

GINO TELLINI

SUL ROMANZO ITALIANO DI PRIMO OTTOCENTO

FOSCOLO E LO SPERIMENTALISMO DEGLI ANNI VENTI

Banca Dati "Nuovo Rinascimento"

www.nuovorinascimento.org

impresso in rete il 5 febbraio 1997

nuovo formato del 28 luglio 2009

Il saggio è già comparso in «Studi italiani», 13 (VII, 2, gennaio-giugno 1995), pp. 47-97.

I. FOSCOLO E LA MITOLOGIA DELL'IO

Fra un mese avrai in nitida edizione [...] una mia fatica di due anni, ch'io chiamo *il libro del mio cuore*. Posso dire di averlo scritto col mio sangue.

U. Foscolo a m. Cesarotti, 11 settembre 1802

«Sissignori – diceva –, ora che finalmente tacete, io vi proverò come due e due fan quattro, che se l'Italia non ha Romanzi, questo non le fa né caldo né freddo...». «Come? l'Italia non ha Romanzi? bestemmie bestemmie; non abbiamo forse il *Jacopo Ortis*?...».

P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno* (1816) VII

1. Tra Settecento e Ottocento

Il Settecento narrativo italiano è secolo fertile e movimentato, più di quanto non lascino sospettare le nostre o altrui catalogazioni storiografiche. Ricco di autori, opere, generi: dal romanzo picaresco e d'avventura alla relazione di viaggio, dal racconto erotico-libertino al romanzo allegorico-filosofico o religioso-edificante o storico-antiquario o erudito-didascalico, dalla favola alla novella, dalla memorialistica all'autobiografia.

A due provetti mestieranti della penna, come Pietro Chiari e Antonio Piazza, in un centro d'avanguardia come Venezia, spettava il monopolio di una produzione romanzesca di larghissimo consumo, resa appetibile presso un pubblico eterogeneo dal vorticoso intreccio narrativo, tra l'esotico e il rocambolesco, di casi ora fortunosi e sorprendenti, ora lacrimevoli e patetici.

Finché io son nella dura necessità di trar l'oro dalla sola miniera del mio calamajo, non degg'io cercar quelle vene che più fruttano con minor fatica? I libraj oggidì non vendono che Romanzi, ed io non devo pertanto scrivere che soli Romanzi, se scriver voglio de' Libri che sieno venduti, e convertire in oro l'inchiostro dell'angusta miniera a me lasciata in retaggio dalle umane vicende.¹

Domanda da parte dei lettori meno esigenti e commercializzazione del prodotto letterario procedevano di pari passo, come antifatto sociologico del successo che l'Ottocento avrebbe senza risparmio tributato al rifondato genere del romanzo.

¹ P. CHIARI, *La Francese in Italia* (1759), Parma, Carmignani, 1763, I, pp. 8-9.

Provvedeva la penna caustica di Baretti, sulla «Frusta letteraria» n. XVII, del 1° giugno 1764, a catalogare il romanzo, com'era per allora doveroso, tra i generi di trastullo popolare:

Il secolo passato abbondò di romanzi la più parte eroici; ma tutti scritti con tanta ineleganza di lingua, con tanta gonfiezza di stile, con tanta pazzia d'affetti, e con tanta falsità di costume, che gli è impossibile trovare una più matta spezie di libri nel mondo. Il nostro secolo poi non ha prodotto alcun romanziere, ch'io sappia, trattone l'abate Chiari; ma avverti bene, vita mia, a non legger mai alcuno de' romanzi dell'abate Chiari, perché cose più bislacche, più abbiette, più fuor di natura non è possibile trovarne in tutta Europa, non che in Italia. Lascia che i nostri servidori di livrea, e che le più plebee nostre donnicciuole si godano i romanzi dell'abate Chiari, che pel volgo più spregievole li ha scritti; ma tu, che sei una fanciulla nobile di mente come di schiatta, non hai a leggerne alcuno mai, come neppure alcun'altra cosa scritta dall'abate Chiari.²

Tra la letteratura d'*élite* e la merce per il «volgo» non c'era, né poteva storicamente esserci, una via di mezzo: o l'aristocratica cultura della tradizione o l'abate Chiari; o i generi consacrati dall'uso o un romanzo incondito e improvvisato, messo insieme per scopi, onestamente dichiarati, di *littérature alimentaire*. Mentre in Inghilterra e in Francia si istituzionalizzava la legalità artistica del romanzo, in quanto genere anomalo che era energica espressione della media classe borghese, nel Settecento italiano le condizioni politiche erano diverse e l'alternativa ancora si poneva tra l'*élite* e il «volgo», tra il rispetto dei canoni classici e i passatempi dei «servidori di livrea». Non era questione di isolamento culturale, tanto meno a Venezia, città di rapporti internazionali e di eccezionale sviluppo editoriale, ma di staticità della situazione civile. Non esisteva da noi la possibilità di una ufficiale legittimazione del romanzo e di un suo autonomo sviluppo perché non si erano ancora affermate quelle nuove forze sociali che potevano essere capaci di infrangere, con le loro idee, la loro morale e la loro sensibilità, lo statuto dei generi codificati, sì da dare vita ad un genere eccentrico e arditamente innovativo come il romanzo³.

La sua prima ufficiale, ma cauta, autorizzazione teorica sarà frutto, da noi, della società lombarda a metà del secondo decennio del nuovo secolo. Ma sta di fatto che la sua affermazione sarà timida e graduale, e lunga la strada da percorrere per arrivare, in Italia, ad una moderna forma di romanzo che non sia sublime conflitto di un'anima prometeica, o che non legalizzi l'invenzione come corollario della storia, ma che si proponga come antisublime e realistico romanzo di vita contemporanea. Con il che si è fatto implicito e sintetico riferimento a due capitoli fondamentali

² G. BARETTI, *La Frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1932, II, p. 31.

³ Sulla pertinace avversione al genere del romanzo, tra i letterati italiani del Settecento e del primo Ottocento, a causa principalmente di scrupoli moralistici e di revancismo nazionalista in difesa del primato della poesia, cfr. A. MARCHI, *Dovuto all'abate Chiari. Appunti sul romanzo nel Settecento italiano*, Parma, Zara, 1982.

della nostra narrativa di primo Ottocento: le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e il romanzo storico. Ma al tempo stesso si sono indicate due essenziali credenziali di legittimità (il sublime del *pathos* eroico e la veridicità della storia) a cui il nuovo genere ha dovuto fare ricorso per guadagnarsi diritto di cittadinanza in un paese di antica e nobile vocazione classicistica, abituato ad assegnare il territorio dell'invenzione alla poesia, per riservare alla narrazione in prosa quello del vero storico. Un paese, come si sa, che ancora nel primo Ottocento usava la parola «romanzo» per intendere il poema in versi⁴.

Con l'alba del nuovo secolo, si assiste ad una drastica selezione della molteplice e fermentante materia narrativa settecentesca. Quest'azione di filtro fa anzitutto precipitare il romanzesco avventuroso il realismo dell'affresco di costume, per distillare invece risolutamente l'interesse per l'indagine dell'io. La linea di congiunzione più diretta si stabilisce, dunque, tra memorialistica autobiografica settecentesca (auspici le *Confessions* di Rousseau, 1781, 1788) e romantica introspezione dell'io, sotto la specie *in primis* del foscoliano romanzo epistolare, come vuole anche l'immediata contiguità cronologica che intreccia la stesura della *Vita* alfieriana (1790, 1798-1803) con l'elaborazione dell'*Ortis* (1798, 1802, 1816).

Nella variegata gamma delle settecentesche scritture dell'io l'attenzione s'indirizza, in questo transito tra vecchio e nuovo, alla linea autobiografica in accezione eroico-pessimistica, non a quella ironicamente antierica e colloquiale, o vitalistico-edonistica, o comico-umile. La *Vita* di Alfieri, appunto, anziché i *Mémoires* (1787) di Goldoni, o l'*Histoire de ma fuite* (1788) di Casanova, o le *Memorie inutili* (1797) di Gozzi, o addirittura la parodistica *La mia istoria, ovvero Memorie del Signor Tommasino* (1767-1768) di Francesco Gritti: preme la solitaria autoinvestigazione del soggetto, non la sua centrifuga energia d'espansione nel contatto con il mondo e con la società.

Quanto forte si avvertisse del resto, nell'ultimo Settecento, il primato dell'io e della memoria privata anche in strutture narrative non autobiografiche, è documentato dalla «storia verissima» dell'*Abaritte* (1790) di Ippolito Pindemonte, dove l'esperienza conoscitiva del *grand tour* europeo si risolve in personalissimo autoritratto intellettuale. Né va dimenticato che già nel 1780 un riformatore illuminato e partecipe della moderna *sensiblerie* rousseauiana come il molisano Giuseppe Maria Galanti⁵, nelle sue *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale, e*

⁴ Sui pregiudizi morali contro il romanzo, in area ottocentesca, cfr. E. GHIDETTI, *Romanzo e storia letteraria nel primo Ottocento*, nell'opera collettiva *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di R. Bruscaagli e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 221-241. Sulla questione teorica e tecnica del romanzo europeo agli inizi dell'Ottocento, cfr. R. BIGAZZI, *Sul romanzo drammatico nel primo Ottocento*, nell'opera collettiva *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, 2 voll., II, pp. 559-583; ID., *La narrazione del passato*, nell'opera collettiva *I racconti di Clio. Tecniche narrative della storiografia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1989, pp. 221-239; ID., *Il dibattito delle prefazioni*, nell'opera collettiva *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, cit., pp. 131-147.

⁵ Sul Galanti memorialista, cfr. G. NICOLETTI, *Introduzione all'autobiografia italiana del Settecento* (1988), in *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 31-32.

a' diversi generi di sentimento (1780), additava proprio nelle «opere di sentimento», intese ai «ritratti fedeli del cuore umano», un utile strumento «per la riforma dei costumi». Nella pubblicistica dotta del tempo, arcigna verso il genere popolare del romanzo, era una voce isolata, ma profetica.

Anche nella narrativa di Alessandro Verri, sebbene tanto saldamente ancorata alla linea neoclassica della rievocazione storico-antiquaria ed erudita, si avvertono le inquiete ombreggiature di una soggettività risentita: non solo nella vicenda di amore e morte dell'infelice eroina delle *Avventure di Saffo* (1780), ma anche nell'individualismo tormentato del protagonista della *Vita di Erostrato* (1793, a stampa 1815) e poi nella fantastica tessitura sepolcrale, nelle lampeggiati sceneggiature, nei visionari notturni delle *Notti romane* (1792, in edizione ampliata 1804).

Pur entro i territori dell'esplorazione del «cuore», la svolta segnata dall'*Ortis* rispetto all'autobiografia settecentesca *sub specie* eroico-pessimistica è certo profonda e comporta il riuso consapevole di un genere insigne come il romanzo epistolare. Si trattava di un modello imposto in Europa da esemplari illustri: da *Pamela* (1740) di Richardson alla *Nouvelle Héloïse* (1761) di Rousseau, al *Werther* (1774) di Goethe. Ma da noi era ancora poco frequentato, tra evasione affabulante e calco erudito: come nella *Viaggiatrice* (1761) del prolifico Chiari e anche nel *Boezio in carcere* (1787) di Benvenuto Robbio di San Raffaele o in *Per questi dilettoni monti*, testo lasciato inedito intorno al 1796 da Carlo Botta⁶, o nelle *Lettere solitarie* (1801) di Giovanni Battista Micheletti. L'assunzione del genere epistolare, di contro al racconto autobiografico, si avvale del connubio di due forme espressive, come la «memoria» e la «lettera», che sono bene attive nella nostra tradizione. Il passaggio ha conseguenze rilevanti: all'integrale organigramma cronologico di un'intera esistenza, ricostruita su base storico-documentaria come testimonianza privata che valga da essenziale contributo «allo studio dell'uomo in genere»⁷, subentra una rapida successione di sequenze intime che convergono verso l'epilogo di una esemplarità tragica. Da un io proteso sul palcoscenico del mondo si passa ad un io in solitario colloquio con se stesso, a tu per tu con le proprie passioni. A questo fine l'impianto autobiografico settecentesco doveva lasciare cadere le sue vistose componenti di romanzo d'azione, di spettacolarità, di avventura, di dinamismo ambientale: doveva essenzializzare la prospettiva egocentrica, circoscrivere il disegno complessivo entro i limiti di una trama senza peripezie esterne, esaltare dal didentro la linearità drammatica della vicenda e quindi assumere l'angolatura dello scrutinio autoanalitico. Il mutamento era tutt'altro che di poco conto. Comportava una frattura, uno strappo radicale. Crollava l'impalcatura del disegno narrativo, infranta dalla mitologia del soggetto protagonista, dalla furia del «genio»: l'io settecentesco, personaggio eminentemente sociale e razionale, cedeva via via il campo ad un altro io, prometeico e individualista, non solo in conflitto permanente

⁶ C. BOTTA, *Per questi dilettoni monti*, romanzo inedito a cura di L. Badini Confalonieri, con una premessa di A. Battistini, Bologna, Clueb, 1986.

⁷ V. ALFIERI, *Vita scritta da esso, Introduzione*, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, I, p. 7.

con la realtà e con se stesso, ma anche deciso a tradurre in azione i propri ideali e le proprie passioni, e perciò incline, nel crollo di ogni illusione, all'estrema scelta della morte volontaria.

2. I tre *Ortis*: l'io eroico e suicida

Nella vicenda del nostro romanzo ottocentesco, la romantica autoanalisi dell'io appartiene principalmente a Foscolo, al Foscolo dell'*Ortis*, e si distingue per particolari connotati di egotismo eroico e autocelebrativo. «Regna in noi tutti quella divinità che si chiama *Io*», si legge nel *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* del 1810. Questo studio interiore dell'io narrante, che scruta se stesso, delinea con enfasi il profilo di una individualità eccezionale, tempestosa e tormentata, destinata ad assumere nel corso del secolo, per la sua suggestiva forza d'attrazione, un emblematico e duraturo valore di simbolo. Tale io dimidiato, preda delle proprie passioni, chiude la sua parabola vitale all'insegna tragica del suicidio. La negatività delle circostanze storiche e il conformismo delle consuetudini sociali sopraffanno l'eroe, che soccombe, ma non si arrende alla propria disperazione. I tempi convulsi dell'Europa giacobina e postgiacobina, tra Rivoluzione e Restaurazione, non consentono all'io l'organico dispiegamento di sé: anzi lo soffocano e condannano il suo bisogno di autoconfessione al *pathos* di una morte volontaria (suicida Jacopo Ortis con una pugnolata al cuore, come Werther con un colpo di rivoltella alla testa). Di un io autodistruttivo si tratta, che rivolge contro se stesso il proprio agire, nell'impossibilità di modificare con le sue forze le situazioni di fatto in cui si trova coinvolto.

«Dell'*Ortis* non ho voglia di parlare. Non dirò che due parole. Questa è un'opera scritta da un Genio in un accesso di febbre maligna, d'una sublimità micidiale e d'un'eccellenza venefica. Veggo pur troppo ch'è l'opera del cuore di chi la scrisse; e ciò appunto mi duol di più, perché temo ch'ei abbia dentro un mal canceroso e incurabile»: così Cesarotti, e diceva bene; solo che quell'«accesso di febbre maligna» non era malattia individuale ma collettiva, radicata nelle ragioni stesse delle vicende contemporanee.

Soltanto in un quadro storico profondamente mutato, a ridosso dell'Unità, un nuovo e diverso io narrante, quello di Carlo Altoviti nelle *Confessioni* di Nievo, avrebbe trovato il modo di vivere e d'invecchiare, di approssimarsi serenamente alla morte naturale, educato dalla vita e persuaso che la sua esistenza «non fu spesa inutilmente, ch'essa non fu un male né per noi né per gli altri».⁸ Ma prima di questa luminosa epopea risorgimentale dell'io, l'impulso rivoluzionario e l'ossessione autoconoscitiva di Jacopo Ortis avrebbero proiettata la loro ombra turbativa sugli ansiosi moti autointrospettivi che accompagnano costantemente Giovanni, in *Fede e*

⁸ I. NIEVO, *Le confessioni d'un Italiano*, introduzione e cura di S. Romagnoli, prefazione di S. Nievo, Venezia, Marsilio, 1990, cap. XXIII, p. 913.

bellezza di Tommaseo: solo che la passione autocelebrativa della poetica foscoliana avrebbe dovuto lasciare spazio ad un'investigazione a tratti diseroicizzante ed autocritica, quindi anche polemica contro le orgogliose accensioni ortisiane.

L'*Ortis*, pur nella essenziale linearità del suo impianto e della sua matrice autobiografica, è romanzo polivalente e complesso. Ha tenuto occupato Foscolo per circa un ventennio, attraverso successive redazioni a stampa, dal 1798 al 1817: testo stratificato e pluristilistico, dunque, che si è formato nel tempo, come libro in divenire che ha conosciuto assestamenti molteplici, sì da mutare volto e significato con il mutare delle differenti esperienze umane e civili, pubbliche e private, vissute dal suo autore.

Sono tre le fondamentali stazioni del romanzo: l'*Ortis* bolognese dell'autunno 1798 (Bologna, Marsigli: lasciato incompiuto da Foscolo alla lettera XLV, il testo è completato per la stampa dal bolognese Angelo Sassoli; poi dal 1799 il libro è riproposto dallo stesso Marsigli, in due tomi, con il titolo *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*); l'*Ortis* milanese dell'ottobre 1802 (Milano, Genio Tipografico: prima edizione integrale); l'*Ortis* zurighese del 1816 (Zurigo, Füssli, ma con la falsa indicazione Londra, 1814: il testo è corredato dell'ampia e importante *Notizia bibliografica*). L'edizione londinese del 1817 (Londra, Murray), cui è affidata l'ultima volontà dell'autore, introduce poche e non rilevanti varianti al testo di Zurigo del 1816.

Il primo *Ortis* (1798), pubblicato nel clima ancora acceso delle speranze giacobine ma nell'imminenza della svolta controrivoluzionaria del Novantanove, si interrompe al momento della partenza di Jacopo dai Colli Euganei, con la lettera di addio indirizzata a Teresa: è di carattere ora fantastico-sentimentale ora idillico-campestre, e la componente storico-politica del disinganno di Campofornio vi ha tenue rilievo. La sua genesi è libresco e letteraria. Discende in linea diretta dalla suggestione del *Werther* (letto da Foscolo in mediocri traduzioni: quella di Gaetano Grassi pubblicata a Poschiavo, in Svizzera, nel 1782 e soprattutto quella di Michiel Salom, uscita a Venezia nel 1788), dove il dramma del protagonista si origina da un'intiore disarmonia nei confronti delle leggi naturali e sociali, da una sognante quanto assoluta identificazione della vita con l'amore e dalla tragica consapevolezza del proprio destino di amante infelice. Il primo Jacopo ha connotati analoghi, di sensibilità settecentesca sullo sfondo di un paesaggio arcadico: la sua monologante disperazione è di carattere emotivo e psicologico, le piaghe che lo tormentano sono di segno schiettamente individuale e privato, la sua «divina passione di libertà»⁹ non ha concreti referenti politici. Si delinea eroe dell'amore corrisposto ma impossibile, personaggio involto, piuttosto che nel gorgo di una passione rovinosa, nel desiderio di una mitica e celeste felicità che resta irraggiungibile.

Il secondo *Ortis* (1802) prende forma nel momento di passaggio dalla Rivoluzione all'Impero e si configura non più come espressione di un personale scacco affettivo ma come emblema della sconfitta di un'intera generazione, patita

⁹ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798), in *Opere*, Ed. Naz. IV: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955, 1970², lettera del 3 settembre 1797, p. 5.

sul piano sentimentale, ideologico, filosofico. La crisi in atto è denunciata da Foscolo, sul piano politico, nell'*Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione* (edita nell'agosto 1802), all'indomani dei Comizi di Lione, aperti il 25 gennaio 1802, che confermavano il ruolo subalterno riservato all'Italia nel sistema napoleonico. Travolto dagli eventi, lo scrittore riversa nel romanzo l'ombra funesta di accadimenti storici che chiudono il periodo rivoluzionario, la generosa stagione delle speranze. Jacopo, a differenza del giovane Wether di Goethe, si conferma figlio disilluso degli ideali dell'Ottantanove.

La metamorfosi del testo dipende non tanto dalla revisione della parte già edita, che rimane d'impianto idillico-sentimentale, quanto dall'aggiunta delle parti nuove, dove si sviluppano aspetti inediti di denuncia politica e di approfondimento speculativo che conferiscono all'insieme (prima parte inclusa) un diverso significato. Esemplari, al riguardo, due lettere memorabili: quella da Milano, del 4 dicembre 1798 e quella da Ventimiglia, del 19-20 febbraio 1799.

Jacopo, nella prima di esse, a colloquio con il «vecchio venerando»¹⁰ Parini, indica le cause civili e sociali della propria «spaventosa» solitudine, come della propria «disperazione»: i corrotti costumi che infestano la Repubblica Cisalpina, l'iniquità dell'azione politica ridotta ad arbitrario strumento di potere («In tutti i paesi ho veduto gli uomini sempre di tre sorta: i pochi che comandano, l'universalità che serve, e i molti che brigano»¹¹), il dispregio di ogni virtù che induce ad identificare il valore dell'individuo con la rendita del suo patrimonio («Tu mi esalti sempre il mio ingegno: sai tu quanto io vaglio? né più né meno di ciò che vale la mia entrata»¹²), il servilismo dei letterati di corte che assecondano la volontà dei potenti «per non rimproverarli della loro ignoranza, e delle loro scelleraggini»¹³. L'intensa sete di gloria sempre più si precisa in Jacopo come una «delusa ambizione»¹⁴, a lui negata dalla realtà di un presente dominato da una «comune bruttura»¹⁵, come anche confermano le parole dolorosamente accorate di Parini. Alla conflittualità dell'amore impossibile si aggiunge nel protagonista un drammatico contrasto politico: tra il vigoroso vagheggiamento alfieriano di un nuovo *ethos* civile e l'aspra consapevolezza della sua impraticabilità storica.

Ma la misura si colma con la prospettiva filosofica della lettera da Ventimiglia. Qui Jacopo, dopo avere vagato per le montagne liguri, tra «aspri e lividi macigni», tra «argini di altissime rupi e di burroni cavernosi», tra «bronchi» e «fauci» alpestri, percepisce con sgomento l'onnipotenza «minacciosa»¹⁶ e distruttiva della natura. Dalla realtà naturale passa a considerare, con un transito analogico che non sarà senza eco nel Leopardi della *Ginestra*, la realtà sociale, insieme alla vita della storia (l'«immenso spazio del tempo») e dell'universo. Nell'esistenza degli individui, dei

¹⁰ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), ivi, lettera da Milano, 4 dicembre 1798, p.239.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 238.

¹⁵ Ivi, p. 241.

¹⁶ Ivi, lettera da Ventimiglia, 19-20 febbraio 1799, p.259.

popoli, delle nazioni riconosce, con pessimismo materialistico mutuato da Hobbes, un destino ciclico di rovina, di rapina, di violenza: «Tutte le nazioni hanno le loro età. Oggi sono tiranne per maturare la propria schiavitù di domani: e quei che pagavano dianzi vilmente il tributo, lo imporranno un giorno col ferro e col fuoco. Il mondo è una foresta di belve»¹⁷. Anche le cosiddette «virtù» smarriscono il loro significato, il peso e la legittimità del loro oggettivo valore:

Frattanto noi chiamiamo pomposamente virtù tutte quelle azioni che giovano alla sicurezza di chi comanda, e alla paura di chi serve. I governi impongono giustizia; ma potrebbero eglino imporla se per regnare non l'avessero prima violata? Chi ha derubato per ambizione le intere provincie, manda solennemente alle forche chi per fame invola del pane. Onde quando la forza ha rotti tutti gli altrui diritti, per serbarli poscia a se stessa, inganna i mortali con le apparenze del giusto fin che un'altra forza non la distrugga. Eccoti il mondo, e gli uomini.¹⁸

Lo stesso ordine dell'universo è regolato da una ferrea legge di distruzione e di ricostruzione che comporta necessariamente, per ogni creatura, patimento e sventura. Tutti gli uomini, anche quelli che appartengono alla razza orgogliosa degli eroi, non sono che «cieche ruote» di un «oriuolo»¹⁹ azionato dal fato, inconsapevoli ingranaggi di un meccanismo immodificabile che genera sofferenza e dolore: «pare che gli uomini sieno i fabbri delle proprie sciagure, ma le sciagure derivano dall'ordine universale, e il genere umano serve orgogliosamente e ciecamente ai destini»²⁰. Ed a Jacopo, stretto nella morsa della sua desolazione, non resta che un estremo conforto: «Poiché tutto è vestito di tristezza per me, [...] null'altro posso ancora sperare che il sonno eterno della morte»²¹.

Anche l'elaborazione del terzo *Ortis* (1816) nasce da un'occasione storica significativa: allorché, dopo l'insurrezione milanese del 20 aprile 1814 e la successiva caduta del Regno d'Italia con il ritorno degli Austriaci a Milano, un nuovo e duro disinganno ha ferito i patrioti italiani e Foscolo si trova coinvolto in una situazione non molto diversa da quella già sofferta all'indomani di Campoformio. Come Jacopo, esule volontario dai Colli Euganei e ramingo per l'Italia, anche il suo autore ha scelto ormai la via dell'esilio, ma al di là del confine delle Alpi. L'aggiunta più cospicua di questo terzo "tempo" del romanzo è la lettera del 17 marzo 1798, dove ritornano motivi e passi tratti dai discorsi *Della servitù d'Italia* composti nel 1815. La lettera contiene naturalmente una violenta quanto esplicita requisitoria antinapoleonica (contro il «Giovine Eroe» che ha «il vigore e il fremito del leone» ma «animo basso e crudele» e «mente volpina»²²) e insieme una

¹⁷ Ivi, p. 261.

¹⁸ Ivi, pp.261-262.

¹⁹ Ivi, p. 262.

²⁰ Ivi, p. 260.

²¹ Ivi, p. 263.

²² U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1817), ivi, lettera del 17 marzo 1798, pp. 333-334.

sconsolata rassegna delle tante «piaghe d'Italia»²³ che tolgono speranza ad ogni ipotesi di riscatto nazionale. Si è smorzata l'enfasi eroica del giovanile appassionamento alfieriano e Jacopo, divenuto ora osservatore disincantato di se stesso e dei propri «fantasmi», avverte con lucida e «insolita pacatezza»²⁴ il rischio del velleitarismo declamatorio che può celarsi dietro la protesta sovrecitata, esclamativa e impotente: «La volontà forte e la nullità di potere in chi sente una passione politica lo fanno sciaguratissimo dentro di sé: e se non tace, lo fanno parere ridicolo al mondo; si fa la figura di paladino da romanzo»²⁵. La lettera si chiude nel nome di Teresa, non altro ormai che «un sogno soave», e prossimo a dissolversi. Da questo convincimento senza incrinature deriva il tono persuaso e distaccato, pensosamente testamentario del congedo:

Né io vivo se non per lei sola: e quando anche questo mio nuovo sogno soave terminerà, io calerò volentieri il sipario. La gloria, il sapere, la gioventù, le ricchezze, la patria, tutti fantasmi che hanno fino ad ora recitato nella mia commedia, non fanno più per me. Calerò il sipario; e lascerò che gli altri mortali s'affannino per accrescere i piaceri e menomare i dolori d'una vita che ad ogni minuto s'accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale.²⁶

L'esile trama originaria dell'*Ortis*, con il suo *pathos* idillico-sentimentale di gusto elegantemente prezioso ancora settecentesco, si è convertita, passo dopo passo e in rapporto aperto con la biografia foscoliana, nel primo moderno romanzo italiano, riflesso angosciato del crollo dell'utopia giacobina e del mito napoleonico, come della crisi culturale che ha messo a nudo l'impotenza dell'intellettuale rivoluzionario.

Jacopo, nella sua duplice disavventura di amante e di patriota deluso, esprime un'esigenza assoluta di libertà individuale. Si scontra, per restarne sconfitto, sempre con l'autorità, o quella pubblica del potere costituito (Napoleone), o quella privata del potere domestico (il padre di Teresa che è, ben più dell'inerte Odoardo, promesso sposo di Teresa, il vero rivale del giovane Ortis). A queste barriere storiche e sociali non ha da opporre che la sua disarmata ma intrepida e sensibilissima magnanimità, l'eccitata rivendicazione di un io che rifiuta di scendere a patti con il mondo e che non può espandere l'energia della propria nobile vitalità interiore se non con la scelta del sacrificio estremo. La morte si delinea come vendetta contro la tirannia del padre e come affermazione di sé. L'illimitato desiderio di vita si è trasformato in ansia di morte.

La filigrana espressiva si è gradualmente arricchita, variata, screziata di toni e ritmi diversi: sul nucleo primitivo dello stile idillico-elegiaco si sono innestate originali componenti di irruente egotismo alfieriano e di esacerbato furore gesticolante, di *vis* declamatoria e di alta eloquenza, di aspra e tesa incisività

²³ Ivi, p. 334.

²⁴ Ivi, p. 339.

²⁵ Ivi, p. 338.

²⁶ Ivi, p. 339.

tacitiana (con repentina *variatio* dal lirico al patetico al drammatico), infine di placata e sommessata riflessione interiore. L'esile trama del genere epistolare è risolutamente adibita al ritratto dinamico del protagonista, al profilo dell'eroe.

Nell'*Ortis*, il «libro» segreto del suo «cuore», vergato con le stille del suo «sangue», Foscolo ha sintetizzato l'esemplare inventario dei temi dominanti e ossessivi della sua intera attività di scrittore: l'urto tra «cuore» e «ragione», il culto della bellezza serenatrice, l'idea della morte confortata dal compianto dei superstiti, la venerazione dei sepolcri illustri, l'angoscia dell'esilio con il corredo dello sdegno civile e dell'irrequieto spaesamento di chi si sente perennemente senza patria.

Il romanzo si offre, al tempo stesso, come formidabile campionario dei più sintomatici motivi romantici (subito se n'avvidero anche i contemporanei), illustrati con un mordente che la nostra successiva letteratura romantica non avrebbe quasi mai eguagliato: il primato del sentimento sulla ragione e della «passione» sul conformismo delle ipocrisie sociali; il mito della poesia che, oltre le miserie e il sangue della storia umana, sublima e armonizza in simboli incorruttibili l'eroismo della virtù, l'incanto della bellezza, la suggestione della conoscenza intuitiva; il colloquio con la natura, assunta come specchio del «cuore» e emblematica proiezione dell'io; il fascino della solitudine, coltivata come compagna confidente di caratteri fieri e sdegnosi.

Ma soprattutto l'*Ortis* rivendica, romanticamente, i diritti dell'amore, vissuto come idealità suprema, come una fede che signoreggia l'anima, che esalta il valore dell'individuo e lo riscatta dalla grigia mediocrità del quotidiano. Accanto all'amore, la patria: anche grazie al romanzo foscoliano l'interesse politico cessa di essere una professione riservata a pochi tecnici o burocrati e diviene missione, fervore del «cuore», affetto sovrano che integra il senso di una vita, la compiutezza di una personalità.

Per questa via, si anticipa il nesso tra rinnovamento romantico e lotta risorgimentale che è connubio decisivo per la nostra cultura letteraria fino all'Unità. E l'*Ortis*, pur nella sua trama storico-esistenziale ad epilogo disperato, ha comunicato a più generazioni di lettori, da Mazzini a Guerrazzi, da Bini a Nievo, la forza appassionata della militanza politica. Libro, dunque, profetico per il nostro Ottocento, all'insegna del binomio di «amore e patria»: oggetto di culto e di venerazione, breviario di generose inquietudini giovanili, e anche modello di emotive identificazioni nel nome di Jacopo, dolente paladino della virtù, eroe sopraffatto ma non domato.

Nel panorama della prosa ottocentesca la lezione dell'*Ortis* ha avuto un rilievo indubitabile, ma delimitato entro i confini segnati dalla sua stessa genesi autobiografica. Il nesso che lega Jacopo al suo autore, dunque l'interscambio tra letteratura e vita, è connotato costitutivo dell'ispirazione ortisiana, documentato di fatto anche dall'inserimento entro la tessitura del romanzo di interi passi tratti dal carteggio di Foscolo, in specie dalla corrispondenza (1801-1803) con la milanese Antonietta Fagnani Arese, intensamente amata nel 1801. Un filo doppio unisce la scrittura dell'esperienza privata e la scrittura creativa, assimilate l'una all'altra da un analogo tasso di alta e studiata letterarietà: in entrambi i casi importa la

teatralizzazione del «cuore», la sceneggiatura drammatica di un segreto diario intimo.

Questo gioco di specchi tra arte e realtà, tra letterario e vissuto, distingue la prosa dell'*Ortis* come prosa non sliricata, quindi egocentrica e poetica, patinata di preziosità e di decoro, aderente all'enfasi della confessione e dei trasalimenti dell'io, all'eloquenza delle interrogazioni interiori, piuttosto che all'analisi riflessa dell'esterno, alle ragioni intersoggettive e pluriprospettiche della prosa prosastica, distesamente narrativa. Una sorta di lungo, magistrale monologo: senza il sentimento vivo del dialogo. La fortuna di siffatto strumento espressivo si misura pertanto meno nell'ambito del genere romanzesco e più invece sul versante della poesia (fino al caso insigne di Leopardi) o del racconto comunque filtrato dalla voce dell'io, dal protagonismo dell'individualità (da Guerrazzi a Tommaseo, dal Verga della *Storia di una capinera* a D'Annunzio).

Non ad altri che a Manzoni spetterà il collaudo da noi (nella nostra cultura letteraria di primo Ottocento che si ostinava a non riconoscere la grandezza di Goldoni) di una diversa prosa, una prosa sliricata, dimessa quanto intensa e meravigliosamente duttile, funzionale alla prospettiva polifonica del romanzo moderno. Non ad altri che a Manzoni spetterà l'invenzione, entro l'organismo narrativo, di una forma dialogica articolata e scattante, come studio del personaggio in movimento, persona comune tra i suoi simili. Tra *Ortis* e *Promessi sposi* non si stabilisce un nesso di continuità: bensì di divaricazione, in quanto archetipi di due antitetiche linee narrative.

3. Il romanzo impossibile

Jacopo è un autoritratto dell'autore, ma un autoritratto parziale, uno dei tanti. La medesima proiezione autobiografica ha dettato, accanto al registro tumultuoso e passionale dell'*Ortis*, anche il registro disincantato ed ironico del *Sesto tomo dell'Io* (o *Frammenti di un romanzo autobiografico*): l'*alter ego* che veste i panni di Jacopo non esaurisce la multiforme complessità del carattere foscoliano, né le sue differenti, e variamente orientate, esigenze di estroflessione narrativa.

Il cosiddetto *Sesto tomo dell'Io*, scritto tra il primo e il secondo *Ortis*, probabilmente tra il 1799 e il 1801²⁷, presenta i frammenti di un progettato e incompiuto romanzo autobiografico, relativi ad un solo anno della biografia del narratore-protagonista: «Comprende questo tomo il mio anno ventesimoterzo, dai 4 maggio del 1799 sino a' 4 maggio del 1800»²⁸. Già il titolo del libro ipotizzato conferma con enfatica eloquenza un'ossessione mitomaniaca: «Io». Il «sesto» tomo

²⁷ Cfr. V. DI BENEDETTO, *Introduzione* a U. FOSCOLO, *Il sesto tomo dell'Io*, ed. critica e commento a cura di V. Di Benedetto, Torino, Einaudi, 1991, p. XV.

²⁸ U. FOSCOLO, *Sesto tomo dell'Io*, in *Opere*, Ed. Naz. V: *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 4.

non è che il primo messo in cantiere: «Mando innanzi il sesto, perché gli antecedenti volumi stanno ancora nel mio calamaio, e i futuri nel non-leggibile scartafaccio del fato. [...] Né si sospetti ch'io stampi un tomo alla volta per tastare il giudizio del pubblico. Con pace della critica e del disprezzo proseguirò sempre a scrivere ed a stampare»²⁹.

Funzionano qui, rispetto all'*Ortis*, altri modelli settecenteschi, non assimilabili se non di scorcio entro la partitura tragica orchestrata sull'esempio del *Wether*: si avvertono echi del romanzo di costume sul tipo del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788) di Barthélemy, del romanzo erotico sul tipo di *Le temple de Gnide* (1725) di Montesquieu, del romanzo satirico-grottesco sul tipo dei *Gulliver's Travels* (1726) di Swift o del *Tristram Shandy* (1760-1767) di Sterne. Sono testi che portano in luce una tradizione settecentesca più varia e più mobile, di tono ironico e realistico, a confronto di quella eroica, patetica e sentimentale riproposta dall'*Ortis*: una tradizione viva in specie a Venezia, dove Francesco Gritti, autore della già ricordata *La mia istoria, ovvero Memorie del Signor Tommasino*³⁰, aveva tradotto in ottave nel 1792 *Le temple de Gnide* di Montesquieu e dove la linea satirica di Swift aveva trovato un cultore singolare in Zaccaria Seriman, con i *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimie, e de' cinocefali* (1749, poi, in edizione integrale, 1764). Lo Sterne del *Viaggio sentimentale*, attivo in chiave di commozione patetica nell'*Ortis* del 1798, è altra cosa dallo Sterne autoironico presente a tratti nel *Sesto tomo dell'Io*.

Non è soltanto il tratto ironico e umoristico che distingue questi frammenti. In essi trovano luogo anche inserti saggistici di sociologia letteraria («Ma perché scrivi? [...] E perché stampi? [...] E perché compri?») che implicano un animato dialogo con il lettore, e l'io narrante, che risponde al nome di Lorenzo, non rinuncia a presentarsi in una luce prosasticamente antieroica e antisublime, con riferimenti al *Don Chisciotte* e con conseguente allusione antiplutarchiana.

Due figure femminili acquistano ruolo di protagoniste: Psiche e Temira, liberamente ispirata la prima forse ad Antonietta Fagnani Arese e la seconda a Isabella Teotochi. Psiche è la «deliziosa fanciulla» sedicenne, di «anima angelica» e di «sacra bellezza», che s'incammina ardita e fiduciosa verso la vita, con in cuore sognanti aspettative di felicità, sposa involontaria di un geloso «vecchio» mal sopportato. Il narratore-amante, nelle «ore furtive» dei loro incontri, intende educarla con saggezza alle «delizie del piacere», sia mettendola in guardia dai pericoli delle passioni turbinose, sia invitandola a salvaguardare le apparenze del pubblico decoro, l'immagine virtuosa della sua domestica rispettabilità di moglie:

Ascolta. Le donne belle sono nate per amare, e per essere amate. E tu forse mi dici sorridendo: Lo So meglio di te. Bada; ancora non t'avvedi che mille basse passioni e il cieco delirio dell'amore turbano quasi sempre le delizie del piacere. [...]

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Per i rapporti tra *La mia istoria* e il *Sesto tomo dell'Io*, cfr. V. DI BENEDETTO, *Introduzione*, cit., pp.XLV-XLVII.

Il mondo esige [dalla moglie] le immagini della virtù e dell'amore e tu le conservi.
[...]

Ora lasciati pregare e persuadere anche tu, mia fanciulla. Il bello è sì raro! Tu saresti ingrata con la natura, se non ne distribuissi a que' mortali, che piacendoti acquistano il diritto di possederlo. [...]

T'assista la fortuna, mia buona e cara fanciulla! tu lo meriti, perché hai il cuore ben fatto. Ma...che il tuo cuore appunto non ti tradisca! Non piegarti ai primi sospiri di un amante: lo perderesti per sempre. Innanzi di svelare tutti i tuoi vezzi, fa come la madre d'Amore che prima di scendere fra gli abitanti di Tempe si lasciava adorare avvolta dentro una nuvola, facendosi conoscere all'aura de' suoi capelli profumati d'ambrosia.³¹

Per il suo intento pedagogico, Lorenzo addita a Psiche, come modello da imitare, il comportamento di Temira, la «sacerdotessa di Venere» che per prima lo ha iniziato ai segreti dell'eros, «amante per cinque giorni, ma amica per tutta la vita».³² Il ritratto della «celeste Temira» vibra di acceso erotismo e insieme di innocente naturalezza. Ella ci appare, oltre «le cortine del suo letto», nell'istantanea memoriale di Lorenzo che la rivede «ignuda»: nella stasi dell'appagamento che tiene dietro al piacere soddisfatto, mentre la donna a poco a poco rinviene, con «le guancie impallidite e rugiadose di sudore», dalla sua «voluttuosa agonia». Questa gioia del piacere goduto (disgiunto dall'amore) si coniuga in Temira alla limpida intelligenza delle relazioni umane, alla discrezione sorridente e alla tolleranza («Viveva e lasciava vivere»), alla consapevolezza della labilità che investe anche i moti del cuore («Bada!...non innamorarti!»). Nelle sue parole si condensa l'esperienza di una generosa, candida e dolente, scuola dei sentimenti:

Se il cielo ti darà una sposa, dividi con essa tutta la tua felicità. E dividi con essa nelle disgrazie il pane e le lagrime. Amatevi. E se vi fosse concesso amatevi eternamente. Ma questo amore perfetto se lo hanno purtroppo riserbato i numi. Ancor non è poco se due amanti, spenta la passione, non s'odiano. Prevenite gli ultimi giorni di una passione languente che cede sempre il loco alle furie della gelosia e dell'onore. La tristezza, il sospetto e il tradimento passeggiano sempre d'intorno al letto di due sposi gelosi. Non vi rapite la sacra amicizia, unico balsamo all'amarezze della vita. L'amore perfetto è una chimera: il desiderio fa beati alcuni momenti: e l'amicizia conforta tutti i tempi, ed unisce tutte l'età. Va' mio ragazzo; te' un bacio, non mi giurare fedeltà ch'io né la credo né la voglio.³³

I frammenti del *Sesto tomo dell'Io* sono stati presto abbandonati da Foscolo, preso dall'urgente necessità di allestire il secondo *Ortis*. Ma da questi pochi lacerti

³¹ Ivi, rispettivamente, pp. 15, 19, 21.

³² Ivi, p.15.

³³ Ivi, p.17.

superstiti s'intuisce un romanzo autobiografico alternativo alle vicende di Jacopo, così fissamente devoto all'idolo di Teresa e così pronto a riconoscere in lei l'oggetto esclusivo dei propri desideri. Alla disponibilità umana di Lorenzo, alla sua prensile comprensione realistica della società e di se stesso, stanno per subentrare le alfieriane "tempeste" totalizzanti di Jacopo, il suo furore di patria, il suo idealizzato e assoluto amore per Teresa, l'uno e l'altro intrecciati nel secondo *Ortis*. Sul romanzo della disincantata saggezza mondana, dell'ironia e dell'umorismo doloroso, ha prevalso il romanzo della spiritualizzazione tragica e del sacrificio eroico.

Dal laboratorio del *Sesto tomo dell'Io*, per il momento lasciato inoperoso, germina il successivo registro sterniano e didimeo della scrittura foscoliana: dalla prima e letterale traduzione del *Sentimental Journey through France and Italy* (1768) di Sterne, iniziata in Francia nel 1805, alla nuova e inventiva versione elaborata durante il soggiorno fiorentino del 1812, poi riveduta e corretta per la stampa di Pisa presso Molini nel 1813, accompagnata dal fondamentale corredo della *Notizia intorno a Didimo Chierico* che sarà poi ripubblicata in più ampia stesura a Zurigo nel 1816. Anche l'esercizio del tradurre è per Foscolo, principalmente, scavo autobiografico e proiezione di sé: «non sono fatto che per tradurre me stesso», scriveva nel giugno 1813 a Sigismondo Trechi³⁴, annunciando l'edizione pisana del *Viaggio sentimentale*. Dal fertile e prolungato e laborioso contatto con la prosa di Sterne, matura il volto di un nuovo *alter ego* dell'autore, si delineano i tratti di una sua diversa controfigura, designata con il nome di Didimo. Di questo altro e mutato io si offre dunque pubblicamente definitiva *Notizia* nel 1813: per allusione e di scorcio, se ne descrive la vita, se ne definisce il carattere, se ne illuminano gli interessi e le convinzioni interiori. Ma non solo è delineato come individuo, bensì e anzitutto come scrittore, autore di tre opere (i «tre suoi manoscritti») che sono la tangibile espressione della sua cultura, la "voce" della sua personalità, al modo stesso che le *Ultime lettere* sono la "voce" di Jacopo. Ma Jacopo è responsabile involontario di un'opera postuma, mentre Didimo è scrittore per vocazione e per scelta. La *Notizia*, mentre disegna un carattere, rilascia le credenziali di un nuovo autore, nuova e dissimulata "maschera" foscoliana.

I «tre [...] manoscritti» di Didimo contengono l'*Ipercalisse*, i cinque libri dei *Ricordi* (*Didymi clerici libri memoriales quinque*) e la traduzione del *Viaggio sentimentale*. I *Libri memoriales*, dettati da Didimo in greco, alludono alle progettate e mai compiute *Confessioni* foscoliane. Mentre l'*Ipercalisse*, «cosa tutta bizzarra, apocalittica, didimea»³⁵, è stata abbozzata da Foscolo a Milano nell'estate 1810, poi rivista, ultimata e pubblicata a Zurigo nel 1816: nel genere della "visione" e sotto lo schermo della prima persona di Didimo, è un duro atto d'accusa, con tono che «sa di

³⁴ U. Foscolo a S. Trechi, Bellosguardo, 10 giugno 1813, in *Opere*, Ed. Naz. XVII: *Epistolario*, IV (1812-1813), a cura di P. Carli, 1954, p. 275.

³⁵ U. Foscolo alla Contessa d'Albany, Hottingen, 21 dicembre 1815, in *Opere*, Ed. Naz. XIX: *Epistolario*, VI (1° aprile 1815-7 settembre 1816), a cura di G. Gambarin e F. Tropeano, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 163.

satirico»³⁶, contro il conformismo dei letterati milanesi e la loro adulatoria venerazione di Napoleone.

Didimo, si sa, è l'anti-Ortis. Non è travolto dagli eventi, ma li asseconda con avveduta «prudenza mondana»³⁷. Egli tiene in equilibrio le antinomie di Jacopo, tiene a bada la propria disperazione di uomo scetticamente disilluso che conosce la vita, «più disingannato che rinsavito»³⁸. Permangono accese in lui le antiche passioni, ma non le lascia trasparire e quel poco che brilla al di fuori pare «calore di fiamma lontana»³⁹. Personaggio insieme comico e sconsolato, Didimo non si suicida, perché ha appreso l'arte di convivere tra i suoi simili con un'indulgenza commista di saggezza e di distacco critico; ha imparato a difendersi con l'arma dell'ironia dalle insensatezze e dalle cattiverie di un mondo che egli sa di non potere cambiare.

Didimo ha una genesi faticosa e, quasi al pari di suo fratello Jacopo, sottostà nel tempo a mutamenti ed aggiornamenti, connessi alle diverse esperienze dello scrittore. Ma soprattutto Didimo è presentato nella *Notizia* non in prima persona (come Jacopo e come Lorenzo, protagonista del *Sesto tomo dell'Io*) ma in terza, in modo da infrangere il nesso d'identificazione personaggio-autore e consentire quel distanziamento prospettico, insieme reticente, ambiguo e sfumato, che è connotato peculiare dell'autoritratto didimeo.

Al versante di Didimo, oltre alla serie dei frammenti che vanno sotto il titolo *Di Didimo Chierico e de' suoi manoscritti* (1811), appartiene anche l'invenzione satirica del *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* (forse non ignoto al Leopardi della *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* del febbraio 1824), apparso nei milanesi «Annali di Scienze e Lettere» nel maggio 1810 (coevo alla genesi dell'*Ipercalisse*) e presentato come «Frammento d'un libro inedito»⁴⁰: «un romanzo fratello dell'*Ortis*; ma con altre tinte - con la tavolozza di Swift, dell'amico mio Lorenzo Sterne, di Don Chisciotte, di Platone - in somma non so bene nemmeno io con le tinte di chi»⁴¹.

Poi la figura di Didimo ancora una volta appare alla ribalta nelle incomplete *Lettere scritte dall'Inghilterra* (ideate nell'autunno 1816 e abbandonate nel marzo

³⁶ U. FOSCOLO, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in *Opere*, Ed. Naz. V: *Prose varie d'arte*, cit., p. 173.

³⁷ Ivi, p. 184.

³⁸ Ivi, p. 185.

³⁹ Ivi, p. 184.

⁴⁰ U. FOSCOLO, *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*, in *Opere*, Ed. Naz. VII: *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 231.

⁴¹ U. Foscolo a G. Giovinetti, Milano, 25 maggio 1810, in *Opere*, Ed. Naz. XVI: *Epistolario*, III (1809-1811), a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 385. Due giorni prima, aveva informato, quasi con le medesime parole, Isabella Teotochi: «Sto pubblicando un romanzo sul modo di *Swift*, di *Sterne*, di *Don Chisciotte*, de' *Dialoghi* di Platone - in somma non so bene nemmeno io sul modo di chi. Ma tratta de' pazzi e impostori di letteratura come *Swift* trattò de' filosofi, *Sterne* de' viaggiatori, *Cervantes* de' cavalieri erranti e Platone de' suoi sofisti. Fra dieci giorni ne avrete una sessantina di pagine che stampo per saggio, e per avvertimento» (U. Foscolo a I. Teotochi, Milano, 23 maggio 1810, ivi, p. 388).

1818): torna di nuovo lo sperimentato genere epistolare, al servizio questa volta di un romanzo-saggio che si propone, con «sentimenti istantanei, spassionati d'astio o d'amore» (così nell'avviso *Al lettore*, datato 25 dicembre 1817), di mettere a confronto i costumi, le istituzioni, le mode letterarie d'Inghilterra e d'Italia, con uno stile bilanciato tra la nostalgia dell'esule e l'ironia divertita dell'osservatore curioso.

I testi composti all'insegna di Didimo (o tratti dal suo scrittoio, come l'*Ipercalisse* e la versione sterniana e le progettate *Confessioni*, o ad esso assimilabili, come le *Lettere scritte dall'Inghilterra*), se non anche un'opera autobiografica senza il velo di alcuna controfigura, come la tarda, amara ed incompiuta *Lettera apologetica* del 1825, si possono considerare approssimazioni per difetto, riflessi multipli e cangianti, di quel romanzo alternativo all'*Ortis*, più realistico e spassionato, più intrecciato alla vita e meno alla letteratura, che Foscolo ha vagheggiato fino dai giovanili frammenti del *Sesto tomo dell'Io* e che poi ha continuato lungamente, per molte volte ancora, a progettare, a tentare e ritentare invano. Ma l'*Ortis* resta nondimeno l'unico e solo suo romanzo, mentre l'altro, proiezione di un io più savio e più indulgente, non ha mai raggiunto forma autonoma e compiuta: è rimasto nel limbo dei propositi, come romanzo impossibile. Ma quanto di esso si può leggere è prova tangibile della ricerca di una forma nuova di racconto: è un fondamentale tentativo di rinnovamento della nostra prosa narrativa⁴², sulla strada di un romanzo sliricato e antieroico di argomento contemporaneo che, pur trovando momentanea accoglienza tra i collaboratori del «Conciliatore» (con tracce anche palesi sul versante umoristico e antiromanzesco delle leopardiane *Operette morali*), sarebbe stato per le nostre lettere una conquista lenta e laboriosa. Questa era comunque la direzione più produttiva per lo sviluppo del moderno romanzo italiano.

Senza dubbio la frequentazione di Sterne è valsa a destrutturare la compagine narrativa dell'*Ortis* e ha infranto ogni convenuto disegno compositivo che potesse organicamente definire la fisionomia del nuovo *alter ego* foscoliano. Per il protagonista del suo anti-*Ortis*, Foscolo non è riuscito a rinvenire un'adeguata forma narrativa. L'esempio del *Viaggio sentimentale* ha funzionato da stimolo eversivo dei canoni tradizionali, piuttosto che da virtuale viatico verso una rinnovata e inedita sintassi romanzesca.

Si può comprendere anche il perché di questa soluzione mancata. Il fatto è che il romanzo risulta ancora per Foscolo, e per i più dei suoi contemporanei, un genere inferiore. Perciò egli può proporre una coraggiosa legittimazione soltanto sublimandolo in chiave lirica, eroica e tragica: in una veste che ne nobiliti l'umiltà delle origini. Ma il romanzo come controcanto antisublime, da annoverare tra i «libri utili per chi non è dotto»⁴³, espressione di un autobiografismo sdrammatizzato e comico, autoironico e prosastico, comprensivo delle ragioni dell'io e delle ragioni del mondo, immerso nella eticità del vivere e nelle correlazioni sociali, non enfatico

⁴² Su questo aspetto, cfr. V. DI BENEDETTO, *Introduzione*, cit., pp. XXXII sgg.

⁴³ U. FOSCOLO, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, cit., p. 173.

e non spiritualizzato ma intriso di esperienza vissuta e di «prudenza mondana»⁴⁴, si conferma per Foscolo genere refrattario alla propria cultura ed alla propria indole. Il che rende conto dell'arditezza dell'*Ortis*, che riscatta con piena dignità letteraria un prodotto bandito dai salotti buoni delle nostre lettere, ma anche aiuta a capire perché sia fallito il proposito di affiancare, all'io eroico di Jacopo, il romanzo antierico di Didimo.

4. L'invito alle «storie»

Il celebre appello foscoliano («O Italiani, io vi esorto alle storie»), che si legge nella prolusione pavese del 22 gennaio 1809, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*⁴⁵, potrebbe sembrare un antefatto di quell'interesse per la rilettura del passato che, nel clima del romanticismo lombardo, dovrà inaugurare da noi la stagione del romanzo storico. Ma le cose non stanno così. Il Foscolo narratore, poeta e oratore-saggista si mantiene sempre sensibile all'aristocratico individualismo del suo carattere e del suo tempo, affascinato dal prisma delle molteplici rifrazioni del proprio io, e rimane in sostanza, per quanto almeno attiene al suo rapporto con la storia, uomo di formazione neoclassica.

La prolusione pavese risuona di avvincente *pathos* suasorio, di alta eloquenza etica e civile. L'«ufficio» della letteratura è spogliato dei suoi inveterati attributi arcadici, formalistici e pedanteschi, sottratto alla giurisdizione dei retori e dei grammatici, come alla miope o venale tutela degli accademici, per essere invece energicamente correlato all'«esperienza delle passioni», alla ricerca del «vero», allo studio delle tradizioni illustri, all'amore della gloria, alla carità di patria:

Dai mezzi con che gli egregi letterati di tutte le età ottennero fama ed amore nel mondo, appare omai l'ufficio della letteratura; appare che la natura, creando alcuni ingegni alle lettere, li confida all'esperienza delle passioni, all'ineinguibile desiderio del vero, allo studio dei sommi esemplari, all'amor della gloria, alla indipendenza dalla fortuna ed alla santa carità della patria. Qualunque manchi di queste proprietà negli uomini letterati, niun'arte mai, niun istituto d'università o d'accademia, niuna munificenza di principe farà che le lettere non declinino, e che anzi non cadano nell'abiezione ove tutte o in gran parte mancassero queste doti.⁴⁶

Si rivendica, tra «parola» e «pensiero», un nesso di intima necessità, contro l'artificio della retorica separata dalla ragione delle cose e contro i sofismi della speculazione astratta. Ma il contemporaneo costume letterario in Italia non alimenta queste «proprietà» essenziali e lo spettacolo che si offre all'osservatore rivela segni

⁴⁴ Ivi, p. 184.

⁴⁵ U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Opere*, Ed. Naz. VII: *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., pp. 33-34.

⁴⁶ Ivi, p. 31.

chiari di «decadenza»⁴⁷. Di qui l'accorato invito «alle storie», come difesa della memoria nazionale: sia per attingere nuovo vigore dalla riscoperta delle antiche virtù, sia per garantire ai virtuosi di oggi una speranza di sopravvivenza presso le generazioni future:

nelle storie tutta si dispiega la nobiltà dello stile, tutti gli affetti delle virtù, tutto l'incanto della poesia, tutti i precetti della sapienza, tutti i progressi e i benemeriti dell'italiano sapere. Chi di noi non ha figlio, fratello od amico che spenda il sangue e la gioventù nelle guerre? e che speranze, che ricompense gli apparecchiate? e come nell'agonia della morte lo consolerà il pensiero di rivivere almeno nel petto de' suoi cittadini, se vede che la storia in Italia non tramandi i nobili fatti alla fede delle venture generazioni?⁴⁸

Il culto della storia significa salvaguardia di un glorioso patrimonio comune e unitario, significa rispetto ed amore per la «terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri»⁴⁹.

Quella che qui interessa è, naturalmente, una storia di eroi, di azioni gloriose, di gesta memorande, di «grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione»⁵⁰. La valorizzazione dell'aureo passato rientra tra i doveri della letteratura: ma dell'«alta letteratura», quella che soltanto è accessibile «a pochi» lettori, «atti a sentire e ad intendere profondamente»⁵¹.

L'indagine di carattere storico non è invece prerogativa della bassa letteratura, in specie del romanzo, che è genere di consumo per lettori medi, per «que' cittadini collocati dalla fortuna tra l'idiota ed il letterato»⁵², tra l'ignoranza della plebe e la dottrina degli'intendenti. A questo pubblico medio conviene rivolgersi con mezzi idonei a nutrire «illusioni» e «sentimenti» e nobili «passioni», con «racconti» che si propongano di «dipingere le opinioni, gli usi e le sembianze de' giorni presenti»⁵³. Si tratta di un pubblico per lo più femminile e giovanile, ansioso di leggere ma ingenuo ed inesperto, che occorre allettare ed istruire con opere capaci di suscitare interesse immediato, sollecitato da temi d'attualità.

Foscolo avverte l'urgenza di provvedere a questo largo settore di potenziali consumatori che «sono adescati dal diletto e dall'ozio tra' libri»⁵⁴. Occorre fornirli di testi adeguati, utili e seri, per evitare che cadano vittime di prodotti editoriali osceni e volgari:

Secondate i cuori palpitanti de' giovinetti e delle fanciulle, assuefateli, finché sono creduli ed innocenti, a compiangere gli uomini, a conoscere i loro difetti ne' libri, a

⁴⁷ Ivi, p. 33.

⁴⁸ Ivi, p. 34.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 35.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

cercare il bello ed il vero morale: le illusioni de' vostri racconti svaniranno dalla fantasia con l'età; ma il calore con cui cominciarono ad istruire, spirerà continuo ne' petti. Offerite spontanei que' libri che, se non saranno procacciati utilmente da voi, il bisogno, l'esempio, la seduzione li procacceranno in segreto. Già i sogni e le ipocrite virtù di mille romanzi inondano le nostre case; gli allettamenti del loro stile fanno quasi abborrire come pedantesca ed inetta la nostra lingua; la oscenità di mille altri sfiora negli adolescenti il più gentile ornamento de' loro labbri, il pudore.⁵⁵

Su questo medesimo tema, e con più esplicita chiarezza di dettagli, Foscolo è intervenuto nel 1803, l'anno successivo alla stampa del secondo *Ortis*, a proposito del *Saggio di novelle* (Parma, Bodoni, 1803) del conte parmense Luigi Sanvitale. Nell'articolo si deplora l'assenza in Italia di quei «libri [...] che noi chiamiamo romanzi, e de' quali molti utili ed eccellenti si leggono in Inghilterra, parecchi in Francia, in Germania e nella culta Europa»⁵⁶. L'organizzazione, specie in Inghilterra e in Francia, di una società mercantile attenta agli aspetti economici connessi alla diffusione e al consumo del prodotto letterario, ha consentito lo sviluppo del nuovo genere narrativo. Nel nostro paese si tenta invece di rimediare all'assenza del romanzo imitando la prosa dei novellieri classici, da Boccaccio a Bandello:

Soli noi fra tante nazioni non possiamo contrapporre [al moderno romanzo europeo] se non i nostri novellieri: misero fasto, pari a quello degli antichi patrizi, che alle foggie del nostro secolo contrappongono le armature de' loro antenati.⁵⁷

Le «armature» degli «antenati» inamidano e irrigidiscono le pagine del *Saggio di novelle* di Luigi Sanvitale, con la conseguenza di due gravi «inconvenienti»: l'imitazione dell'antico non solo guasta il lustro dei modelli originali, ma, quel ch'è peggio, dissuade e sconforta dalla lettura «quegli uomini che non leggono gli antichi e che non li possono intendere»⁵⁸, vale a dire quell'imponente numero di utenti medi che sono i destinatari privilegiati della narrativa romanzesca. Conviene, per comunicare con questi lettori, non indossare «le armature degli antichi cavalieri», bensì vestire panni attuali, di modo che «quel prezioso metallo» sia opportunamente «convertito in arnesi più utili ai nostri giorni»⁵⁹. Occorre procedere ad una riconversione produttiva della tradizione. Il moderno romanzo italiano pone dunque, per Foscolo, due esigenze preliminari: di argomento e di stile. L'argomento deve essere tratto, così come accadeva negli antichi novellieri, dai costumi contemporanei, da quelle «cose» che la «gente» vede «tuttogiorno avvenire intorno a sé»:

⁵⁵ Ivi, pp. 35-36.

⁵⁶ U. FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano* (1803), in *Opere*, Ed. Naz. VI: *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 263.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 264.

⁵⁹ *Ibidem*.

i romanzi sono fatti appunto per quel gran numero di gente che sta fra i letterati e gl'idioti, e che deve essere istruita suo malgrado dilettrandola ed appassionandola per cose le quali ella vede tuttogiorno avvenire intorno a sé. Il romanziere dipinge le opinioni, gli usi e per così dire gli atti e le fisionomie delle persone, ove lo storico né deve sempre né può dipingerle perché non può sempre vederle: insomma la storia dipinge le nazioni e le loro forme, il romanziere dipinge le famiglie e i loro casi; la storia notomizza la mente de' pochi che governano, il romanziere notomizza il cuore della pluralità che serve. La storia insegna la politica alle anime forti ed agl'ingegni astratti; il romanziere insegna la morale a quella classe di gente che serve al governo ed indirettamente comanda alla plebe.⁶⁰

L'argomento non solo deve essere di cronaca contemporanea, ma deve riuscire a dilettere appassionando, deve parlare al «cuore» della moltitudine che legge.

Lo stile va liberato dal freddo tecnicismo dell'imitazione e reso aderente, secondo canoni di trasparente leggibilità, ai «pensieri» e agli «affetti» dell'autore. Deve portare il segno inconfondibile dell'ardimentosa individualità di chi scrive:

Le scuole tutte di letteratura non trovarono sino ad ora prosa migliore di quella del Boccacci, e tutto quello che non siegue il Boccacci, e sopra tutto nelle novelle, viene sentenziato come barbarie. Essi vanno magnificando lo stile del Boccacci, perché credono che lo stile tutto consista ne' vocaboli della lingua, nella sintassi, nelle frasi e nel ritmo del periodo. Ma queste non sono se non le apparenze dello stile: ma la sostanza dello stile sta nella maniera di concepire i pensieri e di sentire gli affetti. Onde l'autore che pensa fortemente, che vede i pensieri chiaramente e che sente con veemenza le passioni, trova agevolmente parole nella sua lingua, quando egli la abbia studiata, e sa senz'affettazione prevalersi de' tesori di sintassi che i nostri antichi ci lasciarono ne' loro libri.⁶¹

Stile di affetti e di veementi passioni, non stile di parole. La scelta espressiva conferma nondimeno, nell'attualizzato recupero del nostro patrimonio aulico, il proprio carattere di accentuato egocentrismo, in quanto voce non sliricata del soggetto narrante.

Sono indicazioni preziose per l'interprete dell'*Ortis*, sia sul piano dell'esecuzione tecnica, sia sul versante della sociologia letteraria.

Foscolo, s'intende, non esclude in linea di principio la legittimità del romanzo storico, come genere che si riprometta di innalzare i lettori «men dotti» al «santuario della storica filosofia», e cita al riguardo esempi classici, quali la *Ciropedia* di Senofonte, *Les aventures de Télémaque* di Fénelon e il *Voyage du jeune Anacharsis* di Barthélemy. Esempi celebri, ma non funzionanti allo scopo, inidonei a lettori non dotti:

Ma indarno la *Ciropedia* e il Telemaco, tramandatici da due mortali cospicui nelle loro patrie per dignità e per costumi, ne ammoniscono che la sapienza detta anch'essa

⁶⁰ Ivi, pp. 263-264.

⁶¹ Ivi, pp. 264-265.

romanzi alla Musa e alla Storia; indarno il *Viaggio d'Anacarsi* ci porge luminosissimo specchio quanto possa un romanzo senza taccia di menzogna iniziare i men dotti nel santuario della storica filosofia.⁶²

Sono libri illustri, ma da biblioteca, inaccessibili al pubblico medio, distanti dai suoi interessi e dai suoi coinvolgimenti emotivi.

Sta di fatto che l'aristocratica nozione di storia, propria della poetica foscoliana, esclude il ricorso al romanzo storico come prodotto letterario di moderna e larga fruibilità sociale.

Si sa che il vibrante appello «alle storie», pronunciato nel 1809, sarà dipoi lasciato cadere dallo stesso Foscolo, sempre più intento, dopo l'impegno storicistico dei *Sepolcri*, ad un'interpretazione emblematica, mitica e simbolica della realtà. Anche si sa che il poeta andrà con gli anni, coerentemente, accentuando senza riserve la sua estraneità dalle esigenze storiche e realistiche del romanticismo lombardo, come dimostra il suo rifiuto di aderire ai programmi politico-letterari del gruppo milanese che nel 1818 fondò il «Conciliatore» e come poi conferma la sua dura polemica, nell'incompiuto e postumo saggio *Della nuova scuola drammatica italiana* del 1825, contro le istanze storicistiche del *Carmagnola* di Manzoni, in cui avverte, com'era da aspettarsi, un difetto di «sublimità», di «immaginazione», di «esaltazione eroica»⁶³.

Foscolo ha intuito, con rara perspicacia, le enormi potenzialità di diffusione del romanzo, e nel suo laboratorio di scrittore ha assegnato diritto esclusivo al romanzo di vita contemporanea nobilitato come proiezione lirica e sublimazione tragica delle elette passioni di un io eroico. Il grande successo dell'*Ortis* conferma che le tribolazioni di Jacopo hanno magistralmente risposto alle attese del pubblico medio nel drammatico periodo di crisi dell'utopia rivoluzionaria.

Il romanzo storico appartiene ad un orizzonte culturale e civile di altro segno, antisublime ed antiaulico, rispetto alla poetica foscoliana. Soltanto dopo la fioritura e il lento declino di questa nuova stagione narrativa, promossa dal rinnovamento romantico di area lombarda, sarebbe stato possibile da noi, con molta fatica, un romanzo realistico di vita contemporanea (da Tommaseo a Nievo, dai narratori scapigliati a Verga) affrancato dalla totalizzante egemonia conoscitiva di un io eroico, aristocratico ed autoapologetico.

II. LO SPERIMENTALISMO DEGLI ANNI VENTI

i romanzi sono fatti appunto per quel gran numero di gente che sta fra i letterati e gl'idioti, e che deve essere istruita suo malgrado

⁶² U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, cit., p. 35.

⁶³ U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica italiana*, in *Opere*, Ed. Naz. XI: *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno, Parte II, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 557-618.

dilettandola ed appassionandola per cose le quali ella vede tuttoggiorno avvenire intorno a sé [...]; la storia notomizza la mente de' pochi che governano, il romanziere notomizza il cuore della pluralità che serve.

U. FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano* (1803)

1. Berchet traduttore e Borsieri saggista

Il venticinquennio che separa l'*Ortis* (1802) dal decisivo decollo del romanzo storico, nel 1827, è percorso da molteplici fermenti sperimentali.

La prima moderna valorizzazione del romanzo, come genere destinato a soddisfare le attese di un nuovo quanto alacre pubblico borghese, in rapida espansione nel clima rasserenato dal silenzio delle armi e addirittura fiducioso nella *pax austriaca* durante la fase iniziale della Restaurazione, appartiene alla pubblicistica dei romantici lombardi. E Milano, si sa, era il centro di più intenso sviluppo del mercato librario e dell'organizzazione editoriale in Italia, grazie soprattutto alla politica culturale napoleonica.⁶⁴ Ma di una difesa teorica, si tratta, ancora timida ed incerta, che stenta a definire con chiarezza i propri obiettivi, assediata sia dalle forti resistenze della tradizione classicistica ed accademica, sia dalle sospettosità della censura.

In anticipo sulla *querelle* del 1816, nella Milano capitale del Regno d'Italia, il Berchet ventiseienne, che aveva appreso un solido spirito pratico alla scuola del padre mercante di tessuti, licenziava nel 1809, nella collana «Raccolta di romanzi» dell'editore Destefanis, il *Curato di Wakefield*, versione del *Vicar of Wakefield* (1766) di Goldsmith. Il quasi esordiente autore attingeva al repertorio del romanzo domestico-sentimentale inglese⁶⁵ per incrementare il catalogo delle letture riservate al cetto medio dei consumatori, a «quel gran numero di gente» che Foscolo situava, s'è visto, «fra i letterati e gl'idioti»⁶⁶ e che poi il Berchet della *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (Milano, Bernardoni, dicembre 1816) avrebbe chiamato «popolo», designando con questo termine i «milioni» di individui «leggenti ed ascoltanti» che, posti tra gli «Ottentoti» e i «Parigini»⁶⁷, costituiscono il terzo stato

⁶⁴ Cfr. M. BERENGO, *Intellettuai e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 7 sgg.

⁶⁵ Mentre è documentata la paternità di Berchet per la traduzione da Goldsmith, esistono invece ragionevoli dubbi per la versione del *Geisterseher* (1789) di Schiller (apparsa, con il titolo *Il Visionario*, sempre nel 1809 nella medesima collana dell'editore Destefanis), modernamente attribuita a Berchet senza il supporto di prove sicure (cfr. A. M. MORACE, *Il primo Berchet e la traduzione del «Curato di Wakefield»*, in *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990, pp. 15-153).

⁶⁶ U. FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano* (1803), cit., p. 264.

⁶⁷ G. BERCHECH, *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica* (1950), a cura di C. Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di M. Scotti, Torino, Utet, 1979, pp.436-437.

borghese, la forza sociale propulsiva nell'attuale dinamica del processo storico. Un «popolo» che non va confuso con il «volgo», il quale include invece, sprezzantemente, insieme agli «Ottentoti», i faccendieri in malafede e gli stolti, come precisa più tardi lo stesso Berchet sul «Conciliatore» nel 1819: «Intendiamo per volgo i poveri d'intelletto, i poveri di buona fede, - non i poveri di borsa. E di siffatto volgo a' romantici non cale più che tanto»⁶⁸.

Alla versione (anonima) del *Vicar of Wakefield* era allegato un rilevante *Commiato del traduttore*⁶⁹ (primo testo in prosa di Berchet), inteso ad illustrare gli scopi di questa importazione del romanzo europeo entro i confini nazionali. Berchet non ignora che il romanzo, da cui l'Europa è letteralmente inondata, si è meritato cattiva fama anche presso il pubblico borghese, secondo polemiche già settecentesche, soprattutto per due motivi di ordine morale: perché dipinge la «virtù» in una luce di inverosimile eccezionalità e il «vizio», viceversa, in una luce di amabile seduzione. Incredibile stravaganza e licenziosità. Il *Curato di Wakefield* è presentato al lettore come un esempio che si oppone al malcostume corrente, in quanto opera dilettevole e morigerata, perciò socialmente utile:

[...] vorrei che da questo [il *Curato di Wakefield*] avessero tolto esempio coloro che inondano di romanzi l'Europa; anzi che disperare quotidianamente i buoni, proponendo modelli d'una virtù non umana, tutta sognata dalla mente, ma non sentita dal cuore mai, e che nessuno imiterà; perché non s'imita ciò che non si crede, né si crede ciò che non è verisimile. E quello che è peggio, non vedrei que' tristi solleticare i cattivi e pervertire gli inesperti, calcando ogni pudore, o vestendo d'amabili panni il vizio ed adornandolo d'un sorriso. Per tal modo tra di noi o dannosa o inutile almeno per le fanciulle è creduta dalle oneste madri la lettura de' romanzi, e gli educatori allontanano da sì fatti libri i giovanetti; e non ne hanno il torto. E nondimeno se tenessero dietro al fine cui avvisarono di rivolgerli alcuni pochi, quali libri mai potrebbero dirsi più utili di questi ad ogni maniera di lettori?⁷⁰

Dal caso specifico, l'attenzione si sposta sul genere e sulla sua determinante funzione educativa. Risulta chiaro che il giovane traduttore, in sintonia con il Foscolo della coeva prolusione pavese, intravede nel romanzo una grande potenzialità di sviluppo, perché consente di superare il limitato circuito della tradizionale diffusione letteraria. Ma egli, diversamente dal Foscolo dell'Ortis, intende accreditare, sia pure con molte cautele, un tipo di romanzo realistico e

⁶⁸ GRISOSTOMO [G. BERCHET], rec. a *Narcisa. Romanzo in quattro canti di C. Tedaldi-Fores*, Milano, presso Batelli e Fanfani, 1818, in «Il Conciliatore», n. 46, 7 febbraio 1819 (cfr. *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-1954, 3 voll., II, 1953, p. 157).

⁶⁹ Il *Commiato del traduttore*, presente nella prima (oggi irreperibile) edizione (Milano, Destefanis, 1809), poi omesso nelle ristampe successive (Milano, Bettoni, 1829; Milano, Truffi, 1832; Firenze, Le Monnier, 1856 e 1864), è ora riprodotto (da una stampa livornese, senza data, del tipografo Pietro Meucci, conservata presso la Biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Messina) da A. M. MORACE, *Il raggio rifranto*, cit., pp. 155-161.

⁷⁰ [G. BERCHET], *Commiato del traduttore*, cit., p. 156.

borghese, nel rispetto della moralità del pubblico, nonché con la consapevolezza dei rischi che le leggi del mercato comportano:

Ma le umane istituzioni troppo facilmente declinano dalla saviezza de' loro principj. E chi pubblica collezioni di romanzi e novelle brama far pingue il proprio borsello, non migliorare la vita altrui: e certo il buffone alle spese della virtù fa più fortuna del moralista.⁷¹

Le scelte linguistiche sono coerenti, almeno nei propositi, con la destinazione popolare dell'opera, onde la consapevole ricerca non solo di un registro antiaulico, ma anzi, propriamente, di una «lingua vivente» e mediana, aperta anche a forme proverbiali:

Forse io m'inganno; ma a me pare che noi Italiani, in ciò più ricchi d'altri popoli, non una sola lingua abbiamo, ma bensì tante lingue, direi quasi, quanti sono i generi di scritture: o più precisamente, noi abbiamo modi di dire e vocaboli che ad uno stile si convengono, ad un altro si disdicono affatto. Però io argomentai di dovere scegliere per la traduzione del *Curato* quello stile e quella lingua che, a mio certo vedere, si addicessero a tale componimento; ammettendo ancora alcune poche parole e modi proverbiali: il che né in altra scrittura né in questa forse avrei fatto, se Goldsmith non me ne avesse inanimato, dandomene sempre l'esempio egli stesso.⁷²

Il traduttore sa che la questione è spinosa: «noi abitiamo una contrada, dove altri passando a chiusi occhi i pensieri, inforcano severamente le lenti sul naso; e pesano nella bilancina i vocaboli e le frasi, squadernando anatemi»⁷³. Perciò, senza illudersi sui risultati ottenuti, dichiara di essersi orientato verso «modi e vocaboli» che non siano per i letterati «nauseanti» e che per gli illetterati non risultino «misteriosi»⁷⁴. Questa linea realistico-borghese indicata da Berchet nel 1809, per quanto riguarda sia la tipologia del genere sia la forma espressiva, è un antifatto significativo che apre la strada al successivo dibattito dei teorici romantici milanesi. Il tono alto e la tragica esemplarità dell'*Ortis* non sono più per Berchet requisiti necessari per legalizzare un prodotto considerato troppo vile.

Tra i manifesti del 1816, un posto di riguardo nella legittimazione del romanzo spetta alle *Avventure letterarie di un giorno* (Milano, Giegler, settembre 1816) di Pietro Borsieri. Nel corso della movimentata giornata del «galantuomo» (l'autore stesso), protagonista del libro, che s'intrattiene a conversare in ambienti e con personaggi diversi della Milano 1816, interessa in particolare (nel cap. VII: *Il pranzo*) l'allegro dialogo conviviale attorno «ad una mensa né troppo scarsa, né troppo delicata»⁷⁵. L'animata discussione verte interamente sul romanzo, che è

⁷¹ Ivi, pp. 156-157.

⁷² Ivi, p. 159.

⁷³ Ivi, p. 160.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno o Consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a cura (e con ottimo commento) di W. Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986, p. 83.

incriminato, da parte classicistica, riproponendo censure già settecentesche, come segno di decadenza e di corruzione sociale; come un genere «anfibo» che, sbilanciato «tra il *vero* e il *verisimile*, fra la *prosa* e il *verso*», si dimostra «senza utilità né diletto»⁷⁶, perché ambiguo e falso; infine come prodotto nocivo che indulge senza pudore alle «pitture delle passioni», mentre oggidi «il cuore picchia anche troppo nel petto della gioventù, senza fomentarne i moti»⁷⁷.

A siffatte accuse, certo non nuove, che pertengono insieme alla teoria letteraria e alla pubblica moralità, replica un coro a tre voci. Uno dei commensali (il sig. G., *alias* l'avvocato torinese Carlo Guasco⁷⁸) pronuncia, spinto da proponimenti pedagogici, una difesa del romanzo un po' angusta e cautamente moralistica⁷⁹, e non poco condiscendente alle tesi dell'avversario:

Credo bene che i Romanzi sieno effetto della corruzione sociale; ma poichè la bella innocenza antica non vuol più tornare indietro, bisogna combattere la corruzione colle sue stesse armi, e servirsi della pittura dei nostri costumi per insinuare negli animi svogliati qualche utile verità.⁸⁰

Per quanto sia «effetto della corruzione sociale», e pertanto strumento malaffidabile, il romanzo ha nondimeno il compito, continua il sig. G., di «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi»⁸¹; «filosoficamente»: cioè in modo da indagare e razionalizzare la condizione della società attuale.

Al sig. G. fa eco un secondo commensale (l'amico sig. P., *alias* Silvio Pellico), meno vincolato ai pregiudizi del passato. Questi opportunamente osserva come la mancanza di romanzi (e «di teatro comico e di buoni giornali») abbia impedito in Italia, a differenza di altri paesi, il costituirsi di una moderna, diffusa e stratificata civiltà culturale. Per quanto attiene all'«utilità» del nuovo genere narrativo, il sig. P. afferma:

Dire che i buoni Romanzi non sieno utili, è un mentire per la gola; perché essendovi trasfuse le alte verità della filosofia intorno alle nostre passioni, ai vizj, alle virtù, e alla domestica felicità di ciascuno, in modo però chiarissimo, animato e dilettevole, ne viene che tutti possono raccogliervi od utili esempi o buoni consigli o se non altro l'amore della lettura, che risparmia tutte le colpe commesse per ozio.⁸²

⁷⁶ Ivi, p. 84.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cfr., in proposito, W. SPAGGIARI, *Due schede romantiche* (1983), in *In mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi. Note e ricerche di letteratura moderna*, Catanzaro, Pullano, 1993, pp.79-94.

⁷⁹ Cfr. S. TIMPANARO, rec. a P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno o Consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a cura di W. Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986, in «Critica storica», XXIV, 3, 1987, pp. 508-516.

⁸⁰ P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, cit., p. 85.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 86.

Entrambi, il sig. G. e il sig. P., concordano nel riconoscere come peculiari della prosa romanzesca, secondo quanto già sostenuto da Foscolo, gli argomenti di vita contemporanea, trattati con trasparenza comunicativa e con coinvolgimento emotivo del lettore («le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi»; «in modo però chiarissimo, animato e dilettevole»).

Ma il sig. P. non si limita a questo. Prende anche in esame il rapporto tra il romanzo e la storia, per distinguere, come già Foscolo, la destinazione elitaria delle opere storiche, rivolte agli «uomini di Stato» o ai «Capitani» o ai «Principi», dalla più facile divulgazione delle opere narrative, indirizzate alla moltitudine, all'«umile ed oscuro cittadino»⁸³. Tuttavia il sig. P. supera poi questa posizione di separatezza e, avvalendosi di un classico riferimento al *Novum organum* di Bacone, sostiene la legittimazione estetica e la pratica funzionalità del romanzo storico, genere misto di storia e d'invenzione:

E mi sovviene dippiù che l'immortale Bacone, ove parla delle storie finte (o della poesia narrativa, com'ei la chiama, prescindendo dal verso e mirando solo alla materia) afferma che la *Storia vera* narrando le riuscite delle cose e degli eventi quali avvennero in fatto e senza riguardo alcuno alla virtù od alla scelleratezza di chi operava, ha bisogno di essere corretta colle invenzioni della *finta*; e ch'essa accortamente può presentare ai lettori, felici od avversi rivolgimenti di cose, secondo l'intrinseco valore delle azioni, e i dettati d'una giustizia vendicatrice. Alla quale considerazione aggiunge altresì, che la storia avendo un aspetto uniforme e generando sazietà, tanto più divengono necessarie queste inaspettate, varie, e saggie creazioni dell'umana fantasia; e che per tal guisa non si provvede al diletto soltanto, ma ben anche alla grandezza dell'animo ed al progresso de' costumi.⁸⁴

Dal rilancio di idee foscoliane si è passati alla prefigurazione di motivi che saranno poi elaborati da Manzoni nella prima *Introduzione* (1821) al *Fermo e Lucia*.

Alle voci del sig. G. e del sig. P. si aggiunge, da ultimo, la voce del «galantuomo» che ha, con il suo «sermoncino»⁸⁵, il merito di chiarire e approfondire le considerazioni formulate dai due amici che lo hanno preceduto. L'*alter ego* di Borsieri, riferendosi allo strepito sollevato dall'articolo di Madame de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, apparso nel gennaio 1816 sul primo numero della «Biblioteca italiana», osserva che i nostri letterati, «invece di strepitare», farebbero «molto meglio [...] se componessero qualche libro atto a star a fronte alle varie opere di quella illustre donna»⁸⁶ e cita a modello *De l'Allemagne* (1813) e *Corinne ou l'Italie* (1807). Segnala dunque, in opposizione alle abitudini accademiche degli scrittori italiani, la necessità di opere narrative che prendano in esame «sotto l'aspetto politico, filosofico, letterario e religioso, le cause dello stato

⁸³ Ivi, pp. 86-87.

⁸⁴ Ivi, p. 87.

⁸⁵ Ivi, p. 88.

⁸⁶ *Ibidem*.

attuale»⁸⁷ di una società e di una nazione; auspica una forma di romanzo che unisca «fantasia e ragionamento», perché (secondo l'esempio di *Corinne*) «per imparare a conoscerci bisogna prima penetrarsi del sentimento delle nostre antichissime sventure, e da ciò che fummo argomentare quello che possiamo essere»⁸⁸. Dallo studio del passato occorre pervenire alla consapevolezza del presente, alla «spiegazione» dei «nostri costumi»⁸⁹.

L'intento conoscitivo del romanzo, vagamente implicito nelle argomentazioni del sig. G. e del sig. P., risalta nelle parole del «galantuomo» in modo netto. Permane l'attenzione verso le più immediate finalità pedagogiche e dilettevoli del nuovo genere, ma esso è almeno in parte affrancato dai suoi attributi più rigidamente moralistici e soprattutto è liberato dal rassegnato didascalismo del sig. G., così disinvolto nel fare buon viso a cattiva sorte.

Dalle *Avventure letterarie di un giorno* traspare pertanto non solo una difesa di principio del genere romanzesco e della sua utilità sociale, bensì anche una proposta in termini operativi, orientata su due linee distinte: il romanzo di vita contemporanea e il romanzo storico, l'uno e l'altro applicati, in via diretta o mediata, all'intelligenza dell'oggi, alla conoscenza delle «passioni» e dei «costumi» attuali. L'orientamento foscoliano, ancora legato ad un'idea elitaria della materia storica, sta cedendo il passo, per quanto timidamente, alle esigenze antiaristocratiche delle nuove istanze romantiche che avrebbero nel volgere di pochi anni, sulla scia dei modelli offerti da Walter Scott, delegato proprio al romanzo la rievocazione delle vicende esemplari del nostro passato. Ma a Borsieri importa la prima di quelle due linee: lo studio del presente.

Il libro assolve infatti una duplice funzione, teorica e pratica: è opera di riflessione letteraria e insieme opera narrativa. Racconta le «avventure» di una giornata, che i vari personaggi dialoganti, reali o immaginari, trascorrono nei luoghi deputati della vita civile e culturale milanese: la libreria (quella dell'editore Giovanni Silvestri), il Duomo, il caffè, la trattoria, il teatro alla Scala, il passeggio di Porta Orientale. Il testo mostra, sul piano narrativo, una delle possibili strade per tradurre in atto quel progettato romanzo di vita contemporanea che è stato indicato e difeso sul piano teorico. Lo scavo nella storia del passato, per il Borsieri del 1816 come poi per i suoi amici del «Conciliatore», resta ipotesi subalterna di fronte all'inchiesta sul presente.

Nell'impianto in prima persona (il capitolo d'apertura reca un titolo foscolianamente emblematico: *Io*), nelle allocuzioni dirette e irriverenti al lettore, nell'alternanza tra autobiografia scanzonata e dissimulato coinvolgimento etico, questo «libretto sotto forma di romanzo»⁹⁰ inaugura un particolare filone della nostra

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 90.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Così Borsieri definisce le sue *Avventure letterarie* in una tarda lettera del 1843 indirizzata a Vincenzo Gioberti (cfr. W. SPAGGIARI, *Prefazione* a P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno*, cit., p. XXI). Anche Camillo Ugoni, con molta pertinenza, parla dell'opera di Borsieri come di un «romanzetto sterniano» (cfr. *ibidem*) e Carlo Guasco, protagonista dissimulato dell'ultima parte del libro, considera le

narrativa di primo Ottocento, minoritario dinanzi all'imminente successo del romanzo storico ma non perciò meno rilevante. Si tratta di un genere romanzesco *sui generis*, erede diretto della lezione settecentesca di Sterne e del *conte philosophique*, dunque prossimo al Foscolo didimeo e al suo progettato «romanzo impossibile»: un tipo di racconto che si può definire «umoristico», dal tono semiserio, ragionativo e saggistico, spesso con frequenti inserti dialogici, intrecciato di *pathos*, moralità e ironia, di brio e satira, di sarcasmo caricaturale e imprevedibilità fantastica. La planimetria compositiva disegna liberamente una trama destrutturata, con segmenti discontinui che assecondano il gusto inventivo della digressione. Dalla mutevole miscela di tali ingredienti si alimenta una produzione varia e disuguale, destinata a riscuotere fortuna tra i collaboratori del «Conciliatore» (e se ne avverte l'eco nel manzoniano *Fermo e Lucia*), poi relegata ai margini della moda letteraria e quindi consegnata in prevalenza all'oblio. Ma sono da ascrivere a questo versante, accanto all'esempio insigne e splendidamente isolato di talune delle leopardiane *Operette morali*, anche autori e libri che si richiamano a distanza nel corso del secolo, da Ciampolini a Bini, da Guerrazzi a Rajberti al giovane Nievo, fino all'area scapigliata di Dossi, Faldella, Cagna, Imbriani, Cantoni, nonché al realismo toscano di Collodi, con poi inedite proiezioni novecentesche.⁹¹

Nel 1816 dunque, con le *Avventure* di Borsieri, si tentava un ritratto dei costumi contemporanei, con ricorso all'eredità settecentesca e al modello sterniano e didimeo (fonte sicura di Borsieri è il *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* del 1810): all'oggi ci si accostava per una via stretta e secondaria, saggistica e umoristica, dietro lo schermo testimoniale dell'io, adottando un impianto esile e fragile, anche legato a motivazioni di contingente polemica intellettuale. Ma era nondimeno la realtà del presente che si accampava sulla scena di un testo narrativo, e sogguardata con spirito critico. Il caso è notevole e avrà sviluppi tra i collaboratori del «Conciliatore». Notevole ma di breve respiro e durata. Infatti con la morte violenta del foglio azzurro, e le successive repressioni poliziesche, la vita dell'oggi si allontana dalla ribalta del romanzo e in suo luogo subentra la vita del passato, il vero della storia: la prosa narrativa acquistava un blasone di nobiltà e si teneva al riparo dalle vessazioni della censura.

2. Le proposte del «Conciliatore»

Proprio questo tipo di narrativa semiseria, mista di moralità e di ironia, è praticata con generose intenzioni sulle pagine del «Conciliatore» (3 settembre 1818 -

Avventure letterarie, nella recensione apparsa sulla «Gazzetta di Genova» del 12 ottobre 1816, pp.320-321, un «Romanzetto diviso in nove Capitoli» (cfr. W. SPAGGIARI, *Due schede romantiche*, cit., pp.82-83).

⁹¹ Rinvio, per questo filone «umoristico», ai miei *Appunti sulla prosa italiana dell'Ottocento*, in *L'arte della prosa. Alfieri, Leopardi, Tommaseo e altri*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

10 ottobre 1819), l'organo ufficiale a Milano della giovane e pugnace pattuglia del romanticismo lombardo, avanguardia militante dell'emergente borghesia imprenditoriale.

Si segnala soprattutto l'incompiuto racconto di Silvio Pellico, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, apparso in tre puntate nel «Conciliatore» del 1°, 15 agosto e 2 settembre 1819⁹², quindi interrotto per il veto della censura. Pellico è già intervenuto sulla questione della narrativa moderna, nel «Conciliatore» del 7 gennaio 1819, in veste di recensore del romanzo epistolare *Lettere di Giulia Willet* (Roma, Tip. De Romanis, 1818) della marchesa cesenate Orinzia Romagnoli Sacrati⁹³. Nella recensione, che è una «breve apologia del romanzo», genere di cui l'Italia si gloria di essere «povera»⁹⁴ (come ripeterà Manzoni nel 1821 nella prima *Introduzione* al *Fermo e Lucia*), pare di riascoltare la voce del sig. P. delle *Avventure letterarie*, con quegli stessi precisi intendimenti morali:

Non si pericola [...] nulla all'aver romanzi anche in Italia; la nostra letteratura guadagna un genere che non possedeva, e gli scrittori di genio possono impadronirsene e nobilitarlo adoperando tutte le seduzioni di cui è capace in favore della virtù⁹⁵.

L'attenzione tuttavia qui non s'indirizza all'ipotesi della narrativa storica, bensì riguarda esclusivamente la pittura dei costumi contemporanei e l'interiorità degli affetti, con particolare riferimento a quei «romanzi» dove «la società è ritratta al vero, e dove il cuore umano è analizzato con più minuta esattezza»⁹⁶. Il che spiega la buona accoglienza riservata all'intimismo sentimentale dell'opera recensita.

Al momento di presentarsi in autonoma veste di narratore, Pellico conferma l'interesse per il quadro di costume, ma scarta la linea dell'epigonismo wertheriano delle *Lettere di Giulia Willet*, per scegliere invece il registro antiletterario dell'ironia e dell'umore secondo i moduli di Sterne.

Il *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* è il resoconto parodistico della vita milanese osservata dall'occhio di un giovane provinciale inurbato con la famiglia, poi indotto a ritornare al proprio paese «dalla incompatibilità de' suoi costumi semplici con quelli artifizati d'una grande città»⁹⁷. Lo scarto tra l'ingenuo

⁹² S. PELLICO, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, in «Il Conciliatore», n. 87, 1° luglio 1819, n. 100, 15 agosto 1819, n. 105, 2 settembre 1819 (cfr. *Il Conciliatore*, cit., III, 1954, pp. 11-20, 190-195, 273-277). Il testo si legge ora in S. PELLICO, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, a cura di M. Ricciardi, Napoli, Guida, 1983.

⁹³ S. PELLICO, *Lettere di Giulia Willet pubblicate da Orintia Romagnuoli*, in «Il Conciliatore», n. 37, 7 gennaio 1819 (cfr. *Il Conciliatore*, cit., II, 1953, pp. 15-20).

⁹⁴ Ivi, pp. 16-17.

⁹⁵ Ivi, p. 17.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Così Silvio Pellico al fratello Luigi, il 28 febbraio 1818. Questo il passo della lettera che qui interessa: «Sono alla cinquantesima pagina di un'operetta per cui ho il suffragio di Breme, di Borsieri e di qualche altro. È il racconto delle cose osservate in Milano nel breve soggiorno che ivi fece nell'anno scorso un Provinciale, venuto nella Capitale per stabilirvisi, ma indotto a ritornare nel suo paese dalla

quanto onesto buon senso di Battistino Barometro (protagonista-narratore in prima persona) e i «raffinamenti»⁹⁸ metropolitani, mette in risalto, con lo strumento della caricatura e della derisione, le falsità e gl'imbrogli, l'insocievolezza e gli antagonismi dei rapporti collettivi nella grande città. Ma la satira investe anche l'arretratezza culturale della campagna: l'idillio paesano non basta a riscattare il formalismo di una educazione antiquata, astratta e retorica, di cui è primo esponente proprio Battistino.

Le risorse espressive e strutturali del modello sterniano, la patina linguistica comico-realistica e la tecnica della digressione ironica, sono impiegate in modo funzionale al progetto riformista del «Conciliatore»: appello a un codice etico che valga da norma e fondamento della concordia sociale, invito a una cultura della concretezza e della pubblica utilità, nonché difesa del ruolo civile e dell'intento divulgativo della letteratura. Di qui il duplice proposito, satirico ed educativo, del racconto.

Analoghe finalità assolve la breve novella *I matrimonj*, pubblicata da Pellico nel «Conciliatore» del 7 marzo 1819⁹⁹. Satira di costume, anche in questo caso, e animata dal sorriso di una garbata ironia che filtra dalla voce narrante della protagonista in prima persona: satira contro il matrimonio d'interesse che offende il cuore e, al tempo stesso, contro il matrimonio ispirato dalla fiamma dell'amore-passione che offende la ragione. Nel primo caso si sacrificano gli affetti di una fanciulla, nel secondo si apre la via per lei ad un disinganno crudele, perché «l'amore è una febbre de' sensi, un'illusione momentanea, inconciliabile colla durata dell'unione conjugale»¹⁰⁰. Non resta, per la donna decisa a «sacrificare [...] la sua libertà»¹⁰¹, che la scelta dettata da una realistica consapevolezza. Resta «il matrimonio com'esso deve e può essere; cioè come l'unione di due persone che, conoscendo perfettamente il loro reciproco carattere, si amano, non già d'un amore forsennato, perché questo è cieco e non può durare, ma d'una solida amicizia, fondata sopra una stima sicura. Queste due persone dicono: [...] né l'uno né l'altro sia schiavo del compagno, né si creda d'averlo acquistato il diritto d'esser amato

incompatibilità de' suoi costumi semplici con quelli artificiali d'una grande città. Non è una satira maligna di Milano, ma bensì un quadro delle stravaganze de' vari costumi sociali, opinioni, dottrine, ecc. È scritto con bonarietà di uomo rozzo ma dotato dalla natura d'un certo grosso criterio che niuna pernicioso autorità, niun errore applaudito può far scrollare. Il mio eroe, *Taddeo Barometro*, ha tutta quell'apparenza volgare che deve avere l'uomo per piacere al volgo e per contrasto una tempra d'animo elevato. Da siffatto contrasto desumo un colorito, che non è senza effetto, a quel che mi pare, e traggio il vantaggio di poter introdurre anche la turba nelle regioni della filosofia senza che se ne accorga e se ne spaventi» (S. PELLICO, *Lettere milanesi. 1815-1821*, a cura di M. Scotti, Torino, Loescher-Chiantore, 1963, p. 122).

⁹⁸ S. PELLICO, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, a cura di M. Ricciardi, cit., p. 31.

⁹⁹ S. PELLICO, *I matrimonj. Novella*, in «Il Conciliatore», n. 54, 7 marzo 1819 (cfr. *Il Conciliatore*, cit., II, pp. 274-283). La novella è riprodotta anche in S. PELLICO, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, a cura di M. Ricciardi, cit., pp. 41-48.

¹⁰⁰ S. PELLICO, *I matrimonj*, ivi, p. 48.

¹⁰¹ Ivi, p. 41.

senza essere amabile»¹⁰². Non siamo lontani dai saggi consigli di Temira nel *Sesto tomo dell'Io*. Il *pathos* eroico e tragico del Foscolo ortisiano è castigato e corretto con la mondana lungimiranza del Foscolo didimeo. Dalla lirica del sublime tragico si è pervenuti alla prosa ironica del quotidiano.

Anche il romanzo a cui lungamente si è dedicato Ludovico di Breme, *Il Romitorio di Sant'Ida*¹⁰³, lasciato nel 1816 incompiuto e inedito, aiuta a capire le ipotesi narrative care alla cerchia degli amici che avrebbero poi insieme militato nell'impresa del «Conciliatore».

Com'era da attendersi dall'autore del manifesto *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (Milano, Giegler, giugno 1816), che elabora un'idea di educazione letteraria intesa non come categoria storica ma come strumento d'intervento sul presente, *Il Romitorio di Sant'Ida*, non diversamente dalle coeve *Avventure* di Borsieri e poi dal *Battistino Barometro* di Pellico, rilascia un quadro dei costumi contemporanei, disegnato in prima persona dall'io del protagonista-narratore. Centrale è l'antitesi, presente anche nel *Battistino Barometro*, tra la dissipata aridità della vita cittadina e il fervore virtuoso della campagna, come documentano gli scorci dell'affaccendata società milanese o dei fatui salotti aristocratici di Torino messi a confronto con i primi piani ravvicinati delle alpestri e romite contrade della Valsesia. Non si ha tuttavia l'astratta idealizzazione idillica della vita agreste: la quale anzi non s'ignora che possa essere «covile di miseria» e di «penuria» e di «abiezione»¹⁰⁴. Prima del contrasto sociale, interessa il piano etico e introspettivo. Il ritiro nel silenzio operoso dei monti, mentre consente di ritrarre in controtuce la mondanità della vecchia Torino, permette in pari tempo, a chi ha lasciato la città per la solitudine del «Romitario», di assecondare la propria vocazione al raccoglimento, di scrutare quindi dentro se stesso, nelle luci e nelle ombre delle sue convinzioni morali. Quadro di costume dunque, e anche con evidenti risvolti politici, ma incline all'investigazione psicologica e all'analisi interiore.

La materia narrativa nondimeno poco indulge al tono sentimentale e gli ingredienti di base attingono invece al versante dei *tales of terror*, come dimostra il gusto dell'intrigo romanzesco, dell'agnizione, del colpo di scena e come conferma il lungo indugio sulla notte da incubo che il protagonista trascorre all'addiaccio, in compagnia di una bara, nei tetri anfratti della montagna, mentre è visitato dai fantasmi delle sue angosce. Eloquentemente è del resto il riferimento nel testo a *The Monk* (1796) di Lewis¹⁰⁵, autore conosciuto personalmente da di Breme nel 1816 a Coppet. Va detto però che questi attributi da romanzo gotico sono, almeno in parte, sguardati da una prospettiva ironica e parodistica, tanto da risultare, nell'economia dell'insieme, non un fine ma un mezzo: strumento funzionale alla

¹⁰² Ivi, p. 45.

¹⁰³ L. DI BREME, *Il Romitorio di Sant'Ida*, inedito a cura di P. Camporesi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961.

¹⁰⁴ Ivi, p. 5.

¹⁰⁵ Ivi, p. 48.

dinamica di un racconto che non inclina alle macabre suggestioni dell'irrealtà fantastica, bensì alle pieghe del tratteggio morale, quindi radicato empiricamente alla cronaca della realtà politica e civile dei suoi giorni.

Messo da parte *Il Romitorio di Sant'Ida*, il di Breme narratore interviene sul «Conciliatore» nel luglio 1819 con un testo di minore impegno, con la novella *Lebino* (rimasta interrotta alla prima puntata)¹⁰⁶, ambientata nelle leggendarie isole Salomone, «sparse per le vastissime acque del Mare del Sud»¹⁰⁷. Rispetto al romanzo lasciato inedito, si ha un mutamento di genere e di prospettiva. Quella vasta tela narrativa si è rastremata in una misura breve di racconto e l'attualità dell'ambientazione è sfumata in un paesaggio metaforico e allusivo. La censura, si sa, non dà requie ai compilatori del «Conciliatore», ormai prossimo al suo definitivo silenzio. *Lebino* è un apologo metastorico, con intenti morali. Come tale, non si cura di intrigo romanzesco, né d'interiore investigazione dei protagonisti, né di sistema combinatorio tra i diversi personaggi, né di analitica plausibilità ambientale. L'obiettivo si concentra su un unico motivo: la funzione sociale del patriziato, che è tema caro anche al saggista del *Grand Commentaire* (1817). *Lebino* incarna la degenerazione della classe aristocratica, che da espressione di dignità civile e di virtù sollecita del pubblico bene è passata ad essere non altro che esercizio di vanità, di dissipazione e di violenza. Per quanto dunque in chiave metaforicamente trasposta, la novella condensa in rapide sequenze di taglio saggistico quella medesima riflessione etica e politica che *Il Romitorio di Sant'Ida* sviluppa in una movimentata struttura romanzesca. E non stupisce pertanto che la stampa dell'apologo sia stata bloccata dalla censura alla prima puntata.

Nel «Conciliatore» ritroviamo anche Pietro Borsieri nei panni del narratore d'invenzione, con la sua *Storia di Lauretta*, uscita in tre puntate nell'aprile 1819¹⁰⁸, che si richiama nel titolo al foscoliano *Frammento della Storia di Lauretta*, accluso nell'*Ortis* (fino dalla stampa bolognese) alla lettera del 29 aprile 1798 e liberamente ispirato alla figura della sterniana Maria del *Viaggio sentimentale*, LXIII-LXV.

Ma a Borsieri non interessa un patetico «racconto di sciagura», di «disgrazie»¹⁰⁹ e di follia quale affiora nell'*Ortis* dalla vicenda di Lauretta impazzita per amore. La sua *Storia di Lauretta* è guidata dal sorriso ironico e intende presentarsi, in accordo con le forme di racconto tipiche del «Conciliatore», come un quadro di costume a sfondo morale:

¹⁰⁶ L. DI BREME, *Lebino. Novella. Parte prima*, in «Il Conciliatore», n. 88, 4 luglio 1819 (cfr. *Il Conciliatore*, cit., III, pp. 21-28).

¹⁰⁷ Ivi, p. 21.

¹⁰⁸ P. BORSIERI, *Storia di Lauretta. Parte prima*, in «Il Conciliatore», n.61, 1° aprile 1819; *Storia di Lauretta. Parte seconda*, ivi, n. 62, 4 aprile 1819; *Storia di Lauretta. Parte terza*, ivi, n. 63, 8 aprile 1819 (cfr. *Il Conciliatore*, cit., II, pp. 386-392, 402-408, 419-426). Il testo era indicato da Manzoni a Fauriel, negli ultimi mesi del 1820, tra gli scritti più rilevanti del foglio azzurro: cfr. I. BOTTA, *Manzoni a Fauriel: l'«indication des articles littéraires du Conciliateur»*, in «Studi di filologia italiana», XLIX, 1991, pp. 203-249 (la segnalazione della *Storia di Lauretta* alle pp. 237-238).

¹⁰⁹ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1817), cit., lettera del 29 aprile 1798, p. 349.

Non isdegnarti, o lettore, di seguirmi tra questi piccoli avvenimenti, mentre io ti mostro un quadro de' nostri costumi. Ben sai che non è mia colpa se siamo spregievoli ne' vizi, e stoltamente intrattabili nell'orgoglio delle false virtù!¹¹⁰

Il mordente delle *Avventure letterarie* si è attenuato e alla satira intrisa di sarcasmo è subentrata, nell'impianto di un racconto in terza persona, l'arguzia leggera della commedia galante e sentimentale. Ma non è venuta meno la denuncia di una società conformista e parassitaria, che dietro l'ostentazione del decoro esteriore cela spesso corruzione e malafede.

I due coniugi borghesi, Lauretta e il colonnello Carlo Belmonte, sono esponenti di un nuovo «tenore di vita»¹¹¹: basano la loro «domestica felicità»¹¹² sulla virtù, sulla dignità degli affetti, sulla civile amministrazione del loro patrimonio, sulla cultura praticata come educazione dello spirito. Amano le belle arti e la musica. Lauretta poi (in una sorta di pratica applicazione delle teorie difese nelle *Avventure letterarie*) si diletta con evidente profitto, fino dall'umile fanciullezza, nella lettura di «buoni romanzi»:

leggendo alcuni buoni romanzi, fortificava la mente e nodriva il suo cuore meglio assai che non facciano nella frequenza del mondo le figlie de' ricchi. È vero che la solitudine e la lettura preparavano quella bell'anima a sentire con forza l'inevitabile impero dell'amore. Ma io per me lodo quell'educazione che, salvando i costumi, coltiva nelle fanciulle un'indole appassionata. Altri lodano pure la falsa prudenza di que' rigidi istitutori, che credono inconciliabili fra loro la sensibilità e la virtù; che vietano a questa il libero sorriso della gioja, e condannano come orribile delitto un brivido, un rossore improvviso, una lagrima d'amore. Più e più sempre comprimendo i moti spontanei de' giovani cuori, gli stolti educatori ne inacerbiscono le passioni invece d'imbrigliarle; o ponendo per tutta perfezione una morta apatia, trasformano l'umano petto in un freddo deserto. Viene poi tempo che i fragili ripari di siffatta educazione sono posti alla prova tra le mille seduzioni del mondo; e allora veggiamo la vanità, l'interesse, la civetteria tenersi tirannicamente l'impero delle anime femminili.¹¹³

Questa moglie, lettrice instancabile quanto avveduta, a più riprese insidiata ma fedele, è la prova vivente della utilità dei «buoni romanzi» che rendono esperti i «giovani cuori» dei tranelli delle «passioni» e li immunizzano dalle «mille seduzioni del mondo». Non per nulla, nelle profferte del gaudente continuo Frivolucci, Lauretta subito riconosce, scaltrita dalle sue letture, la «brutta copia dei Lovelace e dei Valmonti»¹¹⁴, con riferimento al dissoluto Robert Lovelace della *Clarissa* (1748) di

¹¹⁰ P. BORSIERI, *Storia di Lauretta*, cit., p. 422.

¹¹¹ Ivi, p. 392.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, pp. 387-388.

¹¹⁴ Ivi, p. 405. «Lovelaccio» e «Walmart», in coppia, sono citati anche nei *Ritratti* (1807) di Isabella Teotochi, per delineare l'istantanea di un anonimo e seducente «conquistatore di cuori». Cfr. I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratti*, a cura di G. Tellini, Palermo, Sellerio, 1992, p. 124.

Richardson e al visconte di Valmont, il libertino professionista delle *Liaisons dangereuses* (1782) di Laclos.

La tragedia dell'*Ortis* si è trasformata in commedia borghese: dagli impulsi irrefrenabili del cuore si è giunti alla tutela legale dell'amore domestico. E proprio al romanzo è assegnato questo ruolo educativo istituzionale.

La salda unione familiare dei due coniugi è in rapporto di netta opposizione con la galleria degli altri personaggi che popolano la scena del racconto, tutti aristocratici in compagnia di serventi e gregari, mezzani e profittatori. Il lieto fine corona l'esemplarità edificante del proposito morale, ma intanto il ritratto d'ambiente delinea, di contro alla rettitudine infine vincente dei due protagonisti, la corrotta mollezza della classe nobiliare, involta senza appello nell'inerzia insoddisfatta della sua fatuità.

Come s'è visto, le proposte elaborate nella cerchia del «Conciliatore» seguono strade diverse, che includono la linea del sentimentalismo wertheriano (con il Pellico recensore delle *Lettere di Giulia Willet*), del racconto sterniano e didimeo (con il Pellico del *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* e in parte con il Borsieri della *Storia di Lauretta*), dell'apologo fantastico (con il di Breme di *Lebino*), del romanzo gotico parodizzato e rivolto all'indagine etico-introspettiva (con *Il Romitorio di Sant'Ida* del di Breme). Accanto ai testi citati, si colloca anche una nutrita serie di rapide sequenze narrative (favole, aneddoti, dialoghi, resoconti di viaggio) che, quando non anonime, portano la firma, oltre che di Borsieri e di Breme, di Luigi Pecchio, Giuseppe Pecchio e Federico Confalonieri¹¹⁵: esempi di un giornalismo affabile (secondo il gusto del «Caffè» e di Gasparo Gozzi e della tradizione inglese) che soddisfa il piacere del racconto spesso allusivo, intriso di sottintesi politici. Storicamente determinante è infatti, in ogni caso, l'opzione per lo studio della società contemporanea, che è l'intendimento comune e costante, ora più ora meno palese, delle differenti forme narrative adottate dal foglio azzurro, in coerente accordo con le istanze educative e antiaristocratiche della nuova cultura romantica lombarda.

L'oltranza contestativa dell'*Ortis* è sostituita dall'ironia didimeica, in strutture narrative che orientano gli aspetti polemici della denuncia e della satira all'intento costruttivo del rinnovamento liberale dei costumi e delle istituzioni civili. Da questa inchiesta in presa diretta sulla realtà attuale deriva anche il correlativo abbandono di quell'ipotesi di romanzo storico che era stata suggerita nel 1816 dalle *Avventure letterarie* di Borsieri.

Indirizzare l'attenzione sul presente, da una prospettiva riformistica improntata di risentita moralità, comportava, per i collaboratori del bisettimanale milanese, il tentativo di rinnovare lo spirito polemico del saggismo illuministico, modernamente attualizzato, in funzione pedagogica e divulgativa, nelle vesti amene del racconto amabile e arguto. Ma non fu che una breve illusione destinata a naufragare dinanzi all'occhiuta sorveglianza della censura. Nel giro di pochi anni infatti, dal 1816 al

¹¹⁵ Si veda, in particolare, G. PETROCCHI, *Confalonieri e i racconti del «Conciliatore»* (1972), in *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975, pp. 39-50.

1819, il quadro politico-culturale è mutato e sono svanite quelle prospettive di cooperazione che le stesse autorità austriache avevano avuto interesse a sostenere. Il decorso involutivo di Borsieri, dalle *Avventure letterarie* del 1816 alla edificante *Storia di Lauretta* del 1819, mostrava i sintomi di un ripiegamento difensivo e di una progressiva sfiducia, con i tempi infausti che correvano, nella possibilità di uno scrutinio polemico della società contemporanea. Lo stesso Borsieri si dedicherà poi alla traduzione dell'*Antiquario* (1816) di Scott, uscita a stampa (quando egli si trovava ormai in carcere) a Milano, da Ferrario, in quattro tomi, i primi due nel 1823 e gli ultimi due nel 1824.

Ma va anche osservato che le forze schierate in campo dai conciliatoristi, almeno sul terreno della narrativa, non erano tali da superare il piano di una brillante, quanto ardua e generosa, progettualità. L'effettiva conquista di una nuova prosa creativa non rientra tra i molti e indubitabili meriti del periodico milanese.

Non stupisce pertanto vedere dopo il 1819, con il definitivo silenzio del «Conciliatore» e il tramonto drammatico di quella breve stagione della speranza, il recupero agguerrito della legittimazione del romanzo storico già avanzata da Borsieri nel 1816 e ora avallata da nuovi e importanti interventi teorici (soprattutto del livornese Sansone Uzielli, *Considerazioni sul romanzo in prosa e Del romanzo storico e di Walter Scott*, nell'«Antologia» del dicembre 1823 e del marzo-aprile 1824), come premessa del successo anche commerciale che il nuovo genere avrebbe di lì a poco ottenuto.

E il romanzo di vita contemporanea? Non scompare di scena, anzi è rigoglioso. Però si capisce bene perché, dopo il 1819, esso si disperda nei rivoli di una narrativa d'intrattenimento, evasiva ed affusiva, che risulta pienamente funzionale alla quiete della Restaurazione. La sua fortuna prospera soprattutto all'inizio degli anni Venti, in anticipo sul trionfo nel 1827 del romanzo storico e ne accompagna anzi i primi e ancora incerti tentativi. La rappresentazione dell'oggi è depauperata di mordente conoscitivo e si assesta, per iniziativa di autori che sono spesso in pari tempo anche narratori storici, su un basso stile commerciale che è specchio abbastanza fedele dei gusti e delle inclinazioni del medio consumo letterario.

Utile è il confronto con la coeva poesia narrativa. Mentre i temi storici alimentano una ricchissima produzione in versi (dall'*Ildegonda* di Grossi del 1820 alla *Pia de' Tolomei* del pistoiese Bartolomeo Sestini nel 1822, dall'*Algiso* di Cesare Cantù del 1828 alla *Torre di Capua* di Giovanni Torti del 1829), la realtà del presente non trova invece accesso in poesia, se non con rare eccezioni, e si rifugia nel dialetto (come ha insegnato il grande Porta). Esempio il caso ben noto di Grossi, che per la *Prineide* del 1815 e la *Fuggitiva* del 1816, entrambe di tema contemporaneo, anzi la prima di tragica attualità, sceglie il dialetto, ma ambienta l'*Ildegonda* del 1820, in lingua, ai tempi del Barbarossa e si aggiunga anche che la *Fuggitiva* convertita in lingua nel 1817 non è che una copia molto annacquata dell'originale. In gioco, è chiaro, sono le resistenze tenaci, di forme e di linguaggio, della nostra tradizione classicistica. Il che non significa però che mancassero nel pubblico interessi e curiosità per le vicende attuali. Ed è proprio il romanzo, genere non nobile e sciolto dai canoni istituzionali, che cerca di compensare questo vuoto,

questa latitanza dell'attualità dalla ribalta letteraria. Ma anche il romanzo avrebbe trovato presto più agevole, più fertile e più agonistico campo d'applicazione nel mondo della storia, per le ragioni culturali (accreditarsi come opera di rispetto intellettuale) e politiche (il problema della censura) che già conosciamo: onde la narrativa di argomento contemporaneo, impoverita sul piano delle idee e rassegnata alla propria inferiorità sul piano tecnico-espressivo, non sarebbe riuscita a lasciarsi aperto che il modesto orticello dell'effusione patetica e sentimentale.

3. La narrativa dell'effusione

La misura, il tono e la qualità di questi prodotti d'immediato consumo sono bene documentati dal lavoro di due autori ingegnosi e versatili, quanto troppo prolifici: il torinese Davide Bertolotti e il pavese Defendente Sacchi, specialisti nella divulgazione del romanzo di tema contemporaneo.

Il primo, poeta lirico e epico (celebratore di Napoleone, degli Austriaci e di casa Savoia), tragediografo e scrittore di viaggio, biografo e traduttore (Gray, Milton, Staël, Gibbon), divulgatore compilativo e giornalista, attivo nelle testate milanesi dell'editore Stella (redattore dal 1814 al 1818 dello «Spettatore», poi dal 1818 al 1824 direttore del «Ricoglitore»), si qualifica anzitutto come un poligrafo disordinato, ma attento allo spirare del vento. Era stato introdotto nel 1810 nell'ambiente milanese dal conterraneo di Breme, che ebbe poi a dolersi, insieme agli amici del «Conciliatore», per la suo arrivismo di «tristo [...] mariuolo»¹¹⁶ ansioso di farsi largo ad ogni costo.

Di fede classicistica e nazionalista, il trentaduenne Bertolotti nel 1816, preso dal fervore della *querelle*, aveva attaccato duramente la Staël con un articoletto un po' maligno e dal titolo altisonante¹¹⁷ apparso sullo «Spettatore». Il che non solo aveva fatto arrabbiare di Breme, ma aveva dato anche il destro al Borsieri delle *Avventure letterarie* per deridere (nel cap. II) la cattiva traduzione di *De l'Allemagne* allestita dallo stesso Bertolotti a Milano nel 1814 presso Silvestri (di Breme nel saggio *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterarj italiani* consigliava nientemeno di «distradurla») e per mettere alla berlina, seduta stante (nel cap. VIII), l'altezzoso articoletto dello «Spettatore» («Non sai che ora si usano i titoloni grandi, e le opere piccole?»¹¹⁸), ridotto a «dramma sentimentale» e ridicolizzato nella

¹¹⁶ L. di Breme a D. Saluzzo di Roero, Milano, 3 dicembre 1818, in L. DI BREME, *Lettere*, a cura di P. Camporesi, Torino Einaudi, 1966, p. 568 (ma si veda pure L. di Breme a G. Perticari, Milano, 14 aprile 1818, ivi, pp. 502-506).

¹¹⁷ *La gloria italiana vendicata dalle imputazioni della signora Baronessa di Staël-Holstein*, con la sigla D.T., in «Lo Spettatore», parte italiana, VI, LV, luglio-agosto 1816, pp. 150-158 (ora in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo. 1816-1826*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943, 2 voll., I, pp. 75-84).

¹¹⁸ P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno*, cit., p. 93.

gustosa sceneggiatura di una «Farsa in tre scene»¹¹⁹. La circostanza è istruttiva: tra i protagonisti della fiorente narrativa evasiva degli anni Venti, primeggia proprio uno dei personaggi più polemicamente bersagliati (e con taccia anche di opportunismo da mercante della penna) dal Borsieri delle *Avventure letterarie*. Erano uomini di studio, ma le loro scelte di campo coinvolgevano decisive scelte di vita, e le distanze erano nette e profonde, incolmabili.

Fiutato il mutato clima storico dopo i processi del 1821, Bertolotti dava alle stampe nel 1822 (il 3 aprile Borsieri era arrestato e iniziava il lungo calvario del carcere e dell'esilio) l'esile e lacrimevole *Isoletta de' cipressi* (Milano, Società Tip. de' Classici Italiani), riproposta nello stesso anno con una nuova edizione e con altre due nel 1824: ambientata a Pusiano, sul lago di Como, narra la vicenda di una candida fanciulla, Clotilde, che si suicida gettandosi nel lago per disperazione del cuore, dopo avere scoperto di essere sorella del giovane che ama, il buon Eugenio, il quale a sua volta ripara in America, dove languisce e perisce in solitudine. L'anno successivo, vista la buona accoglienza del pubblico, Bertolotti, insieme con un assaggio tempestivo sul terreno della narrativa storica (*La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*, Milano, Società Tip. de' Classici Italiani, 1823), replicava con *Il ritorno dalla Russia* (Milano, Destefanis, 1823), regolarmente ristampato per tutto l'Ottocento e, da Salani, anche nel 1901. Già la *Prefazione* promette singolarità di avventure e cospicua dose di patetismo:

Il tardo ritorno di molti prigionieri dall'interno della Russia, ha dato origine in Francia a varie singolari avventure: ma nessuna, a quanto io sappia, supera la presente nella pietà e nel malinconico tenore de' casi.¹²⁰

Siamo nel 1812, nella provincia francese: Enrico e Adele sono promessi sposi, ma lui deve all'improvviso partire, richiamato alle armi per la campagna di Russia. Rimasto ferito nella battaglia di Bautzen (20-21 maggio 1813), non se ne sa più nulla, finché giunge al paese la notizia della sua morte. Adele, per assecondare la volontà del padre, accetta le nozze con il non più giovane Guglielmo, un morigerato possidente benestante, ma nel segreto dell'animo è ancora viva in lei la memoria dell'antica passione:

Ma pure, alle volte, se solinga iva errando lungo le fiorite aiuole del suo giardino, o sotto il bosco degli odorosi tigli che appresso al giardino stendevasi fino alle falde della collina, chiuso da siepi di biancospino e di rose silvestri, mossa dallo spettacolo della bella natura sotto quel cielo ridente, ed assorta in un vagheggiamento soave, ella sentiva nell'anima un cupo rammarico, e l'immagine di Enrico le sorgeva dinanzi, e le pareva di rivedere quel caro volto, e quelle forme, perfette per virile bellezza. E le tornava al casto orecchio il suono delle amate parole, e mesta ella credea di udirlo

¹¹⁹ Ivi, pp. 93-104. In merito entra anche di Breme, scrivendo alla Staël, da Milano, il 12 settembre 1816: cfr. L. DI BREME, *Lettere*, cit., pp.358-359.

¹²⁰ D. BERTOLOTTI, *Il ritorno dalla Russia*. Romanzo [unito] *La giovinetta da marito e la donna maritata*. Novella, Milano, Barbini, 1878, p. 8.

ancora a giurarle un eterno amore con gentile fermezza, come l'ultimo giorno ch'ella il vide e ne accolse l'estremo commiato.¹²¹

La nascita di un figlio allieta la serena unione dei due coniugi. Poi, dopo cinque anni, all'imbrunire del giorno dei morti, mentre Adele passeggia nel tepore del tramonto autunnale in compagnia del suo bambino, ecco il ritorno, quasi apparizione di un fantasma, dell'ex promesso sposo. In un lungo colloquio segreto tra i due, Enrico rievoca le fortunate peripezie che lo hanno trattenuto in terre lontane, nell'impossibilità di rapporti epistolari con la famiglia. Ma Adele, nonostante il non sopito affetto di un tempo e le proteste di lui in nome del loro reciproco giuramento di fedeltà, resta irremovibile nel suo onore-dovere di sposa e di madre. Ed Enrico, che per ritornare da lei ha sacrificato l'amore di una tenera e ricchissima fanciulla russa, non sopravvissuta al suo rifiuto, si uccide con un colpo di rivoltella.

Fedele all'appuntamento con i lettori, e con l'epilogo luttuoso delle sue trame, lo scrittore l'anno dopo ritornava in campo con *Amore infelice* (Como, Tip. Ostinelli, 1824), dal sottotitolo «Romanzo originale», giunto alla sesta edizione nel 1861 (Firenze, Moro): «infelice» è, questa volta, l'amore di due cugini torinesi, Adelaide e Camillo, di nuovo promessi sposi e di nuovo costretti a separarsi per l'improvvisa partenza di lui, coscritto nell'esercito napoleonico. Per intercessione di uno zio danaroso, Camillo riesce dopo tre anni a corrompere un ufficiale medico e a farsi congedare. Rientrato a Torino, apprende che Adelaide è appena deceduta di dolore per la creduta morte del suo promesso. Questi cade quasi annientato da una «febbre ardentissima»¹²² e, riacquistate le forze, si reca al cimitero, dove neppure può trovare il conforto di una tomba, essendo stata Adelaide sepolta nella fossa comune. E l'immagine di lei gli appare come in sogno, ad accrescere lo smarrimento della solitudine:

Bianche erano le vesti di lei come le foglie riverse del salice; i capelli scarmigliati svolazzavano come un ramo di robinia flagellato dal vento, ed i suoi occhi splendevano erranti, come la luccioletta che si pasce di rugiade e va sopra le erbette danzando. Egli mosse due passi verso quella immagine, ma tosto si avvide che la creazione dell'agitata sua mente ella era.¹²³

Camillo, rifiutata la risoluzione estrema del suicidio come atto vile, riparte volontario con Napoleone, per cercare la morte in battaglia: e la trova puntuale, nell'epidemia che miete vittime tra i reduci della rotta di Lipsia (1813).

Si chiederebbe invano a questa narrativa una concretezza di sfondo storico, o una qualsiasi forma di connessione tra l'agire degli attori e la realtà del quadro ambientale. I riferimenti cronologici e geografici, che pure abbondano, valgono da suppellettile esterna, decorativa: stilizzate didascalie, talvolta accurate e minuziose,

¹²¹ Ivi, pp. 29-30.

¹²² D. BERTOLOTTI, *Amore infelice. Romanzo originale. Poesie e prose*, Firenze, Giacomo Moro, 1861⁶, p. 39.

¹²³ Ivi, p. 43.

da manuale scolastico o da libro di viaggio. I personaggi appartengono al ceto alto borghese e si muovono in un clima di benessere economico: ma anche l'aspetto sociale non è che una nota di colore. Sono opere sospese nel vuoto, ancorate a situazioni evanescenti e astratte, da cui si dipanano elementari conflitti emotivi, sinistri scherzi del destino, equivoci, agnizioni. Non interessa l'individualità dei protagonisti, né la delineazione dei caratteri o dell'ambiente: importa invece la semplificata meccanicità di eventi che precipitano verso un esito di prevedibile, attesa pateticità. Le vicende sono per lo più funeste, e stipate di suicidi, ma la sostanza è morbida, inoffensiva, idillica. Vigè la tutela dei buoni sentimenti, della devozione religiosa, dell'onore, del dovere, della virtù familiare. Senza un'ombra di denuncia. Pura evasione sentimentale. Il tema politico è rimosso: il primato spetta al cuore, ai suoi palpiti, alla mutevole casistica delle lacrime versate per desideri inappagati. La dialettica ortisiana di amore e patria è un ricordo lontano. E l'aureo filone francese dell'indagine applicata alle passioni del cuore (*René*, 1802, di Chateaubriand; *Oberman*, 1804, di Sénancour; *Adelphi*, 1816, di Constant) non sfiora neppure la bottega all'ingrosso di Bertolotti, dove non ottiene credito la moneta dell'analisi introspettiva. La leggibilità della merce uscita da questa bottega era semmai assicurata, almeno presso i contemporanei, dalla linearità dell'impianto e dalla scioltezza espositiva, coerenti con il facile effetto dell'emotiva cattura del lettore dai gusti semplici, anche con il soccorso di un linguaggio tenuto di norma sull'apprezzabile registro di una media discorsività giornalistica, ibrida e artificiale, ma almeno senza orpelli e senza vezzi, né divagazioni erudite.¹²⁴

Diverso per gli ingredienti impiegati, tuttavia analogo nei risultati, è il caso dei romanzi di Defendente Sacchi: anch'egli, al pari di Bertolotti, fecondo esponente del mondo pubblicistico milanese, ma, rispetto al suo collega, uomo più affidabile e di studi meno improvvisati. Discepolo di Romagnosi e corrispondente di Fauriel (quindi idealmente non lontano da Manzoni), figura tra i collaboratori più attivi del «Ricoglitore» e degli «Annali universali di statistica» dell'editore Lampato; poi, più tardi, dal 1835 al 1840 (quando muore, all'età di quarantaquattro anni), direttore del «Cosmorama pittorico».

Giornalista-scrittore con prevalenti curiosità storiografiche (alle quali ha attinto come romanziere storico) e zelante fautore di un benemerito liberalismo filantropico (asili, ospizi, casse rurali, società assicurative), Sacchi ha anche tentato un profilo sintetico della letteratura contemporanea: *Intorno all'indole della letteratura italiana nel sec. XIX, ossia della letteratura civile* (Pavia, Landoni, 1830). Il saggio è modesto ma non disutile per intendere limiti e obiettivi dell'autore: «civile» è definita la letteratura che riflette lo spirito del tempo, vale a dire che asseconda le

¹²⁴ «Io racconto un'istoria malinconica, ma semplice e vera. Camillo era l'amico della mia prima gioventù, ed io conservo alcune sue lettere ancora. Adelaide abitava nella casa di rimpetto alla mia, né passava quasi giorno ch'io non la vedessi e non conversassi con lei. Tutte le particolarità di questa narrazione debbono spirare l'ingenuità e il candore. La finzione ricorre ai veli, ai fiori, all'orpello: la verità non mai si bella apparisce, come quando non d'altro che degli ignudi suoi vezzi s'adorna» (ivi, p. 5).

aspettative del pubblico e ne appaga le attese. Che è proprio quanto il narratore si è proposto di fare. E, a suo parere, il tempo presente, voltate le spalle ai toni eroici e epici, richiede di preferenza, nelle «Novelle» e nei «Romanzi», il «patetico delle passioni»¹²⁵.

Nel 1822, lo stesso anno dell'*Isoletta de' cipressi* di Bertolotti, il Sacchi ventiseienne pubblicava *Oriele o lettere di due amanti* (Pavia, Tip. Bizzoni, 1822): un pingue volume di quasi seicento pagine, ristampato in contemporanea a Milano (Borroni e Scotti) e a Genova (Dario Rossi) nel 1851. La lunga serie epistolare di centosettantaquattro lettere, con intercalati brevi passi di raccordo narrativo, illustra le vicissitudini, sullo sfondo del lago Maggiore, tra Intra e Pallanza, di Evardo e Oriele, gli «amanti» del titolo, creature naturalmente sensibilissime e infelici, destinate entrambe ad una fine tragica. Dopo gli interminabili affanni di molti impedimenti superati, quando sembra ormai imminente l'agognato di delle nozze, si profila l'eventualità, poi rivelatasi infondata, che i due giovani siano fratello e sorella (l'ombra dell'incesto aleggia come nell'*Isoletta de' cipressi* di Bertolotti): lei ne è sconvolta fino a morirne e lui si toglie la vita, annegandosi nel lago. Così Eugenio, amico e confidente dei due protagonisti, rende conto infine della visionaria follia che spinge Evardo al suicidio, mentre s'illude di vedere dinanzi a sé, viva e concreta, la figura di Oriele da poco defunta:

«Eccola...eccola assisa in mezzo ai genj che le fanno lieta corona, precinta di candide stole, e in viso quale appare scintillando stella del mattino:...ai piedi ha quei fiori che io sparsi sul suo feretro, in testa quel serto che le strinsi di mia mano...porta in mano una corona di pallido ulivo... [...]. Oh come è bella la mia Oriele! pare che sparga un'aura di paradiso: con che dolci accoglienze oneste e affettuose mi accenna e intende le mie pene dal linguaggio di queste lagrime che mi piovonno dagli occhi!...Ah mi saluta...mi chiama...vuole cingermi quel serto, apportarmi la pace...ah sì la pace! ne ho bisogno, la bramo da te anima mia...da te:...ancora mi stende le braccia...un bacio...ancora un bacio d'Oriele?...ah mi fia data pure tanta felicità!...un bacio! vengo...vengo vita mia...mia sposa...mia celeste immortale Oriele...».

In questa, mentre io cercava modo di calmarlo, d'un tratto divincolatosi dalle mie mani, in men che il dico, volò giù dal colle per la parte più dirupata che cala lo scoglio nel lago, e gridando ad Oriele si precipitò nell'onde.¹²⁶

L'esangue fraseologia e il melismo della lirica galante rococò s'intrecciano con echi della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e con reminiscenze della *Corinne* staëliana¹²⁷, ma soprattutto tangibile è la presenza dell'*Ortis*, ricalcato nei suoi aspetti più appariscenti: Evardo, peregrinante per l'Italia dopo essersi allontanato da Intra, visita la tomba di Parini a Milano e poi i «sepolcri» in Santa Croce a Firenze,

¹²⁵ D. SACCHI, *Intorno all'indole della letteratura italiana nel sec. XIX, ossia della letteratura civile, con un'appendice intorno alla poesia eroica, sacra e alle belle arti. Saggio*, Pavia, Luigi Landoni, 1830, pp. 95-101.

¹²⁶ D. SACCHI, *Oriele o lettere di due amanti*, Pavia, Tip. di Pietro Bizzoni, 1822, pp. 548-549.

¹²⁷ Le due opere sono citate da Sacchi come modelli insigni nel saggio *Intorno all'indole della letteratura italiana nel sec. XIX, ossia della letteratura civile*, cit., p. 100.

colgiendo occasione per deprecare la moderna decadenza dei costumi e il corrotto accademismo dei nostri ambienti culturali. Ma l'imitazione è epidermica. Il motivo etico, esistenziale e politico è occasionale e non incide sulla dinamica dei fatti. Il nucleo narrativo è governato non altro che dall'avventuroso impreveduto di circostanze fortuite e l'epilogo drammatico è frutto del capriccio della sorte, senza che sussista un nesso tra i decorsi del destino e le ragioni individuali dei personaggi. Onde l'*Oriele* può considerarsi un *Ortis* iperbolicamente abnorme, ipertrofico e verboso, e insieme devitalizzato, intento ad esaltare con enfatica lentezza, e con infinite cautele moralistiche, una sospirosa sentimentalità.

Non per nulla proprio *La pianta dei sospiri* (Lodi, Tip. Orcesi, 1824) si sarebbe intitolata la nuova prova narrativa di Sacchi, uscita a distanza di due anni dall'*Oriele*, poi ristampata nel 1829 e nel 1841 (sempre Milano, Silvestri) e in quarta edizione nel 1867 (Milano, Lombardi): un'altra dolente vicissitudine d'amore, sullo sfondo della campagna pavese, al tempo delle guerre napoleoniche (segnalata da Giuseppe Montani sull'«Antologia», nel giugno 1825); dopo di che lo scrittore optava, dal 1825, per il versante del racconto storico, con *Geltrude. Romanzo italiano con note storiche* (Milano, Bettoni, 1825), *I Lambertazzi e i Geremei, o le fazioni di Bologna nel sec. XIII. Cronaca di un trovatore* (Milano, Stella, 1830) e *Teodote. Storia del sec. VIII* (Milano, Nervetti, 1832).

In tali prodotti di tema contemporaneo, così indulgenti all'intenerimento dei sospiri, si stemperava l'esperienza dell'idillio borghese europeo legata in particolare alla prosa di Gessner, convertita in sonanti versi italiani, tra gli altri, dal padre Soave nel 1778, da Bertola nel 1779, dal giovane Andrea Maffei nel 1818 (recensito con favore da Borsieri sul «Conciliatore» del 22 ottobre 1818): quella linea caldaggiata da Fauriel e, preme ricordare, senza incertezze da Manzoni rifiutata¹²⁸, ma che è operosamente sostenuta e codificata nel 1820 dal padre Giuseppe Taverna¹²⁹ (*Idillii*, Brescia, Pasini, 1820, con il saggio introduttivo *Osservazioni sopra l'idillio*), poi difesa da Rosmini (*Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana*, con dedica «A Don Giuseppe Taverna», in *Opuscoli filosofici*, I, Milano, Pogliani, 1827) e da Ermes Visconti (*Pier Luigi. Tentativo idillico*, in *Composizioni miscellanee*, Milano, Ferrario, 1833), in quanto teoria e pratica di quell'edificante idillio cattolico che avrà non piccola parte nella nostra letteratura campagnola degli anni Quaranta e Cinquanta. Per quanto spetta a Bertolotti, un'immediata contiguità con le morbidezze idilliche è confermata dal suo più volte ristampato *Viaggio al lago di*

¹²⁸ Per l'intera questione, si vedano le belle pagine di C. VARESE, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 1-66 e pure F. FORTI, *Manzoni e il rifiuto dell'idillio* (1973), in *Lo stile della meditazione. Dante, Muratori, Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1981, pp. 160-188.

¹²⁹ Fondamentale ora il volume collettivo *Giuseppe Taverna. Una giornata di studi* (Piacenza, 15 maggio 1993), a cura di G. Gaspari, Piacenza, Tip.Le.Co., 1993, in specie il documentatissimo profilo monografico di W. SPAGGIARI, «*Il secol d'oro de' Patriarchi*»: idillio e storia negli scritti di Giuseppe Taverna, pp. 85-133.

Como (Como, Ostinelli, 1821)¹³⁰. Ma la sostanza dell'idillio pervade, più in generale, l'intera tipologia dei racconti qui considerati: vi appare certo non come conquistata serenità domestica, né come tensione utopica ad un equilibrio etico e sociale, né come liberatoria armonia estetica, bensì banalizzata in arcadia sentimentale, in vibrazione emotiva, in decorativismo lirico e pateticità del quotidiano. Vale a dire che questi racconti molto indulgono a quelle compiaciute risonanze estetizzanti dell'io, così care alla tradizione arcadica e classicistica, che saranno censurate proprio da Manzoni, dalla rigorosa severità del suo sliricarsi. Ma anche altro importa. Se si pensa che la soluzione dell'idillio significava, deliberatamente o no, una netta divergenza da Foscolo, come mostra proprio nel 1827 l'antifoscolismo intransigente (mentre il poeta dei *Sepolcri* moriva a Turnham Green) del saggio rosminiano *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana*¹³¹, ecco che la narrativa qui presa in esame dimostra, per un verso, di avere smarrito la forza della lezione ortisiana e insieme dell'insegnamento didimeo, coraggiosamente perseguito dal «Conciliatore»; e, per altro verso, dimostra di muoversi su un terreno antitetico all'imminente e rivoluzionaria svolta manzoniana, per tenersi su una direttiva di evasivo intrattenimento edificante.

La moda di questa narrativa effusiva di tema contemporaneo si diffonde in particolare, s'è visto, negli anni Venti, prima dell'avvento decisivo del romanzo storico, ma la sua vitalità nel tempo è resistente, o meglio pertinace, specie nella veste del romanzo epistolare di vaga ascendenza wertheriano-ortisiana. Tali le *Lettere di Giulia Willet* (1818) della Romagnoli Sacrati, che sappiamo accolte con favore da Pellico sul «Conciliatore», nel gennaio 1819; le *Lettere di una Italiana* (1825) della baronessa partenopea Carolina Decio Cosenza; *Gli ospiti di Resia, ossia i due matrimonj* (1827) di Quirico Viviani, un letterato della scuola di Cesarotti; le *Lettere sentimentali e politiche d'un Italiano* (Parigi, 1830) di Desiderio Martelli, e via elencando. Tommaseo, che di questioni attinenti ai moti del cuore mostrerà di essere buon intendente, nel racconto *Due baci* (1831), parla di «insaziabile smania de' romanzi, tanto più cari» al pubblico «quanto più esagerati»: «caricature di passione» che possono sortire l'effetto perverso di fare considerare ogni sentimento naturale «o nullo o simulato»¹³².

Questa disinvolta romanzeria di successo, lievitata sul «patetico delle passioni» per usare le parole di Defendente Sacchi, riversava nella prosa di romanzo toni e motivi similii a quelli diffusi dalla coeva novella in versi di tema contemporaneo. Genere, come sappiamo, poco frequentato in questo periodo a confronto della dilagante narrazione in versi di tema storico, specie medievale. Ma annovera comunque taluni componimenti ampiamente letti e diffusi, come la *Fuggitiva* (in

¹³⁰ Per la «labile, fugace, dispersa eppur frequente coincidenza» tra il *Viaggio al lago di Como* di Bertolotti e temi manzoniani, cfr. C. VARESE, *L'originale e il ritratto*, cit., p. 29.

¹³¹ Cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti su Giuseppe Taverna*, nel volume collettivo *Cultura piacentina tra Sette e Novecento. Studi in onore di Giovanni Forlini*, Piacenza, Cassa di Risparmio, 1978, pp. 89-108, poi nel volume collettivo *Giuseppe Taverna. Una giornata di studi*, cit., pp. 27-47 e W. SPAGGIARI, «Il secol d'oro de' Patriarchi», cit., pp. 114-115.

¹³² N. TOMMASEO, *Due baci*, in *Tutti i racconti*, a cura di G. Tellini, Milano, San Paolo, 1993, p. 161.

lingua, 1817) di Grossi, che trae materia delle sue ottave dalla spedizione di Russia (al pari poi del romanzo di Bertolotti), o la *Nella* (1820) del veneziano Vittore Benzone, che dipana i suoi endecasillabi sciolti nella cornice della terra dalmata dopo la caduta della Serenissima. In verso o in prosa, ricorrono frequenti tratti comuni: gusto oleografico, enfasi e mollezza declamatorie, profilo angelicato delle protagoniste femminili, moralismo convenzionale, elegia delle virtù familiari. Va osservato piuttosto che nella novella in versi l'aulicizzazione del reale è certo più marcata di quanto non risulti nel racconto prosastico, già per proprio conto involto in uno stereotipato linguaggio di maniera: in poesia l'accostamento al presente comporta, quasi inevitabilmente e in dose cospicua, il filtro di un'irriducibile mediazione elitaria e nobilitante, come confermano, nella *Nella*, gli accenti byroniani che s'intrecciano all'imitazione dell'*Ortis*.

Invece nella sospirante narrativa che qui interessa si tenta almeno (riuscirci dignitosamente è altra cosa) di abbassare il tono alto dell'eroicità tragica propria dei grandi modelli di Goethe, Foscolo, Byron, per confezionare prodotti prosastici di più modesto consumo borghese, di più casalinga e colloquiale intimità. Questo programma antiepico e antierico, segnalato anche da Defendente Sacchi nel saggio *Intorno all'indole della letteratura italiana nel sec. XIX*, è un titolo di merito che non va disconosciuto: non salva, alla resa dei conti, dalla grave responsabilità dell'astrattezza effusiva, ma salva però dalla colpa dell'iperbolico eroicismo orrifico di marca gotica e ossianesca (sull'esempio dei *Romanzi poetici*, in endecasillabi sciolti, del cremonese Tedaldi Fores del 1820), a cui inclinava il turgido medievalismo di non pochi racconti storici, in verso e in prosa.

Quanto ad abbassamento tonale, è doveroso ricordare il romanzo narrativo-epistolare *La vita di Giulia Francardi* (Venezia, Ubicini, 1826), ristampato (come *Giulia Francardi. Memorie*) nel 1836 e nel 1853, poi in quarta edizione (Firenze, Le Monnier) nel 1856: unica opera creativa del critico e saggista trevisano Giuseppe Bianchetti, allora trentaquattrenne, amico di Giordani, corrispondente di Manzoni e collaboratore dell'«Antologia»¹³³ (dove, nell'ottobre 1826, la *Giulia Francardi* era segnalata con favore da Montani come libro «utile alla generale istruzione»). La protagonista, cresciuta nell'agio di una morigerata e benestante famiglia della provincia veneta, deve rinunciare, per volontà del padre, all'affetto che Pietro le ha dichiarato e sposare invece Odoardo. Ma il matrimonio fallisce e il marito si lascia sedurre da un'altra donna, Maria, e scappa con lei. Giulia, rimasta sola nella casa dei genitori, ha così modo di stabilire un legame di calda amicizia con Pietro, ma l'amore reciproco che li unisce è da lei tenuto a freno con virtuoso sacrificio. Finché il marito adultero, abbandonato dalla sua amante, ritorna a casa, afflitto e pentito: il nucleo familiare si ricompone con letizia di entrambi i coniugi e subito si rinsalda con la nascita di una figlia. Al ritorno del marito, Giulia, che ha tacitato dentro di sé

¹³³ Si vedano A. DI PRETA, *Giuseppe Bianchetti e l'«Antologia» di Vieusseux*, Firenze, Le Monnier, 1981 e F. TODERO, «Un gran soccorso alle anime popolari»: Giuseppe Bianchetti e il romanzo storico, nell'opera collettiva *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, cit., pp. 105-129. Di grande utilità anche *Il carteggio inedito Bianchetti-Vieusseux*, a cura di A. Di Preta, Urbino, Argalia, 1973.

l'offesa dell'adulterio, scrive la sua ultima lettera a Pietro, per comunicargli la propria consolazione di moglie e la gioia per l'imminente maternità. D'ora innanzi lei non pensa che ad opere di bene e all'educazione della bambina, ma la tisi in agguato non le lascia scampo e la madre-moglie virtuosissima muore in pace, nel conforto della fede religiosa.

Non il patetico delle passioni, ma il patetico del candore e dell'edificazione morale, del focolare domestico, dell'etica del dovere, del pedagogismo missionario, in accordo con la distaccata castigatezza della tradizione veneta. In Giulia non si consuma il dramma della sposa tradita: senso del dovere, rispetto del vincolo matrimoniale e sentimento religioso l'aiutano ad essere una donna felice. Anche il romanzesco della trama e la scenografia della cornice si semplificano, per dare luogo a più realistiche notazioni psicologiche, «ordinarie vicende di vita» e «fatti semplicissimi»:

Conosco già che questa mia fatica sarà tenuta in pochissimo pregio da tutti quelli che non vogliono udir a narrare che le grandi cose, o gli uomini straordinari [...]. Conosco altresì che quanti prendono fra le mani un libro soltanto per fuggir la noia, ed amano però d'imbattersi in istrane avventure, in fortune improvvise, in accidenti insoliti, poco o niun diletto troveranno in questa mia operetta, che racconta non esagerati sentimenti, ordinarie vicende di vita, fatti semplicissimi; e che s'inoltra bene spesso in discorsi di un'austera morale.¹³⁴

Permane l'intrattenimento dell'effusione: tuttavia è già un acquisto importante il discredito di cui è fatto oggetto il turbinoso *cliché* ortisiano dell'amore-passione, a vantaggio di una antieroica e più quotidiana misura del vivere. Che è la linea poi ripresa, ma con altro vigore e altra spregiudicatezza, dal Tommaseo narratore di *Due baci* (1831) e di *Fede e bellezza* (1840).

Nel marzo-aprile 1830, nel «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete», discorrendo del romanzo storico *Cecilia di Baone* di Pietro Zorzi, Bianchetti toccava la questione spinosa dell'assenza in Italia di una tradizione narrativa realistica di tema contemporaneo: non citava se stesso come autore, perché non si nascondeva i propri limiti, però si mostrava lucidamente consapevole di un vuoto che sarebbe stato necessario colmare.

Nel racconto non storico, alla fine degli anni Venti, si cimenta anche un narratore storico collaudato come Carlo Varese¹³⁵, con tre romanzi pubblicati tra il 1828 e il 1830: *La fidanzata ligure* (Milano, Stella, 1828), riproposta nel 1829 (Napoli, Tramater), nel 1840 (Milano, Stella) e nel 1857 (Milano, Borroni); *Gerolimi, ossia il nano d'una Principessa* (Mortara, Capriolo, 1829) e *Il proscritto* (Torino, Pomba, 1830). Sono testi di scarsa eco (specie i due ultimi, non più ristampati e ignorati dai recensori), almeno a confronto del successo arriso al Varese

¹³⁴ G. BIANCHETTI, *Proemio al primo volume della prima edizione (Venezia, 1826)*, in *Giulia Francardi. Memorie*, Firenze, Le Monnier, 1856, pp. 5-6.

¹³⁵ Si veda P. LUCIANI, *Le macchine romanzesche di Carlo Varese*, in «Italianistica», IV, 3, 1975, pp. 548-581.

narratore della storia con la *Sibilla Odaleta* del 1827 e con i *Prigionieri di Pizzighetone* del 1829, a riprova dell'affermazione ormai consolidata, intorno al Trenta, del genere storico, al quale l'autore definitivamente ritorna nello stesso 1830 con *Folchetto Malaspina*, poi nel 1832 con la *Preziosa di Sanluri, ossia i Montanari sardi* e nel 1839 con i *Torriani e Visconti*.

Se in Bertolotti e Sacchi il salvacondotto dell'attualità passa attraverso il «patetico delle passioni», con Varese le cose stanno un po' diversamente e nell'avvicinarsi alla contemporaneità egli persegue il quadro di costume sociale. Ma la sua consuetudine con il romanzo storico si fa sentire. Come infatti nel passato ha cercato l'avventuroso e l'esotico, così nel presente ricorre alla pittoresca scenografia dell'ambientazione: non studio di costume ma drappeggio spettacolare, pedinamento del curioso, dell'inusitato.

Il primo e più noto dei tre romanzi contemporanei di Varese, che reca il sottotitolo «usi, costumanze e caratteri dei popoli della Riviera ai nostri tempi», si annuncia come romanzo di costume ma di fatto si risolve in idillio sentimentale, nella vicenda a lieto fine dell'amore contrastato di Ida Contarini e dello spagnolo Enrico Velasco. Il nucleo narrativo e il corredo delle ampie descrizioni ambientali restano irrelati. La pittura vivace della riviera di Genova, tra le estive residenze di una ricca borghesia mercantile e le affaccendate attività dell'umile popolazione residente, potrà servire, come pensava il recensore Tommaseo, da documento utile per «gli eruditi avvenire»¹³⁶, ma non coopera allo svolgimento del racconto né alla caratterizzazione dei protagonisti¹³⁷. Resta cornice sciolta dal quadro; curiosità documentaria che tenta di impreziosire una realtà presente sentita come irrilevante, nuda e prosaica. La modernità sembra non meritare di per sé un atto conoscitivo: occorre insaporirla con spezie speciali, con attributi fuori dell'ordinario, perché è vista attraverso il filtro dell'armamentario retorico (pittoresco e didascalico) proprio della coeva narrativa storica: non lo straordinario del passato, ma il peregrino dell'oggi, come accattivante condimento di un intreccio che sviluppa macchinose e anche terribili peripezie di un'avventura amorosa.

Il procedimento si accentua nel terzo romanzo, *Il proscritto*, liquidato con ironia da Tommaseo¹³⁸, una «storia sarda» di amore, eroismo e virtù. Il lasciapassare dell'attualità è qui trovato nel primitivismo selvaggio della terra di Sardegna (che

¹³⁶ K.Z.Y. [N. TOMMASEO], *La Fidanzata Ligure, ossia usi, costumanze e caratteri dei popoli della Riviera ai nostri tempi. Opera dell'autore della Sibilla Odaleta*, Milano, Stella, 1828, in «Antologia», 91, luglio 1828, pp. 116-117.

¹³⁷ Ineccepibile, al riguardo, quanto osserva Paride Zajotti nella sua recensione a *La fidanzata ligure*, in «Biblioteca Italiana», XIII, aprile 1828, pp. 30-31: «Quando il romanziere conduce i lettori ad una bella scena della natura, è giusto ch'ei si fermi con loro a contemplarla, e raccogliendosi un istante dagli avvenimenti descriva quello che vede, e riveli le impressioni che ne vengono all'anima; in ugual modo è opportuno che all'apparizione di un personaggio, la cui figura medesima si toglie dall'ordinario, ne siano fatti osservare le sembianze e i vestimenti, e molta lode può sorgere da una festa popolare accortamente narrata, da un rito, da un uso fedelmente descritto. Ma la pittura ha da provenire dalle viscere stesse del soggetto, e per dir tutto in una parola non si dee descrivere per descrivere, ma per raccontare».

¹³⁸ K.Z.Y. [N. TOMMASEO], *Il proscritto. Storia Sarda dell'autore di Sibilla Odaleta*. T. II, Torino, Pomba, 1830, in «Antologia», 121, gennaio 1831, pp. 106-114.

ritornerà anche nel Varese romanziero storico, con effetti di esotismo al quadrato, nella *Preziosa di Sanluri, ossia i Montanari sardi*), in quanto schermo adeguato che assicura «singolarità» e «stravaganza»:

Sto adesso scrivendo il *Proscritto*, romanzo nel quale mi sono proposto di descrivere gli usi principali ed i costumi della nostra Sardegna. Quest'isola mi è parsa meritevole di un lavoro destinato a farla meglio conoscere agli stessi Piemontesi, la maggior parte dei quali ne ignora la singolarità. La tengo poi per così poetica che io son d'avviso che essa può pareggiare la Scozia e mettere lo scrittore italiano a pari con Walter Scott per ciò che riguarda il prestigio della novità e della stravaganza ne' costumi e nelle superstizioni.¹³⁹

Più originale l'obiettivo del secondo romanzo, *Gerolimi*, d'impianto narrativo-epistolare, dove Scott si coniuga con Sterne: straordinario avventuroso e umorismo digressivo. Ma il recupero di Sterne non ha i requisiti satirici che aveva per gli scrittori del «Conciliatore». Qui l'ironia è di lega mediocre, episodica e macchiettistica, per cui l'operetta fallisce come quadro d'ambiente e di costume: motivi fiabeschi si innestano su un nucleo sentimentale, ottenendo un composto curioso di spettacolarità, intrigo, patetismo, solo superficialmente animato dal controcanto del tono comico e irridente.

Negli anni Venti anche Leopardi pensava al romanzo. Risalgono esattamente al marzo-maggio 1819 i cosiddetti *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, che sono i materiali grezzi di un progettato e non compiuto romanzo autobiografico. Doveva trattarsi di un'opera almeno in parte di taglio epistolare, sulle orme del *Werther* e dell'*Ortis* (forse anche attraverso lo Sterne foscoliano), ma affrancata dall'ossequio diretto a quei modelli: un romanzo a tema amoroso e politico, tuttavia senza scansione avventurosa e senza eventi drammatici, senza soprattutto l'epilogo tragico del suicidio, giacché il protagonista sarebbe dovuto morire di morte naturale, consumato dalla propria disperazione. E in scena sarebbe entrato non un personaggio d'eccezione, ma un non-eroe, un adolescente precocemente disilluso, un uomo afflitto dal contrasto tra ansia d'eroismo e consapevolezza di una situazione storica degradata. Il progetto era notevolissimo, e tale da distinguersi nettamente dalla coeva narrativa d'ambientazione contemporanea, perché riprendeva l'esempio introspettivo ortisiano, e quel nesso di amore e patria, ma da una prospettiva antierica, garantita dalla volontà di uno straniamento prospettico dell'io narrante e protagonista.

Infatti negli appunti dei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* l'uso della prima persona oscilla con quello della terza: il racconto del narratore esterno si alterna al racconto del narratore interno, esplicitamente autobiografico; la confessione si affianca allo studio autoanalitico, nel tentativo non riuscito di trovare un mezzo espressivo capace di rendere conto, con distacco critico, della «storia di un'anima».

¹³⁹ La testimonianza dell'autore è riferita da L. FASSÒ, *Notizia della vita di Carlo Varese*, in «Julia Derthona», Bollettino della Società Storica Tortonese, Tortona, XXII, 1909, pp. 15-17.

Il programma restò tale, anche se per lungo tempo ancora Giacomo accarezzò l'idea di un romanzo che avrebbe dovuto intrecciare l'io e l'egli, sì da connettere l'angoscia della sua privata condizione esistenziale alla realtà storica del proprio tempo. Il duplice impulso della soggettività e dell'oggettività, che non è stato possibile saldare in un autonomo e nuovo organismo narrativo, seguirà poi, nell'attività leopardiana, linee distinte: quella della lirica, con la trasfigurazione autobiografica dei *Canti*, e quella della ragione oggettiva, con la scrittura insieme arcaizzante e familiare, evocativa e satirica, argomentativa e fiabesca delle *Operette morali*: un libro antitetico ai *Promessi sposi*, anzi polemico e controcorrente rispetto agli intendimenti stessi del romanzo ottocentesco, e perciò libro aristocratico e difficile, sorridente e disperato, non destinato al successo. Un'opera di prosa umoristica e antiromanzesca, rivolta all'appassionata contemplazione del negativo, e dunque isolata e solitaria nel paesaggio della cultura letteraria del suo secolo.

Il romanzo contemporaneo degli anni Venti mostra con chiarezza il declino del fervore progettuale che, specie in area lombarda, ha animato il periodo 1816-1819, quando era ancora consentito sperare, da parte degli intellettuali illuminati, in una possibile cooperazione con il restaurato governo austriaco. Chiusa la parentesi del «Conciliatore», appare evidente, anche sul terreno della narrativa, l'arretramento su una linea di evasiva e innocua divulgazione sentimentale-edificante, per iniziativa prevalente di intraprendenti esponenti del nuovo ceto giornalistico (come Bertolotti e Sacchi), formato in buona parte da ex funzionari della burocrazia napoleonica rimasti disponibili sul mercato e inseriti negli apparati produttivi dell'attivissima industria libraria milanese. Il tentativo del moderno romanzo di costume, da parte di Varese, non ha superato, com'era prevedibile alla luce delle condizioni civili e culturali che conosciamo, i limiti del descrittivismo pittorresco.

La battuta d'arresto che la Restaurazione ha segnato nel processo di sviluppo degli ideali liberali non ha comportato uno stallo recessivo nella produzione editoriale: ha avuto riflessi immediati sul piano ideologico e culturale, non su quello economico e mercantile, come mostra l'ampia diffusione di quasi tutti i testi considerati.

Certo è che il rapporto di tensione tra gli intellettuali e i nuovi governanti, tanto più teso per l'onnipresente sorveglianza della censura, ha reso impossibile un romanzo di vita contemporanea sorretto da quegli umori polemici e da quella tensione conoscitiva che erano stati vagheggiati nel quadriennio 1816-1819, e che già aveva suggerito il Foscolo didimeo. Il confronto con la coeva narrativa europea, soprattutto francese (si pensi almeno a Stendhal, che abbandona l'Italia nel 1821, sospettato di carbonarismo), non lascia dubbi sui particolari effetti che la nostra situazione civile ha avuto anche in campo letterario. Se si considera che le opere narrative di successo nei primi anni Venti rispondono al requisito prioritario dell'evasione edificante, acquista valore di monito emblematico il saggio di un riconosciuto maestro come Giordani, *A un giovane Italiano. Istruzioni per l'arte di scrivere*, composto proprio nel 1821. Al giovane Eugenio, desideroso di cimentarsi nell'esercizio delle lettere, Giordani raccomandava una scrittura nutrita di pensiero, di profonda esperienza

umana, etica e intellettuale. Per la difficile «arte di scrivere» consigliava, insieme a specifiche indicazioni tecniche, anzitutto l'«uso della vita»¹⁴⁰, vale a dire quella cognizione profonda dell'esistere che era del tutto estranea alla narrativa allora di moda. Ma non è un caso che il maestro di Piacenza si sia poi dimostrato nel 1827, nonostante le profonde differenze di cultura e di ideologia che lo allontanavano da Manzoni, uno dei pochi lettori illuminati dei *Promessi sposi*.

Il romanzo del presente, aderente alla situazione sociale o alla realtà psicologica del presente, secondo la lezione del Foscolo didimeo o le proposte del «Conciliatore» o l'ipotesi narrativa di Leopardi, non solo non c'è stato, ma l'appressamento alla contemporaneità avrebbe comportato da noi un tragitto faticoso.

La grande affermazione del romanzo storico, che dal 1827 si estende a tutti gli anni Trenta, è certo tributaria della poetica storicistica del romanticismo europeo, ma occorre sottolineare con vigore che in Italia la scelta di impostare un ritratto dei nostri costumi su temi e ambienti di un remoto passato è soluzione anche imposta dalle circostanze della realtà politica. Già segnalata da Borsieri nel 1816, come sappiamo, l'idea del romanzo storico era stata non per nulla messa da parte dai conciliatoristi, dinanzi alla più urgente necessità di un'indagine rivolta al presente. La fortuna del romanzo storico è stata successiva al crollo dei programmi riformisti del «Conciliatore»: essa ha avuto il merito di offrire la più concreta alternativa all'evasiva sentimentalità arcadica dell'epigonismo wertheriano-ortisiano prevalente nei primi anni Venti, ma si presenta pur sempre, se non come un ripiego, come un'opzione necessitata. Il che non è senza conseguenze per la fisionomia del nostro romanzo storico e per il carattere stesso del capolavoro manzoniano.

[1994]

¹⁴⁰ P. GIORDANI, *A un giovane Italiano. Istruzioni per l'arte di scrivere*. XV Agosto MDCCCXXI, in *Scritti*, a cura di G. Chiarini, Firenze, Sansoni, 1890, nuova presentazione di S. Timpanaro, ivi, 1978, p. 152.