

Il Romanticismo italiano tra autonomia ed eteronomia dell'arte

di Marino Faggella



Il bacio di Francesco Hayez

1. Dovendo affrontare il discorso sull'estetica del Romanticismo si può ritenere, come sostiene Umberto Bosco¹, che la stessa discussione sull'arte romantica sarebbe una contraddizione in termini. Egli, facendo riferimento ad un luogo particolare dello scritto di Berchet *La lettera semiseria di Grisostomo al figlio*,

¹ U. Bosco, *Preromanticismo e romanticismo*, Milano 1973, p.603.



inserisce una frase a proposito del cosiddetto Curato di Monte Atino, il quale - dice il suo autore - soltanto a sentir profferire il nome della poetica gli veniva la voglia di buttarsi giù dal seggiolone. Pertanto, parlare di poetica, con particolare riferimento al movimento romantico, significherebbe introdurre una forzatura senza alcuna corrispondenza reale al concetto dell'arte così come lo concepivano i seguaci della cosiddetta "scuola boreale"². E' vero che nel romanticismo tedesco in origine si riconobbe una concezione dell'arte, derivata in parte dal movimento anarchico dello Sturm und Drang, che riportava la sorgente di essa ad una individualità geniale, tuttavia quest'ultima idea venne successivamente completata dai filosofi e teorici del gruppo di Iena i quali, a cominciare da Schiller i quali riconobbero nel fatto creativo anche l'intervento di una certa razionalità che andava a mettere ordine nella iniziale fase irrazionale di essa, cioè nel momento del furore estetico, così come anche Platone lo aveva definito. Ma in generale è innegabile che i romantici, in particolare i nostri, avevano un'idea dell'arte che è lontanissimo dalla regola. E' questo un principio fondamentale: il romanticismo ebbe una concezione estetica che ripugnava fortemente con le concezioni che invece erano invocate dai seguaci del Classicismo.

Volendo a questo punto dare una definizione dell'arte secondo i romantici, e della poesia in particolare, occorre affermare preliminarmente che il concetto stesso di poesia nasce con essi. Spetta ai romantici ad esempio anche la differenziazione fra letteratura e poesia, sicché se noi oggi usiamo questi due termini raffrontandoli fra loro e diciamo che la poesia è qualche cosa in più rispetto alla letteratura intanto lo possiamo fare in quanto abbiamo ormai acquisito concezioni che sono partite da essi. Sono stati proprio i romantici ad introdurre per primi questa distinzione, intendendo per letteratura non solo le espressioni poetiche, che di essa comunque fanno parte, ma anche generalmente tutto ciò che serve a formare la poesia come complessa costruzione tecnica, ritenendo conseguentemente il concetto di letteratura inferiore a quello di poesia, che per loro è il risultato più alto al quale un artista può tendere. Che cosa allora i romantici intendevano col termine di poesia? Volendo dare una definizione, potremmo scegliere questa: essa è per loro l'espressione immediata del sentimento, cioè di tutti quegli aspetti che si trovano al di sotto della linea razionale. Secondo i romantici tutto ciò che appartiene alla sfera del profondo dovrebbe in modo autonomo tradursi automaticamente come arte, senza alcuna mediazione, cioè escludendo la presenza di tutti quegli elementi costruttivi che

² L'espressione venne usata per la prima volta da Leopardi negli scritti del '19 per qualificare il romanticismo nordico.



ne ritarderebbero in qualche modo la sua completa realizzazione. Allora la poesia non sarebbe niente altro che il momento aurorale dello spirito, il manifestarsi della sua essenza all'esterno in modo purissimo.

Il rifiuto delle regole e di tutto l'armamentario classicista portò poi i romantici a concepire il concetto della originalità, per cui vera arte è quella che scaturisce dalla parte più intima di un soggetto poeta, che proprio per questo non può essere uguale a nessun'altra. Pertanto, ogni arte con la "a" maiuscola, ogni oggetto artistico, ogni momento poetico con la "p" maiuscola in quanto espressione irripetibile di un genio non è sicuramente più di una volta riproducibile. Questa è l'idea dell'originalità poetica: l'artista quando crea deve poter operare liberamente, non può porsi innanzi dei freni e degli impedimenti di nessuna natura. Ora, quando i romantici confrontavano questo concetto che essi avevano dell'arte con i principi estetici che erano giunti fino a loro dal passato trovavano nel classicismo il loro bersaglio più immediato.

2. Erano stati proprio i classicisti, in modo particolare i teorici dell'età rinascimentale, a fondare precisi canoni che poi erano stati riadottati nelle età successive giungendo intatti fino nel diciannovesimo secolo. Tutti sanno che il termine classicismo in generale si riallaccia ai classici, cioè alla produzione artistica dei Greci e dei Romani. Ma se vogliamo pensare ad una data di fondazione più precisa del fenomeno dobbiamo pensare alla seconda parte del Rinascimento allorché, anche per effetto della riscoperta della *Poetica* di Aristotele, cessò l'attività creativa dei poeti e ad essa si sostituì quella dei maestri e teorici come Sperone Speroni, Gianbattista Gherardi Cinzio, Niccolini e altri, per le cui teorizzazioni la regola si accampò sovrana occupando e sovrastando l'arte, diversamente da quello che era accaduto nella fase matura e più creativa del Rinascimento. Nell'opera dell'Ariosto la regola veniva risolta effettivamente nello stesso momento creativo, per cui all'autore dell'*Orlando Furioso* non fu necessario scrivere nulla per chiarire la sua poetica, nel tardo Rinascimento invece l'osservanza delle norme divenne dominante. Si costituì a fianco dell'arte un deciso intervento dei teorici che segnò un ritorno violento della regola, per cui si applicarono determinati principi che si possono così riassumere: la necessità di suddividere i generi letterari fra di loro ai quali furono assegnate precise qualifiche, (la lirica non fu giudicata in base ai criteri dell'epica e si valutò quest'ultima non in base ai criteri che reggevano gli altri generi). Fu soprattutto fondamentale ciò che si andò a dire a proposito della tragedia. Proprio nel '500



vennero fissati i famosi canoni delle unità drammatiche contro le quali insorgendo si opporranno i Romantici: Augusto Guglielmo Schlegel prima di tutti e poi da noi il Manzoni.

Se classicismo vuol dire innanzitutto obbligo nell'osservazione delle regole, tuttavia esso vuol dire anche ripresa di contenuti tradizionali, come ad esempio quelli della mitologia. A proposito di quest'ultima è opportuno fare una precisazione, quando andiamo a fare un confronto fra il nostro romanticismo con quello nordico: mentre in Italia si polemizzò violentemente contro la mitologia, come testimonia l'ampia requisitoria dei novatori nei riguardi del *Sermone* di Vincenzo Monti, in generale però nel mondo tedesco la mitologia fu ritenuta elemento essenziale ai fini dell'arte, anche se occorre dire che i nordici non pensavano di ispirarsi a quella dei Greci ma pensavano alla loro mitologia, a tutte quelle storie che erano fiorite in Germania a cominciare dall'età medievale, che costituivano sicuramente un patrimonio culturale della loro etnia. Con ciò si vuol dire che i tedeschi furono favorevoli alla mitologia, mentre in Italia essa fu violentemente avversata. Tali considerazioni ci consentono già di fissare una prima distinzione fondamentale se andiamo ad effettuare un confronto fra i due fenomeni culturali che pure furono in relazione fra loro.

Per aggiungere qualche altra riflessione in più possiamo dire che rispetto al nostro il romanticismo fiorito in Germania fu più mistico, più individualista, maggiormente caratterizzato da motivi irrazionali come ad esempio quello del sogno e della fiaba, fu più pronto ad accogliere i temi simbolici, in virtù dei quali il poeta diventava una specie di demiurgo capace di conoscere per il tramite della poesia l'assoluto e tutto ciò che si trova al di là del reale. Tutte queste componenti si ritrovano parzialmente anche nel romanticismo dei popoli meridionali, compreso quello italiano, ma in generale il fenomeno letterario dei latini venne influenzato dai francesi; pertanto esso fu piuttosto caratterizzato da motivi sentimentali (che si spiegano con l'influenza determinante del pensiero di Rousseau) e anche dalla presenza del realismo.

Pertanto, se il romanticismo germanico fu in generale irrazionale, mistico e simbolico il nostro essendo connotato dal realismo ebbe una maggiore base di concretezza. Per questo i romantici italiani si sforzarono di avvicinarsi alla realtà e di preferire come contenuto la storia, preferibilmente quella dei fatti che si riferivano ad alcuni momenti significativi del Medioevo, tra i quali scelsero l'epoca dei comuni, come quella età nella quale lo spirito democratico e gli ideali di libertà



della nostra nazione si sarebbero per la prima volta manifestati. Pertanto, fu innanzitutto la storia ad offrire ai nostri scrittori dell'Ottocento un insieme di valori e di contenuti importanti, ma laddove si fosse manifestata la necessità di altri contenuti che poco avevano a che fare con i fatti storici si trattava preferibilmente della verità interiore dell'uomo secondo la ricetta manzoniana.

3. Ritornando ai concetti iniziali, si dirà per riassumere che i romantici polemizzarono contro le regole col proposito di liquidare tutto quell'insieme di principi e norme che essi avevano ereditato dal passato. Era stato il classicismo rinascimentale ad iniziare, impostando ogni valutazione critica delle opere letterarie intorno ai principi formali, pensiamo alla famosa polemica che si istituì nell'età del Tasso fra *La Gerusalemme liberata* e *L'Orlando furioso* dell'Ariosto, contrapposizione che poi risorse anche nel '600, malgrado l'inimicizia del secolo nei riguardi del classicismo, tra lo stesso poema del Tasso e *L'Adone* del Marino (polemica nella quale furono coinvolti anche personaggi di riguardo come ad esempio Galilei).

Per farla breve diremo che nel '500 si costituì il classicismo, nacque come si è detto la teoria dei generi e la necessità di impostare qualsiasi procedimento creativo sulla imitazione (il principio che era stato fondato dal Petrarca fu riaffermato senza dubbio nell'età umanistico-rinascimentale); soprattutto si fondarono precise ed inviolabili regole legate ai vari modelli stilistici, innanzitutto quelle che si imponevano agli scrittori tragici: le cosiddette unità drammatiche, di tempo, di luogo e di azione. Contro queste ultime polemizzeranno aspramente i nostri romantici con l'indicazione di un'arte diversa, quella di Shakespeare, il quale, componendo le sue tragedie avrebbe creato secondo loro senza osservare alcun principio preconstituito, ma attingendo liberamente solo da se stesso.

Esistono, come abbiamo visto, delle distinzioni fra romanticismo nordico, tedesco in particolare e romanticismo latino, più precisamente italico. Se poi vogliamo andare sui valori, è necessario ammettere da parte nostra che il romanticismo tedesco fu più profondo, non solo perché il nuovo fenomeno artistico letterario ha preso le mosse proprio nella regione germanica,³ diffondendosi poi di lì nel resto dell'Europa, ma soprattutto perché esso fu

³ Anche se non è certo agevole definire il Romanticismo, che fu un fenomeno filosofico artistico-letterario molto complesso, tuttavia non solo è possibile individuare nella Germania la sua patria di origine ma anche una data di nascita di esso che coincise con la pubblicazione della rivista "Atheneum (1799), alla quale lavorarono spiriti eletti, tra i quali spiccano i fratelli Schlegel, Novalis, Schelling ed altri che costituirono inizialmente il cosiddetto Gruppo di Jena, trasferitosi poi a Berlino.



caratterizzato da un legame molto stretto fra la fase creativa e il momento teorico. Non possiamo negare che gli uomini di intelletto che operarono in quegli anni in Germania, a parte i filosofi come Fichte, Schelling, ma anche teorici come Federico Schiller e Augusto Guglielmo Schlegel⁴, rivelano sicuramente nei loro scritti un'altra caratura se andiamo a confrontarli con i nostri pensatori che ebbero certamente più ridotto spessore intellettuale. In Italia l'unico teorico di un certo valore fu il Visconti, il quale tra i filosofi tedeschi conosceva a mala pena Kant. Ma anche dal punto di vista dei risultati artistici il nostro romanticismo risuona fortemente solo per due nomi, il Manzoni e Leopardi, il quale oltretutto si pone in una temperie differente, in una posizione abbastanza appartata, come un unicum, come una voce dissonante, lontana dal momento teorico di quegli scrittori che si riunirono intorno alla rivista de "Il Conciliatore".

Per concludere si dirà che vi è una profonda differenza se confrontiamo dal punto di vista del valore il romanticismo germanico con quello italiano soprattutto a causa delle diverse caratteristiche culturali dei due fenomeni: c'è un legame molto stretto fra teoria e prassi poetica nel romanticismo tedesco, una relazione sicura tra filosofia e arte, cosa che in Italia è assolutamente assente o si avverte appena. Ma non è solo questo che ci induce a vedere delle differenze e distanze fra i due fenomeni. Se analizziamo, infatti, le espressioni teoriche del nostro romanticismo dal punto di vista dei contenuti dottrinari ci colpisce subito a primo acchito un'assunzione di tematiche e una ripresa di motivi che vengono fedelmente mutuati da altri, dai francesi, soprattutto da Madame de Staël, o dai teorici tedeschi, in modo particolare da Federico ed Augusto Guglielmo Schlegel. Ciò testimonia una certa passività che dimostra la dipendenza del pensiero dei nostri scrittori da quelli d'oltralpe.

4. Il romanticismo italiano è diverso da quello tedesco anche per altre fondate ragioni. C'è stato un libro celebre, una tesi di laurea della Martegiani, la quale, andando alla ricerca della genesi e sviluppo del romanticismo italiano, è arrivata alla felice conclusione che esso non c'è mai stato, come si ricava dal suo titolo *Il Romanticismo italiano non esiste*. In conclusione la giovane studiosa sostiene nel suo saggio che il vero romanticismo è quello fiorito in Germania, se lo confrontiamo con il nostro arriviamo alla convinzione che esso non è mai esistito. Ma arrivare a conclusioni così drastiche significa anche negare l'importanza del

⁴ Le teorizzazioni di questi pensatori fornirono spunto ed alimento sia ai poeti sia ai teorici del nostro romanticismo che ebbe come suo centro fondamentale di irradiazione la città di Milano.



fenomeno. Indubabilmente vi è una grande distanza fra romanticismo nordico e romanticismo nostrano. Volendo andare alla ricerca delle cause, dopo quello che si è detto a proposito del diverso livello culturale dei protagonisti, il motivo primario di questa differenza è da individuare secondo noi nel fatto che esso arrivò in Italia attraverso la mediazione francese, i nostri teorici e artisti non ebbero contatti diretti col mondo germanico ma le idee del nuovo movimento, in particolare i concetti innovativi dell'arte arrivarono a noi mutuati e filtrati da altri, soprattutto attraverso la mentalità razionalistica di Madame de Staël che ha contribuito a smorzare la loro forza rivoluzionaria.

Ma alle suddette ragioni va aggiunto un altro motivo che ha a che fare con la situazione storica dell'Italia. Interessanti a questo proposito sono le pagine di Petronio dedicate al nostro '800 letterario (cfr. *Il Romanticismo*) dove si chiarisce che una delle spiegazioni più importanti della diversità, ma anche dei limiti del nostro romanticismo è da individuarsi nella sfasatura storica, nelle distanze esistenti fra il livello della struttura e quello sovrastrutturale delle idee. La solita storia, la ricorrente vicenda del ritardo storico dell'Italia, della mancanza della sua unità politica che, secondo il critico, non solo rendeva difficile l'accoglimento delle nuove idee, ma soprattutto rallentava anche la stratificazione e la sedimentazione dei vecchi principi. Come giustamente sostiene Petronio, e come anche riconosce la critica attuale a vari livelli, il nostro romanticismo fu diverso perché non si pose in violenta polemica contro l'Illuminismo, come aveva fatto quello nordico, ma anzi sentì la necessità di mettersi in qualche modo sulla strada delle idee settecentesche: *Il Conciliatore* ad esempio si lega volutamente al *Caffè*.

Quando pensiamo ai nostri teorici dell'Illuminismo, a Cesare Beccaria, ai fratelli Verri, allo stesso Parini dobbiamo ritenere che la loro vicenda intellettuale fu una stagione importante della nostra arte e della nostra letteratura; si trattò in effetti di un momento fondamentale della cultura italiana che sicuramente aveva dato buoni frutti. Ma è anche vero che l'Illuminismo in Italia non ha conosciuto quello sviluppo che invece ebbe in Francia, dove si sperimentarono anche i risvolti negativi della rivoluzione culturale settecentesca. Da noi le idee illuministiche erano state accolte con entusiasmo e anche messe alla prova nella realtà della società e della storia, oltre che della cultura, ma non avevano ancora finito di produrre i loro effetti. Questo spiega perché in alcune regioni d'Italia vive presenze della lezione illuministica, particolarmente avvertite ed evidenti nella Lombardia: Manzoni non è solo l'erede



di sangue di Cesare Beccaria ma anche un personaggio che ha avuto alle spalle una formazione settecentesca.

Ma c'è anche un'altra ragione per cui il nostro romanticismo non si distinse polemicamente dalla stagione precedente: l'Illuminismo in Italia non era stato così violento come altrove. Le idee illuministiche erano state accolte da noi con moderazione, mancò ad esempio in Italia il rifiuto di quei valori che si riassumono nel concetto di religione, soprattutto non vi fu per effetto delle idee volterriane la polemica aspra contro la chiesa, ma l'atteggiamento dei nostri intellettuali verso la religione fu abbastanza moderato. Questo spiega perchè da noi illuminismo e romanticismo possano essere accolti insieme e contemporaneamente conciliati. Si dirà per riassumere che esistono diversi motivi che spiegano la diversità del romanticismo italiano rispetto a quello d'origine: ragioni dovute forse anche all'*èthnos*, alla diversità del tipo, l'uomo tedesco è in parte diverso dall'uomo mediterraneo, ma più probabilmente, come si è visto, ragioni culturali e storiche. Pertanto dobbiamo concludere che il nostro romanticismo non è che non esistette, come ha sostenuto la Martegiani, ma sicuramente fu diverso. Manzoni stesso, analizzando ad un certa data il romanticismo tedesco, e tra gli altri fenomeni europei anche il nostro, riconobbe la necessità di distinguere tra vari romanticismi non fosse altro che per ragioni di diversa dislocazione geografica.

5. Se centriamo la nostra attenzione sulla poetica ed in particolare sul concetto della destinazione dell'arte, è opportuno aggiungere che i novatori italiani, dopo aver accolte e condivise le idee romantiche, trovandosi ad un bivio furono messi per necessità di fronte ad un dilemma: cioè scegliere tra due concezioni dell'arte, quella più aderente alle idee dei romantici tedeschi che riconosceva in essa una forma autonoma e distaccata dalla realtà, l'altra eteronima che imponeva ai prodotti artistici una stretta relazione con la società. Scegliere l'autonomia dell'arte significava sradicarla dalla realtà e dalla storia secondo una concezione molto prossima alla visione che di essa ebbero i romantici originari, che, come si è detto, vedevano nel momento estetico una manifestazione purissima dello spirito, dei dati irrazionali dell'uomo; al contrario, accettare l'altra scelta, che riservava all'arte e alla poesia una direzione eteronima, voleva dire liberarle da un'assoluta purezza, conferendo ad esse una più precisa destinazione sociale. I nostri romantici, pur oscillando inizialmente e vivendo qualche dramma, dovendo scegliere tra autonomia ed eteronomia dell'arte assunsero infine questa seconda direzione.



Tale scelta dei romantici italiani (che veniva comunque autorizzata da uno scritto di Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, la quale, pur condividendo passionatamente le nuove idee romantiche, ispirandosi a Motesquieu insisteva sui profondi legami che debbono sussistere fra la letteratura e le strutture sociali) non fu indolore, ma corrispose certamente alle particolari necessità nostre in quel tempo. Quali erano queste necessità? L'Italia non era nazione, pertanto i teorici, gli scrittori italiani dell'epoca si trovarono evidentemente di fronte al problema di costituire questa nazione italica che esisteva sì ma solo in senso culturale e retorico. I nostri scrittori neoclassici s'erano appellati a Petrarca e alla sua canzone *All'Italia*, o anche all'ultimo capitolo del *Principe* di Machiavelli, ma in realtà era mancata da parte loro la necessità di portare ad unità questi due versanti, cioè di congiungere la storia della cultura con la storia effettuale dell'Italia che bisognava compiere.

Accogliendo le nuove idee che venivano d'oltralpe, il problema che i romantici si trovarono ad affrontare con urgenza fu proprio questo: come conciliare le novità in arte con le nuove urgenze della politica! Per questo, rinunciando ai motivi mistici e simbolici, scelsero di dare innanzitutto alla loro arte una valenza socio-politica. Occorre riconoscere altresì che una tale scelta che a molti è sembrata ridotta, corrispose anche alla loro statura intellettuale che, come si è detto, fu di gran lunga inferiore a quella dei maestri e dei poeti germanici. Se si pensa a Berchet, al Visconti o ad esempio al Torti e agli altri poeti milanesi dell'800 si arriva facilmente alla conclusione che tali nomi non possono assolutamente competere con i geni germanici del pensiero o con i poeti lirici nordici.

Ma, a parte questi limiti abbastanza evidenti, la scelta dei nostri romantici fu dettata, come si è detto, anche dalle pressanti necessità storiche che essi dovettero affrontare. Col proposito di realizzare il loro disegno costruttivo i romantici nostrani, come dice Asor Rosa nella sua intensa *Sintesi di storia della letteratura italiana*, guardando innanzitutto al passato si trovarono di fronte ad alcune formule già fatte, come quella neoclassica che si può riassumere nella famosa espressione di Andrea Chénier "*Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques*" (componiamo versi antichi su contenuti di pensiero nuovi). Tale ricetta fu inizialmente considerata, ma essi la scartarono quasi subito, in quanto se erano d'accordo sulla modernità dei pensieri, sull'attualità dei contenuti, non condividevano e certamente non erano disposti ad accettare le vecchie espressioni. Per questo si misero sulla strada del cambiamento totale, progettando di rinnovare non soltanto i contenuti ma anche le forme espressive



col proposito di semplificarle. Semplificare le forme significava anche per esempio fare la guerra a certi principi tradizionali nostrani, prima di tutto rompere la tradizione lirica partita dal Petrarca, (ragion per cui lo stesso Manzoni si sliricizzò) ma anche mettere da parte le forme più complesse della nostra metrica. Su questa strada di operare una semplificazione delle strutture metrico-ritmiche si pose l'autore de *I Promessi Sposi* componendo le *Odi* ed i cori delle sue tragedie in forma di marcette, intendendo con l'adozione prevalente di versi parisillabi liquidare tutte la complicatezze formali della nostra tradizione letteraria.

La volontà del rinnovamento non si fece sentire solo nei riguardi degli aspetti stilistici ma riguardò anche il contenuto, rifiutando totalmente i vecchi principi i romantici misero da parte anche la mitologia alla quale essi fecero una guerra a tutto campo. Le antiche favole dei Greci e dei latini vennero ad esempio rifiutate dal Manzoni per due ordini di motivi: in primo luogo dal punto di vista dell'arte, in quanto, come egli chiarisce nella *Lettera a Cesare d'Azeglio*, i contenuti mitologici non trovavano alcuna corrispondenza con la verità dei fatti della storia, in secondo luogo per ragioni più strettamente religiose. Non dimentichiamo che i romantici erano generalmente cattolici, Manzoni primo fra tutti, pertanto accettare la mitologia voleva dire per loro essere cattivi cristiani. Per tali motivi la mitologia fu abbattuta e le favole classiche liquidate e si sostituì ad esse la nostra mitologia che veniva identificata con la storia dell'età medievale. Questo spiega perché Berchet ci abbia lasciato le sue celebri poesie dove egli inneggia al *Giuramento di Pontida* o impersona se stesso nell'esule trovatore. La scelta del Medioevo non era casuale, ma nasceva dalla convinzione che nell'età dei comuni l'idea della libertà si era manifestata per la prima volta negli italiani con una certa convinzione. Per questo essi non scelsero di cantare il momento barbarico dell'alto Medioevo, che sicuramente era un tema più consono all'arte dei poeti germanici, ma preferirono puntare la loro attenzione sulla storia comunale, come testimonia ancora *Il comune rustico* di Carducci che a distanza riprende un tema caro al nostro romanticismo storico. Pertanto, il programma di rinnovamento dei romantici italiani non riguardò esclusivamente le forme classiche contro le quali essi appuntarono spesso le armi, ma, fu esteso anche ai contenuti col proposito non sempre manifesto di realizzare una rivoluzione totale che partendo dall'arte e dalla cultura si estendesse anche alla dimensione sociale e politica.

6. Anche per questo essi guardando alla recente stagione illuministica alla quale sotto certi aspetti pensarono di ispirarsi (*Il Conciliatore* si dichiarò erede



diretto del *Caffè*) vollero comunque andare al di là di ciò che gli Illuministi avevano creato ed ottenuto con il loro programma i quali, coniugando insieme intelligenza e poesia, filosofia e arte, avevano tentato di congiungere cultura e società, ma si erano anche acconciati ad accettare una forma di collaborazione col potere politico, che prese il nome di "dispotismo illuminato", formula sicuramente avanzata rispetto all'età dell'assolutismo, ma anche ambigua e molto riduttiva. In effetti, il fatto che gli intellettuali fossero in qualche modo chiamati a partecipare al potere col loro consiglio non riuscì a determinare quelle riforme sociali e politiche che essi si auguravano di veder realizzate nelle regioni e negli stati che avevano deciso di sperimentare quella forma di comune partecipazione. Per questo la critica storica democratica ha così esplicitato e ridotto in termini riduttivi il concetto di dispotismo illuminato: "tutto per il popolo niente per mezzo del popolo".

I nostri romantici, volendo creare un'arte veramente nuova e moderna, più ampiamente democratica e popolare, si resero conto che non bastava solo percorrere la strada del rinnovamento culturale, ma era necessario abbattere anche i vecchi principi politici insieme con gli antichi sistemi del governo. Per questo essi assunsero un decisione che oggi diremmo rivoluzionaria, maturando la convinzione che per realizzare questo programma non bastava la semplice collaborazione col potere ma bisognava abbatterlo per creare una nuova situazione politica. Su questa strada dell'azione rivoluzionaria si misero poi essi stessi coerentemente con le loro scelte ed intenzioni di partecipare direttamente al governo, non più da comprimari, ma avendo un ruolo attivo all'interno delle strutture politiche. I risultati, come è facilmente comprensibile, non furono immediati in quanto occorreva eliminare il grande ostacolo rappresentato dalla consolidata presenza dell'Austria in Italia, la quale non era certamente disposta ad arretrare di fronte a nuove richieste di libertà.

Si trattò, allora, di combattere l'Austria per avviare il complesso disegno unitario della nostra nazione. La letteratura diventava perciò uno strumento necessario al raggiungimento di questo difficile obiettivo. Questo spiega perché i romantici italiani rinsaldarono i legami con l'Illuminismo, recuperando il fondamentale concetto della letteratura come fatto morale, ed educativo. L'accettazione di questo principio teorico-pratico faceva sì che la letteratura cessasse di essere un fatto assoluto per essere chiamata a svolgere un'azione formativa nei riguardi degli italiani. Tale disegno di destinare la letteratura allo svolgimento di un compito sociale e politico chiarisce perché tra romanticismo



italiano e illuminismo non vi sia stata inimicizia ma al contrario si sia stabilito uno stretto legame di continuità.

Per intendere meglio la prospettiva dalla quale si posero i novatori dal punto di vista teorico possiamo riferirci ai bisogni e alle affermazioni di Berchet, il quale nella già ricordata *Lettera semiseria di Grisostomo al figlio* affronta risolutamente queste problematiche, ricalcando le affermazioni di Madame de Staël e di Guglielmo Schlegel che avevano insistito sulla necessità di una letteratura popolare e sociale oltre che sulle distinzioni esistenti tra il momento classico e la visione dei moderni. Molto importante su tale argomento quello che Berchet sostiene a proposito del pubblico al quale dovrebbe essere diretta la nuova letteratura. Egli, servendosi di un didascalismo minuto, per essere più incisivo riduce il suo discorso in semplice forma narrativa. Dice sostanzialmente lo scrittore che esistono diversi tipi di lettori: ci sono "i parigini", quelli che sono arrivati al culmine della civiltà e della cultura, ai quali, egli dice, non può essere rivolta la nostra poesia in quanto essi a causa della loro sazietà (diremmo noi decadente) si lascerebbero solo attraversare dalle nuove idee senza dare alcun segno di condivisione.

Al polo opposto dei "parigini" ai quali, dice Berchet, non è in alcun modo diretta la nostra arte ci sono gli "ottentotti" (e qui lo scrittore commette un errore di prospettiva storica in quanto, contrariamente alle successive indagini antropologiche, ritiene questo popolo dell'Africa al grado zero della civiltà), che essendo sostanzialmente incolti, non solo non hanno alcuna sensibilità verso la letteratura ma non sono neppure capaci di riconoscerla né tantomeno di apprezzarla. A tal proposito gli descrive con una bella immagine il selvaggio ottentotto che trascorre soddisfatto le sue giornate nella sua capanna al puzzo delle capre, limitandosi solo ad osservare il fumo che si alza al di sopra del comignolo del suo abituro. Pertanto, se nella considerazione dello scrittore il parigino è l'uomo di altissima civiltà, se vogliamo anche il letterato che ha sperimentato fino in fondo tutte le forme estetiche fino a subirne la saturazione, l'ottentotto, al contrario, è il barbaro, l'uomo ignorante al quale è inutile porgere i contenuti dell'arte e della moderna poesia.

Allora, a quale pubblico Berchet e gli amici romantici intendevano rivolgersi? Essi volevano evidentemente destinare i loro scritti né a persone di altissima cultura né agli ignoranti che non erano in grado di leggere e scrivere, ma volevano rivolgersi ad un pubblico medio; a quelle centinaia di famiglie che, come direbbe il Cattaneo, allora si riunivano la sera intorno al focolare (oggi diremmo intorno



alla televisione), cioè al ceto della borghesia. Questa loro intenzione li guidò alla realizzazione di un'arte che fosse più comunicabile; cercarono, pertanto, di allargare il pubblico dei lettori semplificando sia le forme che i contenuti. Tuttavia, questo desiderio di voler far corrispondere la nostra cultura al livello sociale della borghesia costituì anche il limite del nostro romanticismo e della rivoluzione risorgimentale. Se vogliamo a questo proposito individuare le cause di certi risultati non propriamente lusinghieri dei moti ottocenteschi le potremmo riconoscere innanzitutto nella partecipazione prevalente della borghesia al movimento di liberazione nazionale.

La critica storica più recente, per giustificare gli insuccessi dei moti rivoluzionari dal '21 al '48, concorda sul fatto che la nostra rivoluzione risorgimentale non fu realizzata da tutto il popolo, ma fu generalmente un fatto elitario, nella quale grande importanza ebbe la borghesia la quale giocò un ruolo centrale quale *agens* sia politico sia culturale, associando al suo progetto politico solo piccole frange dell'aristocrazia illuminata, pensiamo al Confalonieri e al conte Porro che furono tra i primi finanziatori del "*Conciliatore*". Ciò significa che non vi partecipò il popolo italiano nella sua interezza. Per dimostrare questa mancata partecipazione di tutto il popolo italiano alla rivoluzione ottocentesca Spinazzola nel suo capitolo sulla poesia romantico-rinascimentale (Cfr. *Storia della letteratura italiana*, VII L'Ottocento) fa riferimento ad una pagina critica del Croce, presente nella *Letteratura della nuova Italia*, sul poeta Aleardi, che in una sua poesia volgendosi ad un villano lo definisce "seme degenerato" cioè figlio irriconoscente della madre Italia, in quanto preferisce accogliere gli impulsi rivoluzionari del socialismo francese piuttosto che condividere gli ideali messi in campo dalla nostra borghesia ottocentesca per realizzare il risorgimento politico della nazione. Al di là del valore politico dell'inciso, pur interessante, l'estratto letterario è notevole secondo il critico per la natura stessa del tipo di scrittura dal momento che è "un caso singolare di messaggio con falso destinatario". In effetti il poeta veneto, pur rivolgendosi ai contadini, i destinatari dell'opera non lo avrebbero mai letto e capito non fosse altro perché il poeta si rivolge loro usando il linguaggio elevato della letteratura che era comprensibile solo ai "signori".

Con ciò si vuol dire che la nostra rivoluzione romantica che a suo dire si proponeva di rivolgersi al popolo intero di fatto restrinse enormemente il pubblico dei suoi lettori. Pertanto, quando pensiamo ai potenziali lettori o anche a quelli reali del Berchet, di Visconti, Di Breme, Borsieri, dello stesso Manzoni



non dobbiamo pensare a tutta quanta l'Italia, ma dobbiamo ritenere che essi si riferissero di fatto ad un pubblico abbastanza ristretto, costituito da persone di media cultura che fossero almeno in grado di leggere e scrivere. In effetti c'era un dato di fatto allora in Italia che poi divenne drammatico quando la nostra nazione si costituì nel 1861: l'analfabetismo dilagante non solo nelle regioni del Sud, che potevano vantare questo triste primato, ma anche Bologna la dotta aveva una notevole percentuale di analfabeti. Questa situazione determinava una distanza enorme, in alcuni casi addirittura incolmabile, fra mondo della cultura e popolo in senso lato. Problema che si trovò poi ad affrontare lo stesso Manzoni dal punto di vista della lingua, come testimoniano alcune sue lettere indirizzate nel '21 a Claud Fauriel nelle quali egli, confrontando la situazione italiana con quella francese, giungeva alla seguente conclusione che mentre uno scrittore francese, ove avesse avuto l'intenzione di rivolgersi al suo pubblico, adottando la sua lingua era certo di essere letto e capito da una moltitudine di lettori, ciò purtroppo non era possibile in Italia dove esisteva di fatto una notevolissima differenza tra la lingua scritta e quella parlata.

In effetti c'era in quel tempo in Italia una grande distanza fra i diversi dialetti che venivano parlati nelle varie regioni dagli italofoeni e la lingua accademica e letteraria, utilizzata dai dotti, che non era compresa dal resto della nazione. Tale problema di difficile soluzione fu risolto successivamente da Manzoni allorché, accingendosi alla composizione del suo romanzo, sentì la necessità di creare una lingua nazionale per la prosa, che, a differenza di quella utilizzata in poesia, da noi assolutamente mancava. Queste ultime considerazioni ci fanno capire come il tentativo di rinnovare le lettere da parte dei romantici fosse un'impresa abbastanza difficile da realizzare non solo per i limiti di scelta operati da essi ma anche a causa del livello non elevato del popolo della nazione.

Per intendere meglio le difficoltà incontrate dai nostri intellettuali nel loro processo di rinnovamento possiamo ricorrere ad alcuni esempi come quelli che Spinazzola porta nel suo capitolo già ricordato sulla letteratura risorgimentale dell'Ottocento. I romantici erano andati alla liquidazione delle forme antiche, del lessico tradizionale innanzitutto, ma, per quanto essi volessero fare la guerra alle parole montiane, quando si trovavano a scrivere in versi utilizzavano senza accorgersene sempre le stesse parole: la spada anche per loro continuava ad essere "il brando" o "l'accaiaro", il freddo rimaneva "l'algore", gli stessi termini che adottavano i classicisti. Ciò dimostra che era difficile per essi scrollarsi di dosso i valori tradizionalisti che ormai erano parte integrante della loro cultura.



Anche per questo il nostro romanticismo fu un fenomeno sicuramente moderato, e un'ulteriore dimostrazione ci viene dal Manzoni il quale, di fronte alla tendenza dei novatori di accogliere alla rinfusa tutte le novità che venivano da fuori, più di una volta esortandoli alla moderazione ripeteva: "il ragionevole"...."il ragionevole" per frenare l'impeto dei suoi più giovani amici a non accogliere in modo acritico il nuovo, ma a congiungerlo con l'antico.

7. Quando nacque in Italia il nostro romanticismo? Se vogliamo con precisione stare alle date, possiamo dire che esso mosse i primi passi il primo gennaio del 1816. Ma noi sappiamo anche che quando si parla dei fenomeni culturali le date di nascita si assumono solo per convenzione. Comunque il primo gennaio 1816 è l'anno che segna la pubblicazione in Italia di un'importante lettera di Madame de Staël. Chi era innanzitutto questa signora? Figlia del banchiere ginevrino J. Necker, aveva sposato un nobile dal quale si era poi divisa a causa della sua vita un po' libertina; la donna ebbe sia nell'età della rivoluzione che nel successivo periodo napoleonico una funzione culturale molto importante, anche se non politica. La baronessa di Staël Holstein si sarebbe augurata di poter congiungere la libertà teorica che estraeva dagli scritti di Rousseau, che era il suo filosofo preferito, con l'azione politica e pratica, ma ciò le fu impedito da Napoleone. Ciò che comunque non gli riuscì di fare in politica lo realizzò nella cultura, non in senso creativo, in quanto la Staël non fu quella che si dice una grande scrittrice. Si ricordano, a tal proposito, alcuni suoi romanzi, *Corinne ou de l'Italie*, che è un'appassionata storia d'amore dove l'autrice sceglie di proposito di mettere al centro il personaggio femminile, e *Dauphine* in cui viene affrontata la problematica tipicamente femminista del divorzio, suscitando con questo la reazione di Napoleone - il codice civile del quale assegnava all'istituto del matrimonio una funzione sociale fondamentale -.

Se *Corinna* e *Delfina* erano i romanzi più celebri che la Staël rivolgeva prevalentemente ad un pubblico femminile, decisamente più noti furono i suoi scritti teorici: *De l'Allemagne* in quattro libri e il già ricordato *De la littérature* ...che segnarono un momento fondamentale nell'itinerario culturale della Staël verso l'acquisizione dei principi romantici. Infervorata dalle nuove idee, la scrittrice fece un viaggio in Germania dove conobbe Augusto Guglielmo Schlegel e venne in contatto con il mondo e la cultura tedesca che conosceva in quegli anni uno straordinario fervore. Dopo un soggiorno viennese, ritornata a Parigi nel 1810 raccolse in un libro diaristico tutte le sue impressioni sulla Germania, cominciando inizialmente dal paesaggio, ma puntando poi la sua attenzione soprattutto sulla



cultura, sui centri universitari e l'attività degli intellettuali che erano portatori di uno spirito nuovo, di una novella filosofia e di un'arte più moderna. Il libro si chiudeva con la considerazione dell'entusiasmo religioso, che era secondo la scrittrice un possente stimolo vitale presente negli individui di quella società aperti alle più alte conquiste dell'umanità sia nel pensiero che nell'arte.

Oltre alla *Germania*, il libro che fece conoscere alla Francia prima e poi al resto dell'Europa il romanticismo tedesco, è il caso di sottolineare l'importanza dell'altro scritto *Sulla letteratura*, pubblicato a Parigi nel 1800, in cui veniva affrontato il problema della necessità per gli scrittori di essere popolari. Abbiamo visto come questo motivo della popolarità sia stato uno dei concetti ad essere accolto per primo dai nostri romantici, in modo particolare da Berchet il quale, rivolgendosi agli scrittori del nuovo circolo dei novatori, così li ammoniva: "fate di piacere al popolo vostro; investigate l'animo di lui, pascetelo di pensieri e non di vento" e li esortava ad essere attuali, riferendo ai loro lettori cose rispondenti al moderno sentire "rendetevi coevi al secol vostro" e non contenuti per loro incomprensibili come quelli propri dei "secoli seppelliti". Tale principio della "popolarità" che insisteva soprattutto sulla necessità che gli scrittori aderissero alla modernità per essere veramente utili ai loro lettori Berchet lo ricavava prima di tutto dall'opera di Madame de Staël, ma era anche presente negli scritti di Guglielmo Schlegel.

8. Per sottolineare l'opera di mediatrice culturale della scrittrice di origini ginevrine occorre ricordare che in quegli anni ella tenne a Coppet un salotto nel quale molti intellettuali vennero accolti, tra cui il Sismondi e Chateaubriand; si legò in amicizia affettuosa con Benjamin Costant, conobbe anche il Monti che fu ospite in questo ritiro culturale di incontri nel quale passarono diversi dotti scambiandosi le loro idee. Ad un certo punto la Staël decise di compiere un viaggio in Italia con Augusto Guglielmo Schlegel, non sappiamo se fosse un viaggio semplicemente di amicizia o di altra natura, sta di fatto che conobbe il nostro Paese e non solo se ne innamorò, come in genere è accaduto a molti scrittori o artisti che hanno fatto un viaggio in Italia, ma fu colpita anche dal suo ritardo culturale. Ritornata in Francia decise di scrivere una lettera che dicesse alla famosa "Biblioteca italiana", diretta prima dal Monti e poi dall'Acerbi con chiari intenti tradizionalisti. Toccò, pertanto, proprio alla rivista dei classicisti la fortuna o l'irrisione di contenere l'importante documento che avrebbe dato origine al nostro romanticismo.



In questa lettera intitolata *Sulla maniera e sull'utilità delle traduzioni* Madame de Staël invitava gli italiani a leggere gli autori moderni, a tradurli, ponendo contemporaneamente in risalto il ritardo della nostra cultura, in particolare quella letteraria. Riassumendone il contenuto, la lettera rivolgendosi agli scrittori italiani diceva sostanzialmente: "Uscite dai vostri studi, dalle vostre accademie, aprite le finestre, fate entrare un poco di aria nuova che sia capace di rifare la vostra cultura". Il contenuto dell'epistola veniva a colpire in modo particolare il nostro tradizionalismo in quanto la Staël era convinta che la cultura letteraria italiana era una cultura di imitazione, ammuffita, e per questo miope di fronte alle novità che venivano dal nord dell'Europa. Per ovviare a questi difetti ella indicava alcuni modelli tra cui Burger, l'autore di ballate quali *Il Cacciatore feroce* e la *Leonora*, non un altissimo scrittore ma comunque uno dei moderni più alla "page". In somma la scrittrice francese voleva che gli italiani mettessero da parte il tradizionalismo letterario, aprissero le finestre per fare entrare una ventata di modernità che fosse capace di rammodernare la loro cultura invecchiata e passatista.

La lettera produsse subito una quantità infinita di reazioni da parte dei classicisti, primo fra tutti il Giordani, lo scopritore del talento di Leopardi, che rispondendo alla Staël la accusava di non saper vedere gli aspetti positivi della nostra letteratura. L'epistola ebbe in compenso il consenso dei novatori, soprattutto di quei giovani che poi andranno a formare il nucleo fondante del nostro romanticismo: Silvio e Luigi Pellico, il Borsieri, il Di Breme, lo stesso Confalonieri, un nobile dagli ampi interessi culturali, il Visconti e anche altri poeti tra cui il Torti e lo stesso Manzoni che, per quanto non abbia mai scritto nulla sul foglio azzurro del "Conciliatore", dimostrò più volte di condividere le idee dei romantici. Suscitata dalla lettera, nacque una polemica, si accese una violenta battaglia, la classico-romantica "machia" che contrappose da una parte i classicisti, guidati da Monti e dal Giordani, ai novatori che ebbero nel "Conciliatore" la loro voce ufficiale.

Il giornale, foglio bisettimanale che usciva due volte la settimana il giovedì e la domenica, venne pubblicato per la prima volta il cinque settembre del 1818 e cessò di esistere il 17 ottobre del 1819. La rivista ebbe, pertanto, vita molto breve. Quale è stata la ragione di questa brevità della vita del "Conciliatore"? I novatori avevano scelto chiaramente di sposare cultura, modernità e azione politica e si servirono per realizzare i loro risultati di un criterio che era quello del "falso scopo", espediente che adotta anche il Manzoni quando scrive *I*



Promessi Sposi, dove volendo colpire il malgoverno degli austriaci in Italia si scaglia contro gli spagnoli, la potenza egemone del '600. Per quanto le intenzioni dell'autore non fossero immediatamente leggibili, gli italiani intelligenti che contavano capivano ugualmente ciò che Manzoni intendeva dire. Allo stesso modo operavano i teorici e gli scrittori del romanticismo che dalle pagine del "Conciliatore" facevano partire sotto il travestimento della letteratura i loro messaggi di libertà politica.

Silvio Pellico fu il fondatore e direttore del nuovo giornale che fu chiamato "Il Conciliatore" sia perché metteva d'accordo, come sosteneva Berchet, tutti gli amanti del vero e del bello, ma anche soprattutto in quanto era riuscito a risolvere una specie di contesa all'interno dello stesso gruppo dei moderni, nel quale esistevano due schieramenti: l'uno al quale facevano capo il Berchet, il Torti e il Visconti, il famoso crocchio di via Morrone come lo definì Manzoni, l'altro gruppo formato dal Borsieri, Di Breme e Pellico. In origine questi giovani romantici pronti ad accettare il nuovo volevano dare un altro titolo al giornale, proponendo di chiamarlo "Il bersagliere", per sottolineare forse il loro intento battagliero, ma poi prevalse ad un certo punto la proposta del "Conciliatore" perché facendo da mediatore fra i due gruppi il Berchet era riuscito con una certa fatica a legarli insieme. Il giornale ebbe, come si è detto, breve durata soprattutto a causa dell'inimicizia dell'Austria. Del resto non era difficile vedere come, affrontando nei loro articoli contenuti teorico-artistici o anche di varia natura, questi intellettuali si preoccupassero anche di inserire indirettamente una tirata polemica contro l'Austria. Molte volte il giornale uscì funestato dalla censura, con larghe chiazze di liture, o con pezzi di carta incollati fra le pagine che i governanti austriaci locali con accortezza inserivano per evitare che certe cose venissero lette dal popolo dei pubblici lettori. Infine onde evitare che il giornale facesse altri danni o proseliti fu definitivamente soppresso.

Le stampe del "Conciliatore" sono molto importanti non solo perché hanno una notevole valenza storico-documentaria ma anche soprattutto in quanto raccolgono in forma di articoli i più importanti scritti teorici di questo periodo. Per parlare poi dei più significativi manifesti del nostro romanticismo dobbiamo pensare innanzitutto alla già ricordata *Lettera semiseria di Grisostomo al figlio* del Berchet, ma anche per esempio alle *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri, agli scritti del Visconti sulla poesia romantica e agli interventi teorici del Manzoni *La prefazione al conte di Carmagnola*, e la *Lettera al signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia* e quella indirizzata a Cesare D'Azeglio



Sul romanticismo che, scritta alcuni anni dopo, si sofferma sui risultati effettivi del movimento dei novatori lombardi.