CAPITOLO

12

Neoclassicismo e Preromanticismo

«Oggi a calcar le nuvole / Giunse la tua virtute» (Monti, Al signor di Montgolfier, vv. 133–134)

OBIETTIVI

1. Collocare la letteratura tra il 1789 e il 1815 nell'età delle rivoluzioni e di Napoleone, e descrivere le scelte degli intellettuali
2. Spiegare l'idea neoclassica del bello a partire da Winckelmann e da Canova, e l'uso della mitologia come linguaggio
3. Leggere e analizzare l'ode *Al signor di Montgolfier* e la scena di Ettore e Astianatte nell'*Iliade* di Monti, collegando il pallone aerostatico alla fisica e la traduzione all'originale greco
4. Riconoscere i temi del Preromanticismo (sentimento, notte, tombe, sublime) in Ossian, Rousseau e nel *Werther*
5. Ricostruire la nascita del romanzo europeo nel Settecento e le sue forme, fino al romanzo epistolare

INDICE DEL CAPITOLO

12.1 L'età delle rivoluzioni 2
12.2 Il Neoclassicismo 5
12.3 Vincenzo Monti 8
12.4 Il Preromanticismo 14
12.5 Il romanzo nel Settecento europeo 20

Italiano 4 · Parte IV · Dal Neoclassicismo al Romanticismo · versione 1.0
Capitolo 12: Neoclassicismo e Preromanticismo · pagine 393–420 del volume completo · estratto per lo studio

Il 1° dicembre 1783 una folla enorme riempie il giardino delle Tuileries, a Parigi. Al centro c'è un globo di seta gommata gonfio di un gas che allora si chiamava «aria infiammabile», cioè idrogeno; sotto il globo, in una navicella a forma di barca, salgono il fisico Jacques Charles e il costruttore Nicolas-Louis Robert. Pochi minuti dopo i due uomini sono sopra i tetti della città, e poi lontano, nella campagna. Qualche mese prima i fratelli Montgolfier, fabbricanti di carta di Annonay, avevano fatto salire in cielo un pallone gonfio d'aria calda. In Italia la notizia arriva come una prova del potere della ragione: l'uomo, che ha già strappato il fulmine al cielo con il parafulmine, ora sa anche volare.

A Roma un giovane poeta, Vincenzo Monti, celebra l'impresa con un'ode. Ma come la racconta? Non con le parole della chimica, bensì con quelle del mito: il pallone diventa la nave degli Argonauti, l'aeronauta un nuovo Giasone. In questo gesto c'è il gusto di un'epoca intera, che chiamiamo **Neoclassicismo**: dire le cose nuove nella lingua degli antichi. Negli stessi anni, però, i lettori di tutta Europa piangono sulle lettere di un giovane innamorato che si toglie la vita, il Werther di Goethe, e si commuovono con i canti di un bardo scozzese che vive tra nebbie, tombe e tempeste: è il clima che la critica chiama **Preromanticismo**.

Il capitolo tiene insieme queste due tendenze, che convivono nelle stesse città e spesso nelle stesse persone. Partiamo dalla storia, perché tra il 1789 e il 1815 la storia irrompe nella vita degli scrittori come mai prima; poi vediamo l'ideale neoclassico, leggiamo Monti, attraversiamo il Preromanticismo europeo e chiudiamo con il genere che in questo secolo conquista i lettori: il romanzo. È il terreno su cui cresceranno Foscolo (cap. 13) e il Romanticismo (cap. 14).

12.1 L'età delle rivoluzioni

12.1.1 Dalla Bastiglia a Campoformio

Nel luglio del 1789 il popolo di Parigi prende la Bastiglia, la fortezza-prigione simbolo dell'arbitrio del re. Comincia la **Rivoluzione francese**, che in pochi anni abolisce i privilegi feudali, proclama i diritti dell'uomo e del cittadino, trasforma la monarchia assoluta in monarchia costituzionale e poi, nel 1792, in repubblica. Nel gennaio del 1793 Luigi XVI è ghigliottinato; seguono la guerra contro le monarchie d'Europa e il periodo del Terrore (1793–1794), in cui il governo rivoluzionario manda a morte migliaia di sospetti nemici. Per chi era cresciuto con i libri degli illuministi (cap. 8), la Rivoluzione è insieme una speranza e uno spavento: le idee della ragione diventano leggi, ma anche processi sommari.

L'Italia entra in questa storia nella primavera del 1796, quando un generale di ventisei anni, **Napoleone Bonaparte**, guida l'armata francese oltre le Alpi, sconfigge Piemontesi e Austriaci ed entra a Milano. Al suo seguito nascono le **repubbliche giacobine** (o «sorelle» della Francia):

la Cispadana, la Cisalpina con capitale Milano (1797), poi la Repubblica romana (1798) e quella napoletana (1799). Si chiamavano **giacobini**, dal club parigino più radicale, i patrioti italiani che sostenevano le idee rivoluzionarie: uguaglianza davanti alla legge, sovranità del popolo, fine dei privilegi del clero e della nobiltà. Il 7 gennaio 1797, a Reggio Emilia, il congresso della Repubblica cispadana adotta come bandiera il tricolore verde, bianco e rosso.

Ma la libertà portata dalle baionette ha un prezzo. Nell'ottobre del 1797 Napoleone firma con l'Austria il **trattato di Campoformio**: in cambio del riconoscimento della Cisalpina, cede all'Austria Venezia, la cui Repubblica millenaria aveva già cessato di esistere in maggio. Per molti giovani veneti, che avevano creduto nella Francia come liberatrice, è un tradimento. Tra loro c'è un diciannovenne nato a Zante, Ugo Foscolo: da quella ferita nasceranno le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (cap. 13).

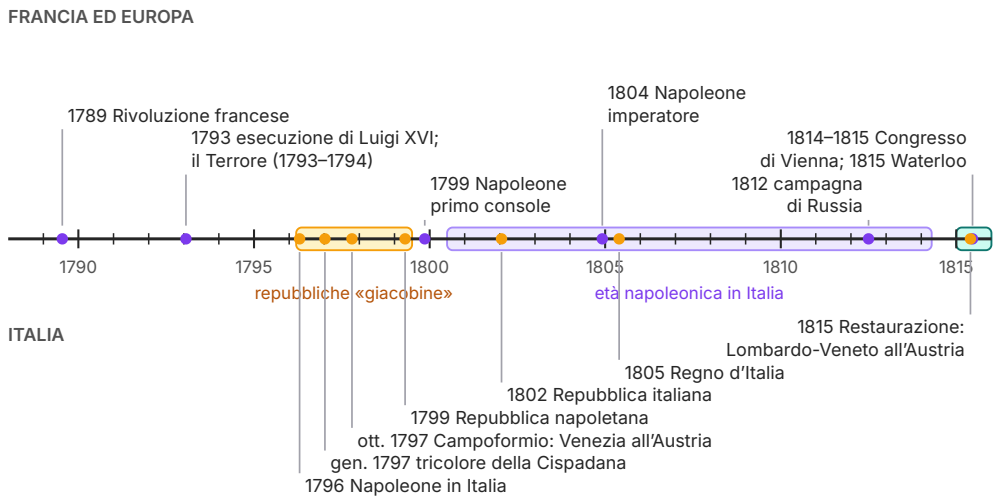


Figura 12.1 Dalla Rivoluzione alla Restaurazione, 1789–1815 (asse del tempo proporzionale). Sopra gli eventi di Francia ed Europa, sotto quelli italiani; le fasce colorate indicano i periodi della storia italiana.

12.1.2 L'Italia napoleonica

La Figura 12.1 mostra quanto rapidamente si succedano i regimi. Nel 1799, mentre Napoleone è in Egitto, Austriaci e Russi riconquistano il Nord e le repubbliche cadono; a Napoli la reazione borbonica manda al patibolo molti patrioti. Tornato in Francia, Napoleone prende il potere come primo console (1799), rientra in Italia e vince a Marengo (1800). Nascono allora la **Repubblica italiana** (1802), con Napoleone presidente, e il **Regno d'Italia** (1805), di cui egli stesso è re, mentre il Sud diventa un regno affidato prima al fratello Giuseppe, poi al cognato Gioacchino Murat.

Per circa quindici anni l'Italia centro-settentrionale vive dentro uno Stato moderno: un codice civile uguale per tutti, un'amministrazione efficiente, scuole e licei, strade, l'obbligo del ser-

vizio militare. Il prezzo è alto: tasse pesanti, la coscrizione che porta migliaia di giovani a morire nella campagna di Russia (1812), opere d'arte trasferite a Parigi. Dopo la sconfitta di Napoleone, il **Congresso di Vienna** (1814–1815) ridisegna la carta d'Europa. In Italia tornano i vecchi sovrani, e la Lombardia e il Veneto formano un regno governato dall'Austria. È la **Restaurazione**: il tentativo di riportare l'Europa a prima del 1789. Ma molte cose non possono tornare indietro: l'idea di nazione, l'esperienza di un'Italia unita almeno in parte sotto un unico governo, il tricolore.

12.1.3 L'intellettuale tra impegno e disillusione

Che cosa significa tutto questo per chi scrive? Per la prima volta in Italia lo scrittore non è soltanto il cortigiano di un principe o il precettore di una famiglia nobile (pensa a Parini, cap. 10): può essere un funzionario dello Stato, un giornalista, un professore pagato dal governo, un ufficiale. La committenza cambia. Lo Stato napoleonico ha bisogno di poeti che celebrino le sue vittorie e di professori che formino i nuovi cittadini; offre cattedre, pensioni, onori. In cambio chiede consenso.

Gli intellettuali reagiscono in modi diversi. Alcuni si impegnano con entusiasmo nelle repubbliche e pagano con l'esilio o con la vita il loro fallimento: a Napoli, nel 1799, tra i giustiziati c'è Eleonora de Fonseca Pimentel, che aveva diretto il giornale della Repubblica. Altri, come il napoletano Vincenzo Cuoco nel *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, riflettono sulle cause della sconfitta e concludono che una rivoluzione importata dall'estero, lontana dalla vita del popolo, non poteva durare. Altri ancora servono ogni regime che si succede, e il caso più famoso è proprio Vincenzo Monti. Infine c'è la generazione di Foscolo, che vive la caduta delle speranze come una tragedia personale: dalla **disillusione** politica nascono temi che il Preromanticismo aveva già preparato, come la solitudine, la morte, il valore delle tombe e della memoria.

COLLEGAMENTI

Storia · Il tricolore. I colori della bandiera italiana compaiono già nelle coccarde dei patrioti degli ultimi anni del Settecento; la prima adozione ufficiale come bandiera di uno Stato è quella della Repubblica cispadana, decisa a Reggio Emilia il 7 gennaio 1797 (per questo il 7 gennaio è oggi la Giornata nazionale del tricolore). Secondo la ricostruzione più diffusa, il verde e il bianco venivano dall'uniforme della guardia civica milanese; il modello era il tricolore francese: la bandiera dell'Italia nasce dentro l'esperienza napoleonica, ed è uno dei segni che la Restaurazione non riuscirà a cancellare.

Fisica · Volta e Napoleone. Nel 1800 Alessandro Volta, professore all'università di Pavia, annuncia in una lettera alla Royal Society di Londra la sua *pila*, il primo generatore di corrente continua. L'anno dopo la presenta a Parigi all'Institut de France, alla presenza di Napoleone, che lo premia; più tardi il Regno d'Italia lo nomina senatore e conte. Come Monti nella letteratura, Volta mostra che lo Stato napoleonico voleva legare a sé anche la scienza: i suoi onori erano anche propaganda.

12.2 Il Neoclassicismo

12.2.1 Winckelmann e il «bello ideale»

Verso la metà del Settecento l'Europa colta riscopre l'antichità con occhi nuovi. Gli scavi di Ercolano (dal 1738) e di Pompei (dal 1748), nel Regno di Napoli, riportano alla luce intere città romane, con le case, gli affreschi, gli oggetti quotidiani; i viaggiatori del **Grand Tour**, il lungo viaggio di formazione dei giovani aristocratici europei, attraversano l'Italia per vedere le rovine; i disegni dei monumenti antichi circolano in raccolte di incisioni. Non si tratta più, come nel Rinascimento, di conoscere i classici attraverso i testi: si vuole vedere l'antico, misurarlo, imitarlo.

Il teorico di questo gusto è il tedesco **Johann Joachim Winckelmann** (1717–1768), che visse a lungo a Roma come bibliotecario e studioso delle collezioni antiche. Nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1755) e nella *Storia dell'arte dell'antichità* (1764) sostiene che l'arte greca ha raggiunto una perfezione che nessun'altra età ha più toccato, e che l'unico modo per diventare grandi è l'**imitazione** degli antichi. Non copia, però: i Greci non hanno riprodotto i corpi così come li vedevano, ma hanno scelto da molti modelli le parti più belle e le hanno composte in un **bello ideale**, che non esiste in natura ma è più vero della natura. La formula con cui Winckelmann riassume il carattere dei capolavori greci è diventata la definizione stessa del Neoclassicismo:

> Il carattere generale e distintivo dei capolavori greci è, infine, una nobile semplicità e una quieta grandezza, tanto nella posa quanto nell'espressione.
>
> (Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche*, 1755, trad. della redazione)

Winckelmann spiega l'idea con un'immagine: come il fondo del mare resta calmo anche quando la superficie è agitata dalla tempesta, così le figure greche, anche nel dolore più forte, mostrano un'anima grande e composta. Il suo esempio è il gruppo del *Laocoonte*, il sacerdote troiano stretto con i figli dai serpenti: il volto esprime una sofferenza estrema, ma la bocca non urla, il corpo resta armonioso. Il **Neoclassicismo** è dunque un ideale di **misura**: la passione c'è, ma è dominata dalla forma. Il termine, come «Barocco» e «Manierismo» (cap. 1 e 3), è un'etichetta posteriore: gli artisti del tempo parlavano semplicemente di «vero stile», di «gusto greco», di ritorno all'antico.

12.2.2 Quale Grecia?

Chi studia il greco deve chiedersi quale Grecia avesse in mente il Settecento. Winckelmann non vide mai la Grecia: conobbe l'arte antica nelle collezioni di Roma, attraverso statue che in gran parte erano copie romane di originali greci perduti, e il suo esempio più celebre, il *Laocoonte*, ritrovato a Roma nel 1506, è secondo Plinio il Vecchio opera di tre scultori di Rodi e appartiene all'età ellenistica o già romana, non all'età di Pericle. Quei marmi, inoltre, ci sono arrivati bianchi, ma in origine erano dipinti: la **policromia** della scultura antica, oggi documentata dagli studi, era quasi invisibile agli occhi del Settecento. La Grecia neoclassica è dunque un'**idea**: serena, luminosa, composta, la patria di una bellezza senza tempo.

È una Grecia molto diversa da quella che incontri quest'anno in Greco leggendo i tragici. Nella tragedia attica, che hai studiato nel secondo anno (*Italiano 2*, cap. 10), la passione non è affatto «quieta»: Edipo si acceca, Medea uccide i figli, Eschilo mette in scena il sangue che chiama sangue nella casa degli Atridi. Già un contemporaneo, il tedesco Gotthold Ephraim Lessing, nel saggio *Laocoonte* (1766) rispose a Winckelmann proprio con un tragico: nel *Filottete* di Sofocle l'eroe ferito grida il suo dolore sulla scena, e nessuno spettatore antico lo giudicava per questo meno grande. Se la statua non urla, concludeva Lessing, è per una legge della scultura, che deve restare bella, non per una presunta calma dell'anima greca. Il ritorno all'antico del Neoclassicismo è quindi una **scelta**: dell'antico prende la misura e lascia nell'ombra l'eccesso, il terrore, il lutto, che il Preromanticismo e poi il Romanticismo andranno a cercare.

12.2.3 Canova e le arti

Le idee di Winckelmann trovano la loro realizzazione più alta nell'opera di **Antonio Canova** (Possagno 1757 – Venezia 1822), lo scultore più celebre d'Europa tra Settecento e Ottocento. Le sue statue sono di marmo bianchissimo, levigato fino a sembrare morbido; le forme sono pure, i gesti sospesi, i sentimenti trattenuti. Il Neoclassicismo non è soltanto scultura: in pittura il francese Jacques-Louis David dipinge nel *Giuramento degli Orazi* (1784) tre fratelli romani che giurano di morire per la patria, con un rigore di linee che è già una lezione civile; in architettura le città si riempiono di colonnati, di frontoni e di archi di trionfo.

COLLEGAMENTI

Arte · Tre opere di Canova. Il Neoclassicismo nelle arti lo studierai in Storia dell'arte il prossimo anno; qui bastano tre opere, descritte a parole. In *Amore e Psiche* (1787–1793, oggi al Louvre) il dio alato si china su Psiche, che si risveglia e lo abbraccia: i due corpi formano una X di braccia e di ali, e tutto il movimento converge sul piccolo spazio vuoto tra i due volti, un attimo prima del bacio che, come dice il titolo completo dell'opera, la riporta in vita. Nella *Paolina Borghese* (1804–1808, Roma, Galleria Borghese) la sorella di Napoleone è distesa su un letto come Venere vincitrice, con il pomo in mano: il ritratto di una principessa del nuovo regime diventa un'immagine mitologica. Nel *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria* (1798–1805, Vienna, chiesa degli Agostiniani) un corteo di figure in lutto sale verso la porta scura di una piramide: la morte non è rappresentata come uno scheletro, ma come un passaggio silenzioso, e il dolore dei vivi diventa forma. È lo stesso tema dei *Sepolcri* di Foscolo (cap. 13): la tomba conta per chi resta.

12.2.4 La mitologia come lingua

Per un poeta neoclassico la mitologia non è una fede né soltanto un ornamento: è una **lingua** comune, che tutti i lettori colti conoscono fin dalla scuola e che permette di dire le cose con dignità e con chiarezza. Venere è la bellezza, Marte la guerra, le Grazie l'armonia; un navigatore è un nuovo Giasone, un aviatore un nuovo Dedalo. La mitologia serve a **nobilitare** il presente: una battaglia di Napoleone diventa una gesta da poema, un'invenzione scientifica un'impresa da eroi. Ed è una lingua europea: lo scultore danese Thorvaldsen a Roma, il pittore David a Parigi, il poeta Monti a Milano la parlano tutti allo stesso modo.

Questo uso del mito ha anche un lato politico. Napoleone si fa ritrarre da Canova come un dio nudo, *Marte pacificatore*; le feste della Rivoluzione erano piene di dee della Libertà e della Ragione; l'architettura dei nuovi Stati imita i templi e i fori romani. Il Neoclassicismo è lo stile di chi vuole fondare un ordine nuovo e presentarlo come eterno. Per questo, quando l'ordine napoleonico crollerà, la generazione romantica attaccherà proprio la mitologia come una lingua morta, buona per le corti e non per il popolo (cap. 14).

ERRORE FREQUENTE

Neoclassico non vuol dire freddo né conservatore. Si pensa spesso al Neoclassicismo come a un'arte accademica, che ripete forme già viste. In realtà, per gli uomini del tempo, il ritorno ai Greci era una *rottura*: contro la decorazione eccessiva del tardo Barocco e del Rococò, contro l'arte delle corti, in nome della semplicità e della virtù civile. Non a caso lo stesso linguaggio fu usato dalla Rivoluzione francese e da Napoleone. Il giudizio di «freddezza» nasce più tardi, dalla polemica romantica.

12.3 Vincenzo Monti

12.3.1 Il poeta di ogni regime

Vincenzo Monti nasce ad Alfonsine, in Romagna, nel 1754 e muore a Milano nel 1828. Nessun poeta italiano del suo tempo fu più ammirato da vivo; nessuno, forse, è stato giudicato più severamente dopo. La ragione è nella sua biografia, che la Figura 12.2 riassume: Monti attraversa quattro regimi, e li canta tutti.

Giovane studente a Ferrara, si trasferisce a Roma nel 1778 ed entra al servizio di Luigi Braschi, nipote del papa Pio VI. Nella Roma papale è poeta d'Arcadia, di occasione e di corte; e quando, nel 1793, il diplomatico francese Hugou de Bassville viene ucciso in un tumulto popolare, Monti scrive la *Bassvilliana*, una cantica in terzine di gusto dantesco in cui l'anima del francese, pentita, è condannata a vedere gli orrori della Rivoluzione. Quattro anni dopo, nel 1797, Monti lascia Roma e passa nella Repubblica cisalpina, dove diventa un poeta repubblicano; quando gli Austro-Russi riconquistano Milano, ripara a Parigi (1799–1801). Tornato con Napoleone, scrive la *Mascheroniana* (1801), in morte del matematico Lorenzo Mascheroni, e diventa il poeta ufficiale del nuovo Stato, professore a Pavia e storiografo del Regno: per Napoleone compone tra l'altro *Il bardo della Selva Nera* (1806). Caduto Napoleone, scrive versi d'omaggio per gli Austriaci.

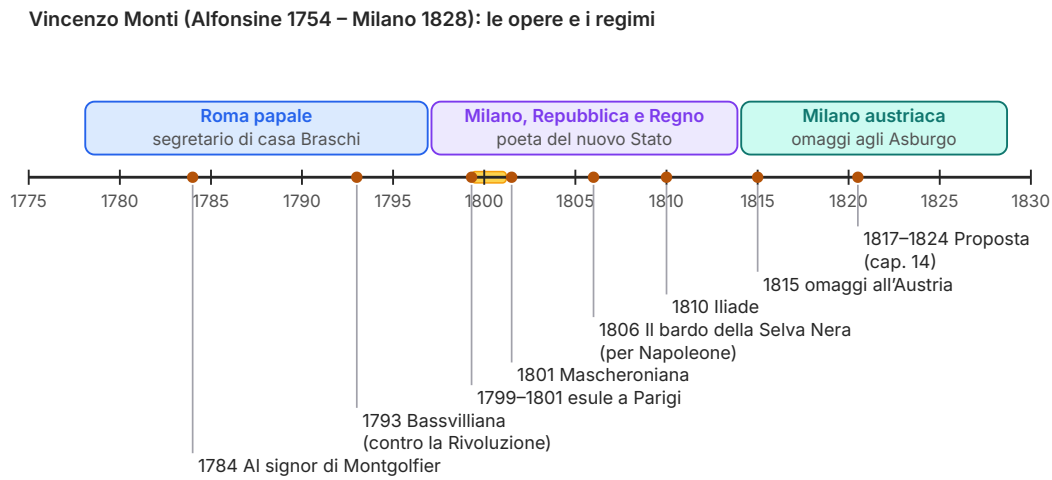


Figura 12.2 La carriera di Vincenzo Monti (asse del tempo proporzionale): le fasce indicano i regimi sotto cui visse e scrisse, i punti alcune opere. La fascia gialla sull'asse è l'esilio a Parigi.

Come giudicare questa carriera? È facile chiamarlo opportunista, e i contemporanei lo fecero. Ma bisogna ricordare due cose. La prima: Monti viveva del suo lavoro di poeta, in un mondo in

cui il letterato dipendeva ancora da chi lo pagava, e la sua storia è una storia della committenza più che del carattere. La seconda: per Monti la poesia è prima di tutto un'**arte**, una tecnica straordinaria di versi, immagini e suoni che può essere messa al servizio di contenuti diversi. In questo è l'opposto di Alfieri (cap. 11), per cui lo scrittore doveva essere libero da ogni potere, e di Foscolo (cap. 13), che farà della coerenza politica una questione di dignità. Monti resta invece il maestro indiscusso della forma: i suoi versi sono musicali, luminosi, pieni di immagini; la sua lingua poetica, ricca di latinismi e di parole rare ma sempre limpida, fu un modello per i giovani, Foscolo e Leopardi compresi. Anche negli ultimi anni Monti partecipa al dibattito sulla lingua con la *Proposta* di correzioni al Vocabolario della Crusca (cap. 14).

12.3.2 Lettura · *Al signor di Montgolfier* (1784)

L'ode è composta nei primi mesi del 1784, pochi mesi dopo i primi voli, e letta in Arcadia; è dedicata a Montgolfier, l'inventore della macchina, ma l'ascensione che descrive è quella di Charles e Robert del 1° dicembre 1783, con un pallone a idrogeno (Robert è nominato ai vv. 88 e 107). Il **metro** è la **quartina di settenari** con schema x a x a: il primo e il terzo verso sono sdruccioli e senza rima (li indichiamo con x), il secondo e il quarto sono piani e rimano tra loro. È un metro breve e cantabile, della stessa famiglia della canzonetta e dell'ode-canzonetta che hai incontrato con Metastasio e Parini (capp. 8 e 10). Le 35 quartine (140 versi) seguono un percorso in tre tempi: il paragone con gli Argonauti (vv. 1–36), l'elogio della scienza che ha svelato la natura e il racconto del volo (vv. 37–112), l'inno finale alla ragione umana (vv. 113–140). Ne leggiamo tre quartine, una per ogni tempo.

Tabella 12.1 *Al signor di Montgolfier*, vv. 1–4, 65–68, 133–136. Testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Quando Giason dal Pelio Spinse nel mar gli abeti, E primo corse a fendere Co' remi il seno a Teti; 4	Quando Giasone spinse in mare gli abeti tagliati sul monte Pelio (cioè la nave Argo, costruita con quel legname) e per primo corse a solcare con i remi il grembo di Teti, cioè il mare, [… il giovane Orfeo salì sulla poppa e con il suo canto placò i venti, vv. 5–20].
[…] Per lui del pondo immemore, Mirabil cosa! in alto Va la materia, e insolito Porta alle nubi assalto. 68	Grazie a esso (all'«aria infiammabile», l'idrogeno, nominata al v. 57), dimenticando il proprio peso – cosa meravigliosa! – la materia sale in alto e porta alle nuvole un assalto mai visto prima.
[…] Oggi a calcar le nuvole Giunse la tua virtute, E di natura stettero Le leggi inerti e mute. 136	Oggi la tua forza (o ardimento umano, o scienza, invocati al v. 113) è arrivata a calpestare le nuvole, e le leggi della natura sono rimaste ferme e mute, senza poterti opporre resistenza.

Testo: Monti, *Poesie*, edizione commentata disponibile su Wikisource, confrontata con una ristampa ottocentesca delle *Poesie*.

Guida alla lettura

Comprensione. L'ode costruisce un grande **paragone**. Nell'antichità la prima nave, quella degli Argonauti, ebbe un poeta, Orfeo, che ne cantò l'impresa; ora che l'uomo ha conquistato l'aria con un'impresa più grande, ci vuole un nuovo Orfeo, e Monti si candida a esserlo. La seconda quartina scelta descrive il momento in cui il pallone si stacca da terra: la «materia», cioè un corpo pesante, sale come se avesse dimenticato il proprio peso. L'ultima celebra la ragione umana che, dopo aver vinto il fulmine, svelato il moto degli astri, scomposto la luce del sole e pesato l'aria, ora cammina sulle nuvole.

Analisi. La lingua è quella della tradizione classica: *Teti* per il mare (una metonimia: la dea per il suo regno), *abeti* per la nave (la materia per l'oggetto), *pondo* (latino *pondus*) per «peso», *virtute* per «forza, valore». La sintassi è piena di inversioni («del pondo immemore» per «immemore del pondo»; «di natura stettero / Le leggi» per «le leggi di natura stettero»), che danno solennità. Ma la frase è sempre breve e chiara, e ogni quartina contiene un'immagine compiuta: la musica dei settenari (Figura 12.3), con gli sdruccioli che sospendono il verso e i piani che lo chiudono in rima, rende il tono leggero e insieme entusiasta. L'esclamazione «Mirabil cosa!», incastonata a metà frase, imita lo stupore della folla.

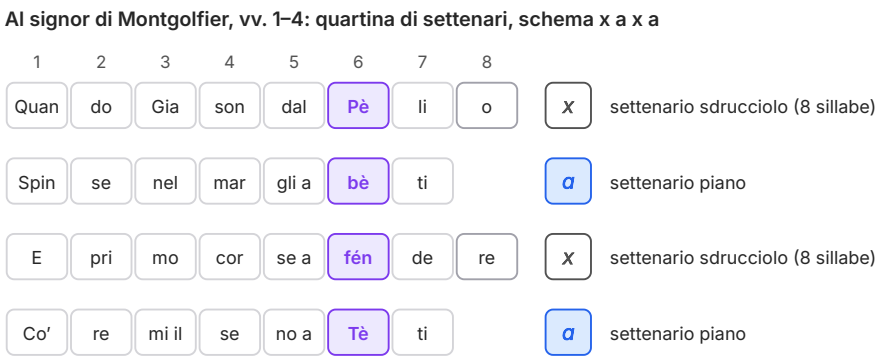


Figura 12.3 La prima quartina dell'ode scandita: quattro settenari, con l'accento fisso sulla sesta sillaba; i versi dispari sono sdruccioli e senza rima (x), i pari piani e in rima (a). Sinalefi: *gli a*, *se a*, *mi il*, *no a*.

Interpretazione. L'ode è un documento perfetto dell'età dei lumi: la scienza è celebrata come la liberatrice dell'umanità dalle «tenaci tenebre» dell'ignoranza (v. 49), e la fiducia nel progresso arriva fino all'iperbole finale, quando il poeta immagina che la ragione possa un giorno vincere anche la morte. Ma il modo in cui Monti racconta la scienza è tutto letterario. Quando dice che la materia va in alto «del pondo immemore», descrive il fenomeno come appare agli occhi, non

come lo spiega la fisica: già i commentatori dell'Ottocento notavano che il pallone sale proprio *a causa* del peso, cioè della differenza tra il peso dell'aria e quello del gas (vedi il box qui sotto). Monti non sta sbagliando una lezione di fisica: sta traducendo un fatto nuovo nella lingua del mito, che sa dire la meraviglia meglio della spiegazione. In questa doppia fedeltà, alla ragione dell'Illuminismo e alla bellezza degli antichi, c'è il Neoclassicismo.

ESEMPIO SVOLTO

Scandire un settenario sdrucciolo. Scandisci il v. 65, «Per lui del pondo immemore». *Procedimento*: 1) dividi in sillabe: Per | lui | del | pon | do | im | me | mo | re; 2) cerca le sinalefi: la vocale finale di *pondo* e quella iniziale di *immemore* si uniscono in una sola sillaba metrica (*do im*); 3) conta le sillabe fino all'ultimo accento: Per (1) lui (2) del (3) pon (4) do‿im (5) **mè** (6) mo (7) re (8). *Risultato*: l'ultimo accento cade sulla sesta sillaba e la parola finale, *immèmore*, è sdrucciola; il verso ha otto sillabe ma è un **settenario sdrucciolo**, perché in metrica si conta fino alla sillaba dopo l'ultimo accento (6 + 1 = 7) e la sillaba in più degli sdruccioli non cambia il nome del verso. Gli altri accenti cadono sulla 2ª (*lui*) e sulla 4ª (*pòn*): il ritmo è regolare, quasi una marcia.

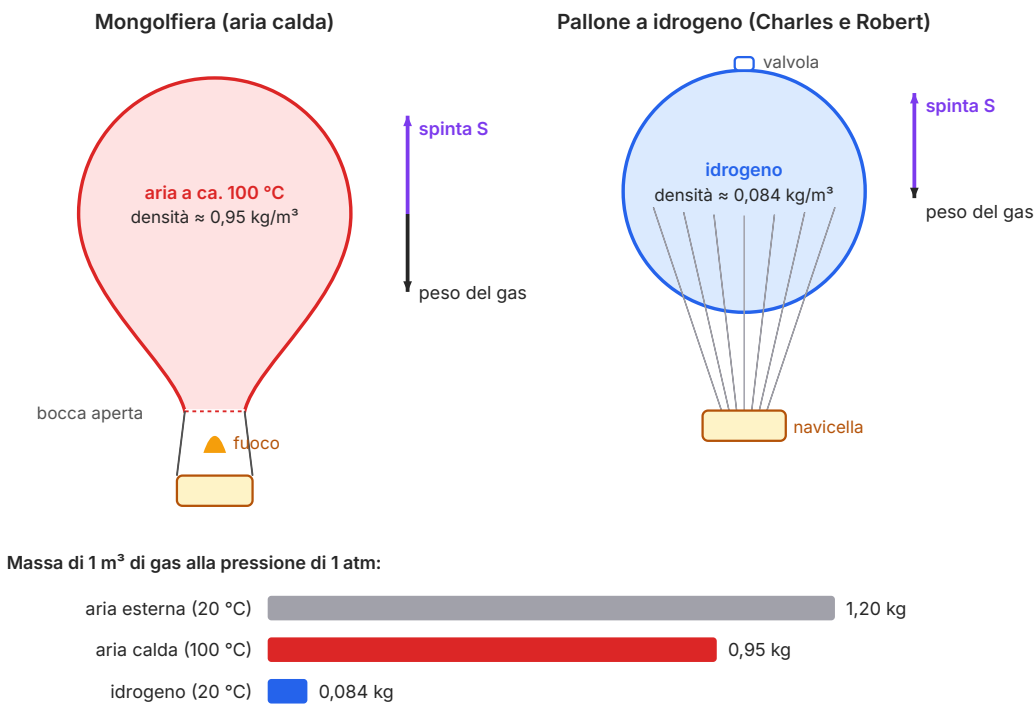


Figura 12.4 Perché un pallone sale: una mongolfiera ad aria calda e un pallone a idrogeno (*schema non in scala*). La spinta S è il peso dell'aria esterna spostata dal pallone; il peso del gas che contiene è minore. Le frecce sono proporzionali per un metro cubo di gas; in basso, la massa di un metro cubo di ciascun gas (a 1 atm).

COLLEGAMENTI

Fisica · Il principio di Archimede in aria. Un corpo immerso in un fluido riceve una spinta verso l'alto pari al peso del fluido spostato; questo vale anche per l'aria. Un metro cubo d'aria a 20 °C e alla pressione di 1 atmosfera ha una massa di circa 1,20 kg. Se lo stesso volume è occupato da aria scaldata a 100 °C, la densità scende (a pressione costante è inversamente proporzionale alla temperatura assoluta: 293/373 ≈ 0,79) e la massa diventa circa 0,95 kg: la differenza, circa 0,25 kg, è il carico che ogni metro cubo può sollevare. Con l'idrogeno, la cui massa per metro cubo è circa 0,084 kg, la differenza sale a circa 1,12 kg, più di quattro volte tanto (Figura 12.4). Per questo il pallone di Charles e Robert poteva essere più piccolo di una mongolfiera a parità di carico; ma l'idrogeno è infiammabile, e costoso da produrre (allora si otteneva versando acido solforico sul ferro). Quando Monti scrive che la materia sale «del pondo immemore», descrive un'apparenza: il pallone sale proprio perché il peso dell'aria che sposta supera il suo.

12.3.3 Lettura · Ettore e Astianatte nell'*Iliade* (1810)

Il capolavoro di Monti è una traduzione: l'*Iliade* di Omero in endecasillabi sciolti, pubblicata nel 1810 e più volte corretta. Secondo la tradizione critica, Monti leggeva il greco con fatica e lavorò soprattutto sulle traduzioni latine letterali e sulle versioni italiane già esistenti; un epigramma attribuito a Foscolo lo chiamò per questo «gran traduttor dei traduttor d'Omero». Eppure la sua versione ebbe un successo enorme e per più di un secolo fu l'*Iliade* degli Italiani, letta e imparata a memoria nelle scuole. Nel primo anno ne hai letto il proemio (*Italiano 1*, cap. 13); ora che leggi Omero in greco, puoi guardare da vicino come lavora un traduttore neoclassico. Scegliamo una delle scene più celebri del poema, nel libro VI: Ettore è tornato in città dalla battaglia e incontra alle porte Scee la moglie Andromaca, con la nutrice che tiene in braccio il figlio Astianatte. Andromaca lo ha supplicato di non tornare a combattere; Ettore le ha risposto che non può, e che il pensiero più doloroso è per lei, che un giorno sarà schiava di un acheo. Poi si volta verso il bambino.

> Così detto, distese al caro figlio
> L'aperte braccia. Acuto mise un grido
> Il bambinello, e declinato il volto,
> Tutto il nascose alla nudrice in seno,
> Dalle fiere atterrito armi paterne,
> E dal cimiero che di chiome equine
> Alto su l'elmo orribilmente ondeggia.
> Sorrise il genitor, sorrise anch'ella
> La veneranda madre; e dalla fronte
> L'intenerito eroe tosto si tolse
> L'elmo, e raggiante sul terren lo pose.

(Monti, *Iliade*, VI 614–624)

Testo: Monti, *Iliade*, edizione del 1825 (Wikisource), confrontata con una ristampa ottocentesca; numeri dei versi della traduzione.

Guida alla lettura

Comprensione. Ettore tende le braccia al figlio, ma il bambino grida e nasconde il viso nel seno della nutrice: ha paura delle armi del padre e soprattutto del cimiero di crini di cavallo che ondeggia in cima all'elmo. Il padre e la madre sorridono; Ettore si toglie l'elmo e lo posa a terra, ancora splendente. Nei versi seguenti prende in braccio il figlio, lo solleva verso il cielo e prega Zeus che un giorno qualcuno, vedendolo tornare dalla battaglia, possa dire che è più forte del padre; poi lo restituisce ad Andromaca, che lo accoglie piangendo e sorridendo insieme.

Analisi. Monti traduce in **endecasillabi sciolti**, cioè non rimati e non raggruppati in strofe: il metro della poesia narrativa e didascalica alta del Settecento, che Parini ha usato nel *Giorno* (cap. 10). Senza la rima a chiudere il verso, il ritmo è affidato agli **enjambement**, che qui accompagnano i gesti: il grido arriva prima di chi lo lancia (*Acuto mise un grido / Il bambinello*), la madre è nominata solo nel verso dopo il suo sorriso (*sorrise anch'ella / La veneranda madre*), e l'elmo, la cosa che fa paura, è tenuto in sospeso fino all'inizio dell'ultimo verso (*si tolse / L'elmo*). Il lessico è nobile e latineggiante: *nudrice*, *cimiero*, *chiome equine* per «crini di cavallo», *genitor*, *tosto*. La sintassi imita la libertà delle lingue classiche con l'**iperbato** del v. 618, dove il participio *atterrito* separa l'aggettivo *fiere* dal suo nome *armi*. Il v. 621 è diviso in due metà quasi uguali dalla parola tronca *genitor*: l'**anafora** «Sorrise… sorrise» unisce il padre e la madre nello stesso gesto.

Interpretazione. L'*Iliade* di Monti non cerca la fedeltà letterale, che oggi chiederemmo a una traduzione scolastica, ma un'equivalenza di **tono**: vuole che l'Omero italiano suoni solenne e armonioso come un poeta classico italiano. Il confronto con il greco, nel riquadro qui sotto, mostra che cosa questo comporta. Omero non dice mai che Ettore è «intenerito»: lo fa vedere con un gesto, togliersi l'elmo, e continua a chiamarlo con l'epiteto formulare, «lo splendido Ettore». Monti lascia cadere l'epiteto e nomina il sentimento: *l'intenerito eroe*. È la sensibilità del secondo Settecento (la vedremo tra poco) che entra dentro la misura neoclassica. Negli stessi anni Ippolito Pindemonte (1753–1828) traduce l'*Odissea*, e Foscolo prova a tradurre il primo libro dell'*Iliade*: tradurre Omero è il banco di prova di un'intera generazione.

COLLEGAMENTI

Greco · Il riso di Ettore. Ecco il verso di Omero che corrisponde ai vv. 621–622 di Monti (*Iliade* VI 471):
ἐκ δ᾽ ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ
«e scoppiarono a ridere il padre amato e la madre veneranda» (trad. della redazione).
Il verbo greco, composto con il preverbio *ek-*, indica una risata che prorompe, e un solo verbo al singolare regge i due soggetti, come se padre e madre ridessero insieme. Monti cambia tre cose: il riso diventa un *sorriso*, più composto; il verbo è raddoppiato, perché ciascuno dei genitori abbia il suo gesto; e dei due aggettivi conserva *veneranda* (*pótnia*), mentre lascia cadere il «caro» riferito al padre. Si può leggere in questa scelta il gusto della «quieta grandezza»: anche la gioia, in un poema eroico, deve restare misurata. Poco dopo, al v. 484, Andromaca accoglie il figlio δακρυόεν γελάσασα: un esercizio alla fine del capitolo ti chiede di confrontare queste due parole con la resa di Monti.

APPROFONDIMENTO

Pindemonte, il poeta dei campi e delle tombe. Il veronese Ippolito Pindemonte, amico di Monti e di Foscolo, rappresenta bene la convivenza tra i due gusti del capitolo. Traduttore dell'*Odissea* (1822), che hai incontrato nel primo anno, con la stessa nobiltà neoclassica di Monti, è anche autore delle *Poesie campestri* (1788), versi malinconici sulla vita in campagna, sul tramonto e sulla solitudine, in cui si sente l'eco della poesia inglese delle tombe e della notte. Proprio mentre Pindemonte lavorava a un poemetto sui cimiteri, Foscolo gli indirizzò il carme *Dei sepolcri* (1807); Pindemonte rispose con un'epistola in versi intitolata anch'essa *I sepolcri*. Ne parleremo nel prossimo capitolo.

12.4 Il Preromanticismo

12.4.1 Un'etichetta per un clima

Mentre Winckelmann indica nei Greci la misura e la calma, nella stessa Europa cresce un gusto opposto, che cerca nell'arte non l'ordine ma l'**emozione**. Lo chiamiamo **Preromanticismo**, ma il nome va usato con prudenza: è un'etichetta inventata dalla critica del primo Novecento per indicare quegli aspetti della cultura del secondo Settecento che anticipano il Romanticismo. Nessuno scrittore del tempo si disse «preromantico», e non esistono un manifesto, un gruppo o una data di nascita. Più che un movimento, è un **clima** che attraversa paesi e generi diversi, e che spesso convive con l'Illuminismo e con il Neoclassicismo nella stessa persona.

I suoi temi ricorrono con insistenza. Il primo è il **sentimento**: la convinzione che il cuore conosca verità che la ragione non raggiunge, e che la capacità di commuoversi sia un segno di nobiltà d'animo: è la **sensibilità**, e si parla di «anime sensibili». Il secondo è la **natura**, non più il

giardino geometrico del Barocco ma il paesaggio selvaggio: montagne, foreste, mari in tempesta, rovine coperte di edera. Il terzo è la **notte**, con la luna, il silenzio, la meditazione sulla morte. Il quarto sono le **tombe**: in Inghilterra nasce una **poesia sepolcrale** (o «cimiteriale») che medita sulla morte davanti ai sepolcri. Il poeta Edward Young pubblica tra il 1742 e il 1745 le *Notti* (*Night Thoughts*), un lungo poema di riflessioni notturne sulla vita, la morte e l'immortalità; Thomas Gray, nell'*Elegia scritta in un cimitero di campagna* (1751), medita sulle tombe dei contadini sconosciuti e ricorda che «i sentieri della gloria non portano che alla tomba» (trad. della redazione).

C'è infine una nuova idea del bello. Nel 1757 il filosofo irlandese Edmund Burke distingue il *bello*, che nasce da ciò che è piccolo, armonioso e piacevole, dal **sublime**, che nasce da ciò che è immenso, oscuro, potente e perfino terribile: l'oceano in tempesta, l'abisso, la notte. Davanti al sublime proviamo un piacere misto a paura, il sentimento della nostra piccolezza e insieme della grandezza dello spirito che lo contempla. È una categoria che Kant, che studi quest'anno in Filosofia, riprenderà nella *Critica del giudizio* (1790) e che il Romanticismo farà sua. La Figura 12.5 mette a confronto i due gusti del secondo Settecento; ma ricordane la riga finale: non sono due fasi successive, sono due tendenze dello stesso tempo.

	Neoclassicismo	Preromanticismo
modello	l'arte greca, misura e armonia	la natura selvaggia, il passato nordico
facoltà	la ragione che ordina	il sentimento, l'immaginazione
emozione	la passione dominata	la passione espressa, la malinconia
paesaggio	luce meridiana, forme nitide	notte, nebbia, rovine, tombe
esperienza estetica	il bello	il sublime
forme	ode, carme, mito	canto «ossianico», lettere, romanzo
nomi	Winckelmann, Canova, Monti	Young, Gray, Ossian, Rousseau, Goethe

Stessi anni (ca. 1755–1815), stesse persone: le due tendenze convivono,
spesso nello stesso autore (Monti traduce Omero e canta il bardo ossianico; Foscolo, cap. 13)

Figura 12.5 Neoclassicismo e Preromanticismo a confronto. Le due colonne semplificano tendenze che, negli stessi anni, si intrecciano di continuo.

ERRORE FREQUENTE

Il Preromanticismo non è «un Romanticismo in anticipo». Leggere Young, Gray o il giovane Goethe soltanto come annunci di quello che verrà vuol dire guardarli con il senno di poi. Questi autori rispondono a problemi del loro tempo: il bisogno di una religione del cuore, il disagio dell'individuo nella società, il desiderio di una poesia meno legata alle regole. Molti di loro, del resto, restano illuministi: Rousseau critica la civiltà con gli strumenti della ragione, e Cesarotti, il traduttore di Ossian, è anche l'autore del *Saggio sulla filosofia delle lingue* (cap. 8).

12.4.2 Ossian e Cesarotti

Nel 1760 lo scozzese **James Macpherson** pubblica alcuni *Frammenti di poesia antica* che dice di aver raccolto nelle Highlands e tradotto dal gaelico; seguono due interi poemi epici, *Fingal* e *Temora* (1761–1763), attribuiti a **Ossian**, un bardo cieco del III secolo, figlio del re Fingal. Il successo è immediato in tutta Europa. Nasce l'**ossianesimo**, la moda letteraria dei paesaggi nordici, degli eroi malinconici e dei canti funebri, che contagia lettori come Goethe e Napoleone.

Ma Ossian non è mai esistito, almeno non come lo presenta Macpherson. Già i contemporanei sospettarono il **falso letterario** (Samuel Johnson, il grande critico inglese, lo denunciò apertamente), e gli studi successivi hanno chiarito che Macpherson si servì di alcune ballate gaeliche tradizionali, ma compose lui stesso gran parte dei poemi, in una prosa ritmica e solenne. Il «bardo antico» era un uomo del Settecento, e proprio per questo parlava così bene ai lettori del suo tempo: vi trovavano un mondo primitivo, lontano dalle corti e dalle regole, dove la poesia nasceva spontanea dal dolore e dalla natura.

In Italia Ossian arriva grazie al padovano **Melchiorre Cesarotti** (1730–1808), professore di greco e di ebraico all'università di Padova e traduttore dal greco (il *Prometeo incatenato* di Eschilo, poi l'*Iliade*, in prosa e in versi), che nel 1763 pubblica le *Poesie di Ossian* tradotte in versi, poi ampliate nel 1772. Cesarotti trasforma la prosa di Macpherson in **endecasillabi sciolti** musicali e ricchi di immagini, accompagnati da note critiche in cui confronta Ossian con Omero, spesso a vantaggio del primo. La sua traduzione fu letta da tutti i poeti italiani della generazione successiva, da Monti, che intitolò un poema napoleonico *Il bardo della Selva Nera*, a Foscolo e al giovane Leopardi. Ecco l'inizio del *Fingal*: l'eroe irlandese Cucullino siede sotto le mura della rocca di Tura, quando lo scorridore Moran arriva ad annunciare lo sbarco del re nemico, Svarano.

> Di Tura accanto alla muraglia assiso,
> Sotto una pianta di fischianti foglie
> Stavasi Cucullin: lì presso, al balzo
> Posava l'asta, appiè giacea lo scudo.
> [...]
> [...] No, no, diss'egli,
> Vidi il lor duce; al luccicar dell'arme,
> Alla quadrata torreggiante mole
> Parea masso di ghiaccio: asta ei solleva
> Pari a quel pin che folgore passando
> Disfrondato lasciò: nascente luna
> Sembra il suo scudo. Egli sedea sul lido
> Sopra uno scoglio, annubilato in volto,
> Come nebbia sul colle.
>
> (Cesarotti, *Poesie di Ossian*, *Fingal*, canto I, vv. 1–4 e 16–24)

Testo: *Fingal poema epico di Ossian*, Sonzogno 1883 (Wikisource), confrontato con l'edizione delle *Poesie di Ossian* del 1846.

Guida alla lettura

Comprensione. La scena si apre su un eroe immobile: Cucullino siede accanto alle mura di Tura, sotto un albero dalle foglie che fischiano al vento, con la lancia appoggiata alla roccia («al balzo») e lo scudo ai piedi. Poi, nei versi che abbiamo saltato, giunge Moran: ha visto le navi nemiche, ma Cucullino lo accusa di vedere i nemici moltiplicati dalla paura. Moran insiste e descrive Svarano, il re di Loclin: gigantesco, con le armi scintillanti, seduto su uno scoglio, cupo in volto.

Analisi. Il passo procede per **similitudini** prese tutte dalla natura del Nord: il guerriero è un «masso di ghiaccio», la sua lancia un pino spogliato dal fulmine, lo scudo la luna nascente, il volto oscuro una nebbia sul colle. Non ci sono dèi, non ci sono città: c'è un paesaggio di rocce, alberi, mare e nebbie, che diventa la misura degli uomini. Cesarotti usa un lessico alto e insieme suggestivo (*assiso*, *torreggiante*, *disfrondato*, *annubilato*, un verbo che suggerisce un cielo coperto di nubi), e il ritmo degli endecasillabi sciolti è spezzato dal discorso diretto, con frasi brevi e ripetizioni («No, no»). Il participio *annubilato* e, poco prima, un aggettivo composto come *occhiazzurro* mostrano la libertà con cui Cesarotti crea parole nuove: la stessa apertura alla novità che teorizza nel *Saggio* sulla lingua.

Interpretazione. Ossian offriva ai lettori del Settecento un'alternativa a Omero: un'epica primitiva, malinconica e notturna, che non nasceva dalla luce del Mediterraneo ma dalle nebbie del Nord. Per Cesarotti questa poesia dimostrava che il genio non ha bisogno delle regole classiche: può nascere ovunque, anche tra popoli «barbari», purché sia sincero. È un'idea che i ro-

mantici svilupperanno nel culto della poesia popolare (cap. 14). E il falso? Non toglie valore alla traduzione: l'Ossian di Cesarotti è un'opera di poesia italiana, che ha cambiato il gusto di una generazione, come ha cambiato la lingua poetica di Foscolo.

APPROFONDIMENTO

Una moda europea. Ossian ebbe lettori illustri ovunque. In Germania Herder lo citò tra i modelli di una poesia nata dal popolo; Goethe ne tradusse un brano e lo fece leggere al suo Werther (vedi oltre). In Francia, secondo una tradizione molto diffusa, Napoleone lo portava con sé nella traduzione italiana di Cesarotti; il pittore Ingres dipinse il *Sogno di Ossian* per un soffitto del palazzo del Quirinale, destinato a Napoleone. Nella musica, Mendelssohn intitolò un'ouverture alla grotta di Fingal (1830). È uno dei primi casi di un successo letterario davvero europeo, diffuso dalle traduzioni.

12.4.3 Rousseau: la natura e il cuore

Il ginevrino **Jean-Jacques Rousseau** (1712–1778) è un filosofo dell'Illuminismo (lo studi quest'anno in Filosofia per il *Contratto sociale*, 1762), ma è anche uno dei padri della sensibilità moderna. Nel *Discorso sulle scienze e le arti* (1750) sostiene che il progresso della civiltà ha corrotto i costumi; nell'*Emilio* (1762) immagina un'educazione che segua la natura del bambino invece di imporgli regole; nelle *Confessioni*, pubblicate dopo la sua morte, racconta la propria vita mettendo a nudo i sentimenti più intimi, anche quelli di cui si vergogna.

Per la storia del romanzo conta soprattutto *Giulia o la nuova Eloisa* (1761), un romanzo in forma di lettere. Il giovane precettore Saint-Preux ama la sua allieva Giulia, che lo ricambia; ma il padre di lei la dà in sposa a Wolmar, un uomo saggio e molto più anziano di lei, e Giulia sceglie la virtù e la fedeltà al marito, senza mai smettere di amare Saint-Preux. Il titolo richiama Eloisa e Abelardo, gli amanti medievali separati dal destino. Il romanzo, ambientato tra le montagne e il lago di Ginevra, è pieno di paesaggi che rispecchiano gli stati d'animo dei personaggi, e fu uno dei libri più letti del secolo: insegnò a un'intera generazione a «sentire» la natura e la passione.

12.4.4 Goethe e il *Werther*

In Germania, negli anni Settanta, un gruppo di giovani scrittori si ribella al razionalismo e alle regole francesi in nome della libertà del genio, della passione e della natura. Il movimento prende il nome da un dramma di Friedrich Maximilian Klinger, *Sturm und Drang* (1776), «tempesta e impeto»: lo **Sturm und Drang** è un gruppo di scrittori che mette la forza del sentimento al di sopra di ogni norma. I suoi modelli sono Shakespeare, la poesia popolare, Ossian; il suo filosofo è Johann Gottfried Herder; i suoi autori più famosi sono il giovane Schiller dei *Masnadieri* (1781) e, soprattutto, il giovane **Johann Wolfgang Goethe** (1749–1832).

Nel 1774 Goethe pubblica *I dolori del giovane Werther*. Il romanzo è fatto quasi tutto di lettere che il protagonista, un giovane colto e sensibile, scrive all'amico Guglielmo. Werther si stabilisce in una piccola città e si innamora di Lotte, già promessa ad Alberto, un uomo serio e ragionevole che poi la sposa. Werther cerca di allontanarsi, prova a lavorare presso un ambasciatore, ma si scontra con la rigidità della società aristocratica; torna, e la sua passione senza speranza diventa disperazione. L'ultima sera legge a Lotte i canti di Ossian, nella sua traduzione; poco dopo si uccide con le pistole che si è fatto prestare da Alberto. L'ultima parte del libro è narrata da un «editore» che ha raccolto le lettere e ricostruisce gli ultimi giorni. Ecco l'inizio della lettera del 10 maggio, la prima in cui Werther descrive la sua felicità.

> Una meravigliosa serenità si è impadronita di tutta la mia anima, simile ai dolci mattini di primavera che godo con tutto il cuore. Sono solo e sono felice di vivere in questa contrada, che è fatta per anime come la mia. Sono così felice, amico mio, così sprofondato nel sentimento di un'esistenza tranquilla, che la mia arte ne soffre. In questo momento non saprei disegnare, nemmeno un tratto, e non sono mai stato un pittore più grande che in questi istanti.
>
> (Goethe, *I dolori del giovane Werther*, lettera del 10 maggio, trad. della redazione)

Guida alla lettura

Comprensione. Werther è appena arrivato in campagna, solo, in primavera, e prova una felicità così piena che non riesce più a fare nulla: è pittore, ma non saprebbe tracciare una linea. Eppure, dice, non è mai stato «un pittore più grande» che ora.

Analisi. Il passo è tutto costruito sull'**io**: la prima persona domina ogni frase, e il destinatario compare solo nell'apostrofe affettuosa («amico mio»). Il lessico è quello del sentimento (*anima*, *cuore*, *felice*, *sentimento*), con ripetizioni e intensificatori («così felice», «così sprofondato»). La natura (i «mattini di primavera») non è descritta per se stessa, ma come specchio dell'anima: la contrada è «fatta per anime come la mia». Il paradosso finale, il pittore che non dipinge eppure è più grande che mai, dice che l'esperienza interiore conta più dell'opera: è un'idea nuova, lontana sia dalla regola classica sia dall'utilità illuminista.

Interpretazione. Nel seguito della stessa lettera Werther si sdraia nell'erba, osserva il brulicare di insetti e sente in tutto la presenza del Creatore, fino a desiderare di poter fissare sulla carta ciò che vive in lui. La felicità di maggio è già fragile: un'anima che vive solo di sentimento è esposta a ogni urto, e lo stesso eccesso che la rende felice la porterà alla rovina. Il *Werther* ebbe un successo travolgente (si disse che alcuni giovani ne imitassero perfino il suicidio), e Goethe ne pubblicò nel 1787 una versione rivista. Foscolo lo leggerà con passione: il confronto tra Werther e Jacopo Ortis lo farai nel prossimo capitolo.

DA RICORDARE

Due gusti, un'epoca. Il *Neoclassicismo* cerca la bellezza nella misura degli antichi (Winckelmann, Canova, Monti); il *Preromanticismo* cerca la verità nel sentimento, nella notte e nella natura selvaggia (Young, Gray, Ossian, Rousseau, il *Werther*). Convivono negli stessi anni (ca. 1755–1815) e spesso nella stessa opera: Cesarotti traduce Ossian e scrive un trattato razionale sulla lingua, Monti canta Omero e il bardo nordico, Foscolo unirà le due vie nei *Sepolcri*.

12.5 Il romanzo nel Settecento europeo

12.5.1 La nascita di un genere

Le *Indicazioni nazionali* chiedono di seguire il percorso «dalla novella al romanzo»: abbiamo lasciato nel volume del terzo anno la novella di Boccaccio e dei suoi eredi; ritroveremo il romanzo con Foscolo e con Manzoni. In mezzo c'è il Settecento, il secolo in cui il **romanzo moderno** nasce e conquista l'Europa. Il genere aveva antenati illustri (i romanzi greci dell'età imperiale, come le *Etiopiche* di Eliodoro, da cui Tasso aveva preso la storia della nascita di Clorinda, cap. 2; poi i romanzi cavallereschi e il *Don Chisciotte* di Cervantes, 1605–1615), ma era considerato un intrattenimento senza regole, inferiore alla poesia e alla tragedia. Nel Settecento le cose cambiano, soprattutto in Inghilterra e in Francia, dove cresce un pubblico nuovo: borghesi, mercanti, impiegati e, sempre più, donne, che leggono per piacere nelle ore libere e comprano i libri a basso prezzo o li prendono in prestito nelle biblioteche circolanti.

Questo pubblico vuole storie che parlino della sua vita: non re ed eroi, ma persone comuni alle prese con il denaro, il matrimonio, il lavoro, la morale. Il romanzo del Settecento è **realistico** nei luoghi, nei tempi, negli oggetti, e spesso **morale**: vuole insegnare la virtù divertendo. La Figura 12.6 segue le tappe principali. Nel 1719 Daniel Defoe pubblica il *Robinson Crusoe*, la storia di un naufrago che sopravvive per ventotto anni su un'isola con il lavoro, l'ingegno e la fede: è il romanzo dell'individuo borghese che costruisce da sé il proprio mondo. Nel 1726 Jonathan Swift usa i *Viaggi di Gulliver* per una satira feroce della società. Samuel Richardson, con *Pamela* (1740), racconta in lettere la virtù di una giovane serva che resiste al padrone; Henry Fielding, con il *Tom Jones* (1749), fa il ritratto ironico e affettuoso di un'intera società, guidato da un narratore che dialoga con il lettore.

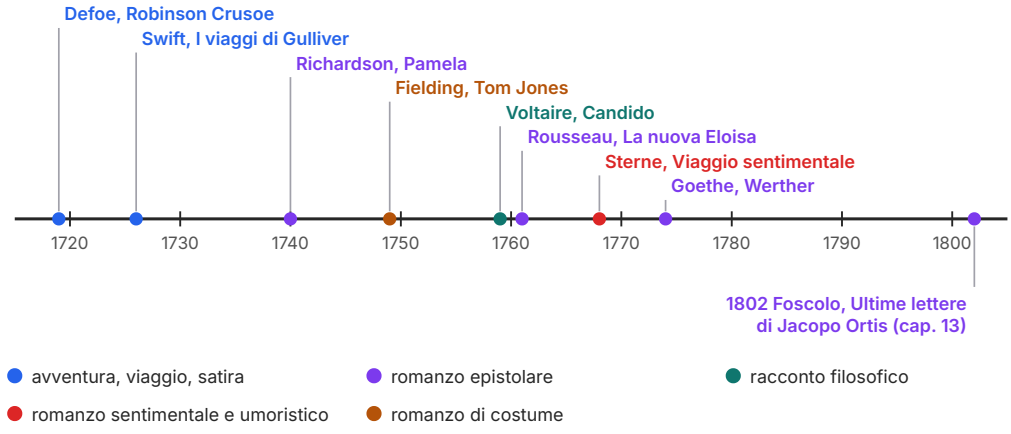


Figura 12.6 Il romanzo europeo dal *Robinson Crusoe* al *Werther*, 1719–1774 (asse del tempo proporzionale; le date sono quelle della prima pubblicazione). A destra, il punto d'arrivo italiano che studierai nel prossimo capitolo.

In Francia il romanzo diventa anche uno strumento filosofico. Nel *Candido* (1759) Voltaire fa viaggiare un giovane ingenuo attraverso guerre, terremoti e persecuzioni per mettere in ridicolo l'ottimismo di chi sostiene che viviamo «nel migliore dei mondi possibili»: è il **racconto filosofico** (*conte philosophique*), breve, ironico, rapido, in cui la trama è al servizio di un'idea. In Inghilterra Laurence Sterne, con il *Tristram Shandy* (1759–1767) e il *Viaggio sentimentale* (1768), inventa un romanzo umoristico e digressivo, che gioca con il lettore e dà più importanza alle emozioni minute che ai fatti. Il *Viaggio sentimentale* lo tradurrà Foscolo, con lo pseudonimo di Didimo Chierico (cap. 13).

12.5.2 Le forme del romanzo

Nel giro di pochi decenni il romanzo sperimenta quasi tutte le forme che conosciamo ancora oggi. La tabella le riassume; per noi conta soprattutto una di esse, perché sarà quella dell'*Ortis*.

Tabella 12.2 Le forme del romanzo nel Settecento europeo.

Forma	Che cos'è	Esempi
autobiografico	il protagonista racconta in prima persona la propria vita, a distanza di tempo	Defoe, *Robinson Crusoe*
epistolare	la storia è fatta di lettere dei personaggi, senza un narratore esterno; spesso un «editore» le presenta	Richardson, *Pamela*; Rousseau, *La nuova Eloisa*; Goethe, *Werther*
di costume	un narratore onnisciente e ironico ritrae una società intera	Fielding, *Tom Jones*
filosofico	un racconto breve e paradossale al servizio di una tesi	Voltaire, *Candido*
sentimentale	al centro sono le emozioni del protagonista e del lettore, più che la trama	Sterne, *Viaggio sentimentale*; Goethe, *Werther*

Il **romanzo epistolare** merita uno sguardo da vicino. Le lettere danno al lettore l'impressione di leggere documenti veri, scritti «a caldo», nel momento stesso in cui le cose accadono: non c'è un narratore che sappia già come andrà a finire, ma un io che scrive senza conoscere il proprio futuro. Questo produce una forte **immediatezza** e un'intensa **introspezione**: la lettera è il luogo dove si confessano i sentimenti. Quando le lettere sono di più personaggi (come in Richardson o in Rousseau), il lettore confronta punti di vista diversi; quando sono quasi tutte di uno solo, come nel *Werther*, il mondo intero è visto attraverso un unico sguardo, e il lettore vive dentro la coscienza del protagonista. Spesso, infine, un personaggio esterno si presenta come l'«editore» che ha raccolto e pubblicato le lettere: è una finzione che rende la storia più credibile e permette di raccontare ciò che il protagonista non può più scrivere, come la sua morte. Il **romanzo sentimentale**, infine, sposta l'interesse dall'avventura all'interiorità: ciò che accade fuori conta per l'emozione che suscita dentro.

> **IN SINTESI**
>
> **Il romanzo epistolare in quattro tratti.** 1) *Prima persona*: chi scrive è il protagonista, e ciò che sappiamo lo sappiamo da lui. 2) *Tempo della scrittura*: ogni lettera è datata e racconta il presente o un passato recentissimo; il futuro è ignoto. 3) *Destinatario*: l'amico a cui si scrive è un confidente, spesso silenzioso, che rappresenta il lettore. 4) *Cornice dell'editore*: qualcuno raccoglie le lettere, le presenta e talvolta completa la storia. Ritroverai tutti e quattro i tratti nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

12.5.3 E l'Italia?

Nel Settecento italiano i romanzi non mancano: il veneziano Pietro Chiari, rivale di Goldoni (cap. 9), ne scrive e ne pubblica molti, di avventure e di costume, con buon successo di pubbli-

co; Alessandro Verri, il fratello di Pietro (cap. 8), scrive romanzi di ambientazione antica come *Le avventure di Saffo* e *Le notti romane*. Ma nessuno di questi libri ha l'importanza europea di un *Robinson* o di un *Werther*, e i lettori italiani leggono soprattutto romanzi stranieri in traduzione. Perché?

Gli storici hanno proposto diverse spiegazioni, che conviene presentare come **ipotesi**, perché nessuna basta da sola. La prima riguarda il **pubblico**: in un'Italia divisa in molti Stati, con un ceto medio meno numeroso e meno ricco di quello inglese o francese e con molti analfabeti, mancava un mercato abbastanza grande per i libri di svago. La seconda riguarda la **lingua**: il romanzo ha bisogno di dialoghi naturali e di una prosa media, quotidiana, e l'italiano letterario, fondato sui modelli del Trecento e del Cinquecento, era una lingua scritta più che parlata, poco adatta a riprodurre la conversazione di tutti i giorni. È il problema che Manzoni affronterà quando dovrà scegliere la lingua dei *Promessi sposi* (cap. 15). La terza riguarda il **prestigio** dei generi: per la cultura classicista italiana il romanzo restava un genere minore, privo delle regole e della dignità della poesia e della tragedia. Si aggiunge, in alcuni Stati, il controllo della censura sui libri considerati immorali. Proprio per questo il primo romanzo italiano di importanza europea nascerà da un poeta, Foscolo, che sceglierà la forma del *Werther* per raccontare la tragedia politica di una generazione. E un'altra forma, il **romanzo storico**, nascerà all'inizio dell'Ottocento con Walter Scott (cap. 14) e porterà Manzoni ai *Promessi sposi* (cap. 15).

APPROFONDIMENTO

Le *Notti romane* di Alessandro Verri. Dopo gli anni del *Caffè*, Alessandro Verri si stabilì a Roma e scrisse *Le notti romane*, pubblicate tra il 1792 e il 1804: di notte, presso le tombe degli Scipioni, il narratore incontra le ombre di antichi Romani e dialoga con loro sulla storia, sulla virtù e sulla crudeltà di Roma. È un libro che mescola perfettamente i due gusti del capitolo: lo scenario è notturno e sepolcrale, nel gusto di Young; i personaggi e i temi sono classici; il fine è morale e civile, come voleva l'Illuminismo. Fu molto letto nell'Ottocento.

SINTESI

- Tra il 1789 e il 1815 la Rivoluzione francese e Napoleone cambiano la carta d'Italia: repubbliche giacobine (1796–1799), Campoformio (1797: Venezia all'Austria), Repubblica e Regno d'Italia, poi la Restaurazione del Congresso di Vienna.
- Lo scrittore diventa funzionario, professore, giornalista, soldato: la committenza passa dal principe allo Stato, che chiede consenso. Le reazioni vanno dall'impegno alla disillusione (Cuoco, la generazione di Foscolo).
- Il Neoclassicismo, teorizzato da Winckelmann, vede nell'arte greca il modello di un bello ideale fatto di «nobile semplicità e quieta grandezza»: la passione dominata dalla forma. Canova ne è il grande scultore.
- La Grecia neoclassica è un'idea: Winckelmann la conobbe in copie romane e in marmi ormai bianchi; la Grecia tragica (Sofocle, il *Filottete* citato da Lessing) conosce anche il grido e l'eccesso.
- Per i poeti neoclassici la mitologia è una lingua comune che nobilita il presente, e serve anche a celebrare il potere.
- Vincenzo Monti (1754–1828) canta tutti i regimi, dal papa a Napoleone all'Austria: la sua è una storia della committenza, e la sua forza è una tecnica poetica luminosa e musicale.
- L'ode *Al signor di Montgolfier* (1784), in quartine di settenari x a x a, celebra il volo aerostatico con il paragone degli Argonauti: la scienza dei lumi detta nella lingua del mito. Il pallone sale per la spinta dell'aria spostata (principio di Archimede), non perché la materia «dimentichi» il peso.
- L'*Iliade* di Monti (1810), in endecasillabi sciolti, cerca un'equivalenza di tono più che la fedeltà letterale: nella scena di Ettore e Astianatte (VI) il riso omerico diventa un sorriso e il gesto diventa sentimento («l'intenerito eroe»). Per un secolo fu l'Omero degli Italiani.
- Il Preromanticismo è un'etichetta posteriore per un clima del secondo Settecento: sentimento, natura selvaggia, notte, tombe (Young, Gray), sublime (Burke). Convive con l'Illuminismo e con il Neoclassicismo.
- I canti di Ossian (Macpherson, 1760–1763) sono in gran parte un falso letterario; la traduzione in endecasillabi sciolti di Cesarotti (1763) cambia il gusto e la lingua poetica italiana.
- Rousseau (*La nuova Eloisa*, 1761) e Goethe (*I dolori del giovane Werther*, 1774) fondano il romanzo del sentimento; lo Sturm und Drang esalta il genio e la passione contro le regole.
- Nel Settecento nasce il romanzo moderno per un pubblico nuovo: autobiografico (Defoe), epistolare (Richardson, Rousseau, Goethe), di costume (Fielding), filosofico (Voltaire), sentimentale (Sterne).
- L'Italia non ha un grande romanzo nel Settecento: le ipotesi chiamano in causa il pubblico, la lingua e il prestigio dei generi. Il primo romanzo italiano di rilievo europeo sarà l'*Ortis* di Foscolo.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Il trattato di Campoformio (1797) è vissuto come un tradimento dai patrioti veneti perché:
   - **A.** Napoleone vi si proclama imperatore
   - **B.** Venezia, la cui Repubblica era già stata abbattuta, viene ceduta all'Austria
   - **C.** nasce il Regno d'Italia con capitale Milano
   - **D.** Venezia diventa la capitale della Repubblica cisalpina

2. ●● Che cosa intende Winckelmann quando invita gli artisti moderni all'imitazione dei Greci?
   - **A.** copiare fedelmente le statue antiche, misura per misura
   - **B.** ritrarre la natura così com'è, anche nei suoi difetti
   - **C.** esprimere le passioni senza alcun freno
   - **D.** raggiungere il bello ideale che i Greci avevano composto scegliendo il meglio della natura

3. ●● Perché Monti è stato chiamato «poeta di ogni regime»?
   - **A.** perché celebrò con la stessa abilità il papato, la Repubblica, Napoleone e l'Austria
   - **B.** perché fu esiliato da tutti gli Stati italiani
   - **C.** perché rifiutò sempre ogni forma di committenza
   - **D.** perché scrisse le costituzioni delle repubbliche giacobine

4. ●● Nell'ode *Al signor di Montgolfier* il volo aerostatico è paragonato:
   - **A.** al volo di Icaro, punito per la sua superbia
   - **B.** alla discesa di Orfeo nel regno dei morti
   - **C.** alla prima navigazione, quella degli Argonauti guidati da Giasone
   - **D.** alla caduta di Fetonte dal carro del Sole

5. ●● Il termine «Preromanticismo»:
   - **A.** è il nome che si diedero i poeti inglesi delle tombe
   - **B.** è un'etichetta posteriore con cui la critica raggruppa alcune tendenze del secondo Settecento
   - **C.** indica un movimento organizzato, fondato con un atto ufficiale come l'Arcadia
   - **D.** designa soltanto la poesia tedesca prima di Goethe

6. ●● I canti di Ossian pubblicati da Macpherson:
   - **A.** sono la traduzione fedele di manoscritti gaelici del III secolo
   - **B.** furono composti da Cesarotti e attribuiti a un bardo scozzese
   - **C.** sono poemi greci ritrovati in Scozia
   - **D.** sono in gran parte opera di Macpherson, presentata come traduzione di antichi canti gaelici

7. ●●● Che cosa distingue il *Werther* da un romanzo epistolare come *La nuova Eloisa*?
   - **A.** il *Werther* è scritto in versi
   - **B.** nel *Werther* i corrispondenti sono molti e si rispondono
   - **C.** quasi tutte le lettere sono di Werther, e gli altri personaggi li conosciamo solo attraverso il suo sguardo
   - **D.** il *Werther* è un racconto filosofico in terza persona

Comprensione e parafrasi

8. ● Spiega il significato, nel contesto dell'ode di Monti, di: *pondo* (v. 65), *immemore* (v. 65), *assalto* (v. 68), *calcar* (v. 133), *virtute* (v. 134).

9. ●● Fai la parafrasi completa dei vv. 614–624 del libro VI dell'*Iliade* di Monti.

10. ●●● *Greco.* Quando Ettore le restituisce il figlio, Andromaca lo accoglie, dice Omero (*Iliade* VI 483–484), κηώδεϊ … κόλπῳ e δακρυόεν γελάσασα. Monti traduce (VI 639–640): «Con un misto di pianti almo sorriso / Lo si raccolse all'odoroso seno». a) Traduci letteralmente le due espressioni greche. b) Quale delle due Monti rende alla lettera? c) Come rende l'altra, e che cosa aggiunge o toglie? Collega la tua risposta al confronto sul «riso di Ettore» del capitolo.

11. ●● Fai la parafrasi dei versi del *Fingal* riportati nel capitolo (vv. 1–4 e 16–24).

12. ●● Nei vv. 1–4 dell'ode di Monti, spiega che cosa indicano gli *abeti*, il *seno a Teti* e *dal Pelio*, e che figura retorica c'è nelle prime due espressioni.

13. ●● Riassumi con parole tue, in 5–6 righe, il passo della lettera del 10 maggio del *Werther*.

14. ●●● Riformula in italiano corrente la formula di Winckelmann e spiega con un esempio concreto (il *Laocoonte*, o una statua di Canova descritta nel capitolo) che cosa significano «nobile semplicità» e «quieta grandezza».

Analisi del testo

15. ● Scandisci i vv. 65–68 dell'ode di Monti: dividi in sillabe metriche, segna le sinalefi, indica gli accenti principali e lo schema delle rime.

16. ●● Nei vv. 614–624 del libro VI dell'*Iliade* di Monti: a) scandisci i vv. 614 e 621; b) trova gli enjambement; c) spiega l'iperbato del v. 618.

17. ●● Nei versi del *Fingal* individua le similitudini: qual è, in ciascuna, il termine di paragone, e da quale mondo è preso? Che effetto producono insieme?

18. ●● Nell'ode di Monti il lessico è quello del mito (Giasone, Teti, Orfeo, Esonide, Dedalo) e l'oggetto è un pallone a idrogeno. Spiega che cosa ottiene il poeta con questo contrasto.

19. ●● «Del pondo immemore» (v. 65): l'espressione è esatta dal punto di vista della fisica? Spiega in 5–6 righe la differenza tra il fenomeno come appare e la sua spiegazione scientifica.

20. ●● Nel passo del *Werther* individua: a) il rapporto tra l'io e la natura; b) tre segni del linguaggio del sentimento; c) il paradosso finale, e che cosa rivela.

21. ●●● Spiega perché l'endecasillabo sciolto era adatto sia a tradurre Omero (Monti) sia a tradurre la prosa ritmica di Macpherson (Cesarotti).

Contestualizzare e collegare

22. ●● *Fisica.* Un pallone ha un volume di 500 m^3 e l'aria esterna è a 20 °C. Usando i valori della Figura 12.4, calcola la massa massima (involucro, navicella e passeggeri) che può sollevare se è pieno di aria a 100 °C, e se è pieno di idrogeno.

23. ●● *Storia e Arte.* Canova ritrae Napoleone come *Marte pacificatore*, Monti lo canta come un eroe antico. Spiega in 6–8 righe come il linguaggio neoclassico serve al potere, collegandolo al tema della committenza.

24. ●● *Verso il cap. 13.* Elenca i tratti del romanzo epistolare che hai studiato in questo capitolo e spiega perché questa forma era adatta a un giovane che voleva raccontare una crisi personale e politica.

25. ●● *Greco.* «Nobile semplicità e quieta grandezza»: questa formula descrive bene la Grecia che leggi quest'anno nei tragici? Rispondi in 8–10 righe, con almeno un esempio da una tragedia che conosci e con l'obiezione di Lessing.

26. ●●● Perché l'Italia del Settecento non ha un grande romanzo? Presenta le ipotesi del capitolo e di' quale ti sembra più convincente, motivando.

Scrivere

27. ●● Scrivi un commento (10–15 righe) all'ode *Al signor di Montgolfier* sul rapporto tra scienza e mito, citando almeno due versi.

28. ●● Scrivi una lettera (circa 15 righe) di un giovane veneziano all'indomani di Campoformio, nella forma del romanzo epistolare: data, destinatario, io che scrive «a caldo», natura come specchio dell'anima.

29. ●●● «Neoclassicismo e Preromanticismo sono due facce della stessa epoca». Sostieni o confuta la tesi in 15 righe, con almeno tre argomenti tratti dal capitolo.

Verso la verifica

30. ●● Sui versi del *Fingal* riportati nel capitolo: a) metro: scandisci il v. 1; b) due similitudini e il loro significato; c) chi parla nei vv. 16–24 e come lo capisci; d) perché pagine come questa piacevano ai lettori del 1763 (4–5 righe).

31. ●●● Sui vv. 614–624 del libro VI dell'*Iliade* di Monti: a) che cosa accade, in due righe; b) tre parole del lessico alto o latineggiante; c) scansione del v. 616; d) confronto con lo stile del *Fingal* di Cesarotti: che cosa hanno in comune, che cosa li distingue (5–6 righe).

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine sull'età napoleonica, sul Neoclassicismo e su Monti, e quelle sulla cultura europea della sensibilità.
- [MIG] Il capitolo sul Settecento e sull'età napoleonica: la lingua poetica di Monti, le innovazioni lessicali di Cesarotti, i francesismi.
- [BEL] Le pagine sul settenario, sugli sdruccioli e sulle strofe brevi della lirica settecentesca.
- [FOS] Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: confronta le prime lettere con il passo del *Werther* letto in questo capitolo, prima di studiarle nel cap. 13.

Glossario del capitolo

Bello ideale
Secondo Winckelmann, la bellezza perfetta che l'artista compone scegliendo le parti migliori di molti modelli naturali; non esiste in natura ma ne è il compimento.

Falso letterario
Opera scritta da un autore moderno e presentata come antica o di un altro autore; è il caso dei canti di Ossian di Macpherson.

Giacobini
In origine i membri del club rivoluzionario più radicale di Parigi; in Italia, i patrioti che sostenevano le idee della Rivoluzione francese.

Grand Tour
Il lungo viaggio di formazione attraverso l'Europa, e soprattutto l'Italia, che i giovani aristocratici compivano nel Settecento per conoscere arte e antichità.

Imitazione
Per i neoclassici, non la copia ma l'emulazione degli antichi: raggiungere la loro perfezione seguendone il metodo.

Neoclassicismo
Gusto artistico e letterario della seconda metà del Settecento e dei primi dell'Ottocento che prende a modello l'arte greca: misura, armonia, «nobile semplicità e quieta grandezza».

Ossianesimo
La moda europea suscitata dai canti di Ossian: paesaggi nordici, eroi malinconici, notti, nebbie e canti funebri.

Poesia sepolcrale
Poesia, nata in Inghilterra nel Settecento, che medita sulla morte davanti alle tombe (Young, Gray); detta anche «cimiteriale».

Policromia
L'uso di più colori; per la scultura antica, la pittura che in origine copriva le statue, oggi in gran parte scomparsa e quasi ignota ai neoclassici.

Preromanticismo
Etichetta posteriore per le tendenze del secondo Settecento che anticipano il Romanticismo: sentimento, natura selvaggia, notte, tombe, sublime.

Racconto filosofico
Narrazione breve, ironica e paradossale al servizio di una tesi (il *conte philosophique* di Voltaire).

Repubbliche giacobine
Le repubbliche nate in Italia al seguito dell'armata francese tra il 1796 e il 1799 (Cispadana, Cisalpina, Romana, Napoletana); dette anche «sorelle».

Restaurazione
Il ritorno dei sovrani spodestati e il tentativo di ripristinare l'ordine anteriore al 1789, deciso dal Congresso di Vienna (1814–1815).

Romanzo epistolare
Romanzo composto da lettere dei personaggi, senza narratore esterno; spesso presentato da un «editore» (Richardson, Rousseau, Goethe, Foscolo).

Romanzo sentimentale
Romanzo che pone al centro le emozioni del protagonista e quelle che suscita nel lettore, più che l'azione.

Sensibilità
Nel Settecento, la capacità di commuoversi e di sentire con intensità, considerata segno di nobiltà d'animo («anime sensibili»).

Sturm und Drang
«Tempesta e impeto»: movimento letterario tedesco degli anni Settanta del Settecento che esalta il genio, la passione e la natura contro le regole.

Sublime
Esperienza estetica suscitata da ciò che è immenso, potente o terribile, un piacere misto a timore (Burke, 1757; Kant, 1790); si distingue dal bello.

Soluzioni

1. B. Con Campoformio Napoleone cede all'Austria Venezia, la cui Repubblica era caduta nel maggio 1797: per chi aveva visto nei Francesi dei liberatori, la patria è venduta dai suoi stessi «liberatori».

2. D. L'imitazione non è copia: i Greci composero un bello ideale scegliendo le parti migliori di molti modelli naturali, e l'artista moderno deve raggiungere quella stessa perfezione.

3. A. Monti fu poeta della Roma papale (*Bassvilliana*), della Repubblica cisalpina, di Napoleone e infine dell'Austria.

4. C. L'ode si apre con Giasone e gli Argonauti, la prima navigazione della storia mitica: il volo è la prima «navigazione» dell'aria, e Montgolfier è più grande di Giasone.

5. B. Il termine nasce nella critica del primo Novecento; nessuno scrittore del Settecento si definì «preromantico».

6. D. Macpherson usò alcune ballate gaeliche ma compose egli stesso gran parte dei poemi; Cesarotti li tradusse in italiano.

7. C. Nella *Nuova Eloisa* si scrivono più personaggi; nel *Werther* le lettere sono quasi tutte del protagonista (all'amico Guglielmo), finché non interviene l'editore.

8. *pondo*: peso (dal latino *pondus*); *immemore*: dimentico, che non ricorda; *assalto*: attacco, qui l'avanzata verso le nuvole, come quella di un esercito; *calcar*: calpestare, mettere sotto i piedi; *virtute*: forza, valore (latino *virtus*), non «virtù morale».

9. Parafrasi modello: «Detto questo, Ettore tese le braccia aperte verso il figlio amato. Il bambino lanciò un grido acuto e, piegando il viso, lo nascose tutto nel seno della nutrice, spaventato dalle armi terribili del padre e dal cimiero di crini di cavallo che ondeggia minaccioso in cima all'elmo. Sorrise il padre, sorrise anche la madre venerabile; e subito l'eroe, intenerito, si tolse l'elmo dalla fronte e lo posò a terra, splendente».

10. a) *κηώδεϊ κόλπῳ*: «nel seno profumato»; *δακρυόεν γελάσασα*: «ridendo in lacrime», «sorridendo tra le lacrime» (alla lettera «avendo riso lacrimosamente»). b) La prima: *all'odoroso seno* è una resa fedele. c) La seconda, che in Omero è un ossimoro di due sole parole, diventa un verso intero: il riso è di nuovo un *sorriso*, l'aggettivo *dakryóen* («lacrimoso», usato come avverbio) diventa un sostantivo plurale (*pianti*) e l'unione dei due è spiegata con un astratto, *misto*; Monti aggiunge l'aggettivo dotto *almo* («benefico, che dà vita», dal latino *almus*). La concisione omerica si perde, ma la scena guadagna dolcezza e decoro: come per il riso di Ettore, la passione è attenuata e nobilitata, secondo il gusto neoclassico.

11. Parafrasi modello: «Seduto accanto alle mura di Tura, sotto un albero dalle foglie che fischiavano al vento, stava Cucullino; lì vicino, appoggiata alla roccia, c'era la sua lancia, e lo scudo gli giaceva ai piedi. [...] "No, no", disse Moran, "ho visto il loro capo: per lo scintillio delle armi e per la sua corporatura massiccia e altissima sembrava un blocco di ghiaccio; solleva una lancia simile a un pino che un fulmine, passando, ha spogliato dei rami; il suo scudo sembra la luna che sorge. Sedeva sulla spiaggia, sopra uno scoglio, con il volto cupo come una nebbia sopra un colle"».

12. *Gli abeti* sono la nave Argo, costruita con il legno degli abeti: è una metonimia (la materia per l'oggetto). *Il seno a Teti* è il mare, regno della dea marina Teti: metonimia (la divinità per il suo elemento), con la metafora del «seno», il grembo. *Dal Pelio*: dal monte della Tessaglia da cui, secondo il mito, venne il legname della nave.

13. Traccia: Werther, solo in campagna in primavera, prova una serenità e una felicità così complete da sentirsi in armonia con il luogo, che gli sembra

fatto per anime come la sua; è così immerso in questo sentimento che non riesce a lavorare alla sua pittura, eppure si sente un artista più grande che mai, perché vive interiormente ciò che non sa tradurre in opera.

14. Traccia: «la caratteristica dei capolavori greci è la semplicità nobile e la grandezza calma, sia nella posizione del corpo sia nell'espressione del volto». Semplicità: forme pure, nessun dettaglio superfluo; quiete: anche il dolore è dominato. Esempio: nel *Laocoonte* il sacerdote soffre in modo estremo ma non urla; nel monumento a Maria Cristina il lutto è un corteo silenzioso.

15. v. 65 Per | lui | del | pon | do‿im | mè | mo | re: settenario sdrucciolo, sinalefe *do‿im*, accenti di 2ª, 4ª, 6ª; senza rima (x). v. 66 Mi | rà | bil | cò | sa‿in | àl | to: settenario piano, sinalefe *sa‿in* (anche attraverso il punto esclamativo), accenti di 2ª, 4ª, 6ª; rima *-alto* (a). v. 67 Va | la | ma | tè | ria‿e‿in | sò | li | to: settenario sdrucciolo, sineresi in *-ria* e doppia sinalefe *ria‿e‿in*, accenti di 4ª e 6ª; senza rima (x). v. 68 Pòr | ta‿al | le | nù | bi‿as | sàl | to: settenario piano, sinalefi *ta‿al*, *bi‿as*, accenti di 1ª, 4ª, 6ª; rima con il v. 66 (a). Schema: x a x a.

16. a) v. 614 Co | sì | dèt | to, | di | stè | se‿al | cà | ro | fì | glio: 11 sillabe, sinalefe *se‿al*, accenti principali di 6ª e 10ª (endecasillabo a maiore), secondari di 2ª (*così*) e di 8ª (*caro*); anche *detto* porta un accento, sulla 3ª, a contatto con quello di 2ª. v. 621 Sor | rì | se‿il | ge | ni | tòr, | sor | rì | se‿an | ch'èl | la: 11 sillabe, sinalefi *se‿il*, *se‿an*, accenti di 2ª, 6ª, 8ª, 10ª; la parola tronca *genitor* sulla 6ª divide il verso in due metà simmetriche. b) *al caro figlio / L'aperte braccia*; *mise un grido / Il bambinello*; *di chiome equine / Alto su l'elmo*; *anch'ella / La veneranda madre*; *dalla fronte / L'intenerito eroe*; *si tolse / L'elmo*. c) L'aggettivo *fiere* è separato dal suo nome *armi* dal participio *atterrito*: l'ordine naturale sarebbe «atterrito dalle fiere armi paterne». L'iperbato imita la libertà sintattica del greco e del latino e mette in rilievo, all'inizio e alla fine del verso, la paura e le armi che la provocano.

17. «Parea masso di ghiaccio» (il guerriero, per la mole e lo scintillio delle armi); «Pari a quel pin che folgore [...] disfrondato lasciò» (la lancia, lunga e spoglia come un pino colpito dal fulmine); «nascente luna / Sembra il suo scudo» (lo scudo rotondo e luminoso); «annubilato in volto, / Come nebbia sul colle» (il volto cupo). Tutti i termini di paragone vengono dalla natura del Nord, fredda e notturna: ghiaccio, alberi, luna, nebbia. L'effetto è di grandezza primitiva e di malinconia: l'uomo è misurato sulla natura, non sulla città o sul mito mediterraneo.

18. Traccia: il contrasto nobilita la novità, inserendo un'invenzione tecnica nella tradizione più alta della poesia; rende comprensibile l'evento a un pubblico che conosce il mito; e presenta il progresso come il compimento dell'antico, non come una rottura. È il programma neoclassico: dire il nuovo con la lingua degli antichi. Il rischio, notato dai commentatori, è che la mitologia diventi ornamento (le strofe su Borea e Teseo).

19. Traccia: no. Il pallone sale perché l'aria esterna che esso sposta pesa più del gas che contiene: la spinta di Archimede vince il peso complessivo. La salita dipende proprio dal peso, cioè dalla differenza di densità; agli occhi degli spettatori, invece, sembra che la materia abbia «dimenticato» la gravità. Monti descrive l'apparenza e la meraviglia, non il meccanismo, come già osservavano i commentatori ottocenteschi.

20. a) La natura è lo specchio dell'anima: la contrada è «fatta per anime come la mia», la primavera è dentro Werther prima che fuori. b) Lessico del sentimento (*anima*, *cuore*, *felice*, *sentimento*); intensificatori e ripetizioni («così felice», «così sprofondato»); apostrofe affettuosa («amico mio»). c) Il pittore non riesce a disegnare ma si sente più grande che mai: conta l'esperienza interiore, non l'opera; è un'idea anticlassica, che annuncia il primato romantico del sentimento.

21. Traccia: l'endecasillabo è il verso più nobile e duttile della tradizione italiana; senza rima e senza strofa può seguire liberamente la lunghezza delle frasi, come l'esametro di Omero, e può rendere la prosa ritmica di Macpherson senza costringerla in schemi chiusi. Gli enjambement permettono perio-

di ampi e narrazione continua; era già il metro della poesia narrativa e didascalica alta (Parini, cap. 10).

22. Con aria calda: ogni m^3 solleva 1,20 − 0,95 = 0,25 kg; 500 × 0,25 = 125 kg. Con idrogeno: 1,20 − 0,084 = 1,116 kg per m^3; 500 × 1,116 ≈ 558 kg. A parità di volume l'idrogeno solleva circa 4,5 volte di più (558 / 125 ≈ 4,5).

23. Traccia: il mito trasforma il sovrano in un eroe o in un dio, la sua vittoria in un'impresa eterna; il linguaggio dei Greci e dei Romani dà al nuovo potere una legittimità antica. Lo Stato napoleonico è il nuovo committente: offre cattedre, pensioni e onori (Monti storiografo del Regno, Volta senatore) e chiede consenso. Canova e Monti lavorano per lo stesso committente con la stessa lingua.

24. Traccia: prima persona, scrittura «a caldo» con lettere datate, un destinatario confidente, la cornice dell'editore. La forma permette di confessare i sentimenti nel momento in cui nascono, di mostrare il mondo attraverso un unico sguardo e di raccontare, attraverso l'editore, anche la fine del protagonista: adatta a una crisi interiore e politica vissuta giorno per giorno.

25. Traccia: la formula nasce dalla scultura, conosciuta da Winckelmann in copie romane e in marmi ormai bianchi; la tragedia attica mette in scena invece passioni estreme e il loro grido (Edipo che si acceca, Medea che uccide i figli, il dolore di Filottete in Sofocle). Lessing (*Laocoonte*, 1766) osserva che l'eroe tragico grida senza perdere grandezza, e che la compostezza della statua dipende dalle leggi della scultura. Conclusione possibile: la «quieta grandezza» è una Grecia scelta, una parte dell'antico eletta a modello.

26. Traccia: pubblico (Stati divisi, ceto medio ridotto, molti analfabeti: mercato piccolo); lingua (italiano letterario lontano dal parlato, inadatto ai dialoghi quotidiani); prestigio (il romanzo era un genere minore per la cultura classicista); censura. Lo studente sceglie e motiva: per esempio la lingua, che spiega perché Manzoni dovrà affrontare proprio questo problema.

27. Traccia: il paragone Argonauti–aeronauti (vv. 1–36); la scienza come luce contro le «tenaci tenebre»; la descrizione del volo come apparenza («del pondo immemore»); l'inno finale alla ragione. Criteri: comprensione corretta; almeno due citazioni pertinenti e commentate; osservazioni sulla lingua (latinismi, inversioni, metro); giudizio motivato sul rapporto tra scienza e mito.

28. Traccia: data reale (dopo il 17 ottobre 1797), destinatario confidente, prima persona, sentimenti espressi nel momento, paesaggio che riflette lo stato d'animo, riferimento storico corretto (Venezia ceduta all'Austria). Criteri: rispetto della forma epistolare; coerenza storica; intensità e controllo dello stile; correttezza.

29. Traccia: a favore, la contemporaneità (ca. 1755–1815), la convivenza nello stesso autore (Monti, Cesarotti, Pindemonte, Foscolo), un'origine comune nella critica alle forme del tardo Barocco e delle corti; contro, la diversa concezione del bello (misura contro sublime) e il diverso modello (Grecia contro Nord e natura selvaggia). Criteri: tesi chiara; tre argomenti con esempi; eventuale antitesi confutata; conclusione.

30. a) Endecasillabi sciolti. Di | Tù | ra‿ac | càn | to‿al | la | mu | rà | glia‿as | sì | so: 11 sillabe, sinalefi *ra‿ac*, *to‿al*, *glia‿as*, accenti di 2ª, 4ª, 8ª, 10ª. b) Per esempio il «masso di ghiaccio» (la mole del guerriero e lo scintillio delle armi) e la «nebbia sul colle» (il volto cupo, minaccioso). c) Parla Moran, lo scorridore: lo indicano «diss'egli» e la prima persona («Vidi il lor duce»), in risposta a Cucullino. d) Traccia: un mondo primitivo e lontano, la natura del Nord, la malinconia, un'epica diversa da Omero, la sensazione di leggere una poesia spontanea e antichissima.

31. a) Ettore tende le braccia al figlio, che si spaventa dell'elmo e del cimiero e si rifugia dalla nutrice; i genitori sorridono ed Ettore si toglie l'elmo e lo posa a terra. b) Per esempio *nudrice*, *cimiero*, *chiome equine* (crini di cavallo), *genitor*, *tosto*. c) Il | bam | bi | nèl | lo,‿e | de | cli | nà | to‿il | vòl | to: 11 sillabe, sinalefi *lo‿e* (anche attraverso la virgola) e *to‿il*, accenti di 4ª, 8ª e 10ª (endecasillabo a minore). d) Traccia: stesso metro (endecasillabo sciolto), lessico alto ed enjambement; ma Monti cerca la luce e la

misura classica e una scena domestica composta, Cesarotti un'atmosfera notturna e nordica, fatta di similitudini naturali e di parole nuove.