge o l'onde o 'l vento».

²⁴⁴ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Ricciarda*, p. 148. *Fingal* V, I, 303: «Venne Landergo pallido anelante».

²⁴⁵ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, *Ricciarda*, p. 148. *Temora* IV, I, 410: «Figlia mia, tu corri a morte» (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 891).

²⁴⁶ U. Foscolo, EN, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, Tieste, *Ricciarda*, p. 175. *Fingal* II, I, 32-35: «Né le mie orme / Vedrai sul prato: qual nembo di Cromla / Son vuoto, e lieve, e per l'aere galleggio / Qual'ombra della nebbia».

pubblicazione dei *Poems*. [...] Nella *Dissertation* Foscolo si presenta quale scopritore dei frammenti di un antico inno alle *Grazie* e suggerisce, per primo, il dubbio sulla loro autenticità.²⁴⁷

In effetti non si può negare una certa somiglianza tra le *Dissertations*. Leggiamo l'inizio della *Dissertation* di Foscolo:

The verses illustrative of the Veil of the Graces, which are annexed to the description of Canova's group, form part of an Italian poem, the imagery of which is borrowed from the Greeks, and particularly from some unpublished fragments, apparently the remains of one of the ancient Hymns addressed to the Graces. The greater part of those lines have so strong a resemblance in versification, in language, and in train of thought, to the poetry generally attributed to Phanocles, that this Hymn has also been ascribed to that poet. But when the discovery of these fragments was first announced, some apparent anachronisms were pointed out, as the mention of Flora and Psyche; and some passages were adduced in which the extreme care, and artificial structure seem to border on the utmost verge of refinement, and to betray a poet subsequent to the period when the Lyric song in Greece was the spontaneous effusion of genius and the passions. Had the fragments been published in the original Greek, scholars would ere now have been able to decide the question [...] as to the name of the author, or the date and character of the Hymns. But the task of editing a manuscript which has been so much injured by the effect of time, and so much disfigured by the orthographical mistakes of Greek monks in the middleages, demanded all the perseverance and ingenuity of verbal criticism; and, before entering upon such a labour, the Italian author purposed to publish his own poem, together with those parts of the fragments which have served as his model.²⁴⁸

Nelle varie *Dissertations* che accompagnano la pubblicazione dei canti ossianici ritroviamo la stessa strategia alludente in modo molto vago e generico al ritrovamento dei manoscritti. Ad esempio nella *Preface* dei *Fragments of Ancient Poetry*, firmata da Hugh Blair ma pubblicata anonima:

The public may depend on the following fragments as genuine remains of ancient Scottish poetry. The date of their composition cannot be exactly ascertained. Tradition, in the country where they were written, refers them to an aera of the most remote antiquity: and this tradition is supported by the spirit and strain of the poems themselves; which abound with those ideas, and paint those manners, that belong to the most early state of society. The diction too, in the original, is very obsolete; and differs widely from the style of such poems as have been written in the same language two or three centuries ago. They were certainly composed before the establishment of clanship in the northern part of Scotland, which is itself very ancient; for had clans been then formed and known, they must have made a considerable figure in the work of a Highland Bard; whereas there is not the least mention of them in these poems. [...] Though the poems now published appear as detached pieces in this collection, there is ground to believe that most of them were originally episodes of a greater work which related to the wars of Fingal. Concerning this hero innumerable traditions remain, to this day, in the Highlands of Scotland.²⁴⁹

²⁴⁷ C. Del Vento, *Foscolo, Cesarotti e i "poeti primitivi"*, cit., p. 656.

²⁴⁸ U. Foscolo, EN, vol. I, *Poesie e carmi, Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces*, pp. 1095-1096.

²⁴⁹ *Fragments of ancient Poetry*, cit., *Preface*, pp. III-V.

Ma forse ancora più stringente è l'*Advertisement* che Macpherson scrisse e inserì come premessa alla raccolta *Fingal*, dove l'autore spiega il motivo per cui non aveva ancora pubblicato gli originali:

The translator thinks it necessary to make the public acquainted with the motives which induced him to depart from his proposals concerning the Originals. Some men of genius, whom he has the honour to number among his friends, advised him to publish proposals for printing by subscription the whole Originals, as a better way of satisfying the public concerning the authenticity of the poems, than depositing manuscript copies in any public library. This he did; but no subscribers appearing, he takes it for the judgment of the public that neither the one or the other is necessary. However, there is a design on foot to print the Originals, as soon as the translator shall have time to transcribe them for the press; and if this publication shall not take place, copies will then be deposited in one of the public libraries, to prevent so ancient a monument of genius from being lost.²⁵⁰

Simile è la medesima vaga promessa da parte dei due traduttori, non adempiuta, di pubblicare gli originali e i motivi legati a questo ritardo, ovvero il tempo necessario affinché potessero ricopiare il testo, data la cattiva condizione dei manoscritti.

Infine i *Sepolcri*. Come abbiamo detto nel capitolo precedente, con i *Sepolcri* Foscolo innova la poesia cimiteriale sette-ottocentesca, passando dal semplice languore nostalgico e ruinico-sepolcrale della Saluzzo o dal *contemptus mundi* di tradizione cristiana a un vigoroso appello civil-patriottico rivolto ai propri concittadini, che si fa erede del modello alfieriano e spezza i rapporti con la consolazione cristiana, proiettando la poesia cimiteriale verso alti e laici ideali di libertà e fierezza.²⁵¹ Neppi in particolare distingue due filoni della poesia sepolcrale: uno “pessimistico cristiano-platonico” e uno “elegiaco-naturalista”; del primo farebbero parte Young, Hervey, Parnell, Haller ecc., del secondo Gray, Pindemonte, Delille, Foscolo ecc.²⁵² Ad ogni modo Foscolo, come fece per la quasi totalità delle sue opere, piegò i modelli e i generi letterari non tanto e non solo alla propria indole irrequieta e repubblicana, quanto alla propria concezione della letteratura, svuotata di senso se non indirizzata al fine di risvegliare in ogni individuo la coscienza della propria responsabilità in quanto erede di una ben precisa e sacra tradizione culturale e, non ultimo, erede della storia. Ossian

²⁵⁰ *Fingal. An Ancient Epic Poem*, cit., *Advertisement*, pagina non numerata.

²⁵¹ Cfr. a questo proposito anche R. Bertazzoli, *La tradizione della poesia sepolcrale e i versi di Ugo Foscolo*, pp. 9-62 in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, a cura di G. Barbarisi e W. Spaggiari, Gargnano del Garda (29 settembre – 1 ottobre 2005), Milano, Cisalpino, 2 voll., 2006, p. 9-10: «Non si tratta, infatti, del semplice recupero di temi, a partire da quello classico della morte livellatrice, fino al medievale *contemptus mundi*; né di una poesia edificante che medita sulla *vanitas*, e neppure del motivo del *tempus edax*, ossessivo nella letteratura barocca. La poesia cimiteriale legge tutti questi elementi alla luce di un nuovo rapporto tra il vivo e il morto, tra il dolore della perdita e il modo di manifestarlo. [...] Essa intreccia rapporti con i modi e i temi del genere descrittivo, con la poesia del sublime biblico e longiniano-burkiano, con l'estetica dell'infinito».

²⁵² E. Neppi, *Ontologia dei Sepolcri*, pp. 63-124 in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, cit., pp. 64-73.

partecipa in modo significativo nel carme foscoliano: nell'oblio che involve inesorabile, 17-18: «E involve / Tutte cose l'oblio nella sua notte»;²⁵³ nella tomba incaricata della funzione "memoratrice", 38-40: «E serbi un sasso il nome, / E di fiori odorata arbore amica / Le ceneri di molli ombre consoli»;²⁵⁴ nell'immagine dello spirito errante, 43-44: «Errar vede il suo spirto / Fra 'l compianto de' templi Acherontei»²⁵⁵ si nascondono probabilmente alcune suggestioni del bardo: *La Guerra di Caroso*, I, 159-161: «Dolente / Errar vedrassi l'ombra mia pel figlio / Privo d'onor»; *La Battaglia di Lora*, I, 290-291: «Del guerrier fu vista / Errar l'ombra d'intorno»; *I Canti di Selma*, III, 126-129: «Quando sul colle stenderà la notte / Le negre penne, quando il vento tace / Su l'erte cime, andrà 'l mio spirto errando / Per l'amato aere»;²⁵⁶ *Temora* II, I, 389-391: «Vid'ei lo spirto / Dell'oscuro Cairba errar ramingo / Di nembo in nembo»; 127-128: «A raccontar sue pene / Ai cari estinti».²⁵⁷ Nella seconda apostrofe a Pindemonte, 151-152: «A egregie cose il forte animo accendono / L'urne de' forti, o Pindemonte»;²⁵⁸ 236: «Eterno splende a' peregrini un loco»;²⁵⁹ nella funzione narratrice della tomba, 284-285: «Tutta narrerà la tomba / Ilio raso due volte»;²⁶⁰ nell'anastrofe dei vv. 228-229: «Le Muse / Del mortale pensiero animatrici»²⁶¹ forse *Callin di Cluta*, III, 7-8: «O man gentile, / Man dell'arpa di Luta animatrice»; vv. 235-236: «Ed oggi nella Tróade inseminata / Eterno splende a' peregrin un loco / Eterno».²⁶² Ma sicuramente l'eco più vistosa e che assume un significato particolarmente interessante si trova alla fine del carme, 279-295:

²⁵³ U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, p. 125. *La Notte*, III, 244-246: «Sì passerem pur noi, profondo oblio / C'involgerà: cadrà prostesa alfine / Quella magion superba», (*Il carme dei Sepolcri e altre poesie di U. Foscolo*, con discorso, commento e appendice bibliografica del professore F. Trevisan, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1909, p. 159); *Temora* III, II, 23-24: «E bujo / Ne involveria la taciturna tomba» (Martinelli 1987, p. 155). Ma cfr. B. Varchi, *Rime, A messer Lorenzo Vidrosci*, 7: «A quel, che tutti involve oscuro oblio».

²⁵⁴ U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, p. 126. *Carritura*, III, 126-130: «Vinvela mia, se là nel campo io caggio, / Tu la mia tomba inalza; / Ammonticchiata terra, e bigie pietre / Serbino ai dì futuri / La ricordanza mia» (Martinelli 1987, p. 157).

²⁵⁵ U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, p. 126.

²⁵⁶ Martinelli 1987, p. 157.

²⁵⁷ *Fingal* VI, I, 424-425: «Abbandonato / Seggomi al sasso de' miei cari estinti», (Martinelli 1987, p. 163).

²⁵⁸ U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, p. 129. *Temora* VII, II, 114-116: «È questa appunto / La Musica dei Regi, essa n'accende / Gli audaci spirti a gloriose imprese» ((Martinelli 1987, p. 164).

²⁵⁹ *Oitona*, III, 79-80: «In regione ignota / Risplende al peregrin» (Gavazzeni-Lombardi 1994, p. 526).

²⁶⁰ U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, p. 133. Tra gli echi che riporta Farina, il più vicino mi sembra *Temora* II, II, 450: «Parlerà questa pietra ai dì futuri» (Farina 2001, p. 345).

²⁶¹ U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, p. 131.

²⁶² U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, p. 131. *Oitona*, III, 78-80: «Raggio dell'Oriente agli occhi miei / Cara, sei tu, che in regione ignota / Risplende al peregrin», (U. Foscolo, *Liriche scelte. I Sepolcri e le Grazie. Frammenti di tragedie*, col commento di S. Ferrari, seconda edizione riveduta, corretta e accresciuta da O. Antognoni, In Firenze, Sansoni, 1918, p. 84).

[...] Un dì vedrete
 Mendico un cieco errar sotto le vostre
 Antichissime ombre, e brancolando
 Penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
 E interrogarle. Gemeranno gli antri
 Secreti, e tutta narrerà la tomba
 Ilio raso due volte e due risorto
 Splendidamente su le mute vie
 Per far più bello l'ultimo trofeo
 Ai fatati Pelidi. Il sacro vate,
 Placando quelle afflitte alme col canto,²⁶³
 I Prenci Argivi eternerà per quante
 Abbraccia terre il gran padre Oceáno.
 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.²⁶⁴

Omero, vero e proprio personaggio del carne viene raffigurato come un vecchio vagante tra le tombe degli eroi scomparsi in modo molto simile alle tante raffigurazioni in cui si vedono Ossian o altri eroi anziani deplorare i guerrieri caledoni ormai morti da tempo.²⁶⁵ Questa curiosa commistione dei due Omeri, l'Omero del Nord e quello del Sud fu notata già da Guido Mazzoni²⁶⁶ ed è vero quanto egli disse a proposito del superamento delle due scuole, la romantica e la classicista. Con questa sola immagine che convoglia in sé i due capostipiti, Foscolo riesce a produrre un finale che soddisfaceva sia i romantici che i classicisti: c'è

²⁶³ *Fingal* V, I, 414-416: «Le nostr'alme / Molci col canto tuo», A. Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 225.

²⁶⁴ U. Foscolo, vol. I, *Poesie e carmi, Dei Sepolcri*, pp. 132-133. *Temora* II, II, 519-521: «Ma dimmi, o Sole, sino a quando ancora / Vorrai tu rischiarar battaglie e stragi / Con la tua luce?», (Farina 2001, p. 346).

²⁶⁵ Oltre a vedere una reminiscenza di Jacopo abbracciante l'urna di Dante («Sull'urna tua, Padre Dante!... Abbracciandola»), Di Benedetto notava già un'eco di *Fingal* V, I, 345-347: «Oscuro e mesto / Talor m'assido alla tua tomba accanto / E vi brancolo sopra»; A. Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, cit., pp. 223-224. Ma ci sono altri esempi di atmosfera patetica in contesti memorativi, come ad esempio *Fingal* IV, 420-425: «Lasso! Infelice! / Qual fui! qual sono! abbandonato e cieco / Non più compagno degli Eroi passeggio, / Più quell'Ossian non sono. A me, donzella, / Quelle lagrime a me, ch'io con quell'occhi / Di tutti i cari miei vidi le tombe»; *La Guerra di Caroso*, I, 89-98: «Errò tre giorni tacito e non visto / Pria che giungesse alle muscose sale / De' padri suoi, presso il ruscel di Balva. / Stava colà sotto una pianta assiso / Solo Lamor, che le sue genti in guerra / Mandate avea con Idallano: il rivo / Scorregli appiè, sopra il baston riposa / Il canuto suo capo, ha ciechi i lumi / Carchi d'etade, e dà coi canti antichi / Alla sua solitudine conforto».

²⁶⁶ G. Mazzoni in *Storia letteraria d'Italia, L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1964, vol. I, p. 39: «E chi del carne analizzasse almeno gli episodi della notturna e spettrale battaglia sul campo dove i Greci vinsero, e di Omero cieco, brancolante tra i sepolcri, ravviserebbe quanto e come e fantasmagorie ossianesche e persino la leggendaria figura dell'Ossian infondessero elementi romantici nella classicheggiante poesia. Ben significativi, in quelle condizioni e in quella data, *I Sepolcri*; perché già in essi era conseguita, genialmente, l'organica fusione cui tutta l'arte italiana mirò nell'Ottocento, fino a spegnere in un rinnovamento vitale sì l'una scuola che l'altra. E perciò le due scuole se li contesero».

Omero, c'è Ettore, c'è la funzione tutta greca della tomba quale *sèma* e *mnème*,²⁶⁷ ma c'è, e come!, anche Ossian,²⁶⁸ e non solo nell'erranza tra i tumuli tanto cara ai romantici, ma anche nell'«onore di pianti» che avrà Ettore e che invece non avrà Fingal, secondo quanto gli comunica il suo sfidante Foldan, *Temora* II, 240-242: «Cadrai Fingallo, / Grigio-crinito regnator di Selma, / Né onor di pianto, né di canto avrai»,²⁶⁹ e giusta mi sembra l'osservazione di Longoni, secondo il quale Foscolo proietta nella figura di Omero una serie di tensioni estetiche ed etiche di un'intera generazione di italiani, il cui «santo e lagrimato» sangue è stato e sarà «per la patria versato». ²⁷⁰ Farina aveva individuato anche un legame tra la funzione etica e civile del canto bardico, così come Cesarotti ne scrisse nel *Ragionamento preliminare intorno i Caledonj*, e la funzione della poesia primitiva secondo la concezione di Foscolo, che «deve per istituto cantare memorabili storie, incliti fatti ed eroi, accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, le città all'indipendenza, gl'ingegni al vero ed al bello». ²⁷¹

Foscolo conservò sempre una sincera ammirazione sia per la traduzione ossianica di Cesarotti che per il bardo caledone in generale: la «magnifica barbarie d'Ossian»²⁷² non cessò mai del tutto di affascinarlo, sebbene fosse consapevole dell'operazione fraudolenta di Machperson.

²⁶⁷ Cfr. A. Casanova, *La tomba nella letteratura greca da Omero a Platone*, pp. 33-43 in *I «Sepolcri» di Foscolo*, cit., p. 40.

²⁶⁸ Concordo pienamente con Farina, il quale afferma, Id., *La presenza di Ossian nei Sepolcri*, cit., p. 334: «Le cautele della critica nel riconoscere l'incidenza della poesia ossianica sul carme foscoliano hanno assecondato la volontà depistante dello stesso autore, il quale, degno di fede quando dichiara la natura "politica" del carme, per distinguerne moventi e finalità dalle opere di Gray, Young ed Hervey, si rivela meno affidabile quando, nella breve premessa che introduce la nota ai *Sepolcri*, dichiara di avere avuto per modello la poesia greca».

²⁶⁹ (Gavazzoni-Lombardi 1994, p. 540). Il sintagma si trova anche in *Temora* I, II, 334: «Caddero questi senza onor di pianto». Cfr. anche *Croma*, III, 227-229: «Alla lor tomba / Stassi la gioia, e lor s'alza la pietra / Senza l'onor d'una pietosa stilla»; *Temora* II, II, 227-228: «Or la sua pietra inonorata, e senza / Stilla di pianto s'alzerà?» (Farina 2001, p. 344). Cfr. anche G.B. Marino, *Adone*, XIX, 91, 4: «Forse avrò dopo morte onor di pianto».

²⁷⁰ F. Longoni, *Dei Sepolcri e Omero*, pp. 313-331 in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, cit., pp. 313-314: «Tre diversi aspetti sono distinguibili nelle relazioni intercorrenti fra i *Sepolcri* e Omero: in primo luogo vanno naturalmente considerati i poemi omerici come fonte letteraria diretta dei *Sepolcri*, vale a dire gli apporti di Omero in generale e della traduzione foscoliana in particolare al carme. In secondo luogo esistono per contro apporti per così dire "foscoliani" all'Omero tradotto nel nostro idioma: Foscolo cioè nella sua versione proietta sul testo omerico tensioni etiche ed estetiche sue proprie o più in generale appartenenti ad un'età e a una generazione di italiani che egli si candida a rappresentare. In terzo luogo infine occorre considerare l'Omero personaggio della parte conclusiva dei *Sepolcri*».

²⁷¹ E. Farina, *La presenza di Ossian nei Sepolcri*, cit., p. 336.

²⁷² U. Foscolo, EN, vol. VI, *Discorso quarto della ragione poetica di Callimaco*, p. 306.

Capitolo 8

«Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siamo da tanto». Ossian e Leopardi

Ella può esser certa che se io vivrò, vivrò alle Lettere, perché ad altro non voglio né potrei vivere.

G. Leopardi a P. Giordani,
21 Marzo 1817

8.1 «Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia». Il ruolo di Ossian tra la Lettera alla De Staël e lo Zibaldone

Io sono del suo parere quanto a Leopardi: e l'animo e le meditazioni e le letture di quel rarissimo e stupendissimo giovane son troppo classiche: è impossibile che divenga romantico.

P. Giordani a F. Grillenzoni, 20 Gennaio 1821

L'uomo non è perfettibile ma corrottile.
G. Leopardi, *Zibaldone* [2563], 10 luglio 1822

In un breve saggio dedicato alle rovine, l'antropologo Marc Augé scriveva che «contemplare rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo, del tempo puro».¹ Non ci si discosterebbe molto dalla verità se si affermasse che Leopardi fu un contemplatore di rovine; che il suo pensiero fece esperienza del tempo puro, «tempo senza storia, di cui solo l'individuo può prendere coscienza e di cui lo spettacolo delle rovine può offrirgli una fugace intuizione».² L'antichità che aveva in mente Leopardi, «le dernier des Anciens»³ e «ultimo dei classici»,⁴ erede di un secolo di infinite riflessioni sui “primitivi” e sulla poetica elementare degli antichi, non è mai esistita se non appunto nel «tempo puro» che le rovine, monumentali e manoscritte, simboleggiavano e simboleggiano nel loro fragile persistere. Leopardi fu una voce inascoltata nella feroce battaglia tra i romantici e i classicisti, racchiusa «entro una parabola

¹ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 37. Lattanzi a sua volta parla di “sospensione”, nella quale vive la rovina, L. Lattanzi, *Rovine dell'antico*, cit., p. 123: «La rovina non è un oggetto naturale, ma non presenta neppure l'intenzionalità di un prodotto artistico compiuto, e appare sospesa in uno stato di transizione tra natura e artefatto».

² M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, cit., p. 38.

³ C.A. Saint-Beuve, *Portrait de Leopardi*, p. 425 in *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, a cura di N. Bellucci, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.

⁴ P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui “Canti”*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 29.

esistenziale tra solitudine e malattia, tra isolamento ed *ennui*»:⁵ le mancate pubblicazioni della *Lettera di risposta* e del *Discorso* sulla «Biblioteca italiana» impedirono una delle potenziali polemiche più affascinanti dell'Ottocento letterario italiano, quella appunto tra Leopardi e Ludovico Di Breme, chiamato in causa nel *Discorso*. Come scrive Ghidetti però, «la partecipazione alla “romanticomachia” fu comunque per lui la prima (e l'unica) circostanza che lo avrebbe visto uscire da una condizione di minorità e favorì il superamento di quel primo orizzonte circoscritto all'erudizione “antiquaria”».⁶ Fiumi di inchiostro sono stati versati sulla questione se Leopardi fosse stato o no romantico, in che misura, perché sì e perché no. In questa sede ovviamente non si ha la pretesa di risolvere il problema, destinato probabilmente a rimanere aperto, ma solo cercare di inquadrare quale ruolo Ossian abbia esercitato sia negli scritti polemici di Leopardi che nelle riflessioni dello *Zibaldone*, ovvero tentare un'indagine sulla presenza di Ossian all'interno delle riflessioni poetologiche leopardiane osservate soprattutto per via diacronica.

L'irrisolvibilità della presunta o meno romanticità di Leopardi poggia, a mio parere, su almeno quattro errori metodologici: innanzitutto l'analisi dell'opera leopardiana condotta sulla base di un canone fisso di “regole romantiche”; in secondo luogo l'estrazione dei suoi pronunciamenti e giudizi sul romanticismo senza tener conto del loro sviluppo nella storia del pensiero del poeta,⁷ «pensiero in divenire»;⁸ in terzo luogo la sua parzialissima conoscenza dei testi romantici davvero decisivi – ignoranza condivisa con la maggior parte degli scrittori italiani⁹ – e infine la ricerca di un'impossibile conciliazione di molti elementi della riflessione leopardiana che entrano in conflitto tra di loro: ad esempio, il Leopardi che scrive la *Lettera* e il *Discorso* non è più lo stesso Leopardi che riflette sulla relatività del gusto e del bello nelle pagine dello *Zibaldone*, né sono facilmente conciliabili l'affermazione perentoria secondo la quale la poesia non possa trattare del vero filosofico e l'affermazione che ammette che i grandi

⁵ E. Ghidetti, *Leopardi e la «romanticomachia»: ragione e sentimento*, pp. 85-100 in *Studi sul romanticismo italiano*, cit., p. 89.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Come scrive Rigoni aprendo il suo articolo, *Romanticismo leopardiano*, pp. 311-322 in «Rivista di storia della filosofia», LI, 2, 1996, p. 311: «Se ci si attenesse alle dichiarazioni contenute nello *Zibaldone* non meno che nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, si dovrebbe escludere qualsiasi appartenenza di Leopardi alle idee, ai programmi o allo spirito non solo del romanticismo italiano, quale è rappresentato dalla tradizione lombarda che corre dagli uomini del «Conciliatore» fino a Manzoni, ma anche del romanticismo europeo, e più in particolare tedesco».

⁸ Preferisco questa espressione a quella di «pensiero in movimento» fornita da S. Solmi, *La vita e il pensiero di Leopardi*, p. 61 in Id., *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987 e L. Baldacci, *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 15 perché la prima possiede in sé l'idea della riflessione che avanza ponendo continue premesse, ovvero l'idea di un pensiero *gradiens*, laddove “movimento” mi pare indichi sì assenza di stasi, ma con un'eco di disordine, certamente presente nello *Zibaldone* ma non imperante.

⁹ Binni a questo proposito parla di «conoscenza non intera del dispiegantesi fenomeno romantico», W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni Editore, 2000, p. 30.

ingegni poetici riescano ciononostante a filosofare in poesia. Credo invece che rispettare le contraddizioni di Leopardi, e osservarle nel loro sviluppo storico, esercitando al contempo una concezione non schematica del romanticismo europeo, possa consentire di avvicinarsi meglio al problema.¹⁰

È inevitabile a questo punto il confronto con il saggio critico che forse più di tutti polemizza sulla quasi totale estraneità di Leopardi al Romanticismo europeo, ovvero *Leopardi antiromantico* di Mengaldo.¹¹ Non c'è dubbio che la più grande differenza tra la poetica leopardiana e quella romantica, specie tedesca, sia la mancanza, nella prima, della spiritualità metafisico-idealistica e del simbolismo: è nota infatti l'ostilità di Leopardi allo spiritualismo. Il poeta rimase sempre fedele ai dettami della propria educazione, ovvero il sensismo, il classicismo e l'illuminismo,¹² così come è vero che il caos, la magia e il medioevo, punti cardine del programma di Novalis e di Friedrich Schlegel, non poterono che rimanere estranei al razionalismo leopardiano;¹³ e infine è vero che il ricorso all'analogia è minore rispetto alle abitudini poetiche dei romantici.¹⁴ Tuttavia l'estraneità di Leopardi alla propensione al "gigantismo", «sia nei sentimenti che nella visione della natura»,¹⁵ al gusto dell'esotico e del satanico mi pare non sia del tutto corretta,¹⁶ o meglio; se Mengaldo intende questi tratti quali elementi ridondanti, ha certamente ragione: il Leopardi maturo – ma non quello giovanile del biennio 1809-1810 – non esagera mai nell'utilizzo di qualsivoglia stilema, ma affermare l'assenza della propensione al gigantismo, all'esotico e al satanico mi sembra una forzatura: il solo testo *Ad Arimane* (1833) riunisce in sé il fascino per l'esotico, per il gigantismo e per il gusto titanico-satanico, mentre nelle *Operette* i primi due tratti sono praticamente quasi onnipresenti. Mengaldo inoltre sorvola sulla produzione giovanile inedita – densissima di elementi preromantici, seppur scolastici nel contesto arcadico nel quale si muovono.

Sono invece d'accordo sulla cifra stilistica: i romantici spesso procedono per accumuli (asindetici e non), per espansioni ed evocazioni, laddove Leopardi conserva la propensione alla concisione e alla precisione.¹⁷ Condivido ulteriormente il grande elemento in comune che Mengaldo vede invece tra i romantici e Leopardi, ovvero l'innalzamento della lirica quale genere assoluto dell'espressione tragica individuale.¹⁸

¹⁰ Il saggio di F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019 è forse lo studio più completo sul raffronto tra Leopardi e i principali protagonisti del romanticismo europeo e in generale del primo Ottocento, in particolare i romantici di Jena, Wordsworth, Coleridge e Goethe.

¹¹ P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui "Canti"*, cit.

¹² Ivi, p. 12.

¹³ Ivi, p. 17. Su questo cfr. anche A. Di Benedetto, *Leopardi e il romanticismo*, cit., p. 497.

¹⁴ Ivi, pp. 15-18.

¹⁵ Ivi, p. 16.

¹⁶ Ivi, pp. 16-19.

¹⁷ Ivi, p. 20.

¹⁸ Ivi, p. 30: «C'è un fatto di sostanza nel quale Leopardi converge coi grandi romantici, ed è la sua potente collaborazione – sostenuta anche da una precisa poetica che emerge da tante pagine

Interessante è quanto afferma Rigoni in merito al fatto che in realtà Leopardi approderebbe alla fine alle stesse conclusioni dei romantici, ovvero l'assoluta autonomia della poesia, partendo però da opposte premesse, materialistiche, non idealistiche.¹⁹ Se è vero che Leopardi assegna alla poesia una funzione di "potenza poetica" del tutto sconosciuta fino ad allora in Italia, tuttavia questa operazione non è la stessa dei romantici tedeschi. Questi ultimi non consideravano la realtà come un deserto da vivificare con la potenza della mente, ma ritenevano già la Natura piena di possibilità, di segni, che andavano colti. Per Leopardi non ci sono simboli e/o corrispondenze da cogliere nella Natura; nessuna operazione magica (nel senso novalisiano) è da compiere, ma solo l'inganno dei sensi, al limite, è possibile. Una delle riflessioni di Heidegger derivanti dallo studio della poesia di Hölderlin, secondo la quale «il poetare è un trovare»,²⁰ sarebbe stata del tutto incomprensibile per Leopardi.

La distanza è notevole anche con Schiller, il quale con Leopardi condivide sì la consapevolezza che i moderni, per mezzo dell'arte, hanno abbandonato l'unità nella Natura propria degli antichi, ma Schiller riteneva che tale disunione potesse essere recuperata per mezzo dell'ideale e così tornare all'unità, laddove Leopardi non concede nessuna possibilità di ritorno che non sia l'episodica illusione-rimembranza, che rimane comunque un processo fragilissimo e alla fin fine insufficiente, a causa della "troppa ragione" dei moderni.

Scavino propone una tesi interessante nell'affermare che, nonostante le premesse fossero opposte, Leopardi e i romantici convergevano sulla negazione della verità oggettiva, di volta in volta diveniente poiché continuamente autoformantesi.²¹ Su ciò torneremo. Per adesso occorre ripercorrere le riflessioni di Leopardi fin dall'inizio, per cogliere l'evoluzione del suo rapporto con la

dello *Zibaldone* – all'idea e pratica della lirica come sede del "grande stile", luogo in cui l'energia tragica dell'individuo si oppone all'ordine della società vigente, nonché all'operazione che rende possibile questa sublimazione, vale a dire la trasformazione della lirica da genere poetico fra i tanti in forma assoluta dell'espressione e stampo poetico non fungibile del sé».

¹⁹ Commentando un passo dello *Zibaldone* ([4358], 29 agosto 1828: «Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore: ecco il carattere essenziale del poeta»), Rigoni scrive: «in questo modo il materialista Leopardi, primo e unico in Italia, afferma quel principio dell'autonomia della poesia, fondamento di ogni estetica moderna, al quale i romantici tedeschi erano giunti da premesse opposte alle sue, ossia da premesse idealistiche», M.A. Rigoni, *Il materialismo romantico di Leopardi*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2017, p. 18.

²⁰ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di F. Von Herrmann, edizione italiana a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1988, p. 19.

²¹ R. Scavino, *Un romantico infinito. Analisi introspettiva della Lirica leopardiana*, Savigliano, L'Artistica editrice, 2004, p. 92: «La visione negativa di Leopardi è in sintonia con la cultura letteraria e filosofica del Romanticismo. La logica stessa dell'idealismo conduce alla negazione del valore oggettivo della verità che venga di volta in volta in possesso dell'uomo. Ogni meta raggiunta non è un punto di arrivo, ma di partenza verso un ulteriore grado di sviluppo, e ogni forma diviene materia per una nuova forma. Il principio di negazione, che nell'idealismo è il motore della dialettica, è infatti principio di trasgressione. [...] Immutabile ed eterno è solo il pensiero».

poesia romantica. In questa sede cercherò dunque di dimostrare come Leopardi, partendo da posizioni rigidamente classicistiche, giunga, progressivamente e in forza della sua straordinaria riflessione speculativa, più di tutti gli altri scrittori italiani – eccetto Manzoni naturalmente – vicino alle tesi dei romantici, con pochissime, anche se radicali, differenze.

Nel Capitolo 1 abbiamo visto brevemente la posizione di Leopardi tra il 1816 e il 1818, anni segnati rispettivamente dalla *Lettera di risposta* a Madame De Staël²² e dal *Discorso d'un italiano*.²³ In quei due scritti Leopardi si schierava decisamente tra le fila dei classicisti, posizionandosi in particolare accanto all'amico Giordani dell'articolo *Un italiano risponde al discorso della Staël*.²⁴ Quando nella *Lettera di risposta* Leopardi scrive che «se gli scienziati italiani s'istruiscono con diligenza dello stato delle scienze loro presso gli stranieri, questo è perché le scienze, possono fare, e fanno progressi tutto giorno dove che la letteratura non può farne, cosa che l'Italiano autore della lettera a voi indiritta ha dopo infiniti altri dimostra egregiamente, e a cui non so per qual ragione la illustre Dama abbia fatto vista di non badare»,²⁵ si riferisce chiaramente all'articolo di Giordani, nel quale si leggeva che «oggetto delle scienze è il vero, delle arti il bello. Non sarà dunque pregiato nelle scienze il nuovo, se non in quanto sia vero, e nelle arti, se non in quanto sia bello. Le scienze hanno un progresso infinito, e possono ognidì trovare verità prima non sapute. Finito è il

²² Stando a quanto il poeta scriveva ad Acerbi, la *Lettera* era stata più il frutto dello sdegno nei confronti della pessima pubblicistica italiana scagliatasi contro la De Staël, che nei confronti dell'articolo stesso della baronessa: G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, lettera del 17 novembre 1816, p. 34: «Scrissi l'altro articolo, mosso ad ira non tanto dalle opinioni della Dama quanto dalla miseria de' suoi nemici». Ricordo, a scanso di equivoci, che la *Lettera* risponde alla *Lettera di madama di Staël ai Compilatori della Biblioteca italiana* del giugno del 1816, ovvero la lettera con la quale la baronessa si difendeva dalle accuse piovutele addosso a causa dell'articolo *De l'esprit des traductions*.

²³ Non posso concordare con Gaetano, che a mio parere sopravvaluta decisamente la *Lettera*, da lui definita «un testo esemplare di quella nostra letteratura di confine che, in maniera paradossalmente lapalissiana, un classicista direbbe romantica e un romantico classicista. Una letteratura che in ogni caso guadagna l'esperienza intellettuale e umana di Leopardi a un gradino ancora più alto, collocandolo a lato dei grandi numi tutelari della cultura europea a cavallo fra Sette e Ottocento», R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, prefazione di G. Lombardo, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2002, p. 120. Se la *Lettera* si inquadra nel – e raffronta con il – contesto delle risposte date dai classicisti italiani alle tesi della baronessa, si vedrà come Leopardi non apporti molte novità di carattere critico: solo con il *Discorso* la sua voce inizia a distinguersi per originalità di pensiero.

²⁴ Cfr. tra l'altro la lettera a Giordani del 21 Marzo 1817, G. Leopardi, *Epistolario*, cit., pp. 71-72: «Ma mia patria è l'Italia per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto Italiano, perché alla fine la nostra letteratura, sia pur poco coltivata, è la sola figlia legittima delle due sole vere tra le antiche, né certo Ella vorrebbe che la fortuna l'avesse costretto a farsi grande col Francese o col Tedesco, e internandosi ne' misteri della nostra lingua compatirà alle altre e agli scrittori a' quali bisogna usarle; come spessissimo è avvenuto a me che tanto meno di lei conosco la mia lingua, la quale se mi si vietasse di adoperare con darmisi pieno possedimento di una straniera, io credo che porrei la speranza di divenir qualche cosa nella vera letteratura, e lascerei gli studi».

²⁵ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Lettera*, p. 880.

progresso delle arti: quando abbiano e trovato il bello, e saputo esprimerlo, in quello riposano».²⁶ Questa è anche la tesi della prefazione alla traduzione della *Teogonia* di Esiodo,²⁷ risalente ai primi mesi del 1817.

Secondo Leopardi il progresso è antagonista della forza e originalità della poesia, la quale, vichianamente, tanto è più grande quanto più è antica e semplice.²⁸ La *Lettera* si conclude con una posizione decisamente oltranzista e classicista, infiammata da toni patriottici:

O Italiani che vi pensate di aver tanto bevuto a queste fonti [quelle classiche] che le siano già secche, dite qual è il vostro Omero, quale il vostro Anacreonte, quale il vostro Cicerone, quale il vostro Livio. [...] Leggete i Greci, i Latini, gl'Italiani, e lasciate da banda gli scrittori del Nord, e ove pure vogliate leggerli, se è possibile non gl'imitate, e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero e Virgilio e Tasso né vogliate innestare nei loro celesti Poemi *Fingallo* e *Temora*, con far mostri più ridicoli de' Satiri, più osceni delle Arpie.²⁹

Poco dopo però Leopardi si rende conto che vietare del tutto la lettura dei poeti oltremontani sarebbe stato un po' eccessivo, per cui si corregge:

Non vo' già dir io che sia necessario ignorare affatto quello che pensano e creano gl'Ingegni stranieri, ma temo assaissimo la soverchia imitazione alla quale Italia piega tanto, che parmi faccia d'uopo a levarle il mal vezzo usar maniere che sentano dell'eccessivo. [...] Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siam da tanto, come più ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi.³⁰

Dunque, se si pone attenzione, si vede bene come Ossian, citato per mezzo delle due raccolte più importanti pubblicate da Macpherson, *Fingal* e *Temora*, sia contrapposto ai classici: «Omero, Virgilio e Tasso» vs «Fingallo e Temora», e nel finale della *Lettera* Ossian sembra campeggiare quasi fosse il rappresentante massimo della letteratura del Nord. È parecchio evidente cioè come Leopardi erediti e faccia propria l'opposizione che nella *querelle* italiana ed europea vedeva Ossian da un lato e Omero dall'altro, l'«estranetà» e la «tradizione», si potrebbe

²⁶ P. Giordani, *Un italiano risponde alla De Stäel*, cit., p. 11.

²⁷ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Titanomachia di Esiodo*, p. 445: «Sapete bene che le lettere, e singolarmente la poesia, vanno a ritroso delle scienze; voglio dire, dove queste vengon via sempre all'insù, quelle quando nascono sono giganti, e col tempo rappiciniscono. Ora quanto debba essere grande Esiodo vel dica Omero, al quale la natura, per dare un compagno, dovette aspettare che le lettere morissero e fosser sepolte per tutto il mondo, poi rinascendo dessero fuori in Dante il secondo miracolo, come nascendo duemila anni avanti aveano dato il primo».

²⁸ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Lettera*, p. 880: «O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. Se sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare di per noi stessi: se no, tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti in dispetto della natura. Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli».

²⁹ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Lettera*, p. 881.

³⁰ *Ibidem*.

anche dire.³¹ Inoltre era molto comune la paura che il pericoloso fascino di Ossian si traducesse – come in effetti in alcuni casi avvenne – in una sterile imitazione dei suoi stilemi. Il lettore ricorderà l'appello agli italiani che aveva rivolto Foscolo nella *Chioma*, invitandoli a non lasciarsi incantare dalla «magnifica barbarie d'Ossian». Nell'aprile del 1817 Leopardi comincia però a distanziarsi da Giordani, intraprendendo quel cammino che di lì a breve lo avrebbe condotto alla stesura del *Discorso*. La presa di distanza si misura con l'opposizione, seppur addolcita con mille espressioni di scusa per un'ardita discepolanza, al consiglio datogli da Giordani non solo di anteporre la prosa alla poesia, ma anche di tradurre prima di comporre autonomamente, e in ultimo di meditare e studiare a lungo i classici e gli autori del Trecento prima di scrivere opere proprie.³² Se Leopardi nella *Lettera* aveva esaltato l'originalità contro l'imitazione straniera, ecco che qui l'originalità “primitiva” è esaltata anche a scapito della letteratura italiana; l'eccellenza della poesia “primitiva” quale formulazione teorica comincia sempre più a farsi strada nelle riflessioni del giovane.³³

³¹ Come scrive Bàrberi Squarotti, il pensiero di Leopardi a quest'altezza di tempo è fortemente mediterraneo-centrico, tendente dunque a tacciare di barbarie ogni tradizione estranea alla classicità greco-romana di cui quella italiana sarebbe erede indiscussa, *Leopardi e Breme*, cit., p. 126: «Il Leopardi, con la sua difesa della classicità, viene a rifiutare la conoscenza e la frequentazione di tutte quelle culture e di tutte quelle nazioni che sono estranee al mondo greco e romano e alle successive culture romanze: e, così, può accusare di barbarie tutti i popoli che non vi partecipano, da quelli germanici e anglosassoni a quelli orientali, con particolare riguardo alla civiltà musulmana, che il Leopardi giudica il culmine di ogni barbarie. Il termine “barbaro” è quello che il Leopardi usa più di frequente quando parla di tutto ciò che non appartiene alla classicità greco-latina: ed è un'indicazione che, riprendendo la concezione greca della propria centralità come modello di civiltà e di cultura in opposizione a tutti i popoli stranieri, finisce a tacciare di assoluta negatività proprio quelle culture europee che stavano assumendo una centralità sempre più marcata nella situazione contemporanea».

³² G. Leopardi, *Epistolario* cit., lettera di Giordani del 15 aprile 1817, pp. 81-82: «Dico dunque che mi pare che a divenire scrittore bisogni prima tradurre che comporre; e prima comporre in prosa che in versi. Io poi vorrei pregarla a leggere e tradurre de' prosatori greci più antichi, Erodoto, Tuciddide, Senofonte, Demostene, che sono candidissimi e ottimi fra tutti; e per aver colori da imitare quella loro pittura, leggere i trecentisti. Spero ch'ella sia persuasa che l'ottimo scrivere italiano non possa farsi se non con lingua del trecento e stile greco».

³³ Ivi, lettera di risposta di Leopardi del 30 aprile 1817, pp. 94-96: «Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti e quella smania violentissima di comporre, non altri che la natura e le passioni, ma in modo forte ed elevato, facendomi quasi ingigantire l'anima in tutte le sue parti, e dire fra me: questa è poesia, e p[er] esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa, e darmi a far versi. [...] Quando io vedo la natura in questi luoghi che veramente sono ameni (unica cosa buona che abbia la mia patria) e in questi tempi specialmente, mi sento così trasportare fuor di me stesso, che mi parrebbe di far peccato mortale a non curarmene, e a lasciar passare questo ardore di gioventù, e a voler divenire buon prosatore, e aspettare una ventina d'anni per darmi alla poesia, dopo i quali, primo, non vivrò, secondo, questi pensieri saranno iti; e la mente sarà più fredda o certo meno calda che non è ora. Non voglio già dire che secondo me, se la natura ti chiama alla poesia, tu abbi a seguirla senza curarti d'altro, anzi ho per certissimo ed evidentissimo che la poesia vuole infinito studio e fatica, e che l'arte poetica è tanto profonda che come più vi si va innanzi più si conosce che la perfezione stà in un luogo al quale da principio né pure si pensava. Solo mi pare che l'arte non debba affogare la natura e quell'andare per gradi e voler prima essere buon prosatore e poi poeta, mi par che sia contro la natura la quale anzi prima ti fa poeta e poi col raffreddarsi dell'età ti concede la maturità e posatezza necessaria alla prosa. [...]

Il *Discorso* migliora notevolmente, dal punto di vista critico, le tesi della *Lettera*, affermandosi a mio parere come la migliore trattazione antiromantica del periodo. Il complemento di specificazione – *d'un Italiano* – è una chiave di lettura importante per l'interpretazione del testo. Il fattore patriottico infatti è parte integrante della questione. Del *Discorso* è importante sottolineare tre aspetti: innanzitutto la disapprovazione del poeta nei confronti dell'abbassamento del contenuto della poesia per mezzo dell'adozione delle leggende popolari, ovvero, diremmo noi, una critica all'attività antropologico-folkloristica di interessamento e successivamente di raccolta delle tradizioni letterarie e culturali, che proprio Macpherson aveva contribuito a inaugurare nei suoi viaggi nelle *Highlands* scozzesi alla ricerca di Ossian:

Imperocché i romantici i quali s'accorgevano ottimamente che tolta alla poesia già conciata com'essi l'avevano, anche la facoltà di fingere e di mentire, la poesia finalmente né più né meno sarebbe sparita, e di netto si sarebbe immedesimata e diventata tutt'uno colla metafisica, e risolta in un complesso di meditazioni, non che abbiano soggettata pienamente la poesia alla ragione e alla verità, sono andati in cerca fra la gentaglia presente di ciascheduna classe, e specialmente fra il popolaccio, di quelle più strane e pazze e ridicole e vili e superstiziose opinioni e novelle che si potevano trovare, e di queste hanno fatto materia di poesia; e quello ch'è più mirabile, intanto che maledicevano l'uso delle favole greche, hanno inzeppate ne' versi loro quante favole turche arabe persiane indiane scandinave celtiche hanno voluto, quasi che l'"intuizione logica" che col "prestigio favoloso" della Grecia non può stare, con quello dell'oriente e del settentrione potesse stare.³⁴

In secondo luogo la definizione di quale debba essere la funzione della poesia, ovvero l'«inganno fantastico», e del vero, unico, contenuto della poesia: la natura nella sua bellezza eterna, «le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili»:

In somma tutto sta, come ho detto da principio, se la poesia debba illudere o no; se deve, com'è chiaro che deve, e come i romantici affermano spontaneamente, tutto il resto non è altro che parole e sofisticherie e volerci far credere a forza d'argomenti quello che noi sappiamo che non è vero; perché in fatti sappiamo che il poeta sì come per cristiano e filosofo e moderno che sia in ogni cosa, non c'ingannerà mai l'intelletto, così per pagano e idiota e antico che si mostri, c'ingannerà l'immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta.³⁵

Perché in somma una delle principalissime differenze tra i poeti romantici e i nostri, nella quale si riducono e contengono infinite altre, consiste in questo: che i nostri cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini.³⁶

quale è dunque il vero poeta? Chi ha studiato di più? E perché non tutti che hanno studiato ed hanno un grande ingegno sono poeti? Non credo che si possa citare un esempio di vero poeta il quale non abbia cominciato a poetare da giovanetto».

³⁴ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, p. 915.

³⁵ Ivi, p. 917.

³⁶ Ivi, p. 922.

In terzo luogo una nuova chiamata in causa di Ossian, nella quale Leopardi risolve la contraddizione bremiana che voleva Ossian esempio cardine della nuova poetica moderna pur essendo un antico (contraddizione motivata dal fatto che Ossian è appunto un falso antico, seppur non in misura totale): «Che dirò di Ossian, e dei costumi e delle opinioni così di lui come dei personaggi de' suoi poemi, e della sua nazione a quei tempi? Ognuno vede senza ch'io parli, com'egli per essere e per parere al Breme “oltremodo patetico” sì nella “situazione” e sì nell’“espressione”, non ebbe mestieri di molto incivilimento».³⁷

Sia le tesi della *Lettera* che quelle del *Discorso* potrebbero dunque essere benissimo sintetizzate nel pensiero apodittico dello *Zibaldone*: «Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia»,³⁸ dove in quel «tutto» rientrano certamente le scienze, la filosofia, le arti, usi e costumi delle società ecc. Dunque Omero è concepito come il Massimo Bello: la letteratura successiva è una storia di decadenza. Siamo all'esatto opposto delle tesi di Cesarotti, così come del pensiero schlegeliano e schellingiano, secondo la cui filosofia della storia è proprio con il medioevo e con Dante che ha fine la decadenza della poesia tardoantica e ha inizio la poesia moderna,³⁹ con l'avvertenza però, da parte di Schlegel, a non identificare *tout court* poesia moderna e poesia romantica, dato che il romanticismo, come si è detto all'inizio, è un fattore dinamico, non una “scuola” poetica.⁴⁰ Leopardi, come ben avverte Bova, si oppone a una concezione “trascendentale” della poesia in nome di una concezione “storicistica” della stessa,⁴¹ o si potrebbe dire “organicistica”: alla pari di un organismo vivente, la

³⁷ Ivi, p. 935.

³⁸ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Zibaldone* [59], p. 39.

³⁹ F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 661: «Spentasi la forza della poesia più velocemente di quanto prima fosse cresciuta, lo spirito umano prese un'altra direzione; nella mischia fra il mondo antico e quello nuovo l'arte scomparve, e prima che l'Occidente avesse nuovamente un grande poeta passò più di un millennio. Chi possedeva talento oratorio si dedicava, tra i Romani, agli affari giuridici, e se era un Elleno teneva lezioni divulgative su ogni sorta di filosofia. Ci si accontentava di conservare, raccogliere, mescolare, abbreviare e rovinare gli antichi tesori di ogni genere; e trova una traccia di originalità, isolata e debole: in nessun luogo, un artista; nessuna opera classica in un periodo tanto lungo. Per contro, nel campo religioso l'inventiva e l'entusiasmo erano ben più vivaci; nella formazione del nuovo, nei tentativi di trasformare il vecchio, nella filosofia mistica, dobbiamo cercare la forza di quel tempo, che sotto questo aspetto fu grande, un mondo di transizione della cultura, un fertile caos che portò ad un nuovo ordine delle cose: il vero Medioevo. [...] Il grande Dante, sacro fondatore e padre della poesia moderna»; F. Schelling, *Dante sotto l'aspetto filosofico*, in G. Frigo, G. Vellucci, *Unità o dualità della Commedia. Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach. Con testi di F. W. J. Schelling e F. Bouterwek*, Firenze, Olschki, 1994, p. 25: «Nel santo dei santi, “dove religione e poesia si coingungono”, sta Dante come sacerdote sommo e consacra alla sua missione l'intera età moderna. La *Divina Commedia*, non rappresentando un poema in particolare ma l'intero genere della poesia moderna, anzi un genere a sé, è in sé così perfettamente indipendente, che la teoria, astratta da forme particolari, è del tutto insufficiente».

⁴⁰ F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., pp. 685-686.

⁴¹ A.C. Bova, *Inganno fantastico e inganno intellettuale*, pp. 11-94 in G. Leopardi, *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, studio introduttivo e cura di A.C. Bova, Rimini, Aracne editrice, 2017, pp. 25-26: «Ciò che qualifica, quindi, inequivocabilmente, la posizione teorica di Leopardi nel *Discorso*, connotandone in modo del tutto particolare i risvolti filosofici e le

poesia godeva di pieno splendore nella fase della sua giovinezza, mentre ora non è che un organismo agonizzante.

La contraddittorietà di cui si diceva sopra si rivela nella smentita che queste tre tesi subiscono mano a mano che Leopardi negli anni approfondisce sia la filosofia della storia che la concezione estetica. Già un anno dopo il *Discorso* cominciano a registrarsi dei “sommovimenti” che scuotono alquanto la riflessione leopardiana. Ad esempio tra i *Disegni letterari* (il quarto dei cosiddetti *Sei disegni recanatesi*) si trova un piano di lavoro, databile intorno al biennio 1819-1820, nel quale si legge:

V.4. Della condizione presente delle lettere italiane. Dovrebbe essere un'opera magistrale nazionale e riformatrice, dove si paragonasse la letteratura italiana presente con quella delle altre nazioni, si mostrasse la necessità di libri filosofici elementari metafisici ec., [...] si accennasse quello che manca loro [alle opere italiane correnti], dove peccano, quello che hanno di buono, si notasse l'andamento che ora ha preso la letteratura, verso il classico e l'antico, si stabilissero i limiti necessari a questo andamento lodandolo però in generale, e mostrandolo necessario, ma inutile e dannoso senza l'unione della filosofia colla letteratura [...] si analizzassero ancora in qualche modo le letterature straniere per mostrare quali grandi opere abbiano fornite in questi ultimi tempi, quale vi sia l'amore dello studio, quali gli effetti della letteratura, quali le strade che si sono aperte, e dove noi dobbiamo imitarli; si dimostrasse la necessità di adattarsi al gusto corrente, lo spirito filosofico del tempo convenirsi anche alle opere di questo tempo.⁴²

Come ben si vede, Leopardi comincia già a smussare – e non di poco – alcune delle maggiori tesi della *Lettera*. Per quanto riguarda lo sdegno, confessato nel *Discorso*, nei confronti dei romantici che erano andati «in cerca fra la gentaglia presente di ciascheduna classe, e specialmente fra il popolaccio, di quelle più strane e pazze e ridicole e vili e superstiziose opinioni e novelle che si potevano trovare, e di queste hanno fatto materia di poesia», Leopardi sembra smentirsi quando il 21 maggio 1819 scrive a Giuseppe Montani:

E mi pare che l'esempio recentissimo delle altre nazioni ci mostri chiaro quanto possono in questo secolo i libri veramente nazionali a destare gli spiriti addormentati di un popolo e produrre grandi avvenimenti. Ma per corona de' nostri mali, dal seicento in poi s'è levato un muro fra i letterati ed il popolo che sempre più s'alza, ed è cosa sconosciuta appresso le altre nazioni. E mentre amiamo tanto i classici non vogliamo vedere che tutti i classici greci e tutti i classici latini tutti gl'italiani antichi hanno scritto pel tempo loro, e secondo i bisogni i desideri i costumi e sopra tutto, il sapere e l'intelligenza de' loro compatriotti e contemporanei. E com'essi non sarebbero stati classici facendo altrimenti, così nè anche noi saremo tali, se non gl'imiteremo in questo ch'è

implicazioni dal punto di vista della filosofia della storia, è precisamente il fatto che egli oppone alla concezione romantica di una originarietà trascendentale della poesia, vale a dire all'idea dell'attività intellettuale intuitiva di una facoltà poetica autonoma, una concezione che riporta la natura della poesia alle condizioni materiali, storiche, della sua genesi [...] In altri termini il pensiero poetico [...] è per Leopardi originario e naturale, non in quanto funziona intuitivamente e analogicamente, ma in quanto è storicamente originario, in quanto appartiene ad una condizione antropologica perduta».

⁴² G. Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio e L. Abate, Macerata, Quodilibet, 2021, pp. 95-98.

sostanziale e necessario, molto più che in cento altre minuzie nelle quali poniamo lo studio principale.⁴³

A questo punto non è possibile ignorare come nel 1800 Wordsworth, nella prefazione alla riedizione delle *Lyrical Ballads*, avesse chiarito l'intento davvero rivoluzionario della raccolta, ovvero porre una volta per tutte fine alla distanza abissale che si era creata tra i poeti e il popolo, tentando appunto un avvicinamento sia per mezzo dello stile che per mezzo del contenuto.⁴⁴ La distanza che Leopardi registrava tra la lingua della prosa italiana e quella della poesia, specialmente coeva,⁴⁵ Wordsworth e Coleridge avevano tentato di ridurla da più di vent'anni, nel contesto della lingua e letteratura inglese.

Dunque i classici greci, latini e italiani non si erano separati dal popolo, anzi, «hanno scritto pel tempo loro, e secondo i bisogni i desideri i costumi e sopra tutto, il sapere e l'intelligenza de' loro compatriotti e contemporanei», e però

⁴³ G. Leopardi, *Epistolario*, lettera a Giuseppe Montani del 21 Maggio 1819, pp. 305-306.

⁴⁴ W. Wordsworth, *Appendice. Prefazione del 1800*, pp. 265-280 in W. Wordsworth-S. Coleridge, *Ballate liriche*, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Oscar Mondadori, 1999, p. 267: «Lo scopo principale che ho avuto scrivendo queste poesie è stato quello di rendere interessanti gli avvenimenti di tutti i giorni, rintracciando in essi, fedelmente ma non forzatamente, le leggi fondamentali della nostra natura, specialmente per quanto riguarda il modo in cui noi associamo le idee in uno stato di eccitazione. La vita umile e rurale è stata scelta generalmente perché, in questa condizione, le passioni essenziali del cuore trovano un terreno più adatto alla loro maturazione, sono soggette a minori costrizioni, e parlano un linguaggio più semplice ed enfatico; perché in questa condizione i nostri sentimenti elementari esistono in uno stato di maggiore semplicità e di conseguenza possono essere contemplati più accuratamente e comunicati con più forza [...] Si è pure adottato il linguaggio di questi uomini (certo purificato da quelle che appaiono le sue reali improprietà e da tutte le permanenti e ragionevoli cause di avversione o di disgusto), perché proprio essi comunicano continuamente con le cose migliori, dalle quali proviene originariamente la parte migliore della lingua [...] Un simile linguaggio, che scaturisce da ripetute esperienze e da regolari sensazioni, è dunque un linguaggio più stabile e ben più filosofico di quello che i poeti di solito sostituiscono ad esso, pensando di attirare tanti più onori a se stessi e alla loro arte, quanto più si alienano le simpatie degli uomini e indulgono in arbitrarie e capricciose abitudini linguistiche per ammanire cibi adatti a palati volubili e volubili appetiti che esistono solo nella loro immaginazione».

⁴⁵ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Zibaldone*, [3414-3419], 12 settembre 1823, pp. 852-854: «E non è d'altronde manifesto ch'ella [la lingua italiana] ha una lingua poetica più distinta dalla prosaica che non è quella di forse niun'altra lingua vivente [...] ma uno straniero non perciò ch'egli ottimamente intendesse la nostra moderna lingua prosaica, intenderebbe senza molto apposito studio la lingua poetica? Tant'è. [...] I poeti (fuorché in Francia) serbano l'antico più che possono, perch'ei serve loro all'eleganza, o dignità ec. anzi hanno bisogno dell'antichità della lingua. E così, contro quello che dee parere a prima giunta, i più licenziosi scrittori, che sono i poeti, son quelli che più lungamente e fedelmente conservano la purità e l'antichità della lingua [...] Dalla quale antichità la prosa, obbligata ad accostarsi all'uso corrente, sempre più s'allontana. Ond'è che il linguaggio prosaico si scosti per vero dire esso stesso dal poetico (piuttosto che questo da quello) ma non in quanto poetico, solo in quanto seguace dell'antico, e fermo (quanto più si può) all'antico, da cui il prosaico s'allontana. Del reso il linguaggio e lo stile delle poesie di Parini, Alfieri, Monti, Foscolo è molto più propriamente e più perfettamente poetico e distinto dal prosaico, che non è quello di verun altro de' nostri poeti, inclusi nominatamente i più classici e sommi antichi. Di modo che per quelli e per gli altri che li somigliano, e per l'uso de' poeti di questo e dell'ultimo secolo, l'Italia ha oggidì una lingua poetica a parte, e distinta affatto dalla prosaica, una doppia lingua, l'una prosaica l'altra poetica, non altrimenti che l'avesse la Grecia, e più che i latini».

Leopardi nel *Discorso* aveva deprecato il riavvicinamento dei romantici al «popolaccio». Si potrebbe obiettare che in quella sede Leopardi aveva criticato, secondo l'educazione illuministica ricevuta, che oggetto della poesia divenissero le credenze e le opinioni popolari, mentre qui depreca la distanza creatasi tra il popolo degli intellettuali e il popolo comune, e tuttavia c'è da chiedersi che cosa fosse la mitologia antica – le «favole» che i classicisti non volevano abbandonare, l'oggetto della poesia degli «intellettuali», – se non la credenza popolare del «popolaccio» greco e romano?

La funzione “distraente” della poesia e il suo oggetto, l’“eterno bello” cantato da Omero senza pari, e cioè la natura – posizione che, *mutatis mutandis*, tiene uniti Giordani, Foscolo, Monti, Pindemonte e Leopardi, benché, come scrisse giustamente Graf, il mito per Foscolo e Monti era “cosa viva” mentre per Leopardi un che di perduto inesorabilmente⁴⁶ – saranno smentiti successivamente dalla negazione perentoria dell'esistenza del bello assoluto platonico, poiché Leopardi sposa abbastanza presto le tesi relativiste: «non v'è quasi altra verità assoluta se non che *Tutto è relativo*. Questa dev'esser la base di tutta la metafisica». ⁴⁷ Dunque non è possibile distinguere una letteratura perfetta (quella classica) da quelle imperfette (le moderne letterature europee):

Da quello che dice Montesquieu *Essai sur le Goût. Des plaisirs de l'ame*. p. 369-370. deducete che le regole della letteratura e belle arti non possono affatto essere universali, e adattate a ciascheduno. Bensì è vero che la maniera di essere di un uomo nelle cose principali e sostanziali è comune a tutti, e perciò le regole capitali delle lettere e arti belle, sono universali. Ma alcune piccole o mediocri differenze sussistono tra popolo e popolo tra individuo e individuo, e massimamente fra secolo e secolo. Se tutti gli uomini fossero di vista corta, come sono molti l'architettura in molte sue parti sarebbe difettosa, e converrebbe riformarla. Così al contrario. Intanto ella è difettosa veram. rispetto a quei tali. Gli orientali aveano ed hanno più rapidità, vivacità, fecondia ec. di spirito che gli europei. Perciò quella soprabbondanza che notiamo nelle loro poesie ec. se sarebbe difetto tra noi, poteva non esserlo, o esser minore appresso un popolo più capace per sua natura di seguire e di comprendere coll'animo suo quella maniera del poeta. Lo stesso dite dell'oscurità, del metaforico eccessivo per noi, delle sottigliezze, delle troppe minuzie, dell'ampollosa ec. ec. *E questa distinzione fatela anche tra i popoli europei, e non condannate una letteratura perché è diversa da un'altra stimata classica*. Il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l'idea della convenienza. Era un sogno di Platone che le idee delle cose esistessero innanzi a queste, in maniera che queste non potessero esistere altrimenti (v. Montesq. ivi. capo I. p. 366.) quando la loro maniera di esistere è affatto arbitraria e dipendente dal creatore, come dice Montesquieu e non ha nessuna ragione per esser piuttosto così che in un altro modo, se non la volontà di chi le ha fatte. E chi sa che non esista un altro, o più, o infiniti altri sistemi di cose così

⁴⁶ A. Graf, *Manzoni, Foscolo e Leopardi*, cit., p. 242: «Ora, qual uso fa della mitologia il Leopardi? Un uso affatto diverso da quello dei classicisti ortodossi. Il Foscolo e il Monti (non immuni, del resto, né l'uno né l'altro, da romantica luce) trattano la mitologia come cosa vera e presente; viva, non già solo nella memoria e, tutto il più, nel sentimento, ma ancora nella credenza. Essi invocano gli dei dell'Olimpo come se veramente fossero devoti alla lor religione, e ne narrano i casi come se fossero avvenuti davvero. Il Leopardi considera il mito come cosa irrimediabilmente passata e perduta, e appunto perciò lo rimpiange; rimpiange cioè, le belle e dolci fantasie per cui la virtù parve vivere la natura e conversare con l'uomo».

⁴⁷ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Zibaldone* [452], 22 Dicembre 1820, pp. 160-161.

diversi dal nostro che noi non li possiamo neppur concepire? Ma noi che abbiamo rigettato il sogno di Platone conserviamo quello di un tipo immaginario del bello. (V. il discorso di G. Bossi nella B. Italiana). Ora l'idea della convenienza essendo universale, ma dipendendo dalle opinioni caratteri costumi ec. il giudizio e il discernimento di quali cose convengano insieme, ne deriva che la letteratura e le arti, quantunque pel motivo sopradetto siano soggette a regole universali nella sostanza principale, tuttavia in molti particolari debbano cangiare infinitam. secondo non solamente le diverse nature, ma anche le diverse qualità mutabili, vale a dire opinioni, gusti, costumi ec. degli uomini, che danno loro diverse idee della convenienza relativa.⁴⁸

Un anno dopo Leopardi afferma che i romantici avevano avuto ragione a demolire l'idea eterna del bello, ma torto nel cercare con smania l'originalità a tutti i costi:

Le teorie delle quali i romantici han fatto tanto romore a' nostri giorni, avrebbero dovuto restringersi a provare che non c'è bello assoluto, né quindi buon gusto stabile, e norma universale di esso per tutti i tempi e popoli; ch'esso varia secondo gli uni e gli altri, e che però il buon gusto, e quindi la poesia, le arti, l'eloquenza ec. de' tempi nostri, non denno esser quelle stesse degli antichi, né quelle della Germania, le stesse che le francesi; che le regole assolutamente parlando non esistono. Ma essi son andati più avanti, hanno ruscato o male interpretato il giudizio e il modello della stessa natura parziale, sola norma del bello; il fanatismo e la smania di essere originali (qualità che bisogna bene avere ma non cercare) gli ha precipitati in mille stravaganze; hanno errato anche bene spesso in filosofia, ne' principj e nella speculativa non solo delle arti ec. ma anche della natura generale delle cose, dalla quale dipendono tutte le teorie di qualsivoglia genere.⁴⁹

L'inconciliabilità della poesia con la filosofia, cioè del bello con il vero, della natura con la ragione, ritorna in vari luoghi dello *Zibaldone*, ad esempio nel pensiero espresso nell'appunto del 26 giugno 1821, secondo il quale «la bella letteratura, e massime la poesia, non hanno che fare colla filosofia sottile, severa ed accurata; avendo per oggetto il bello, ch'è quanto dire il falso, perché il vero (così volendo il tristo fato dell'uomo) non fu mai bello. Ora oggetto della filosofia qualunque, come di tutte le scienze, è il vero: e perciò dove regna la filosofia, quivi non è vera poesia»,⁵⁰ ma quest'affermazione entra in contraddizione con l'idea del genio, cheché ne dica Leopardi:

Malgrado quanto ho detto dell'insociabilità dell'odierna filosofia colla poesia, gli spiriti veramente straordinari e sommi, i quali si ridono dei precetti, e delle osservazioni, e quasi dell'impossibile, e non consultano che loro stessi, potranno vincere qualunque ostacolo, ed essere sommi filosofi moderni poetando perfettamente. Ma questa cosa, come vicina all'impossibile, non sarà che rarissima e singolare.⁵¹

Questo pensiero si collega anche a quello dell'anno precedente, dove Leopardi aveva trattato insieme dei sommi geni, Omero e Dante:

⁴⁸ Ivi, [154-155], 6 luglio 1820, pp. 75-76, corsivo mio.

⁴⁹ Ivi, [1671-1672], 11 settembre 1821, p. 467.

⁵⁰ Ivi, [1228], 26 giugno 1821, pp. 357-358.

⁵¹ Ivi, [1383], 24 luglio 1821, p. 400.

Omero e Dante per l'età loro seppero moltissime cose, e più di quelle che sappiano la massima parte degli uomini colti d'oggi, non solo in proporzione dei tempi, ma anche assolutamente. Bisogna distinguere la cognizione materiale dalla filosofica, la cognizione fisica dalla matematica, la cognizione degli effetti dalla cognizione delle cause. Quella è necessaria alla fecondità e varietà dell'immaginativa, alla proprietà verità evidenza ed efficacia dell'imitazione. Questa non può fare che non pregiudichi al poeta. Allora giova sommamente al poeta l'erudizione, quando l'ignoranza delle cause, concede al poeta, non solamente rispetto agli altri ma anche a se stesso, l'attribuire gli effetti che vede o conosce, alle cagioni che si figura la sua fantasia.⁵²

Leopardi dunque ha in mente un poeta che sia ignorantissimo riguardo alla scienza e alla filosofia intese nel senso moderno, galileiano-baconiano, dell'esperibilità epistemologica degli enunciati – «le cause» – e dall'altro dev'essere sapientissimo riguardo alla cognizione «materiale», «fisica» e «degli effetti», ovvero essere una sorta di Salomone, ricolmo di esperienza sapienziale; dev'essere anche religioso affinché la sua fantasia possa immaginarsi delle «cagioni» che lo scienziato moderno sa essere delle mere superstizioni. Mi sembra parecchio evidente come Leopardi, con ascendenze chiaramente vichiane, costruisca il suo sistema *a priori*, avendo cioè come punto di riferimento Omero. Per mezzo di Omero Leopardi sviluppa una filosofia della storia poetica in perenne decadenza, dacché scomparve Omero.

A questo punto sorge una domanda: quando Leopardi pensava ai romantici e al romanticismo, chi e cosa aveva in mente di preciso? Non è facile rispondere, anche perché Leopardi, come molti suoi contemporanei italiani, aveva letto poco della produzione poetica romantica anglo-tedesca e parecchi erano infatti i suoi pregiudizi. Se nella *Lettera* sembra essere Ossian il referente principale della nuova poetica, nel *Discorso* e nelle riflessioni dello *Zibaldone* non è più così. Il rappresentante principale del romanticismo diviene invece Lord Byron, da Di Breme indicato come il miglior esponente della nuova poetica, sebbene sembri che Byron odiasse l'etichetta di “poeta romantico”. Byron non solo è al centro del *Discorso*, ma ritorna svariate volte nello *Zibaldone*:

Lord Byron nelle annotazioni al Corsaro (forse anche ad altre sue opere) cita esempi storici di quegli effetti delle passioni, e di quei caratteri ch'egli descrive. Male. Il lettore deve sentire e non imparare la conformità che ha la tua descrizione ec. colla verità e colla natura, e che quei tali caratteri e passioni in quelle tali circostanze producono quel tale effetto; altrimenti il diletto poetico è svanito, e la imitazione cadendo sopra cose ignote, non produce maraviglia, ancorché esattissima. Lo vediamo anche nelle commedie e tragedie, dove certi caratteri straordinari affatto, benché veri, non fanno nessun colpo. Vedi il discorso sui romantici, intorno agli altri oggetti d'imitazione. E come non produce maraviglia, così neanche affetti e sentimenti, e corrispondenza del cuore a ciò che si legge o si vede rappresentare. E la poesia si trasforma in un trattato, e l'azione sua dall'immaginazione e dal cuore passa all'intelletto. Effettivamente la poesia di Lord Byron sebbene caldissima, tuttavia per la detta ragione, la quale fa che quel calore non sia comunicabile, è nella massima parte un trattato oscurissimo di psicologia, ed anche non molto

⁵² Ivi, [231], 5 settembre 1820, p. 102.

utile, perchè i caratteri e passioni ch'egli describe sono così strani che non combaciano in verun modo col cuore di chi legge, ma ci cascano sopra disadattamente, come per angoli e spicoli, e l'impressione che ci fanno è molto più esterna che interna.⁵³

Sono state sempre derise quelle poesie che aveano bisogno di note per farsi intendere. E tuttavia queste note riguardavano cose accessorie o secondarie, nomi, allusioni, fatti poco noti e male espressi ec. Che si dirà di quei poemi che hanno bisogno di note dichiarative delle cose sostanziali e principali, vale a dire dei caratteri, e delle proprietà ed operazioni del cuore umano che descrivono, come sono i poemi di Lord Byron? Questi sono i riformatori della poesia? Questi sono i grandi psicologi? Ma senza psicologia sapevamo già da gran tempo che in questo modo non si fa effetto in chi legge.⁵⁴

Eppure, dovendo scegliere tra Byron e Monti, tra il campione dei romantici e il campione dei classicisti, Leopardi alla fine accorda il suo favore a Byron. Secondo il poeta, le poesie di Byron sono piene di sentimento perché sono originali, mentre Monti è un imitatore dei classici. Ma il lettore ricorderà come Leopardi avesse criticato la pretesa di originalità dei romantici.⁵⁵ Come si esce da questa serie di contraddizioni? Abbiamo visto come, nel groviglio delle tesi e antitesi leopardiane, all'altezza del biennio 1816-1818 (*Lettera e Discorso*) la figura di poeta per eccellenza che si profila all'orizzonte sia Omero, inglobante in sé tutte quelle caratteristiche che secondo Leopardi determinavano la grande e vigorosa poesia. Leopardi però – e qui il legame con lo Schiller di *Sulla poesia ingenua e sentimentale* si fa davvero stretto – per mezzo della «conversione dalla poesia alla filosofia» del 1819 si rende progressivamente conto che o si imitano gli antichi, la loro mitologia e le loro illusioni, cui i moderni però non credono

⁵³ Ivi, [224], 24 agosto 1820, p. 100.

⁵⁴ Ivi, [238], 11 settembre 1820, p. 104. Probabilmente sempre pensando alle note esplicative byroniane Leopardi scrive anche che «diletto ordinarissimo ci produce un ritratto ancorché somigliantissimo, se non conosciamo la persona; straordinario se la conosciamo. Applicate questa osservazione alla scelta degli oggetti d'imitazione pel poeta e l'artefice, condannando i romantici e il più de' poeti stranieri che scelgono di preferenza oggetti forestieri ed ignoti per esercitare la forza della loro imitazione», [1303], pp. 379-380.

⁵⁵ Ivi, [3477-3478], pp. 867-868: «Si potrebbe aggiungere il nostro Monti, nel quale tutto è immaginazione, e nulla parte ha il sentimento, come n'ha grandissima nel più delle poesie di Lord Byron (se però quel di Lord Byron è ben significato col nome di sentimento). Certo è che il Monti benché d'immaginazione senz'alcun confronto inferiore a quella di lord Byron, e benché non abbia di poetico che l'immaginazione (sì nelle cose sì nello stile), si lascia leggere non senza piacere, né senza effetto poetico, e l'immaginoso in lui comparisce molto più spontaneo e men comandato che in Lord Byron. Ed è forse al contrario, perché Lord Byron è veramente un uomo di caldissima fantasia naturale, e Monti, qualch'egli sia per se stesso, nelle sue composizioni non è che un buono e valente traduttore di Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio ed altri poeti antichi, e imitatore, anzi spesso copista, di Dante, Ariosto e degli altri nostri classici. Sicchè Lord Byron tira le immagini dal suo fondo, e Monti dall'altrui. E se nell'uno ha dell'impoetico lo sforzo che [nel] suo poetare apparisce, nell'altro è veramente impoetico l'imitare e il copiare che però nella sua stessa poesia intrinsecamente non si lascia scorgere. Ond'è che le poesie di Lord Byron sieno meno poetiche, considerate in se stesse, che quelle di Monti. Mentre però questi è infinitamente meno poeta di quello. E si conchiude che le poesie dell'uno sieno impoetiche, e che l'altro non sia poeta». Nella lettera a Francesco Puccinotti del 5 giugno 1826, Leopardi elogiava Byron perfino, G. Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 1174: «Come va la lettura del *Byron*? veramente questi è uno dei pochi poeti degni del secolo, e delle anime sensitive e calde com'è la tua».

più, venendo di conseguenza a mancare sia la funzione d'«inganno fantastico» che la poesia aveva esercitato nei confronti degli antichi nella sua più completa pienezza, sia la spontaneità del canto (e l'esempio maggiore di questa strada era Monti), oppure – nonostante l'impossibilità di ritornare alla Natura – bisogna accomodarsi a poetare anche in questa terra desolata, in maniera del tutto diversa rispetto agli antichi, seguendo appunto i moderni.⁵⁶

Nel 1821 il poeta scrive sullo *Zibaldone* una nota a mio parere importantissima, che rovescia quasi del tutto le tesi sostenute tra il '16 e il '18: bisogna «cangiare strada del tutto e rinnovellare ogni cosa»:

Lodo che si distornino gl'italiani dal cieco amore e imitazione delle cose straniere, e molto più che si richiamino e s'invitino a servirsi e a considerare le proprie; lodo che si procuri ridestare in loro quello spirito nazionale, senza cui non v'è stata mai grandezza a questo mondo, non solo grandezza nazionale, ma appena grandezza individuale; ma non posso lodare che le nostre cose presenti, e parlando di studi, la nostra presente letteratura, la massima parte de' nostri scrittori, ec. ec. si celebrino, si esaltino tutto giorno quasi superiori a tutti i sommi stranieri, quando sono inferiori agli ultimi: che ci si propongano per modelli; e che alla fine quasi ci s'inculchi di seguire quella strada in cui ci troviamo. Se noi dobbiamo risvegliarci una volta, e riprendere lo spirito di nazione, il primo nostro moto dev'essere, non la superbia né la stima delle nostre cose presenti, ma la vergogna. E questa ci deve spronare a cangiare strada del tutto e rinnovellare ogni cosa. Senza ciò non faremo mai nulla. Commemorare le nostre glorie passate, è stimolo alla virtù, ma mentire e fingere le presenti è conforto all'ignoranza, e argomento di rimanersi contenti in questa vilissima condizione. Oltre che questo serve ancora ad alimentare e confermare e mantenere quella miseria di giudizio, o piuttosto quella incapacità d'ogni retto giudizio, e mancanza d'ogni arte critica, di cui lagnavasi l'Alfieri (nella sua vita) rispetto all'Italia, e che oggidì è così evidente per la continua esperienza sì delle grandi scempiaggini lodate, sì dei pregi (se qualcuno per miracolo ne occorre) o sconosciuti, o trascurati, o negati, o biasimati.⁵⁷

Non è possibile continuare a imitare le glorie passate,⁵⁸ è necessario che la poesia e le lettere prendano un'altra direzione. Se dunque sono finite le epoche delle grandi illusioni e speranze (le età fanciulle dell'umanità) e la poesia felice, illusa e immaginativa è ormai impossibile, pena il ridicolo montiano, allora l'unica strada percorribile è la poesia infelice, o meglio, malinconica e

⁵⁶ Ivi, [143], 1 luglio 1820, p. 71.

⁵⁷ Ivi, [865], 24 marzo 1821, p. 251.

⁵⁸ La lettera di risposta a Viesseux, che gli aveva scritto per illustrargli i propositi dell'«Antologia», per invitarlo a collaborare e infine per iniziare una corrispondenza, è alquanto illuminante sulle critiche di Leopardi nei confronti delle riviste italiane e delle opere italiane contemporanee, nelle quali mancherebbero appunto novità originali: G. Leopardi, *Epistolario*, lettera del 2 febbraio 1824, pp. 785-786: «Le dirò liberamente che a me parrebbe che un Giornale italiano dovesse piuttosto insegnare quello che debba farsi, che annunziare quel che si fa. Ella sa troppo bene la differenza che passa tra le circostanze d'Italia e quelle degli altri paesi d'Europa. I Giornali stranieri sono utili quando annunziano, perché hanno sempre opere degne da analizzare, o cose che meritano di essere riferite. Ma i libri che oggi si pubblicano in Italia non sono che sciocchezze, barbarie, e soprattutto rancidumi, copie e ripetizioni. Un giornale che non può annunziare se non qualche sonetto, qualche testo di lingua inedito o ristampato, qualche commentario sopra un libro antico, sopra un sasso, una moneta e cose simili, non può molto contribuire ai progressi né dello spirito umano né della nazione».

sentimentale, «figlia della filosofia», che rimane pur sempre inferiore rispetto alla radiosa poetica degli antichi greci e latini, ma questa inferiorità è il prezzo da pagare da parte dell'uomo che si è voluto appropriare di quella «cognizione delle cause» la cui ignoranza permetteva la grande poesia: «non dovevamo sapere». Tornano qui in mente i lamenti di Schiller, probabilmente il più vicino a Leopardi nell'esercizio di una filosofia “nostalgica” della storia, anche se distante da lui nelle soluzioni offerte per superare tale nostalgia:

Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,
 Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
 Lenkte damals seinen goldnen Wagen
 Helios in stiller Majestät.
 Diese Höhen füllten Oreaden,
 Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
 Aus den Urnen lieblicher Najaden
 Sprang der Ströme Silberschaum.⁵⁹

Matura il cosiddetto passaggio dalla «poetica dell'immaginazione» alla «poetica del sentimento».⁶⁰ Lentamente si profila all'orizzonte una coerenza in questo andirivieni speculativo: se la poesia degli antichi fu coerente con i tempi felici, così la poesia dei moderni dev'essere coerente con i tempi infelici; se gli antichi cantarono la felicità delle illusioni del mito, così i moderni devono cantare le disillusioni dell'infelicità, e dunque la poesia deve divenire «malinconica», «sentimentale», ovvero filosofica, cantrice del vero, non del bello:

La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infelicità; inoltre dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli, o al più de' poco esperti e poco istruiti, che son fuori del nostro caso. L'animo del poeta o scrittore ancorché nato pieno di entusiasmo di genio e di fantasia, non si piega più alla creazione delle immagini, se non di mala voglia, e contro la sottentrata o vogliamo dire la rinnovata natura sua. Quando vi si pieghi, vi si piega *ex instituto*, ἐπιτηδὲς, per forza di volontà, non d'inclinazione, per forza estrinseca alla facoltà immaginativa, e non intima sua. [...] Quindi molto e giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto, *cangiamento necessario*, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo. [...] E anche l'Italia ne' principii della sua poesia, cioè quando ebbe veri poeti, Dante, il Petrarca, il Tasso, (eccetto l'Ariosto) sentì e seguì questo cangiamento, anzi ne diede l'esempio alle altre nazioni. Perché dunque ora torna indietro? Vorrei che anche i tempi ritornassero indietro.

⁵⁹ F. Schiller, *Poesie filosofiche*, a cura di G. Moretti, Milano, Se, 2014, *Die Götter Griechenlands, Gli dèi della Grecia*: «Dicono invece oggi i nostri saggi / che dove un tempo, in maestà silente, Elio guidava il suo carro dorato, / ruota una morta palla di fuoco. / Un tempo le Oreadi abitavano questi spazi, / e c'era una Driade in quell'albero! / Argentea sgorgava la spuma dei torrenti / dall'urne di graziose Naiadi», p. 13.

⁶⁰ A. Camiciottoli, *L'Antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello»* (1816-1832), Società editrice fiorentina, Firenze, 2010, p. 24.

Ma la nostra infelicità, e la cognizione che abbiamo, e non dovremmo aver, delle cose, invece di scemare, si accresce. Che smania è questa dunque di voler fare lo stesso che facevano i nostri avi, quando noi siamo così mutati? di ripugnare alla natura delle cose? di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi? [...] Impariamo che insieme colla vita e col corpo, è cambiato anche l'animo, e che la mutazione di questo è *un effetto necessario*, perpetuo, e immancabile della mutazione di quelli. [...] Diranno che gl'italiani sono per clima e natura più immaginosi delle altre nazioni [...] Ma la vera causa per cui gl'italiani, a differenza di tutti gli altri, non conoscono oggidi altra poesia che la immaginativa, e della sentimentale sono affatto digiuni, ve la dirò io. In quest'ozio, in questa noia, in questa frivolezza di occupazioni, o piuttosto dissipazioni, senza scopo, senza vita, in somma senza né patria né guerre né carriere civili o letterarie né altro oggetto di azioni o di pensieri costanti, l'italiano non è capace di sentir nulla profondamente, né difatto sente nulla. [...] Per tutte queste ragioni dunque l'italiano non essendo oggidi capace di poesia affettuosa, ricorre e si dedica interamente alla immaginosa, non per natura o per vocazione, ma per volontà ed elezione. E appunto perciò o non vi riesce punto, o solamente coll'imitare, e tener dietro agli antichi, come un fanciullo alla mamma; nel modo che (sia detto fra noi) ha fatto il Monti: il quale non è poeta, ma uno squisitissimo traduttore [...] La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni. Dal che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi, e non farsi maraviglia, s'ella ora langue come vediamo, e se è così raro non dico un vero poeta, ma una vera poesia. Giacché il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso.⁶¹

La mutazione che subisce la poesia procede secondo necessità, non è una scelta, sebbene l'uomo possa a volta dimenticare il suo stato attuale e ingannarsi per mezzo della rimembranza, la quale rimane in ogni caso un processo fragilissimo:

Vero è per altro che né l'immaginazione de' vecchi sarà mai così feconda né forte ec. come quella de' giovani, né quella de' moderni, come quella degli antichi, né la comandata come la spontanea. E quindi la poesia de' moderni cederà sempre all'antica quanto all'immaginazione e si può ben comandare a questa, e renderla a viva forza anche più feconda e più gagliarda dell'antica, ma non si riuscirà mai in questo modo a dare a' suoi parti quella bellezza, quella grazia, quella vita che non ponno avere se non le sue produzioni spontanee. Saranno anche più energici, e non per tanto meno *vivi*, e men belli, anzi tanto meno quanto più energici, derivando quest'energia dalla forzatura, e dalla tortura a cui si mette la fantasia, per cavarne cose che facciano grand'effetto, e spirino originalità ec. Tali sono ordinariamente i parti delle fantasie settentrionali, parti la cui straordinaria forza non è vitale, ma come quella che si acquista coll'acqua vite, e benché più forti assai delle invenzioni greche, sono ben lungi dall'aver la vita, e la sana complessione di queste.

Bisogna però convenire che l'uomo moderno, così tosto com'è pienamente disingannato, non solo può meglio comandare all'immaginaz. che al sentimento, il che avviene in ogni caso, ma anche è meglio atto a immaginare che a sentire. Quando gli uomini sono ben conosciuti, non è più possibile sentir niente per loro; ogni moto del cuore è languido, e oltracciò s'estingue appena nato. L'affetto è incompatibile colla conoscenza della malvagità dell'uomo, e della nullità delle cose

⁶¹ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., Zibaldone [725-735], 8 marzo 1821, pp. 221-222, (corsivi miei).

umane. L'uomo disingannato non ha più cuore, perché i sentimenti ancorché destati da tutt'altro, hanno sempre relazione o vicina o lontana co' nostri simili. E come può l'uomo riscaldarsi per cose di cui conosce o la perversità o la total vanità? Sparito dagli occhi umani quel mondo umano, dove solo si poteva esercitare il suo cuore; sparita l'idea della virtù, dell'eroismo ec. ec. ec. il sentimento è distrutto. L'odio o la noia non sono affetti fecondi; poca eloquenza somministrano, e poco o niente poetica. Ma la natura, e le cose inanimate sono sempre le stesse. Non parlano all'uomo come prima: la scienza e l'esperienza coprono la loro voce: ma pur nella solitudine, in mezzo alle delizie della campagna, l'uomo stanco del mondo, dopo un certo tempo, può tornare in relazione con loro benché assai meno stretta e costante e sicura; può tornare in qualche modo fanciullo, e rientrare in amicizia con esseri che non l'hanno offeso, che non hanno altra colpa se non di essere stati esaminati, e sviscerati troppo minutamente, e che anche secondo la scienza, hanno pur delle intenzioni e de' fini benefici verso lui. Ecco un certo risorgimento dell'immaginazione, che nasce dal dimenticare che l'uomo fa le piccolezze della natura, conosciute da lui colla scienza; laddove le piccolezze, e le malvagità degli uomini, cioè de' suoi simili, non è quasi possibile che le dimentichi. Egli stesso assai mutato da quel di prima, e conosciuto da lui assai più intimamente di prima, egli stesso da cui non si può nè allontanare né separare, servirebbe a richiamargli l'idea della miseria, della vanità, della tristizia umana. In questo stato l'uomo moderno è più atto ad imitare Omero che Virgilio.⁶²

Nel giro di tre anni, tra il '19 e il '21 Leopardi rovescia quasi del tutto le tesi della *Lettera* e del *Discorso*: anche lì certo, egli era consapevole che i moderni non sono più gli antichi, ma ora si fa chiara alla mente di Leopardi la necessità di un "inevitabile" rinnovamento, anche se i moderni saranno inferiori; l'imitazione non è più possibile.⁶³ Per Leopardi tutto ciò che va contro la natura delle cose, o la necessità delle cose, è un *monstrum*. La differenza fondamentale che separa nettamente Leopardi dai romantici lombardi e dal romanticismo europeo, soprattutto tedesco, è costituita da due elementi: in primo luogo, come si è detto, Leopardi giunge alla conclusione che solo per necessità, non per scelta, bisogna optare per la poesia malinconico-sentimentale; in secondo luogo, la filosofia oggetto della poesia non può essere costituita dai «fumi» e dalle «nebbie» dei metafisici tedeschi, né da un pensiero apologeta verso il medioevo;⁶⁴ dev'essere una filosofia «dolorosa, ma vera».

Leopardi dunque compie un movimento di rivoluzione quasi completo rispetto alle tesi anti-romantiche della *Lettera* e del *Discorso*; una «rivoluzione

⁶² Ivi, [1548-1551], 23 agosto 1821, p. 438.

⁶³ M.A. Rigoni, *Il materialismo romantico di Leopardi*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2017, p. 12: «Leopardi vive dentro di sé il dramma dell'uomo che ha cessato di essere natura e che ha perduto, nel passaggio dall'antico al moderno, dalla poesia al pensiero, dall'illusione alla verità, le basi non solo della grandezza e della felicità ma, prima ancora, della stessa esperienza: questo è il significato della "conversione filosofica" del 1819».

⁶⁴ In questo senso ha ragione Timpanaro quando scrive: «E qui è la radice del rifiuto leopardiano del Romanticismo, che col passare degli anni diventerà più sfumato e problematico, senza peraltro mai scomparire: il Romanticismo è, per il Leopardi, medievalismo ammodernato, che ai mali della "troppa civiltà" unisce i pregiudizi della barbarie», S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe, a cura di C. Pestelli, introduzione di G. Tellini, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 322-323.

copernicana» la definisce Rigoni.⁶⁵ Come i romantici tedeschi, egli, partendo da tesi del tutto opposte, giunge alla conclusione della necessaria unità di poesia e filosofia,⁶⁶ con la differenza sostanziale che la sua sarà una filosofia decostruttiva, condotta “a colpi di martello”, come cinquant’anni dopo vorrà Nietzsche, e non una filosofia idealistica. C’è da chiedersi infatti che cosa sia in definitiva *La ginestra*, se non un poema “filosofico” in versi. Se definire Leopardi *antiromantico* è certamente una forzatura, non lo è definirlo anti-idealista, perché Leopardi appartiene a quel filone “pratico” del pensiero italiano, se si vuole, del “pensiero negativo”,⁶⁷ che da Machiavelli passa attraverso di lui fino a giungere a Michelstaedter, a Giuseppe Rensi e a Manlio Sgalambro, debitori del pensiero leopardiano. Leopardi è figlio dell’illuminismo che, oltre a fornirgli gli strumenti critici ed epistemologici, fu per lui, come ben scrisse Binni, «scuola di coraggio della verità».⁶⁸

La virata del pensiero del poeta rispetto a pochi anni prima è dunque vigorosa, ma l’aspetto ancora più importante e direi davvero interessante, sul piano strettamente poetico, è il parallelo che Leopardi giunge a creare con Werther e viceversa il contrasto con Foscolo: Ossian aveva preso il posto di Omero nel cuore di Werther, al cui suicidio partecipano in minima parte anche i canti

⁶⁵ M.A. Rigoni, *Romanticismo leopardiano*, cit., pp. 314-315: «Tra il 1817, quando alcune note dello *Zibaldone* denunciano ancora una concezione mimetica, e il 1826-29, quando teorizza l’autonomia poetica dell’io, Leopardi compie per proprio conto una “rivoluzione copernicana” che non trova altro esempio in Italia e che riproduce invece l’itinerario intellettuale di tanti scrittori e critici europei tra Sette e Ottocento [...] nella sua riflessione sulla natura della poesia, Leopardi ripercorre solitariamente ma puntualmente l’evoluzione compiuta dalla cultura estetica tedesca e inglese fra Sette e Ottocento, che giunse alla dissoluzione della teoria imitativa dell’arte attraverso il primato riconosciuto per un verso alla musica, per altro alla lirica».

⁶⁶ Unità oggetto di esplicita condanna anche nello *Zibaldone*, [2616-2618], 29 agosto 1822, p. 667: «La niuna società dei letterati tedeschi, e la loro vita ritirata e indefessamente studiosa e di gabinetto, non solo rende le loro opinioni e i loro pensieri indipendenti dagli uomini (o dalle opinioni altrui), ma anche dalle cose. Laonde le loro teorie, i loro sistemi, le loro filosofie, sono per la più parte (a qualunque genere spettino: politico, letterario, metafisico, morale, ec. ed anche fisico) *poemi della ragione*. [...] i tedeschi hanno un sapere immenso, una cognizione quasi (s’egli è possibile) intera e perfetta di tutte le cose che sono e che furono. Ed essendo essi così padroni della realtà per forza del loro studio, e gli altri letterati essendo così poco padroni de’ fatti, è veramente meraviglioso, come certissimo, che laddove l’altre nazioni oramai tutte filosofano anche poetando, i tedeschi poetano filosofando».

⁶⁷ Cfr. in particolare L. Sanò, *Le ragioni del nulla. Il pensiero tragico nella filosofia italiana tra Ottocento e Novecento*, presentazione di S. Givone, prefazione di U. Curi, Enna, Città Aperta Edizioni, 2005, la quale inquadra il pensiero di Leopardi all’interno della disamina della filosofia “tragica” di Michelstaedter e Rensi.

⁶⁸ W. Binni, *La protesta di Leopardi*, cit., p. 158. Tra le tante testimonianze della diffidenza nei confronti del coevo pensiero tedesco, basta leggere cosa scrive Leopardi a Puccinotti a proposito degli estratti da *Dichtung und Wahrheit* – e certamente Goethe non appartiene al romanticismo diciamo pure “mistico” della cerchia dell’«Athenaeum» – che poteva leggere in italiano per mezzo della traduzione di Enrico Meyer (*Lettere dalla Germania dirette all’Accademia labronica*, «Antologia», agosto e novembre 1825 e febbraio 1826), G. Leopardi, *Epistolario*, cit., lettera del 5 giugno 1826, p. 1174 : «Le *Memorie del Goethe* hanno molte cose nuove e proprie, come tutte le opere di quell’autore, e gran parte delle altre scritture tedesche; ma sono scritte con una così salvatica oscurità e confusione, e mostrano certi sentimenti e certi principii così bizzarri, mistici e da visionario, che se ho da dirne il mio parere, non mi piacciono veramente molto».

ossianici; Omero aveva preso il posto di Ossian nel cuore di Foscolo, che si era pian piano liberato del bardo ed era ritornato alla classicità; Ossian non prende il posto di Omero nel cuore di Leopardi ma, per così dire, si siede accanto a lui. Se il giudizio di Leopardi in merito al bardo caledone era stato lievemente negativo nella *Lettera* e nel *Discorso* – non sui canti in sé, bensì sulle conseguenze che l'ossianismo avrebbe potuto esercitare nella letteratura italiana – tutt'altra trattazione condurrà infatti nello *Zibaldone*, nel quale troviamo un paragone tra Omero e Ossian, a vantaggio ovviamente del primo, dal quale si ricava l'impressione che Leopardi guardi adesso con occhio diverso i poemi ossianici:

Tutti i caratteri principali dello spirito antico, che si trovano in Omero, e negli altri greci e latini, si trovano anche in Ossian, e nella sua nazione. Lo stesso pregio del vigor del corpo, della giovinezza, del coraggio, di tutte le doti corporali. La stessa divinizzazione della bellezza. Lo stesso entusiasmo per la gloria e per la patria. In somma tutti i beati distintivi di una civilizzazione che sta nel suo vero punto fra la natura e la ragione. Del resto, pietà filiale, e paterna, e tutti gli altri sentimenti doverosi e naturali, hanno fra i caledoni tutta la loro forza. Il divario tra i greci ed Ossian consiste principalmente in una malinconia generata dalle disgrazie particolari, e non dalla disperante filosofia, ma più propriamente e generalmente dal clima. Questa cagione non solo si conosce ma si sente nell'Ossian, e perciò rende la sua malinconia molto inferiore a quella dei meridionali, Petrarca, Virgilio, ec. nei quali si conosce e sente anche una potenza di allegria, come pure in Omero ec. cosa necessaria alla varietà, all'ampiezza della poesia composta di diversissimi generi, e quasi anche al sentimento.⁶⁹

Ossian avrebbe potuto essere un Omero, perché a detta del poeta ne condivide tutti i tratti, ma esagera con la malinconia, laddove i greci e i latini non erano mai malinconici *tout court*, ma lasciavano sempre un po' di spazio per una «potenza di allegria». Tempo dopo Ossian viene invece paragonato a Byron, ma questa volta il bardo vince sul poeta inglese, eccessivamente «orientale»:

Dal confronto delle poesie di Ossian, vere naturali e indigene dell'Inghilterra, colle poesie orientali, si può dedurre (ironico) quanto sia naturale all'Inghilterra la sua presente poesia (come quella di Lord Byron) *derivata in gran parte dall'oriente* [...] Infatti le poesie d'Ossian sebbene sublimi e calde, hanno però quella sublimità malinconica, e quel carattere triste e grave, e nel tempo stesso, semplice e bello, e quegli spiriti marziali ed eroici, che derivano naturalmente dal clima settentrionale. Non già quella sublimità eccessiva, quelle esagerazioni, quelle spaccamontate delle pazze fantasie orientali; né quel sapore aromatico; né quello splendore abbagliante, come dice il citato giornale, né quel fasto, né quella voluttà, né quei profumi (sono espressioni dello stesso); né quel colore vivo e sfacciato, ed ardente; né quella estrema raffinatezza, e squisitezza strabocchevole in ogni genere e parte di letteratura e poesia; né quella mollezza, quella effeminatezza, quel languore, quella delicatezza (per noi) eccessiva e nauseosa e vile e sibaritica, che deriva dai climi meridionali.[...] Il fatto sta che tutto il mondo è paese, e da per tutto si crede naturale e nazionale quello che fa effetto per la cagione appunto contraria, cioè per la novità, pel forestiero, pel contrasto col carattere e l'indole propria e nazionale; e come la poesia [in] Italia ha corso rischio, (e non ne è forse fuori) di una nuova corruzione mediante il settentrionalismo, l'Ossianismo ec. così viceversa l'inglese, mediante il meridionale e l'orientale. E certo se la poesia settentrionale pecca in qualche cosa al gusto nostro, egli è nell'eccesso del sombre, del buio, del

⁶⁹ Ivi, [204-205], pp. 229-230.

tetro; e la orientale al contrario, nell'eccesso del vivo, del chiaro, del ridente, del lucido anzi abbarbagliante ec. Vedete quanta conformità di carattere fra queste due poesie!⁷⁰

Sul versante dell'estetica leopardiana si crea dunque una ben precisa scala di valori: al primo posto Omero e la poetica solare, vigorosa e immaginativa dei meridionali; al secondo posto Ossian, che quantunque poeta pieno di immaginazione,⁷¹ presenta la malinconia onnipervasiva dei settentrionali; infine, al terzo posto, Byron con la poesia melliflua degli orientali. Se tuttavia la prima poetica non è più possibile e la terza è da scartare, la poetica settentrionale, o "sentimentale", rimane la preferibile. Credo che il lettore a questo punto si sia accorto del problema che Ossian pone a Leopardi. Ossian cioè produce un "blocco" nel sistema estetico leopardiano: è un antico⁷² colmo di immaginazione come Omero, ma differisce da Omero perché la sua poesia è malinconia *tout court*, dunque sentimentale, dunque moderna. Forse questo è il motivo per cui Ossian sia curiosamente poco presente nello *Zibaldone*: la sua modernità e al contempo antichità impedivano un facile collocamento nella filosofia della storia poetica di Leopardi, sul quale Ossian esercitava fascino soprattutto in virtù del suo "esotismo" sia spaziale che temporale, in quanto bardo della Scozia del Nord e vivente, secondo la leggenda, nel III secolo d.C. Ossian infatti, al pari dell'Islandese e del «filosofo indiano», acquisiva automaticamente agli occhi di Leopardi quell'autorevolezza "antica", opposta alla civiltà, che egli vagheggiò per tutta la vita.

⁷⁰ Ivi, [986-987], 25 aprile 1821, p. 286.

⁷¹ Ivi, [4479], 1 aprile 1829, p. 1219: «L'immaginazione ha un tal potere sull'uomo (dice il Villemain, *Cours de littérature française*, Paris 1828, nell'Antolog. N.97. p. 125. in proposito del generale entusiasmo destato dai canti ossianici al lor comparire, ed anco al presente), i suoi piaceri gli sono così necessari, che, anche in mezzo allo scetticismo di una società invecchiata, egli è pronto ad abbandonarsi ogni volta che gli sono offerti con qualche aria di novità. – Verissimo. Il successo delle poesie di Lord Byron, del Werther, del Genio del Cristianesimo, di Paolo e Virginia, Ossian ec., ne sono altri esempi. E quindi si vede che quello che si suol dire, che la poesia non è fatta per questo secolo, è vero piuttosto in quanto agli autori che ai lettori».

⁷² Tale classificazione trova un ulteriore punto d'appoggio in un *Disegno letterario*, dove si legge: «Della natura primitiva trattato dove si espongano a parte a parte le impressioni che fanno gli oggetti sopra l'uomo naturale, sopra il fanciullo, sopra gli antichi (e in questo ti potrà giovare il saggio sugli errori popolari degli antichi, e le altre op. sugli errori popolari) ec. paragonando queste impressioni e il genere di vita che ne risulta con quella dell'uomo incivilito. Poeti antichi e loro modo di veder la natura. Scrittura sacra ec. Immaginaz. de' fanciulli e degli antichi intorno alle nuvole. V. Cesarotti Ossian, Osservaz. al Poemetto della guerra di Caroso», G. Leopardi, *Disegni letterari*, cit., p. 123. Ecco la nota in questione: «Del resto noi troviamo nelle nuvole una ragion naturale delle frequenti visioni degli Scozzesi. La fantasia pervenuta e riscaldata identifica le più leggere rassomiglianze. Le bizzarre figure delle nuvole fanno di [sic] strane impressioni nell'immaginazione alterata dei selvaggi Americani, ed essi credono reali e viventi tutti gli oggetti mostruosi ch'esse presentano. I Romani in tempo di guerra scorgevano nelle nuvole degli uomini armati. In tempo di pace avranno ravvisate danze, e giuochi» e tuttavia bisogna pur dire che Ossian non è citato nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, forse – ma è solo un'ipotesi – perché Leopardi aveva serbato degli scrupoli filologici al suo riguardo, dato l'alto grado di scientificità che caratterizza il saggio.

Il poeta avrebbe potuto risolvere il problema solamente se avesse compreso, come fece Foscolo,⁷³ che i poemi di Ossian erano frutto di un abile maneggiamento di un geniale scrittore quale era Macpherson, che creò un ibrido, “ingannando” il gusto dell’intera Europa, tuttavia non ci sono prove che attestino che Leopardi dubitasse dell’antichità di Ossian.

Forse Leopardi si era reso conto che Ossian costituiva un *hapax*; lo rivela la sua incertezza nell’attribuire i poemi del bardo al genere lirico o epico, proprio perché in realtà sono presenti entrambi i generi. Il primo, in virtù del dolore, si rivela essere «respiro dell’anima» nella sua sentimentalità,⁷⁴ e il secondo «un inno [lirico] prolungato»:

La poesia, quanto a’ generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni: lirico, epico e drammatico. Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d’ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d’ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll’armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell’uomo. L’epico nacque dopo questo e da questo; non è in certo modo che un’amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata. Il poema epico si cantava anch’esso sulla lira o con musica, per le vie, al popolo, come i primi poemi lirici. Esso non è che un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato. Però anch’esso è proprio d’ogni nazione anche incolta e selvaggia, massime se guerriera. *E veggonsi i canti di selvaggi in gran parte, e quelli ancora de’ bardi, partecipar tanto dell’epico e del lirico, che non si saprebbe a qual de’ due generi attribuirli.* Ma essi son veramente dell’uno e dell’altro insieme; sono inni lunghi e circostanziati, di materia guerriera per lo più; sono poemi epici indicanti il primordio, la prima natività dell’epica dalla lirica, individui del genere epico nascente, e separantesi, ma non separato ancora dal lirico. Il drammatico è ultimo de’ tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un’ispirazione, ma un’invenzione; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua. [...] Trattenimento liberale bensì e degno,

⁷³ Sebbene Verducci riporti che sugli «Annali di Scienze e Lettere» (XXI, Settembre 1811, pp. 33 e sgg.) – giornale presente nella biblioteca paterna – fosse stato tradotto il *Report* della Highland Society of Scotland, ovvero il risultato dell’inchiesta che chiariva l’operato di Macpherson a seguito delle critiche sulla falsità dei poemi di Ossian, M. Verducci, *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, San Gabriele, Editoriale Eco, 1994. p. 127, ma non c’è certezza che Leopardi l’avesse letto. Sempre Verducci, *ibidem*, riporta che nei *Manoscritti* di Paolina (X, pp. 19-28, 28-48, 66-87) si trovano alcuni poemetti di Ossian (*La guerra d’Inistona*, *Dartula* e *Cartone*) copiati nella versione in italiano. Inoltre Verducci nota acutamente che forse Leopardi si ispirò a un nome di un personaggio del poema *Comala*, ovvero Sarno per il suo *Alla vita abbozzata di Silvio Sarno (di Ruggiero o Ranuccio, Vanni da Belcolle)*.

⁷⁴ Ivi, [136], 24 giugno 1820, p. 68: «La poesia malinconica e sentimentale è un respiro dell’anima. L’oppressione del cuore, o venga da qualunque passione, o dallo scoraggiamento della vita, e dal sentimento profondo della nullità delle cose, chiudendolo affatto, non lascia luogo a questo respiro. Gli altri generi di poesia molto meno sono compatibili con questo stato. Ed io credo che le continue sventure del Tasso sieno il motivo per cui egli in merito di originalità e d’invenzione restò inferiore agli altri tre sommi poeti italiani, quando il suo animo per sentimenti, affetti, grandezza, tenerezza ec. certamente gli uguagliava se non li superava, come apparisce dalle sue lettere e da altre prose. Ma quantunque chi non ha provato la sventura non sappia nulla, è certo che l’immaginaz. e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un’aura di prosperità, e senza un vigor d’animo che non può stare senza un crepuscolo un raggio un barlume di allegrezza».

ma non prodotto della natura vergine e pura, come è la lirica, che è sua legittima figlia, e l'epica, che è sua vera nepote.⁷⁵

È abbastanza evidente come Leopardi, riferendosi ai «canti di selvaggi in gran parte, e quelli ancora de' bardi» si riferisca a Ossian: quali altri canti bardici circolavano nel 1826? È inoltre importante notare come le riflessioni del recanatese sulla partecipazione dei canti bardici «tanto dell'epico e del lirico» siano quasi parallele alle note hegeliane delle *Lezioni di estetica*: per Hegel però la liricità di Ossian è talmente prorompente da rompere le maglie rigide dell'oggettività omerica:

Ciò [la tristezza oggettiva emanante dall'epica] dà alla rappresentazione poetica un tono rigido, chiuso, una melanconia per così dire oggettiva e quindi altamente epica, proprio all'opposto dei poemi di Ossian, in cui da un lato parimenti non vi sono interventi di dèi, ma dall'altro il lamento per la morte e la scomparsa dell'intera stirpe degli eroi si palesa come dolore soggettivo del vecchio cantore e come un trasporto di ricordi penosi.⁷⁶ [...] Perciò non si può parlare veramente di epica, quando il tono ed il colore sono determinati dalle estrinsecazioni liriche, come avviene in Ossian.⁷⁷

Il dolore di Ossian che si profonde nei canti è soggettivo, laddove la malinconia omerica era oggettiva. Secondo il filosofo ciò impedisce di definire "epica" la poesia di Ossian, perché il popolo cui apparteneva Ossian era parte di quelle nazioni nelle quali a svilupparsi per primo era stato il senso della soggettività,⁷⁸ non dell'oggettività; la narrazione dei fatti avviene non in modo oggettivo bensì soggettivo. Per questo motivo l'epica di Ossian sembra una lunga lirica: l'epica ossianica non è semplicemente eroica, bensì *eroico-sentimentale*, ossia "epos romantico", perché il contenuto è sì epico, ma il tono è lirico:

Sebbene alcuni celebri critici inglesi, per es. Johnson e Shaw, siano stati abbastanza ciechi da considerarli fattura di Macpherson, è del tutto impossibile che un qualsiasi poeta odierno abbia saputo creare, traendole da sé, queste antiche condizioni popolari e questi antichi avvenimenti. [...] Per tutto il loro tono, essi appaiono prevalentemente lirici: è Ossian il vecchio cantore ed eroe cieco, che lascia riaffiorare con lamentoso ricordo i giorni dello splendore; ma i suoi canti, sebbene vengano da afflizione e tristezza, restano egualmente epici nel loro contenuto, perché questi lamenti riguardano ciò che è stato e descrivono questo mondo da poco scomparso, i suoi eroi con le loro avventure d'amore, le loro gesta, le spedizioni per terra e per mare, gli amori, i fatti d'arme, il destino e la fine, in un modo che, sebbene interrotto da parti liriche, è così epico-oggettivo come

⁷⁵ Ivi, [4234-4236], 15 dicembre 1826, pp. 1123-1124, (corsivo mio).

⁷⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, edizione italiana a cura di N. Merker, introduzione di S. Givone, traduzione di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1997, p. 1199.

⁷⁷ Ivi, p. 1207.

⁷⁸ Ivi, p. 1290: «Anzi, presso alcuni popoli [...] gli elementi propriamente epici vengono trattati interamente entro il tipo della lirica narrativa, creandosi così prodotti di cui non si può dire con certezza se appartengano all'uno o all'altro genere letterario. Questa inclinazione alla concezione lirica trova il suo motivo essenziale nel fatto che l'intera vita di queste nazioni si sviluppa dal principio della soggettività, la quale è spinta a produrre dal suo intimo il sostanziale e l'oggettivo come una cosa propria e a dar loro forma divenendo sempre più cosciente di questo immergersi soggettivo in sé».

quando in Omero gli eroi, Achille, Ulisse e Diomede, ci dicono delle loro gesta, dei loro eventi, della loro sorte. Tuttavia lo sviluppo spirituale del sentimento e dell'intera realtà nazionale, sebbene il cuore e l'animo vi giochino un ruolo più profondo, non è ancora giunto allo stesso punto di maturazione che in Omero; in particolare manca la solida plasticità delle figure e la chiarezza solare della loro presentazione intuitiva. Infatti, rispetto alla località, noi siamo confinati in un paese nordico e brumoso, dal cielo coperto e con nuvole nere su cui gli spiriti cavalcano o se ne rivestono per apparire agli occhi degli eroi in una landa solitaria sotto forma di nube.⁷⁹

Ossian infatti manca della plasticità descrittiva di Omero che, in virtù del realismo oggettivo con cui sono rese le scene e i loro dettagli, dà all'ascoltatore l'impressione di essere in mezzo alle battaglie e agli avvenimenti; a Ossian non interessa la rappresentazione della «solida plasticità delle figure e la chiarezza solare della loro presentazione intuitiva», che è propria dell'epica, bensì la commozione lirica, e infatti le descrizioni di battaglie in Omero possono occupare centinaia e centinaia di versi, mentre in Ossian si risolvono nel giro massimo di una decina. A questo proposito non può dunque che stupire come Leopardi consideri le poetiche di Omero e Ossian analoghe tranne che per la mancanza del riso nel secondo, poiché appunto, come notava Hegel, i due poeti epici sono diametralmente opposti prima di tutto nella rappresentazione delle scene, oggettivo-mimetica il primo, metaforico-analogica il secondo. Inoltre Leopardi non sembra prestare attenzione alla seconda grande differenza tra Omero e Ossian, ovvero la «ferocia barbarica» del primo e la «dolcezza raffinata» del secondo, contrasto che si poneva alla base della preferenza di Cesarotti per Ossian piuttosto che per Omero, i cui «eroici macelli» offendevano le orecchie e il gusto settecenteschi. Fu proprio per questo motivo che Cesarotti decise di «rifondare Omero» nella *La Morte di Ettore*. Leopardi invece considerava i due poeti «primitivi» allo stesso grado; le loro poetiche si stagliavano all'opposto del gusto effeminato ed edulcorato del Settecento che, al pari di Foscolo, anch'egli detestava.⁸⁰

⁷⁹ Ivi, p. 1232.

⁸⁰ Cfr. Zibaldone [205], p. 94: «Ossian prevedeva il deterioramento degli uomini e della sua nazione. V. Cesarotti, osservazione ultima al poemetto della guerra di Caroso. Ma certo quando egli diceva ec. (v. gli ultimi versi d'esso poemetto) non prevedeva che la generazione degli imbelli si dovesse chiamar civile, e barbara la sua, e le altre che la somigliarono». Ecco la nota e i versi in questione del poema in oggetto: «Da varj luoghi di queste poesie si raccoglie che Ossian aveva opinione, che la natura dovesse andar deteriorando, e che alla generazione dei valorosi avesse a succeder quella dei deboli. Questo è il corso naturale dell'umane società verificato dall'esperienza: ma il deterioramento non proviene direttamente dalla natura, ma dall'altrazione dei costumi, e dell'educazion generale. Sembra che i corpi sociali possano contar quattro età: la prima di rozzezza, la seconda di ripulimento, la terza di morbidezza, e la quarta di corruzione. Misera quella generazione che giunge troppo tardi»; *La guerra di Caroso*, I, 327-337: «Tempo verrà che degli imbelli i figli / La voce in Cona innalzeranno, e a queste / Rupi l'occhio volgendo, Ossian, diranno, / Qui fé soggiorno, andran meravigliando. Su i duci antichi, e su l'invitta stirpe / Che più non è: noi poserem frattanto / Sopra i nembi o Malvina, errando andremo / Sulle penne dei venti; ad ora ad ora / S'udran sonar per la deserta spiaggia / Le nostre voci, e voleran frammisti / I canti nostri ai venti della rupe».

Un'altra probabile fonte di interesse per il bardo da parte di Leopardi potrebbe risiedere nell'estetica delle immagini: Ossian non si dilunga mai in dettagli descrittivi, ma anzi la sua è davvero una poetica del vago e dell'indefinito, che lascia schizzi di pennello invece di completare il quadro della rappresentazione. Il difetto della mimesi ossianica agli occhi di Leopardi avrebbe potuto essere compensato dalla sublimità longiniana del semplice; del resto, secondo il poeta, la notte è più «poetica» del giorno:⁸¹

Io considero quest'uso come parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia e bella letteratura. L'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta, spesso disprezzabile. Il bello e il grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si poteva introdurre sulla scena, se non introducendovi la moltitudine. Tutto quello che vien dalla moltitudine è rispettabile, bench'ella sia composta d'individui tutti disprezzabili. Il pubblico, il popolo, l'antichità, gli antenati, la posterità: nomi grandi e belli, perché rappresentano un'idea indefinita. Analizziamo questo pubblico, questa posterità. Uomini la più parte da nulla, tutti pieni di difetti. Le massime di giustizia, di virtù, di eroismo, di compassione, d'amor patrio sonavano negli antichi drammi sulle bocche del coro, cioè di una moltitudine indefinita, e spesso innominata, giacché il poeta non dichiarava in alcun modo di quali persone s'intendesse composto il suo coro. Esse erano espresse in versi lirici, questi si cantavano, ed erano accompagnati dalla musica degl'istrumenti. Tutte queste circostanze, che noi possiamo condannare quanto ci piace come contrarie alla verisimiglianza, come assurde, ec. quale altra impressione potevano produrre, se non un'impressione vaga e indeterminata, e quindi tutta grande, tutta bella, tutta poetica?⁸²

Macpherson, nel commentare alcuni passi dei poemi che compongono *Temora*, aveva elogiato la vaghezza descrittiva quale *conditio sine qua non* per lo sviluppo di un'accesa immaginazione.⁸³ Non c'è alcuna prova che Leopardi avesse letto queste note; inoltre l'amplificazione quale ingrediente opposto al

⁸¹ Ivi, [1798], 28 settembre 1821, p. 495: «Le parole *notte notturno* ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto elle contiene. Così *oscurità*, *profondo*, ec. ec.».

⁸² Ivi, [2804-2805], 23 giugno 1823, pp. 707-708.

⁸³ A proposito del duello finale del canto VIII del poema *Temora* tra Fingal e l'usurpatore Cathmor, duello da Ossian narrato per ellissi, Macpherson osservava: «The conduct of the poet, in this passage, is remarkable. His numerous descriptions of single combats had already exhausted the subject. Nothing new, nor adequate to our high idea of the kings, could be said. Ossian, therefore, throws a *column of mist* over the whole, and leaves the combat to the imagination of the reader. – Poets have almost universally failed in their descriptions of this sort. Not all the strength of Homer could sustain, with dignity, the *minutiae* of a single combat. The throwing of a spear, and the braying of a shield, as some of our own poets most elegantly express it, convey no grand ideas. Our imagination stretches beyond, and, consequently, despises, the description. It were, therefore, well, for some poets, in my opinion, (tho' it is, perhaps, somewhat singular) to have, sometimes, like Ossian, throw *mist* over their single combats», *Temora* '63, *Temora Book Eighth*, p. 147 e in una nota al canto V del medesimo poema, la vicinanza con le famose riflessioni leopardiane all'ostacolo alla vista come aiuto all'immaginazione diventa davvero interessante: «The human mind, free and fond of thinking for itself, is disgusted to find every thing done by the poet. It is, therefore, his business only to mark the most striking out-lines, and to allow the imaginations of his readers to finish the figure for themselves», *Temora* '63, *Temora Book Fifth*, p. 92.

sublime era già stata trattata dallo Pseudo-Longino,⁸⁴ ma è notevole che sia Macpherson che Leopardi condividessero analoghe idee in fatto di estetica, probabilmente perché entrambi avevano letto non solo lo Pseudo-Longino, ma anche Burke.⁸⁵

Infine, nel pensiero di Leopardi Ossian e i classici ritrovano un elemento in comune in quel che concerne il dolore che conduce al suicidio, differente dai moderni: secondo il poeta, in Ossian il suicidio non è mai frutto di una scelta nichilistica, ma di una disperazione che in quelle menti semplici e fanciulle è così grande ed esperita così intensamente che la ragione, ancor sopita, nulla potrebbe:

Dai poemi di Ossian si vede quanto gli antichi abitanti di quel paese fossero lontani dal concepire la nullità e noia necessaria della vita assolutamente; e molto più dal disperarsi e uccidersi per questo. Gli antichi Celti e gli altri antichi si uccidevano per disperazioni nate da passioni e sventure, non mai considerate come inevitabili e necessarie assolutamente all'uomo, ma come proprie dell'individuo, perciò disgraziato e infelice, e disperantesi. La disperazione e scoraggiamento della vita in genere, l'odio della vita come vita umana (non come individualmente infelice e accidentalmente infelice), la miseria destinata e inevitabile alla nostra specie, la nullità e noia inerente ed essenziale alla nostra vita, in somma l'idea che la vita nostra per se stessa non sia un bene, ma un peso e un male, non è mai entrata in intelletto antico, né in intelletto umano avanti quest'ultimi secoli. Anzi gli antichi si uccidevano o disperavano appunto per l'opinione e la persuasione di non potere, a causa di sventure individuali, conseguire e godere quei beni ch'essi stimavano ch'esistessero.⁸⁶

Ossian dunque nel sistema estetico leopardiano occupa un posto problematicamente irrisolto a cavallo tra gli antichi e i moderni: Leopardi non lo annovera tra i romantici perché è un antico e la sua poetica condivide alcuni aspetti di quella antica, omerico-dantesca,⁸⁷ come appunto il vago e l'indefinito quali principi portanti del sublime pseudo-longiniano. Inoltre il suicidio cagionato

⁸⁴ Pseudo-Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica, 1992, 12, 1-2: «La definizione dei trattatisti non mi piace: l'amplificazione – dicono – è un discorso che conferisce grandezza all'oggetto. Non v'ha dubbio infatti che tale definizione può essere comune al sublime, al pathos e ai tropi, poiché anche quelli conferiscono una certa grandezza al discorso. A me pare invece che si distinguano perché il sublime consiste in uno scarto qualitativo, l'amplificazione in un incremento quantitativo. Perciò mentre quello si trova anche in un singolo concetto, l'altra consta di una quantità sempre abbondante. Insomma: si ha l'amplificazione quando si riempie un discorso con tutti i particolari e i luoghi comuni di un argomento».

⁸⁵ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, presentazione di G. Sertoli, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985, pp. 89-90: «Ma lasciatemi dire che a stento una cosa può colpire la mente con la sua grandezza, se non si avvicina in un certo senso all'infinito; il che nulla può fare quando noi possiamo percepirne i limiti; ma il vedere un oggetto distintamente e il percepirne i limiti è la stessa e identica cosa. Un'idea chiara è quindi un altro modo di dire un'idea piccola».

⁸⁶ Ivi, [484-485], 10 gennaio 1821, pp. 168-169.

⁸⁷ A. Caracciolo, *L'Antico romantico*, cit., p. 244: «Le opere di Omero, Dante e Ossian, proprio perché composte secondo natura – cioè in modo spontaneo e semplice – nate ancor prima della letteratura – e quindi non offuscate dal desiderio di gloria, né dall'ossessiva ricerca dell'arte, né dai danni prodotti dall'incivilimento – divenivano così per Leopardi i modelli eterni di una poesia primitiva e popolare».

da «sventure individuali» differisce dal suicidio nichilistico dei moderni. Tuttavia Ossian possiede inequivocabili elementi della modernità, primo fra tutti la sentimentalità *tutto malinconica* che ha per oggetto il vero, ossia il dolore, non il bello fantastico dei greci. In secondo luogo l'assenza in Ossian della mitologia quale sistema di simboli è una marca tipicamente moderna.

Tanto più Leopardi approfondisce e lentamente muta le sue opinioni sia di estetica che di poetologia, sviluppando una filosofia della storia retta dal principio dell'inesorabilità, quanto più Ossian assume spazio e attira un'importante attenzione critica all'interno dello *Zibaldone*, compiendo, come vedremo a breve, un cammino contrario a quanto avviene invece nella produzione poetica del giovane recanatese.

8.2 Ossian nella poesia di Leopardi

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente, cioè abitata o formata di esseri uguali a noi! quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec., ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato! e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. E stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani, credendolo un uomo o donna, come Ciparisso ecc.! E così de' fiori ec., come appunto i fanciulli.

G. Leopardi, *Zibaldone* [64-65]

A lungo la critica si è soffermata sull'influenza esercitata nei confronti della poesia leopardiana da parte dei canti di Ossian nella traduzione di Cesarotti.⁸⁸ I giudizi e i cenni di Leopardi su Cesarotti sono per la verità alquanto scarsi e in assenza di un rapporto epistolare tra i due – Cesarotti morì nel 1808 – è difficile disegnare un quadro unitario delle opinioni di Leopardi sul magistero dell'abate padovano.

Nella prima *Lettera* inviata alla «Biblioteca italiana» (quella del 7 maggio 1816), anch'essa non pubblicata, Leopardi derideva il proposito del professore Eustachio Fiocchi di voler tradurre l'Iliade in ottava rima⁸⁹ e «rifondare Omero», noi diremmo cesarottianamente, a uso delle «donzelle»: il giudizio su Cesarotti è ambiguo, perché da un lato Leopardi elogia la traduzione, ma dall'altro critica

⁸⁸ Elenco i principali studi prodotti finora sull'argomento: E. Thovez, *Leopardi e Ossian*, pp. 274-282, in *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1921; A. Faggi, *I Poemi di Ossian e il Leopardi*, pp. 1-2 in «Il Marzocco», XXX, 52, (dicembre 1925); W. Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, pp. 77-132 e A. Vallone, *Nota su Leopardi e Ossian*, pp. 521-525 in AA.VV., *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, (Recanati 13 – 16 dicembre 1962), Centro nazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964; l'intervento di Binni venne poi incluso in Id., *La protesta di Leopardi*, cit., pp. 157-215; I. Montiel, *Ossian en la obra de Leopardi*, pp. 390-401 in «Itálica», XLVI, 4, (1969); S. M. Gilardino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo Editore, 1982; W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985; L. Blasucci, *Sull'ossianismo leopardiano*, pp. 785-816, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, cit., successivamente ampliato ed inserito, con il medesimo titolo, in L. Blasucci, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 199-235; F. Broggi-Wütrich, *All'origine del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, pp. 115-134 in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 17, (2001); Id., *The Rise of the Italian Canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic poems to the Canti*, Ravenna, Longo Editore, 2006; Id., *Diversità e identità: le Poesie di Ossian di Melchiorre Cesarotti e i Canti di Giacomo Leopardi*, pp. 261-272 in *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del XVIII congresso dell'A.I.S.L.L.I., Lovanio, Louvain-la-Neuve, Anversa, (Bruxelles, 16 – 19 luglio 2003), II, Firenze, Cesati, 2007; F. Bianco, *In margine alle Puerili leopardiane: tra l'Ossian e l'Omero di Cesarotti*, pp. 1-14 in «Sinestesieonline», VI, 20 (2017); Id., *Ossian nelle Puerili di Leopardi*, pp. 27-48 in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», (XIII), 2018.

⁸⁹ Fiocchi ne diede l'annuncio sul *Foglio d'annunzi* della «Gazzetta di Milano» del 23 marzo 1816, cfr. P. Colombo, *Appunti su Bernardo Bellini antiromantico*, pp. 185-202, «Acme», I, (2020), p. 185.

implicitamente la scelta del «miglioramento» quale strategia traduttoria.⁹⁰ Nella lettera a Giordani del 21 marzo 1817 Leopardi pungeva Cesarotti sulla mancata comprensione del genio di Alfieri;⁹¹ ma quattro anni dopo, in un appunto dello *Zibaldone*, lodava invece il tentativo di Cesarotti di reintrodurre nella lingua italiana gli aggettivi composti, dimostrandone così la flessibilità.⁹² Sempre in riferimento alla lingua e allo stile, Cesarotti è poi affiancato a Seneca in quanto coraggioso sperimentatore di una prosa filosofica, ma caduto vittima delle critiche degli italiani, come Seneca dei latini,⁹³ mentre due anni dopo Cesarotti è nuovamente nominato nella riflessione intorno alla relatività del giudizio di eleganza in fatto di lingua da parte della critica.⁹⁴

⁹⁰ G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana*, p. 877: «Io mi scandalizzo davvero perché un *Ex-Regolare delle Scuole Pie*, Professore di Matematica, la fa da uomo di mondo, e scrive per le gentili donzelle [...] Domando poi: volle il Sig. Professore dispogliare all'Iliade quell'abbigliamento greco ed Omerico, che essendo bellissimo, anzi divino, necessariamente dee piacere a pochissimi, in ispecie se si tratta di donzelle? La traduzione di Cesarotti che alla fin fine ha molta bellezza, che che ne dica chi non l'ha letta, o chi l'ha letta solo per dirne male, potea risparmiargli la fatica».

⁹¹ G. Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 70: «Spesso m'è avvenuto di compatire all'Alfieri, il cui stile tragico in quei tempi di universale corruzione pareva intollerabile, né so cosa sentisse quel sommo italiano, vedendo il suo stile condannarsi da tutti, i letterati più famosi disapprovarlo, il Cesarotti allora tanto lodato pregar lui pubblicamente che lo dovesse cangiare».

⁹² G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Zibaldone* [1076-1077], 23 maggio 1821, p. 312: «Anzi questa facoltà de' composti di due o più voci, è proprissima anche oggidì del linguaggio italiano familiare (e credo anzi del linguaggio familiare di tutte le nazioni, massime popolari): e specialmente del toscano lo è stato sempre, e lo è. [...] Sicché non si può dire che questa medesima facoltà sia neppur oggi perduta: (giacché sarebbe ridicolo l'impedire di fare altri composti simili ec.) né che la nostra lingua non ci abbia attitudine; e neppure che non si possano estendere oltre al burlesco o familiare [...] Ma altre voci, purché fosse fatto con giudizio, e senza eccesso di lunghezza, né forzatura delle parti componenti, si potrebbero benissimo comporre allo stesso modo, senza toglier nulla alla gravità, né indurre nessuna apparenza di buffonesco o plebeo. E così fece giudiziosamente il Cesarotti nell'Iliade, e credo anche nell'Ossian».

⁹³ Ivi [2169], 26 novembre 1821, p. 571: «La lingua e letteratura colle cose latine tornò a precipitar indietro ben presto. Ma in quel tempo lo stile di Seneca, e altri tali stili filosofici si condannavano altamente dai letteratori latini, come oggi dagli italiani quello di Cesarotti ec. e ciò serviva d'impaccio e di spauracchio a chi volesse scrivere filosoficamente in latino, come oggi volendo scriver buon italiano, nessuno s'impaccia più di pensare».

⁹⁴ Leopardi riflette sul concetto di «pellegrino», ovvero il fenomeno per cui non si avverte più come estraneo uno stile adottato secoli prima, ma che allora appariva barbaro, e dunque se nel Settecento lo stile di Cesarotti appariva barbaro, forse due secoli dopo, complice il suo esser diventato «pellegrino», non sarà più così. È una riflessione in linea con quella precedente, G. Leopardi, *Tutte le opere*, cit., *Zibaldone*, [2515-2518], 29 giugno 1822, pp. 646-647: «E quella ricchissima, fecondissima, potentissima, regolatissima, e al tempo stesso variatissima, poetichissima e naturalissima lingua del cinquecento, ch'a noi (ne' suoi buoni scrittori) riesce così elegante, forse ch'allora fu tenuta per tale? Signor no, ma per corrotta. E la buona lingua si stimava solo quella del trecento, e se ne deplorava la mutazione, chiamandola corruzione e scadimento totale della lingua, (come noi facciamo rispetto al 500) [...] Per le quali considerazioni e confronti, sebbene la lingua italiana di questo secolo sia bruttissima e pessima per ragioni e qualità indipendenti dalla purità e dal barbarismo, cioè perché povera, monotona, impotente, fredda, inefficace, smorta, inespressiva, impoetica, inarmonica ec. ec. nondimeno ardisco dire che se gli scrittori *barbari* della moderna Italia, arriveranno ai posteri, quando la lingua italiana sarà già in qualunque modo mutata dalla presente, e se la prevenzione [...] e il giudizio del secol nostro non avrà troppa forza ne' futuri, come non l'ha in noi il giudizio de' cinquecentisti, questa nostra barbara lingua, si stimerà elegante, e piacerà, perché divenuta già pellegrina, e forse il Cesarotti ec.

La critica maggiore che però Leopardi muove contro Cesarotti riguarda, ancora una volta, l'accusa di non aver compreso a fondo lo spirito dell'Iliade. Leopardi nello specifico biasima l'abate per non avere intuito come Omero avesse attuato, nel suo poema, una strategia di "doppio interesse" per così dire, ovvero avesse tenuto dedito sia l'interesse per la vittoria e il trionfo finale dei greci, rappresentato dall'eroe perfetto e «ammirabile», Achille, sia l'interesse traducentesi in commozione per la caduta gloriosa di Ettore, «amabile». Cesarotti invece aveva ritenuto che solo la caduta di Ettore fosse il centro del poema, l'acme della commozione e dell'interesse dello spettatore; solo dalla morte dell'eroe troiano era possibile trarre un insegnamento "morale" e non dall'ira di Achille, in se stessa riprovevole. Secondo Leopardi Cesarotti aveva cioè misurato il poema basandosi esclusivamente sui valori morali della modernità, che però non corrispondono a quelli della grecità: aveva insomma trattato in modo anacronistico il poema. Leopardi arricchisce quindi la questione offrendo anche un saggio antropologico sui greci e sul loro carattere.⁹⁵ Sono riflessioni molto

passerà per modello d'eleganza di lingua». Cesarotti dunque, nella mente di Leopardi, passava per ardito innovatore. Cfr. anche la nota di p. [2642], 15 ottobre 1822.

⁹⁵ Ivi, [3109-3116], 5-11 agosto 1823, pp. 780-781: «Tornando al proposito, il primo dei detti interessi, cioè quello della meraviglia era rilevato in Omero dalla circostanza che l'ammirazione cadeva sopra la superiorità, la virtù e la felicità di un eroe e di un esercito nazionale, sopra un'impresa fatta dalla propria nazione e fatta contro i di lei naturali nemici. Questa circostanza rendeva non solamente possibile ma naturalissima la vivacità e la durata di tale interesse ne' lettori o uditori greci (per li quali scriveva Omero) in tutto il corso del poema. Tolta questa circostanza, il detto interesse non può esser né molto vivo né molto durevole. [...] Ed effettivamente oggidì i lettori della stessa Iliade, non essendo greci, o non s'interessano mai vivamente per li greci, i quali sanno già dovere uscir vittoriosi, o presto lasciano d'interessarsene. Ma non bisogna dall'effetto che l'Iliade fa in noi, misurar quello ch'ei faceva nei greci, ai quali essa era destinata, né p. conseg. l'arte del poeta che la compose, né il pregio e valore del poema. L'altro interesse, cioè quello della compassione, non poteva Omero introdurlo nel suo poema in modo ch'ei si riferisse ad Achille o ai greci; non poteva, dico, per le suddette ragioni. Solamente poteva fare che la compassione si riferisse pur talvolta ai greci o a qualcuno di loro, come a soggetti secondarii e accidentalmente (qual è p. e. Patroclo), non come a soggetto primario della compassione, al qual soggetto tendessero tutte le fila del poema. [...] In somma com'egli aveva fatto in Achille un *uomo* sommamente ammirabile, così fece e volle fare in Ettore un *eroe* sommamente amabile. E come la vittoria riportata da Achille sopra l'invincibile Ettore, porta al colmo l'ammirazione per colui, colla sventura di Ettore mette il colmo alla sua amabilità e volge l'amore in compassione, la quale cadendo sopra un oggetto amabile è il colmo per così dire del sentimento amoroso. Molte sventure e di greci e di troiani si narrano o fingono nella Iliade, ma quella di Ettore è lo scopo del poema, ad essa tendono tutte le fila del medesimo niente meno e del paro che alla vittoria di Achille, e sempre unitamente: in essa il poema si chiude. Alle quali cose mirando il nostro Cesarotti, e giudicando che Ettore fosse il principal soggetto dell'interesse nella Iliade, e la sua sventura per se medesima il principale scopo ed assunto del poema, prosuntuosamente ne volle cangiare il titolo e intitolarlo *la morte d'Ettore*, stimando che Omero non avesse bene inteso se stesso e la sua propria intenzione quando ne' primi versi della Iliade annunziò espressamente un altro assunto. Nel che s'ingannò grandemente, per non aver mirato alla natura umana, alle qualità di que' tempi, alle circostanze di Omero (giacché se oggi nell'Iliade l'unico, non che principale, interesse è per Ettore, non così fu anticamente, né tale fu l'intenzione di Omero scrivendo ai greci), e per avere avuto l'occhio alle moderne opinioni circa l'unità dell'interesse e del soggetto principale. Ma come nell'intenzione di Omero l'unico interesse non dovette esser quello di Achille, né l'unico soggetto e scopo la sua vittoria per se medesima, altrimenti egli non gli avrebbe posto incontro un tal Eroe qual fa Ettore; così neanche l'interesse d'Ettore dovette esser l'unico, né la sua sventura per se medesima l'unico

simili a quelle che aveva sviluppato a suo tempo Foscolo, accusando Cesarotti di aver incolpato Omero («quel santo vecchio») di «colpe non sue».

Il nome di Cesarotti ricompare, questa volta non in qualità di traduttore ma di poeta, nella sezione poesia della *Crestomazia italiana*, con otto sonetti e due componimenti in sciolti.⁹⁶ Nel 1831 infine Leopardi si fa intermediario tra Fanny, collezionista di autografi, e Giovanni Rosini, per ottenere, tra le altre, alcune lettere di Cesarotti.⁹⁷

Da questi rari pronunciamenti si comprende come il giudizio di Leopardi su Cesarotti sia un po' ambiguo: l'Iliade non è rifiutata in blocco, in quanto dal punto di vista estetico non è un'opera senza bellezza, ma l'idea cesarottiana di rifare Omero sulla base del gusto settecentesco è senz'altro respinta.⁹⁸ Sul piano strettamente linguistico il giudizio è moderatamente positivo; Leopardi esprime qualche riserva sull'eleganza della prosa di Cesarotti, ma valuta positivamente il suo tentativo di introdurre i composti nella lingua italiana.

Il maggior studio sulla conoscenza della lingua e della cultura inglese da parte del poeta reputo rimanga *Cultura inglese in Giacomo Leopardi* di Mario Verducci,⁹⁹ il quale ha chiarito come lo studio dell'inglese e del tedesco fosse stato più tardo rispetto a quello delle lingue classiche, dell'ebraico, del francese e dello spagnolo,¹⁰⁰ e che ebbe inizio probabilmente nel 1824.¹⁰¹ Nella biblioteca paterna è presente l'Ossian di Cesarotti nell'edizione di Bassano del 1789,¹⁰² ma non l'edizione inglese, e tuttavia, come per tutti gli autori qui trattati, non si può affermare con assoluta certezza che egli non l'avesse letta dopo aver appreso la lingua. Negli anni '50 Karl Maurer aveva avanzato una brillante ipotesi, ovvero che l'insolito titolo – per una raccolta di liriche – dell'edizione Piatti del 1831, *Canti del Conte Giacomo Leopardi*, potesse derivare dai *Canti di Selma* e dalle ripartizioni in canti del *Bardo* montiano,¹⁰³ ma forse anche dai *Nuovi canti di*

soggetto e scopo del poema. Doppio dovette essere secondo l'intenzione di Omero, e doppio infatti riuscì a' lettori o uditori greci l'interesse, lo scopo, e l'Eroe del poema».

⁹⁶ G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, secondo il testo originale del 1828, introduzione e note di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968, pp. 345-352: CXCVII *Sopra il matrimonio* [composto di quattro sonetti]; CXCVIII *A Fille*; CXCVIX *Alla stanza della sua donna*; CC *Alla sua donna*; CCI *Il sospiro*; CCII *Atene, Sparta e Roma*; CCIII *L'amatore leggero*.

⁹⁷ Cfr. lettera di Leopardi del 24 maggio 1831, la risposta di Rosini del giorno dopo e la lettera di Leopardi degli inizi di settembre del medesimo anno, G. Leopardi, *Epistolario*, cit., pp. 1795-1796 e p. 1818.

⁹⁸ Ma si ricordi che tra le opere giovanili del poeta vi è un sonetto dal titolo *La morte di Ettore*, scritto nel 1809.

⁹⁹ M. Verducci, *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, cit.

¹⁰⁰ Ivi, p. 67.

¹⁰¹ Ivi, p. 78.

¹⁰² M. Cesarotti, *Poesie di Ossian tradotte. Con molte annotazioni. Bassano, 1789, tom. in-12*. Cfr. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova edizione a cura di A. Campana, prefazione di E. Pasquini, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, p. 96.

¹⁰³ K. Maurer, *Giacomo Leopardi's "Canti" und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1957, p. 209.

Ossian di Michele Leoni,¹⁰⁴ laddove Cesarotti aveva utilizzato sempre il titolo *Poesie di Ossian* per le sue edizioni.

La questione dell'«ossianismo leopardiano» è particolarmente complessa: in misura forse maggiore che negli altri poeti precedentemente analizzati, nella poesia di Leopardi sono numerosi i luoghi in cui Ossian per così dire “aleggi” senza lasciare una precisa impronta intertestuale.¹⁰⁵ Leopardi condivide con Monti e con Foscolo la tendenza a concentrare maggiormente gli influssi ossianici nelle composizioni giovanili antecedenti la riscoperta e la conversione ai classici greco-latini avvenute intorno al 1815-1817. L'influenza successivamente diviene più rarefatta, mantenendosi soprattutto nei contesti tempestosi e negli incipit, quelli che Binni chiama «avvii densi di elegia e di vibrazione sentimentale».¹⁰⁶ I testi giovanili cui faccio riferimento sono compresi all'incirca tra il 1809 e il 1812. Un eccellente contributo in tal senso è già stato dato da Francesca Bianco, che in *Ossian nelle Puerili di Leopardi* ha analizzato minuziosamente le probabili ricorrenze testuali, che investono ovviamente i contesti in cui in primo piano campeggia la Natura nordica con la sua terribile maestosità, come nella canzone *La tempesta* (1809), 9-38:

Quand'ecco vede sorgere
Nube nel cielo oscura,
Che in breve tempo ingombralo,
E inspira a ognun paura,
Ella si scioglie in grandine,
Che con tremendo orrore
Tutto flagella il povero
Campetto del Pastore.
Mugghiano tuoni orribili,
Striscia nell'aere il lampo,¹⁰⁷
Cadon veloci folgori,
E sembra acceso il campo.
Protervi venti soffiano,
Tutto è terrore, e tremito,
Le fiere si rintanano,
Muggisce il mar con fremito.
Alfine i nemi cessano,¹⁰⁸
S'accheta la tempesta

¹⁰⁴ *Nuovi Canti di Ossian*, pubblicati in Inglese da Giovanni Smith e recati in Italiano da Michele Leoni, Firenze, Alauzet, 1813.

¹⁰⁵ Di ciò avvertiva già Binni nei rilievi da lui effettuati, *La protesta di Leopardi*, cit., p. 198: «Le espressioni ossianesche citate non fanno mai macchia a sé nella poesia leopardiana, si son fuse dentro l'organico linguaggio “idillico”-elegiaco leopardiano come particolari di un'esperienza totale di cui la lettura ossianesca fu parte notevole, collaborazione di sensibilità, avvio di ritmo e di fantasia in una direzione che, nel suo insieme, mal si potrebbe immaginare senza la conoscenza dell'*Ossian*».

¹⁰⁶ Ivi, p. 194.

¹⁰⁷ F. Bianco, *Ossian nelle puerili di Leopardi*, cit., p. 35. *Temora* III, II, 234-235: «Scorgo una focosa striscia / Pender nell'aere?».

¹⁰⁸ F. Bianco, *Ossian nelle puerili di Leopardi*, cit., p. 35. *Comala*, I, 230: «Cessaro i nemi omai».

[...] ¹⁰⁹

È il paesaggio tempestoso tipico della natura ossianica del nord della Scozia e gli elementi ci sono tutti: i venti, le nubi, tuoni, lampi e folgori. Questo è proprio uno dei casi in cui non c'è un vero e proprio prestito sintagmatico da Ossian, eppure Ossian "aleggia", "si sente" per così dire.¹¹⁰ Oltre ai contesti in cui la natura è evocata nel suo orrido sublime, in generale Ossian offre più d'uno spunto nei *puerilia*: *Sansone* (1809), 12: «Invan di Gaza entro l'alte mura»;¹¹¹ *La Spelonca* (1810), 55: «Disse l'agreste Dio, cupa è la notte»;¹¹² *L'Amicizia* (1810), 5: «Tenebrosa notte»;¹¹³ *La Libertà latina difesa sulle mura del Campidoglio* (1810), 17: «Il quieto silenzio, e l'atra notte»¹¹⁴ e *Catone in Affrica* (1810), IV, 37: «Ma l'atra notte, e tenebrosa intanto»;¹¹⁵ *La Libertà latina difesa sulle mura del Campidoglio*, 88-89: «Ognuno a tali detti in cuor si sente / Arder lo sdegno»;¹¹⁶ *Il Balaamo* (1810), I, XVII, 101: «E lungo-urlanti gufi a lui

¹⁰⁹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti, inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1972, *La tempesta*, pp. 66-67.

¹¹⁰ F. Bianco, *Ossian nelle puerili di Leopardi*, cit., p. 35. *Fingal* I, 477-480: «Veggio due tuoni, / Due folgori vegg'io: turbati intorno / Sono i colli minori, e trema il musco / Sull'erte cime delle rupi annose», *Fingal* III, I, 170-173: «Il mar gonfiassi, i scogli / Ruggiano, i venti vorticosi a cerchio / Strascinano le nubi, ale di lampi / Volan focose», 232-235: «Il mar coi flutti / Viensene, e mugge su i petrosi fianchi; / Stridono i massi, e la scoscesa fronte / Spruzza, e ricopre la canuta spuma»; *Berato*, IV, 64-69: «Pende nube alto sul Cona / Che pel ciel passeggia e tuona; / Di tempeste ha grave il grembo, / Ha di lampi acceso il lembo; / Dell'incarco alteri e lenti / Sotto lei rotano i venti», ma soprattutto, per quel «tutto è terrore», cfr. *La notte*, III, 211-217: «Dietro il monte si cela la Luna / Mezzo pallida, e mezzo bruna: / Scappa un raggio, e luccica ancora / E un po' po' le vette colora: / Lunga dagli alberi scende l'ombra, / Tutto abbuja, tutto s'aombra: / Tutto è orrido, e pien di morte».

¹¹¹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Sansone*, p. 77. Inversione sintattica non infrequente in Ossian: *La Morte di Cucullino*, II, 341-342: «Di Tura in su le squallide / Mura siede silenzio», *Cartone*, III, 88: «Le di Barcluta torreggianti mura», *La Battaglia di Lora*, I, 77: «Alle di Sora maestose mura».

¹¹² G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *La spelonca*, p. 162. Focalizzazione a sinistra comune in Ossian: *Comala*, I, 57: «Presso è la notte», *La Notte*, III, 1: «Trista è la notte», 105: «Tetra è la notte e buja», *Calto e Colama*, III, 88: «Buja è la notte» e poi *La Morte di Gaulo*, 453: «Alta è la notte». Cfr. L. Da Ponte, *Le nozze di Figaro*, IV, 8: «È dessa... non è alcun... buia è la notte...».

¹¹³ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *L'Amicizia*, p. 173. *Dartula*, II, 508-509: «Intorno cinto / Da tenebrosa notte». Cfr. G. Muzzarelli, *Fabula di Narciso*, XLII, 8: «E lochi pien di tenebrosa notte»; B. Giambullari, *Poesie in ottava rima, La Novella del grasso legnaiuolo*: «La tenebrosa notte era scurata»; T. Tasso, *Il mondo creato*, 1° giorno, 100-101: «E i Giganti e i Titani al fondo avinti / De la tartarea e tenebrosa notte»; T. Tasso, *Il mondo creato*, 2° giorno, 513-514: «E quai fidi guerrier locati in guardia / Ne la più tenebrosa oscura notte».

¹¹⁴ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *La Libertà latina difesa sulle mura del Campidoglio*, p. 178.

¹¹⁵ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 247. «Nox atra» è innanzitutto un sintagma virgiliano (*Aen.*, I, 89; II, 360), ma cfr. anche *Comala*, I, 96: «Figlio dell'atra notte», *I Canti di Selma*, III, 52: «Notte atra», *La Notte*, III, 88: «In tal notte atra e funesta», (Bianco 2018, p. 35).

¹¹⁶ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *La Libertà latina difesa sulle mura del Campidoglio*, p. 180. *Dartula*, II, 118-120: «A cotai detti / Tutta la possa del feroce orgoglio / Sorse contro di me»; *Temora* IV, II, 58-59: «A cotai detti / Pianto inondò la senil guancia» ma soprattutto *Calloda* III, III, 133-134: «Arse a tai detti / Il Re di sdegno».

fann'eco»;¹¹⁷ II, VII, 42: «Il fragor dell'onde»;¹¹⁸ II, IX, 49-50: «Tal fra tempeste, e folgori tuonanti / Cruda grandin flagella il verde suolo»;¹¹⁹ II, XX, 118: «Ferro alto-fischiante»;¹²⁰ *I Re Magi* (1810), I, 47: «L'atra tempesta, e le piovose nubi»;¹²¹ *Le Notti puniche* (1810), I, 74-75: «E grandeggiar fra tutti / Il Duce fiero»;¹²² II, 74-75: «Alfin sconfitto / Cadde il Numida ancor»;¹²³ II, 129-130: «Ma tosto al campo il fuggitivo corso / Volser tremanti»;¹²⁴ *Il Diluvio universale* (1810), 52-53: «La sconvolta arena / Alzan frementi in vorticosi giri»;¹²⁵ *La morte di Saulle* (1810), 24-25: «Alta cima annosa / Cadde atterrata»;¹²⁶ *Sonetto pastorale* (1810), 9: «Schianta il bosco»;¹²⁷ 12: «Tutto inspira alto spavento».¹²⁸ Ma il testo di questo biennio più denso di rimandi ossianici è il poemetto *Catone in Affrica*: II, 24: «Giaccion l'insegne d'atro sangue tinte»;¹²⁹ II, 30: «Batte lo scudo di fierezza in segno»;¹³⁰ III, 5: «Fra i boschi ombrosi, e taciti»;¹³¹ III, 51-52: «E a l'alte rive echeggia / De l'ocean la riva»;¹³² V, 61-62: «L'aspra bipenne

¹¹⁷ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Il Balaamo*, p. 216. *La Notte*, III, 11: «Il lungourlante ed inamabil gufo», (Bianco 2018, p. 35).

¹¹⁸ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Il Balaamo*, p. 221. *Berato*, IV, 234-235: «Ma perché dunque / Tra 'l fragor dell'onde / Mi lasci egra e romita?»; *Dartula*, II, 134: «'L fragor dell'onda», (Bianco 2018, p. 37).

¹¹⁹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Il Balaamo*, p. 221. *Fingal* II, I, 266: «La ripercossa grandine flagella», (Bianco 2018, p. 38).

¹²⁰ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Il Balaamo*, p. 224. *Fingal* I, I, 345: «Alto-sbuffante».

¹²¹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *I Re Magi*, p. 188. *Cartone*, III, 599: «Atra tempesta», (Bianco 2018, p. 37). Cfr. P. Della Mirandola, *Sonetti*, XVII, 8: «La debil barca mia in sì atra tempesta!»; V. Colonna, *Rime spirituali*, CXIII, 1: «Potess'io in questa acerba atra tempesta».

¹²² G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Le Notti puniche*, p. 285. *Fingal* I, I, 366: «Sul carro assiso alto grandeggia il Duce», (Bianco 2018, p. 44).

¹²³ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Le Notti puniche*, p. 289. *Berato*, IV, 329-330: «Alfine / Sotto il mio brando Utalo cadde», *Calloda* I, III, 127-128: «Alfin pur cadde / Torcutorno mio padre».

¹²⁴ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Le Notti puniche*, p. 291. *Temora* VI, II, 297-298: «Rammenta il breve fuggitivo corso / Della vita mortale». Cfr. T. Tasso, *Rime*, I, *Rime per Lucrezia Bendidio*, CLXXXV, 1-2: «Dal vostro sen qual fuggitivo audace / Corso».

¹²⁵ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Il Diluvio Universale*, p. 305. *Fingal* I, I, 386-387: «In vorticosi giri / Qual rotante profondo».

¹²⁶ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *La morte di Saulle*, p. 359. *Fingal* I, I, 42-43: «Il Re dell'Oceano / Cadde atterrato».

¹²⁷ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Sonetto pastorale*, p. 361. *La Notte*, III, 64: «Schianta i boschi»; V. Monti, *Entusiasmo malinconico*, 66: «E schianta i boschi il ruinoso flutto».

¹²⁸ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Sonetto pastorale*, p. 361. *La Morte di Cucullino*, II, 67-68: «Alto spavento, ei forte / Come di morte». Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, V, 89, 3: «E 'l vulgo de' soldati alto spavento»; P. Metastasio, *Ezio*, I, 2, 91: «Ai tiranni dell'Asia alto spavento».

¹²⁹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 241. *Temora* I, II, 275: «La rossa chioma d'atro sangue intrisa», *Calloda* I, 243: «D'atro sangue ostile». Cfr. T. Tasso, *Genealogia della serenissima casa Gonzaga*, LXXXI, 1: «D'atro sangue la terra ancor si tigne».

¹³⁰ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 242. *La Morte di Cucullino*, II, 1: «Batte lo scudo di Fingallo il vento», (Bianco 2018, p. 47).

¹³¹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 243. *Temora* II, II, 173: «Si rovescian sul dorso i boschi ombrosi». Cfr. N. Da Correggio, *Rime*, CLXII, 1-2: «Le selve a l'aspre fiere e i boschi ombrosi»; G.G. Trissino, *Rime*, LXXII, 1: «Deserte piagge e boschi ombrosi et hermi».

¹³² G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 244. *Calto e Colama*, III, 61-62: «Echeggianti / Rive del Teuta», (Bianco 2018, p. 37).

ferrea / Alto solleva»;¹³³ VI, 80: «Atro-funesto velo»;¹³⁴ VI, 96: «Il rimbombante suon ripete l'eco»;¹³⁵ VII, 45-46: «Alto grandeggia / Il Duce fiero»;¹³⁶ IX, 30-32: «Dei ferrei scudi / L'urto impotenti a sostener; le spade / Snudano quindi»;¹³⁷ IX, 60: «E vibran l'armi rilucenti raggi»;¹³⁸ IX, 124: «Pel vasto campo il vincitor passeggia».¹³⁹ *Catone in Affrica* è uno dei poemetti più interessanti della produzione giovanile leopardiana poiché è il più simile a molti poemi ossianici,¹⁴⁰ non solo per la sperimentazione polimetrica – che prevede un metro specifico per quasi ognuno dei dieci canti, dallo sciolto alla canzonetta – e non solo per la fitta rete di rimandi a Ossian, ma anche per la commistione di narrativa diegetica e partizioni liriche, per la cui versificazione il poeta ricorre in genere rispettivamente all'endecasillabo (franto e spezzato come quello ossianico) e ai versi brevi arcadico-metastasiani, come Cesarotti in molti poemetti ossianici. Ma non solo questo: in omaggio al decoro dell'epos sentimentale, che sacrifica la crudezza dei dettagli alla commozione del sentimento, Leopardi sorvola sulle battaglie, descrivendone in uno stile epico-maestoso l'inizio e la fine più che lo sviluppo:

Quando l'orecchio a un tratto alto-percuote
 Di lung'-armato stuol l'ostil fragore
 Fra il risuonar de le stridenti ruote,
 E di ferrata selva infra l'orrore.
 Tosto sorge la turba, e l'asta afferra,
 Cinge l'acciaro, e l'aureo scudo imbraccia,
 Sdegno spirando, ed ostinata guerra
 Morte, eccidio, ruina, orror minaccia.
 Già stansi a fronte, e già fendon veloci
 I ferrei dardi l'aria; omai di sangue
 Tinte son l'armi infra le meste voci,
 E fra le strida di chi muore, e langue.
 Urtansi l'aste, la tremenda morte

¹³³ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 250. *Latmo*, III, 423: «Lo scudo alto solleva», (Bianco 2018, p. 46).

¹³⁴ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 255. Aggettivo composto simile a quelli ossianici: *Temora* IV, II, 296: «Notte atro-velata», *Calloda* I, III, 195: «Atro-velluto il ciglio».

¹³⁵ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 255. *Carritura*, III, 296: «Era da lungi rimbombante tuono».

¹³⁶ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 258. *Fingal* I, I, 366: «Sul carro assiso altro grandeggia il Duce».

¹³⁷ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 264. *Temora* II, 157: «Ferrei scudi», *Temora* I, II, 248: «Snudansi mille spade», *Calloda* II, 34-35: «Le spade / Snudano», *Cartone*, III, 332: «Snudar le rilucenti spade», (Bianco 2018, p. 44).

¹³⁸ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 265. *Calloda* II, III, 180: «Ambi nell'arme rilucenti»; Cfr. L. Pulci, *Morgante*, X, 27, 1-2: «Vide tante trabacche e padiglioni, / Destrier coperti d'arme rilucenti».

¹³⁹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 267. *Callin di Cluta*, III, 166-167: «La Luna / Fosco-crostata per lo ciel passeggia», *Fingal* V, I, 80-81: «Nube estiva / Lento-tonante per lo ciel passeggia».

¹⁴⁰ F. Bianco dedica un serrato studio comparatistico di questo poemetto con i versi di Ossian, *Ossian nelle Puerili di Leopardi*, cit., pp. 38-47.

Ruota intorno l'acciar, cade il possente,
 Cade il timido, e il vil, soggiace il forte
 Tra la pugna fatal, tra l'ira ardente.
 Ma l'atra notte, e tenebrosa intanto
 Dal cavo speco ad oscurare il giorno
 Placida uscia l'opaco, e nero manto
 Fra il terrifico orror stendendo intorno.
 Vansi arretrando alfin l'audaci schiere,
 Gettan l'acciar di nero sangue tinto,
 Depongono l'armi rilucenti, e fiere:
 Scipione è vincitor; Cesar non vinto.¹⁴¹

Il sesto canto, di carattere lirico, è di tipica atmosfera younghiano-ossianica, VI, 1-104:¹⁴²

Fra l'atre, oscure tenebre,
 Fra il mesto, e cupo orrore
 Notte su l'ali tacite
 Avvanzasi dell'ore,
 E sovra il mondo intero
 Superba stende il plumbeo scettro altero.
 In dolce quiete placida
 Giace natura avvolta;
 Tutto d'intorno ottenebra
 Densa caligin folta;
 Un nubiloso velo¹⁴³
 D'ogni parte ricuopre, e terra, e cielo.
 [...]
 In mesto suono lugubre¹⁴⁴
 Il gufo lamentoso
 Esprime il lungo gemito
 Da l'antro tenebroso.¹⁴⁵

¹⁴¹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, pp. 246-247. Cfr. ad esempio *Fingal* I, I, 404-412: «Duce con duce / Cambiava i colpi, uomo con uom, già scudo / Scudo preme, elmetto elmo, acciar percosso / Rimbalza dall'acciaro: a brani, a squarci / Spiccansi usberghi, e sgorga atro, e fumeggia / Il sangue; e per lo ciel volano, cadono / Nembi di dardi, e tronchi d'aste, e schegge, / Quai circoli di luce onde s'indora / Di tempestosa notte il fosco aspetto», cfr. F. Bianco, *Ossian nelle puerili di Leopardi*, cit., p. 44.; inoltre la notte che sopraggiunge e pone fine ai combattimenti è frequente in Ossian, ad esempio *Fingal* III, I, 371-374: «Di colle in colle / Gemiti sopra gemiti s'affollano / Di morti, di spiranti, infin che scese / La notte e tutto in tenebre r avvolse»; *Temora* VI, II, 107-113: «In sull'opposto margo / Del rio corrente a passeggiar ci stemmo / Un cotal poco, indi rivolti a un tratto / Sollevammo le lancie: a separarci / Scese la notte: è tutto bujo intorno / Tutto silenzio, se non quanto ascolti / Lo scalpitar delle disperse schiere». Cfr. inoltre Bianco per l'acuta analisi del contesto bellico del canto V, dove Leopardi riadopera e rielabora versi che appaiono in diversi poemetti ossianici, *Ossian nelle Puerili di Leopardi*, cit., p. 45.

¹⁴² Cfr. F. Bianco, *Ossian nelle Puerili di Leopardi*, cit., pp. 38-39.

¹⁴³ *Berato*, IV, 505: «Ma se tu sgombri il nubiloso velo», (Bianco 2018, p. 39).

¹⁴⁴ *Temora* IV, II, 285: «Un suon lugubre», (Bianco 2018, p. 40). Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, XXI, 75, 3: «Ma 'n suon lugubre omai dolente squilla».

[...]
 Nel cupo seno orrendo
 I scabri monti eccheggiano,¹⁴⁶
 Ed al fragor tremendo
 Ne le frondose selve
 Ruggon svegliate le atterrite belve.
 [...]
 Gli orridi nembi cessano¹⁴⁷
 Sen fuggon le procelle
 [...]¹⁴⁸

Anche il paragone con la figura del cacciatore può essere stata suggerita dal serbatoio immenso delle analogie ossianiche, VI, 67-71:

Qual cacciator, che vedesi
 In folto bosco, e nero
 Cinto di belve orribili
 Da atroce stuolo, e fiero
 Impallidisce, e teme
 La turba nel mirar, ch'orrida freme
 [...]¹⁴⁹

Un altro testo dall'incipit eccheggiante l'atmosfera nordico-ossianica e direi anche orrorifica – contenente le più comuni immagini romantiche di cui anni più tardi Leopardi avrà ribrezzo – è quello della *Notte prima* del poemetto *Le Notti puniche*, I, 1-10:

Era la notte: in tenebrìo profondo¹⁵⁰
 Giacea la terra, ed il sopor vagava
 In man tenendo la stillante verga,
 E al braccio appesi entro viminea cesta
 De' chiusi sogni gl'ingannosi errori.
 In antro oscuro fra le antiche tombe
 De gli avi estinti, e fra la cener fredda,
 E l'ossa ignude, ed i spolpati teschi,
 Trofeo feral de la nemica morte
 Steso io giacea [...]¹⁵¹

¹⁴⁵ *Temora* II, II, 234: «Tenebroso antro», (Bianco 2018, p. 40). Cfr. V. Monti, *Poesie liriche, Elegia seconda*, 2-3: «Chi fia di voi che voli, aure pietose, / Fuor di quest'antro tenebroso e cieco?».

¹⁴⁶ *Fingal* I, I, 472: «Monti eccheggiano, e piagge», (Bianco 2018, p. 41).

¹⁴⁷ *Comala* IV, I, 230: «Cessaro i nembi», (Bianco 2018, p. 42).

¹⁴⁸ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, pp. 252-256.

¹⁴⁹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Catone in Affrica*, p. 254. *Temora* VIII, II, 408-412: «Qual cacciator che dopo aspra tempesta / Mira splendere al Sol le cime e i fianchi / Del natio colle; il già dimesso capo / Rizza lo spino, e i cavrioli in frotta / Fanno sull'alto scorribande e tresche».

¹⁵⁰ *La Notte*, III, 1: «Trista è la notte, tenebria s'aduna».

¹⁵¹ G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Le notti puniche*, p. 283.

Un altro testo è *Il Diluvio universale*, 75-85:

Scroscia frattanto impetuosa, e folta
La pioggia, e scorre torbida, e spumosa
Giù per le roccie de' sassosi monti,
E rotolando insiem cappanne, e greggi
Empie le valli, ed ogni pian ricopre.
Mugge sconvolto il mar da l'imo fondo,
E gonfio incalza l'un co l'altro i flutti,
Che da le sponde usciti ai fiumi incontro
Si lanciano spumosi, e insiem ritornano
La piena ad ingrandir, che già scorrevole
Sui vasti campi rigonfiante domina.¹⁵²

Ossian comincia a essere molto meno presente a mano a mano che Leopardi abbandona questo stile imitativo, ma non sparisce del tutto, come ad esempio nella canzonetta *La dimenticanza* (1811-1816), 14: «In una notte bruna»,¹⁵³ e in *Avvicinamento della morte* (1816-1818), I, 28-29: «Ecco imbrunir la notte e farsi scura / La gran faccia del ciel»;¹⁵⁴ il *Frammento XXXVIII*, costituito dai vv. 43-51 dell'*Elegia* II (1818), 1-2;10-12; 14-15: «Pure il vento muggia nella foresta / E muggia tra le nubi il tuono errante [...] Or prorompi procella / Or fate prova / Di sommergermi, o nembi, insino a tanto / Che il sole ad altre terre il dì rinnova [...] e m'abbarbaglia / Le luci il crudo Sol pregne di pianto». ¹⁵⁵

È interessante il caso dell'*Inno a Nettuno*, un testo composto nel 1816 e che Leopardi spacciò come un antico componimento greco di un ignoto poeta vissuto nell'età ellenistica: «l'autore di questo mi par sì bene istruito delle cose degli Ateniesi, che io lo credo d'Atene, o per lo meno dell'Attica». ¹⁵⁶ Il testo venne pubblicato una prima volta il 1° maggio 1817 da Stella sullo «Spettatore italiano» e poi in fascicolo autonomo nel giugno del 1817 sempre presso Stella. Foscolo

¹⁵² G. Leopardi, *Tutti gli scritti*, cit., *Il Diluvio universale*, p. 305. *La Notte*, III, «Sbuffa 'l vento, la pioggia precipitasi, / Atri Spirti già strillano ed ululano, / Svelti i boschi dall'alto si rotolano, / Le finestre pei colpi si stritolano. / Rugghia il fiume che torbido ingrossa».

¹⁵³ G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2009, *Poesie disperse*, *La dimenticanza*, p. 3. *I Canti di Selma*, III, 49: «Giù dai monti cadea la notte bruna», *Callin di Cluta*, III, 1: «Solingo raggio della notte bruna». Cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, III, 64, 3: «Il qual, poscia che fu la notte bruna», M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, I, 5, 25: «E va volando per la notte bruna».

¹⁵⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Avvicinamento della morte*, p. 567. *Fingal* IV, I, 158-159: «E alla serena / Faccia del ciel fan velo»; G.B. Marino, *Adone*, CLXII, 4: «La gran faccia del ciel discoloriva».

¹⁵⁵ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Frammento XXXVIII*, p. 60. *Fingal* I, I, 304-305: «E 'l tuon frattanto / Mugge su i fianchi»; *Fingal* VI, I, 6: «Mugge il vento lontano»; *La Morte di Cucullino*, II, 183-184: «Questo è 'l fischiar del bosco, / Questo è 'l muggir del vento»; *Temora* VIII, 246-247: «Alle voci ululabili dei venti / Rimugge il bosco»; *La Guerra di Caroso*, I, 226-227: «Tre volte intorno / I venti della notte alto muggiro»; *Fingal* VI, I, 126-127: «E al luminoso strale / Chinano i sguardi abbarbagliati e punti»; *Temora* V, I, 282-283: «Abbarbagliollo il vivo / Raggio che qual da nube uscì repente»; *Fingal* I, I, 142-145: «Sorgete o voi / Voi d'Inisfela tenebrosi venti, / Imperversate tempeste, fremete / Turbini, e nembi», (Blasucci 2002, p. 210).

¹⁵⁶ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Inno a Nettuno*, avvertimento, p. 235.

non aveva ancora pubblicato il “falso” delle *Grazie* in appendice alla descrizione dei marmi in possesso del Duca di Bedford, sebbene l’espedito fosse presente già nella *Chioma*. Non si può escludere che le dicerie sulla falsità dell’operato di Macpherson non abbiano concorso nell’ideazione di questo falso ritrovamento greco da parte di Leopardi – anche il titolo del fascicolo autonomo, *Inno a Nettuno d’incerto autore nuovamente scoperto. Traduzione dal greco di Giacomo Leopardi*, somiglia alla lontana alla titolatura dell’edizione di Bassano presente in biblioteca, *Poesie di Ossian antico Poeta celtico, ultimamente scoperte, e tradotte in prosa inglese da Jacopo Macpherson*.

L’*Inno* è un testo che si situa al confine tra la fine dello stile romanticheggiante che informa le prove più acerbe del poeta e l’inizio della “conversione letteraria” decisamente più affine alla tradizione italiana. Come nel caso delle *Grazie* foscoliane, anche Leopardi inserisce un *Avvertimento* in cui cerca di dare credibilità al testo, raccontando come ne sia entrato in possesso e le condizioni in cui versa il manoscritto («un Codice tutto lacero, di cui non rimangono che poche carte»), sbagliando di proposito la prosodia del verso iniziale e finale per dare un’aura di plausibilità.¹⁵⁷ Qualche piccola eco di Ossian è presente perfino qui, in un testo profondamente costruito come un inno greco, trasudante classicità, 142-143: «I boschi su le cime / De le montagne crollansi»,¹⁵⁸ 186-187: «E stanno tempestose nubi / Su le cime degli alberi».¹⁵⁹

L’analogia con il caso della *Chioma* foscoliana vale anche per Leopardi: come in quella sede Foscolo aveva avvisato gli italiani di guardarsi dalla «magnifica barbarie d’Ossian» al fine di non rendersene imitatori, ma il tono non era alieno dal senso di colpa di colui che se ne era reso imitatore nella sua gioventù e nell’*Ortis* del ’98 soprattutto, così anche gli avvertimenti agli italiani da parte di Leopardi di guardarsi dall’Ossian, contenuti nella *Lettera* e nel *Discorso*, sono espressi con cognizione di causa, i *puerilia* ne sono una dimostrazione evidente. Con le canzoni civili Leopardi abbandona definitivamente l’imitazione romanticheggiante giovanile e si avvia a quel lungo processo che lo porterà all’acquisizione di una propria voce poetica, ma ciò non si traduce affatto in un abbandono delle reminiscenze ossianiche, le quali partecipano, sebbene in misura notevolmente minore rispetto ai *puerilia*, del processo versificatorio del poeta. Come ha ben messo in luce Gaetano, Ossian rimane tra i modelli migliori del sublime, in particolare settecentesco, sui quali Leopardi affina il proprio stile:¹⁶⁰ il

¹⁵⁷ Ivi, p. 166.

¹⁵⁸ Ivi, p. 240. *Cartone*, III, 592-593: «Crollan le quercie annose / Dalle montagne», *Temora* V, II, 63: «Vento di boschi crollatore».

¹⁵⁹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Inno a Nettuno*, p. 241. *Temora* VIII, II, 183-185: «Ma come / Forte vento talor spazza repente / Le tempestose nubi». Cfr. Chariteo, *Endimione*, Sonetto 36, 6-7: «Procelle dispietate et tempestose, / Nubi».

¹⁶⁰ R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime*, cit., p. 201.

Perì hýpsous di Longino;¹⁶¹ l'*Enquiry* di Burke¹⁶² e le *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* di Blair,¹⁶³ tutti e tre presenti nella biblioteca paterna. Bisogna sempre tener presente che l'*Enquiry* fu scritta prima che Macpherson pubblicasse i *Fragments*, difatti fu Macpherson a ispirarsi all'estetica burkeana, mentre Blair trattò lungo di Ossian nelle sue *Lectures*, additandolo tra i migliori autori sublimi. Dunque Leopardi, oltre che a ispirarsi direttamente dalla lettura della traduzione e delle note cesarottiane, poteva trovare ulteriori spunti ossianici proprio dalle *Lectures* di Blair.

È stato già osservato che, nella canzone *All'Italia*, sia nell'incipit che nel *topos* dell'*ubi sunt* è partecipe una nostalgia dei tempi antichi che anche Ossian professa in vari luoghi, 1-6; 41-48: «O patria mia, vedo le mura e gli archi / e le colonne e i simulacri e l'erme / torri degli avi nostri, / ma la gloria non vedo, / non vedo il lauro e il ferro ond'eran carichi / i nostri padri antichi.¹⁶⁴ [...] Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi / e di carri e di voci e di timballi: / in estranie contrade / pugnano i tuoi figliuoli. / Attendi. Italia, attendi. Io veggio, o parmi,¹⁶⁵ / un fluttuar di fanti e di cavalli,¹⁶⁶ / e fumo e polve, e luccicar di spade / come tra nebbia lampi. [...]»;¹⁶⁷ 49: «Tremebondi lumi»;¹⁶⁸ 74: «Allor, vile e feroce»;¹⁶⁹

¹⁶¹ Longino Dionisio, *Trattato del Sublime*, tradotto dal greco da F. Gori. Bologna, 1748, vol. 1, in-8; *Trattato del Sublime tradotto dal greco in toscano da Antonfrancesco Gori*, con note antiche e nuove. Bologna, 1821, in-8 piccolo, *Catalogo della Biblioteca Leopardi*, cit., p. 173.

¹⁶² Burké Edmondo, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello, con un discorso preliminare intorno al gusto*. Macerata, 1804, in-8, *Catalogo della Biblioteca Leopardi*, cit., p. 83.

¹⁶³ Blair Ugone, *Lezioni di retorica e di belle lettere*, Venezia, 1803, vol. 3, in-8, *Catalogo della Biblioteca Leopardi*, cit., p. 73.

¹⁶⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., *All'Italia*, pp. 24-26. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., p. 205. *La Guerra d'Inistona*, I, 18-21: «O Selma, o Selma / Veggo le torri tue, veggo le querce / Dell'ombre tue mura: i tuoi ruscelli / Mi suonano all'orecchio», *Latmo*, III, 1-3: «Selma, Selma, che veggio? oscure e mute / Son le tue sale; alcun rumor non s'ode, / Morven, ne' boschi tuoi», *La Battaglia di Lora*, 115-116: «O Morven, Morven, / Veggo le tue tempeste, e i venti irati», *Dartula*, II, 80-82: «Là dall'eccelse sue muscose torri, / Dalle torri di Selama, ove albergo / Ebbero i padri suoi», 172-174: «Io sede / Sotto una pianta, sulle antiche mura / Dei padri miei», *Calto e Colama*, III, 54-56: «Ma dei lor avi le atterrate mura / Videro, nelle patrie sale / Vider la spina verdeggiar», *La Notte*, III, 251: «Dove sorgean le mura alte degli avi?». I sintagmi «padri nostri», «nostri padri», collegati al tema dell'*ubi sunt*, è frequentissimo in Ossian, *La Guerra di Caroso*, I, 76-77: «Come cadde il guerrier, che fu sì chiaro / Nei di de' nostri padri?», 194-195: «Dove sulle lor nubi i nostri padri / Stan risguardando alla futura guerra», *Dartula*, II, 485: «Ombre, ombre pallide dei padri nostri», *Temora* I, II, 386-387: «Ove son'ora o Duci, / I padri nostri?».

¹⁶⁵ *Callin di Cluta*, III, 78-79: «Io veggio, o parmi, / Già la mia fama svolgorarmi a fronte». Cfr. T. Tasso, *Re Torrismondo*, IV, 4: «Veggio, o parmi veder, del vecchio Atlante / Appresso il cerchio»; P. Metastasio, *Issipile*, III, 1, 5: «Ma veggio, o parmi?».

¹⁶⁶ *Temora* III, 157-158: «Un campo / Vedi di lance fluttuar sospeso», (Blasucci 2002, p. 211).

¹⁶⁷ *Fingal* I, I, 177 «Ma dove son gli amici?», *Fingal* VI, I, 371-372: «Son molti / I vanti tuoi; ma dove son le imprese?», *La Guerra di Caroso*, I, 105-107: «Dimmi Idallano, / Dove sono i possenti? Il popol mio, / Idallano, dov'è?», *Colanto e Cutona*, III, 18-19: «E dove son gli amici / De' tempi antichi?», *Carritura*, III, 209: «E dove son gli amici?». Cfr. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., p. 205. Tuttavia il tema dell'*ubi sunt* è chiaramente onnipresente nella letteratura, non solo italiana.

¹⁶⁸ G. Leopardi, *Canti*, cit., *All'Italia*, p. 26. *Oitona*, III, 178: «I suoi tremanti moribondi lumi», (Blasucci 2002, p. 211).

L'infinito, 1: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle»;¹⁷⁰ 8-9: «E come il vento / Odo stormir tra queste piante»;¹⁷¹ in *Ad Angelo Mai*, 1-3: «Italo ardito, a che già mai non posi / Di svegliar da le tombe / I nostri padri?»;¹⁷² 66-67: «E le tue dolci corde / Tremolavano ancora»;¹⁷³ 177-178: «Arma le spente / Lingue de' prischi eroi»;¹⁷⁴ *Il sogno*, 26: «Nel fior degli anni estinta»;¹⁷⁵ *La vita solitaria*, 23: «Talor m'assido in solitaria parte»;¹⁷⁶ 67-68: «Ma ritorna / Tosto al ferreo sopor»;¹⁷⁷ *Nelle nozze della sorella Paolina*, 44-45: «E di nervi e di polpe / Scemo il valor natio»;¹⁷⁸ 48-50: «D'amor digiuna / Siede l'alma di quello a cui nel petto / Non si rallegra il cor quando a tenzone / Scendono i venti»;¹⁷⁹ 72-74: «Fin che la sposa giovanetta il fido / Brando cingeva al caro lato, e poi / Spandea la negra chioma»;¹⁸⁰ 93-95: «Pur consolata e paga / È quella tomba cui di pianto onora /

¹⁶⁹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *All'Italia*, p. 27. *Calloda* III, III, 152: «Alma feroce e vile», (Blasucci 2002, p. 211).

¹⁷⁰ G. Leopardi, *Canti*, cit., *L'infinito*, p. 267. *Comala*, I, 224: «Sempre caro, e vezzoso», *Calloda* III, 122-123: «Su quell'ermo poggio / Fingal solo riposa» (Blasucci 2002, p. 224). Cfr. G. Di Tarsia, *Rime*, XII, 14: «Che da quest'ermo colle io vi sospiri»; L. Tansillo, *Canzoniere*, *Poesie eroiche ed encomiastiche*, CCLXXV, 8: «Fate nobil città d'ogni ermo colle».

¹⁷¹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *L'infinito*, p. 267. *Fingal* II, I, 117-118: «E al vento / S'odon forte stormir l'aride fronde», (Blasucci 2002, p. 224).

¹⁷² G. Leopardi, *Canti*, cit., *Ad Angelo Mai*, p. 103. *Carritura*, III, 41-42: «Soglionsi ravvivar l'azzurre forme / De' nostri padri».

¹⁷³ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Ad Angelo Mai*, p. 106-107. *Croma*, III, 43: «Le dolci corde dell'arpa toccaro». Cfr. G.B. Marino, *Adone*, XIX, 335, 3: «Prende a toccar le dolci corde»; C. Magno, *Rime*, XCVI, 1-2: «Mentre in verde boschetto / Desta al suono un pastor le dolci corde».

¹⁷⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Ad Angelo Mai*, p. 112. *Berato*, IV, 434-435: «E ammireran la maestosa forma / De' prischi Eroi». Cfr. T. Tasso, *Rime*, *Al signor Ferrante Carrafa marchese di San Lucido*, 630, 14: «M'udrà cantar se stesso e i prischi eroi»; T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, XX, 94, 1-2: «Seco girar parean, qual fiamme accese, / L'alme de' prischi eroi».

¹⁷⁵ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Il sogno*, p. 291. *Calto e Colama*, III, 117: «Cader nel fior di giovinezza estinto», cfr. G. Leopardi, *Canti*, con introduzione e commento di M. Fubini, Torino, Loescher, 1964, p. 126.

¹⁷⁶ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La vita solitaria*, p. 292. *Fingal* V, I, 346: «Talor m'assido alla tua tomba accanto», cfr. G. Leopardi, *Canti*, con l'interpretazione di G. De Robertis, Firenze, Felice Le Monnier, 1927, p. 200. Cfr. P. Bembo, *Rime*, XXIV, 9: «Talor m'assido in su la verde riva».

¹⁷⁷ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La vita solitaria*, p. 309. *La battaglia di Lora*, I, 309-310: «Ma ritorna tosto / Sul volto il duol come vapor sottile», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 348). Cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, IV, 25, 6-7: «E se discaro t'è trovarmi morto, / Ritorna tosto, ché poca è la vita».

¹⁷⁸ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Nelle nozze della sorella Paolina*, pp. 126-127. *Fingal* I, I, 77-78: «La rimembranza dell'impresie antiche / Scema il valor natio» (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 175). Cfr. B. Tasso, *Rime*, LII, *Al Conte di Roscaglione*, 13: «Ove lo chiama il suo valor natio»; L. Martelli, *Tullia*, III: «Dimostrar anco il mio valor natio».

¹⁷⁹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Nelle nozze della sorella Paolina*, p. 127. *La Morte di Cucullino*, II, 255-256: «Nei perigli il mio cor cresce, e s'allegra / Nel fragor dell'acciar», (Blasucci 2002, p. 213); *Carritura*, III, 252-253: «I romorosi venti / Scendono da' lor colli», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 176).

¹⁸⁰ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Nelle nozze della sorella Paolina*, p. 128. *Temora* I, II, 455-456: «Pendeva a lato del fanciullo il brando / D'Arto», *Dartula*, II, 580-581: «Sopra l'amato volto / Sparsa è la negra chioma», *Fingal* I, I, 276-277: «Sparsa a terra / La bella chioma», *Fingal* II, I, 253-254: «E sparsa / La gialla chioma per la molle arena», (Blasucci 2002, p. 214).

L'alma terra nativa»;¹⁸¹ *A un vincitore nel pallone*, 43-45, dove torna la figura della volpe, che insieme al gufo è presente in genere nel contesto ruinico: «E pochi Soli / forse fien vòlti, e le città latine / Abiterà la cauta volpe»;¹⁸² 52: «Rimembrar delle passate imprese»;¹⁸³ *Bruto minore*, 11: «Bruto per l'atra notte in erma sede»;¹⁸⁴ 76-77: «E tu dal Mar cui nostro sangue irriga, / Candida luna, sorgi»;¹⁸⁵ 97-98: «Al mattutino canto / Quel desterà le valli»;¹⁸⁶ 109: «De l'atra morte ultimo raggio»;¹⁸⁷ *Alla primavera*, 74: «Aer muto e fosco»¹⁸⁸ e la variante del manoscritto AN C.L. X.5.2e: «Ei per le grotte, Per le concave rupi»;¹⁸⁹ *Inno ai Patriarchi*, 1: «E voi dei figli dolorosi il canto»;¹⁹⁰ 45: «Ne le profonde selve ira de' venti»;¹⁹¹ 73-75: «Dirò siccome / Sedente, oscuro, in sul meriggio all'ombre /

¹⁸¹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Nelle nozze della sorella Paolina*, p. 129. Oltre ovviamente all'«onore di pianti» foscoliano, cfr. *Temora* I, II, 334: «Caddero questi senza onor di pianto», *Temora* II, II, 242: «Né onor di pianto, né di canto avrai». Cfr. G.B. Marino, *Adone*, XIX, 91, 4: «Forse avrò dopo morte onor di pianto».

¹⁸² G. Leopardi, *Canti*, cit., *A un vincitore nel pallone*, p. 144. Fu Carducci il primo a sostenere la probabilità di questa fonte nel suo studio *Dell'inno "La Resurrezione" in A. Manzoni e in S. Paolino d'Aquileia*, dove l'immagine della volpe vagante fra rovine era collegata appunto a *Cartone*, III, 157-159: «Ed affacciarsi alle finestre io vidi / La volpe, a cui per le muscose mura / Folta e lung'h'erba iva strisciando il volto» (G. Carducci, *Opere*, edizione nazionale, vol. XX, Zanichelli, Bologna, 1939, p. 273). L'immagine della volpe torna anche in *La Notte*, III, 28-32: «Solo striscie – entro una nube ascoso / Gufo odioso; / E la volpe colà da quella pianta / Brulla di fronde / Con orrid'urli a' suoi strilli risponde».

¹⁸³ G. Leopardi, *Canti*, cit., *A un vincitore nel pallone*, p. 144. *Berato*, IV, 154: «Ribollir sento le passate imprese». Cfr. la variante del manoscritto AN C.L. X.5.1, v. 52: «Da la memoria de le / avite imprese» con *La Battaglia di Lora*, I, 254: «Della memoria dell'avite imprese», ivi, p. 140. Cfr. G. Boccaccio, *Amorosa visione*, XXVI, 22-24: «Non senti tu ch'a ogni uomo è palese / Quel che la fama ora in contrario sona / Di te, alle passate tue imprese?».

¹⁸⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., *A un vincitore nel pallone*, p. 144. Oltre all'eco virgiliana già citata, cfr. *Comala*, I, 96: «Figlio dell'atra notte», *Colanto e Cutona*, III, 52: «Notte atra», *La Notte*, III, 88: «In tal notte atra e funesta», (Blasucci 2002, p. 217).

¹⁸⁵ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Bruto minore*, p. 169. *La Battaglia di Lora*, I, 310-311: «Come vapor sottile / Sulla candida luna», *Comala*, I, 364-366: «Vedi, vedi / Raggi tremuli / Di luna candida». Cfr. P. Della Mirandola, *Carmina*, *Ad amicum excusatio quod amet*, VI: «Pingeat madidis candida Luna comis»; B. Tasso, *Inni et ode*, XXIX, 19-20: «Col gelato corno / Fa la candida Luna a noi ritorno».

¹⁸⁶ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Bruto minore*, p. 170. *Temora* II, II, 501-502: «Dolce il mattutino canto / Sta sulle labbra d'Erina», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 210).

¹⁸⁷ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Bruto minore*, p. 170. *Temora* I, II, 199-200: «Ella somiglia / A pallido del sole ultimo raggio». Cfr. F. Beccuti, detto Il Coppetta, *Rime satiriche e burlesche*, CLXXXIX, 2-3: «Prima poco splendea, pur oggi è / Spento de la fede tra noi l'ultimo raggio».

¹⁸⁸ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Alla primavera*, p. 190. *Fingal* VI, I, 6-7: «Mugge il vento lontano: è muta e fosca / La pianura di morte», *Temora* VIII, II, 301: «Tu stai pur fosco e muto», (Blasucci 2002, p. 221).

¹⁸⁹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Alla primavera*, p. 182; *Temora* VII, II, 62-63: «Balzaro i cervi / Dalle concave rupi».

¹⁹⁰ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Inno ai Patriarchi*, p. 214. *Fingal* III, I, 209: «Voi d'Inisfela i dolorosi figli», (Blasucci 2002, p. 221).

¹⁹¹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Inno ai Patriarchi*, p. 216. *Fingal* I, I, 392-393: «E stendon tutti / Al vento irato i tenebrosi boschi»; *La battaglia di Lora* I, 116: «Veggio le tue tempeste, e i venti irati», (Blasucci 2002, p. 221). Ma cfr. T. Tasso, *Il mondo creato*, 6° giorno, 1171-1173: «Dove si schivi il fiero orgoglio e l'ira / De' venti usati a ricercar mai sempre / L'eccelse parti»; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVIII, 82, 1-2: «Qual gran sasso talor, ch'o la vecchiezza / Solve da un monte o svelle ira de' venti».

Del riposato albergo»;¹⁹² *La quiete dopo la tempesta*, 19-20: «Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride / Per li poggi e le ville»;¹⁹³ *Consalvo*, 48-49: «Più non vedrò quegli occhi, / Né la tua voce udrò»;¹⁹⁴ 89-90: «Assai palese / Agli atti, al volto sbigottito»;¹⁹⁵ in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, 39-40: «E cangiar con gli oscuri / Silenzi della tomba i dì futuri»;¹⁹⁶ *Sopra il ritratto di una bella donna*, 23-24: «Oggi d'eccelsi, immensi / Pensieri e sensi inenarrabil fonte»;¹⁹⁷ 47-48: «Ma se un discorde accento / Fere l'orecchio»;¹⁹⁸ *Palinodia al marchese Gino Capponi*, 59-61: «E già dal caro / Sangue de' suoi non asterrà la mano / La generosa stirpe»;¹⁹⁹ 263-265: «Come sfavilla il guardo / Delle donzelle, e per conviti e feste / Qual de' barbatì eroi fama già vola»;²⁰⁰ *La ginestra*, 12: «Par che col grave e taciturno aspetto».²⁰¹

L'incipit dell'*Ultimo canto di Saffo* presenta un contesto familiarmente ossianico, con l'evocazione insieme della luna e del sole colti in una lenta contemplazione:

¹⁹² G. Leopardi, *Canti*, cit., *Inno ai Patriarchi*, p. 217. *Fingal* VI, I, 162: «Qual sole in sul meriggio»; *La guerra di Caroso*, I, 180: «Veggonsi l'ombre in sul meriggio»; *Berato*, IV, 4: «E in sul meriggio il Sol sopra vi posa», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 245). Cfr. T. Tasso, *Il mondo creato*, 5° giorno, 235: «E pur in sul meriggio estivo».

¹⁹³ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La quiete dopo la tempesta*, p. 444. *La battaglia di Lora*, 32-34: «Ritorna il Sole / Co' suoi taciti raggi, e dalla rupe / La verde cima al suo splendor sorride», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 94).

¹⁹⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Consalvo*, p. 325. *Fingal* III, I, 257-259: «Non più sul prato / Le lor orme vedrò; non più sul monte / Udrò l'usata voce»; *Temora* I, 357-360: «Oscar mio figlio / Non ti vedrò più mai? [...] di te parola più non udrò?», (De Robertis 1927, p. 216). Cfr. A. Brocardo, *Rime*, *Dunque fia 'l ver che 'l caro ben pur lassi*, 3-4: «Dunque più non vedrò le luce accorte / Mover al dolce suon gli onesti passi?»; P. Barignano, *Rime*, XCIV, *Debile è il legno, carico e disarmato*, 6-7: «La lucida e benigna stella / Più non vedrò».

¹⁹⁵ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Consalvo*, p. 326. *Fingal* V, I, 88-89: «Agli atti, al volto / Sembra Eroe d'alto affar», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 365). Cfr. G. Marino, *Rime amorose*, *Loda un picciolo figliuolo d'un prencipe, chiamato Ascanio*, 12: «E ben agli anni, agli atti, al volto eguale».

¹⁹⁶ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, p. 481. *Fingal* I: «Udranno i figli / Dei dì futuri di Carton la fama», *La Battaglia di Lora*: «Fieno un sogno di gloria ai dì futuri», *Temora* I: «Fia torrente di luce ai dì futuri». Cfr. P. Metastasio, *Ipermestra*, III, 8, 9: «Fra le spose fedeli ai dì futuri»; P. Metastasio, *Romolo ed Ersilia*, III, 6, 11: «Qual d'onor ne' dì futuri».

¹⁹⁷ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Sopra il ritratto di una bella donna*, p. 486. *Temora* IV, II, 218-219: «Ed han pensieri e sensi / Di zuffe e sangue», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 183).

¹⁹⁸ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Sopra il ritratto di una bella donna*, p. 487. *Temora* VII, II, 155-156: «Della zuffa il fragor fere non lungi / L'orecchio suo»; *La guerra di Caroso*, III, 99: «Quando l'orecchio il calpestio gli fere», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 186).

¹⁹⁹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Palinodia al marchese Gino Capponi*, p. 492. *Berato*, IV, 251: «Hai la di Selma generosa stirpe», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 195). Cfr. S. Serdini, detto Il Saviozzo, *Rime*, XV: «La generosa stirpe e gentilezza / Degli antichi miei padri».

²⁰⁰ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Palinodia al marchese Gino Capponi*, p. 498. *Temora* IV, II, 183-184: «Conviti e feste / Richiede il tempo»; *Calloda* III, III, 43-44: «Erano a lui le straggi / Conviti e feste»; *Calto e Colama*, III, 43: «Sì spesso egli apprestò conviti e feste», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 215). Cfr. F. Bolognetti, *Satire*, XXIV: «Il far conviti e feste non gli nego»; G. Marino, *Adone*, XVIII, 197, 1-2: «Era dela contesa arbitro eletto / Como, dio de' conviti e dele feste».

²⁰¹ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La ginestra*, p. 513. *Temora* II, II, 326: «In maestoso e taciturno aspetto», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 229).

Placida notte,²⁰² e verecondo raggio
 Della cadente luna; e tu che spunti
 Fra la tacita selva in su la rupe,
 Nunzio del giorno
 [...].
 E l'atra notte e la silente riva.²⁰³

Lo stesso dicasi de *La sera del dì di festa*, dove torna anche il tema dell'*'ubi sunt'*:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
 E queta e sovra i tetti e in mezzo agli orti
 Posa la luna, e di lontan rivela
 Serena ogni montagna. O donna mia,
 Già giace ogni sentiero.²⁰⁴
 [...]
 Or dov'è il suono
 Di que' popoli antichi? or dov'è il grido
 De' nostri avi famosi, e il grande impero
 Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
 Che n'andò per la terra e l'oceano?
 Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
 Il mondo, e più di lor non si ragiona.²⁰⁵

²⁰² G. Leopardi, *Canti*, cit., *Ultimo canto di Saffo*, p. 236. *Comala*, I, 385-386: «Solo nei sogni della notte placida / Verrai per consolar gli afflitti spiriti» (Blasucci 2002, p. 223). Cfr. *Rime degli Arcadi*, I, *Fid alma Partenide*, 17 (152), 1-2: «Quando dall'urne oscure / Placida notte amica»; *Rime degli Arcadi*, IV, *Lindoro Elateo*, 13 (306), 1-2: «Nel mezzo d'una placida, serena / Notte».

²⁰³ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Ultimo canto di Saffo*, p. 239. La presenza dell'incipit dei *Canti di Selma* era già stata notata da Maurer e ripresa da De Robertis 1987, p. 130, ma cfr. Blasucci 2002, pp. 222-223 per una più precisa collazione di sintagmi *Fingal* II, I, 14-15: «Par di cadente luna / Raggio il suo volto», *Berato*, IV, 182: «L'ultimo raggio di cadente luna»; *I Canti di Selma*, III, 200-201: «Oppur di grazioso raggio / Per la tacita notte», *Comala*, I, 96: «Figlio dell'atra notte», *Colanto e Cutona*, III, 52: «Notte atra», *La Notte*, III, 88: «In tal notte atra e funesta».

²⁰⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La sera del dì di festa*, p. 274. Le focalizzazioni a sinistra "x è la notte" sono frequenti in Ossian, ad esempio *La Morte di Gaulo*, 453: «Alta è la notte»; *Comala*, I, 57: «Presso è la notte, e tu non giungi ancora?», *Calto e Colama*, III, 88-89: «Buia è la notte; al Re di Selma / Tosto fuggiam»; *La Notte*, III, 1: «Trista è la notte, tenebria s'aduna». Per quanto riguarda invece i possibili contesti notturni, cfr. *I Canti di Selma*, III, 52-53: «È notte: io siedo abbandonata e sola / Sul tempestoso colle», *Berato*, IV, 201-204: «Nell'Ocean scese la notte: i venti / Sen giro altrove, mostrasi la Luna / Pallida e fredda, le rossicce stelle / Van trapungendo il vaporoso velo», *Temora* VI, I, 111-112: «Scese la notte: è tutto bujo intorno, / Tutto silenzio». Per «Già tace ogni sentiero» cfr. Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 305. *I Canti di Selma*, III, 164: «Già tace il vento, e il meriggio è cheto». N. J. Perella, in Id., *Night and the Sublime in Giacomo Leopardi*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1970, pp. 29-30, segnalava anche, dai *Nuovi canti di Ossian* tradotti da Michele Leoni, le seguenti possibili suggestioni: *Colmùl*: «Qual di luna, che, da nube a nube, / Passi in notte stellata e senza vento?»; «Queta è la notte, queto il mar: sul colle / Fronda non trema; e del vapor la stilla / Dalla cima del cardo immota pende. / Tace la luna».

²⁰⁵ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La sera del dì di festa*, pp. 275-276. *Fingal* I, I, 177: «Ma dove son gli amici?», *Fingal* VI, I, 371-372: «Son molti / I vanti tuoi; ma dove son le imprese?», *La Guerra di Caroso*, I, 105-107: «Dimmi Idallano, / Dove sono i possenti? Il popol mio, / Idallano, dov'è?»; *Colanto e Cutona*, III, 18-19: «E dove son gli amici / De' tempi antichi?», *Carritura*, III, 209: «E dove son gli amici?», (Thovez 1921, p. 276).

E forse anche per i vv. 28-30: «E fieramente mi si stringe il core, / A pensar come tutto al mondo passa, / E quasi orma non lascia».²⁰⁶

Un altro testo dall'incipit notturno è ovviamente *Alla luna*:

O graziosa Luna,²⁰⁷ io mi rammento²⁰⁸
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva,
siccome or fai, che tutta la rischiari.
[...]
E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'etate
del mio dolore.²⁰⁹

Ancora, nell'apostrofe finale alla Luna de *La vita solitaria*, dove ritroviamo anche la figura del cacciatore, che svolge una funzione di presenza umana in un ambiente immerso nella Natura selvaggia, molto cara ai poemi ossianici:

O cara Luna, al cui tranquillo raggio
danzan le lepri nelle selve; e duolsi
alla mattina il cacciatore,²¹⁰ che trova
l'orme intricate e false, e dai covili
error vario lo svia; salve, o benigna
delle notti reina.²¹¹
[...]
Me spesso rivedrai solingo e muto²¹²
errar pe' boschi e per le verdi rive,
o seder sovra l'erbe, assai contento
se core e lena a sospirar m'avanza.

²⁰⁶ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La sera del dì di festa*, p. 275. *Calloda* II, III, 7-9: «Il Re non debbe / Cader come vapor che il ciel lambendo / Orma in bosco non lascia»; ma anche *Calloda* III, III, 9-10: «Ella non lascia / Di nobil orma», (Gavazzoni-Lombardi 2010, p. 312).

²⁰⁷ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Alla luna*, p. 281. *I Canti di Selma*, III, 13: «E che mai guati, o graziosa stella?»; 58-59: «Luna, o Luna, spunta dalle tue nubi»; *Dartula*, I, 4-5: «Al tuo cospetto, o Luna, / Si rallegran le nubi»; 25-26: «Ora del tuo splendor tutta la pompa / T'ammanta, o Luna», (Fubini-Bigi 1964, p. 123). Cfr. G.B. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, CDXVII, 1-3: «Quanto è più dolce e queto / E senza noia alcuna / Il tuo bel giorno, graziosa luna».

²⁰⁸ *Fingal* VI, I, 161-162: «Io mi rammento / Quelle lagrime tue», *Dartula*, II, 330-331: «Io mi rammento / Le tue parole in Eta». Cfr. L. De' Medici, *Rappresentazione di san Giovanni e Paolo*, 123, 3: «Ché, benché assai fanciullo, io mi rammento»; P. Metastasio, *Adriano in Siria*, I, 5: «Di nulla io mi rammento».

²⁰⁹ L'espressione «etate del mio dolore» consuona, nell'indeterminatezza del sintagma, in modo simile a *Oscar e Dermino*, II, 1-2: «Figlio d'Alpin, perché l'amara fronte / Schiudi del mio dolor?».

²¹⁰ G. Leopardi, *Canti*, cit., *La vita solitaria*, p. 309. *La Notte*, III, 196-198: «Il cacciatore che già crede il mattino, / Chiama i suoi fidi cani, e più non bada; / Poggia sul colle, e fischia per cammino».

²¹¹ Forse non è da escludersi che l'anastrofe possa essere stata suggerita da *Dartula*, II, 7: «O della notte figlia», *I Canti di Selma*, III, 307: «O della notte figlio».

²¹² *Cartone*, III, 82-83: «Solingo e muto / Lungo il Lora ti stai», *Oscar e Dermino*, II, 14-15: «Ed io misero, ed io solingo e muto / Vommi struggendo», (Blasucci 2002, p. 230).

Nell'apostrofe dell'incipit de *Le ricordanze*: «Vaghe stelle dell'Orsa», oltre all'eco montiana,²¹³ forse sono presenti delle reminescenze ossianiche,²¹⁴ così come alla rievocazione della casa paterna, le “sale antiche”, sembra sovrapporsi quella di Ossian per la propria casa paterna:

In queste sale antiche,²¹⁵
 al chiaror delle nevi, intorno a queste
 ampie finestre sibilando il vento,
 rimbombano i sollazzi e le festose
 mie voci al tempo che l'acerbo, indegno
 mistero delle cose a noi si mostra
 pien di dolcezza.
 [...]
 Ahi! tu passasti, eterno
 sospiro mio: passasti; e fia compagna
 d'ogni mio vago immaginar, di tutti
 i miei teneri sensi, i tristi e cari
 moti del cor, la rimembranza acerba.²¹⁶

Ma anche l'invocazione a Nerina:

O Nerina! e di te forse non odo
 Questi luoghi parlar? Caduta forse
 Dal mio pensier sei tu? Dove sei gita
 Che qui solo di te la ricordanza
 Trovo, dolcezza mia? Più non ti vede
 La tua terra natal
 [...]
 Ove sei che più non odo
 La tua voce sonar.²¹⁷
 [...]
 E come un sogno
 Fu la tua vita.²¹⁸

²¹³ *Poesie di Vincenzo Monti*, cit., *Pensieri d'amore*, p. 92, v. 132: «O vaghe stelle! e voi cadrete adunque».

²¹⁴ *Berato*, IV, 135: «Vaga stella di Luta» (Fubini-Bigi 1964, p. 171), ma anche *Calloda* I, III, 149: «Vaga figlia di Lula», *Oinamora*, 164-165: «O vaga / Figlia di Luta».

²¹⁵ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Le ricordanze*, p. 415. *La Guerra di Caroso*, I, 178-179: «E le lor sale antiche / Vansi struggendo là sul Balva in polve», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 52).

²¹⁶ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Le ricordanze*, p. 419. *I Canti di Selma*, III, 243: «Nel cor si sveglia / La rimembranza dell'acerba morte». Cfr. G.B. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, CLXV, 6-7: «La rimembranza acerba / del bel Fior»; *Rime degli Arcadi*, II, *Elagildo Leuconio*, 146: «Spenta così la rimembranza acerba».

²¹⁷ *Fingal* III, I, 527-531: «Ove Fingallo; / O padre ove sei tu? Più non ti veggo / Con l'eccelsa tua stirpe; errar pascendo / Cervetti, e damme in su la verde tomba / Del regnator di Selma» (Thovez 1921, p. 287); *Temora* IV, II, 391: «Più non odo il lieto suon»; *Berato*, IV, 22: «Né udran la voce mia sonar su i venti», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 63).

²¹⁸ *I Canti di Selma*, III, 122-123: «Via la mia vita / Fugge qual sogno», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 64).

Però non c'è dubbio che una delle più celebri apostrofi ai corpi celesti è quella del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*,²¹⁹ dove gli incipit di monologo somigliano in modo molto esplicito sia ai moduli younghiani²²⁰ che ai principali canti ossianici in cui il bardo si rivolge alla Luna e al Sole:²²¹

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
[...]
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?²²²
[...]

²¹⁹ Notare che nel poema *La Notte* è presente il sintagma “errante pastor”, III, 81: «Là sul fianco di ripida rupe / Sta tremante l'errante pastor».

²²⁰ *Delle Notti di Young. Traduzione di Giuseppe Bottoni e del giudizio universale dello stesso Young. Canti tre. Trasportati in Versi Italiani da Clemente Filomarino Napoletano de' Duchi della Torre*, quarta edizione veneta, Parte prima, In Venezia, Presso Giuseppe Zorzi, 1794, *Notte IV*, p. 46: «O dell'alme gentili amabil Dea, / Argentea Luna, tu, che in questi istanti / Regni tranquilla, e sola in seno agli astri, / Scendi, lascia le stelle, e tu mi detta / Cose, che il Cielo istesso ammira, e Giove. / Tu Germana di Febo, allor ch'ei splende / In altro Cielo, il nobil corso, e vario / Delle sfere tu reggi, e tu ben sai. / Qual armonia da' moti lor si formi. / Sì dolce amabil suon mortale orecchio / Mai non giunse a ferir. Deh tu mi porgi / Estro divin, che nel mio seno accolto / Moderi l'anima afflitta, e la mia cetra, / Che del mio pianto è la più fida amica, / Di celeste armonia tutta risuoni. / Già de' tuoi gravi, e tristi influssi io sento / La forza, o Dea, che mi circonda, investe. / Un fremer dolce in te si desta, e grato / Il mio tenero pianto a te si rende. / Dolce, vaga, qual sei, qual sei modesta, / Io piango una beltà trofeo di morte».

²²¹ In particolare negli incipit di *Dartula*, *I Canti di Selma* e nella chiusa di *Cartone*. Già Graf aveva avvertito il ruolo di Ossian e degli altri autori preromantici in questi appelli notturni, *Manzoni, Foscolo e Leopardi*, cit., p. 244: «Il sentimento che il Leopardi ha della natura è, parmi, più settentrionale che meridionale, più germanico che latino e, per ciò appunto, più romantico che classico: ed è curioso notare come in quelle terzine dell'*Appressamento della morte*, che sono del 1816, tendesse all'ossianico. Che quella quasi adorazione che per la luna ebbe il Leopardi è cosa romanticissima sotto ogni aspetto, non fa quasi bisogno di avvertire, bastando ricordare come le origini di quel nuovo culto sieno legate ai nomi di Ossian, di Edoardo Young e di Werther. Romantica finalmente è, in un certo senso, una delle ragioni che muovono il Leopardi a cercar la natura; ed è quella stessa che già aveva mosso il Rousseau, Werther, lo Chateaubriand, Obermann, ecc., e cioè l'avversione all'umano consorzio e il disgusto della civiltà».

²²² G. Leopardi, *Canti*, cit., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, p. 432. *Dartula*, II, 11-12: «Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi / Lasciando il corso tuo», (Gavazzeni-Lombardi 2010, p. 71). *Cartone*, III, 177-178: «O tu celeste lampa, / Dimmi, o Sol, cesserai?», *Temora II*, II, 519-521: «Ma dimmi, o Sole, e fino a quando ancora / Vorrai tu rischiarar battaglie e stragi / Con la tua luce?», (Faggi 1925, p. 2).

Vergine luna, tale
 è la vita mortale.²²³
 [...]
 Spesso quand'io ti miro
 star così muta in sul deserto piano²²⁴
 [...]
 Più felice sarei, dolce mia greggia,
 più felice sarei, candida luna.²²⁵

Infine come non ricordare *Il tramonto della luna*:

Quale in notte solinga,
 sovra campagne inargentate ed acque,
 là 've zefiro aleggia,
 e mille vaghi aspetti
 e ingannevoli obbietti
 fingon l'ombre lontane
 infra l'onde tranquille
 e rami e siepi e collinette e ville;
 giunta al confin del cielo,
 dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
 nell'infinito seno
 scende la luna; e si scolora il mondo;
 spariscon l'ombre, ed una
 oscurità la valle e il monte imbruna.

Secondo Thovez Leopardi si ricordò forse del poema *La notte nel passo* seguente del canto:

Voi collinette e piagge,
 Caduto lo splendor che all'occidente
 Inargentava della notte il velo,
 Orfane ancor gran tempo
 Non resterete, che dall'altra parte
 Tosto vedrete il cielo
 Imbiancar nuovamente e sorgere l'alba
 [...]
 Ma la vita mortal, poiché la bella
 Giovinezza sparì, non si colora
 D'altra luce giammai, né d'altra aurora.²²⁶

²²³ Il sintagma "vita mortale" ricorre in *Temora* VI, II, 297-298: «Rammenta il breve fuggitivo corso / Della vita mortale», ma appartiene alla tradizione italiana fin da Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CCLXIII, 4: «In questa breve mia vita mortale!»; F. Petrarca, *Trionfi*, *Triumphus temporis*: «Che più d'un giorno è la vita mortale?».

²²⁴ *La Guerra di Caroso*, I, 60-61: «Sul deserto piano / Debol luce scintilla». Cfr. A.F. Fregoso, *Cerva bianca*, V, 58, 1-3: «Allor la donna: – Qui adoprar lo ingegno –, / Disse, – bisogna, pel deserto piano / Passando il tristo e doloroso regno».

²²⁵ *La Battaglia di Lora*, I, 310-311: «Come vapor sottile / Sulla candida Luna». Cfr. P. Della Mirandola, *Carmina*, *Ad amicum excusatio quod amet*, VI: «Pingeat madidis candida Luna comis»; B. Tasso, *Inni et ode*, XXIX, 19-20: «Col gelato corno / Fa la candida Luna a noi ritorno».

A questo punto si rende necessario, seppur breve, un confronto tra la luna ossianica e la luna leopardiana.²²⁷ Young e Ossian avevano interpellato la luna ben prima di Leopardi; in tutti e tre i casi la luna rimane in silenzio, ma il monologo dei tre poeti non può che essere profondamente diverso: se Young si rivolge in modo lirico alla luna infondendo al canto un sentimento religioso,²²⁸ Ossian non svolge alcuna filosofia o teologia alla presenza della luna: le sue apostrofi – compresa quella al Sole del poema *Cartone* – sono lodi e interrogazioni antiche, vichiane, ovvero semplici, perciò sublimi, nella loro primitività:

Figlia del ciel, sei bella, è di tua faccia
Dolce il silenzio; amabile ti mostri,
E in Oriente i tuoi cerulei passi
Seguon le stelle; al tuo cospetto, o Luna,
Si rallegran le nubi, e 'l seno oscuro
Riveston liete di riflessa luce.
Chi ti pareggia, o della notte figlia,
Lassù nel cielo? in faccia tua le stelle
Hanno di sé vergogna, e ad altra parte
Volgono i verdi scintillanti sguardi.
Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi
Lasciando il corso tuo, quando svanisce
La tua candida faccia? hai tu, com'io,
I tuoi palagi, o ad abitar ten vai
Nell'ombra del dolor? cadder dal cielo
Le tue sorelle? o più non son coloro
Che nella notte s'allegrovan teco?
Sì, sì, luce leggiadra, essi son spenti,
E tu spesso per piagnerli t'ascondi.

²²⁶ G. Leopardi, *Canti*, cit., *Il tramonto della luna*, p. 506. *La notte*, III, 229-234: «L'ombra sen fugge / Dinanzi al vivo mattutino raggio, / Quando sgorga dal monte, / E fuor dalle sue nubi / Ride gioioso il giovinetto giorno: / sol l'uom, come passò, non fa ritorno», (Thovez 1921, p. 276).

²²⁷ Secondo Allorto Masso, Leopardi porta al culmine del suo sviluppo la tradizione europea di "poesia lunare", *Luna e poesia*, cit., p. 542: «Nel Leopardi confluisce e culmina la tradizione europea di poesia "lunare" romantica».

²²⁸ *Delle Notti di Young*, cit., p. 46: «Deh tu mi porgi / Estro divin, che nel mio seno accolto / Moderi l'anima afflitta, e la mia cetra, / Che del mio pianto è la più fida amica, / Di celeste armonia tutta risuoni». Sulla diversità dell'apostrofe lunare tra Young e Ossian condivido quanto scrive Allorto Masso, *Luna e poesia*, cit., pp. 517-518: «Il quadro della poesia "lunare" in Young non è tuttavia molto vario, come sarà in Ossian (in questi infatti si vedrà che il tema della luna trova una realizzazione poetica, mentre in Young ha trovato una giustificazione teoretica in una visione nuova della poesia): eppure nuova è la dichiarazione che è la luna a risvegliare l'estro e a suggerire il canto al poeta melanconico; nuova, sebbene presente anche nel bardo scozzese, è la concezione di un astro animato, in cui il poeta immagina un senso umano ed una possibilità di colloquio; nuova è l'assunzione dell'immagine prevalentemente impiegata per inferire l'esistenza a Dio, allorché il poeta, guardando all'astro notturno, risale dalla creatura al Creatore. Quest'ultimo fatto spiega perché in Young gli appelli alla luna, al sole, agli astri non abbiano il tono di domande angosce, destinate a rimanere senza risposta, come accadrà in Ossian e poi nel Foscolo e nel Leopardi».

Ma verrà notte ancor, che tu, tu stessa
Cadrai per sempre, e lascerai nel cielo
Il tuo azzurro sentier; superbi allora
Sorgeran gli astri, e in rimirarti avranno
Gioja così, com'avean pria vergogna.²²⁹

Stella maggior della cadente notte
Deh come bella in Occidente splendi!
E come bella la chiomata fronte
Mostri fuor delle nubi, e maestosa
Poggi sopra il tuo colle! e che mai guati
Nella pianura? i tempestosi venti
Di già son cheti, e 'l rapido torrente
S'ode soltanto strepitar da lungi,
Che con l'onde sonanti ascende e copre
Lontane rupi: già i notturni infetti
Sospesi stanno in su le debili ale,
E di grato susurro empiono i campi.
E che mai guati, o graziosa stella?
Ma tu parti e sorridi: ad incontrarti
Corron l'onde festose, e bagnan liete
La tua chioma lucente. Addio soave
Tacito raggio: ah disfavilli omai
Nell'alma d'Ossian la serena luce.²³⁰

Ossian non poteva esprimere un pensiero filosofico più complesso; Macpherson lo sapeva benissimo: dare inclinazioni metafisico-filosofiche alle apostrofi lunari ossianiche avrebbe rotto l'illusione dell'antichità del bardo caledone, laddove le apostrofi e i monologhi di Leopardi sono invece pregni di meditazione filosofico-esistenziale tipica dei moderni e la Luna è investita di domande del tutto diverse da quelle poste da Ossian: «Dimmi, o luna: a che vale / al pastor la sua vita, / la vostra vita a voi? dimmi: ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale?». Infatti, nota Marrone-Puglia, una delle caratteristiche peculiari della luna leopardiana è l'immobilità, che si lega all'imperturbabilità.²³¹

Leopardi per così dire accoglie il semplice primitivismo di Ossian e lo oltrepassa, dialetticamente, aggiungendo alla voce interrogante una tragicità esistenziale che un primitivo come Ossian non poteva ancora possedere.²³²

²²⁹ *Dartula*, II, 1-24.

²³⁰ *I Canti di Selma*, III, 1-18.

²³¹ G. Marrone-Puglia, *Note sul mito lunare nella poesia leopardiana: inalterabilità e trasformazioni*, pp. 65-76, «Forum Italicum», XVIII, 1 (1984), p. 68: «Elemento indispensabile del notturno leopardiano è l'immobilità, giacché l'assenza di movimento – come si è già precisato – ha, per il poeta, il potere di assopirgli l'animo, di educarlo alla contemplazione estetica. All'idea di immobilità si associa quella di imperturbabilità».

²³² A questo proposito risultano molto interessanti le note di commento di Cesarotti all'incipit di *Dartula*, dove ritroviamo ancora una volta il concetto fondamentale della poetica cesarottiana, l'«interessante», che giustifica la presenza di tali – e strane – apostrofi, *Pi* '63, pp. LXXXI-

Leopardi raggiunge vette straordinarie derivanti, come bene avverte Ruschioni, più che dalla lettura dei preromantici finesettecenteschi, dalla diretta osservazione e interrogazione del cielo, motivo di curiosità sin dalla *Storia dell'astronomia* (1813).²³³ L'esperienza ossianico-younghiana cioè non deve oscurare lo spontaneo sgomento che la notte e i suoi elementi suscitavano nell'animo del poeta. A sua volta la primitività della poesia astrale ossianica non deve essere esagerata, perché in realtà si percepisce un senso di desolazione e di malinconia soffusa,²³⁴ ma non si raggiunge mai il peso esistenziale leopardiano. Inoltre la luna ossianica è un elemento che non si stacca mai nettamente dallo sfondo della natura, ne fa parte assieme ai boschi e alle montagne, anch'essi sovente oggetto di interlocuzioni poetiche, ma non subisce quel processo di isolamento metafisico che sottostà agli appelli leopardiani,²³⁵ che chiedono conto della condizione dell'uomo nell'universo. Analogamente, i silenzi della luna sono diversi: il silenzio della luna di Ossian non ha quell'effetto spaventoso che produce invece quello della luna leopardiana, che lascia il pastore in una desolazione annichilita.²³⁶ Ad ogni modo, le apostrofi lunari di Young e di Ossian pongono le

LXXXII: «1. L'Apostrofe alla Luna nell'originale è bellissima: il metro è Lirico, ed è verisimile che questo pezzo fosse cantato sull'arpa. Benché l'attribuir senso agli oggetti materiali, e il rivolgersi affettuosamente ad essi sia una qualità essenziale al linguaggio poetico, pure il presente colloquio di Ossian è così vivo ed energico, che sembra realmente ch'egli prendesse la Luna per un corpo animato, capace dei sentimenti e degli affetti degli uomini. 2. Sembra impossibile al cuore di Ossian, che tutta la natura non debba risentire i dolci affetti di tenerezza domestica e d'amicizia, che aveano tanta forza sopra di lui. Fortunata la sua ignoranza che produsse un pezzo così toccante. Se Ossian avesse conosciute le cause fisiche delle Fasi Lunari, egli non ci avrebbe esposto che una fredda dottrina. La poesia cava ben più partito da un'illusione interessante, che da una verità fredda. Ma convien distinguere esattamente l'illusione dall'assurdità». Leopardi dovette certamente leggere tale commento e condividere la tesi sulla preferibilità dell'ignoranza, poetica, degli antichi alla conoscenza, sterile, dei moderni».

²³³ A. Ruschioni, *Poesia e metafisica della luce*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 94-120: «La grande poesia astrale del cantore adulto, poesia che, anziché o più che da influenze letterarie, classiche e younghiane ed ossianiche tardo-settecentesche, come è parso a taluni critici, ebbe invece e sicuramente la sua fonte ispirativa primaria nella dilettevole osservazione del cielo. [...] Tale personificazione della luna come creatura animata, pur già molto usata ed estesa anche alle stelle dello Young e dei poemi ossianici, non passa nel Leopardi solo come aspetto della tradizione nordica preromantica, bensì, e forse, più, di quella classica antica, di cui però il nostro poeta non tanto assimila la più volte condannata astrolatria, quanto la, per così dire, animistica idealizzazione, trasfigurata da un nuovo spirito poetico».

²³⁴ F. Allorto Masso, *Luna e poesia*, cit., p. 518: «Nella poesia bardita è presente anche un sentimento di corrispondenza fra la natura malinconica e la tristezza dell'anima e talvolta una disperata coscienza della debolezza dell'uomo di fronte all'eterna bellezza della natura e degli astri del firmamento: proprio in questa duplice e antitetica prospettiva si colloca la poesia "lunare" di Ossian».

²³⁵ Ivi, p. 518.

²³⁶ G. Ceronetti, *Intatta luna*, «Belfagor», XXV, 1, (1970), pp. 96-103, p. 97: «Questo silenzio della luna è impressionante. Come lo è il titolo dell'ultimo idillio, se al tramonto della luna, di questa luna recanatese, non si pensa come a un qualunque crepuscolo mattutino, ma come a una grave sera dell'anima, a un momento unico. Tramonto della luna e morte di Pan sembrano la stessa caduta titanica, la rottura di una fibra cosmica essenziale»; F. Allorto Masso, *Luna e Poesia: da Young a Leopardi*, cit., p. 513: «L'immagine della casta e luminosa regina della notte diviene nel colloquio talvolta il pretesto per la confessione di uno stato d'animo, il reagente per la manifestazione della vicenda individuale del poeta; ma quando induce a serie meditazioni sui

basi dell'afflato romantico nei confronti della notte: entrambe collaborano al sovvertimento, in poesia, del canone estetico. La luna e la notte, espressioni del sublime, assumono sempre più rilievo a discapito del bello diurno. Nel 1836 venne perfino curata un'antologia di "poesia lunare", dove trovarono posto, fra gli altri, testi di Pindemonte, Cesarotti e Leopardi.²³⁷

Nonostante la tendenza a esser maggiormente presente nei contesti di contemplazione della Natura notturna, il bardo offre forse altri spunti tematici, come quello della "rimembranza" in *A Silvia*, dove nel primo verso della Starita N35 Leopardi elimina la variante del manoscritto AN C.L. XXI.7.a (e di F31) «sovvienti» e inserisce «rammenti», che precede la variante definitiva «rimembri» di N35c; N35 presentava dunque un verso curiosamente somigliante a un analogo di *Temora* VI già citato: «Silvia, rammenti ancora / Quel tempo de la tua vita mortale / Quando beltà splendea / Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi»,²³⁸ suggestione che riceve un ulteriore elemento di probabilità intertestuale dal fatto che anche il verso ossianico è inserito in un contesto di "rimembranza", com'è il caso della canzone leopardiana;²³⁹ un'altra possibile eco nel verso 46: «Or degli sguardi innamorati e schivi».²⁴⁰

Ossian ha dunque accompagnato l'intera evoluzione poetica di Leopardi, dai primi timidi e romanticheggianti passi fino al testamento-congedo della *Ginestra*. Il bardo ha aiutato Leopardi a cantare la «solitudine immensa» dell'uomo moderno. Nell'arco di questi decenni il pensiero del poeta non si è irrigidito nelle posizioni di difesa autarchica che abbiamo osservato negli altri classicisti; Leopardi progressivamente si rese conto che era necessario approdare a una voce autentica e ben definita. Era necessario andare oltre l'infelicità per la perdita della Natura.²⁴¹ Bisognava evitare il ridicolo di porre in poesia illusioni che la filosofia aveva ormai spazzato via, così come era necessario fuggire dall'imitazione dei gusti orientaleggianti e eccessivamente romanticheggianti.

grandi temi del destino umano (il rapporto fra l'uomo e Dio, l'uomo e il tempo, l'uomo e le forze della natura), essa assurge a simbolo universale e diviene il termine di una inchiesta in senso metafisico: ne nasce una vera e propria poesia dell'uomo».

²³⁷ *Versi alla luna di moderni autori italiani*, Parma, Facciadori, 1836.

²³⁸ G. Leopardi, *Canti*, cit., *A Silvia*, p. 396. *Temora* VI, II, 297-298: «Rammenta il breve fuggitivo corso / Della vita mortale».

²³⁹ Rimando a un mio intervento interamente dedicato a questa possibile fonte, F. Bellina, *A Silvia. Una nota ossianica*, pp. 397-407 in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Vol. CXC VII, Fasc. 659, 3° trimestre 2020.

²⁴⁰ *Fingal* I, I, 525: «Girino a me gl'innamorati sguardi», (Gavazzoni-Lombardi 2010, p. 37). Cfr. *Rime degli Arcadi*, II, *Aci Delpusiano*, XXXVI: «Alzar poteavi ben inteso un solo / Di quei soavi innamorati sguardi!».

²⁴¹ M. Puppo, *Il romanticismo*, cit., p. 29: «Lo sforzo dell'uomo romantico è di superare questo stato d'infelicità: egli sa che non è possibile un ritorno puro e semplice allo stato iniziale, ma è convinto altresì che nell'uomo esiste la possibilità di ritrovare la gioia al di là del dolore, l'armonia al di là delle dissonanze».

Conclusioni

Non me la prendo con singoli individui ma con un sistema – lo chiami, se vuole, capitalistico – che ci sta portando, ce ne accorgeremo fra dieci o quindici anni, dritti verso l'abisso [...]. Sono consapevole di aver tentato, scrivendo *La storia infinita*, di ricollegarmi a certe idee del romanticismo tedesco. Non per fare marcia indietro, ma perché in quel movimento che è abortito ci sono semi che ancora chiedono solo di germogliare.

M. Ende, intervista a «Le Monde», 16 marzo 1984

Amici, il suolo è povero: dobbiamo spargere copiosi semi, che tuttavia ci daranno solo un magro raccolto.

Novalis, *Polline*

On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé? Les critiques!! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'oeuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur? Car Je est un autre [...] Les premiers romantiques ont été *voyants* sans trop bien s'en rendre compte [...] Les seconds romantiques sont très *voyants*: Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. De Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*.¹

Rimbaud aveva ragione. Pochi avevano davvero capito cosa fosse stato il fenomeno romantico. Il romanticismo europeo fu uno dei più grandi movimenti di avanguardia che la modernità abbia conosciuto, e si poté affermare soprattutto in virtù della sua conformazione a pensiero *solidale*, direi perfino *agapico*: furono delle vere e proprie *fratellanze* che permisero una così potente e tenace Rivoluzione dello Spirito – il *Symphilosophieren*, «filosofare insieme». In Inghilterra il legame strettissimo tra Wordsworth e Coleridge non aveva condotto solo alle rivoluzionarie *Lyrical Ballads*, ma a un tessuto teorico di idee che solo per mezzo di una *coincidentia animorum* poteva ambire a una tale ricchezza e potenza:

For thou hast sought
The truth in solitude, and thou art one,
The most intense of Nature's worshippers;
In many things my brother, chiefly here
In this my deep devotion.

¹ A. Rimbaud, *Lettere del veggente*, traduzione di G.P. Bona, prefazione di M. Gualtieri, Torino, Einaudi, 2011, lettera a Paul Demeny, 15 maggio 1871, pp. 17-28: «Il romanticismo non è mai stato giudicato bene. Chi avrebbe potuto giudicarlo? I critici!! I romantici, che mostrano così bene come la canzone sia così di rado l'opera, cioè il pensiero cantato *e capito* da colui che canta? Perché Io è un altro. [...] I primi romantici sono stati *veggenti* senza troppo rendersene conto [...] I secondi romantici sono molto *veggenti*: Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. De Banville. Ma poiché indagare l'invisibile e ascoltare l'inaudito è una cosa diversa dal riprendere lo spirito delle cose morte, Baudelaire è il primo veggente, re dei poeti, *un vero Dio*».

Fare thee well!
Health and the quiet of a healthful mind
Attend thee! seeking oft the haunts of men,
And yet more often living with thyself,
And for thyself, so haply shall thy days
Be many, and a blessing to mankind.²

The last and later portions of this gift³
Which I for thee design, have been prepared
In times which have from those wherein we first
Together wantoned in wild Poesy,
Differed thus far, that they have been, my Friend!
Times of much sorrow, of a private grief
Keen and enduring, which the frame of mind
That in this meditative history
Hath been described, more deeply makes me feel;
Yet likewise hath enabled me to bear
More firmly; and a comfort now, a hope,
One of the dearest which this life can give,
Is mine; that thou art near, and wilt be soon
Restored to us in renovated health;
When, after the first mingling of our tears,
'Mong other consolations, we may find
Some pleasure from this offering of my love.⁴

Nel sodalizio poetico tra Friedrich Schlegel e Novalis è perfettamente ravvisabile ciò che intendeva il primo quando scriveva che «filosofare significa cercare in comune l'onniscienza».⁵ Le *Ideen* si concludevano con una dedica a Novalis:

Tu non stai sospeso sui confini: nel tuo spirito, piuttosto, poesia e filosofia si sono intimamente compenstrate. Il tuo spirito mi è stato estremamente vicino nel tracciare queste immagini della verità incompresa. Ciò che tu hai pensato è ciò che io penso, ciò che ho pensato è

² W. Wordsworth, *Il preludio*, traduzione, introduzione e note di M. Bacigalupo, con uno scritto di V. Woolf, Milano, Oscar Mondadori, 2010, Libro II, vv. 474-484, pp. 96-97: «Perché tu hai cercato / la verità nella solitudine e sei colui / che più intensamente venera la natura, / a me in molte cose fratello, ma soprattutto / in questa mia profonda devozione. / Felice viaggio! / Salute e quiete di mente vigorosa / ti accompagnino! Spesso cercando i luoghi / frequentati dagli uomini, più spesso vivendo con te stesso / e per te stesso, così auguro che i tuoi giorni / siano molti, e una benedizione per l'umanità».

³ *Il Preludio* è appunto dedicato a Coleridge.

⁴ W. Wordsworth, *Il preludio*, cit., Libro XIII, vv. 411-427, pp. 506-507: «Le ultime e più tarde parti di questo dono, / che per te intendo sono state scritte / in tempi che da quelli in cui per la prima volta / insieme ci sbizzarrimmo nella follia poetica, / differiscono tanto, che sono stati, amico mio, / tempi di molta tristezza, di un dolore privato / intenso e durevole; lo stato di mente / descritto in questa storia meditativa / più profondamente me lo fa sentire, / ma anche mi consente di sopportarlo / più fermamente. Ora un conforto, una speranza, / dei più cari che questa vita può dare, / è mio: che tu sei vicino, e presto verrai / a noi restituito con salute rinnovata; / quando, dopo il primo mescolarsi delle nostre lacrime, / fra altre consolazioni, potremo trovare / qualche piacere in questa offerta del mio amore».

⁵ F. Schlegel, *Frammenti*, cit., fr. 344, p. 203.

ciò che tu penserai oppure hai già pensato. Esistono incomprensioni che non fanno che confermare la più alta intesa. A tutti gli artisti appartiene ogni dottrina dell'eterno Oriente. Io nomino te in luogo di altri.⁶

E Novalis rispose in modo non meno commovente:

A Julius [soprannome di Friedrich, tratto dal protagonista del romanzo di Friedrich, *Lucinde*]. Se qualcuno nella nostra epoca si mostra adatto, ed è nato per essere Apostolo, questo sei tu. Tu sarai il Paolo della nuova religione che spunta ovunque – uno dei primogeniti della nuova epoca, del religioso. Con questa religione comincia una nuova storia del mondo. Tu capisci i misteri del tempo – Su di te la rivoluzione ha prodotto quel che doveva produrre, o, piuttosto, tu sei un membro invisibile della sacra rivoluzione che è apparsa sulla terra con un Messia al plurale. Mi anima un magnifico sentimento al pensiero che tu sei mio amico e a me hai diretto queste intime parole. Io so che noi, in molti, siamo una cosa sola e credo che lo siamo assolutamente perché la nostra vita e la nostra morte sono un'unica speranza, un'unica nostalgia.⁷

Quest'amicizia straordinaria – vissuta da entrambi con lucida consapevolezza nel suo ruolo ed esito rivoluzionari⁸ – invitava i poeti a ritornare alla funzione “magica” della letteratura, e se Novalis chiedeva loro di ridiventare essi stessi “sacerdoti”, custodi del sacro,⁹ come lo erano stati i primi poeti dell'antichità remote del mondo, Friedrich Schlegel chiedeva ai giovani tedeschi di risollevare le sorti della poesia europea.¹⁰

Anche il legame che strinse Di Breme e Pellico non fu da meno nella coraggiosa unione per una riscossa generale dello spirito italiano, da troppo tempo

⁶ F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 623.

⁷ «*Athenaeum*», cit., p. 633.

⁸ F. Schlegel, *Frammenti*, cit., fr. 342, p. 303: «È bello che una bella intelligenza sorrida a se stessa, e l'istante in cui una grande natura contempla se medesima con calma e serietà, è un istante sublime. Ma la cosa fra tutte più alta, è che due amici insieme contemplino in modo chiaro e completo ciò che hanno di più sacro, l'uno nell'anima dell'altro, e godendo congiuntamente del loro valore, avvertano i loro limiti solo in quanto l'uno è completato dall'altro. Questa è la visione intellettuale dell'amicizia».

⁹ Novalis, *Polline*, cit., fr. 71, p. 59: «Poeti e sacerdoti erano in principio un unico individuo e solo epoche posteriori li hanno separati. Il vero poeta è rimasto però sempre sacerdote, così come il vero sacerdote è rimasto sempre poeta. E non potrebbe il futuro portare di nuovo l'antico stato delle cose?». In questo senso va inteso, secondo me, il frammento schlegeliano 153, nel quale si legge, *Frammenti*, cit., p. 173: «Quanto più un autore antico è popolare, tanto più è romantico. Questo è il principio della nuova scelta quale i moderni hanno realizzato dall'antica scelta dei classici o, piuttosto, continuano a realizzare».

¹⁰ F. Schlegel, *Ai tedeschi*, «*Athenaeum*», fascicolo 6. Agosto 1800, p. 779: «Entrate, giovinetti! Con impegno ardito / Nominatevi signori e principi d'ogni arte; / E la Chiesa ben visibile s'innalzerà. / Avete il coraggio dell'amore, il favore degli dèi, / Contemplaste la natura nel santuario; / Infiammate il mondo intero di un unico fervore! / Il vostro tempio si faccia grande a gloria della Germania. / Il suolo è saldo, e dal centro rampolla / Con regale splendore il fiore della poesia. / Si spense lo spirito d'Europa; in Germania sgorga / La sorgente del nuovo tempo. Coloro che ne bevvero / Sono proprio Tedeschi; la schiera degli eroi si sparge / Per ogni dove, risolleva il Franco audace, / L'Italiano alla natura, e si ridesta Roma / E l'Ellade insieme i cui dèi caddero. / Restate giovani, pensate agli avi; il fantasma / Di inerti morti folle non è che un'inezia, / Così si arginerà l'impetuosa corrente del tempo. / Combattetene da fedeli cavalieri la guerra santa dello spirito».

tenuto in letargo da un classicismo esasperante e una cattività asburgica soffocante. L'ultima lettera di Di Breme moribondo era infatti per Silvio Pellico:

Io voleva che ti scrivessero il vero; non l'hanno fatto [...] Non fui mai e sono meno che mai fuori di ciò che chiami pericolo. Ti scrivo col braccio, su cui s'è praticato, cinque minuti fa, il 15° salasso. Ho contati sino a 96 sbocchi di sangue. Somma il tutto. [...] Addio a tutti un per uno, che non ho la forza fisica di qui nominare. A te poi, mio Silvio, addio anche. Mi ha sembrato che tu non m'abbia lasciato un istante nella mia lunga carriera di agonia. Vorrà vedere Iddio perché il cuore mio è pieno d'amore. Del resto, sia ciò che si può di noi, nulla spaventa tanto quanto la viltà del mondo e la bassezza di questa vita.¹¹

Da più di due secoli la critica si interroga su che cosa, realmente, sia stato il romanticismo. Se Kant ebbe vita facile nel rispondere senza esitazioni alla domanda *Che cos'è l'illuminismo?* Michael Löwy e Robert Sayre hanno dimostrato come sia praticamente impossibile rispondere in modo analogo a Kant alla domanda *Che cos'è il romanticismo?*¹² anche perché molte delle istanze del romanticismo perdurarono ancora nel XIX e XX secolo. Yeats, nel 1931, poteva dire:

We were the last romantics – chose for theme
Traditional sanctity and loveliness;
Whatever's written in what poets name
The book of the people; whatever most can bless
The mind of man or elevate a rhyme;
But all is changed, that high horse riderless,
Though mounted in that saddle Homer rode
Where the swan drifts upon a darkening flood.¹³

¹¹ L. Di Breme, *Lettere*, cit., lettera del 3 giugno 1820, p. 633. Pellico così scriverà al fratello Luigi il 26 agosto 1820, dopo la morte di Di Breme: «Noi abbiamo perduto un cuore eccellente che ci amava molto e l'Italia pure ha perduto... Questo vile paese non ha conosciuto Ludovico, non lo poteva conoscere: e mi duole che sia esistita una pianta così egregia in un deserto», ivi, p. 634.

¹² M. Löwy e R. Sayre, *Rivolta e malinconia. Il romanticismo contro la modernità*, Neri Pozza, Vicenza, 2017, p. 9: «Che cos'è il romanticismo? Enigma apparentemente indecifrabile, il fatto romantico sembra sfidare l'analisi, non solo perché la sua lussureggiante varietà resiste ai tentativi di ridurlo a un comune denominatore, ma anche e soprattutto per il suo carattere straordinariamente contraddittorio, per la sua natura di *coincidentia oppositorum*: al tempo stesso (oppure, ora... ora...) rivoluzionario e controrivoluzionario, individualista e comunitario, cosmopolita e nazionalista, realista e fantastico, retrogrado e utopista, ribelle e malinconico, democratico e aristocratico, attivista e contemplativo, repubblicano e monarchico, rosso e bianco, mistico e sensuale». Questo lavoro pluridisciplinare sul romanticismo è a mio parere uno dei migliori saggi che abbia inquadrato il fenomeno del romanticismo non solo nella sua evoluzione diaconica dal XVIII alla contemporaneità, ma anche nelle conseguenze sociali, politiche ed economiche degli ultimi secoli.

¹³ W.B. Yeats, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Oscar Mondadori, Milano, 1974, *Coole Park and Ballylee, 1931*, p. 251: «Noi siamo stati gli ultimi romantici – scegliamo come tema / La santità e la bellezza della tradizione; / Tutte le cose scritte in quello che i poeti definiscono / Il libro dell'umanità: tutte le cose che possono / Benedire lo spirito dell'uomo o rendere più grande la poesia; / Ma ora tutto è cambiato, quel nobile cavallo è senza cavaliere / Anche se un giorno vi cavalcò Omero, dove il cigno / Naviga immoto sopra un'onda oscura».

Molte istanze in realtà sono vivissime ancora oggi, e si potrebbe dire, senza temere di sbagliarsi troppo, che nonostante alcune differenze, noi siamo ancora “romantici”.¹⁴ I due critici, alla strenua ricerca della *quidditas* del romanticismo, hanno formulato una risposta interessante: «secondo noi, *il romanticismo rappresenta una critica della modernità, cioè della civiltà capitalistica moderna, in nome di valori e ideali del passato (precapitalistico, premoderno)*»,¹⁵ e più precisamente, «il romanticismo è, che lo si voglia o meno, una critica *moderna* della modernità [...] la visione romantica non incarna uno sguardo esterno, non è una critica proveniente da un qualsiasi “altrove”, ma un’*“autocritica” della modernità*». ¹⁶ Il romanticismo dunque si configurerebbe come la modernità che, per la prima volta nella storia del pensiero, si rivolge su di sé e si critica per mezzo dell’autocoscienza. L’accusa principale, ancora secondo i due critici, è la perdita di qualcosa lungo il cammino della civiltà. Un’unità cosmica svanita. La modernità è il regno dell’alienazione.

Bisogna fare attenzione a non confondere il concetto di “perdita” con quello di “passatismo nostalgico”: il valore “messianico” del romanticismo, rivolto al futuro, si attuava allorché i romantici, soprattutto inglesi e tedeschi, individuavano delle fasi storiche – il Medioevo *in primis*, ma anche le età primitivo-ancestrali, l’antichità classica ecc. – in cui operava un’unione che nell’età moderna si era irrimediabilmente scissa. Era necessario allora ri-operare per favorire una riunione dell’uomo con lo Spirito, non semplicemente tornando indietro, cosa che sarebbe impossibile, ma proprio per mezzo della “colpevole” di questa dis-unione, la ragione, ri-operare per una ri-configurazione universal-progressiva dell’uomo moderno. Molta dell’incomprensione era dovuta anche all’oscurità e alla frammentarietà con cui si esprimevano i romantici – celebri i fastidi di Hegel – ma forse solo con il sopraggiungere del simbolismo si riuscì davvero a cogliere cosa questi autori chiedessero ai propri contemporanei per uscire dalle maglie di un razionalismo esasperante: per mezzo della poesia autocosciente riunire l’uomo e la natura, «abitare poeticamente la terra»:

Il regno del poeta sia il mondo, stretto nel punto focale del suo tempo. Il suo piano e la sua esecuzione siano poetici – cioè di *natura* poetica. Egli può usare ogni cosa – deve soltanto amalgamarla con spirito [*Geist*] – ne deve fare un tutto. Deve presentare l’universale come il particolare – ogni presentazione è *nel* contrapposto, e la sua libertà nel collegare lo rende illimitato. Ogni natura poetica è *natura* – le compete ogni qualità di quest’ultima. [...] A che ci servono descrizioni che lasciano freddi lo spirito e il cuore – descrizioni senza vita di una natura senza vita [...] O la natura dev’essere portatrice di idee, o l’animo dev’essere portatore di natura. [...] Il poeta non deve assolutamente apparire egoista. Egli dev’essere manifestazione per se stesso. È il profeta della rappresentazione della natura – come il filosofo è il profeta della natura della rappresentazione. Per il primo, l’oggettivo è tutto, per il secondo, lo è il soggettivo. Quello è la

¹⁴ Lo studio di Löwy e Sayre infatti traccia le influenze che il primo romanticismo ha lasciato fin nella cultura contemporanea.

¹⁵ Ivi, p. 31.

¹⁶ Ivi, p. 36.

voce del cosmo, questo, la voce dell'uno più semplice – del principio – Quello canto – questo discorso. Quello, diversità, riunisce l'infinito – questo, molteplicità, riunisce il *più finito*.

Il poeta resta eternamente vero – Egli persiste nel *ciclo* della natura.

Il filosofo si trasforma nell'eterno persistere.¹⁷

Secondo Lovejoy, fu Schiller che favorì la piena conversione di Friedrich Schlegel alla causa romantica con il saggio *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1795) e nell'opposizione tra la *Kunst des Unendlichen* (arte dell'infinito) e la *Kunst der Begrenzung* (arte del limitato),¹⁸ ma se le idee di Schiller miravano a una realizzazione dell'uomo perfettamente razional-morale, a una ri-creazione dell'uomo per mezzo della ragione e del sentimento, per Schlegel lo *Streben nach dem Unendlichen* era molto più indefinito, identificandosi più con l'idea dell'«opera totale»,¹⁹ emulando la Natura nell'infinità molteplice delle sue realizzazioni. È appunto la differenza tra la schilleriana «poetica sentimentale» e la schlegeliana «poetica romantica».²⁰

Sia gli «amici di Weimar» che il gruppo di Jena erano consapevoli della frattura registratasi tra antichi e moderni, ma se il classicismo winckelmanniano indicava come unica via l'imitazione dei classici, Schiller, Goethe e il maturo Schelling invece perseguivano l'idea che l'opera d'arte per essere tale doveva essere *compiuta in sé* come lo erano quelle antiche («Was schöne Seelen schön empfunden, / Muss trefflich und vollkommen sein»)²¹ senza cadere in una pedissequa imitazione ma cercando di escludere il *cattivo infinito* e risolverlo nel processo diveniente e teleologico del *finito*, laddove per i romantici di Jena, e in particolare per Friedrich Schlegel, tale idea di compiutezza era impossibile: il genere romantico è progressivo *ad infinitum*, «può solo eternamente divenire, mai essere compiuto», e la nuova mitologia si sarebbe basata non su un pantheon concluso ma sull'uomo stesso e la sua interiorità. È evidente che vi è un conflitto tra una concezione organicista ma senza inizio né fine e una concezione teleologica. Del resto la forma rispecchia la necessità: i romantici dell'«Athenaeum» si esprimevano più per frammenti e aforismi, lampi nel buio, spesso oscuri e non chiari nel significato.

Se studiato attraverso una prospettiva europea, il romanticismo italiano appare certamente come un fenomeno connotato da esigenze evidentemente politiche e da una maggiore prudenza in termini di teoria della letteratura. Probabilmente l'assenza di una visione storico-idealistica, della lettura diretta dei testi romantici

¹⁷ Novalis, *Scritti filosofici*, cit., p. 233.

¹⁸ A. Lovejoy, *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bologna, il Mulino, 1960, p. 276: «Schiller può essere considerato l'antenato spirituale del romanticismo tedesco perché condusse Schlegel alla sua convinzione romantica».

¹⁹ W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N. P. Cangini, Mimesis, Milano-Udine, 2017, p. 117: «Compito della poesia universale e progressiva è, per Schlegel, l'esposizione dell'idea dell'arte nell'opera totale».

²⁰ A. Lovejoy, *L'albero della conoscenza*, cit., p. 277.

²¹ F. Schiller, *Poesie filosofiche*, cit., *Die Künstler, Gli artisti*: «Quel che anime belle han trovato bello, / è certo perfetto e compiuto», p. 43.

e analogamente una forte presenza del retaggio illuministico del secolo XVIII impedirono un ingresso integrale delle idee novalisiano-schlegeliane, eppure, grazie soprattutto all'intermediazione di Madame De Stäel, di August Schlegel e di Sismondi, concetti chiave come "progressività", "libertà" e in specie "apertura" verso la coeva produzione europea poterono penetrare nelle conversazioni e nelle riflessioni di coloro che successivamente divennero protagonisti del romanticismo italiano.

Come ha appurato Zagari, il tentativo di fondare una nuova mitologia si scontrava con il problema dell'individualità cosciente di tale fondazione, che dunque non si dava come patrimonio ma che doveva essere rifondato continuamente dall'individuo-genio. Da qui il tentativo di esplorare quegli universi mitici ancora per molti aspetti sconosciuti, come quelli orientali e indo-iranici.²² L'Oriente e i misteri si configuravano come i mezzi più adatti per riunire l'uomo e la Natura, il macrocosmo e il microcosmo: si spiegano così i *Discepoli di Sais* di Novalis, il «kommende Gott» di Hölderlin nella duplice figura di Cristo-Dioniso e l'*Eleusis* del giovane Hegel, legato in amicizia al secondo e a cui dedicò il suo poema iniziatico.

Ossian e la sua antichità storico-legendaria si configurarono, agli occhi dei romantici europei, come uno degli universi mitici possibili in cui l'uomo, holderlinianamente, "camminava ancora con gli dèi". Ossian appariva in Occidente quello che si cercava in Oriente. Non è possibile una piena comprensione della complessità del fenomeno romantico facendo a meno di Ossian e della sua straordinaria influenza. Ossian fu il principale strumento che permise ai fautori della poesia moderna di vantare una legittima poetica da contrapporre al predominio di Omero, dimostrando come fosse possibile una poesia che non seguisse i dettami classici ma fosse più in linea con l'inquietudine romantica: forza sublime, oscurità del linguaggio, unione e disunione con la sacra natura. A prescindere dal fattore nazionalistico, che rimane un elemento essenziale della genesi di Ossian, il bardo caledone in qualche modo incanalò questa nuova sensibilità e questo nuovo rapporto con la Natura ovunque avvertiti. Ossian insomma si offrì quale mondo alternativo alla poesia classica greco-romana, e la sua antichità, presunta o tale, diede legittimità a un modo alternativo

²² L. Zagari, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 16-17: «L'impegno di creare ex nihilo un nuovo immaginario, una rete di connessioni potenziali: esse dovevano venire a rappresentare un patrimonio comune di figurazioni al cui interno la singola esperienza soggettiva (di creazione e di dissoluzione) si potesse collocare come centro di relazione, capace di ricevere e dare luce, di costituire movimento di unità vivente. Il paradosso è che si trattava di costituire questo patrimonio collettivo consapevolmente e cioè con individuale artificio, di costruire insomma ciò che per definizione dovrebbe essere sempre – come era fra i Greci, ma in fondo anche fra gli Indiani, gli Ebrei e forse anche fra i cristiani medievali – possesso già indiscusso [...] Questa è la contraddizione che i romantici stessi avvertirono e cui cercarono di sottrarsi o con la fuga in avanti costituita dallo sperimentalismo più arrischiatamente inventato, o viceversa con la fuga all'indietro e cioè verso i paradisi mitologici di un esotismo geografico o cronologico».

di poetare. Se i moderni, in particolar modo romantici, tentarono di ritornare alla Natura, lo fecero anche e soprattutto per mezzo di Ossian. Fiona Stafford, ossianista tra i più importanti dell'area anglosassone, riassume in questi termini:

Ossian was heralded as an Original Genius, and yet his simple effusions were polished enough to suit the refined tastes of the eighteenth-century aesthete. The work was presented as a classical epic and yet offered an alternative to the tired models of Greece and Rome. Macpherson opened a world of stormy mountain scenery, full of the grandeur and terror demanded by the new taste for the Sublime. At the same time, the appearance of antiquity gave a reassuring sense of permanence. *The Poems of Ossian* offered an imaginative escape to any one who found the prevailing climate of the Enlightenment somewhat lacking. As such, it is worth more than a passing smile.²³

A Ossian si rivolgevano i più grandi poeti e scrittori del tempo. Chateaubriand nel *Génie du Christianisme* citava Ossian soprattutto nel Libro II della Parte Terza, dedicato alle tombe: il capitolo IV si intitolava *La Calédonie ou l'ancienne Ecosse*:

Quatre pierres couvertes de mousse marquent sur les bruyères de la Calédonie la tombe des guerriers de Fingal. Oscar et Malvina ont passé, mais rien n'est changé dans leur solitaire patrie. Le montagnard écossais se plaît encore à redire les chants de ses ancêtres; il est encore brave, sensible, généreux; ses mœurs modernes sont comme le souvenir de ses mœurs antiques; ce n'est plus, qu'on nous pardonne l'image, ce n'est plus la main du barde même qu'on entend sur la harpe: c'est ce frémissement des cordes produit par le toucher d'une ombre, lorsque la nuit, dans une salle déserte, elle annonçait la mort d'un héros.²⁴

E nello stesso capitolo riportava uno stralcio del poema ossianico *La Morte di Cucullino*, mentre il capitolo V, dedicato a Tahiti, si apriva così: «L'homme ici-bas ressemble à l'aveugle Ossian, assis sur les tombeaux des rois de Morven: quelque part qu'il étende sa main dans l'ombre, il touche les cendres de ses pères».²⁵

Victor Hugo in giovinezza aveva scritto un poema intitolato *Les derniers bardes. Poème ossianique*:

Cypres, arbres des morts, qui courbe ainsi vos têtes?
Sont-ce les anges des tempêtes?

²³ F. Stafford, *The Sublime Savage. James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1988, p. 4.

²⁴ F. R. De Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, presentazione e revisione generale di G. Girgenti, introduzione, traduzione, note e apparati di S. Faraoni, testo francese a fronte, Bompiani, Milano, 2008, Parte Terza, Libro II, Capitolo IV, pp. 908-910: «Quattro pietre coperte di muschio indicano nelle brughiere della Caledonia la tomba dei guerrieri di Fingal. Oscar e Malvina sono passati, ma nulla è cambiato nella loro patria solitaria. Il montanaro scozzese si diletta ancora nel ripetere i canti dei suoi avi; è ancora coraggioso, sensibile, generoso; i suoi costumi moderni sono come il ricordo dei tempi antichi: non è più, ci si perdoni l'immagine, non è più la mano del bardo che si stende sull'arpa: è il fremito delle corde prodotto dal tocco di un'ombra, quando la notte, in una sala deserta, annuncia la morte di un eroe».

²⁵ Ivi, Capitolo V, p. 910: «L'uomo quaggiù assomiglia al cieco Ossian, seduto sulla tomba dei re di Morven, da qualunque parte stenda la sua mano nell'ombra, tocca le ceneri dei padri».

Sont-ce les noirs vautours, cachés dans vos rameaux?
 Ou, fidèles encore à vos feuillages sombres,
 Les enfants d'Ossian viennent-ils sous vos ombres
 Chercher leurs antiques tombeaux?
 [...]
 Vous ne reviendrez plus, beaux jours, siècles prospères!
 Le pâtre, heureux de vivre où vécurent ses pères,
 Ne traînait pas encor des jours voués au deuil;
 Fingal léguait son sceptre à sa race guerrière,
 Et l'on voyait un trône où l'on voit un cercueil.²⁶

Wordsworth lo incluse tra i profeti e i poeti:

Meanwhile the Evangelists, Isaiah, Job,
 Moses, and he who penned, the other day,
 The Death of Abel, Shakespeare, Doctor Young,
 And Ossian (doubt not – 'tis the naked truth)
 Summoned from streamy Morven – each and all
 Must in their turn lend ornament and flowers
 To entwine the crook of eloquence with which
 This pretty Shepherd, pride of all the plains,
 Leads up and down his captivated flock.²⁷

Novalis gli dedicò un frammento, rimasto inedito:

Heil dir Ossian!
 Heil dir Sänger von Colma!
 [...]
 Ich sah deine Seele
 Sah sie heiter und hehr
 Heilig wie die Gestirnacht
 Und mir schauerte
 Vor hoher Begeistrung
 Regellos wie die Töne des Sturms
 Strömet dir die Hymne
 Die der sterblichen Jugend entfloß;
 Dir Silberlockicher Natur Greis.

²⁶ V. Hugo, *Oeuvres poétiques*, vol. I, *Avant l'exil* (1802-1851), préface par G. Picon, édition établie et annotée par P. Albouy, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1964, *Oeuvres d'enfance et de jeunesse, Les derniers bardes. Poème ossianique*, pp. 162-163: «Cipressi, alberi dei morti, cosa piega così le vostre cime? / Sono gli angeli delle tempeste? / Sono gli avvoltoi, nascosti tra i vostri rami? / O, ancora fedeli ai vostri oscuri fogliami, / sono i figli di Ossian che, sotto le vostre ombre, / Cercano le loro tombe antiche? [...] Voi non tornerete più, giorni felici, secoli prosperi! / Il pastore, fortunato a vivere dove vissero i suoi padri, / non trascinava ancora i suoi giorni votati a lutto; / Fingal lasciava lo scettro alla sua razza guerriera / E dove ora c'è una bara, un tempo vi era un trono», (traduzione mia).

²⁷ W. Wordsworth, *Il preludio*, cit., vv. 557-565, pp. 270-271: «Intanto gli evangelisti, Isaia, Giobbe, / Mosè e colui che l'altro giorno ha scritto / La morte d'Abele, Shakespeare, il dottor Young / e Ossian – non se ne dubiti, è proprio vero – / evocati dalla fluviale Morven, proprio tutti / a turno devono prestare ornamenti e fiori / per inghirlandare il pastorale dell'eloquenza / con cui il grazioso pastore, orgoglio di ogni valle, / guida in su e in giù il suo gregge incantato».

[...]
 Du sangst sie der Unschuld und Liebe
 Dem Freundschaftbund, dem Heldenmahle
 Dem blutigen Kampfsturm,
 So gieng ich umkränzt von Edleren
 Prunklos durch die Reihen der Unsterblichkeit
 Setzte mich zu deinen Füßen
 Und opferte dir den ersungnen Eichenzweig.
 [...] Nicht mehr
 Beschirmt Ruhm und Erinnerung
 Den einsamen Fels stein
 Den ein frommer Enkel
 Am weinenden Abend über dein Gebein
 Zitternd wälzte.²⁸

E così via. Timpanaro aveva ragione a individuare nella mancanza di omogeneità e compattezza una delle cause dell'inevitabile sconfitta dei classicisti italiani,²⁹ ma non si soffermava a riflettere che, alla lunga, era inevitabile la loro sconfitta a prescindere dalla presenza o meno di un gruppo compatto e unito ruotante attorno a una rivista, perché lo strappo prodotto dalla Rivoluzione a vari livelli – letterario, politico, sociale, antropologico – era stato troppo forte.

Ossian inglobava in sé molti degli elementi innovatori in fatto di poesia: ridondante, sublime, esagerato, pieno di termini ed espressioni oscure, il bardo caledone poté davvero offrire a quelle giovani menti – molte delle quali distanti una generazione da quella dell'abate – un intero strumentario dalle potenzialità praticamente illimitate, ed è per questo motivo che ogni autore qui analizzato si servì di Ossian ciascuno in misura particolare.

²⁸ Novalis, *Schriften*, 6.1.-2, der dichterische Jugendlachlaß (1788-1791) und Stammbucheintragungen (1791-1793), herausgegeben von H.J. Mähl in Zusammenarbeit mit M. Eicheldinger, Bearbeitung der Stammbücher von L. Rommel, W. Kohlammer, Stuttgart, 1960, p. 240: «Salute a te Ossian! / Salute a te cantore di Colma! [...] / Vidi la tua anima / La vidi serena e sublime / Sacra come la notte stellata / E rabbrivisco per il tuo alto entusiasmo / Sregolato come i suoni della tempesta, / Da te rifluisce l'inno sgorgato da una giovinezza mortale; / Da te, vegliardo, dai capelli d'argento per opera della natura [...] / Tu cantavi all'innocenza e all'amore / al patto d'amicizia, al convito degli eroi / al sanguinoso tempestare della battaglia; / così ho camminato circondato dai più nobili / senza sfarzo tra i ranghi dell'immortalità / mi sono seduto ai tuoi piedi / e ti ho sacrificato il canto di un ramo di quercia. [...] La fama e la memoria non proteggono più / La grande roccia solitaria / Che un pio nipote tremando / ha fatto rotolare sulle tue ossa / durante una sera di pianto» (traduzione mia, ma ringrazio infinitamente la mia collega, Miriam Miscoli, dottoranda in germanistica, per l'assistenza e i consigli fornitimi nella traduzione).

²⁹ S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 15-16: «Essi non arrivarono mai a costituire un gruppo relativamente omogeneo e organizzato, come i romantici lombardi del «Conciliatore» e i moderati toscani dell'«Antologia». Dopo la scissione [...] del gruppo dirigente della «Biblioteca italiana» e dopo il fallimento del tentativo di metter su una rivista classicista dissidente, mancò loro un periodico mediante il quale potessero diffondere e sviluppare organicamente le proprie idee. [...] Con un termine gramsciano, si può dire che i classicisti illuministi non furono, a differenza dei romantici, gli «intellettuali organici» di una classe».

Diodata Saluzzo si servì di Ossian soprattutto quale modello per una vera e propria estetica delle rovine, che tanto attirava le menti per l'evocazione di un passato remotissimo, quasi inattingibile, ma sublime, al confronto dell'alienazione del presente. Alfieri, che lodò il bardo e la resa di Cesarotti in più di un'occasione, lo adoperò nel corso del suo "apprendistato" da tragediografo: in Ossian, dopo un lungo cercare, l'astigiano credette di trovare finalmente il modello di un "verso maschio e robusto", spezzato e altisonante.

Monti ora ostile ora ammiccante al gusto romantico, dimostrò di esser particolarmente incline alla moda ossianico-sentimentale nei componimenti giovanili più che in quelli della maturità, salvo poi riappropriarsene in vista della realizzazione del *Bardo della Selva nera*, poema epico-lirico, che ispirandosi alla commistione di generi adoperata da Macpherson, celebrava la grandezza di Napoleone, amante della traduzione cesarottiana. Pindemonte, uno dei più fedeli allievi di Cesarotti e ultimo rappresentante di un Settecento raffinato avviato al tramonto, amò il bardo caledone in virtù di quella dolce malinconia così lodata anche da Madame De Staël e soprattutto per un analogo amore della Natura.

Foscolo, senza ombra di dubbio il più indisciplinato degli allievi del vecchio abate, come Monti subì il fascino della poesia caledone, e se non bastassero i componimenti giovanili, l'epistolario e soprattutto l'*Ortis* testimoniano a sufficienza un apprezzamento profondo, che resistette nonostante il credito che Foscolo diede alla tesi dell'inautenticità dei poemi e alle durissime critiche espresse nei confronti del magistero cesarottiano; Leopardi infine si staglia quale miglior rappresentante della generazione dei poeti dell'Ottocento che, seppur impossibilitati a coltivare un rapporto con l'abate, si servirono anche di Ossian per esprimere finalmente una poesia uscente dalle pastoie metrico-linguistiche e retorico-tematiche del neoclassicismo e dell'Arcadia. Nel giovane recanatese Ossian lampeggia negli incipit notturni e lunari, nelle sedi cioè dove il nuovo rapporto instaurato con la Natura è più vivido e presente, ma anche nei contesti di quella indeterminatezza tanto amata dall'estetica antilluministica leopardiana, mentre nei *puerilia* il bardo è praticamente onnipresente quale inesauribile fonte di orrido e tempestoso sublime.

Se molti dei poeti quivi analizzati rifiutarono decisamente l'ardita operazione de *La Morte di Ettore*, nessuno di loro, nemmeno Foscolo, disconobbe il ruolo di Cesarotti all'interno del panorama culturale italiano e, se essi rifiutarono l'ossianismo quale funesta devianza, tutti lodarono a piene mani la traduzione di Ossian quale stupendo esempio di volgarizzamento e modello di verso sciolto dalle innumerevoli potenzialità.

Infine, giova ricordare che l'Ossian di Cesarotti antecede, sia cronologicamente che ideologicamente, lo sforzo dei romantici lombardi; è del tutto impossibile separare le battaglie, condotte soprattutto per mezzo del "campione" Ossian, che Cesarotti intraprese contro i pedanti e gli «omerolatri» dalle battaglie ingaggiate da Di Breme, Pellico e gli altri compilatori del

«Conciliatore». Non c'è dubbio infatti che le due polemiche avessero basi e contesti di origine diversi; che Cesarotti sfidò i puristi e i conservatori decenni prima che si formasse il gruppo di Jena, di Coppet o che circolassero le idee della De Staël e che l'operazione del «Conciliatore» era molto più policamente orientata verso i prodromi del Risorgimento che non quella di Cesarotti, più limitata al piano strettamente estetico-letterario; eppure Cesarotti e i romantici lombardi si trovavano allineati nella necessità di rompere i rigidi schemi della scuola classicistica in nome di una «progressività» della letteratura.

Nella seconda metà del Settecento, in una regione sperduta del Nord della Scozia, erano stati scoperti dei Canti che dimostravano appunto l'universale operare della Natura, e a prescindere dal fatto che i Canti fossero genuinamente di Ossian o di Macpherson, era finalmente sorta una poesia bella come quella omerica senza esserne imitatrice, che, come testimoniò Goethe a nome di un'intera generazione di giovani entusiasti, «aveva condotto sino all'ultima Thule».

Bibliografia

Testi

Alfieri V., *Vita, rime, satire*, a cura di L. Fassò, Torino, UTET, 1949

Id., *Edizione Nazionale delle opere di Vittorio Alfieri*, Asti, Casa d'Alfieri, [poi] Alessandria, Edizioni dell'Orso, Asti, Casa d'Alfieri, 1951-2004

Id., *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1953

Id., *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a cura di P. Camporesi, Asti, Casa d'Alfieri, 1969

Id., *Opere*, 2 voll., introduzione e scelta di M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1977

Id., *Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane*, a cura di V. Perdichizzi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015

Bellorini E. (a cura di), *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, reprint a cura di A.M. Mutterle, 2 voll., Laterza, Bari, 1975

Berchet G., *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, Milano, Dai tipi di Gio. Bernardoni, 1816

Bettoni N., *Alcune verità ad Ugo Foscolo*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1810

Burke E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, presentazione di G. Sertoli, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985

Calcaterra C. (a cura di), *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, nuova edizione ampliata a cura di M. Scotti, Torino, UTET, 1979

Cesarotti M., *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico, Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Con varie Annotazioni de' due Traduttori*, 2 voll., in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1763

Id., *Poesie di Ossian Antico Poeta Celtico, Trasportate dalla Prosa Inglese in verso italiano dall'ab. Melchior Cesarotti. Edizione II Ricorretta ed accresciuta del restante dei Componimenti dello stesso Autore*, 4 voll., in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1772

Id., *Elegia inglese del Signor Tommaso Gray sopra un Cimitero di Campagna, trasportata in verso italiano dall'a. M. C.*, In Padova, Nella Stamperia di Giuseppe Comino, 1772

Id., *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, Firenze, Molini Landi & C; Pisa, Dalla Tipografia della Società Letteraria; Pisa, Capurro, 1800-1813

Id., *Poesie di Ossian antico poeta Celtico*, 4 voll., Pisa, Dalla Tipografia della Società Letteraria, 1801

Id., *Satire di Giovenale scelte e ridotte in versi italiani ed illustrate da Melchior Cesarotti*, 2 voll., Parigi, G. Claudio Molini, 1805

Id., *Prose edite e inedite di Melchior Cesarotti*, a cura di G. Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1882

Id., *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, proemio e note di V. Malamani, Ancona, Gustavo Morelli editore, 1884

Id., *Dramaturgia universale antica e moderna*, a cura di P. Ranzini, Roma, Bulzoni, 1997

Id., «*Parleremo allora di cose, di persone, di libri...*». *Lettere di Melchiorre Cesarotti a Francesco Rizzo Patarol*, a cura di M. Fantato, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006

Id., *Le poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Roma, Salerno, 2010

Id., *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, a cura di G. Baldassarri, Milano, Mursia, 2018

Id., *Lezioni sulle lingue antiche e sul linguaggio*, a cura di C.E. Roggia, Firenze, Accademia della Crusca, 2021

Chateaubriand F.R., *Genio del Cristianesimo*, presentazione e revisione generale di G. Girgenti, introduzione, traduzione, note e apparati di S. Faraoni, testo francese a fronte, Bompiani, Milano, 2008

Costa P., *Sul Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico del Cav. Vincenzo Monti. Osservazioni critiche di Paolo Costa*, Milano, Tipografia Fratelli Veladini, 1807

Cusatelli G. (a cura di), *Athenaeum (1799-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen*, traduzione, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, postfazione di E. Lio, Milano, Bompiani, 2009

De Sismondi S., *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1813

De Staël M., *Corinne ou l'Italie*. Par Mad. De Staël Holstein. Tome Premier, Paris, à la librairie Stéréotype, chez H. Nicolle, rue des Petits-Augustins, n°. 15, 1807

Ead., *Oeuvres posthumes de madame la baronne de Staël-Holstein, précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits, De l'esprit des traductions*, Paris, chez Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Libraires, 1871

Ead., *De l'Allemagne*, Paris, GF Flammarion, 1968

Ead., *De la littérature*, présentation par G. Gengembre et J. Goldzink, Paris, GF Flammarion, 1991

Di Breme L., *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizj letterarj italiani*, Milano, Pirotta, 1816

Id., *Il Giaurro. Frammento di novella turca scritto da Lord Byron e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi. Osservazioni di Lodovico Di Breme*, Milano, dai torchi di Gio. Pirotta, 1818

Foscolo U., *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1807

Foscolo U. – Pindemonte I., *I Sepolcri. Versi di Ugo Foscolo e d'Ippolito Pindemonte*, Verona, Gambaretti, 1807

Id., *Poesie inedite di Nicolò Ugo Foscolo tratte da un manoscritto originale*, Lugano, Gius. Ruggia e C., 1831

Id., *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1933-1994

Id., *Sepolcri, odi, sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Oscar Mondadori, 1987

Id., *Opere*, edizione diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di M.M. Lombardi e F. Longoni, 2 voll., Torino, Einaudi, 1994

Goethe J.W., *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1986

Id., *I dolori del giovane Werther*, traduzione di G.A. Borgese, introduzione di R. Fertoniani, con un saggio di T. Mann, Milano, Oscar Mondadori, 1989

Id., *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di E. Ganni, introduzione di K.D. Müller, Torino, Einaudi, 2019

Gravina G.V., *Della Ragion poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Gaetano, Catanzaro, Rubbettino, 2005

Guglielminetti M. – Masoero M. – Nay L. (a cura di), *La letteratura italiana romantica. Storia e testi*, 2 voll., Torino, Il Segnalibro, 1988

Hegel G.W.F., *Estetica*, edizione italiana a cura di N. Merker, introduzione di S. Givone, traduzione di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1997

Hegel (?), Hölderlin (?), Schelling (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*. Introduzione, traduzione e commento di L. Amoroso, Pisa, ETS, 2007

Hugo V., *Oeuvres poétiques*, vol. I, *Avant l'exil* (1802-1851), préface par G. Picon, édition établie et annotée par P. Albouy, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1964

Keats J., *Lettere sulla poesia*, con una nota di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1984

Leopardi G., *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969

Id., *Tutti gli scritti, inediti, rari e editi 1809-1810*, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1972

Id., *Canti*, introduzione di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 2010

Id., *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio e L. Abate, Macerata, Quodlibet, 2021

Mackenzie H., *Report of the Committee of the Highland Society of Scotland, appointed to inquire the nature and authenticity of the Poems of Ossian. Drawn up, according to the Directions of the Committee, by Henry Mackenzie, Esq., with a copious Appendix, containing some of the principal documents on which the Report is founded*. Printed at the University Press, Edinburgh, 1805

Macpherson J., *Fragments of ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse language*, Edinburgh, Hamilton and Balfour, 1760

Id., *Fingal. An Ancient Epic Poem, in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal; translated from Galic language by James Macpherson*, London, Becket and De Hondt, 1762

Id., *Temora. An Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Galic language by James Macpherson*, London, Becket and De Hondt, 1763

Id., *Poems of Ossian translated by James Macpherson, Esq. in two volumes to which are prefixed Dissertations on the Aera and poems of Ossian. A new edition*, London, Cadell and Davies, 1807

Manzoni A., *Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni*, a cura di M. Castoldi, *Sul romanticismo* [testo definitivo del 1871], vol. XIII, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2008

Montanari B., *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, con uno scritto di V. Betteloni, a cura di G.P. Marchi, Verona, Università degli Studi di Verona, 2003

Monti V., *Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti a Sua Eccellenza la Signora Marchesa Maria Maddalena Trotti Bevilacqua*, Livorno, Dai Torchj dell'Enciclopedia, 1779

Id., *Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti a Sua Eccellenza la Signora marchesa Maria Maddalena Trotti Bevilacqua*, Livorno, Dai Torchi dell'Enciclopedia, 1779

Id., *Satire di A. Persio Flacco. Traduzione di V. Monti*, Milano, Dal Genio Tipografico, 1803

Id., *Teseo. Azione Drammatica di V. Monti*, Milano, Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1804

Id., *Del Cavallo alato d'Arsinoe. Lettere filologiche di V. Monti Professor Emerito e membro dell'Istituto al Cittadino G. Paradisi Consultore di Stato, Gran Croce della Legion d'Onore e membro dell'Istituto*, Milano, Dalla Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt., 1804

Id., *Il Beneficio. Visione di Vincenzo Monti*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1805

Id., *Il Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Parma, Co' tipi Bodoniani, 1806

Id., *I Pittagorici. Dramma di un atto solo*. Rappresentato nel Real Teatro di S. Carlo il giorno 19. di Marzo 1808, Napoli, Nella Stamperia del Corriere, 1808

Id., *Poesie di Vincenzo Monti*, scelte, commentate e illustrate da A. Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1891

Id., *Epistolario di V. Monti*. Raccolto, ordinato e annotato da A. Bertoldi, Firenze, Felice Le Monnier, 1931

Id., *Poesie di Vincenzo Monti*, a cura di G. Bezzola, Torino, UTET, 1969

Id., *Lettere d'affetti e di poesia*, a cura di A. Colombo, Roma, Salerno Editrice, 1993

Id., *Aristodemo*, a cura di A. Bruni, Parma, Ugo Garzanti Editore, 1998

Id., *Il Prometeo*, edizione critica, storia, interpretazione a cura di L. Frassinetti, Pisa, ETS, 2001

Id., *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, introduzione e commento di D. Tongiorgi, testi e note critiche di L. Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002

Id., *Galeotto Manfredi. Principe di Faenza*, a cura di A. Bruni, Bologna, CLUEB, 2005

Id., *Saggio di poesie*, a cura di A. Di Ricco, presentazione di G. Barbarisi, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2006

Id., *Feroniade*, edizione commentata a cura di F. Favaro, Padova, Padova University Press, 2013

Id., *In morte di Ugo Bassville*, testo critico e commento a cura di S. Bozzi, Milano-Udine, Mimesis, 2013

Muzzarelli C.E., *Elogio d'Ippolito Pindemonte letto in Arcadia da Monsig. C.E. Muzzarelli quando si tenne Adunanza a lode dell'illustre Poeta*, Perugia, «Giornale Scientifico-Letterario», Febbraio-Marzo 1835

Novalis, *Schriften*, 6.1.-2, der dichterische Jugendlachlaß (1788-1791) und Stammbucheintragungen (1791-1793), herausgegeben von H.J. Mähl in Zusammenarbeit mit M. Eicheldinger, Bearbeitung der Stammbücher von L. Rommel, W. Kohlammer, Stuttgart, 1960

Id., *Frammenti*, traduzione di E. Pocar, con un'introduzione di E. Paci, Milano, Bur, 1976

Id., *Scritti filosofici*, a cura di F. Desideri e G. Moretti, Brescia, Morcelliana, 2019

Omero, *Iliade*, traduzione di R. Calzecchi, Torino, Einaudi, 1977

Pieri M., *Opere di Mario Pieri Corcirese*, tomo primo, *Vita scritta da lui medesimo*, Firenze, Coi tipi di Felice Le Monnier, 1850

Id., *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, a cura di D. Montuori, Firenze, Felice Le Monnier, 1863

Id., *Memorie*, vol. I, a cura di R. Masini, Città di Castello, Bulzoni editore, 2003

Id., *Memorie*, (dicembre 1811 – settembre 1818), vol. 2 a cura di C. Chiancone, premessa di R. Cardini, trascrizione del testo a cura di A. Fabrizi e R. Masini, Ariccia, Aracne, 2017

Pindemonte M., *L'Argonautica di C. Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte. Si aggiugne una Lettera dell'Editore sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora*, In Verona, 1776

Pindemonte I., *Gibilterra Salvata. Poema del Marchese Ippolito Pindemonte Cavaliere Gerosolimitano*, in Verona, per gli eredi di Agostino Carattoni, 1782

Id., *Dissertazione del Sig. Marchese Ippolito Pindemonte Cavaliere Gerosolimitano sul quesito Qual sia presentemente il gusto delle belle Lettere in Italia, e come possa restituirsi, se in parte depravato*, pp. 169-193 in *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti. Trattati dagli Atti delle Accademie, e dalle altre Collezioni Filosofiche e Letterarie, dalle Opere più recenti Inglesi, Tedesche, Francesi, Latine, e Italiane, e da Manoscritti originali, e inediti*, tomo VI, In Milano presso G. Marelli, 1783

Id., *Versi di Polidete Melpomenio*, Bassano, A spese Remondini di Venezia, 1784

Id., *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere Scoperto ultimamente e attribuito ad Omero. Si aggiugne un breve discorso sul gusto presente delle belle lettere in Italia*, Bassano, Remondini, 1785

Id., *Saggio di poesie campestri del Cavalier Pindemonte*, Parma, Dalla Reale Stamperia, 1788

Id., *Saggio di poesie campestri del Cavalier Pindemonte*, Parma, Bodoni, 1792

Id., *Saggio di prose e poesie campestri del Cavalier Pindemonte*, Verona, Dalla Stamperia Giuliani, 1795

Id., *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche, con due epistole una ad Omero e l'altra a Virgilio*, Verona, Presso il Gambaretti e compagno, 1809

Id., *Discorso secondo risguardante l'Arminio e la poesia tragica*, pp. 179-310 in Id., *Arminio, tragedia, edizione quinta. S'aggiungono tre discorsi risguardanti il primo La Recitazione scenica e una riforma del teatro, il secondo L'Arminio e la poesia tragica, il terzo Due lettere di Voltaire su la Merope del Maffei*, Verona, Dalla Tipografia Mainardi, 1812

Id., *Le prose e poesie campestri d'Ippolito Pindemonte con l'aggiunta d'una Dissertazione su i giardini inglesi e il merito in ciò dell'Italia. Edizione riveduta dall'autore*, Verona, Dalla Tipografia Mainardi, 1817

Id., *Su i giardini inglesi, e sul merito in ciò dell'Italia. Dissertazione d'Ippolito Pindemonte e Sopra l'indole dei giardini moderni. Saggio di Luigi Mabil con altre operette sullo stesso argomento*, In Verona, Dalla Tipografia Mainardi, 1817

Id., *Lettere inedite ad Ippolito Pindemonte*, a cura di M. Smania, Verona, Stamperia Libanti, 1842

Id., *Elogi di letterati italiani scritti da Ippolito Pindemonte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1849

Id., *Dissertazione sulle favole nella poesia*, Padova, Tipografia Sicca, 1849

Id., *Annibale in Capua*, a cura di V. Bartolini, Verona, Rema editore, 1971

Id., *Prose e poesie campestri*, introduzione, note e a cura di A. Ferraris, Torino, Fògola editore, 1990

Id., *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2000

Id., *Epistole e sermoni*, a cura di S. Puggioni, Padova, Il Poligrafo, 2010

Pseudo-Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica, 1992

Rimbaud A., *Lettere del veggente*, traduzione di G.P. Bona, prefazione di M. Gualtieri, Torino, Einaudi, 2011

Saluzzo D., *Versi di Diodata Saluzzo fra gli arcadi Glaucilla Eurotea*, Torino, dalle stampe d'Ignazio Soffietti, 1796

Ead., *Acclamazione della nobilissima donzella Diodata Saluzzo all'Accademia di Fossano*, Torino, Derossi, 1797

Ead., *Parnaso degl'Italiani Viventi. Poesie di Diodata Saluzzo torinese*, Pisa, Nuova tipografia, 1802

Ead., *Versi di Diodata Saluzzo*, 4 voll., Torino, Vedova Pomba e figli, 1816

Ead., *Parnaso degli Italiani viventi. Poesie di Diodata Saluzzo torinese*, Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1819

Ead., *Novelle*, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1830

Ead., *Poesie postume di Diodata Saluzzo Contessa Roero di Revello aggiunte alcune lettere d'illustri scrittori a lei dirette*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1843

Schiller F., *Poesie filosofiche*, a cura di G. Moretti, Milano, Se, 2014

Schlegel A.W., *Corso di letteratura drammatica*, a cura di M. Puppo, Genova, Il Melangolo, 1977

Smith J., *Galic antiquities consisting of a history of the druids particularly of those of Caledonia; a dissertation on the authenticity of the poems of Ossian; and a Collection of ancient poems translated from the Galic of Ullin, Ossian, Orran &c*, Edimburgo, T.Cadell-C.Elliot, 1780

Stendhal, *Correspondance*, a cura di H. Martineau e V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1962-1968

Torti F., *Le affinità poetiche fra il GENIO d'Ossian e il GENIO di Monti*, pp. 441-474 in Id., *Antipurismo*, Tipografia Tomassini, Fuligno, 1828

Vannetti C., *Epistola di un acc. occulto al celebre poeta sig. ab. Vincenzo Monti*, Rovereto, Marchesani, 1779

Id., *Epistola di Lagarinio Accademico Occulto al Sig. Ab. Vincenzo Monti*, Verona, Moroni, 1780

Viale A., *Versi*, Torino, presso Francesco Prato librajo in Dora grossa, 1793

Volney C.F., *Les ruines, ou méditation sur les Révolutions des Empires*, in *Oeuvres choisies de Volney*, Paris, Baudouin Frères, 1826

Yeats W.B., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano, Oscar Mondadori, 1974

Wordsworth W. – Coleridge S., *Ballate liriche*, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Oscar Mondadori, 1999

Wordsworth W., *Il preludio*, traduzione, introduzione e note di M. Bacigalupo, con uno scritto di V. Woolf, Milano, Oscar Mondadori, 2010

Zanella G., *Ippolito Pindemonte e gl'Inglesi*, pp. 215-245 in Id., *Paralleli letterari*, Verona, Libreria H.F. Münster, 1885

Studi

Alemanni V., *Un filosofo delle lettere (Melchior Cesarotti)*. Parte prima, Torino-Roma, Loescher, 1894

Allorto Masso F., *Luna e poesia. Da Young a Leopardi*, «Aevum», XLVI, 5/6, (1972), pp. 513-551

Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004

Baccelli A., *Ippolito Pindemonte*, «Nuova Antologia», CCLXII, (1928), pp. 176-192

Baldacci L., *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1998

Baldassarri G., *Sull'Ossian di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson*, «La Rassegna della Letteratura italiana», XCIII, 3 (1989), pp. 25-58

Id., *Sull'Ossian di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIV, 1-2 (1990), pp. 5-29

Id., *Sull'Ossian di Cesarotti. III. Le varianti e le "parti liriche". Appunti sul Cesarotti traduttore*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIV, 3 (1990), pp. 21-68

Id., *L'“originale” di Temora. Postilla sul Cesarotti e le stampe inglesi del 1763*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Vol. II, Padova, Programma, 1993, pp. 1383-1391

Id., *L'“originale” di Fingal. Postilla sul Cesarotti e le stampe inglesi del 1762*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Vol. I, Roma, Salerno, 1997, pp. 537-559

Id., *Cesarotti fra Omero e Ossian*, pp. 175-207 in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*. Atti del Convegno Internazionale di

Studi, Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, a cura di G. Santato, Librairie Droz S.A, Genève, 2003

Id., *Vincenzo Monti e «Il Bardo della Selva Nera»*, in *Raccolta di scritti per A. Gareffi*, pp. 257-261, a cura di R. Caputo e N. Longo, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013

Barbarisi G. – Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, 2 voll. Atti del VI Convegno di studi di Lingua e Letteratura italiana, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Gargnano, 4-6 ottobre 2001, Milano, Cisalpino, 2002

Barbarisi G. (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2005

Barbarisi G. – Spaggiari W. (a cura di), *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, 2 voll., Gargnano del Garda (29 settembre – 1 ottobre 2005), Milano, Cisalpino, 2006

Barthouil G., *Ideale di pace e moderazione nelle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, pp. 93-115 in *Interrogativi dell'umanesimo. L'ideale della pace nell'umanesimo occidentale. Onoranze a Francesco Petrarca*, Atti del XI Convegno Internazionale del Centro Studi umanistici Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1974, Firenze, Olschki, 1976

Id., *L'Arminio d'Ippolito Pindemonte ou la liberté et modération*, «Italianistica», VI, 3 (1977), pp. 454-488

Basile B., *Pindemonte e i giardini inglesi*, pp. 107-166 in Id., *L'elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, il Mulino, 1993

Bassi O., *Fra classicismo e romanticismo. Ippolito Pindemonte*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1934

Bausi F., *Insospettate fonti. Fortuna e sfortuna moderna di Ippolito Pindemonte*, «L'Ellisse», IV, (2009), pp. 87-127

Bellina F., *A Silvia. Una nota ossianica*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Vol. CXC VII, Fasc. 659, (3° trimestre 2020), pp. 397-407

Bellucci N. (a cura di), *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996

Berlin I., *Le radici del romanticismo*, Milano, Adelphi, 2012

Bertazzoli R., *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcarle e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Verona, Edizioni Fiorini, 2002

Bianco F., *In margine alle Puerili leopardiane: tra l'Ossian e l'Omero di Cesarotti*, in «Sinestesieonline», VI, 20 (2017), pp. 1-14

Ead., *Ossian nelle Puerili di Leopardi*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», XIII, (2018), pp. 27-48

Bigi E., *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento, Dal Muratori al Cesarotti*, vol. IV, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960

Binni W., *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1947 [1959, 1985]

Id., *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, (Recanati 13 – 16 dicembre 1962), Centro nazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 77-132

Id., *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981

Id., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni Editore, 2000

Binni W. – Branca V. (a cura di), *Atti dei convegni foscoliani*, 3 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 1988

Blasucci L., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003

Borgese G.A., *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 1949

Bova A.C., *Inganno fantastico e inganno intellettuale*, in G. Leopardi, *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, studio introduttivo e cura di A. C. Bova, Rimini, Aracne editrice, 2017, pp. 11-94

Broggi-Wütrich F., *All'origine del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XVII, (2001), pp. 115-134

Ead., *The Rise of Italian Canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic Poems to the Canti*, Ravenna, Longo Editore, 2006

Ead., *Diversità e identità: le Poesie di Ossian di Melchiorre Cesarotti e i Canti di Giacomo Leopardi*, in *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVIII congresso dell'A.I.S.L.L.I.*, Lovanio, Louvain-la-Neuve, Anversa, (Bruxelles, 16 – 19 luglio 2003), Firenze, Cesati, 2007, pp. 261-272

Bruni A. – Rivalta B. (a cura di), *I «Sepolcri» di Foscolo. La poesia e la fortuna*, Firenze, CLUEB, 2008

Camiciottoli A., *L'Antico romantico. Leopardi e il «sistema del bello» (1816-1832)*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010

Campana A., *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, prefazione di E. Pasquini, Firenze, Leo S. Olschki, 2011

Cappelletti C., *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli (1778-1828)*, Verona, Edizioni Fiorini, 2009

Caretti L., *Foscolo. Persuasione e retorica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996

Carosella Corvisiero G., *Mitologia e fantasia in Vincenzo Monti*, Napoli, Loffredo Editore, 1970

Ceronetti G., *Intatta luna*, in «Belfagor», XXV, 1, (1970), pp. 96-103

Cerruti M. (a cura di), *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993

Chiancone C., *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012

Ciani I., *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXVII, (1979), pp. 413-477

Cimmino N.F., *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, 2 voll., Roma, Abete, 1968

Citroni M., *Percezioni di classicità nella letteratura latina*, in *Che cos'è il classicismo?*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 1-34

Colombo A., *Metafisica e poesia nel dibattito fra Clementino Vannetti e Vincenzo Monti*, in Id., *Società letteraria e cultura politica nella formazione di Vincenzo Monti (1779-1807)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 41-54

Colombo P., *Appunti su Bernardo Bellini antiromantico*, in «Acme», I, (2020), pp. 185-202

Coluccia G – Stasi B., *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, presentazione di G.A. Camerino, Atti del Convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005

Costa G., *Un moderato delle lettere. Le varianti ossianiche di Cesarotti*, 2 voll., Catania, C.U.E.C.M., 1994

Croce B., *La storiografia del romanticismo*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 11, (1913), pp. 223-238

Id., *Classicismo e romanticismo. Postille*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 14, (1916), pp. 319-324

Id., *Sulla poesia italiana dal Parini al Leopardi*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 24, (1926), pp. 34-46

Danelon F., *“A egregie cose”. Studi sui «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008

Daniele A. – Paccagnella I. – Roggia C.E., *Melchiorre Cesarotti*, Atti del convegno dell'Accademia Galileiana di Padova, 4-5 novembre 2008 per il bicentenario della morte, Padova, Esedra, 2011

de Diesbach G., *Madame de Staël*, Milano, Mursia, 1991

Dell'Aquila M., *Foscolo e il romanticismo*, Bari, Adriatica Editrice, 1992

Del Vento C., *Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, CLUEB, 2003

Id., *Sul Progetto di giornale londinese. Foscolo e la nascita dell'“Antologia”*, in «Quaderni di Gargnano», 1, (2018), pp. 213-244

Id., *Come leggeva e postillava Alfieri: le postille “di soglia” tra ‘estrazione’ e ‘marginalizzazione’*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», III (2018), pp. 29-80

Di Benedetto A., *L'«Abele», tramelologia sola di Vittorio Alfieri*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVIII, (1981), pp. 102-109

Id., *Leopardi e il romanticismo: convergenze e divergenze*, in «Italica», XCIII, 3, (2016), pp. 494-521

Di Benedetto A. – Perdichizzi V., *Alfieri*, Roma, Salerno Editrice, 2014

Di Benedetto V., *Appendice 1: Foscolo a Venezia*, pp. 213-217 in U. Foscolo, *Il Sesto tomo dell'io*, edizione critica e commento a cura di V. Di Benedetto, Torino, Einaudi, 1991

Id., *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990

D'Intino F., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019

Dionisotti C., *Appunti sui moderni. Foscolo, Manzoni, Leopardi e altri*, Bologna, il Mulino, 1988

Ebani N., *I sepolcri d'Ippolito Pindemonte. Storia dell'elaborazione e testo critico*, Verona, Fiorini, 2002

Emanuelli E., *Ippolito Pindemonte. Uomo del Settecento*, Torino, Aragno, 2008

Fabrizi A., *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» di Cesarotti*, Asti, Casa d'Alfieri, 1964

Id., *Le scintille del vulcano. (Ricerche su Alfieri)*, Modena, Mucchi Editore, 1993

Faggi A., *I Poemi di Ossian e il Leopardi*, in «Il Marzocco», XXX, 52, (dicembre 1925), pp. 1-2

Fasano P., *Ein romantisch Lied. Il Werther e la lirica italiana*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIII, (1989), pp. 5-43

Ferraris A., *Ludovico di Breme. L'avventura di un'utopia*, Firenze, Olschki, 1981

Id., *Il giardino di Epicuro. Lettura delle Prose e poesie campestri di Ippolito Pindemonte*, in «Italianistica», XIV, 2, (1985), pp. 223-248

Frank M., *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, introduzione di S. Givone, traduzione di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1994

Frigo G. – Vellucci G., *Unità o dualità della Commedia. Il dibattito filosofico da Schelling ad Auerbach. Con testi di F.W. Schelling e F. Bouterwek*, Firenze, Olschki, 1994

Frye N., *Il mito romantico*, in «Lettere italiane», XIX, 4, (1967), pp. 409-440

Fubini M., *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1963

Id., *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1971

Gaetano R., *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, prefazione di G. Lombardo, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2002

Gaskill H., *Ossian in Europe*, in «Canadian Review of Comparative Literature», XXI, 4, (1994), pp. 643-670

Gaskill H. (a cura di), *The reception of Ossian in Europe*, London, Continuum Press, 2004

Gentile G., *L'eredità di Vittorio Alfieri*, Firenze, La Nuova Italia, 1926

Ghidetti E. – Turchi R., *Studi sul romanticismo italiano. Scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, Firenze, Le Lettere, 2018

Gibellini C., *Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», XI, (2015), pp. 17-46

Gilardino S.M., *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo Editore, 1982

Givone S., *La questione romantica*, Bari, Laterza, 1992

Graf A., *Manzoni, Foscolo e Leopardi*, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1920

Id., *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Firenze, Loescher, 1911

Guglielminetti M. – Trovero P., *Il Romanticismo in Piemonte: Diodata Saluzzo. Atti del Convegno di studi*, a cura di M. Guglielminetti e P. Trovero, (Saluzzo, 29 Settembre 1990), Firenze, Olschki, 1993

Jonard N., *Pindemonte préromantique?*, in «Revue de litterature comparée», XLVI, (1970), pp. 46-67

Laplace P., *The Shadow of Ossian in Ugo Foscolo's and Vincenzo Monti's works*, in *Scotland and Europe, Scotland in Europe*, a cura di G. Leydier, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 69-79

Lattanzi L., *Rovine dell'antico come segno del moderno: sublime di resti e di ruderi nell'estetica del Settecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie IV, 14, Pisa, (2002), pp. 119-139

Lovejoy A., *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bologna, il Mulino, 1982

Löwy M. – Sayre R., *Rivolta e malinconia. Il romanticismo contro la modernità*, Vicenza, Neri Pozza, 2017

Luzi M., *La polemica romantica*, in Id., *L'Inferno e il Limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 118-123

Luzzi J., *Il romanticismo italiano e l'Europa*, Roma, Carocci, 2012

Maier B. (a cura di), *Lirici del Settecento*, con la collaborazione di M. Fubini, D. Isella, G. Piccitto, introduzione di M. Fubini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

Mari M., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994

Id., *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, pp. 161-134

Marrone Puglia G., *Note sul mito lunare nella poesia leopardiana: inalterabilità e trasformazioni*, in «Forum Italicum», XVIII, 1 (1984), pp. 65-76

Martegiani G., *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di Letteratura comparata*, Firenze, Successori B. Seeber, 1908

Martelli M., *La parte del Sassoli*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII, (1970), pp. 177-251

Martinelli D., *Ancora sulle fonti dell'«Ossian» nell'«Ortis»*, in «Otto/Novecento», VII, 5-6, (1983), pp. 37-74

Marzot G., *Il gran Cesarotti. Saggio sul preromanticismo settecentesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1949

Massano R. – Bottasso E. – Gandolfo R. – Malerba A. (a cura di), *Ludovico di Breme e il programma dei romantici italiani. Atti del Convegno di studio*, Torino, 21-22 ottobre 1983, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984

Maurer K., *Giacomo Leopardi's "Canti" und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1957

Mazzoni G., *L'Alfieri ossianesco*, in Id., *Abati, soldati, autori, attori del Settecento*, Bologna, Nicola Zanichelli editore, 1924, pp. 152-160

Marchi G.P., *Inquietudini romantiche nelle "Poesie campestri" di Ippolito Pindemonte*, in *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, a cura di A. Poli e E. Kanceff, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1998, pp. 151-160

Marchi G.P. – Viola C. (a cura di), *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, 2 voll., Verona, Fiorini, 2005

Massa L., «*The living lyre*». *Echi della poesia di Thomas Gray nella lirica di Ippolito Pindemonte*, in *Le forme della poesia*, Atti dell'VIII congresso degli Italianisti italiani, a cura di R. Castellana e A. Baldini, Siena, Betti editrice, 2006, pp. 293-306

Mengaldo P.V., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui "Canti"*, Bologna, il Mulino, 2012

Mineo N., *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1992

Mineo N. (a cura di), *I “manifesti romantici” e la polemica sul romanticismo*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XX, 1-2, (2018), Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2018

Montiel I., *Ossian en la obra de Leopardi*, in «Italica», XLVI, 4, (1969), pp. 390-401

Id., *Notas sobre Ossian en la Vita de Alfieri*, in «Romance Notes», XI, 2, (1969), pp. 305-308

Id., *Ossian en Il Bardo della Selva Nera*, in «Forum Italicum», IV, 2, (1970), pp. 203-207

Muoni G., *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a Madama di Staël ed al romanticismo in Italia (1816)*, Milano, Società editrice libraria, 1902

Negri R., *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Ceschina, 1965

Neppi E., *Il dialogo dei tre massimi sistemi: le ultime lettere di Jacopo Ortis fra il Werther e la Nuova Eloisa*, Napoli, Liguori, 2014

Nicoletti G., *La biblioteca fiorentina del Foscolo nella Biblioteca Marucelliana*, premessa di L. Caretti, introduzione, catalogo, appendice di G. Nicoletti, Firenze, Comitato Nazionale per le celebrazioni Foscoliane, Ottobre-Novembre 1978

Oropallo L., *Arte come scienza. Saggio sull'epistemologia del primo romanticismo tedesco*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015

Perdichizzi V., *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, 2009

Ead., *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. Cleopatraccia, traduzionaccie, estratti, postille*, Pisa, ETS, 2013

Perdichizzi V. – Santato G. (a cura di), *Vittorio Alfieri*, Milano, Unicopli, 2013

Peri S., *Ippolito Pindemonte. Studi e ricerche con l'aggiunta della tragedia inedita “Ifigenia in Tauri” e di liriche inedite o rare*, Rocca di S. Casciano, Licinio Cappelli, 1905

Petrocchi G., *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975

Pizzamiglio G., *Melchiorre Cesarotti: teoria e pratica della tragedia tra Voltaire e Alfieri*, in C. Bec-I. Mamczarz (a cura di), *Le Théâtre italien et l'Europe (XVII-XVIII siècles)*. Actes du 2° Congrès International, Firenze, Olschki, 1985, pp. 33-51

Puppo M., *Poetica e cultura del romanticismo*, Roma, Canesi Editore, 1961

Id., *Il Romanticismo*, Roma, Universale Studium, 1963

Id., *Studi sul Romanticismo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1969

Raimondi E., *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979

Id., *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997

Ranzini P. (a cura di), *Osservazioni su «Arminio» e «Annibale in Capua», tragedie di I. Pindemonte*, in «Quaderni veneti», XIX, (1994), pp. 9-71

Ead., *Verso la poetica del sublime: l'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998

Rigoni M.A., *Romanticismo leopardiano*, in «Rivista di storia della filosofia», LI, 2, 1996, pp. 311-322

Id., *Leopardi, Schelling, Madame de Staël e la scienza romantica della natura*, in «Lettere italiane», LIII, 2, (aprile-giugno 2001), pp. 247-246

Id., *Il materialismo romantico di Leopardi*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2017

Roggia C.E., *Narrazione e sintassi nelle Poesie di Ossian di Cesarotti in Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni a cura degli allievi padovani*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, Vol. I, pp. 711-734

Roggia C.E. (a cura di), *Melchiorre Cesarotti. Linguistica e antropologia nell'età dei Lumi*, Roma, Carocci, 2020

Rosada B., *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, Padova, Antenore, 1992

Ruschioni A., *Poesia e metafisica della luce*, Milano, Vita e Pensiero, 1987

Sanò L., *Le ragioni del nulla. Il pensiero tragico nella filosofia italiana tra Ottocento e Novecento*, presentazione di S. Givone, prefazione di U. Curi, Enna, Città Aperta Edizioni, 2005

Santato G., *Cesarotti e Alfieri*, in «Quaderni veneti», I, 2 (2012), pp. 167-186

Scagnetti M., *Il Tieste di Ugo Foscolo e l'estetica teatrale di Melchiorre Cesarotti. Per la storia e le implicazioni di un'inconciliabilità ideologica e filosofica*. Tesi di dottorato, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3-Université du Luxembourg, Directeurs: Proff. C. Cicotti e C. Del Vento, 17 maggio 2019

Scherillo M., *Ossian*, Conferenza tenuta ai soci dell'Associazione Magistrale Milanese il 24 febbraio 1895, Milano, Vallardi, 1895

Id., *L'Arminio del Pindemonte e la poesia bardita*, Messina, Giuseppe Principato Editore, 1920

Scavino R., *Un romantico infinito. Analisi introspettiva della Lirica leopardiana*, Savigliano, L'Artistica editrice, 2004

Schweizer E., *Clementino Vannetti e Vincenzo Monti*, in «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», a. 248, (1998), ser. VII, vol. VIII, A (Classe di Scienze Umane / Classe di Lettere ed Arti), fasc. 1, pp. 352-387

Solmi S., *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987

Sozzi M., *Una religione civile per l'Italia: la proposta di Foscolo nel "Commento alla Chioma di Berenice". Contributo per una rivalutazione storica e filosofica dell'opera foscoliana*, Trento, Edizioni del Faro, 2014

Speranza L., *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua nostra», 2, LXVIII (2007), pp. 9-20; 4 (2007), pp. 73-81; 1-2 (2008), pp. 38-50; ibid., 3-4 (2008), pp. 86-93

Sullam Calimani A.V., *Ippolito Pindemonte e la lingua inglese*, in «Quaderni veneti», XXXIV, (2001), pp. 179-198

Stafford F., *The Sublime Savage. James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1988

Terzoli M.A., *Il libro di Jacopo: scrittura sacra nell'Ortis*, Roma, Salerno, 1988

Ead., *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno Editrice, 2004

Ead., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007

Ead., *Monti e l'iconografia celebrativa: la Visione per Napoleone re d'Italia*, in Ead., *Invenzioni del moderno. Forme, generi e strutture da Parini a Foscolo*, Roma, Carocci, 2017, pp. 59-77

Thorne E.H., *English friends and influences in the life of Ippolito Pindemonte*, in «Italian studies», XXII, (1967), pp. 63-77

Thovez E., *Leopardi e Ossian*, in Id., *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1921, pp. 274-282

Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe, a cura di C. Pestelli, introduzione di G. Tellini, Firenze, Le Lettere, 2011

Tissoni R., *Considerazioni su Diodata Saluzzo (con un'appendice di lettere inedite ad Alessandro Manzoni)*, in *Piemonte e letteratura 1789-1870*, a cura di G. Ioli, Torino, Regione Piemonte, 1981, pp. 145-199

Tongiorgi D., *Committenza inglesi nel Settecento veneto: il "caso Gray" e la traduzione dell'Elegy di Cesarotti*, in Id., *Nelle grinfie della storia. Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*, Pisa, ETS, 2003, pp. 25-47

Trevisan F., *Il carme dei Sepolcri e altre poesie di U. Foscolo*, con discorso, commento e appendice bibliografica del professore F. Trevisan, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1909

Trovato L., *Diodata Saluzzo nella cultura letteraria del primo Ottocento: i carteggi*. Tesi di dottorato del Dipartimento di Italianistica del XXXI ciclo, Università di Roma La Sapienza-Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, a.a. 2017-2018, Tutor: S. Tatti, C. Del Vento, Co-tutor: N. Bellucci

Vaccalluzzo N., *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima. Trecento lettere inedite di I. Pindemonte al conte Zacco*, con introduzione e note di N. Vaccalluzzo, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1930

Vallone A., *Nota su Leopardi e Ossian*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, (Recanati 13 – 16 dicembre 1962), Centro nazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 521-525

Van Tieghem P., *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Rieder et C^{ie} Éditeurs, 1924

Verdenelli M., *Foscolo: una modernità al plurale*, Roma, Anemone Purpurea, 2007

Verducci M., *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, San Gabriele, Editoriale Eco, 1994

Vincent E.R., *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi*, edizione italiana a cura di U. Limentani, Firenze, Felice Le Monnier, 1954

Weitnauer K., *Ossian in der italienischen Literatur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti*, in «Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte», XVI, (1906), pp. 251-322

Zagari L., *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, il Mulino, 1985

Strumenti digitali

Biblioteca Italiana Zanichelli (BIZ), DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura Italiana. Testi a cura di Pasquale Stoppelli, con il volume *Biografie e trame*, Bologna, Zanichelli, 2010

BiBit (Biblioteca Italiana), <http://www.bibliotecaitaliana.it>

Fondi bibliotecari consultati

BCV^r, Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Pindemonte*

BNCF, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, lettere di Cesarotti a vari destinatari: *C. Vari 444, III*; *C. Vari, 34, 79*; *Le Monn. 35, 113*; *C. Vari, 498, 3*; *C. Vari, 3, 44*; *C. Vari, 513, 105*; *N. A. 1283, I, 1-21*; *N. A. 1283, I, 22-25*; *N. A. 1283, I, 84-93*; *N. A. 1283, I, 26-46*; *N. A., 1283, I, 47-57*; *N. A. 1283, I, 59-79*; *N. A. 1283, I, 80-83*; *N. A. 1283, I, 94-109*; *N. A. 1283, I, 110*; *N. A. 1283, I, 58*

BCTM, Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, una lettera di Giustina Renier Michiel a Saverio Bettinelli: *Fondo Bettinelli, Serie Corrispondenti, Cart.1/fasc.324*, 12

BRF, Biblioteca Riccardiana di Firenze, alcune lettere del carteggio tra Cesarotti e Monti e le note di Cesarotti al *Bardo della Selva Nera*: *ms. 3565, cc. 45r-46v; ms. 3566, cc. 80r-81r-82r-84r-85v-87r-88r*