CAPITOLO

14

Il Romanticismo in Europa e in Italia

«Ed ecco come la sola vera poesia sia la popolare» (Giovanni Berchet, Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo, 1816)

OBIETTIVI

1. Spiegare che cosa significa «romantico» e riconoscere le idee chiave del Romanticismo europeo, con i suoi legami con la filosofia, l'arte e la musica e con l'idea di antico che studi in greco e in latino
2. Ricostruire la polemica classico-romantica in Italia a partire dall'articolo di Madame de Staël, dalla *Lettera semiseria* di Berchet e dal *Conciliatore*
3. Distinguere i caratteri del Romanticismo italiano (il vero, l'utile, il popolo, la storia, la nazione) e spiegare la fortuna del romanzo storico
4. Confrontare le risposte alla questione della lingua nel primo Ottocento: purismo, Monti, la poesia in dialetto
5. Leggere e analizzare in dialetto, con il testo in italiano di oggi, un passo di Carlo Porta e un sonetto di Giuseppe Gioachino Belli

INDICE DEL CAPITOLO

14.1 Il Romanticismo europeo 2
14.2 La polemica classico-romantica in Italia 8
14.3 I caratteri del Romanticismo italiano 14
14.4 La lingua tra purismo e Romanticismo 16
14.5 La poesia dialettale: Porta e Belli 19

Italiano 4 · Parte IV · Dal Neoclassicismo al Romanticismo · versione 1.0
Capitolo 14: Il Romanticismo in Europa e in Italia · pagine 457–484 del volume completo · estratto per lo studio

Milano, gennaio 1816. Da pochi mesi il Congresso di Vienna ha restituito la Lombardia all'Austria, e il governo ha fondato una rivista letteraria, la *Biblioteca italiana*, per conquistarsi il favore dei letterati. Nel primo numero si legge un articolo firmato da una scrittrice francese famosa in tutta Europa, Madame de Staël. Il tono è cortese, ma il contenuto suona come una provocazione: gli Italiani, dice, ripetono da secoli le stesse immagini e le stesse favole mitologiche; se vogliono uscire dal torpore, traducano i poeti inglesi e tedeschi di oggi. In pochi mesi a Milano si formano due partiti, si stampano opuscoli, si litiga nei caffè e nei salotti. È l'inizio della **polemica classico-romantica**, la discussione che porta in Italia il Romanticismo.

Che cosa voleva dire, allora, essere «romantici»? Non quello che intendiamo oggi quando diciamo che un film o una cena sono romantici. Il **Romanticismo** è il grande movimento culturale che, tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento, cambia in tutta Europa il modo di pensare la poesia, la storia, la natura, la religione e la nazione. In Italia prende un volto particolare: si lega alla nascita di un'idea di patria che porterà al Risorgimento, e vuole una letteratura utile, vera, comprensibile a molti.

Il capitolo segue questo percorso. Prima il Romanticismo europeo, in Germania, in Inghilterra e in Francia, con i suoi legami con la filosofia, la pittura e la musica. Poi la polemica italiana: l'articolo di Madame de Staël, la *Lettera semiseria* di Giovanni Berchet, il giornale *Il Conciliatore*. Quindi i caratteri del Romanticismo italiano e la fortuna del romanzo storico, che prepara il terreno a Manzoni (capitolo 15). Infine la lingua: che italiano usare in un paese diviso in molti Stati, dove quasi tutti parlavano dialetto? Risposero in modi opposti i puristi, Vincenzo Monti e due grandi poeti che scelsero proprio il dialetto, Carlo Porta a Milano e Giuseppe Gioachino Belli a Roma.

14.1 Il Romanticismo europeo

14.1.1 Una parola che cambia significato

La parola *romantico* ha una storia curiosa. Nasce in Inghilterra nel Seicento dall'antico francese *romanz*, che indicava i racconti in lingua volgare, e in particolare i poemi e i romanzi cavallereschi: per gli Inglesi *romantic* voleva dire «come nei romanzi», cioè fantastico, inverosimile, avventuroso. Nel Settecento la parola passa a indicare i paesaggi che sembrano usciti da quei racconti: rovine, foreste, montagne, cieli tempestosi. Un paesaggio è «romantico» se suscita emozione e fantasia, se fa pensare a qualcosa di lontano. Lo stesso aggettivo entra in tedesco (*romantisch*) e in francese.

Alla fine del Settecento alcuni intellettuali tedeschi fanno di questa parola il nome di una poetica. Tra il 1798 e il 1800 i fratelli **August Wilhelm** e **Friedrich Schlegel** pubblicano a Berlino

una rivista, l'*Athenaeum*, intorno alla quale si raccoglie a Jena un gruppo di giovani scrittori e filosofi: il **circolo di Jena**. Ne fa parte **Novalis** (pseudonimo di Friedrich von Hardenberg, 1772–1801), autore degli *Inni alla notte* (1800) e di un romanzo incompiuto in cui il protagonista sogna un misterioso «fiore azzurro», che diventerà il simbolo del desiderio romantico. Per Friedrich Schlegel la poesia romantica è una poesia sempre in cammino, che non si chiude mai in una forma definitiva e mescola i generi, la poesia e la prosa, la critica e l'invenzione.

Pochi anni dopo, nel **1808**, August Wilhelm Schlegel tiene a Vienna un ciclo di lezioni sulla letteratura drammatica, pubblicato negli anni 1809–1811, che rende celebre in Europa la coppia **classico/romantico**. *Classica* è l'arte dei Greci e dei Romani e di chi li imita: un'arte armoniosa, compiuta, che possiede il suo oggetto. *Romantica* è l'arte dei popoli moderni, nata dal Medioevo cristiano e cavalleresco: un'arte inquieta, che desidera qualcosa che non può raggiungere. Schlegel non dice che una sia migliore dell'altra; dice che sono diverse perché nascono da due civiltà diverse, e che un poeta moderno non può fingere di essere un antico. Le lezioni cominciano proprio dal teatro dei Greci, da Eschilo, Sofocle, Euripide e Aristofane, che leggi quest'anno in Greco: Schlegel mette Sofocle al vertice, giudica severamente Euripide e definisce il coro della tragedia «lo spettatore ideale» (trad. della redazione), una formula che ti servirà quando confronterai il coro greco con quello di Manzoni (capitolo 15). A diffondere queste idee fuori dalla Germania fu soprattutto **Madame de Staël** con il libro *De l'Allemagne* («Sulla Germania»): stampato a Parigi nel 1810, fu fatto distruggere dalla polizia di Napoleone e uscì a Londra nel 1813.

Anche la parola *classico* ha una storia che il latinista riconosce. In latino *classis* era la «classe» del censo, e *classici* erano detti i cittadini della prima classe, i più ricchi, come ricorda Aulo Gellio nelle *Notti attiche* (VI 13). Nella stessa opera (XIX 8) Gellio riferisce il consiglio del retore Frontone: per sapere se una parola è corretta, bisogna cercarla in uno scrittore antico, «classico», cioè autorevole, e non «proletario», cioè dei nullatenenti, che stavano sotto l'ultima classe (trad. della redazione). È la più antica attestazione a noi nota della parola riferita a uno scrittore modello, e la metafora è sociale: il «classico» è uno scrittore di prima classe. Pochi anni prima di Schlegel, del resto, Friedrich Schiller aveva distinto, nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795–1796), il poeta antico, che vive in armonia con la natura e la rappresenta, dal poeta moderno, che quell'armonia l'ha perduta e la cerca con nostalgia: la coppia classico/romantico ha qui uno dei suoi precedenti.

La Figura 14.1 dispone su un asse del tempo le date principali del movimento in Europa e in Italia. Nota subito una cosa: il Romanticismo italiano comincia quasi vent'anni dopo quello tedesco e inglese, e arriva da fuori, attraverso libri, traduzioni e riviste.

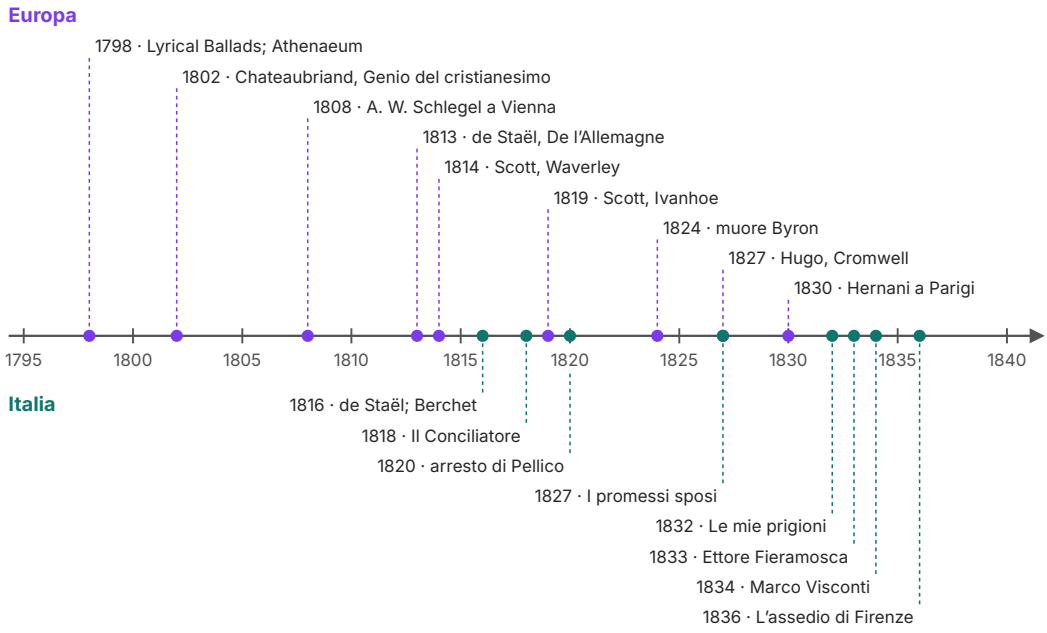


Figura 14.1 Il Romanticismo in Europa (in alto) e in Italia (in basso), 1795–1840; asse del tempo proporzionale, una divisione = cinque anni. Il *Conciliatore* uscì dal settembre 1818 all'ottobre 1819. La data del *De l'Allemagne* è quella dell'edizione londinese: la prima tiratura parigina (1810) fu distrutta.

14.1.2 Le idee: infinito, desiderio, natura, storia

Il Romanticismo non è un sistema con regole precise, ma un insieme di idee che ritornano. La prima è il senso dell'**infinito**. L'uomo romantico sente che la realtà visibile non basta: dietro le cose c'è qualcosa di più grande, che la ragione non riesce a misurare e che si può solo intuire con il sentimento, con la fantasia, con la fede. Da qui nasce la **Sehnsucht**, parola tedesca quasi intraducibile: «nostalgia», «struggimento», un desiderio senza oggetto preciso, rivolto a ciò che è lontano, perduto o irraggiungibile. Il «fiore azzurro» di Novalis ne è l'immagine perfetta: il protagonista lo vede in sogno all'inizio del romanzo e ne resta segnato per sempre: conta il desiderio più del fiore.

La seconda idea riguarda la **natura**. Per gli illuministi la natura era un meccanismo ordinato, da studiare con le leggi della fisica. Per i romantici è un organismo vivo, attraversato da una forza spirituale: il mare, la montagna, la notte, la tempesta parlano all'anima e la riempiono di un sentimento misto di terrore e di ammirazione, il sublime, di cui hai già incontrato le origini settecentesche (capitolo 12). Il paesaggio diventa uno specchio dei sentimenti di chi lo guarda.

La terza idea è la **storia**. L'Illuminismo aveva giudicato il passato con il metro della ragione, spesso condannando il Medioevo come un'epoca di barbarie. I romantici lo rivalutano: il Medioevo cristiano, delle cattedrali e dei cavalieri, è l'età in cui sono nati i popoli moderni, con le

loro lingue e le loro tradizioni. Ogni popolo ha uno spirito proprio, che si esprime nella lingua, nei canti, nelle leggende, nelle usanze. Già nel Settecento il filosofo tedesco **Johann Gottfried Herder** aveva raccolto canti popolari di varie nazioni; nel 1812 i fratelli **Jacob** e **Wilhelm Grimm** pubblicano la prima raccolta delle loro fiabe. La **poesia popolare**, anonima e tramandata a voce, diventa un modello: spontanea, sincera, espressione autentica di una comunità. Da questa attenzione al popolo nasce anche l'idea moderna di **nazione**, che avrà un peso enorme in Italia.

Infine il **genio** e l'**ironia**. Il **genio** romantico è l'artista che crea seguendo la propria ispirazione, non le regole: come la natura, produce opere sempre nuove. L'**ironia romantica**, teorizzata da Friedrich Schlegel, è la capacità dell'artista di stare insieme dentro e fuori la propria opera: di crederci con passione e, nello stesso momento, di guardarla con distacco, sapendo che nessuna forma può contenere l'infinito. È un'idea difficile, ma la ritroverai nel sorriso di Berchet e, al quinto anno, in molti scrittori dell'Ottocento.

COLLEGAMENTI

Filosofia · Kant, Fichte, Schelling. Quest'anno, verso la fine del programma di Filosofia, studi i pensatori tedeschi che fanno da sfondo al Romanticismo. **Immanuel Kant**, nella *Critica del Giudizio* (1790), distingue il bello, che piace per la sua armonia, dal sublime, che nasce quando l'immaginazione si trova davanti a qualcosa di troppo grande o troppo potente per essere afferrato, come l'oceano in tempesta o il cielo stellato. **Johann Gottlieb Fichte** pone al centro della realtà l'*Io*, l'attività libera dello spirito, che crea il mondo come ostacolo da superare: per i romantici è la filosofia della libertà e dello slancio infinito. **Friedrich Wilhelm Joseph Schelling** vede nella natura e nello spirito due facce della stessa realtà; in uno scritto del 1797 la natura è definita lo spirito visibile, e lo spirito la natura invisibile (trad. della redazione). Da queste filosofie nasce l'**idealismo** tedesco: l'idea che la realtà sia, nel profondo, spirito.

14.1.3 Inghilterra e Francia

In Inghilterra il Romanticismo comincia con un libro di poesie pubblicato anonimo nel **1798**, le *Lyrical Ballads* («Ballate liriche»), scritto da due amici, **William Wordsworth** (1770–1850) e **Samuel Taylor Coleridge** (1772–1834). Il volume si apre con la *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, la storia soprannaturale di un marinaio che uccide un albatro e ne paga le conseguenze. Nella prefazione alla seconda edizione (1800) Wordsworth spiega il programma: scrivere usando «una scelta della lingua reale degli uomini», scegliere situazioni della vita umile e campestre, dove le passioni sono più semplici e sincere. E dà della poesia una definizione rimasta celebre:

> Ogni buona poesia è lo spontaneo traboccare di sentimenti potenti [...]: nasce da un'emozione ricordata in tranquillità.
>
> William Wordsworth, prefazione alle *Lyrical Ballads*, 1800 (trad. della redazione)

La formula tiene insieme due momenti: la forza del sentimento e la calma della memoria che lo rielabora. Non è un invito a scrivere di getto, come spesso si crede, ma a far nascere la poesia da un'emozione vera. Negli anni seguenti i due poeti si stabilirono nella regione dei laghi, nel nord-ovest dell'Inghilterra, e per questo furono chiamati «poeti dei laghi».

La seconda generazione romantica inglese è quella di **George Gordon Byron** (1788–1824), poeta ribelle e scandaloso, che visse a lungo in Italia e morì in Grecia, dove era andato a sostenere la lotta dei Greci per l'indipendenza dai Turchi: per molti giovani europei la sua vita fu più famosa delle sue opere. In Italia morirono giovani anche Percy Bysshe Shelley e John Keats. Lo scozzese **Walter Scott** (1771–1832), invece, dopo aver raccolto e imitato le ballate popolari della sua terra, inventò un nuovo genere, il romanzo storico, con *Waverley* (1814) e soprattutto con *Ivanhoe* (1819), ambientato nell'Inghilterra del XII secolo: ne parleremo più avanti in questo capitolo.

COLLEGAMENTI

Greco e Storia · Il filellenismo. Nel 1821 i Greci insorsero contro l'Impero ottomano, e in tutta Europa nacque un movimento di simpatia e di aiuto, il **filellenismo** («amore per i Greci»). Volontari di molti paesi partirono a combattere: Byron morì di febbre a Missolonghi nel 1824; il piemontese Santorre di Santa Rosa, esule dopo i moti del 1821, cadde nel 1825 difendendo l'isola di Sfacteria, la stessa in cui, nel 425 a.C., gli Ateniesi avevano assediato e catturato un reparto di Spartani, come racconta Tucidide nel quarto libro delle *Storie*. La Grecia fu riconosciuta indipendente nel 1830. È una Grecia diversa da quella di Winckelmann (capitolo 12): non un museo di statue serene, ma un popolo vivo, oppresso da una potenza straniera, che lotta per la libertà. Per gli Italiani il paragone con la propria condizione era immediato, e la causa greca divenne una causa romantica e risorgimentale.

In Francia il Romanticismo trova un terreno più difficile, perché il classicismo era la tradizione nazionale del «grande secolo» di Luigi XIV. **François-René de Chateaubriand** (1768–1848), con il *Genio del cristianesimo* (1802), difende la religione cristiana per la sua bellezza e per la sua poesia, non con argomenti filosofici: le cattedrali gotiche, la liturgia, la malinconia dell'anima cristiana. Più tardi **Victor Hugo** (1802–1885), nella prefazione al dramma *Cromwell* (1827), rifiuta le unità di tempo e di luogo e chiede un teatro che mescoli il sublime e il grottesco, come la vita. Nel 1830 la prima del suo dramma *Hernani* a Parigi provocò scontri in sala tra i giovani romantici e i classicisti.

La Figura 14.2 raccoglie in uno schema i principali centri del movimento e alcune vie per cui le idee passarono da un paese all'altro. Osserva le frecce che arrivano in Italia: le idee tedesche vi giungono soprattutto attraverso la Francia e attraverso traduzioni, il modello del romanzo storico dalla Scozia di Scott.

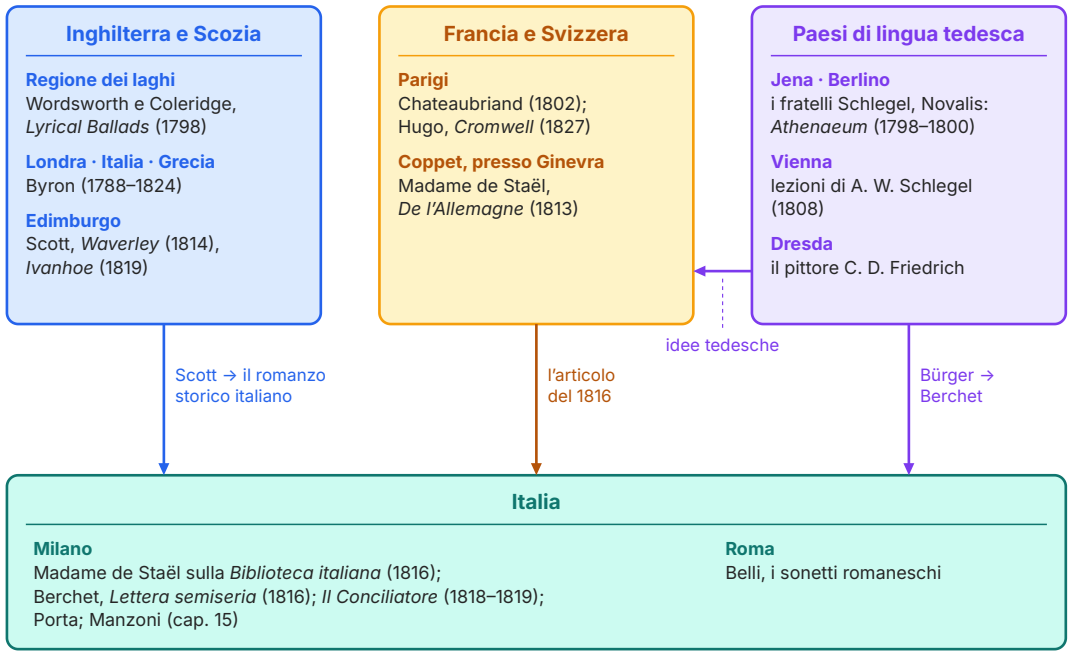


Figura 14.2 I principali centri del Romanticismo europeo citati nel capitolo, con alcuni autori e opere (*schema non in scala*: le caselle non riproducono la posizione geografica dei paesi). Le frecce indicano alcune vie di diffusione delle idee romantiche verso la Francia e verso l'Italia.

COLLEGAMENTI

Arte e Musica · Friedrich e il Lied. Il pittore tedesco **Caspar David Friedrich** (1774–1840) traduce in immagini la *Sehnsucht*. Nel *Monaco in riva al mare* (1808–1810) una minuscola figura scura sta su una striscia di sabbia, davanti a un mare quasi nero e a un cielo immenso che occupa gran parte della tela: non c'è un punto su cui fermare l'occhio, e lo spettatore prova lo stesso smarrimento del monaco. Nel *Viandante sul mare di nebbia* (1818 circa) un uomo, visto di spalle, guarda dall'alto di una roccia un paesaggio di vette che emergono dalla nebbia: noi vediamo ciò che vede lui, ma non il suo volto. In entrambi i quadri il paesaggio non è descritto per sé stesso, ma come esperienza dell'infinito. Lo descriviamo a parole: cerca le immagini e confrontale con la descrizione. La pittura romantica la studierai in Storia dell'arte il prossimo anno.

In musica il Romanticismo esalta l'espressione dei sentimenti. **Franz Schubert** (1797–1828) scrive centinaia di *Lieder*, canzoni per voce e pianoforte su testi di poeti tedeschi, tra cui *Il re degli elfi* (1815), sulla ballata di Goethe; **Carl Maria von Weber** porta sulla scena, con *Il franco cacciatore* (1821), le foreste e le leggende popolari tedesche.

14.2 La polemica classico-romantica in Italia

14.2.1 L'articolo di Madame de Staël (1816)

Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa di Staël (1766–1817), era figlia di un ministro delle finanze di Luigi XVI e fu una delle intellettuali più ascoltate del suo tempo. Oppositrice di Napoleone, che la costrinse all'esilio, aveva raccolto nel suo castello di Coppet, vicino a Ginevra, scrittori e studiosi di varie nazioni, tra cui August Wilhelm Schlegel. Conosceva bene l'Italia, dove aveva viaggiato e ambientato un romanzo, *Corinna o l'Italia* (1807).

Il suo articolo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* apre il primo numero della **Biblioteca italiana**, nel **gennaio 1816**, nella traduzione italiana pubblicata dalla rivista (la si attribuisce a Pietro Giordani). La tesi è annunciata nella prima riga: tradurre le grandi opere di altre lingue è il più grande beneficio che si possa fare alle lettere, perché nessuna nazione è così ricca da bastare a sé stessa. Madame de Staël loda la traduzione dell'*Iliade* di Monti (capitolo 12), poi passa al consiglio che fece scandalo. Testo: *Biblioteca italiana*, gennaio 1816, p. 16.

> Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza.
>
> Madame de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in *Biblioteca italiana*, gennaio 1816

Guida alla lettura

Comprensione. In italiano di oggi: «Secondo me gli Italiani dovrebbero tradurre con cura molte poesie inglesi e tedesche recenti, per far conoscere qualcosa di nuovo ai loro concittadini, che per lo più si accontentano della mitologia antica e non pensano che quelle favole sono invecchiate da tempo, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimenticate. Perciò le intelligenze della bella Italia, se non vogliono restare inattive, guardino spesso oltre le Alpi: non per vestirsi alla moda straniera, ma per conoscerla; non per diventare imitatori, ma per liberarsi di quelle abitudini invecchiate che durano nella letteratura come i complimenti nella buona società, a danno della spontaneità naturale.»

Analisi. Il periodo è costruito come una piccola argomentazione. C'è una **tesi** (bisogna tradurre i moderni), una **motivazione** (la mitologia è «anticata», cioè invecchiata), e soprattutto una **concessione** che previene l'obiezione più ovvia: «non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori». Le due coppie di frasi negative e positive, co-

struite in parallelo, danno al passo un ritmo oratorio. La **similitudine** finale paragona le formule letterarie ripetute per abitudine ai complimenti di cortesia: parole che tutti dicono e che non significano più niente.

Interpretazione. Il bersaglio non è la tradizione italiana in sé, che anzi l'autrice elogia, ma l'**imitazione** meccanica: una letteratura che ripete Minerva, Venere e Apollo è una letteratura che non parla più alla vita. Eppure molti lettori italiani sentirono l'articolo come un'offesa: una straniera, per giunta in un giornale voluto dal governo austriaco, invitava gli Italiani a imparare dagli stranieri proprio mentre l'Italia aveva perso la propria indipendenza. In quella reazione c'è già il problema che attraversa tutta la polemica: aprirsi all'Europa voleva dire rinnegare la propria identità, o ritrovarla?

14.2.2 Le risposte: classicisti e romantici

I **classicisti** risposero subito. **Pietro Giordani** (1774–1848), scrittore elegante e uomo di idee liberali, difese sulla stessa rivista la tradizione italiana: l'Italia, scrisse, ha i suoi modelli nei classici greci e latini e nei suoi grandi autori, e imitare gli stranieri significherebbe perdere l'ultima cosa che le resta, il primato della sua letteratura. Gli argomenti dei classicisti si possono riassumere così: la **mitologia**, il repertorio di favole che i poeti avevano imparato soprattutto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (le leggi quest'anno in Latino), è un linguaggio poetico che non si può sostituire, perché dà forma e bellezza alle idee; le **regole** della tradizione (le unità di tempo e di luogo a teatro, la distinzione tra i generi e tra gli stili) sono il frutto di secoli di esperienza; le letterature del Nord sono figlie di un altro clima e di un'altra storia, e non possono essere un modello per l'Italia. Ancora nel 1825 Vincenzo Monti scriverà un *Sermone sulla mitologia* per difendere le favole antiche contro i romantici.

Anche un giovanissimo poeta di Recanati, **Giacomo Leopardi**, scrisse nel 1816 una lettera alla *Biblioteca italiana* in risposta a Madame de Staël, che non fu pubblicata, e due anni dopo un *Discorso* sulla poesia romantica, anch'esso rimasto inedito: lo studierai all'inizio del quinto anno.

Dalla parte dei **romantici** scesero in campo, nello stesso 1816, alcuni giovani milanesi: **Ludovico di Breme**, **Pietro Borsieri** e soprattutto **Giovanni Berchet**, il cui opuscolo divenne il manifesto del movimento. Non erano nemici della tradizione; volevano una letteratura del loro tempo, capace di parlare a un pubblico più largo dei letterati. La Figura 14.3 mette a confronto, punto per punto, le due posizioni.

	i classicisti		i romantici
modello	i classici greci e latini, e la tradizione italiana	↔	la natura, la vita e la storia presenti; le letterature moderne
mitologia	linguaggio necessario della poesia	↔	favole «anticate»: si cerchi il «vero» e la fede cristiana
regole	le unità di tempo e di luogo, la separazione dei generi	↔	solo l'unità d'azione; libertà di mescolare i toni
pubblico	i dotti, che giudicano secondo i precetti	↔	il «popolo»: chi legge e sa ancora emozionarsi
stranieri	imitarli significa perdere l'identità italiana	↔	conoscerli, tradurli, per uscire dall'isolamento
lingua	quella illustre della tradizione letteraria (o il Trecento)	↔	chiara e comprensibile: il problema di una lingua comune

Figura 14.3 La polemica classico-romantica: le posizioni dei due partiti sui temi principali del dibattito (1816–1825). Lo schema semplifica: molti scrittori, come Monti o Giordani, presero posizioni più sfumate su singoli punti.

14.2.3 Berchet e la *Lettera semiseria*

Giovanni Berchet (Milano 1783 – Torino 1851) conosceva bene le lingue straniere e aveva già tradotto poeti e romanzieri inglesi. Nel 1816 pubblicò un opuscolo dal titolo lungo e scherzoso: *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*. La finzione è questa: un vecchio padre, Grisostomo (dal greco *chrysóstomos*, «bocca d'oro», il soprannome di san Giovanni Crisostomo, il grande predicatore del IV secolo), manda al figlio, che studia in collegio, la traduzione in prosa di due **ballate romantiche** del poeta tedesco Gottfried August Bürger, cioè due racconti in versi di argomento leggendario e popolare; e coglie l'occasione per spiegargli che cos'è la nuova poesia.

Il cuore della lettera è una teoria del pubblico. Tutti gli uomini, spiega Grisostomo, hanno nel fondo dell'anima una «tendenza alla poesia»: in pochissimi, i poeti, è attiva; negli altri è passiva, come una corda che vibra quando un'altra corda la tocca. Ma questa disposizione non è uguale in tutti. C'è chi vive in una condizione così povera di esperienze da non avere immagini né desideri: Berchet lo chiama, con un'espressione dei libri di viaggio del tempo e oggi del tutto inaccettabile, l'«ottentoto». C'è all'opposto il «parigino», l'uomo raffinatissimo che ha visto e letto tutto, ha la fantasia stanca e giudica la poesia con la ragione e con i confronti. In mezzo sta tutto il resto. Testo: Berchet, *Lettera semiseria* (1816), edizione delle *Opere* a cura di E. Bellorini.

> Basti a te per ora il sapere che tutte le presenti nazioni d'Europa — l'italiana anch'essa né più né meno — sono formate da tre classi d'individui: l'una di ottentoti, l'una di parigini e l'una, per ultimo, che comprende tutti gli altri individui leggenti ed ascoltanti, non eccettuati quelli che, avendo anche studiato ed esperimentato quant'altri, pur tuttavia ritengono attitudine alle emozioni. A questi tutti io do nome di «popolo». [...] La gente ch'egli cerca, i suoi veri lettori stanno a milioni nella terza classe. E questa, cred'io, deve il poeta moderno aver di mira, da questa deve farsi intendere, a questa deve studiar di piacere, s'egli bada al proprio interesse ed all'interesse vero dell'arte. Ed ecco come la sola vera poesia sia la popolare: salve le eccezioni sempre, come ho già detto; e salva sempre la discrezione ragionevole, con cui questa regola vuole essere interpretata.
>
> Giovanni Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, 1816

Nella seconda parte della lettera Berchet spiega da dove viene la divisione tra classici e romantici. Dopo la rinascita delle lettere, alcuni poeti hanno imitato gli antichi, ripetendone costumi, opinioni e mitologia; altri hanno interrogato direttamente la natura, la fede del popolo e «l'animo umano vivente». I primi sono i poeti che egli chiama qui «primi», gli altri i «secondi».

> La poesia de' primi è «classica», quella de' secondi è «romantica». Così le chiamarono i dotti d'una parte della Germania, che dinanzi agli altri riconobbero la diversità delle vie battute dai poeti moderni. Chi trovasse a ridire a questi vocaboli può cambiarli a posta sua. Però io stimo di poter nominare con tutta ragione «poesia de' morti» la prima, e «poesia de' vivi» la seconda. Né temo di ingannarmi dicendo che Omero, Pindaro, Sofocle, Euripide ecc. ecc., al tempo loro, furono in certo modo romantici, perché non cantarono le cose degli egizi o de' caldei, ma quelle dei loro greci; siccome il Milton non cantò le superstizioni omeriche, ma le tradizioni cristiane. [...] Ora l'anima è commossa al vivo dalle cose nostre che ci circondano tuttodì, non dalle antiche altrui che a noi sono notificate per mezzo soltanto de' libri e della storia.
>
> Giovanni Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, 1816

Guida alla lettura

Comprensione. Primo passo: ogni nazione europea, compresa l'Italia, è fatta di tre gruppi; il terzo, il più numeroso, comprende tutti quelli che leggono o ascoltano e sono ancora capaci di emozionarsi, anche se sono persone istruite: questo è il «popolo», e a lui il poeta moderno deve rivolgersi, perché lì stanno «a milioni» i suoi lettori. Secondo passo: la poesia che imita gli antichi è «poesia dei morti», quella che nasce dalla vita presente è «poesia dei vivi»; e gli stessi Greci, quando cantavano le cose del loro mondo, erano «romantici». La Figura 14.4 traduce in schema la teoria dei tre pubblici.



Figura 14.4 I tre pubblici della *Lettera semiseria* di Berchet (1816): la «tendenza poetica passiva» è assopita negli «ottentoti», logorata nei «parigini» ed è viva nel «popolo», a cui il poeta moderno deve rivolgersi. I nomi tra virgolette sono di Berchet; la parola «ottentoti» riflette i pregiudizi europei del tempo verso i popoli dell'Africa australe.

Analisi. Attenzione al significato delle parole. Il **«popolo»** di Berchet non è la plebe, cioè i poveri e gli analfabeti, che anzi ricadono in parte negli «ottentoti»: è il pubblico medio che legge, in sostanza la borghesia. Il secondo passo si regge su un **paradosso**: Omero romantico. Serve a spostare la definizione dal piano storico a quello del metodo: romantico non è chi viene dopo il Medioevo, ma chi scrive delle «cose nostre» per i propri contemporanei. La coppia «poesia de' morti / poesia de' vivi» è un'**antitesi** costruita per restare in mente, come uno slogan. Lo stile è quello della conversazione colta, pieno di incisi («l'italiana anch'essa né più né meno», «cred'io») e di precisazioni («salve le eccezioni sempre»).

Interpretazione. L'idea forte è che la poesia abbia una **funzione sociale**: non è un gioco tra letterati, ma una voce che deve raggiungere molti e educarli. È un'eredità dell'Illuminismo milanese, del *Caffè* e di Parini (capitolo 8 e capitolo 10), unita alla scoperta romantica della poesia popolare. E c'è un sottinteso politico che i lettori del 1816 capivano bene: rivolgersi al «popolo» italiano significava presupporre che un popolo italiano esistesse.

Con gli occhi del classicista. Il paradosso di Berchet regge alla prova dei testi che leggi in Greco? In buona parte sì. Le tragedie di Sofocle ed Euripide andavano in scena ad Atene durante le feste di Dioniso, davanti a tutta la città (*Italiano 2*, cap. 10): i miti di Tebe o di Argo erano la storia sacra di quel pubblico, non un repertorio letterario, e il poeta li usava per parlare dei problemi della *pólis*, la legge, il potere, gli dèi. Il ragionamento di Berchet porta a questa conseguenza: la stessa mitologia che per gli Ateniesi era «poesia de' vivi» diventa «poesia de' morti» per un Milanese del 1816, che la conosce solo dai libri. Un classicista avrebbe potuto obiettare

che i tragici non cantavano le cose del loro tempo, ma un passato lontano di eroi; Berchet risponderebbe che quel passato era il loro, e il pubblico ci credeva.

DA RICORDARE

Perché «semiseria». Nelle ultime pagine il vecchio Grisostomo cambia tono: dice al figlio che tutto quello che ha scritto finora era uno scherzo, e che ora gli darà i consigli seri. E i consigli «seri» sono la caricatura dei classicisti: le unità di tempo e di luogo sono il «cardine» della fede drammatica, la mitologia è indispensabile, il sapere umano non può progredire, e la Crusca non registra nemmeno la parola «romantico». La lettera si chiude con una frase infarcita di parole del Trecento (*unquanco*, «mai»; *conciossiaché*, «poiché»; *a otta a otta*, «di tanto in tanto») per prendere in giro la lingua dei puristi. È un rovesciamento ironico: il lettore deve capire che la vera tesi è quella della prima parte, e che la seconda la conferma mostrando quanto siano ridicole le posizioni opposte.

APPROFONDIMENTO

La ballata di Bürger. *Lenore* («Eleonora», 1774) di Gottfried August Bürger (1747–1794) fu una delle poesie più lette d'Europa. Una ragazza aspetta il fidanzato partito per la guerra; quando i soldati tornano e lui non c'è, si dispera e bestemmia contro Dio. Di notte un cavaliere bussa alla sua porta, la fa salire a cavallo e corre con lei attraverso la campagna, sotto la luna, mentre intorno passano funerali e spettri: «i morti cavalcano veloci», ripete il ritornello. Alla fine della corsa il cavaliere si rivela uno scheletro e il viaggio finisce in un cimitero. Il soggetto viene da una leggenda popolare, il ritmo da una canzone: è il modello della ballata romantica, che Berchet proponeva agli Italiani perché parla a tutti con le immagini della paura e della fede.

14.2.4 *Il Conciliatore*

Nel **settembre 1818** i romantici milanesi fondarono un giornale tutto loro, *Il Conciliatore*, con il sottotitolo di «foglio scientifico-letterario». Lo stampavano su carta di colore azzurro e per questo fu chiamato il «foglio azzurro». Lo finanziavano due nobili liberali, il conte **Luigi Porro Lambertenghi** e il conte **Federico Confalonieri**; ne era segretario e redattore **Silvio Pellico** (1789–1854), e vi scrivevano Berchet, di Breme, Borsieri, Ermes Visconti, che vi pubblicò le sue *Idee elementari sulla poesia romantica*, e altri.

Il titolo è un programma: «conciliare», cioè mettere d'accordo, le persone di buona volontà intorno a un'idea di progresso. Il giornale non parlava solo di poesia: pubblicava articoli di economia, di statistica, di agricoltura, di istruzione, di scienze applicate e di tecnica, e recensioni di libri stranieri. Era l'eredità del *Caffè* (capitolo 8): la letteratura come parte di un lavoro più ampio per rendere moderna e civile la società italiana.

Proprio questo carattere civile lo rese sospetto. La censura austriaca tagliava gli articoli, e il giornale chiuse nell'**ottobre 1819**, dopo poco più di un anno. Poco dopo la polizia scoprì che alcuni redattori appartenevano a società segrete: Pellico fu arrestato nell'ottobre del 1820, Confa-

lonieri alla fine del 1821; Berchet e altri scelsero l'esilio. Il Romanticismo milanese diventava così, per forza di cose, una questione politica.

COLLEGAMENTI

Storia · La Restaurazione, le società segrete, lo Spielberg. Dopo il Congresso di Vienna (1814–1815) la Lombardia e il Veneto formano il Regno Lombardo-Veneto, governato dall'Austria. Chi spera nell'indipendenza o in una costituzione si organizza in società segrete, come la **Carboneria**, che nel 1820–1821 promuove i moti di Napoli e del Piemonte. Gli arrestati di Milano furono processati e condannati: Silvio Pellico passò quasi dieci anni in carcere, la maggior parte nella fortezza dello **Spielberg**, in Moravia. Liberato nel 1830, raccontò la prigionia in *Le mie prigioni* (1832), un libro scritto con tono pacato e cristiano, senza parole d'odio, che fu letto in tutta Europa e fece conoscere ovunque la condizione dei prigionieri politici italiani. In Storia studierai i moti del 1820–1821 e del 1831.

14.3 I caratteri del Romanticismo italiano

14.3.1 Un Romanticismo moderato

Chi passa dai poeti di Jena ai romantici milanesi ha l'impressione di cambiare clima. Le grandi parole del Romanticismo tedesco, l'infinito, la notte, il sogno, il desiderio senza fine, in Italia si sentono poco. Nella *Lettera semiseria* Berchet raccomanda al figlio di non lasciarsi trascinare in soggetti inverosimili inventati dalla fantasia e di preferire i soggetti «ricavati dalla storia». Il Romanticismo italiano è un Romanticismo **moderato**: rifiuta le regole del classicismo, ma non la ragione; accoglie la poesia popolare, ma non il fantastico; parla di sentimenti, ma soprattutto di doveri.

Le ragioni sono storiche. A Milano i romantici sono figli dell'Illuminismo lombardo: credono che la letteratura debba essere **utile**, come volevano Verri, Beccaria e Parini, e che debba dire il **vero**, cioè rappresentare la realtà, la storia e gli uomini come sono. Da Berchet a Manzoni ritorna sempre la stessa triade di valori, che Manzoni fisserà in una formula celebre (capitolo 15): l'utile come scopo, il vero come soggetto, l'interessante come mezzo. A questi valori si aggiunge la **religione**: molti romantici italiani sono cattolici, e vedono nel cristianesimo la fede del popolo e la radice della civiltà moderna, come aveva insegnato Chateaubriand.

Ma la ragione più forte è la condizione politica. In Germania il Romanticismo poteva rifugiarsi nell'interiorità; in Italia ogni discorso sul «popolo», sulla «nazione», sulla lingua comune diventava subito un discorso sulla libertà di un paese diviso e in parte occupato. Per questo il Romanticismo italiano si intreccia con il **Risorgimento**: i suoi scrittori scelgono soggetti che parlano di oppressione e di riscatto, molti di loro conoscono il carcere e l'esilio, e la letteratura diventa uno strumento per formare una coscienza nazionale. La Tabella 14.1 riassume le differenze.

Tabella 14.1 Il Romanticismo tedesco e il Romanticismo italiano a confronto (schema semplificato: in entrambi i paesi esistono eccezioni).

	Romanticismo tedesco	Romanticismo italiano
Centro	l'infinito, la *Sehnsucht*, l'interiorità	il vero, la storia, la società
Ragione	superata dal sentimento e dall'intuizione	conservata: eredità dell'Illuminismo
Fantastico	sogni, spettri, leggende (la ballata)	evitato: si preferisce il verosimile
Religione	misticismo, religione della natura	cattolicesimo come fede del popolo
Scopo della poesia	esprimere l'assoluto	essere utile, educare il popolo
Politica	lo spirito della nazione	l'indipendenza e l'unità: il Risorgimento
Genere tipico	il frammento, il *Lied*, la fiaba	il romanzo storico, la tragedia storica, la lirica civile

ERRORE FREQUENTE

«Romantico» non vuol dire «sentimentale». Nella lingua di oggi «romantico» indica qualcosa di dolce e sentimentale: una cena romantica, un film romantico. Nella storia letteraria la parola ha un significato preciso: indica il movimento che, tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento, rifiuta l'imitazione dei classici e chiede una letteratura moderna, nata dalla storia, dalla fede e dalla vita del proprio popolo. Un testo romantico può essere una satira, un saggio sulla lingua, un romanzo sulla peste: Berchet, Porta e Belli sono romantici, ma di sentimentale hanno ben poco. Nelle risposte, quindi, non scrivere «è romantico perché parla d'amore».

14.3.2 Il romanzo storico

Il genere in cui il Romanticismo italiano diede il meglio di sé è il **romanzo storico**: un racconto in prosa in cui personaggi inventati vivono le loro vicende dentro un'epoca del passato ricostruita con precisione, accanto a personaggi e a fatti realmente esistiti. Il modello è Walter Scott. In *Ivanhoe* (1819) l'azione si svolge nell'Inghilterra del XII secolo, divisa tra i Sassoni sconfitti e i Normanni conquistatori: le avventure del cavaliere Ivanhoe permettono al lettore di vedere un'intera società, con i suoi conflitti, i suoi costumi, i suoi pregiudizi.

Perché questo genere piacque tanto? Per tre ragioni, che vedrai all'opera nei *Promessi sposi* (capitolo 15). Risponde all'esigenza del **vero**: il lettore impara la storia mentre si appassiona a un racconto. Si rivolge a un **pubblico largo**, il «popolo» di Berchet, che legge romanzi più volentieri che poemi. E il passato diventa uno **specchio del presente**: raccontare la dominazione straniera di altri secoli voleva dire parlare, senza nominarla, di quella del proprio tempo, e sfuggire alla censura.

Dopo il successo dei *Promessi sposi* (prima edizione 1827) i romanzi storici italiani si moltiplicano. Ricordiamo tre titoli, solo come esempi della stagione: *Ettore Fieramosca* (1833) di Massimo d'Azeglio, genero di Manzoni, che racconta la disfida di Barletta del 1503, in cui tredici cavalieri italiani sconfissero tredici cavalieri francesi; *Marco Visconti* (1834) di Tommaso Grossi, ambientato nella Lombardia del Trecento; *L'assedio di Firenze* (1836) di Francesco Domenico Guerrazzi, sulla resistenza della Repubblica fiorentina nel 1529–1530. Sono opere oggi poco lette, ma i lettori del tempo vi cercavano proprio ciò che la storia d'Italia non offriva ancora: esempi di coraggio e di orgoglio nazionale.

IN SINTESI

Il Romanticismo italiano in cinque parole. 1) **Vero**: la letteratura rappresenta la realtà e la storia, non le favole mitologiche. 2) **Utile**: la letteratura educa e migliora la società (eredità dell'Illuminismo). 3) **Popolo**: il pubblico non sono i letterati, ma tutti quelli che leggono e ascoltano. 4) **Storia**: il passato, soprattutto il Medioevo, come radice della nazione e specchio del presente; il genere tipico è il romanzo storico. 5) **Nazione**: la letteratura contribuisce a formare la coscienza di un popolo italiano, e si intreccia con il Risorgimento.

14.4 La lingua tra purismo e Romanticismo

14.4.1 Una lingua per una nazione senza Stato

All'inizio dell'Ottocento la **questione della lingua**, che hai seguito da Bembo al *Vocabolario* della Crusca (capitolo 3) e alle polemiche del *Caffè* e di Cesarotti (capitolo 8), torna con forza, e per una ragione nuova. Non si tratta più soltanto di stabilire quale sia la lingua più elegante per scrivere poesie, ma quale lingua possa servire a un popolo che vuole diventare una nazione. Il problema era concreto: l'italiano era la lingua comune della letteratura e, in parte, della Chiesa e dell'amministrazione, ma nella vita di ogni giorno quasi tutti, nobili compresi, parlavano il dialetto della propria città. Mancava una capitale, come Parigi o Londra, la cui lingua parlata potesse diventare la lingua di tutti.

Negli anni napoleonici, inoltre, il francese era entrato nell'amministrazione, nell'esercito, nella moda e nella conversazione, e moltissime parole francesi, i francesismi, erano passate nell'italiano scritto. Alla domanda «quale italiano?» si diedero allora tre risposte principali, a cui se ne aggiunse una quarta, più radicale, quella dei poeti che scelsero il dialetto. La Figura 14.5 le colloca sull'asse del tempo e le collega agli sviluppi che studierai con Manzoni.

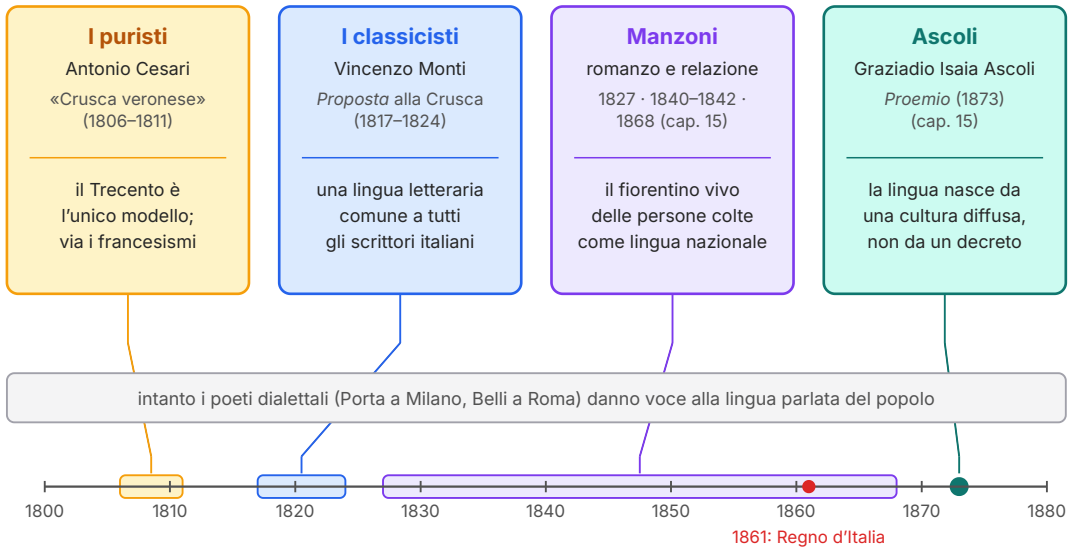


Figura 14.5 Le risposte alla questione della lingua dal 1800 al 1873 (asse del tempo proporzionale; una divisione = dieci anni). Le barre indicano gli anni delle opere citate; per Manzoni, dalla prima edizione del romanzo (1827) alla relazione del 1868. È la continuazione delle tappe del Cinquecento (cap. 3) e del Settecento (cap. 8).

14.4.2 Il purismo di Antonio Cesari

La prima risposta è il **purismo**. Il suo campione è un sacerdote veronese, **Antonio Cesari** (1760–1828), che negli anni **1806–1811** ripubblicò il *Vocabolario* della Crusca arricchito di nuove voci, un'edizione nota come «Crusca veronese». Per i puristi la lingua italiana aveva raggiunto la perfezione nel **Trecento**, il «secolo d'oro»: non solo in Dante, Petrarca e Boccaccio, ma in tutti gli scrittori di quel secolo, anche nei più umili autori di prose devote. Scrivere bene voleva dire scrivere come loro, usando solo parole e costrutti documentati nei testi trecenteschi, e cacciare i francesismi e le parole nuove.

Il purismo aveva un merito: difendeva un patrimonio comune contro la moda straniera e invitava a leggere con attenzione i classici. Ma aveva un limite evidente: una lingua ferma a cinquecento anni prima non poteva esprimere le idee, le scienze, le istituzioni dell'Ottocento. Come si dice in una lingua del Trecento «battello a vapore» o «codice civile»? I romantici risero dei puristi: ricorderai la chiusa della *Lettera semiseria*, con il suo «unquanco» e il suo «conciossiaché».

ERRORE FREQUENTE

Purismo non significa «parlare correttamente». Oggi chiamiamo «purista» chi si arrabbia per un errore di grammatica o per una parola inglese usata senza bisogno. Il purismo dell'Ottocento è una posizione storica precisa: considera modello unico la lingua del Trecento e rifiuta tutto ciò che è venuto dopo, comprese parole e costrutti corretti ma moderni. Non confondere quindi il purismo con la semplice cura della lingua, che è un valore per tutti, anche per i romantici e per Manzoni.

14.4.3 Monti e la *Proposta*

La seconda risposta viene da **Vincenzo Monti**, il poeta e traduttore dell'*Iliade* che hai incontrato nel capitolo 12. Negli anni **1817–1824** Monti pubblicò, con l'aiuto del genero Giulio Perticari, la *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*: un'opera in più volumi che esamina le voci del *Vocabolario*, ne mostra gli errori di definizione e di interpretazione dei testi, e ne contesta il principio. Per Monti la lingua italiana non è il fiorentino, né quello del Trecento né quello vivo: è la **lingua letteraria comune** che i grandi scrittori di tutte le regioni hanno costruito nei secoli, come aveva sostenuto Dante nel *De vulgari eloquentia* parlando di un volgare «illustre» che non appartiene a nessuna città.

La posizione di Monti era più aperta di quella dei puristi: accoglieva le parole nuove necessarie, purché entrate nell'uso degli scrittori, e dava dignità a tutta la tradizione italiana, non solo a quella toscana. Ma restava una lingua **scritta** e **letteraria**, che si imparava sui libri: non risolveva il problema di come gli Italiani potessero parlarsi. I romantici cercavano invece una lingua viva, chiara, comprensibile al «popolo» dei lettori. La risposta più coraggiosa verrà da Manzoni, che dopo lunghe ricerche sceglierà il fiorentino parlato dalle persone colte (capitolo 15).

ESEMPIO SVOLTO

Distinguere le posizioni. Leggi queste tre affermazioni e attribuiscile a una delle posizioni studiate. a) «Se una parola non si trova negli scrittori del Trecento, è meglio non usarla.» b) «La lingua d'Italia è quella che hanno scritto insieme gli scrittori di tutte le regioni, da Dante ai moderni.» c) «La lingua di una nazione deve essere viva, parlata, e la si deve prendere dove è parlata bene.»

Soluzione. a) È la posizione dei **puristi** come Cesari: il Trecento è l'unico modello, e il criterio è l'attestazione nei testi antichi. b) È la posizione di **Monti** nella *Proposta*: una lingua letteraria comune, sovraregionale, che si appoggia sull'idea dantesca del volgare illustre. c) Anticipa la soluzione di **Manzoni**, che cercherà una lingua viva e la troverà nel fiorentino delle persone colte. Metodo: per riconoscere una posizione chiediti sempre *quale modello* propone (il Trecento, gli scrittori di tutte le epoche, l'uso parlato) e *chi deve usare* quella lingua (i dotti o tutti).

14.5 La poesia dialettale: Porta e Belli

14.5.1 Perché il dialetto

Mentre i letterati discutevano su quale italiano scrivere, due grandi poeti fecero una scelta diversa: scrissero nel dialetto della loro città. La letteratura in dialetto aveva in Italia una lunga storia, ma per lo più come gioco comico o parodia della lingua alta. Con **Carlo Porta** a Milano e **Giuseppe Gioachino Belli** a Roma la **poesia dialettale** diventa un'altra cosa: lo strumento per rappresentare il popolo dall'interno, con la sua voce, i suoi pensieri e i suoi pregiudizi, in modo realistico e senza filtri. Il dialetto, in questi autori, non è una lingua «bassa» usata per far ridere, ma la sola lingua capace di dire il vero di un mondo che l'italiano letterario non sapeva raccontare. In questo senso Porta e Belli sono profondamente romantici: danno la parola a chi non l'aveva mai avuta, e lo fanno con un realismo che anticipa la narrativa del secondo Ottocento.

14.5.2 Carlo Porta

Carlo Porta (Milano 1775–1821) fu impiegato per tutta la vita negli uffici finanziari dello Stato, prima sotto i Francesi e poi sotto gli Austriaci. Nella sua casa si riunivano i giovani romantici milanesi, tra cui Grossi, Berchet e Visconti, ed era amico di Manzoni; nella polemica del 1816 si schierò con i romantici e scrisse versi pungenti contro i classicisti. Le sue opere più famose sono lunghi componimenti narrativi in cui parla un personaggio del popolo: il povero *Giovannin Bongee*, nelle *Desgrazzi* («disgrazie», 1812) e nelle *Olter desgrazzi*; il *Marchionn di gamb avert* («Melchiorre dalle gambe storte»), un giovane zoppo e ingenuo ingannato dalla donna che ama; e la *Ninetta del Verzee*, una giovane del Verziere, il mercato di frutta e verdura di Milano, che racconta come l'amore per un uomo che la sfruttava l'abbia portata alla rovina. Con la stessa voce Porta mette alla berlina i nobili superbi e i preti ipocriti.

Nelle *Desgrazzi de Giovannin Bongee* un lavorante milanese racconta a un signore, che chiama «Lustrissem» («Illustrissimo»), quello che gli è successo la sera prima. Tornando a casa stanco, è stato fermato da una ronda di soldati croati (i «Crovatt») al servizio del governo francese; il tamburino gli ha sbattuto la lanterna in faccia, abbagliandolo. Poi interviene un signore che accompagna la ronda, forse l'ispettore di polizia («el sur respettor»), che lo interroga in un italiano zoppicante. Testo: Porta, *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, vv. 25–36 (sestine di endecasillabi, schema ABABCC).

Tabella 14.2 Carlo Porta, *Desgrazzi de Giovannin Bongee* (1812), vv. 25–36: testo in milanese e italiano di oggi.

Testo	Italiano di oggi
Seva tanto dannaa de quella azion che dininguarda s'el fudess staa on olter. Basta: on scior ch'eva impari a sto birbon, ch'el sarà staa el sur respettor senz'olter, dopo avemm ben lumaa, el me dis: Chi siete? Che mester fate? Indove andé? Dicete!	Ero così arrabbiato per quel gesto che, Dio ce ne scampi, se fosse stato un altro... Basta: un signore che stava accanto a quel birbone, e che sarà stato senz'altro il signor ispettore, dopo avermi squadrato ben bene, mi dice: «Chi siete? Che mestiere fate? Dove andate? Ditelo!»
Chi sont?, respondi franco, in dove voo? Sont galantomm e voo per el fatt mè; intuitù poeu del mestee che foo, ghe ven quaj cossa de vorell savè? Foo el cavalier, vivi d'entrada, e mò! ghe giontaravel fors quaj coss del sò?	«Chi sono?», rispondo franco, «dove vado? Sono un galantuomo e vado per i fatti miei; quanto poi al mestiere che faccio, che cosa gliene viene a volerlo sapere? Faccio il cavaliere, vivo di rendita, e allora? Ci rimetterebbe forse qualcosa di suo?»

Guida alla lettura

Comprensione. Giovannin trattiene a stento la rabbia per la lanterna («se fosse stato un altro...»), poi viene interrogato dall'ispettore. Invece di rispondere con umiltà, risponde con tono di sfida: è un galantuomo, va per i fatti suoi, e del suo mestiere non deve rendere conto a nessuno. Anzi, afferma di essere un «cavaliere» che vive di rendita. Nei versi seguenti l'ispettore, irritato, lo fa circondare dai soldati, e Giovannin, che ha più paura che coraggio, finisce per rispondere a tutte le domande: nome, mestiere, indirizzo, piano della casa.

Analisi. La comicità nasce dalla distanza tra ciò che Giovannin **dice** e ciò che il lettore **capisce**: il narratore si presenta come un uomo coraggioso e dignitoso, ma i fatti mostrano un povero diavolo che subisce tutto. La sua spavalderia verbale è un'arma di difesa, l'unica che possiede. Interessante è anche la **lingua**. Il testo alterna il milanese del protagonista e l'italiano dell'ispettore, un italiano storpiato da chi non lo parla bene («Indove andé? Dicete!»): l'italiano è qui la lingua del potere, imparata male e usata per intimidire. Giovannin, dal canto suo, inserisce nel dialetto un latinismo da ufficio, *intuitù* («riguardo a»), per darsi un'aria importante. Questa mescolanza di lingue diverse in uno stesso testo si chiama **mistilinguismo**, ed è uno dei grandi strumenti espressivi di Porta. Il metro è la sestina narrativa di endecasillabi (ABABCC), che ricorda l'ottava dei poemi cavallereschi: anche questo è un effetto comico, perché la forma della poesia eroica racconta un'avventura tutt'altro che eroica.

Interpretazione. Dietro la risata c'è un quadro amaro della città sotto il dominio francese: soldati stranieri che di notte fermano e umiliano i passanti, un popolo che non ha diritti e si difende solo con le parole. Più avanti, tornato a casa, Giovannin troverà un soldato francese che importuna sua moglie, e ne prenderà degli schiaffi. Porta non fa prediche: lascia parlare il suo personaggio, e il lettore capisce da solo. È il metodo del realismo.

14.5.3 Giuseppe Gioachino Belli

Giuseppe Gioachino Belli (Roma 1791–1863) fu impiegato nell'amministrazione dello Stato pontificio. Di cultura vasta e di temperamento malinconico, scrisse per tutta la vita versi in italiano, oggi dimenticati; ma la sua fama è legata a **oltre duemila sonetti** in dialetto romanesco, scritti per la maggior parte negli anni Trenta dell'Ottocento, dopo aver conosciuto a Milano la poesia di Porta. Non li pubblicò: li leggeva agli amici e, negli ultimi anni, diventato molto conservatore, chiese che fossero distrutti. Furono pubblicati dopo la sua morte.

Nell'**Introduzione** che scrisse per la raccolta, Belli spiega il suo progetto con parole chiare: lasciare «un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma». Vuole ritrarre la lingua, le idee, i costumi, le credenze e le superstizioni del popolo romano così come sono, senza abbellirli e senza correggerli, e per farlo lascia parlare direttamente i popolani, ognuno con la sua voce: il sonetto diventa un piccolo monologo teatrale. Il risultato è un ritratto enorme e spietato della Roma dei papi: la miseria, la fame, la violenza, la religione vissuta come paura e superstizione, il potere dei preti e dei nobili, ma anche l'intelligenza beffarda e la vitalità del popolo.

Il sonetto *Er giorno der giudizzio* («Il giorno del giudizio») è datato 25 novembre 1831. Un popolano descrive la fine del mondo come la immagina lui, partendo dal racconto biblico del giudizio universale. Testo: Belli, *Sonetti romaneschi*, edizione a cura di Luigi Morandi.

Tabella 14.3 Giuseppe Gioachino Belli, *Er giorno der giudizzio* (1831): testo in romanesco e italiano di oggi.

Testo	Italiano di oggi
Cuattro angioloni co' le tromme in bocca Se metteranno uno pe' cantone A ssonà: poi co' ttanto de voscione Cominceranno a ddì: «Ffòra a cchi ttocca.»	Quattro grandi angeli, con le trombe alla bocca, si metteranno uno per ogni angolo a suonare; poi, con un vocione così, cominceranno a dire: «Fuori a chi tocca!»
Allora vierà ssù una filastrocca De schertri da la terra a ppecorone, Pe' rripijjà ffigura de perzone, Come purcini attorno de la bbiòcca.	Allora salirà dalla terra una lunga fila di scheletri a quattro zampe, per riprendere l'aspetto di persone, come pulcini intorno alla chioccia.
E sta bbiòcca sarà Ddio bbenedetto, Che ne farà du' parte, bbianca, e nnera: Una pe' annà in cantina, una sur tetto.	E questa chioccia sarà Dio benedetto, che ne farà due parti, una bianca e una nera: una per andare in cantina, una sul tetto.
All'urtimo uscirà 'na sonajjera D'angioli, e, ccome si ss'annassi a lletto, Smorzeranno li lumi, e bbona sera.	Alla fine uscirà uno sciame di angeli e, come se si andasse a letto, spegneranno le luci, e buona sera.

Guida alla lettura

Comprensione. Il sonetto segue le tappe del giudizio universale: le trombe degli angeli ai quattro angoli della terra, la resurrezione dei morti, la separazione dei buoni dai cattivi, la fine del

mondo. Ma ogni momento è tradotto in immagini quotidiane. Il richiamo degli angeli è «Ffòra a cchi ttocca», la formula del gioco delle bocce per chiamare chi deve tirare (lo spiegano le note dell'edizione). I morti risorgono come scheletri che camminano carponi, e si stringono intorno a Dio come pulcini intorno alla chioccia. Dio divide i buoni e i cattivi come si dividono le cose in casa: «in cantina» (all'inferno) e «sul tetto» (in paradiso). Alla fine gli angeli spengono le luci, come si fa la sera prima di andare a dormire.

Analisi. È un sonetto regolare, di endecasillabi, con lo schema **ABBA ABBA CDC DCD**: le due quartine hanno le stesse rime (*-occa*, *-one*), le terzine rime alterne (*-etto*, *-era*). La forma più illustre della lirica italiana, quella di Petrarca, accoglie la voce di un popolano: è questo contrasto che dà al testo la sua forza. Le figure sono quelle del parlato: due **similitudini** tratte dalla vita domestica (la chioccia con i pulcini, l'andare a letto), una **perifrasi** concreta per inferno e paradiso, l'**antitesi** «bbianca, e nnera». La chiusa «e bbona sera» è una formula colloquiale che liquida la fine del mondo con una scrollata di spalle. Nota la grafia: Belli scrive doppie molte consonanti iniziali (*a ssonà*, *a ddì*, *Ddio*) per riprodurre la pronuncia rafforzata che hanno nel parlato dopo certe parole; in romanesco poi la *b* tra due vocali si pronuncia sempre rafforzata, e Belli la scrive doppia anche a inizio di parola (*bbiòcca*, *bbona*).

Interpretazione. Belli non deride la fede, e non la difende: mostra come il popolo la vive. Il giudizio universale, che nella tradizione è il momento più solenne e terribile, diventa una scena familiare, quasi una favola per bambini; e proprio questa familiarità tradisce una visione semplice e fatalista, in cui tutto è già deciso e alla fine «bbona sera». Il lettore sorride, ma resta un senso di vuoto: dopo il giudizio non c'è niente, solo le luci spente. È il «monumento» di cui parla l'*Introduzione*: non un giudizio sul popolo, ma il suo ritratto fedele, con la sua sapienza e i suoi limiti. Il popolano conosce il giudizio dalle prediche e dalla liturgia: dal Vangelo di Matteo (25, 31–33), dove il Figlio dell'uomo separa le genti come il pastore separa le pecore dai capri, e dalla sequenza latina *Dies irae*, cantata per secoli nella messa dei defunti, in cui la tromba sparge il suo suono tra i sepolcri e chiama tutti davanti al trono (trad. della redazione). Belli rifà quella scena solenne con le parole di casa.

ESEMPIO SVOLTO

Scandire un verso dialettale. Scandisci il v. 1 e il v. 9 del sonetto e indica gli accenti principali.

Soluzione. v. 1: *Cuat* | *troan* | *gio* | *lo* | *ni* | *co'* | *le* | *trom* | *mein* | *boc* | *ca*. Le sinalefi uniscono *-tro* e *an-*, *-me* e *in*: le sillabe metriche sono 11, l'ultimo accento cade sulla decima (*bòcca*), quindi è un endecasillabo. Accenti principali sulla 1ª (*Cuàttro*), 4ª (*angiolòni*), 8ª (*tròmme*) e 10ª: endecasillabo *a minore*. v. 9: *E* | *sta* | *bbiòc* | *ca* | *sa* | *rà* | *Ddio* | *bbe* | *ne* | *det* | *to*: *Dio* vale una sola sillaba; 11 sillabe, accenti sulla 3ª (*bbiòcca*), 6ª (*sarà*) e 10ª (*bbenedétto*): endecasillabo *a maiore*. Le doppie della grafia (*bb*, *dd*) non cambiano il numero delle sillabe: indicano solo la pronuncia.

COLLEGAMENTI

Storia · Roma papale e Milano austriaca. I due grandi poeti dialettali vivono in due Stati molto diversi della Restaurazione. La Milano di Porta, dopo gli anni napoleonici, torna all'Austria: è una città moderna, con una borghesia attiva e un'amministrazione efficiente, ma sottoposta a una censura severa. La Roma di Belli è la capitale dello Stato pontificio, governato dal papa e dai cardinali, dove le cariche pubbliche sono in gran parte affidate a ecclesiastici e la plebe vive di elemosine, di lavori saltuari e delle feste religiose. Leggere Porta e Belli accanto a un manuale di Storia permette di vedere la Restaurazione dal basso, dalla parte di chi la subiva.

SINTESI

- Il **Romanticismo** è il movimento culturale che, tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento, rifiuta l'imitazione dei classici e chiede una letteratura moderna, nata dalla storia, dalla fede e dalla vita del proprio popolo.
- La parola *romantico* nasce dai «romanzi» cavallereschi; il circolo di Jena (i fratelli Schlegel, Novalis, l'*Athenaeum*, 1798–1800) ne fa il nome di una poetica, e le lezioni di A. W. Schlegel (1808) fissano la coppia classico/romantico.
- Le idee chiave: l'infinito e la *Sehnsucht*, la natura come forza spirituale e il sublime, la storia e il Medioevo, la poesia popolare e la nazione, il genio e l'ironia; sullo sfondo la filosofia di Kant, Fichte e Schelling.
- In Inghilterra le *Lyrical Ballads* (1798) di Wordsworth e Coleridge, Byron e il romanzo storico di Scott; in Francia Chateaubriand e Hugo. Il filellenismo (Byron, Santa Rosa) fa della Grecia in lotta una causa romantica. In Italia le idee arrivano soprattutto attraverso Madame de Staël.
- La **polemica classico-romantica** si apre con l'articolo di Madame de Staël sulla *Biblioteca italiana* (gennaio 1816), che invita gli Italiani a tradurre i poeti moderni e ad abbandonare la mitologia; i classicisti difendono mitologia, regole e tradizione.
- Nella *Lettera semiseria* (1816) Berchet distingue tre pubblici e indica nel «popolo», il pubblico medio che legge e sa emozionarsi, il vero destinatario della poesia: la poesia classica è «poesia de' morti», quella romantica «poesia de' vivi».
- *Il Conciliatore* (1818–1819), il «foglio azzurro», unisce letteratura, scienza ed economia; la censura austriaca lo chiude e gli arresti del 1820–1821 (Pellico, Confalonieri) legano il Romanticismo al Risorgimento.
- Il Romanticismo italiano è moderato: cerca il vero, l'utile e l'interessante, guarda al popolo e alla fede cattolica, evita il fantastico; il suo genere tipico è il **romanzo storico**, sul modello di Scott e dei *Promessi sposi*.
- Sulla lingua si confrontano il **purismo** di Cesari (il Trecento come unico modello), la lingua letteraria comune proposta da Monti nella *Proposta* (1817–1824) e, più tardi, la soluzione di Manzoni (il fiorentino vivo delle persone colte).
- Porta a Milano e Belli a Roma scelgono il **dialetto** per rappresentare il popolo dall'interno, con realismo e satira: le *Desgrazzi de Giovannin Bongee* mescolano dialetto e italiano del potere; i sonetti romaneschi di Belli sono un «monumento» della plebe di Roma.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Da dove viene il significato originario dell'aggettivo *romantico*?
   - **A.** dal nome di un gruppo di poeti romani
   - **B.** dai «romanzi», i racconti cavallereschi e avventurosi in lingua volgare
   - **C.** dalla parola latina che indica il sentimento
   - **D.** dal titolo di una rivista tedesca

2. ● Che cosa indica la parola tedesca *Sehnsucht*?
   - **A.** l'ironia dell'artista verso la propria opera
   - **B.** la poesia popolare tramandata a voce
   - **C.** lo spirito di un popolo
   - **D.** un desiderio struggente, senza oggetto preciso, rivolto a ciò che è lontano o irraggiungibile

3. ● Che cosa consiglia agli Italiani Madame de Staël nell'articolo del 1816?
   - **A.** tradurre le poesie inglesi e tedesche recenti, per uscire dalla ripetizione della mitologia antica
   - **B.** scrivere in francese per farsi leggere in Europa
   - **C.** smettere di tradurre e studiare solo i classici italiani
   - **D.** imitare fedelmente i poeti tedeschi in ogni loro scelta

4. ●● Chi è il «popolo» a cui, secondo Berchet, deve rivolgersi il poeta moderno?
   - **A.** la plebe analfabeta delle città
   - **B.** i dotti che conoscono le regole della poesia
   - **C.** tutti quelli che leggono o ascoltano e sono capaci di emozionarsi, anche se istruiti
   - **D.** i contadini che conservano i canti tradizionali

5. ●● Perché la lettera di Berchet è detta «semiseria»?
   - **A.** perché è scritta metà in prosa e metà in versi
   - **B.** perché alterna tono serio e ironia: nel finale il padre finge di ritrattare e fa la caricatura delle idee dei classicisti
   - **C.** perché fu pubblicata solo in parte
   - **D.** perché parla di argomenti leggeri

6. ●● Quale di questi tratti è tipico del Romanticismo italiano rispetto a quello tedesco?
   - **A.** la ricerca del vero e dell'utile, con un legame stretto con l'Illuminismo
   - **B.** il gusto per i sogni, gli spettri e le leggende fantastiche
   - **C.** il rifiuto della religione cristiana
   - **D.** l'indifferenza per i problemi politici

7. ●● Che cosa caratterizza il romanzo storico?
   - **A.** racconta soltanto la vita di personaggi storici realmente esistiti
   - **B.** è un poema in versi su un episodio del passato
   - **C.** inventa un mondo immaginario senza riferimenti alla storia
   - **D.** fa vivere personaggi inventati dentro un'epoca del passato ricostruita con cura, accanto a fatti e persone reali

8. ●● Quale modello di lingua propongono i puristi come Antonio Cesari?
   - **A.** il fiorentino parlato dalle persone colte
   - **B.** la lingua comune degli scrittori di tutte le regioni
   - **C.** la lingua degli scrittori del Trecento
   - **D.** un italiano aperto ai francesismi

Comprensione e parafrasi

9. ● Riscrivi in italiano di oggi la frase con cui si apre l'articolo di Madame de Staël, spiegando le parole *favella* e *benefizio*: «Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior benefizio che far si possa alle lettere». Poi indica con parole tue la ragione che l'autrice dà subito dopo (vedi il paragrafo che introduce il passo letto nel capitolo).

10. ● Spiega il significato che hanno nel passo di Madame de Staël letto nel capitolo queste parole: *anticate*, *viete*, *fogge*, *schiettezza*.

11. ●● Riscrivi in italiano di oggi, con parole tue, la definizione di «popolo» data da Berchet nel primo passo letto («Basti a te per ora il sapere… io do nome di "popolo"»).

12. ●● Spiega con parole tue la formula «poesia de' morti / poesia de' vivi» e perché, secondo Berchet, anche Omero fu «in certo modo romantico».

13. ●● Nella chiusa della *Lettera semiseria* Berchet usa le parole *unquanco*, *conciossiaché*, *a otta a otta*. Che cosa significano? Perché le mette in bocca a Grisostomo proprio alla fine?

14. ●● Spiega in italiano corrente le due immagini del sonetto di Belli: «Come purcini attorno de la bbiòcca» e «Una pe' annà in cantina, una sur tetto». A che cosa corrispondono nel racconto tradizionale del giudizio universale?

Analisi del testo

15. ●● Scrivi lo schema delle rime di *Er giorno der giudizzio* e indica le parole in rima di ogni strofa. Poi scandisci il v. 3 («A ssonà: poi co' ttanto de voscione»), segnando le sinalefi e gli accenti principali.

16. ●● Individua nel sonetto di Belli una similitudine, una perifrasi, un'antitesi e un'espressione colloquiale. Per ciascuna spiega l'effetto.

17. ●● Nel passo di Porta (vv. 25–36) individua le parole in italiano e quelle in dialetto. Chi parla italiano? Che cosa rivela questa scelta sul rapporto tra la lingua e il potere?

18. ●● Nella risposta di Giovannin (vv. 31–36) l'autore costruisce un contrasto comico tra ciò che il personaggio dice e ciò che il lettore sa. Spiega in che cosa consiste, citando almeno due espressioni.

19. ●● Nel passo di Madame de Staël riconosci la tesi, la motivazione, la concessione e la similitudine. Trascrivi le parole che le esprimono.

20. ●●● Nel secondo passo di Berchet riconosci il paradosso, l'antitesi e l'argomento finale («Ora l'anima è commossa...»). Spiega come i tre elementi lavorano insieme per sostenere la tesi.

21. ●●● Confronta la lingua di Porta e quella di Belli nei due testi letti: chi parla, in quale situazione, con quali effetti. Perché si può dire che in entrambi il sonetto o la sestina diventano un piccolo monologo teatrale?

Contestualizzare e collegare

22. ●● Spiega che cosa unisce il «popolo» di Berchet all'idea illuministica di una letteratura utile (capitoli 8 e 10) e in che cosa se ne distingue.

23. ●● **Arte e Filosofia.** Descrivi il *Viandante sul mare di nebbia* di Friedrich come è presentato nel capitolo e spiega perché può illustrare la *Sehnsucht* e il sublime di Kant.

24. ●● **Storia.** Spiega perché un romanzo sulla disfida di Barletta (1503), come l'*Ettore Fieramosca* di d'Azeglio (1833), poteva entusiasmare i lettori italiani del suo tempo.

25. ●●● Ricostruisci in una tabella le risposte alla questione della lingua dal *Vocabolario* della Crusca (1612) alla *Proposta* di Monti, inserendo anche la «Rinunzia» del *Caffè* (capitoli 3, 8 e 14). Per ciascuna indica il modello di lingua e il pubblico a cui pensa.

26. ●● **Greco.** Berchet scrive che Omero, Sofocle ed Euripide furono «in certo modo romantici». Mettilo alla prova su una tragedia che hai letto (*Antigone* o *Edipo re*, *Italiano 2*, cap. 10): per chi era scritta, in quale occasione andava in scena, che cosa era il mito per quel pubblico? Poi formula l'obiezione che un classicista potrebbe fare a Berchet.

27. ●● **Latino e Storia.** Spiega da dove viene la parola *classico* (Gellio, *Notti attiche*) e perché la sua origine è una metafora sociale. Poi spiega in che cosa la Grecia dei filelleni del 1821–1830 è diversa dalla Grecia ideale di Winckelmann (capitolo 12).

Scrivere

28. ●● Scrivi un commento (10–15 righe) al sonetto *Er giorno der giudizzio*: il tema, la voce che parla, le immagini, il contrasto tra la forma del sonetto e la lingua popolare, il senso della chiusa.

29. ●● Scrivi un breve testo argomentativo (15–20 righe) sulla domanda: «Tradurre le opere di altre culture arricchisce o minaccia l'identità di un paese?». Usa almeno un argomento di Madame de Staël e uno dei classicisti, e aggiungi un esempio di oggi.

30. ●●● Immagina la risposta del figlio di Grisostomo al padre (15 righe): ha capito l'ironia della lettera? Quale delle due parti lo ha convinto? Usa almeno due citazioni dai passi letti.

Verso la verifica

31. ●● Rileggi le terzine di *Er giorno der giudizzio* (vv. 9–14). a) Riscrivile in italiano di oggi. b) Scrivi lo schema delle rime. c) Individua due figure retoriche. d) Spiega quale progetto dichiara Belli nell'*Introduzione* ai sonetti e come questo testo lo realizza.

32. ●● Rileggi il primo passo di Berchet («Basti a te per ora…»). a) Qual è la tesi? b) Quali sono le tre classi di lettori? c) Perché il «popolo» di Berchet non coincide con la plebe? d) Come questa idea si ritrova nel programma del *Conciliatore*?

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine sul Romanticismo europeo, sulla polemica classico-romantica e sul *Conciliatore*, e i profili di Porta e di Belli.
- [MIG] Per la questione della lingua nel primo Ottocento: il purismo, la *Proposta* di Monti, la lingua dei romantici milanesi e la letteratura dialettale.
- [BEL] Per il sonetto e per la sestina narrativa, e per la scansione dei versi con sinalefe e dialefe.
- [MAN] Per proseguire con la *Lettera sul Romanticismo* e la soluzione manzoniana della questione della lingua (cap. 15).

Glossario del capitolo

Ballata romantica
Racconto in versi di argomento leggendario o popolare, spesso soprannaturale, con ritmo musicale e ritornelli (Bürger, *Lenore*).

Classicisti
Nella polemica del 1816, i difensori della mitologia, delle regole e dell'imitazione dei classici come fondamento della letteratura italiana.

Classico / romantico
Coppia resa celebre da A. W. Schlegel (1808): classica è l'arte degli antichi e dei loro imitatori, armoniosa e compiuta; romantica l'arte dei popoli moderni, inquieta e aperta all'infinito.

Filellenismo
Movimento europeo di simpatia e di aiuto ai Greci insorti contro l'Impero ottomano (1821–1830); vi parteciparono volontari come Byron e Santorre di Santa Rosa.

Genio
Per i romantici, l'artista che crea seguendo la propria ispirazione e non le regole, come la natura produce forme sempre nuove.

Idealismo
Corrente della filosofia tedesca (Fichte, Schelling, Hegel) per cui la realtà, nel profondo, è spirito.

Ironia romantica
Atteggiamento dell'artista che partecipa alla propria opera e insieme la guarda con distacco, sapendo che nessuna forma può contenere l'infinito (Friedrich Schlegel).

Mistilinguismo
Mescolanza di lingue o di varietà diverse (dialetto, italiano, latino, francese) in uno stesso testo, a fini espressivi o comici.

Poesia dialettale
Poesia scritta nel dialetto di una città o di una regione; con Porta e Belli diventa strumento di rappresentazione realistica e satirica del popolo.

Poesia popolare
Canti, ballate e leggende anonimi, tramandati a voce; i romantici li considerano l'espressione autentica dello spirito di un popolo. Per Berchet, anche la poesia scritta per il «popolo» dei lettori.

Polemica classico-romantica
Il dibattito aperto in Italia nel 1816 dall'articolo di Madame de Staël, tra i difensori della tradizione classica e i sostenitori di una letteratura moderna.

Purismo
Posizione linguistica del primo Ottocento (Antonio Cesari) che indica nella lingua degli scrittori del Trecento l'unico modello e rifiuta francesismi e parole nuove.

Raddoppiamento fonosintattico
Rafforzamento della consonante iniziale di una parola dopo certe parole (*a casa* pronunciato «a ccasa»); Belli lo segnala nella grafia (*a ssonà*, *a ddì*).

Romanticismo
Movimento culturale europeo (fine XVIII – metà XIX sec.) che rifiuta l'imitazione dei classici e cerca una letteratura moderna, legata al sentimento, alla storia, alla fede e alla vita del popolo.

Romanzo storico
Romanzo in cui personaggi inventati vivono in un'epoca del passato ricostruita con precisione, accanto a fatti e personaggi reali (Scott, Manzoni).

Sehnsucht
Parola tedesca: desiderio struggente e senza oggetto preciso, rivolto a ciò che è lontano o irraggiungibile; sentimento tipico del Romanticismo tedesco.

Soluzioni

1. B: per gli Inglesi del Seicento *romantic* voleva dire «come nei romanzi», cioè fantastico e avventuroso.

2. D: è la nostalgia struggente per ciò che è lontano o irraggiungibile; il «fiore azzurro» di Novalis ne è il simbolo.

3. A: Madame de Staël invita a tradurre le poesie moderne inglesi e tedesche, non per imitarle ma per conoscerle e uscire dalle «usanze viete».

4. C: il «popolo» comprende tutti gli «individui leggenti ed ascoltanti» che conservano la capacità di emozionarsi, anche se istruiti; esclude sia gli «ottentoti» sia i «parigini».

5. B: nel finale Grisostomo dice che tutto era uno scherzo e dà i consigli «seri», che sono la caricatura delle tesi classiciste: l'ironia conferma la tesi della prima parte.

6. A: il Romanticismo italiano conserva l'eredità illuministica del vero e dell'utile; il fantastico, il rifiuto della religione e l'indifferenza politica non lo caratterizzano.

7. D: personaggi inventati in un'epoca storica ricostruita con precisione, accanto a fatti e persone reali (Scott, Manzoni).

8. C: per i puristi il modello è la lingua del Trecento; la lingua comune degli scrittori è la posizione di Monti, il fiorentino colto quella di Manzoni.

9. «Tradurre da una lingua all'altra le opere migliori dell'ingegno umano è il più grande beneficio che si possa fare alla letteratura.» *Favella* = lingua; *benefizio* = beneficio, vantaggio. La ragione: le opere perfette e le idee davvero nuove sono rare, perciò nessuna nazione è così ricca da bastare a sé stessa, e senza traduzioni resterebbe povera.

10. *Anticate*: invecchiate, superate; *viete*: antiquate, ripetute per abitudine; *fogge*: mode, modi di vestire (qui in senso figurato: gli usi stranieri); *schiettezza*: sincerità, spontaneità.

11. Traccia: in ogni nazione europea, compresa l'Italia, ci sono tre gruppi di persone: gli insensibili, i raffinati che giudicano tutto con la ragione, e tutti gli altri che leggono o ascoltano e sanno ancora commuoversi, anche se hanno studiato. Questo terzo gruppo, il più numeroso, è il «popolo», e il poeta moderno deve scrivere per lui, farsi capire da lui e cercare di piacergli: per questo la sola vera poesia è quella popolare, con le dovute eccezioni e con buon senso.

12. Traccia: la poesia «de' morti» imita i costumi, le credenze e la mitologia di popoli scomparsi, conosciuti solo attraverso i libri; quella «de' vivi» nasce dalle cose che ci circondano oggi e che commuovono davvero chi legge. Omero fu «romantico» perché cantò il mondo dei suoi Greci e non quello di popoli più antichi: romantico è un metodo (scrivere del proprio tempo per i propri contemporanei), non un'epoca.

13. *Unquanco* = mai; *conciossiaché* = poiché, dato che; *a otta a otta* = di tanto in tanto. Sono parole del Trecento, care ai puristi e ormai incomprensibili ai lettori comuni. Berchet le accumula nell'ultima frase per mettere in ridicolo la lingua dei classicisti e dei puristi: la parodia linguistica completa la caricatura delle loro idee.

14. La chioccia con i pulcini: i morti risorti che si raccolgono intorno a Dio, come nel giudizio universale tutta l'umanità compare davanti al giudice. Cantina e tetto: i due destini dei giudicati, l'inferno (in basso, al buio) e il paradiso (in alto); Dio separa i buoni dai cattivi come si sistemano le cose in casa.

15. Schema ABBA ABBA CDC DCD. Rime: *bocca, cantone, voscione, ttocca*; *filastrocca, ppecorone, perzone, bbiòcca*; *bbenedetto, nnera, tetto*; *sonajjera, lletto, sera*. v. 3: *A* | *sso* | *nà:* | *poi* | *co'* | *ttan* | *to* | *de* | *vo* | *scio* | *ne*: 11 sillabe, nessuna sinalefe (*poi* vale una sola sillaba); accenti principali sulla 3ª (*sonà*), 6ª (*tanto*) e 10ª (*voscióne*): endecasillabo *a maiore*.

16. Similitudine: «Come purcini attorno de la bbiòcca» (rende familiare e quasi tenera la resurrezione). Perifrasi: «Una pe' annà in cantina, una sur tetto» per inferno e paradiso (traduce la teologia in spazio domestico). Antitesi: «bbianca, e nnera» (la separazione netta dei giusti e dei dannati). Espressione colloquiale: «e bbona sera» o «Ffòra a cchi ttocca» (abbassano il tono solenne: la fine del mondo diventa una sera qualunque o una partita a bocce).

17. In italiano parla l'ispettore («el sur respettor»): «Chi siete? / Che mester fate? Indove andé? Dicete!», un italiano sbagliato (*andé*, *dicete*) e mescolato al dialetto (*mester*). Il resto è il milanese di Giovannin, con il latinismo burocratico *intuitù*. L'italiano è la lingua dell'autorità, usata per interrogare e intimidire, ma chi la parla non la possiede davvero; il popolo parla dialetto. È un esempio di mistilinguismo.

18. Giovannin si presenta come un uomo sicuro di sé («respondi franco», «Sont galantomm»), che si rifiuta di rendere conto del suo mestiere e si dichiara «cavalier» che «vive d'entrada», di rendita: il lettore sa che è un povero lavorante appena abbagliato da una lanterna e circondato dai soldati. La spavalderia verbale è l'unica difesa di chi non ha potere, e il seguito (le risposte date a tutte le domande) la smentisce.

19. Tesi: «Dovrebbero … gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche». Motivazione: gli Italiani «stanno contenti all'antica mitologia», favole «anticate» che il resto d'Europa ha abbandonato. Concessione: «non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori». Similitudine: le «usanze viete» durano nella letteratura «come nelle compagnie i complimenti».

20. Paradosso: Omero, Pindaro, Sofocle ed Euripide «furono in certo modo romantici». Antitesi: «poesia de' morti» / «poesia de' vivi». Argomento finale: l'anima si commuove per le cose presenti, non per quelle conosciute solo dai libri. Il paradosso sposta la definizione di romantico da un'epoca a un metodo; l'antitesi la rende memorabile; l'argomento finale la fonda su un principio psicologico (che cosa commuove davvero il lettore), da cui la tesi discende.

21. Traccia: in Porta parla in prima persona un lavorante milanese che racconta a un signore la sua disavventura; in Belli un popolano romano che descrive il giudizio universale come lo immagina lui. In entrambi il poeta scompare dietro la voce del personaggio, che si rivela da solo con le sue parole, i suoi pregiudizi, la sua ironia involontaria. Porta mescola dialetto e italiano (mistilinguismo) per mostrare il rapporto con il potere; Belli usa un romanesco puro, con una grafia che riproduce la pronuncia. La forma metrica alta (sestina narrativa, sonetto) contrasta con la materia popolare.

22. Traccia: in comune c'è l'idea che la letteratura abbia una funzione civile ed educativa e debba rivolgersi a un pubblico largo, non solo ai dotti (Verri, Beccaria, Parini e l'*utile dulci*). La differenza: Berchet fonda la poesia sull'emozione e sul sentimento del pubblico, e sulle tradizioni e la fede del popolo; il «popolo» diventa anche un soggetto nazionale.

23. Traccia: un uomo visto di spalle guarda dall'alto di una roccia un paesaggio di vette nella nebbia; non vediamo il suo volto, vediamo ciò che vede lui. La nebbia nasconde il limite del paesaggio: è l'immagine dell'infinito, desiderato e mai raggiunto (*Sehnsucht*). La grandezza della natura che sovrasta l'uomo e lo attrae corrisponde al sublime di Kant, il sentimento davanti a ciò che è troppo grande per l'immaginazione.

24. Traccia: nel 1833 l'Italia era divisa e in parte sotto dominio straniero, e la censura impediva di parlarne apertamente. Un episodio in cui tredici cavalieri italiani sconfiggono tredici francesi offriva un esempio di valore e di orgoglio nazionale; raccontando il passato si parlava del presente, ed era il tipo di storia «vera» e «utile» che il pubblico romantico cercava.

25. Traccia: Crusca 1612: il fiorentino degli scrittori del Trecento; pubblico dei letterati. «Rinunzia» del *Caffè* (1764): prima le idee, poi le parole, libertà di usare parole nuove; pubblico degli uomini colti e utili alla società. Cesarotti (1785): la lingua cambia, novità accolte con giudizio; la nazione. Cesari

(1806–1811): solo il Trecento; i letterati. Monti, *Proposta* (1817–1824): la lingua letteraria comune degli scrittori di tutte le regioni; i lettori colti di tutta Italia. Il pubblico si allarga progressivamente, ma resta un pubblico di persone istruite.

26. Traccia: le tragedie erano scritte per il pubblico di tutta Atene e andavano in scena nelle feste di Dioniso, una festa religiosa e civica; il mito (Tebe, i Labdacidi) era la storia sacra comune, a cui gli spettatori credevano, e il poeta lo usava per porre problemi della *pólis* (in *Antigone* la legge della città e le leggi non scritte degli dèi). In questo senso Sofocle scriveva «delle cose nostre» per i suoi contemporanei, come vuole Berchet. Obiezione possibile: i tragici non rappresentavano il presente ma un passato eroico lontano, e spesso con forme e regole fisse; Berchet risponderebbe che quel passato era la tradizione viva del loro popolo, mentre per i moderni è solo letteratura.

27. Traccia: *classis* è la classe del censo; *classici* erano i cittadini della prima classe (Gellio VI 13). In XIX 8 Frontone consiglia di verificare una parola su uno scrittore antico «classico», cioè autorevole, non «proletario»: lo scrittore modello è paragonato a un cittadino di prima classe. La Grecia di Winckelmann è un ideale estetico, fatto di statue e di «quieta grandezza»; quella dei filelleni è un popolo vivo e oppresso che combatte per l'indipendenza contro l'Impero ottomano (Byron a Missolonghi, Santa Rosa a Sfacteria), e per gli Italiani diventa un modello politico.

28. Criteri: comprensione del contenuto (le fasi del giudizio, il popolano che parla); analisi di almeno due immagini e della chiusa; il contrasto tra la forma illustre del sonetto e il dialetto; un'interpretazione motivata (la fede vissuta dal popolo, il «monumento» di Belli). Traccia: il sonetto trasforma il giudizio universale in una scena domestica; le similitudini e la chiusa «e bbona sera» abbassano il tono e rivelano una visione semplice e fatalista; Belli non giudica, ritrae.

29. Criteri: tesi chiara; almeno un argomento di Madame de Staël (le traduzioni arricchiscono, nessuna nazione basta a sé stessa, conoscere non è imitare) e uno dei classicisti (rischio di perdere l'identità, la tradizione come patrimonio); un esempio attuale (traduzioni, serie e film stranieri, parole inglesi); una conclusione coerente.

30. Criteri: coerenza con i contenuti della lettera; uso corretto di due citazioni; riconoscimento dell'ironia del finale (il figlio capisce che i consigli «seri» sono una parodia); registro di una lettera personale.

31. a) «E questa chioccia sarà Dio benedetto, che ne farà due parti, una bianca e una nera: una per andare in cantina, una sul tetto. Alla fine uscirà uno sciame di angeli e, come se si andasse a letto, spegneranno le luci, e buona sera.» b) CDC DCD (*bbenedetto, nnera, tetto; sonajjera, lletto, sera*). c) Metafora/identificazione «sta bbiòcca sarà Ddio»; antitesi «bbianca, e nnera»; perifrasi «in cantina … sur tetto»; similitudine «ccome si ss'annassi a lletto». d) Belli vuole lasciare «un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma», ritraendone lingua, credenze e superstizioni senza correggerle: qui lo fa dando voce a un popolano che racconta la fine del mondo con le immagini della sua vita quotidiana.

32. a) Il poeta moderno deve scrivere per il «popolo»: la sola vera poesia è quella popolare. b) Gli «ottentoti» (insensibili alla poesia), i «parigini» (raffinati che giudicano per confronti e con la ragione), il «popolo» (tutti gli altri che leggono e ascoltano e sanno emozionarsi). c) Perché comprende anche le persone istruite ed esclude chi non ha esperienze e immagini: è il pubblico medio dei lettori, la borghesia. d) Il *Conciliatore* si rivolge a un pubblico largo e vuole essere utile: unisce letteratura, scienza ed economia per rendere più moderna la società, come Berchet vuole una poesia per molti.