



Università degli Studi di Milano

DOTTORATO DI RICERCA IN

Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale
XXIX ciclo

**Teorie e sperimentazioni su un nuovo genere:
il romanzo tra fine Settecento e primi decenni dell'Ottocento**

Tesi di Dottorato di

Arianna Giardini

Tutor

Chiar.mo Prof. Guglielmo Barucci

Chiar.mo Prof. Francesco Spera

Coordinatore Dottorato

Chiar.mo Prof. Alberto Cadioli

A.A. 2015/2016

Indice

Introduzione (p. 5)

La ricezione del romanzo premanzoniano dal Novecento ai giorni nostri (p. 9)

Capitolo primo: Il dibattito sul romanzo in Italia (seconda metà del Settecento-1820)

1. Definizione di un genere?
 - 1.1 La lezione di Monsignor Huet (p. 15)
 - 1.2 All'origine del dibattito italiano (p. 19)
 - 1.3 I primi trattati sul romanzo: tra Roberti e Galanti (p. 31)
2. Posizioni tardo settecentesche
 - 2.1 Il romanzo e il gusto dominante in Italia (p. 43)
 - 2.2 Considerazioni di fine secolo (p. 58)
3. Foscolo e la teoria del romanzo
 - 3.1 Per una storia del romanzo: Foscolo il *romance* e il *novel* (p. 66)
 - 3.2 La funzione del romanzo (p. 76)
 - 3.3 Come scrivere un romanzo (p. 87)
 - 3.4 Quale tipo di romanzo? (p. 95)
4. Il romanzo e il primo Ottocento
 - 4.1 Residui settecenteschi (p. 108)
 - 4.2 Ultime considerazioni sul romanzo nella polemica tra classicisti e romantici (p. 122)

Capitolo secondo: Romanzo e lettore

1. Premesse metodologiche e definizione del *corpus* (p. 141)
2. Autore e lettore nel romanzo di qualità
 - 2.1 Cenni sulla tipizzazione delle produzioni di consumo (p. 152)
 - 2.2 Strategie di autenticazione nei romanzi di qualità (p. 156)
3. L'organizzazione della materia narrativa
 - 3.1 Il paratesto come guida (p. 174)
 - 3.2 Dal paratesto al testo: la ricerca di un possibile modello (p. 177)

Capitolo terzo: Un genere storicamente necessario?

1. Il tema amoroso e la figura femminile
 - 1.1 Un pubblico da educare (p. 183)
 - 1.2 La *Saffo* di Alessandro Verri: una proposta di lettura (p. 197)
 - 1.3 *Abaritte* e il romanzo sentimentale (p. 205)

- 1.4 Un paradigma femminile all'insegna della tradizione (p. 210)
- 1.5 L'amore come riflessione e come racconto nel *Platone in Italia* (p. 213)

- 2. Una letteratura d'intervento: il romanzo tra impegno e disimpegno
 - 2.1 Il ribaltamento politico del romanzo sentimentale (p. 219)
 - 2.2 Le *Notti romane* tra condanna dei lumi e proposta conservatrice (p. 226)
 - 2.3 Le redazioni dell'*Erostrato* e la critica a Napoleone (p. 238)
 - 2.4 Ritratti di una società postrivoluzionaria (p. 258)
 - 2.5 La proposta morale e civile di Cuoco (p. 265)

- 3. Unità di amore e patria nei romanzi piemontesi (p. 273)

Bibliografia (p. 284)

Introduzione

Rispetto al grande e immediato successo delle esperienze europee, l'approccio italiano al romanzo è estremamente tardivo e contraddistinto da resistenze, in particolare a livello teorico, o cautele circa criteri estetici e morali da non tradire persino da parte di chi prova a cimentarvisi. Solo nella seconda metà del Settecento appaiono infatti in Italia le prime prove narrative, che vengono tuttavia osteggiate dalla cultura ufficiale, perché letterariamente opinabili. Si tratta della produzione di veri e propri *best-seller* che vanno a colmare un vuoto sul genere che nei cinquant'anni precedenti era probabilmente riempito dalle sole traduzioni e dai rifacimenti dei romanzi stranieri, in particolare inglesi e francesi, che sono state, peraltro, ancora poco indagate dalla critica, tanto più se si pensa che solo al 2007 risale il primo studio sulla traduzione italiana di un testo fondamentale anche per il teatro italiano settecentesco: *La Pamela* di Richardson.

Con la *Filosofessa italiana* di Chiari nel 1753 e, di lì a qualche anno, con le produzioni di Piazza che riempiranno il mercato almeno fino ai primi anni Ottanta, cominciano dunque a comparire tentativi di *novel* "autoctoni" che tuttavia non avranno sbocchi nella letteratura successiva, poiché non riusciranno ad inserirsi neppure come forme paraletterarie all'interno di una vera e propria tradizione romanzesca di largo consumo, che in Italia rinascerà su altre basi alla fine degli anni Venti dell'Ottocento.

Si tratta, nel caso di Chiari e Piazza, di autori che si pongono ai margini del sistema, che sperimentano su più fronti letterari e attività scritte, soprattutto per guadagnarsi da vivere. La via del romanzo viene dunque ritenuta tra le più "redditizie" perché si apre in concomitanza con i cambiamenti e le aperture della società Settecentesca a un pubblico che va al di là dei soli uomini colti (presente soprattutto nella città in cui pubblicano, Venezia).

Tuttavia, proprio presso alcuni intellettuali meno ostili al genere e coscienti delle potenzialità che esso può offrire nasce l'esigenza di definire una via altra rispetto ai romanzi di consumo, che si incardini su una narrativa di qualità e di compromesso tra le specificità del nuovo genere e le esigenze delle *élite* colte. Lo stimolo, del resto, non arriva dal confronto con i primi esperimenti italiani, ma dal diffondersi delle più note produzioni d'Oltralpe, del *novel* inglese e della narrativa sentimentale o didascalica francese, che mostrano – e non solo per il loro straordinario successo – quanto il romanzo possa assurgere a pieno titolo allo statuto di opera d'arte.

Queste prove in concomitanza con un approccio critico che, seppur a rilento, mostra maggiori aperture al genere romanzesco – e rivela nel contempo la profonda arretratezza italiana –, sono però tentativi alti, isolati, di singoli autori che informano la letteratura nei decenni a cavallo tra Settecento e Ottocento e che di questo periodo, ricco di profonde trasformazioni culturali, sociali e politiche, tendono a dare una lettura (alle volte critica, altre propositiva).

Mentre gli studiosi negli ultimi quarant'anni hanno rivalutato il pesante giudizio di condanna che dall'Ottocento grava sui romanzi di Chiari e Piazza, non tanto sul piano estetico, ma come prodotto di una risposta specifica alle esigenze nate in quegli anni per un pubblico nuovo, cercando quindi di individuarne i tratti costitutivi e le peculiarità nelle strategie di comunicazione con il lettore, i romanzi "alti" (o "di qualità" per usare un'espressione di Cadioli, o "classicisti" come li definisce Clerici) hanno da sempre goduto di un accoglimento meno freddo, al punto da vantare ristampe in Italia ancora durante la successiva stagione del romanzo storico e persino, in traduzione, negli altri stati europei.

Esistono infatti numerosi studi e monografie (queste in numero minore e poco recenti) che ne evidenziano autonomamente le peculiarità, privilegiando però il singolo contenuto dell'opera presa in esame in relazione ai sistemi filosofici e culturali di riferimento o a cosa essa rappresenti all'interno della produzione dell'autore. Meno praticato è invece il tentativo di inquadrare le caratteristiche di questa stratificata stagione del romanzo, avviatasi negli anni Ottanta con il crollo dell'epicentro veneziano, in un'ottica complessiva di genere e dunque di confronto tra i testi, che non può necessariamente dirsi evolutiva verso un tipo di romanzo più maturo e moderno: quella stagione, insomma, sospesa tra stilemi e inquietudini settecentesche e aperture ottocentesche, che precede la formulazione sulle pagine del «Conciliatore» di una nuova poetica di ampliamento del pubblico e, ancor di più, la scelta manzoniana di por mano al *Fermo e Lucia*.

Partendo dalle teorie formulate sul romanzo in Italia dalla seconda metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento, si vogliono dunque focalizzare i temi cari alle *élite* culturali, le ragioni del perché i romanzi di consumo non vengano ammessi, cercando di porre in evidenza quali siano i temi che rendono il genere pericoloso per i ceti dominanti e come invece vengano progressivamente ritenuti una valida "scuola di morale". Si vedrà come l'oggetto romanzo venga a poco a poco definendosi in rapporto alla storia, al tipo di verisimiglianza che deve rappresentare, alla sua utilità a fini pedagogici e dunque al pubblico a cui deve rivolgersi. Si constaterà inoltre come e quando alla tematica morale e civile si affianchi a poco a poco anche la tematica politica, volta a conferire al lettore un ruolo ben preciso all'interno della società, che non è più solo quello di cittadino ma, specificatamente, di cittadino italiano (la svolta si ha in particolare con il Foscolo e con la sua teoria della letteratura). Le sezioni in cui si organizza il capitolo procedono cronologicamente e consentono di individuare il progressivo diffondersi dell'interesse per il romanzo anche al di fuori dell'ambiente veneziano, soprattutto in concomitanza con la crisi che negli ultimi decenni del secolo attraversa la città.

Se il romanzo incarna progressivamente la possibilità, quand'anche condizionata, di offrire a nuove categorie sociali una voce pubblica e un ruolo pubblico ben definito, accogliere il genere

all'interno della comunità letteraria e cercare di definirne i tratti sul piano teorico significa, rispetto ai romanzieri "autodidatti", regolamentare la diffusione con la selezione (una selezione italiana e non più solo europea) e opporsi dunque a quegli scrittori e a quelle prove di consumo che contestano chi detiene un certo tipo di sapere e i suoi privilegi. In questo modo si tiene dunque sotto controllo la produzione, restringendo l'eccessiva emancipazione e l'accesso alla cultura di certi ceti o fette di società o quantomeno se ne orientano consapevolmente i gusti. Di qui la volontà di ampliare la trattazione delle riflessioni sul romanzo sino alle teorie dei primi romantici che definiscono un approccio totalmente nuovo alla letteratura e al pubblico a cui essa deve rivolgersi, e dunque condizionano la produzione romanzesca.

I romanzieri "alti", benché non siano quasi mai dei teorici del romanzo, trasportano nella loro opera il pensiero delle classi culturalmente dominanti (delle quali sono parte) e ricercano contemporaneamente la dignità artistica per un insieme di lettori che è sì più ristretto rispetto a quello di Chiari e Piazza, ma in cui non si esclude la presenza di coloro che dovranno fare da perno della società borghese in formazione.

Dopo aver delimitato il *corpus* di riferimento, costituito da editi e inediti, si vedrà allora in che modo vengano costruiti questi romanzi che devono innanzitutto essere opere d'arte, scevre dalla replicabilità, dalla forte caratterizzazione e dalla prevedibilità di certi moduli del romanzo di consumo. Ciò incide sulle scelte narratologiche, sul patto narrativo e il rapporto con il lettore, sulle considerazioni sul genere stesso, da cui deriva ad esempio la maggiore cautela, rispetto a Chiari e Piazza, nell'esporsi e mostrarsi come romanzieri da parte degli autori (la stessa parola romanzo ritorna con minor insistenza). Si cercherà di mettere in luce quali strategie di autenticazione siano state adottate e come in tal senso venga utilizzata la storia o i suoi personaggi per conferire maggior dignità al romanzo stesso. Attraverso queste analisi emergeranno dunque la peculiarità del destinatario di riferimento e le ripercussioni sulle modalità di lettura. Il tentativo non è quello di offrire prontuari per una vita lieta né tantomeno pesanti trattati di morale, ma di esplorare nuovi strumenti espressivi, dove alle potenzialità educative del romanzo si affianchi la sua natura di genere di puro intrattenimento.

L'ultimo capitolo si sofferma invece su due temi fondamentali che definiscono le specificità del romanzo italiano premanzoniano, anche rispetto al panorama europeo. Il primo tema è quello amoroso, riletto alla luce del rapporto tra i sessi e del ruolo della donna che ha caratterizzato buona parte dei recenti studi sui romanzi di consumo. Già la forte contrazione e tipizzazione delle qualità dei personaggi femminili nella narrativa alta, che a differenza dei suoi precedenti tende ad eludere la rappresentazione della donna in chiave decisamente emancipata o con una sfera d'azione che si scosta dalla dimensione propriamente privata, delinea chiaramente un tipo di famiglia e di società

molto più vicina agli ideali borghesi: si ristabilisce insomma un maggior controllo dell'uomo sulla donna, che tende ad essere rivestita sempre più degli unici compiti di moglie e madre, lontano dagli eccessi dei romanzi di Chiari e Piazza dove spesso essa si arroga prerogative maschili o si traveste, confondendo i generi, e dove si fa promotrice della narrazione.

Alla riduzione dell'interesse per la tematica sentimentale, che non viene del tutto cancellata ma assorbita all'interno del nucleo filosofico e di riflessione sul presente propria dei romanzi eruditi, fa da contraltare l'attenzione per la tematica politica volta a formare il cittadino, dietro la quale si cela – ma neppure troppo – il ruolo che gli scrittori assegnano agli stessi intellettuali nella società. Tali produzioni, insomma, si caratterizzano come narrativa di intervento, anche quando il messaggio di impegno civile in senso proprio coincide poi con il ritiro di fronte a una realtà in cui l'autore fatica a rispecchiarsi. La rappresentazione della società contemporanea, in cui sfera privata e sfera pubblica si intrecciano e si condizionano a vicenda, declinata nelle forme del romanzo archeologico o in alcuni riferimenti allusivi a episodi della storia coeva o ancora nei romanzi storici veri e propri, vedrà in particolar modo emergere alcune costanti tematiche ancorate ai recenti avvenimenti europei: dalla guerra alla tirannide, dalla rivoluzione al fallimento degli ideali illuministici, in cui, peraltro, è possibile cogliere dei punti di contatto con contenuti cari alla tragedia, svincolando così il romanzo dall'accezione settecentesca di sola "scuola di morale".

La ricezione del romanzo premanzoniano dal Novecento ai giorni nostri

Il lungo oblio che, già all'indomani della diffusione e dello straordinario successo del romanzo storico, ha caratterizzato i romanzi italiani e il genere romanzesco prima di Manzoni - con la significativa eccezione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* - sembra avere trovato solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento una parziale riconsiderazione. Nel 1901 sul «Giornale Storico della letteratura italiana» il Bertana pionieristicamente tentava la ricostruzione di alcuni passaggi del dibattito sull'origine del romanzo in Italia, mettendo a confronto detrattori e sostenitori di un prodotto non autoctono.¹ Gli faceva eco due anni dopo il Marchesi, con il suo *Romanzieri e romanzi del Settecento*,² in cui includeva un corposo catalogo di testi e collane settecenteschi che si spingevano in realtà sino ai primi decenni dell'Ottocento. Con tale operazione si premurava di dare ordine e rinnovata attenzione a un materiale divenuto per lo più irreperibile in seguito a una vera e propria *damnatio memoriae* perpetrata dalla critica e dal pubblico ottocenteschi, che avevano scagliato precocemente il loro anatema contro una produzione ritenuta mediocre e, nelle sue prime manifestazioni, forse neppure necessaria nel panorama dei generi letterari italiani. Nei suoi sette capitoli, organizzati per materia, egli avviava un breve confronto con la narrativa europea e la sua ricezione nella penisola, quindi elencava alcuni dei romanzi più significativi divisi per argomento, assimilando, grazie all'etichetta di settecenteschi, i testi di Chiari e Piazza a quelli di Verri, Pindemonte, Cuoco e persino all'*Ortis* foscoliano.

Ma tale magistrale lavoro di ricognizione, culminante in quel catalogo di titoli non sempre facilmente classificabili come opere originali, rifacimenti o traduzioni, non era destinato a rilanciare o, verrebbe da dire, a suscitare l'immediato interesse degli studiosi, sicché a distanza di più di un secolo, nonostante la ripresa degli studi sul tema, rimane ancora oggi lo strumento più dettagliato a cui fare riferimento, benché richieda consistenti aggiornamenti, come hanno dimostrato le più recenti aggiunte e correzioni di Tatiana Crivelli.³

La pesante ipoteca ottocentesca infatti ha continuato a gravare sul romanzo premanzoniano, anche a seguito del giudizio del Croce, restio, come già per le espressioni barocche, a concedere piena legittimità o dignità ai primi esperimenti di narrativa moderna in base a vincolanti giudizi di valore estetico. L'attenzione con cui rileggere queste produzioni poteva allora essere quella dedicata

¹ E. BERTANA, *Pro e contro i romanzi nel Settecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVII, 1901, pp. 339-352.

² G. MARCHESI, *Studi e ricerche intorno a nostri romanzieri e romanzi del Settecento coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1903 (ristampa anastatica con studi di L. Toschi e M. Gori, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1991).

³ T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda*»: romanzi del Secondo Settecento italiano, Roma, Salerno Editrice, 2002.

a un documento storico-sociale, testimonianza di un'epoca e non propriamente produzione artistica, alla luce di un nemmeno troppo sottaciuto confronto con i “grandi” romanzi. Da un punto di vista strettamente letterario, quindi, la loro utilità “in funzione di” ciò che verrà scritto in seguito (e il confronto è da considerarsi naturalmente con i *Promessi sposi*) ne sminuisce i tratti caratteristici: anziché primi esperimenti italiani su un genere di importazione e non codificato, anziché opere che nascono per un mercato e un pubblico che per la prima volta fa il suo ingresso nel mondo delle lettere, le produzioni della seconda metà del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento sono state giudicate testi imperfetti, spesso mal scritti e quindi non meritevoli di essere analizzati nelle loro peculiarità, ma parte di un sostrato senza forma a cui nulla deve la compiutezza e la dignità artistica del romanzo storico.

Il Marchesi – scrive il Croce nella sua recensione – divide il suo lavoro in sette capitoli, e nel primo discorre dei romanzi inglesi e francesi in Italia; [...] nel quinto dei romanzi satirici, morali e filosofici e di quelli didattici, come il *Monte di Aretea* del Micheletti e il *Platone in Italia* del Cuoco; nel sesto dei tre romanzi di Alessandro Verri e dell'*Ortis* del Foscolo, studiato nei suoi precedenti [...] Quale di tutte codeste opere raggiunse almeno in parte la genialità? Solo l'*Ortis* del Foscolo. Nelle altre è da notare appena qualche pagina felice, o qualche figura non malamente abbozzata.⁴

Benché negli ultimi trent'anni, attraverso l'analisi delle specificità strutturali e di contenuto dei testi, gli studi avviati su uno sfondo dai contorni ancora poco definiti abbiano proficuamente messo in discussione i pregiudizi di un approccio così riduttivo – e a tratti d'impostazione positivista –, le riserve su tali produzioni artistiche sono ancora lontane dall'essere abbandonate. Di recente Gino Tellini, già autore di un dettagliato volume sul romanzo otto-novecentesco in cui riservava ampio spazio alla trattazione degli spunti più significativi della narrativa di consumo e narrativa delle passioni settecentesca, ha aperto un suo contributo incentrato sul ruolo di Milano come “epicentro della narrativa”, conferendo la palma di primo romanzo alla Ventisettana (contro l'*Ortis*).⁵ Un altro esempio significativo si incontra forse all'interno della disamina enciclopedica sul romanzo curata da Franco Moretti nel tomo intitolato *Storia e geografia*.⁶ Tracciando un quadro della storia del genere nella nostra penisola, Asor Rosa giustamente afferma che l'«Italia non è la patria del romanzo» e che ogni «bellissimo» romanzo italiano rappresenta un *unicum*, un caso a sé che guarda ai più significativi modelli d'Oltralpe ma non è poi in grado di immergersi nel contesto europeo a cui strizza l'occhio, perché l'anomalia dell'esperienza romanzesca italiana risiede nella

⁴ B. CROCE, *Recensione a Romanzi e romanzieri del Settecento*, in «La critica», 1, 1903, pp. 465-467 (p. 466).

⁵ G. TELLINI, *Le sfide della modernità. Milano epicentro della narrativa ottocentesca*, in *Milano capitale culturale (1796-1898)*, Milano, Università degli studi di Milano-Casa del Manzoni, 2016, pp. 23-40 (pp. 23-24).

⁶ A. ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente una storia «anomala»*, in *Il romanzo*, vol. III, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino, 2001, pp. 255-306.

sua individualità. Dopo aver rintracciato nella novella e nel romanzo cavalleresco le forme specifiche di un narrativo italiano, che si contaminano nel Seicento, il critico si sofferma sulle ragioni del mancato decollo del romanzo in Italia tra Settecento ed età della Restaurazione, periodo chiave per il consolidamento negli altri paesi europei. I tentativi dell'abate Chiari sono citati quasi di sbieco quali compromessi «fra gli pseudo-romanzi di Girolamo Brusoni e il plagio puro e semplice di esemplari stranieri». Per Asor Rosa il romanzo premanzoniano non è neppure romanzo ma scrittura autoreferenziale e autobiografica di ispirazione romanzesca, che abbraccia tra gli esempi più significativi la *Storia della mia vita* del Casanova, la *Vita* dell'Alfieri e l'*Ortis* foscoliano.

In sostanza, l'unicità e l'atipicità rispetto al panorama europeo dei primi sperimentali romanzi italiani, siano di Chiari, di Piazza o prove più elevate come quelle di Verri, di Pindemonte o di Cuoco, non trovano spazio nella sua analisi sistematica, poiché mancano di «grandezza» e non sono «bellissimi». Il «primo vero grande romanziere italiano» è Alessandro Manzoni; il primo «vero grande romanzo in Italia» sono i *Promessi sposi*, «un colosso isolato nella produzione narrativa italiana contemporanea», tutta da «costruire» perché «sembrerebbe scaturire dal nulla (negli anni precedenti non c'è un solo romanzo italiano degno di nota)».

Non stupisce allora il fatto che nella maggior parte delle monografie sui primi romanzi italiani vengano costantemente esposte, quand'anche solo accennate, le ragioni per cui essi abbiano pieno diritto a essere oggetto d'analisi, rivelando chiaramente che la *querelle* e le resistenze sulla dignità del genere sono ancora lontane da un'effettiva archiviazione.

Si deve dire innanzitutto che il primo vero recupero di interesse per il romanzo settecentesco si colloca dopo più di cinquant'anni di silenzio dall'uscita del contributo di Marchesi ed è legato alla sola figura di Alessandro Verri. È al Negri infatti che nel 1967 si deve l'edizione critica delle *Notti romane*, corredata dall'aggiunta dell'*Antiquario fanatico*, prefazione di mano autoriale poi scartata per i suoi toni dissacranti e irrisori.⁷ Con gli anni Sessanta si moltiplicano gli studi sul Verri antiquario, riconsiderato anche alla luce del romanzo, e i contributi volti a illustrare le tendenze neoclassiche e le suggestioni preromantiche stilistiche e contenutistiche della sua narrativa (tra i tanti ricordiamo, dopo il Binni e la riflessione sul sensismo verriano, Cerruti e Goffis).⁸ Al di fuori di Alessandro, come affermava Trombatore, il romanzo settecentesco pareva ancora «cosa destituita

⁷ A. VERRI, *Le Notti Romane*, a cura di R. Negri, Bari, Laterza, 1967.

⁸ W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Esi, 1959 (prima ed. 1947); M. CERRUTI, *Motivi e figure di un romanzo 'neoclassico'*, in «Lettere italiane», XVI, 1964, pp. 254-279; ID., *Appunti per un riesame della scrittura neoclassica*, in «Sigma», I, 1, 1964, pp. 51-61 e ID., *Alessandro Verri fra storia e bellezza*, in *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva, 1969, pp. 17-94; C. F. GOFFIS, *Titanismo e frustrazione in due romanzi di Alessandro Verri*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXVIII, n. 2-3, maggio-dicembre 1964, pp. 341-364.

di ogni serietà», «futile passatempo».⁹ A conferma di tale interesse, di lì a poco, nel 1975, sarebbero usciti per le cure della Martinelli i tre romanzi al completo, comprensivi di un'aggiunta inedita: la Terza parte delle *Notti*, inquadrata in sede prefativa all'interno della svolta cristiano-conservatrice dell'autore.¹⁰

Perché l'attenzione verso il romanzo settecentesco coinvolga anche le prime teorizzazioni bisognerà attendere gli anni Ottanta ed in particolar modo due interventi di Guagnini, che si soffermano rispettivamente sui contributi di Galanti e Roberti e sulle ragioni dell'esclusione del romanzo dal sistema dei generi, invitando per altro a rilanciare gli studi su un tema a lungo osteggiato dalla critica.¹¹ E sono sempre gli anni Ottanta a veder fiorire tanto le prime riedizioni (discutibili sul piano filologico) dei romanzi di Chiari e Piazza, quanto le due edizioni dell'*Abaritte* (l'una a cura di Villa, nel 1980, e l'altra della Ferraris, nel 1987) e il testo di un inedito di Botta: *Per questi dilettoni monti* (Badini Confalonieri). Ma soprattutto vedrà la luce la prima antologia di romanzi settecenteschi per la UTET, per le cure e con una ricca introduzione di Folco Portinari che opererà per una mescolanza tra testi di consumo e testi più colti (ancora l'*Abaritte* e i romanzi verriani). Nel 1991 vede la luce grazie a Cottignoli la prima edizione della sola *Saffo*, riletta alla luce delle suggestioni della narrativa sentimentale settecentesca.¹²

Sebbene maggiormente ancorati alla produzione chiariana i contributi di Clerici e Madrignani, nel corso degli anni Novanta, tengono vivo il dibattito sul genere: tanto che, nel secondo caso, vi è un tentativo di offrire un inquadramento delle prime produzioni italiane analogo a quello condotto da Ian Watt per i *novel* inglesi.¹³ Ma negli anni Novanta, grazie al contributo di Lucinda Spera su Patriarchi riletto delle teorie di Huez e di Attilio Motta, che individua alcuni dei tratti salienti dei sostenitori e dei detrattori del romanzo nella seconda metà del Settecento, si accresce contemporaneamente lo studio della riflessione settecentesca sul romanzo, a cui nel 2001

⁹ G. TROMBATORE, I romanzi di Alessandro Verri, in «Belfagor», XXIII (1968), 1, pp. 36-49 (p. 39); 2, pp. 129-55.

¹⁰ A. VERRI, *I romanzi. Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene. Le notti romane. La vita di Erostrato*, a cura di L. Martinelli, Ravenna, Longo, 1975

¹¹ E. GUAGNINI, *Rifiuto e apologia del romanzo nel secondo Settecento italiano. Note su due «manifesti» (Roberti e Galanti)*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di G. Petronio*, I, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 291-309; ID., *Romanzo e sistema letterario nella critica del Settecento e del primo Ottocento italiano. Appunti e proposte d'analisi*, in *I canoni letterari. Storia dinamica*, Trieste, Lint, 1981, pp. 69-95.

¹² C. BOTTA, *Per questi dilettoni monti...*, a cura di L. B. Confalonieri con premessa di A. Battistini, Bologna, Clueb, 2011 (prima edizione Bologna, Clueb, 1986), I. PINDEMONTI, *Abaritte. Storia verissima*, a cura di E. Villa, Genova, La Quercia, 1980, ID., *Abaritte. Storia verissima*, a cura di A. Ferraris, Modena, Mucchi, 1987, F. PORTINARI (a cura di), *Romanzieri del Settecento*, Torino, Utet, 1988, A. VERRI, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno, 1991, E. GHIDETTI, *Romanzo e storia letteraria nel primo Ottocento*, in *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 221-241 (già edito come *Il romanzo nelle storie letterarie del primo Ottocento*, in «La rassegna della letteratura italiana», gennaio-aprile 1987, p. 24-38).

¹³ C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre abate Chiari"*, Napoli, Liguori, 2000; L. CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997.

Ilaria Crotti darà un significativo contributo con l'aggiunta di altre prospettive su autori già trattati e soprattutto con l'individuazione del tema del viaggio come costante narrativa del romanzo settecentesco. Cadioli invece amplia nel 2001 la trattazione del genere sino ad individuare alcuni strascichi settecenteschi nei dibattiti di primo Ottocento (imprescindibile sul tema anche Ghidetti nel contributo su *Romanzo e storia letteraria di primo Ottocento*).¹⁴

Definiti dunque alcuni percorsi critici nella riflessione settecentesca sul romanzo, compaiono due studi centrali invece per cercare di definire le caratteristiche strutturali dei testi. Da un lato, l'inquadramento del romanzo in chiave tipologica offerto da Tatiana Crivelli, che individua inoltre nell'eccessiva emancipazione della figura femminile protagonista del nuovo genere le ragioni del suo scarso apprezzamento. Fondamentale è poi lo studio di Stefano Calabrese, *Intrecci italiani*, che rilegge il romanzo settecentesco secondo l'idea bachtiniana di struttura aperta e ridefinisce il pubblico di riferimento come una nobiltà imborghesita. Secondo Calabrese lo sviluppo del romanzo costituirebbe il risarcimento per la perdita di esperienza storica e non avrebbe a che fare con il rinnovamento socio economico settecentesco. Egli inoltre rilegge sotto la categoria del Caso l'intreccio delle opere settecentesche.¹⁵

Nel volume collettaneo *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento* vi sono contributi che richiamano l'attenzione sull'evanescenza del genere al principio dell'Ottocento (Fasano) e sulla figura del Galanti (Madrigani), mentre Daniela Mangione anticipa la sua indagine sui rapporti fra autore e lettore nel romanzo premanzoniano che verranno analizzati più compiutamente nel suo saggio del 2014 (dove, seppur maggiore è lo spazio riservato a Chiari e Piazza, sono tenuti in considerazione anche il primo romanzo di Verri e il Pindemonte).¹⁶

Nel corso dei decenni successivi al boom di edizioni degli anni Ottanta, l'interesse per i romanzi verriani è rimasto vivo (del 1996 è la prima edizione del solo *Erostrato*) e ha prodotto un ampio spettro di contributi critici, volti a rileggere ad esempio l'influenza della narrativa inglese o il ruolo delle rovine o ancora la tipologia di lettrice della *Saffo* (Tarzia). Ma soprattutto si sono

¹⁴ L. SPERA, *Il dibattito sul romanzo nel Settecento: Patriarchi e il Traité di P. H. Huet*, in «La rassegna della letteratura italiana», XC, 1986, pp. 93-102; A. MOTTA, *Esiliarlo dal regno delle belle lettere? Dibattiti sul romanzo nel Settecento italiano*, in *Bufera e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla Voce*, a cura di M.G. Pensa, Milano, Guerini, 1996, pp. 119-143; I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in I. CROTTI, P. VESCOVO e R. RICORDA, *Il "mondo vivo": aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 9-54; A. CADIOLI, *La storia finta*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

¹⁵ T. CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda»: romanzi del Secondo Settecento italiano, cit.; S. CALABRESE, *Funzioni del romanzo italiano nel Settecento*, in ID., *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 47-107.

¹⁶ D. MANGIONE, *Frivoli passatempi. I generi narrativi nella Storia*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam, «Studi (e Testi) Italiani. Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», n. 16, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 67-80; EAD., *Prima di Manzoni: autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 2012; *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, a cura di R. Loretelli e U.M. Olivieri, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 103-117

accresciuti tanto i contributi sull'*Erostrato* quanto le tesi di dottorato, ben due, sulla figura dello scrittore (spunti interessanti sui romanzi nel lavoro di Musitelli).¹⁷

Per ciò che riguarda il *Cuoco*, dopo l'edizione degli anni Venti per le cure del Nicolini, si è dovuto attendere il 2006 perché venisse realizzata una nuova edizione (grazie a Di Francesco e Andreoni)¹⁸ che ha coronato il rinnovato interesse da parte sia dei letterati sia degli storici registrato negli anni Novanta per la ricostruzione del suo pensiero politico e filosofico all'interno del romanzo, in relazione allo sviluppo delle tematiche risorgimentali, alla sua amicizia con Manzoni ma anche alla sua proposta di un *Omero* italico.

I romanzi (inediti e incompiuti) di Balbo e Santa Rosa, oltre ad essere citati generalmente come esempi di romanzo storico autoctono ante Walter Scott (Romagnoli e De Castris), sono stati al centro di due tesi magistrali presso l'Università di Torino; inoltre, nel caso del Santa Rosa, lo studio delle *Lettere siciliane* ha offerto due contributi (che si vanno ad aggiungere a quelli pionieristici del Cian), di Guglielminetti e Nay, volti a inquadrarne lo statuto all'interno della lettura dei principali romanzi europei da parte dello scrittore, fino alla revisione dell'idea di romanzo storico.¹⁹

¹⁷ A. VERRI, *La vita di Erostrato*, a cura di V. De Gregorio, Milano, La Vita Felice, 1994; F. TARZIA, *I lettori delle Avventure di Saffo: un 'inaspettato' caso di moda letteraria*, in *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine Ancien Régime (1750-1800)*, Milano, Franco Angeli, 2000; P. MUSITELLI, *Le flambeau et les ombres. Alessandro Verri, des Lumières à la Restauration*, Roma, École française de Rome, 2016.

¹⁸ V. CUOCO, *Platone in Italia*, a cura di A. Di Francesco e A. Andreoni, Bari, Laterza, 2006, *Id.*, *Platone in Italia*, a cura di F. Nicolini, 2 voll., Bari, Laterza, 1916-1924.

¹⁹ S. ROMAGNOLI, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1969; L. DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Editore Cressari, 1959; M. GUGLIELMINETTI, *Le lettere siciliane di Santorre di Santarosa*, in *Id.*, *L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Firenze, SEF, 2009; L. NAY, *Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»: Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo*, in *Foscolo e la cultura europea*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 20, 2015, pp. 251-268.

Capitolo primo: Il dibattito sul romanzo in Italia

1. Definizione di un genere?

1.1 La lezione di Monsignor Huet

Nel capitolo settimo dell'epoca seconda della sua *Vita*, Alfieri fa riferimento a una sua intensa lettura di romanzi francesi non trovandone di «leggibili» tra gli italiani.²⁰ Che l'astigiano con la denominazione “romanzi” alluda innanzitutto (e non è cosa ovvia) a opere che siano scritte in prosa, lo si comprende in seguito, nel capitolo decimo, allorquando afferma: «E se io allora [...] avessi avuti dei Poeti per le mani, certamente avrei fatto dei versi: ma da quasi due anni io non apriva più nessun libro, eccettuati di radissimo alcuni Romanzi Francesi, e qualcuna delle Prose di *Voltaire*». Nelle altre occorrenze del termine all'interno della *Vita* o nelle riflessioni sulle tragedie, i titoli che compaiono sono quelli delle *Memorie e avventure di un uomo di qualità* di Prévost e del *Gil Blas* di Lesage, a cui si deve aggiungere il nome di Cesar Vichard abate di San Reale, storiografo ricordato per il suo *Don Carlos*, “novella storica” come si legge sul frontespizio della *princeps* del 1672, e due romanzi a soggetto eroico-sentimentale: la *Cassandra* di Gauthier de La Calprenede e l'*Almahide* di Mademoiselle de Scudery.²¹ Alfieri sembra dunque essere consapevole di quali siano i caratteri del genere (tanto è vero che le *Mille e una notte* vengono sì definite «romanzo», ma con la precisazione «o novelliere»), nei confronti del quale non nega il contributo degli italiani ma ne afferma l'incapacità di creare opere degne di lettura.

Tale giudizio si potrebbe estendere anche al giovane Foscolo che nel 1796, nel suo *Piano di studi* finalizzato a una buona formazione,²² sotto l'etichetta di “romanzi” non fa alcun riferimento alla coeva o di poco precedente ricca produzione nostrana, né per quanto riguarda le opere più “elevate” quali le *Avventure di Saffo* di Verri o l'*Abaritte* del Pindemonte, né quelle di Chiari o di Piazza, proprie dell'ambiente veneziano di cui faceva parte. Tali esempi possono definirsi sintomatici dello statuto del romanzo in Italia nel secondo Settecento, dove con tale denominazione si intendono indistintamente racconti, novelle in versi, poemi, romanzi di argomento variamente filosofico, satirico, amoroso, avventuroso. Dietro tale ambiguità si celano per certi versi due facce della stessa medaglia: l'avvertita inadeguatezza delle produzioni nostrane al confronto con quelle

²⁰ Le citazioni si intendono tratte da V. ALFIERI, *Vita*, a cura di Giampaolo Dossena, Torino, Einaudi, 1967.

²¹ Seguo qui Emilio Bertana (in V. ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Napoli, Francesco Perella, 1916, p. 53, nota 3) che identifica nell'"*Almachilde*" del manoscritto alfieriano l'*Almahide* della Scudery.

²² U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, vol. IV dell'Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 1-9.

europee alimenta un dibattito critico già attivo, sì, da oltre un cinquantennio, ma sporadico, e soprattutto spesso ancorato a una difesa della nostra tradizione che non consente di delimitare e identificare le caratteristiche di una forma “nuova”, in cerca di legittimazione.

E non sarà dunque un caso se nei nostri interventi teorici, anche quelli più tardi, è assente una rigida demarcazione dei contorni di un genere alieno dalla classica codificazione o più precisamente un tentativo di descrivere le peculiarità morfologiche e contenutistiche proprie di un certo insieme di testi consapevolmente percepiti come altro rispetto a poemi e novelle, e per questo ora difesi ora condannati.

Negli anni Trenta del Settecento, quando non si hanno notizie di produzioni specificatamente italiane ed è ormai alle spalle la stagione del romanzo barocco, il fenomeno di diffusione del romanzo moderno è in parte rintracciabile nelle scelte editoriali delle prime riviste letterarie. Stampati principalmente in quella Venezia capitale dell’editoria italiana in cui attecchiscono le nuove produzioni ultramontane e destinati ad aumentare nel corso del secolo nelle principali città della penisola, questi periodici che affrontano in apertura temi filosofici, politici e scientifici discutono di letteratura erudita e classica per rispondere alle attese dei loro principali fruitori, poco inclini alle nuove forme letterarie. Benché ridottissime e spesso non particolarmente brillanti, le recensioni alle ultime proposte di lettura in arrivo da Oltralpe si inseriscono dunque come novità distanti dal gusto abituale, ma indicative dello spazio che esse stanno occupando progressivamente nelle stamperie e definiscono il contesto in cui di lì a poco verrà prodotto il primo romanzo italiano, la *Filosofessa italiana* del Chiari del 1753. La riprova del successo che in pochi decenni ottengono queste produzioni è la data della prima messa in scena della *Pamela* goldoniana che risale al 1750 e che cavalca l’onda dell’interesse per il romanzo del Richardson uscito in traduzione presso Bettinelli nel 1744.²³ Nelle brevi recensioni che negli anni Trenta popolano ad esempio le «Novelle della Repubblica delle Lettere» si delinea questo panorama in trasformazione: in assenza degli strumenti teorici adeguati, che costringono spesso il giudizio a una sola critica negativa alla traduzione, si registra la diversità dell’opera che si ha di fronte rispetto alle produzioni autoctone. Di qui la pluralità terminologica impiegata per definire il ‘romanzo’, che talvolta si riduce alle più generiche espressioni di ‘libro’ o ‘finzione’, ma anche la ridefinizione dello statuto di genere, se inquadrabile in produzioni già diffuse in Italia. Del *Teatro dell’amore* di Madmoiselle Barbier, il recensore scrive:

²³ Carlo Gozzi sostiene che la scelta del Goldoni sulle «Pamele o altri romanzi» sia un ripiego per assecondare i gusti di un pubblico presso cui «vedeva illanguidire» l’interesse per i primi soggetti della sua “riforma”.

Sogliono tali scritti dai Francesi appellarsi romanzi. Essa però li ha chiamati Storie e Novelle; presso di noi si direbbero Favole.²⁴

Ma la diffusione del genere, così come si ritaglia uno spazio nelle riviste, è alla base delle prime spinte a una sua definizione, al fine di un possibile inquadramento. Il punto di riferimento, manifesto o sottinteso, delle varie dissertazioni italiane rimane il *Trattato sull'origine dei romanzi*, pubblicato nel 1670, con cui il vescovo Pierre-Daniel Huet avvia la complessa istituzionalizzazione del genere.

Autrefois, sous le nom de Romans, on comprenant non seulement ceux qui étaient écrits en prose, mais plus souvent encore ceux qui étaient écrits en vers. Le Giraldi e le Pigna, son disciple, dans leurs traités de *Romanzi*, n'en reconnaissent presque point d'autres, et donnent le Boiardo et l'Arioste pour modeles. Mais aujourd'hui l'usage contraire a prévalu, et ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs.²⁵

Adottando una prospettiva rigidamente ancorata alla pratica a lui contemporanea («l'usage de ce siècle»), e dunque circoscritta sul piano cronologico, l'Huet sottolinea tre elementi fondamentali: la finzione, quale principio di distinzione dalla storia; le avventure amoroze come materia e la prosa come forma. L'individuazione dell'area di competenza del romanzo moderno, che è opera d'arte composta secondo regole precise il cui fine è premiare la virtù e castigare il vizio, è condotta per esclusione, attraverso l'esame puntuale delle affinità e delle differenze con l'epica (più elevata, più rigida nell'accogliere un'ampia varietà di idee e avvenimenti, imperniata su un'azione militare o politica e che tratta d'amore solo occasionalmente), con le storie alla maniera di Erodoto ma anche con i miti e le favole, sebbene l'effettivo discrimine sia poi da ricondurre al principio della verosimiglianza. Il recupero della matrice aristotelica, necessaria anche per definire quale estrazione convenga ai personaggi rappresentati, ascrive dunque il romanzo al territorio del possibile («car le romans sont des fictions de choses qui ont pu être, et qui n'ont point été»)²⁶ in contrapposizione ora con il meraviglioso, la cui liceità non è del tutto negata ma è nettamente contenuta rispetto all'*epos*, ora con il vero, appannaggio di quelle storie che, esattamente al contrario del romanzo, ammettono parti inventate ma non possono essere interamente false, ora con l'impossibile, proprio delle favole.

²⁴ La citazione del 25 aprile 1733 è tratta dal volume di M. R. ZAMBON, *Les Romans français dans les journaux littéraires italiens du XVIIIe siècle*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 18.

²⁵ Si cita da P. D. HUET, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, Ed. critique par Fabienne Gegou, Paris, Nizet, 2005, p. 85.

²⁶ *Ivi*, p. 90

Ancor più significativo risulta quindi il fatto che, a discapito della centralità concessagli dall'Huet, il tema della verosimiglianza e del possibile passi del tutto sotto silenzio nella *Lettera intorno all'origine dei romanzi* di Gasparo Patriarchi del 1759 che, traduttore del *Trattato*, si preoccupa in sostanza di liquidarne la portata a una sorta di campanilistica difesa delle sole «novellucce d'amore scritte perlopiù da francesi».²⁷ Senza entrare nel merito di una dettagliata analisi della lettera, per la quale si rimanda al contributo di Lucinda Spera,²⁸ Patriarchi riallarga i confini del genere allo scopo di rimettere in discussione la proclamata marginalità italiana, rifacendosi alla precettistica nazionale e a quegli stessi autori cinquecenteschi, quali il Giraldi e il Pigna, da cui il vescovo francese aveva preso le mosse per operare le debite distinzioni.

La “risposta” si impernia sul primato attribuito al verso, perché rende più piacevoli parole e figure, e ai soggetti allegorici, militari e politici: temi alti e grandiosi, che innalzano e ammaestrano l'animo umano e si associano alla sfera del tragico e dell'eroico, lungo una linea che ammette una continuità tra romanzo ed epica, a patto che si escludano quali connotati del primo le «bagatelluzze» e gli «infingimenti d'amore», inutili per quanto trattati con «molta grazia» dai francesi, e si prendano dunque le distanze da una passione poco nobile «che s'accosta più al comico». Ma tale conservatorismo, che sfocia nell'incoronazione del *Teseida* boccacciano, in ottava rima, a possibile capostipite del romanzo italiano accanto alle novelle,²⁹ conduce paradossalmente a una lode dell'opera allegorica del proprio destinatario, l'Algarotti, che sembra rimettere in discussione l'intero sforzo sin lì condotto di inserimento del romanzo in una tradizione alta e, conseguentemente, della relativa difesa dell'orgoglio nazionale. Il Patriarchi è infatti pronto a riconoscere all'Algarotti il merito di aver mostrato «non men la scienza che l'arte di fare romanzi nel suo *Congresso di Citera*», che è in realtà una prosa filosofica allegorica certo lontana dalle manifestazioni moderne o dal *novel*. Ma nell'inciso seguente il termine “romanzo” si carica di una valenza del tutto negativa: «se pur m'è lecito di chiamare con questo nome un'invenzione così leggiadra e ingegnosa».³⁰ Tale giudizio se da un lato implica una condanna e uno svilimento del genere, rivela però, dall'altro, la piena consapevolezza e la comprensione del carattere di novità

²⁷ G. PATRIARCHI, *Lettera intorno all'origine dei romanzi*, in Francesco Algarotti, *Opere*, XIV, Venezia, Palese, 1794, pp. 354-369.

²⁸ L. SPERA, *Il dibattito sul romanzo nel Settecento: Patriarchi e il Traité di P. H. Huet*, in «La rassegna della letteratura italiana», XC 1986, pp. 93-102.

²⁹ «Compendiosi romanzi, sì per l'ammirabile espressione de' caratteri d'ogni qualità di persone ch'egli introduce, come per la varietà e per l'intreccio di molte strane venture» (in nota a G. PATRIARCHI, cit., p. 367). L'idea di romanzo è dunque vicina alle peculiarità di molti romanzi barocchi: qui se ne esalta la singolarità dei molteplici e strani episodi che costituiscono l'intreccio. Né sarà da sottovalutare l'ammissibilità di persone che possono appartenere a qualsiasi cetto sociale in conformità con un'idea di romanzo come genere contenitore, ma più vicino alla commedia. Tuttavia, la vicinanza tra novelle di Boccaccio e romanzi, qui soltanto adombrata, sarà propria di molti teorici successivi (tra cui Foscolo che vede nella novella trecentesca l'unico precedente italiano vagamente assimilabile al romanzo moderno).

³⁰ *Ivi*, p. 368

rispetto alle precedenti manifestazioni e quindi, implicitamente, della validità degli stessi confini tracciati dall'Huet. E varrà la pena segnalare, a tal proposito, il fatto che l'Algarotti stesso parli del *Congresso* in termini di «operetta» o più genericamente «libro»,³¹ benché solo con la tardiva aggiunta del *Giudicio d'amore* nel 1763 affronti metanarrativamente la questione dell'effettiva natura finzionale, attraverso un ironico attacco al romanziere, quale «storico mendace», che gioca sulle accuse di inattendibilità delle vicende narrate.³² Scrive a riguardo Daniela Mangione:

quello che cronologicamente, con la sua prima apparizione, nel 1745, era stato il primo “romanzo” italiano del Settecento finisce con il reagire ai dibattiti sul romanzesco [...] *facendo* risaltare un'ambivalenza, un ibrido tra condotta classicista, che non osa avventurarsi nel tipo di storie individuali che stanno riempiendo l'Europa e i patti narrativi che stanno saldando lettori e romanzieri europei [...]. Il *Congresso* dunque risulta buon equivoco, operetta allegorica, *divertissement* che però giunge, alla fine, a comprometersi, a lasciarsi toccare dal problema teorico riguardante il genere nascente.³³

1.2 All'origine del dibattito italiano

Lo scontro tra verità e finzione o, per dirla diversamente, fra storia e romanzo, si pone sin da subito quale elemento centrale nel dibattito italiano, ma sempre in stretta connessione con il problema di un insegnamento morale: l'ammissibilità del romanzo risulta inscindibilmente legata alla sua capacità di proporsi quale valido repertorio di *exempla* benché calati in una realtà creata dall'immaginazione. Tale rapporto infatti costituisce il terreno su cui si impernia il primo intervento italiano sul nuovo genere: vale a dire, la riflessione *Intorno all'utilità della storia, e de' romanzi* contenuta nelle *Lettere Critiche Giocose, Morali, Scientifiche ed Erudite* di Giuseppe Antonio Costantini e retrodatata al 25 agosto 1735 (in realtà 1748), che con incredibile lungimiranza tratteggia già buona parte delle linee che verranno ulteriormente sviluppate nel secondo cinquantennio del secolo.

Tuttavia, in tale testimonianza, già ampiamente analizzata dalla critica, il primato accordato al romanzo si basa essenzialmente su una accezione di utilità che è sì innanzitutto morale, ma che ha ripercussioni importanti anche sul piano più propriamente pratico. È stato più volte sottolineato³⁴

³¹ Le parole sono quelle dello “Stampatore a chi leggerà” in F. ALGAROTTI, *Il Congresso di Citera*, Venezia, Novelli, 1763. Si cita dall'edizione a cura di Daniela Mangione, Bologna, Millennium, 2003, p. 5).

³² *Ivi*, p. 43

³³ D. MANGIONE, *Prima di Manzoni: autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 75.

³⁴ Lo si ritrova per esempio in A. CADIOLI, *La storia finta*, Milano, Il Saggiatore, 2001 e in T. CRIVELLI, *Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda: romanzi del Secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2002.

come il Costantini, affermando che «lo studio *ex professo* della storia è inutile ad un privato; ed all'incontro la moderata lettura de' buoni romanzi riesce ad un privato utilissima»,³⁵ adombri una mutata modalità di fruizione dell'opera letteraria che è quella caratterizzata dalla lettura silenziosa e restituisca, con quel "privato", l'immagine di un nuovo lettore «che legge (o dovrebbe leggere) sia per dilettersi sia per conoscere quali comportamenti virtuosi adottare nella vita quotidiana».³⁶ E perfettamente in linea con tale assunto si mostra la stessa nozione di romanzo: «una finzione in cui si introducono personaggi ideali, vestiti di Virtù più che umana, odiatori e castigatori del Vizio»,³⁷ e il ruolo del romanziere come di colui che «dice sinceramente che vi presenta una storia inventata»,³⁸ posti in netta antitesi con le argomentazioni addotte a svalutazione della storia.

Essa, infatti, sarà sempre viziata dallo sguardo parziale di chi la ricostruisce e pertanto non offre nulla di certo al di fuori della sua incertezza, né tramanda altro che immagini di violenza prodotta «dall'ambizione, dal pontiglio o dall'avidità di dominare».³⁹ Per queste ragioni studiare la storia non solo è inutile e persino vizioso quanto a «coltura morale», ma lo è addirittura, dice il Costantini, «per la mia economia, che sono gli impieghi a cui mi ha destinato la Provvidenza»:⁴⁰ eticamente biasimevole, essa sarebbe di vantaggio ed esempio, concretamente parlando, solo per chi ha interessi e mansioni nella pratica di governo; per tutti gli altri, come più volte ribadito, costituisce al contrario una notevole perdita di tempo e una distrazione da occupazioni più serie.

L'utilità che il romanzo arreca in relazione alla morale e alla prassi (al punto tale che le modalità di rappresentazione della castigatezza sono poste a modello dell'«amoreggiare le donne» in contrapposizione ai costumi del presente), poggia essenzialmente su una nozione di verisimiglianza che, per quanto preveda lo stereotipo dell'eroe specchio di virtù, è assimilabile al "possibile" già presente nel *Trattato* hueziano, citato non a caso come *auctoritas*. L'«intreccio de' successi per lo più inaspettati»,⁴¹ seppur oggetto di pura invenzione, grazie alla garanzia della stabilità dell'integrità del protagonista, offre l'occasione di riflettere sull'imprevisto in quanto parte della vita: "non aspettato", appunto, ma possibile, e dunque assumibile come esempio. E che il riferimento del Costantini pertenga alla sfera del realistico e del possibile, escludendo ogni forma di meraviglioso, lo conferma, in conformità con le teorie del vescovo francese, la dichiarata alterità tra romanzo e favola, benché entrambi vengano accomunati per la validità della loro morale. Ma

³⁵ G.A. COSTANTINI, *Lettere Critiche Giocose, Morali, Scientifiche ed Erudite. Alla moda, ed al gusto del Secolo presente, del conte Agostino Santi Pupieni o sia dell'Avvocato Giuseppe Antonio Costantini*, t. II, Venezia, Angelo Pasinelli e Pietro Bassaglia, 1748, p. 97.

³⁶ A. CADIOLI, *La storia finta*, cit., p.35.

³⁷ G. A. COSTANTINI, *Lettere*, cit., p. 105

³⁸ *Ivi*, p. 103

³⁹ *Ivi*, p. 99

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ Una delle poche indicazioni circa le caratteristiche intrinseche del genere è la costante presenza dell'eroe «sulla scena», accanto, come precisato, alla sua natura virtuosa e alla varietà degli accadimenti.

soprattutto risultano decisive le opere assunte a modello: si parla infatti del *Robinson Crusoe* e del *Gil Blas* per la loro capacità di *docere et delectare* accanto a quei testi francesi che, recuperando nomi e fatti della storia, senza pretese di verità, consentono al lettore «di passeggiare in luoghi e fra personaggi reali».⁴²

Tuttavia, distanziandosi dal *Traité* e come mostrano i romanzi menzionati, Costantini non ribadisce l'interdipendenza tra amore e nuove prove narrative. In più, l'ampio credito concesso al romanzo ha come diretta conseguenza il tentativo di un suo inserimento nell'alveo della tradizione, mediante la sostanziale equiparazione di verso e prosa, sicché è evidente come la sua difesa sia in realtà ancorata a una visione fluida dei contorni del genere:

Per questo l'antichità faceva tanto conto de' Poemi, perché sotto il velo della favola spargeasi, colla dolcezza del verso, utilissimi insegnamenti per la vita civile. Li Poemi Greci, Latini, e Toscani sono eglino altro, che Romanzi? e pure il loro studio è commendato da tutti gli Autori; perché deve essere diversamente de' Romanzi in prosa?⁴³

Dal momento che per il Costantini il romanzo è l'unico genere che ha il "vanto" di porre pienamente in atto il principio oraziano dell'*utile dulci*, come già sostenuto dall'Huet, la parità accordata al verso e alla prosa se da un lato è palesemente finalizzata a un innalzamento della nuova forma, dall'altro costituisce implicita occasione per affermare le grandezze nazionali, attraverso la menzione dei «Poemi Toscani». Ma, a ben vedere, neppure una così significativa apertura esime il genere emergente dall'andare incontro a delle riserve: ne è testimonianza il fatto che la lettura dei buoni romanzi a discapito della storia è sempre accompagnata all'inizio e al termine della lettera dall'aggettivo «moderata»; mentre l'emulazione delle azioni virtuose rappresentate è ritenuta appannaggio dei soli «giovani buoni», non dei «tristi».⁴⁴

Questa sorta di cauto, seppur accennato, ripiegamento altro però non rappresenta che una spia che anticipa la lunga *querelle* relativa al rapporto tra verità e finzione e, con esso, alla liceità morale dell'opera letteraria. Se la questione dello scontro o dell'equiparabilità tra prosa e verso verrà non tanto abbandonata, quanto piuttosto accennata o data per scontata, consentendo quindi quei "giochi" sull'ambiguità del termine romanzo che ancora troveremo nel Primo Ottocento, è perché la

⁴² Nell'edizione successiva delle *Lettere* (Decima edizione veneta, Venezia, Recurti, 1768, t. I, p. 100) Costantini polemizza non solo contro la storia, ma più apertamente anche contro quei romanzi che non ritraggono la quotidianità: si parla infatti di «libercoli pieni di invenzioni fantastiche» che fanno perdere tempo o servono solo agli sfaccendati per la loro natura di «accozzamento di accidenti».

⁴³ G. A. COSTANTINI, *Lettere*, cit., p. 113.

⁴⁴ Ancor più significativo il fatto che nell'edizione del 1768 (pp. 103-104), a dibattito ormai avviato e sulla scia del crescente successo dei primi romanzi italiani presso un nuovo pubblico, si aggiunga un'ulteriore precisazione: «Non vi dico che ogni Romanzo, dove sian misti certi amori, si diano a leggere a' ragazzi, che forse potrebbero ritrar veleno dal balsamo; vi parlo de' Romanzi utili, e di un Leggitore saggio».

legittimazione della nuova forma all'interno del sistema letterario viene essenzialmente a basarsi sulla sua capacità di porsi quale effettiva «Scuola di Morale»,⁴⁵ per usare le parole dello stesso Costantini, tanto più con la nascita delle prime prove nostrane e il loro crescente successo presso i lettori.

Ben lo dimostra la *Riflessione di un pellegrino intorno all'utilità del romanzo* che si ritrova in quello sperimentale frammentato prodotto in prima persona del 1760 che è il *Mondo morale* di Gasparo Gozzi, laddove l'io narrante, *alter ego* dell'autore reale, intessuto sin dalla giovane età di letture di «poeti e di scrittori di romanzi»,⁴⁶ ascrive poi al secondo termine opere che spaziano disordinatamente da Omero ai «migliori romanzi d'oggi»,⁴⁷ senza preoccuparsi di un'effettiva differenziazione tra prosa e verso. Come dimostra il lungo racconto della propria formazione letteraria estremamente eterogenea,⁴⁸ quel che preme all'autore non è difendere la validità didascalica del solo romanzo, come affermato nel titolo, ma più in generale dell'intera letteratura finzionale:

[...] che diavol ho io imparato tenendo tra le mani sì lungo tempo sì sterminate bugie? E facendo ragione da me vidi che non aveva gittato affatto la mia fatica, che dicea male a credere che i romanzi e i poemi sieno bugie, dappoiché se mai ci fu verità al mondo, essa in opere tali si ritrova; e più là che non ci fossero tali componimenti al mondo, a pena si saprebbe quali fossero stati i costumi di alcuni popoli in alcuni secoli.⁴⁹

E in apparenza le argomentazioni con cui viene affermata la sincerità della finzione e la sua capacità educativa sembrano non discostarsi di molto da quelle adottate dal Costantini per negare l'imparzialità della storia:⁵⁰

All'incontro (della storia) i poemi e i romanzi fanno professione di narrare favole e bugie; e gli scrittori di quelli senza punto avvedersene ci lasciano ripieni i libri loro di una verità che risplende da tutte le parti. I costumi di tutti i secoli e di tutti i paesi sono dipinti in cotali opere, e vi si veggono come in uno specchio dall'un capo all'altro tanto che se ci fossero rimasi di tempo in tempo romanzi dal diluvio in qua di ogni nazione e di ogni

⁴⁵ G. A. COSTANTINI, *Lettere*, cit., *passim*.

⁴⁶ G. GOZZI, *Il Mondo morale. Conversazioni della Congrega de' pellegrini*, Venezia, Colombani, 1760, p. 95.

⁴⁷ *Ivi*, p. 99.

⁴⁸ E varrà la pena ricordare, proprio perché sarà arma di biasimo per i detrattori del genere, il fatto che l'io narrante ammetta di lasciarsi sopraffare dalle passioni di fronte a tali letture, ridendo e piangendo a causa del suo animo sensibile "quanto una femmina" (*Ivi*, p. 95).

⁴⁹ *Ivi*, p. 96.

⁵⁰ Si veda ad esempio quanto scrive Ilaria Crotti a proposito del *Calcolo sopra la verità della Istoria* dell'Ortes (in I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in I. CROTTI, P. VESCOVO, R. RICORDA, *Il "mondo vivo": aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, p. 14.

tempo, noi vedremmo quali virtù o quali vizi regnarono ne' popoli e come in un secolo regnò più l'uno che l'altro.⁵¹

Il Gozzi trova dunque nel romanzo la strada più adatta per la rappresentazione dei costumi di ogni nazione di ogni tempo e, soprattutto, affiancata da una onesta e leale ammissione di finzione. Tuttavia, l'originalità della posizione del Gozzi, proprio perché non limitata al solo romanzo, è da ricondurre a un'idea di verisimiglianza che non rinnega neppure la validità del meraviglioso:⁵² anche da esso infatti si può ricavare una preziosa testimonianza sulla vera natura dei popoli, e non solo morale. Pertanto la letteratura di finzione, se debitamente interpretata, può validamente sostituirsi alla storia anche da un punto di vista conoscitivo a cui, azzardando, si potrebbero attribuire finalità sociologiche:

Leggi Dante e vedi dipinto il suo secolo. Con questa norma trascorri tutti i poeti e romanzieri che ci rimangono, e sii certo che sotto mascherati modi e inventate azioni hai sotto gli occhi la pittura di quelle città e paesi, ne' quali scrissero gli autori molto meglio che negli storici.⁵³

Un anno dopo sarà il Chiari, nel nono capitolo del suo *Genio e costumi del secolo corrente*, ad affermare il carattere di “scuola” proprio delle opere romanzesche che vogliono «allettare ed istruire il mondo che oggidì vuole imparare senza fatica»⁵⁴ i termini però sono ancor più generici, in quanto sintomatici del cambiamento che sta avvenendo sia nella ricezione del genere da parte di un pubblico in crescita (e non a caso si parla di «libri che vanno nelle mani di tutti» e di un ammaestramento che non richiede sforzo),⁵⁵ sia all'interno del sistema letterario stesso. Non solo nel capitolo in questione, che polemizza sul conservatorismo e i giudizi della critica, ma in tutto il trattato, il riferimento esplicito ai romanzi è infatti praticamente nullo; se ne marca però la presenza chiaramente attraverso espressioni quali «libri di trattenimento» e più ancora nella battaglia a favore della “novità” di tali moderne produzioni accanto alle coeve commedie e tragedie, di cui consapevolmente sono dichiarati i limiti estetici rispetto «cinque secoli addietro» ma valorizzate le possibilità etiche. Ed è altrettanto significativo il fatto che tale battaglia sia combattuta in nome di una volontà di tentare vie inesplorate, sulla scia di una lucida comprensione dei cambiamenti di

⁵¹ G. Gozzi, *Il Mondo morale*, cit., p. 101.

⁵² Scrive il Gozzi: «Quell'inondazione di romanzi meravigliosi che ci vennero dalla Spagna ci dipingono prima il carattere degli Spagnuoli di animo alto e inclinato alla meraviglia; e se piacquero un tempo tanto anche fra noi, ciò fu perché gli Spagnuoli venuti allora in Italia l'empierono di loro costume» (*Ivi*, p. 99).

⁵³ *Ivi*, p. 101.

⁵⁴ P. CHIARI, *Il Genio e costumi del secolo corrente. Riflessioni Critiche e Filosofiche tradotte dal Francese ed accresciute dall'abate Chiari*, Venezia, Novelli, 1761, p. 69.

⁵⁵ *Ibidem*.

costume e in netta antitesi con il principio classico dell'imitazione che non consentirebbe di «dipartirsi dalle orme affumicate de nostri maggiori», lasciando «in ceppi l'intelletto nostro».⁵⁶

Queste affermazioni sembrano persino giustificare l'inversione di rotta dello stesso abate bresciano, che sulla nuova forma si era già espresso e in termini molto diversi, come è noto, dieci anni prima e dunque prima di divenir romanziere, contestando le riflessioni del Costantini a vantaggio della storia.⁵⁷ L'inutilità di queste «favole spacciate a buon mercato per tali da' loro venditori» (delle quali «non sa che farsene»)⁵⁸ deriverebbe in prima istanza proprio dall'essere «storiette» inventate, «frascherie» che «una verità di fatto non raccontano in cento pagine». Ed è sul duplice terreno della verità prima, e della verisimiglianza poi, che si gioca il discredito accordato al romanzo: dichiarando che «meglio si è le mille volte essere in qualche cosa ingannato, che non essere disingannato giammai», Chiari sembra non accettare quella sospensione dell'incredulità che è prevista dall'opera di invenzione e che all'interno dei suoi romanzi verrà invece continuamente richiesta al lettore attraverso il paratesto, le avvertenze introduttive o le parole stesse dei narratori-protagonisti. La questione della verità, e con essa, della portata del suo insegnamento, è ribaltata poi sui personaggi, di cui viene garantita la maggior esemplarità nella storia proprio perché reali e, in quanto tali, latori di «una virtuosa lodevole mediocrità di facile riuscimento» contro le «inimitabili prove di un eroismo diretto bene spesso dal caso, e fantasticato sempre a capriccio».⁵⁹ Come già rilevava Guagnini, questa “eccezionalità”, per non dire improbabilità degli intrecci, ne pregiudica la portata esemplare: in sostanza, quell'imprevisto che nel Costantini era d'ammaestramento è qui guardato con sospetto. La via d'uscita sembra dunque quella di una verisimiglianza che prenda a modello la storia stessa, con una strategica ripresa delle affermazioni dell'Huet:

non può essere buon Romanziere chi non è bravo Storico, per tenersi mai sempre sul verisimile, senza dare nello stravagante maraviglioso degli Arabi, primi ritrovatori delle Romanzesche Novelle; così da lui [l'Huet] si deduce, che né diletto, né giovamento alcuno ritrar si può dalla lettura de' Romanzi senza una previa, e ben fondata cognizione di tutta l'antica, e moderna Storia, che serve a' medesimi come d'originale, e di scorta.⁶⁰

Chiari dunque non sembra condannare ogni tipo di romanzo, ma solo quelli attinenti al meraviglioso: la lettura della storia serve infatti a garantire un tipo di veridicità differente, a cui il

⁵⁶ *Ivi*, p. 66.

⁵⁷ P. CHIARI, *Difesa della storia contro i romanzi*, in *Id.*, *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche, ed Erudite, scritte ad una dama di qualità dall'Abate P. C. bresciano*, Venezia, Pasinelli, 1749. Si cita dall'edizione successiva 1751-1752.

⁵⁸ *Ivi*, p. 53.

⁵⁹ *Ivi*, p. 57

⁶⁰ *Ivi*, p. 59.

romanzo deve guardare. Proprio in virtù di tali presupposti, il Chiari romanziere spinge i suoi protagonisti a ribadire la veridicità del loro racconto, portando a giustificazione del lettore la loro esperienza, anche di fronte alla straordinarietà delle vicende. Come mostra sin da subito l'omonima protagonista della *Filosofessa italiana*, primo romanzo chiariano, edito nel 1753:⁶¹

Qualunque sia l'esito di questa mia impresa per insegnar altrui con diletto non ho bisogno di fingere. La mia vita è un intreccio continuo di stravaganze, le quali se non fossero accadute a me, parrebbero a me stessa incredibili.⁶²

Finzione e verisimiglianza, insegnamento e diletto: qui come nelle molteplici pagine a carattere metanarrativo che si incontrano nel resto della produzione chiariana si affrontano non senza una certa monotonia le questioni che animano gli interventi teorici.

La ricorsività con cui si incontrano aggettivi che ineriscono la sfera del "bizzarro" e del non credibile, certamente distinti dal meraviglioso, individuano pertanto una caratteristica che è connaturata alle nuove produzioni; ma l'idea di un susseguirsi senza sosta di "stravaganze" non implica in sé una effettiva originalità nello svolgersi delle trame. Come ha debitamente rilevato Tatiana Crivelli nella sua analisi tipologica del romanzo settecentesco che riprende categorie valutative proprie del romanzo popolare,⁶³ la varietà di accidenti a cui sono soggetti i protagonisti (o meglio le protagoniste dei romanzi) obbedisce alla regola implicita di proporre qualcosa di nuovo e allo stesso tempo di già conosciuto, rispondendo quindi ad uno specifico orizzonte di attese presso il pubblico.

Tali aspetti sono svelati talvolta dagli stessi protagonisti delle opere chiariane che si rivolgono al lettore negando il verificarsi di alcune circostanze che ci si aspetterebbe avvenissero se ci si trovasse di fronte non a una testimonianza "vera", bensì a un romanzo. Ma vengono rilevati anche dai detrattori del genere e in particolare da Carlo Gozzi e Giuseppe Manzoni che "rispondono" proprio al trattato sul *Genio e i costumi* dell'abate bresciano, affrontando la questione del romanzo ma anche di commedie e tragedie, e cioè del "nuovo sistema", secondo i parametri del «buon gusto» e del «costume», contro gli attacchi rivolti alla tradizione.

⁶¹ Se si esclude il *Congresso di Citera*, per la sua natura a metà tra il romanzo e il trattato allegorico, la *Filosofessa* rappresenta di fatto il primo romanzo italiano.

⁶² P. CHIARI, *La filosofessa italiana, o sia le avventure della marchesa N. N. scritte in francese da lei medesima*, Venezia, Pasinelli, 1753, t. I; si cita dall'edizione a cura di Madignani, Lecce, Manni, 2004, p. 39.

⁶³ Si veda T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino Né la Tavola Rotonda*», cit., pp. 171-183.

Quella che il Chiari chiama «la miglior scuola che si potesse aprire in Italia» viene definita con termini apocalittici nelle parole del Gozzi, per il quale la proliferazione di scrittori seguaci del nuovo è sinonimo di anarchia:

Comparvero di que' poeti Nugnez divinamente dipinti nel *Gil Blas* di Santillano i quali [...] fecero un gran rovesciamento nel pubblico sovvertendo ogni buona regola, sovverchiando le lunghe fatiche altrui, e beffeggiando i giovanetti studenti gli ottimi principi. Opere sceniche, Lettere critiche e un diluvio di Romanzi perniziosi, fecero l'attacco funesto. Gonfie pedanterie, rubacchiamanti a diritto a rovescio, caratteri diformati, e circostanze delle innocenti vive persone, e delle famiglie furono le materie. Guai a chi si lagnava dell'ignoranza, dell'ingiustizia [...] era posto in una vista turpe, in una scena, in un Romanzo ed a talento delle penne dei temerari Poeti Nugnez erano descritti ladri traditori ruffiani [...]⁶⁴

In questa invettiva contro la percepita «svolta culturale»,⁶⁵ per usare le parole di Motta, Gozzi mostra però di non condannare il romanzo moderno in sé, dacché si riconosce al *Gil Blas* la capacità di «dipingere divinamente» i caratteri. Da ciò ne deriva che la sua critica è specificatamente rivolta alle manifestazioni letterarie italiane, che mettono in discussione il pubblico tradizionale, si allontanano da ogni precedente regolamentazione, sono infarcite di aforismi («tutti i libri catoneggiano» dirà l'anno successivo il Manzoni)⁶⁶ o mentono sulla paternità delle opere o di parti di esse, e prendono a materia il quotidiano, seppur talvolta per esplicita messa alla berlina di certe figure scomode.

La proclamata perniciosità del «diluvio di romanzi», legata in prima istanza all'essere prodotti di chi ha sovvertito la tradizione e la morale, è legata alla loro capacità di incidere su un secolo già di per sé «infelice». La raccomandazione rivolta al Chiari è quella che ci si auspica seguano tutti gli scrittori a lui simili: «Lascia i Romanzi», «Altro compenso / Io non vorrei pe' larghi doni a Pietro / Senon, che ardesse al lumicin la penna, / E Romanzi, e Commedie, e Poesie / Più non scrivesse unquanco. È giunto il tempo / Da soccorrer le penne corruttrici perché stien ferme». Per il Gozzi esiste infatti un legame negativo molto stretto tra la capacità del suo secolo di corrompere la letteratura e viceversa, sicché è preferibile «al mal por freno, / Che spronare la

⁶⁴ C. GOZZI, *Fogli sopra alcune massime del «Genio e costumi del secolo» dell'abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, Venezia, Colombani, 1761, p. 25.

⁶⁵ A. MOTTA, «*Esiliarlo dal regno delle belle lettere?*» *Dibattiti sul romanzo nel Settecento italiano*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di M. G. Pensa, Milano, Guerini, 1996, pp.119-143.

⁶⁶ G. MANZONI, *Riflessioni critiche sopra alcune proposizioni trovate nel libro «Il Genio e i costumi del secolo corrente» proposte al sig. ab. Pietro Chiari da un accademico planomaco*, Venezia, s.e., 1762, p. 62.

virtù»,⁶⁷ con una sarcastica allusione alle finalità educative che i romanzi vanno continuamente decantando.

Accanto alle rimostranze sui costumi corrotti di una società che esalta scrittori e lettori che vogliono imparare «senza fatica», Gozzi condanna così le tematiche e le sordide avventure amorose che popolano le pagine letterarie, ree di mostrare prima di tutto una maggior libertà concessa alle donne, non a caso protagoniste delle nuove produzioni:⁶⁸

I nuovi Romanzi distruttori della caricata sostenutezza degli Spagnuoli, le nuove Commedie lascive, i nuovi libricini maliziosi predicanti: libertà, libertà, hanno ridotte le Femmine scapestrate, non occorrono Sonettini. I Giovani non hanno più mestieri di studio di farli, le Donne pazienza di leggerli. Cambiare un'amante, far vergogna a un'altra, maltrattare una Moglie, lordar l'onore a un Marito, tradire l'ospitalità, far baruffe indecenti, andare dalla ruffa alla raffa dalle Donne d'uomini, dagli Uomini di Donne, ed altro, sono i Sonetti, le Canzoni, lo studio di lingua e la Crusca d'oggi.⁶⁹

Ecco quindi riassunti i connotati standard delle nuove «fole»:⁷⁰ in sostanza il sistema di attese del romanzo si impernierebbe su trame lascive, dove prevale una visione nient'affatto sublimata dell'amore, e su meccanismi di travestimento, di scambio dei sessi e conseguente agnizione che risulta eticamente inaccettabile. Le stesse caratteristiche vengono sarcasticamente esposte nelle ottave della *Marfisa bizzara*⁷¹ contenute nel foglio settimo. Dopo aver ritratto infatti la generale ignavia e l'effeminatezza degli uomini moderni «che hanno mutato gli elmi in zizzerini, la guerra in sonno»,⁷² si registra un nuovo cambiamento: l'abbandono degli antichi romanzi per i moderni e con essi delle vicende di personaggi nobili e di amor «più confacenti al corpo umano». Ed ecco allora elencati i ripetitivi e sconvenienti soggetti di queste trame che «son la base del far l'amor di vostre figlie»:⁷³

Leggeasi in quei siccome entro alle mura
delle vergini sacre ivan gli amanti,
come fuggían da quelle alla ventura
le donzelle ivi poste, andando erranti.
E vestite come uomo, alla sicura
dormian co' maschi del fatto ignoranti,

⁶⁷ C. Gozzi, *Fogli sopra alcune massime del «Genio e costumi del secolo»*, cit., p. 12.

⁶⁸ Su questo tema si veda T. CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino Né la Tavola Rotonda», cit., pp. 192-219.

⁶⁹ C. Gozzi, *Fogli sopra alcune massime del «Genio e costumi del secolo»*, cit., p. 23.

⁷⁰ *Ivi*, p. 8.

⁷¹ «Bizzarro» come bizzarre sono le avventure dei protagonisti dei nuovi romanzi.

⁷² *Ivi*, p. 75.

⁷³ *Ivi*, p. 78.

e il loro imbroglio al terminar de' mesi.
ed altri casi all'uso de' francesi.⁷⁴

Di «questi nuovi fogli», oltre ad essere individuata la ricorsività di «debolezze, mal condotti imbrogli», tradimenti, matrimoni riparatori, gravidanze «senz'aver consorte», si sottolinea anche un'altra peculiarità: vale a dire quella tendenza alla predica e alla digressione di carattere morale, continuamente riproposte a giustificazione della narrazione quale strumento di ammaestramento e di critica del vizio. Insieme ai «sermon lunghi per porre i ripari» che pretendono di insegnare la filosofia aprendo invece la porta alla corruzione, viene così registrata la funzione delle prefazioni, in cui tutti gli autori moderni «appellano istruttivi» i lor quaderni, «filosofici» e «vaghi per le dame».⁷⁵ Viene dunque individuata una morfologia che accomuna i primi romanzi e che segnala un duplice pionierismo, quello della lettura e quello della scrittura: di qui la necessità da parte dell'autore di dare spiegazioni sulla scelta del genere e di offrire al pubblico delle vere e proprie istruzioni per l'uso.

Ma che le accuse rivolte al romanzo, come si è detto, non ne siglino la condanna definitiva, lo si comprende dal fatto che alla fine del suo trattato il Gozzi suggerisce una sorta di ricetta per chi voglia tentare questa strada. Ne deriva una esclusione dei caratteri specifici del *novel* che risulta ancora una volta esemplificativa della natura di molti romanzi italiani dell'epoca.

Scrivete anche Romanzi graziosi se ve ne dà l'animo. Vi raccomando il costume. Non gli empiete di scellerate persone [...]. Vi raccomando la lingua pura, lo stile, sali urbani, riflessi naturali, casi decenti, punite il vizio, esaltate la virtù. Non rubate, non mettete nel lezzo la Nobiltà, non prendete di mira le povere innocenti famiglie onorate, palesando le sventure loro. Non abbiate a cuore la vendetta per malmenare indegnamente le persone con scellerate caricature, e castighi di ludibrio, perocché apparirete nei vostri Romanzi un sicario, un birro, un carnefice scrittore.⁷⁶

Non diversamente Giuseppe Manzoni, meno mordace nei toni, si auspica la chiusura della “Scuola” proposta dal Chiari, che è «confacevole al gusto del sistema corrotto» ma di certo non «la migliore che si possa avere in Italia».⁷⁷ Gli accenni al romanzo sono concentrati soprattutto nelle due *Riflessioni* finali, laddove il resto del trattato si preoccupa soprattutto di confutare sul piano linguistico gli attacchi che il Chiari aveva lanciato alla tradizione, in particolare alla possibilità di

⁷⁴ *Ivi*, p. 76.

⁷⁵ *Ivi*, p. 81-82.

⁷⁶ *Ivi*, p. 164.

⁷⁷ G. MANZONI, *Riflessioni critiche sopra alcune proposizioni trovate nel libro «Il Genio e i costumi del secolo corrente»*, cit., p. 83.

usare nelle opere del presente la lingua di Dante e Boccaccio, fatta salva la promessa di affrontare in altra sede le questioni relative a romanzi, commedie e tragedie.⁷⁸

L'accademico prende le mosse da tre elementi fondamentali per operare le sue doverose distinzioni tra la nuova produzione e le vere opere d'arte: il tempo impiegato nella composizione, il modo e il fine.

Manifestando una singolare lucidità nel cogliere aspetti propri del pubblico e dell'editoria emergenti e dei cambiamenti di gusto, delinea, quanto al primo punto, un panorama che è proprio della letteratura di consumo: opere che nascono «quasi funghi in una notte»⁷⁹ e che non prestano alcuna attenzione ai canoni della tradizione. I criticati pochi mesi di stesura, vale dire il poco tempo concesso all'*inventio* e alla *dispositio*, l'assenza di *labor limae* risultano elementi decisivi naturalmente anche per mettere in discussione il modo: nel caso del romanzo, lo stesso principio di verisimiglianza su cui battono ripetutamente l'accento i protagonisti delle nuove narrazioni e quindi gli autori stessi. La questione, ancora una volta, è dovuta alla natura degli intrecci, alla loro sostanziale immutabilità e poca originalità. Come già nel Chiari lo «stravagante meraviglioso degli Arabi», cioè il fantastico, è cosa distinta dalle «stravaganze» della vita dei suoi eroi, così il Manzoni loda nei nuovi romanzi la rinuncia al «verisimile popolare» proprio di quelle opere spagnole del passato imbevute di religiosa superstizione «in cui erano ammassi di Maghi, di Demoni, di anella, di torri incantate ed altre fantasie». Ma non per questo ritiene le nuove produzioni rappresentative di una accettabile nozione di verosimiglianza:

Lo stile de' romanzi [...] è pieno di morale; ma alle volte sottilezzata per modo, che non ammaestra chi vuole operare moralmente: i successi hanno più del mirabile che del verisimile; gli episodi sono tirati con le tanaglie sicché non vengono dal soggetto ma dalla voglia di ingrossare il romanzo; v'è qualcosa di basso e qualcosa di sforzato. L'intreccio è maneggiato coll'amore, gli avvenimenti sono pressoché i medesimi degli altri romanzi; vi sono le stesse scoperte; gli stessi deliri; e gli stessi scioglimenti. Le donne sono Eroi, Filosofanti, Guerriere, sanno amare con cerimonia i più teneri amanti.⁸⁰

I caratteri individuati (la morale esibita ma carente, l'improbabilità e la ricorsività degli intrecci e degli argomenti, il disinteresse per la materia trattata, la ricorsività dei ruoli delle protagoniste) delineano un panorama di opere «pessime» perché tutte uguali, dalle situazioni

⁷⁸ A proposito dello stile dei nuovi romanzi, Manzoni lo definisce pieno di «solecismi» e di «barbarismi» certamente lontano dalla lingua di Dante e Boccaccio ma con una «Grammatica» che attinge in egual misura e dall'italiano e dal francese (*Ivi*, p. 89). Il problema dei francesismi sarà elemento di critica costante nelle riflessioni successive, tanto più perché la pubblicazione di romanzi francesi in traduzione contribuisce notevolmente a «contaminare» la lingua.

⁷⁹ *Ivi*, p. 87.

⁸⁰ *Ivi*, p. 90.

drammatiche ripetitive e quindi passibili di aggiunte, come in effetti accade a molti romanzi dell'epoca, di cui talvolta già nell'avvertenza si enuncia un possibile prosieguo a seconda del gradimento del pubblico.⁸¹ Sarebbe quindi questo il fine, di natura più propriamente economica, che guiderebbe i romanzieri: i quali, avulsi dalle regole, abbandonando ogni esempio, non ricercano la gloria letteraria attraverso la vera arte ma si preoccupano di «adescare molti comperatori e procacciarsi uno stato piuttosto comodo, che famoso», di piacere insomma alla «moltitudine applauditrice».⁸² Da qui il lungimirante pronostico sul destino effimero di tali opere.

Per Manzoni il giudizio sulla “nuova scuola” non dipende dunque solo da una sua volontà di difesa dei maestri antichi, ma anche da una valutazione delle caratteristiche intrinseche delle produzioni moderne: commedie che ospitano equivoci lascivi e inverisimili; tragedie in cui l'amore, sovrasta ogni più nobile forma di eroismo; romanzi dove si insegna una morale «che è metafisica», impraticabile ma spacciata per scienza dalle donnette, dove l'amore sconvolge gli incauti lettori e dove i protagonisti non hanno nulla di realistico. Alla condanna sul piano letterario, o di “gusto”, segue sempre quindi quella sul piano morale, con esiti simili a quelli del Gozzi. Alla letteratura coeva viene infatti imputata la colpa di sovvertire ulteriormente costumi già corrotti, per un principio di imitazione connaturato nella natura umana. La pericolosità di commedie, tragedie e romanzi risiede infatti nella loro capacità di «maneggiare le passioni», di lasciar «in traccia» coi loro amori e le loro tenerezze non certo il lettore colto, ma il nuovo lettore, un lettore comune, parte di un pubblico in crescita, e non a caso identificato coi termini di “volgo”, “popolazzo”, “schiera”. Secondo Manzoni, poi, sono le azioni viziose quelle che più rimangono impresse, quelle che seppur accidentali conquistano il ruolo di protagonista e che risveglierebbero impulsi di un amore insano, compromettendo soprattutto i giovani i cui cuori sono più pronti ad amare ma anche più facilmente inclini alla lascivia. L'esortazione si rivolge allora ai genitori affinché non diano a figli che già sono meno dotti e più effeminati che in passato, questi «nuovi libri di trattenimento» il cui «buon fine non si accorda all'effetto», spacciandoli per dottrine o prediche.

Gli interventi sin qui analizzati pur affrontando in vario modo alcuni aspetti del romanzo moderno non costituiscono però dei veri e propri trattati sul genere: sono contributi inseriti in opere più ampie la cui natura è dunque molto diversa dai presupposti che un secolo prima avevano animato l'Huet ma che lasciano intravedere chiaramente i piani su cui si sarebbe svolto l'intero

⁸¹ Così ad esempio nello «Stampatore a chi legge» della *Filosofessa italiana* (P. CHIARI, *La filosofessa italiana*, cit., p. 29): «Il solo suo titolo basta a metter curiosità nelle persone di spirito [...]. Se l'esito corrisponderà alla mia spettazione, ed avrà la buona sorte d'esser gradito, gli succederanno gli altri due tomi già tradotti a quest'ora, senza che il Pubblico abbia da impazientirsi per desiderio d'averli».

⁸² *Ivi*, p. 19. Il Manzoni ricorda inoltre come lo stesso Chiari avesse cambiato il titolo di una commedia inserendovi la parola “amore” al solo scopo di garantirsi il successo presso il pubblico.

dibattito in Italia: il rapporto tra finzione e verità e la dimensione morale, con minor interesse per gli aspetti “tecnici” e costitutivi del genere.

1.3 I primi trattati sul romanzo: tra Roberti e Galanti

I poderosi volumi delle scienze più ardue o non tutti gli intendono, o riesce l'intenderli più faticoso, che dilettevole. Ne' libri di trattenimento assai migliori oggidì, che non erano mezzo secolo addietro, chi non ci trova diletto non si dà pena di leggerli; ma ci sarebbe sempre un qualche utile della società umana, quando si sapesse, e si volesse disappassionatamente trovarlo.⁸³

In queste righe che aprono l'*Amante incognita*, pubblicata nel 1765 a Venezia, Chiari mette in bocca alla sua protagonista intenta a raccontare le proprie vicende una difesa dei libri di intrattenimento moderni, che sono sì identificati in prima istanza per il loro carattere dilettevole ma la cui utilità, se guardata senza pregiudizi, può essere maggiore di quella di certa cultura ufficiale, qui rappresentata dal peso dei volumi, dalla difficoltà del loro contenuto, dalla fatica nell'interpretazione che non si accompagna alla piacevolezza della lettura. I cambiamenti in atto tra pubblico e modalità divulgative della letteratura si riassumono nella capacità di dilettere quei “tutti” a cui si allude, che necessitano strumenti diversi da quelli tradizionali e di cui Chiari con alle spalle ormai più di dodici titoli dall'uscita della *Filosofessa* ha saputo cogliere le esigenze. La distanza da coloro che non si danno la pena di leggere questi testi è così rafforzata dal quadro sociale ed editoriale che la sua eroina dipinge poco dopo: «Quanti m'han fatto coraggio ad accrescere il numero di libri tali, la cui novità è sempre in pregio al genio di chi li scrive, al gusto di chi li legge, e a beneficio di chi li stampa; confessando concordemente i libraj di vedere a questa sorta di edizione oggidì ridotto il loro più vantaggioso commercio! [...] io farò sempre bene a trarmi il capriccio di scrivere le mie vicende, finché simili libricciuoli si bramano, si aspettano, si comprano, si leggono, e si ristampano in più linguaggi dentro l'Europa tutta, senza curarsi d'uno, o di due, che la trattino da ignorante [...]».⁸⁴

Al di là del successo di vendite a cui Chiari riconduce le ragioni delle sue pubblicazioni, la contrapposizione tra volumi noiosi e incomprensibili ed esigenze divulgative che si basano sul piacere e il diletto è in quegli stessi anni al centro del programma dei caffettisti milanesi, che tuttavia non sembrano prestare particolare attenzione al romanzo.

⁸³ P. CHIARI, *L'amante incognita, o sia le avventure d'una Principessa svedese, scritte da lei medesima e pubblicate per ordine suo dall'Abate Pietro Chiari*, Parma, Carmignani, 1765, tomo I, p. 4.

⁸⁴ Ivi, p. 5.

Tra i presupposti che nel 1764 guidano «la piccola Società d'Amici»⁸⁵ a dare vita all'esperienza del «Caffè» vi è l'ambizione di voler avvicinare gli animi italiani a una lettura che sia utile, che si faccia strada attraverso uno stile che «non annoi» e che abbracci un'ampia varietà di soggetti, coinvolgendo un pubblico molto eterogeneo, che spazi dagli «intellettuali», ai «gravi magistrati» ma anche alle «donzelle» e alle «menti tenere e nuove» di «cittadini italiani».⁸⁶ Benché il senso di utilità nella rivista milanese si identifichi con il dovere civile, con la volontà esplicita di «giovare alla Patria», e dunque coincida con una pedagogia dai contorni più netti e non circoscrivibili alla sola sfera del privato, il pubblico di riferimento e il bisogno di intercettarne le richieste attraverso una produzione nuova sono i medesimi dell'operazione letteraria del Chiari.

L'obiettivo di *docere* e insieme divertire, di diffondere la cultura ai non addetti ai lavori è esposto in un felice confronto che il Beccaria stabilisce, nel suo articolo *De' fogli periodici*,⁸⁷ tra due età lontane ma parimenti innovatrici: il secolo di invenzione della stampa e la seconda metà del Settecento. Se la rivoluzione operata da Gutenberg ha consentito al sapere di farsi strada dalle mani di pochi privilegiati a un numero maggiore di «coltivatori delle lettere», così i fogli di giornale costituiscono il tramite di un inedito ammaestramento alla virtù che il «popolo studioso» lascia circolare «non come maestro che sentenzi» ma quasi «di nascosto» nel «popolo o travagliatore o ozioso».

Come già rilevato nel Chiari, l'accoglienza del pubblico non è secondaria nemmeno per i caffettisti, poiché in esso è possibile trovare la fonte di legittimazione di una produzione artistica che apparentemente sconvolge i sistemi tradizionali. In un articolo scritto da Pietro Verri e intitolato la *Commedia*, ad esempio, spetta al pubblico, giudicante, dare conferma del merito e della grandezza di Goldoni, non certo per la sua «superba padronanza di lingua e di verso» ma per la capacità di rappresentare i caratteri, tanto del popolo quanto degli strati superiori della società e dei colti. Più precisamente al commediografo si attribuisce, quasi a dimostrazione degli assunti incipienti del pezzo, la capacità di ricreare nei sensi una «dolce illusione»; vi si riconosce la pregnanza del sentimento a discapito di una lingua fredda, vale a dire quella accademica e vuota promossa dai pedanti. Conta al contrario che un'opera raggiunga il suo effetto: tanto è vero che i pedanti stessi «invece di trovarla cattiva per le regole che vi si trasgrediscono», finiscono spesso con l'elaborare «tante regole inutili quante sono le trasgredite».⁸⁸

⁸⁵ Ci si riferisce alla Società o Accademia dei Pugni, fondata da Pietro Verri e suo fratello Alessandro, di cui fecero parte anche Cesare Beccaria, Luigi Lambertenghi, Giambattista Biffi, Giuseppe Visconti di Saliceto, Pietro Francesco Secchi. In un secondo momento si aggiunsero Alfonso Longo e Paolo Frisi.

⁸⁶ *Il Caffè, ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici. 1764-1766*, a cura di G. Francioni e S. Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, p. 5.

⁸⁷ C. BECCARIA, *De' fogli periodici*, ivi, pp. 411-422.

⁸⁸ P. VERRI, *Commedia*, ivi, pp. 206-238.

L'ampia apertura mostrata nei confronti della produzione goldoniana può per certi versi stupire se si tiene conto della posizione dei letterati tradizionali. Le opere di Goldoni, che negli anni della pubblicazione del periodico sono per temi, pubblico, lingua e stile spesso messe in relazione non solo con i coevi drammi del Chiari ma persino con i romanzi usciti dalla sua penna, sono infatti identificati quali rappresentativi di una concezione della letteratura scaduta ormai a mestiere, totalmente e spregiudicatamente al servizio delle richieste dei lettori.⁸⁹ Come illustra Cadioli, riportando il severo giudizio di Carlo Gozzi su queste produzioni, le prospettive dell'uno e degli altri implicano una precisa presa di posizione nei confronti del pubblico di riferimento: «[...] nell'affermazione di una diversa teoria della letteratura, si può leggere lo scarto che separa chi si attiene alle convenzioni della tradizione e chi è invece disponibile a misurarsi con destinatari nuovi, ad aprire e ad occupare altri territori letterari rispetto a quelli da tempo codificati e stabilizzati.»⁹⁰

Questo orientamento, costitutivo delle nuove istanze della commedia e della produzione di romanzi, coincide con gli obiettivi a cui mirano i caffettisti con la loro audace impresa pubblicistica, che non si spinge però nei contenuti dei suoi contributi a mettere radicalmente in discussione il sistema dei generi: la commedia infatti è un genere antico che Goldoni ha saputo rinnovare ma il romanzo rimane un terreno poco calpestato anche se non del tutto assente. I contributi proposti nel periodico, tesi ad istruire anche il pubblico ingenuo e meno avvezzo alla lettura, insistono spesso sulla necessità di abbandonare i pesanti e freddi libri di morale e i tomi incomprensibili e noiosi, alla luce della larga diffusione di una produzione libraria più divulgativa e leggera. In un articolo di Alessandro Verri si accenna a una “scuola di morale” che vede affiancarsi ancora una volta drammi e romanzo, che contrariamente al discredito della cultura d'élite sono ritenute opere “ottime” per come mettono in scena le stesse passioni, i vizi e le virtù in cui il pubblico può immedesimarsi:

[...] Miseri noi se per esser buoni abbiamo bisogno di sillogismi! [...] Più ci perfeziona il cuore una Tragedia, od un Romanzo, opere screditate ma ottime ed arderei dire necessarie per formare il cuore e lo spirito: più ci fanno onesti e sociabili le Comedie di Moliere, che non tutti i libri di metodici, secchi, inconseguenti, non persuadenti precetti di Etica [...].⁹¹

⁸⁹ La critica combinata di commedie e romanzi si trova ad esempio nel Baretti che non trova nulla di peggiore di «qualche tomo delle commedie del dottor Goldoni, ed ora un qualche romanzo o altra caccabaldola dell'abate Chiari» («La frusta letteraria», n. 21, agosto 1764, p. 317) o in Giuseppe Manzoni che scrive «Io la consiglio ad abbruciare le Comedie, e i Romanzi» (*La leggitrice di commedie e romanzi*, 1780).

⁹⁰ A. CADIOLI, *La storia finta*, Milano, Il Saggiatore, 2001, p. 29.

⁹¹ Id., *Alcune idee sulla filosofia morale, Il Caffè*, cit., p. 789.

Ma sfogliando le pagine del «Caffè» il termine romanzo, conformemente alla tipica ambiguità della sua accezione settecentesca, coincide con “racconto, descrizione” e può invece essere tacciato di scarsa utilità se identificato con produzioni non verisimili, di sola invenzione⁹² ma codificate, come quelle «in ottava rima piene di stregheria, di palagi incantanti, di cavalli volanti, di cavalieri che con una lancia scompigliavano un intero esercito», incluse tra le «cose seducenti all’immaginazione, ma nemiche giurate del buon senso».⁹³ Benché quindi le menzioni al romanzo nella rivista siano ridotte e alludano a testi che inglobano prosa e verso, favole o narrazioni più o meno verisimili, e nonostante l’assenza di riferimenti ai tanti testi che prendono a poco a poco piede in Italia, certamente noti agli intellettuali milanesi sempre attenti alle novità d’Oltralpe, è possibile tracciare le caratteristiche di una produzione di intrattenimento di natura diegetica a fini morali, di natura verisimile e di facile comprensione che non si discosta dalle caratteristiche del romanzo in senso moderno. Esempi ne vengono dati nelle brevi narrazioni offerte dalla rivista, in cui risulta centrale il tema delle passioni e della sensibilità, non incentrato però sull’amore, al fine di acquisire la validità dell’*exemplum*.

Attento scrutatore delle novità dei contenuti, delle forme e dei costumi contemporanei è il gesuita bassanese Giambattista Roberti, maestro e amico di Pietro Verri, che nel 1769 pubblica un trattato sui libri di divertimento, in realtà identificabili per lo più con il romanzo, che non viene dunque circoscritto a una definizione di genere ma inquadrato e additato come pericoloso per la diffusione di precisi modelli di fruizione e pedagogia morale. A differenza di quei detrattori del genere che nei loro anatemi tendono ad accomunare in senso negativo romanzo e commedia, il Roberti, prima di approdare a un’analisi delle vituperate nuove produzioni, nel 1767 dà alle stampe un poemetto dal titolo la *Commedia*, nel quale viene elogiato Carlo Goldoni, peraltro dedicatario dell’opera, per la sua riforma teatrale. Il merito del Goldoni, oltre a quello di aver risollevato le sorti del genere, soprattutto in Italia, ormai schiavo delle maschere e delle banalità della commedia dell’arte, è di aver ritratto i «non terminabili litigi / della suocera antica, e della fresca / indocil nuora: e la costante fede / di un’onorata in pria e giovane saggia, / poi sofferente e placida consorte», di aver insegnato «al buon tutore / del crescente pupillo a contener / la man furtilva; e al giocatore insano, / che suda, e freme, e impallidisce, e agghiaccia / a temperare l’impotente core» e di possedere facondia eccezionale ed ingegno pieno e ferace di soggetti comici. Le opere goldoniane ritraggono caratteri e situazioni, concretamente raffrontabili con la contemporanea società veneziana, che costituiscono un «mondo e lucido cristallo» in cui può specchiarsi chi sorseggia il caffè nel ridotto ed esprime amare parole di censore. È poi però lo stesso Roberti a

⁹² Tale significato continuerà a mantenere il termine romanzo nei *Ricordi a mia figlia* di Pietro Verri.

⁹³ *Il Caffè*, cit., p. 213.

suggerire al Goldoni di frenare, sul piano della morale, «la lingua, il guardo, il comportamento» della sua commedia, «ond'ella coll'onesto e bel costume piaccia ai più casti e immacolati orecchi» e dunque di «gastigare ogni licenza». Tuttavia, tra le innovazioni goldoniane viene esplicitamente e positivamente un personaggio di derivazione romanzesca portato sulle scene con grandissimo successo, la Pamela, di cui scrive: «E osasti inoltre di tentar gli affetti / e commoverli teneri e gelosi / ver la innocente ed umile Pamela, / che a ragion salì dall'ago, e il fuso / del Milord amatore all'alte nozze».⁹⁴

Il tema amoroso, qui declinato positivamente, sia mettendone in luce gli effetti in fase ricettiva sia attraverso la valorizzazione delle virtù femminili nella loro capacità di innalzare la donna di medio e basso rango a ciò che le è preposto, cioè il matrimonio, quando affrontato nel trattato del '69 non riceve la medesima accoglienza. Roberti approva dunque la riforma goldoniana per come ha saputo dare nuova linfa a un genere tradizionale come la commedia, ma quando si tratta di confrontarne contenuti e finalità con il romanzo si dimostra più cauto. La sua riflessione sul genere, affidata alla seconda sezione del saggio *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, è dunque inserita in un contesto che analizza i riflessi delle produzioni più ostili ai percorsi formativi proposti dai gesuiti: i testi di metafisica non sono tanto osteggiati per la loro complessità, come accade per esempio nel «Caffè», ma per la loro irreligiosità, e così i romanzi, o letture di sollazzo, lo sono per la morale che veicolano («con molti libri di divertimento si raccende, de' popoli interi la incontinenza»). L'analisi del Roberti è circoscritta alla matura riflessione sullo stretto rapporto tra tipologie di letture e società, che nel caso del romanzo investe non solo i «crocchi di femmine vane» e di «garzoni effeminati» ma una «moltitudine». La lettura dei romanzi, definita il «male» che sta per divenire «dimestico e naturale», è presentata infatti come una condanna ai fenomeni di moda imperanti, giacché «un certo modo di leggere si reputa decenza della vita colta, come un certo modo di pettinare i capelli, e un certo muovere la persona»; conseguenza diretta è il dominio del romanzo nelle produzioni delle stamperie che traggono sostentamento solo da libri di scarsa fattura e dai mediocri contenuti e dunque riducono la produzione di buoni libri.⁹⁵ Il Roberti imputa al romanzo due danni, che finiscono con il delineare le differenti tipologie di testo a cui allude. L'uno, il danno letterario, si ha nell'offesa alla storia che è propria della mescolanza tra vero e finto ed è riscontrabile nei romanzi cavallereschi, in particolare del ciclo bretone. Il danno spirituale invece, che è poi il solo su cui si sofferma, è causato dalle letture amorose, poiché «è impossibile accogliere nel seno le altrui passioni, e non provocare le proprie». Benché dunque l'accezione di romanzo venga adottata inizialmente con la consueta polivocità, il trattato si orienta poi sulla sola condanna

⁹⁴ G. B. ROBERTI, *La commedia*, Bologna, Dalla Volpe, 1767, pp. 29-30.

⁹⁵ ID., *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, Bologna, Dalla Volpe, 1769, pp. 107-109.

dei «romanzi che sono di moda», che vengono circoscritti attraverso quelle caratteristiche che li differenziano, ad esempio, dai poemi (prima fra tutte il metro).

Chiara ed intuitiva appare nel trattato la distinzione tra *romance* e *novel* inscindibilmente legata alla conoscenza della sensibilità del lettore moderno: se infatti certe espressioni d'amore suscitano ormai il riso, se «i congressi delle fate, le metamorfosi delle ninfe, gl'incanti dei boschi, i duelli de' paladini» sono ritenuti «sogni d'infermi e fole di romanzi che conciliano il sonno», le nuove produzioni si connotano come «storie vere o al vero somigliantissime [...] tra donne fradicie d'amore e uomini ebbri d'amore, narrazioni esatte calde animate e adorne dello stile più puro, del sentimento più delicato, della insinuazione più facile della semplicità più nativa». ⁹⁶

Per queste ragioni Roberti dichiara di non volersi rifare alle trattazioni dei secoli precedenti di Pigna, Gagliardi e Quadrio perché nessuno più si dà pena di leggere i romanzi del primo tipo. Non essendoci alcun bisogno di differenziare il genere in tragico, comico, eroico, il gesuita non ricorderà infatti «né Arturo né Turpino né la tavola rotonda né i donzelli o i bacellieri o banderai delle giostre e de' tornei cavallereschi», ⁹⁷ perché lontani dal gusto moderno. La discriminante tra questi romanzi e quelli presi in esame, oltre alla dichiarata finalità da parte dei loro autori di voler insegnare la onesta vita e i buoni costumi, non investe il loro valore artistico: non si tratterà dunque di valutare la bontà dell'invocazione, «il parlar legato» o la «chiarezza» della protagonista o delle azioni del o dei nobili protagonisti.

Il terreno del dibattito verte invece sui prodotti contemporanei, che «si stampano e oggi si leggono», che «sono d'ordinario in molte lor parti di carattere assai diverso» senza distinzione tra prosa e verso, storia, favola o leggenda. ⁹⁸ Ciò che li accomuna è principalmente la tematica amorosa, vera o finta, da non doversi intendere però come i «sospiri amorosi degli eroi». Esistono infatti a detta del Roberti due diversi tipi di romanzo moderno: i licenziosi, che sono la diretta via al peccato e vanno evitati, e i «solamente vani» che si devono leggere «parcatamente» e di cui viene data indicazione nelle ultime pagine del trattato. ⁹⁹

La sua critica alle produzioni licenziose più in voga si riferisce in particolare alla loro forza diegetica, del tutto assente negli austeri ed astratti precetti in grado di ravvolgere e rapire le anime. Alla base di questi testi vengono insomma rilevati meccanismi di psicologia inversa che impediscono al romanzo di essere realmente una dilettevole variante del trattato di etica: «la fredda e spossata morale di un paragrafo nojoso» non potrà infatti far nulla contro la fiamma ormai

⁹⁶ Ivi, p. 137.

⁹⁷ Ivi, p. 117.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ivi, p. 118. Non mi sento di concordare dunque con la Crotti quando definisce il Roberti «saldamente iscritto sullo sfondo di una disputa contraria in modi recisi ai modi ed ai contenuti del moderno in letteratura» (*Il mondo vivo*, cit. p. 28)

dilagante delle passioni. Come illustrano i ripetuti appelli ai lettori, Roberti smaschera le più comuni strategie con cui gli autori tentano di avvalorare l'esemplarità delle vicende narrate, come accade nei *novel*, senza considerare che la diffusione del vizio e della vitalità delle passioni è oggetto di compartecipazione da parte del lettore che ne viene catturato senza via d'uscita:

Giovani, non vi lasciate ingannare da certe fallacissime escusazioni de' romanzieri, che protestano, se è impura la carta, esser pura la vita; non dipingersi il nativo aspetto del vizio, il quale è deforme, che per innamorare della virtù, la quale è formosa, divenire istruttivi gli stessi peccati, qualora il peccatore o la peccatrice ne fanno in sul fine la generale confessione [...] doversi prima destare e secondare alquanto colla narrazione lusinghevole le passioni per meglio comprimerle e contraddirle coll'ammonizione improvvisa [...] Ah credete pure che gli autori, li quali così scrivono, sono sirene, le quali pria vi uccidono col canto sul mare, che vi salvino dal naufragio col consiglio nel porto.¹⁰⁰

A tal proposito, e contrariamente a quanto sostenuto nel poemetto del 1767, il Roberti concorda qui con coloro che non salvano le commedie perché terminano con legittimi matrimoni, dal momento che il rimedio è ritenuto troppo tardivo. Pittura del vizio e sua apologia sono dunque i tratti costitutivi delle nuove produzioni, che sono condannate non solo quando trattano del «libertinaggio estremo» ma più in generale anche dove la «licenza» è variamente temperata, perché ormai sono pratiche sociali troppo diffuse.

La critica al romanzo investe tanto la sfera morale quanto quella religiosa, poiché esso insegna la naturalità delle passioni e afferma talvolta la materialità dell'anima, divenendo dunque un oggetto ancor più pericoloso dei libri di metafisica, che sono noiosi da leggere e dunque di minor presa sul pubblico. La pedagogia del romanzo risulta così tanto rischiosa quanto efficace per la forza d'impressione, inedita rispetto a qualsiasi altra forma letteraria.

La diffusione delle nuove produzioni è percepita in tutta la sua potenza rivoluzionaria e presentata nei suoi effetti sulla società a partire dalle modalità di lettura, a cui si bada con maggiore circospezione quanto più i libri sono compagni insidiosi, da leggere nei posti e nei momenti più disparati, quali le tacite notti, i riposti gabinetti, le solitarie campagne. I libri meno libertini sono invece «spontaneamente offerti dai venditori» e diventano i nuovi passatempi delle fanciulle e dei giovani, che leggono tra «tutti gli agi e le morbidezze del cibo del vino e del cocchio»¹⁰¹ al punto da indurre il Roberti a tracciare una vera e propria fenomenologia degli effetti del romanzo, che consistono nello stimolare eccessivamente l'immaginazione, legata maggiormente ai sensi che alla ragione, e nell'essere «i primi» e «gli estremi pensieri della giornata».¹⁰²

¹⁰⁰ G. B. ROBERTI, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., pp. 125-126.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 143-144.

¹⁰² *Ivi*, p. 138.

Se leggerete frequentemente trattati di amore e racconti di piacere, le immagini di amore e di piacere frequentissime vi si stamperanno nella fantasia, e vi seguiranno alla piazza alla scuola alla libreria alla chiesa, e saranno il pascolo delle vostre vigilie non meno che il ludibrio de' vostri sogni.¹⁰³

Oltre al fascino esercitato dalla tematica amorosa, che impregna ogni aspetto del romanzo secondo le riflessioni, da lui condivise, del trattatista francese Bourdaloue, Roberti riconosce agli scrittori la capacità di veicolare «peccaminose miserie» con «tutti i fior dello stile, con tutte le venustà del racconto, con tutti i lumi dell'eloquenza» tanto da temerne le conseguenze presso i giovani religiosi.¹⁰⁴

La combinazione di questi elementi è ciò che seduce il lettore al punto da spingerlo oltre i termini stabiliti dall'autore, che non sempre nella storia e nella favola risultano indecenti. Ed è questa la ragione per cui Roberti, che valuta il romanzo come fenomeno sociale oltre che letterario, non accoglie le posizioni dei difensori del genere secondo i quali il romanzo può ritenersi una «lezione privata» per uomini e donne virtuosi che possono fare il loro ingresso in società capaci di sostenere una civile conversazione, meno ingenui rispetto all'uscita dal collegio e pronti a riconoscere le insidie amorose.

A questa altezza del testo, egli circoscrive però più cautamente che cosa debba intendersi per romanzo: nel rispondere alle apologie dei sostenitori del genere si fa infatti menzione di testi in prosa che in nulla sono ritenuti inferiori alla poesia. Dunque Roberti sta facendo esplicito riferimento all'accezione di romanzo in senso moderno, quando lo differenzia il romanzo per come è stato scritto e per l'abuso che se ne può fare in sede ricettiva, in grado di capovolgere i vantaggi poc'anzi auspicati. E il genere non viene condannato in toto: l'ammissibilità e persino l'utilità di alcuni testi, seppur ritenuti inferiori alla «seria grandissima epopeja» che non aveva bisogno dell'amore, non corrisponde soltanto ai consueti romanzi accolti dagli eruditi italiani. In accordo con Huet,¹⁰⁵ vengono dunque approvati romanzi che aiutano l'uomo a conoscere gli uomini e se stesso attraverso l'analisi filosofica di tutte le parti del suo animo: viene lodato il *Telemaco* di Fenélon per la sua *pietas*, il rispetto della religione e dei buoni costumi, ma una cauta apertura si registra anche a proposito di certi *novel*:

Darsene inoltre di molti per nulla almeno nocevoli, che pieni di decenza rispettano ogni bella creanza, e più di ogni santa religione, e che solamente divertono con certe loro ora gradevoli follie, ora amabili saviezze. Parlando dunque de' più, li quali non contengono

¹⁰³ Ivi, p. 139.

¹⁰⁴ Ivi, p. 143.

¹⁰⁵ Sulla profonda conoscenza del trattato hueziano e su puntuali riprese fattene dal Roberti nella sua analisi si veda il contributo di A. MOTTA, *Esiliario dal regno delle belle lettere?*, cit., pp. 143-145.

che piccole frivoltà, che amorose vicende quantunque onestamente meditate e onestamente scritte, [...], che se non ne divieto ogni lettura, almeno aggiungo doversi leggere parcatamente.¹⁰⁶

Come più volte ripetuto nel corso del trattato, ciò che preoccupa il Roberti è che il tempo libero, ed in particolare il tempo dei giovani a cui più volte si rivolge, non venga investito in letture non educative: per questo motivo la chiusura del trattato non coincide con la condanna del genere in sé ma, come precisato nel sunto iniziale, con l'invito a una lettura dei romanzi "innocenti" che non sia troppo lunga e «immoderata [...] perché se è lecito qualche volta passare il tempo, non è mai lecito il perderlo».¹⁰⁷

La diffusione sempre più capillare delle opere francesi e inglesi in traduzioni e rifacimenti¹⁰⁸ alle quali fa seguito la creazione di vere e proprie collane di testi scelti,¹⁰⁹ e il successo di pubblico dei primi tentativi nostrani così come illustrati dal Roberti, porta il romanzo ed il dibattito intorno ad esso nell'arco di pochi anni a diffondersi anche in ambienti distanti dall'epicentro veneziano.

Così accade ad esempio con l'operazione letteraria ed editoriale promossa dal filosofo e scrittore Giuseppe Maria Galanti che nel 1780 per la Società letteraria e tipografica di Napoli, di cui è direttore, realizza una collana di opere di Baculard d'Arnaud, e altri «Romanzi morali» col fine di «correggere i vizj» e «formare il costume».¹¹⁰ La scelta di tradurre romanzi e drammi sentimentali di un autore francese di grande successo interpreta le richieste e i gusti di un pubblico che sempre

¹⁰⁶ G. B. ROBERTI, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., p. 157.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 110.

¹⁰⁸ L'infittirsi delle traduzioni, ben testimoniato nel catalogo del Marchesi (ma si vedano anche A. MACHET, *La diffusion du livre français à Venise dans le deuxième moitié du XVIII siècle d'après les bibliothèques privées vénitienes*, in «Annales du Centre d'Enseignement Supérieur du Chambéry», Section Lettres 8 (1970), pp. 29-52; G. AUZZAS, *Gallomania e Anglomania*, in *Storia della cultura veneta*, diretta da G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, v. 1, *Il Settecento*, Vicenza 1985, pp. 579-606; F. WAQUET, *La Lumière... vient de France. Le livre français en Italie à la veille de la Révolution*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 102 2 (1990), pp. 233-259) trova un corrispettivo nelle recensioni dei giornali letterari che, sebbene non numerose, tendono ad aumentare a partire dalla fine degli anni Settanta e soprattutto nel corso degli anni Novanta (si veda il testo della M. R. ZAMBON, *Les romans français dans les Journaux littéraires italiens du XVIII siècle*, cit.).

¹⁰⁹ Si veda l'elenco offerto dal Marchesi (*Romanzi e romanzieri del Settecento*, cit.) nel suo catalogo alle pp. 423-428. Dalle Biblioteche e Raccolte descritte si ricava un quadro delle aree di diffusione del romanzo in Italia e dell'affacciarsi dei nuovi centri editoriali: se negli anni Sessanta e Settanta le sole raccolte di romanzi sono prodotte a Venezia, nel corso degli anni Ottanta e Novanta centri altrettanto attivi risultano Napoli e Milano. Si tratta di collane di autori e romanzi stranieri con la sola eccezione, e solo nel capoluogo veneto, di Chiari o Piazza, rifiutati dalla cultura ufficiale ma ancora lettissimi in laguna (e ancora nel primissimo Ottocento). Per le Biblioteche napoletane ed in particolar modo per la Biblioteca piacevole del Galanti si rimanda all'articolo di C.A. MADRIGNANI, *Il romanzo, catechismo per le riforme*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 89-99.

¹¹⁰ G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, Napoli, Stamperia della Società letteraria e tipografica, 1781 (anche in ristampa anastatica presso Roma, Manziana, 1991 con introduzione di E. Guagnini). Di Guagnini si veda sul trattato *Rifiuto e apologia del romanzo nel secondo Settecento italiano. Note su due «manifesti» (Roberti e Galanti)*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di G. Petronio*, I, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 291-309 e *Giuseppe Maria Galanti e il romanzo*, in *La ragione e il cimento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di Graziosi, Lenzi, Saccetti, Padova, Antenore, 1992, pp. 147-173

più si mostra interessato alla rappresentazione della sensibilità e del cuore. La popolarità di tale tema, nel suo scontro con i limiti imposti dalla ragione o dalla società e quindi nel suo rapporto con l'agire virtuoso, già sdoganato nelle opere di Richardson, si accresce a partire dal 1761, l'anno di pubblicazione della *Nouvelle Heloise*; ma in Italia il binomio passione-ragione, tanto più se affrontato rousseauvianamente, vale a dire in chiave filosofica ma con punte di inaspettata sensualità, vede ancora ergersi le numerose resistenze dei tradizionalisti, a cui lo stesso Galanti sembra in qualche modo tenere testa insistendo sul valore pedagogico dei testi selezionati.

Già nell'indicare il destinatario elettivo della sua impresa, le «gentili ed amabili Dame» della lettera dedicatoria, egli appare infatti lucido interprete delle tendenze culturali della sua epoca: il suo principale e dichiarato destinatario è indicato nel sesso che più viene ricollegato al diffondersi del romanzo, insieme ai giovani. Gli ultimi decenni del Settecento registrano in chiave teorica una tendenza a identificare quel generico «Lettore» o «Lettori» con un pubblico di riferimento più preciso e standardizzato. Ma nel Galanti l'appello alle donne è legato ai progressi del secolo che hanno cominciato a render loro giustizia: esse sanno meglio apprezzare per la loro indole le opere «di gusto e di sentimento» finalizzate a «perfezionare lo spirito, con rendere sensibile il cuore» e dunque dovranno educare gli uomini, prendendo a modello quella «filosofia morale» che troveranno nella lettura dell'Arnaud. Nel suo *Sargines* infatti la protagonista femminile dà conto di quale forza sia dotato per natura il gentil sesso, giacché sola è in grado di accendere nell'eroe la ragione.

Si offrono dunque agli eventuali obiettori le finalità morali del suo progetto editoriale che vanta un pubblico preciso per una letteratura creata espressamente per inculcare la virtù:

Io ho ancora creduto di rendere un servizio importante a tutte le belle anime, a tutti i cuori sensibili, con fare che si desse nella nostra lingua un libro, fatto espressamente per rendere la virtù amabile. Questo libro non è che l'opera vostra [cioè destinata alle Dame].¹¹¹

Nelle *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale ed a' diversi generi di trattenimento* di cui la collana si arricchirà dal 1781, l'elogio del nuovo genere è totalmente proiettato sulla dimensione etica: non vi è alcuno sforzo definitorio perché l'interesse è rivolto alla presentazione del romanzo quale «scuola di morale» o «esempio di morale in azione», vale dire un insegnamento che bada all'«uomo vivente nella società» come antidoto a quegli scrittori che hanno offerto massime troppo speculative, fredde e infruttuose. Si tratta della consueta accusa nei confronti della

¹¹¹ Questa e le precedenti citazioni sono tratte dalla *Lettera dedicatoria alle gentili ed amabili Dame* (ivi, pp. 3-5), con cui si apriva la prima edizione della raccolta delle opere.

metafisica, ritenuta insufficiente per una corretta comprensione della natura in nome di una superiorità delle cose utili e vere sulle fantastiche immaginazioni. Nella sua trattazione, il romanzo viene letto come una sorta di corrispettivo del teatro, tanto tragico quanto comico, che tuttavia meglio si adatta a un secolo «soprattutto di lettura» nel presentare esempi di virtù ed eroismo atti a formare il gusto e lo spirito di una nazione, anche grazie alla maggiore estensione con cui viene descritta la vita umana.

Imperciocché per mezzo di questa sorte di libri assai ricercati, descrivendosi la vita umana in una estensione maggiore, si può ancora ottimamente riuscire a richiamare gli uomini, almeno que' che leggono, alla ragione e al dovere.¹¹²

Tra gli autori a cui il Galanti accorda il merito di aver sapientemente e piacevolmente illustrato, mettendoli in azione, le nostre passioni e i nostri sentimenti, vi sono indistintamente poeti e prosatori, classici e moderni, drammaturghi e romanzieri che vengono preferiti alla maggior parte dei metafisici: si spazia da Sofocle, a Racine, da Moliere a Metastasio, da Tasso a Cervantes, a Richardson, al Fenélon, all'Arnaud. La rappresentazione del cuore umano non è infatti limitata al perfezionamento del singolo ma è essenziale per disporre gli animi alle virtù sociali poiché sviluppa la sensibilità in contrapposizione alle speculazioni che tendono invece a isolare l'uomo e renderlo stravagante. Tale capacità deriva dalla sapiente modulazione di «invenzione, vivacità d'immagini, elevatezza di sentimenti, finezza di morale, ricchezza di espressione e armonia di stile» che formano il gusto.

Gli autori di romanzi a cui viene concesso maggior spazio, tanto più nella parte terza del saggio circoscritta al solo nuovo genere, sono l'Arnaud e il Richardson, che hanno sfruttato a tal punto il valore dei fatti e degli esempi da far assurgere il patetico a strumento di formazione. Le opere dell'Arnaud, al pari della *Clarissa* di Richardson, sono attinte a modello in quanto sviluppano nel lettore la sensibilità, inducendolo al pianto, la sola via attraverso la quale si inculca la riprovazione del vizio e l'elogio della virtù. A differenza di quanto sostenuto dal Roberti, la descrizione delle debolezze dell'uomo è funzionale a una loro correzione, sicché l'aderenza al quotidiano aiuta a mettere in rilievo la buona condotta del vivere civile e dunque varrà tanto quanto il ritratto di ciò che è giusto e vero, purché le passioni parlino «nel loro vero linguaggio, cioè a dire, ora nella loro naturale violenza, ed ora nel tuono artificioso della malignità e della furberia».¹¹³

Volendo dunque rivolgersi da un lato agli scrittori stessi e dall'altro a quanti si apprestano ad amare (vale a dire giovani e donne ancora inesperti), il Galanti individua proprio nel nuovo genere,

¹¹² G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, cit. p. 9.

¹¹³ *Ivi*, p. 88.

inteso come opera di sentimento alla Richardson, un prontuario per imparare a vivere secondo virtù, in grado persino di compensare eventuali mancanze nell'educazione ricevuta. Nell'autore inglese il Galanti individua la sintesi perfetta tra dignità artistica e insegnamento morale:

Io non credo che siasi ancora scritto cosa da potersi al merito di questo libro agguagliare. Cresce l'interesse a proporzione che s'inoltra nella lettura. Avvenimenti i più semplici, ma preparati e sciolti con maestria. I costumi, i caratteri, le virtù, i vizj, le stravaganze degli uomini rappresentate nella loro essenza.¹¹⁴

La differenza tra la *Clarissa* e molti altri romanzi viene pertanto individuata innanzitutto nella capacità di catturare il lettore stimolandone l'interesse. "Interessare" presuppone, secondo il Galanti, semplicità e scorrevolezza di intreccio, la rappresentazione dei casi della vita umana e la capacità di commuovere. E proprio tali elementi si ritrovano sapientemente dosati anche nei romanzi dell'Arnaud,¹¹⁵ ma non nelle opere dei coevi romanzieri italiani, che non risultano minimamente menzionati; egli tenta dunque di offrire un tipo di letteratura che per genere, per temi, per finalità non sembra trovare alcun rappresentante al di qua delle Alpi. Il modello ideale di romanzo tracciato viene a dunque a coincidere con il *roman* che aspira a una riforma dei costumi senza che vengano messi in discussione i ruoli sociali, a differenza delle opere di Chiari e Piazza in cui l'eroina viene spesso investita di prerogative maschili.

La struttura del trattato del Galanti che culmina nella parte terza con l'elogio del romanzo è interamente orientata a una riflessione sui rapporti tra i sessi e sui doveri sociali, a cui sono chiamati a rispondere uomini e donne nel pieno delle loro prerogative. Il romanzo, figlio del pensiero illuminista, diventa lo strumento privilegiato con cui gli uomini del Settecento possono avviare un rinnovamento sociale in senso moderno, sulla base delle ultime teorie sull'educazione femminile, in cui emancipazione e cultura sono finalizzate alla valorizzazione della donna quale futura madre di famiglia, atta a impartire i primi insegnamenti alle future cellule della società.¹¹⁶

Ancor in bilico tra accoglienza e rifiuto, i trattati del Roberti e del Galanti rivelano, pur nelle loro differenti posizioni, quali strade avrebbe dovuto percorrere il genere prima di un legittimo ingresso nel «regno delle belle lettere». Il loro campo di indagine, vincolato a testi in cui domina la tematica amorosa, in accordo con la teorizzazione dell'Huet, è un sottogenere la cui approvazione risponde all'interrogativo se le moderne narrazioni di sentimento possano proporsi quali scuole di morale, e non dunque il romanzo in generale. Di qui il riconoscimento anche da parte dei detrattori

¹¹⁴ Ivi, p. 75.

¹¹⁵ Come si può osservare nelle pagine trascritte dalla Zambon, l'Arnaud fu autore tra i più apprezzati e recensiti a partire dalla fine degli anni Sessanta e fino alla fine del secolo (cfr. pp. 9-19, *Les romans français...*, cit.).

¹¹⁶ Non è un caso infatti che la lettura della *Clarissa* viene definita come la più opportuna che un padre possa suggerire alla figlia.

dei romanzi d'amore della validità estetica e pedagogica di letture come il *Telemaco* del Fenélon e, a partire dalla fine degli anni Ottanta, il *Socrate delirante* del Wieland e l'*Anacarsi* del Barthélémy che sono narrazioni erudite, filosofiche o storico-filosofiche, senza acuti sconvolgimenti delle passioni. Se ne ha un esempio in alcune righe riservate all'*Anacarsi* sulle fiorentine «Novelle letterarie» nel 1789: qui il recensore, meravigliato che possano essere dedicati trent'anni di lavoro a un romanzo di cui però elogia lo spessore artistico e l'erudizione, lo esalta ad «opera storica» e insieme «filosofica per le tante riflessioni non ovvie che vi sono sparse». Dal momento che non c'è romanzo che possa “interessare” quanto la storia, l'opera del Barthelemy meriterebbe per i fatti importanti che riporta e per i suoi pregi stilistici uno statuto di genere diverso, tanto più perché colma le parti inventate con migliaia di citazioni.¹¹⁷

Ma nelle riflessioni sul romanzo degli anni Ottanta, ed in particolare di coloro che vedono proliferare un genere importato, il tema morale si fa sempre più bandiera di un rifiuto delle produzioni straniere, che da un lato prende la piega di una critica alla lingua utilizzata nei romanzi e dall'altro porta ad interrogarsi (e talvolta a chiudersi) sull'assenza di produzioni italiane, con la conseguente separazione sempre più netta tra eruditi e lettori di romanzi.

¹¹⁷ Si cita dalla p. 19 del saggio della Zambon dove è riportato l'estratto della rivista fiorentina. Le recensioni riservate all'*Anacarsi* occupano le pp. 19-23.

2. Posizioni tardo settecentesche

2.1 Il romanzo e il gusto dominante in Italia

L'impresa del Galanti, che insieme intercetta e riassume la crescente passione esterofila della società napoletana e le nuove rotte dei gusti del suo mercato editoriale, è in realtà cartina al tornasole delle ambivalenze e dei mutamenti in atto nell'intero sistema letterario nazionale: accanto alla proposta della narrativa sentimentale francese, bene esemplificata dalla scelta dei racconti di Baculard d'Arnaud, e all'elogio dei *novel* inglesi, di cui illustre modello è la *Clarissa* di Richardson, l'assenza di qualsivoglia apertura o menzione verso autori italiani non lontano dai modelli estetici proposti, quali ad esempio le opere di Piazza, delinea con precisione il grado di penetrazione della rivoluzione culturale in corso, ancora lontana, se non altro per quanto riguarda il romanzo, da un effettivo compimento. Il romanzo da un lato è ormai forma letteraria a tutti gli effetti quando il riferimento va alle produzioni di qualità d'Oltralpe, dall'altro la debolezza del panorama italiano ne limita l'accoglimento all'interno del complesso dei nostri generi, benché siano questi gli anni in cui si creano i presupposti per una narrativa che abbia ben altre ispirazioni dal consumo, come nel caso della *Saffo* del Verri e, sul finire degli anni Ottanta, dell'*Abaritte* del Pindemonte.

A livello teorico, tuttavia, gli ultimi decenni del Settecento segnalano piuttosto una contrazione delle riflessioni sul romanzo, sempre più incasellato – e dunque relegato, o affidato quasi di scorcio, a una sterile definizione in sede critica – all'interno delle ricognizioni sui cambiamenti culturali in atto nella produzione italiana. Il romanzo si inserisce insomma tra gli esempi del fenomeno di invasione di nuovi generi estranei alla tradizione, che si incontrano perlopiù in trattazioni dove emerge con maggior vigore, attorno alla consueta distanza tra nuovo pubblico, nuove strategie commerciali in sede editoriale e cultura ufficiale, la questione linguistica, ormai polarizzata tra l'irriducibile letterarietà sostenuta dalle *élites* culturali e le pratiche reali di scrittura del tutto permeabili ai modelli e ai modi di dire stranieri, anche per l'enorme diffusione di mediocri traduzioni volte alla rapida disponibilità sul mercato.

Emblematica in proposito la posizione del Tiraboschi nella sua *Storia della letteratura italiana*, che nella prima edizione si assesta intorno a un'accezione di romanzo limitata ai poemi romanzeschi o all'inondazione delle grandi macchine barocche, ritenute simbolo «dell'infelice gusto che allor regnava» ed esemplificate nel *Calloandro fedele*, l'esempio più citato a discredito dai trattatisti settecenteschi per il successo, a loro avviso inspiegabile, di cui l'opera godeva anche al di fuori dei confini italiani, tanto da venire ancora tradotta in Francia nella seconda metà del diciottesimo secolo. Valga in tal senso l'esempio del *Quadrio* che nel 1749 accennava

doverosamente alle produzioni barocche in prosa in qualità di meri sottogeneri di una superiore produzione in versi, forme letterarie di second'ordine rispetto a lirica ed epopea.¹¹⁸

Eppure, nonostante il silenzio nella prima edizione della sua *Storia*, Tiraboschi rispetto ai testi barocchi presto liquidati riserva un diverso trattamento alle produzioni romanzesche moderne, i cui primi accenni si trovano all'interno di un articolo di periodico del 1785¹¹⁹ che commenta il secondo volume del trattato *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* del gesuita Juan Andrés, uscito in prima edizione a Parma a partire dal 1782.¹²⁰

Nel capitolo settimo, interamente dedicato al romanzo in Europa, lo spagnolo ripercorre la storia del genere, attraverso le sue manifestazioni a partire dalle *fabulae milesiae* e dai primi romanzi erotici greci senza tralasciare un breve accenno agli antichi romanzi orientali, conformemente al percorso tracciato dall'Huet nel suo trattato. Nell'evolversi cronologico della produzione romanzesca, il solo criterio distintivo adottato per ritrarre la "progressione" del genere ruota attorno ai contenuti dei testi presi in esame: già dalle prime ricostruzioni, benché gli accenni al pubblico siano limitatissimi, è chiara la tendenza a presentare il romanzo quale collettore, in versi o prosa, di tematiche paraletterarie, di puro intrattenimento, tanto è vero che merito dei greci, oltre a essere modello di ogni genere per i moderni, è quello di essere anche padri del romanzo, cioè «di una leggera e poco importante parte della letteratura».¹²¹ Alla tematica amorosa delle produzioni greche, apprezzatissime anche dai romani, seguono nella dissertazione i poemi cavallereschi, di cui si sottolinea in particolare l'assenza di verisimiglianza dovuta alla "rozzezza" degli scrittori, interessati non alla verità della storia ma a quanto di più incredibile vi si trovi. E tale criterio condiziona all'interno del testo il giudizio sulle opere prese in esame: così l'eccesso di meraviglioso, amatissimo e dal "basso volgo" e dai nobili ma del tutto privo di buon senso e poi apprezzato solo dagli "oziosi", prepara il terreno per i successivi cambiamenti del genere che piega da un lato verso il ribaltamento delle epopee cavalleresche attuato dal Cervantes e dall'altro, presso i dotti, verso una rappresentazione più languida ma meno rocambolesca dell'amore. Di qui la riscoperta del romanzo pastorale con cui poter rivivere il gusto dei greci, a cui seguirà quello eroico, dove i grandi protagonisti della storia sono ingiustamente ritratti con un'aura di mollezza lontana dalle reali imprese virili e rivoluzionarie.

¹¹⁸ F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragion d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1749, vol. IV, p. 333.

¹¹⁹ G. TIRABOSCHI, Recensione a *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni Letteratura dell'Abate J. Andrés*, in «Continuazione del Nuovo Giornale de' letterati d'Italia», Modena, Società Tipografica, XXXII, 1785, pp. 368-392.

¹²⁰ Sul tema si veda il contributo di E. MOTTA, *Esiliarlo dal regno delle Belle Lettere*, cit. che ripercorre i tratti salienti della polemica qui presa in esame e BATTISTINI-RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1984, III, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poetica*, pp. 170-178.

¹²¹ J. ANDRÉS, *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni Letteratura*, vol. 2, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1785, p. 479.

La riflessione sui romanzi moderni prende invece le mosse dalle potenzialità del romanzo picaresco che abbraccia autori diversi e periodi diversi, dal Quevedo al Lesage, da Swift a Fielding, e il cui scopo, perché possa risultare utile al lettore contemporaneo, deve superare il mero ritratto di personaggi moralmente discutibili impegnati in «basse e vili faccende» per istruire attraverso il burlesco, attraverso la messa in ridicolo dei vizi e dei difetti propri dell'uomo inteso come essere sociale, vale a dire calato nella quotidianità e identificato dalla sua mansione. In via complementare ai romanzi che dissacrano il vizio, l'Andrés elogia le produzioni atte invece a insegnare la virtù, che hanno il loro capostipite nel *Telemaco* del Fenélon, e sono dunque ritenute diverse e di maggior valore rispetto ai romanzi, e ai relativi sottogeneri, citati in precedenza:

Dal *Telemaco* si può dire che comincino i romanzi ad essere tenuti in considerazione nella repubblica letteraria, e questa è l'epoca dell'amore delle opere romanzesche che hanno poscia inondata tutta l'Europa. Infiniti sono gli scrittori di ogni condizione e di ogni sesso, che si sono occupati in questo genere di componimenti; ma pochi hanno potuto farsi per essi un nome distinto.¹²²

Il romanzo così inteso e definito «ramo di bella letteratura» trova i suoi migliori rappresentanti in Richardson e nella Burney per il ramo inglese e nella *Julie* di Rousseau. Il carattere straordinario dei primi due autori è dato dalla rappresentazione viva e vera delle vicende e dal coinvolgimento emotivo del lettore, ottenuto anche attraverso l'eleganza e la semplicità dello stile, mentre alla *Nouvelle Héloïse* si riconosce la natura di testo complesso, filosofico e solo in seconda misura opera di mera «immaginazione e sentimento». L'apprezzamento dell'Andrés si orienta in particolare all'attenzione prestata al ritratto sociale offerto dal Rousseau e alle sue considerazioni su questioni di stretta attualità, come il matrimonio, la disuguaglianza delle condizioni, l'adulterio, l'educazione, i costumi, la religione che risultano trattati con una «forza di raziocinio che nessuno mai si sarebbe aspettata in un romanzo». Il fuoco dello stile che attrae il lettore talvolta è ritenuto tuttavia eccessivo, troppo enfatico, e non sempre all'altezza della sublimità al punto da interrompere in talune lettere l'illusione, sebbene la debolezza maggiore venga individuata nella delineazione dei caratteri, che non sono del tutto credibili come paladini della virtù professata.

La complessità del testo rousseauviano, confrontata poi con la semplicità delle produzioni di Richardson, approda a un accostamento tra tipologie di romanzi che sembrano riflettere specificità di altri generi letterari più consolidati: «I romanzi del Richardson si possono dire ristretti alla semplicità dei poeti drammatici; quello del Rousseau distende liberamente i suoi voli, ed ha più

¹²² Ivi, p. 489.

somiglianza coll'epico». ¹²³ La palma di migliore romanziere, che si deve tra le altre cose – e come di consueto – alla capacità di offrire una morale «in azione» e non soltanto «riportata in discorsi» e alla maggiore aderenza alla realtà che è in grado di far nascere quell'«illusione tanto pregiata in tali componimenti», ¹²⁴ spetta però allo scrittore inglese, sebbene non manchino le perplessità sulle eventuali ripercussioni negative che anche le migliori realizzazioni possano avere su un pubblico incauto e giovane, di cui si rischia di corrompere i cuori e accecare le menti con virtù troppo idealizzate.

La presa d'atto che il “dominio” del nuovo genere nel Settecento si stia a tal punto estendendo da sembrar che «ogni cosa si voglia ridurre a romanzo» si traduce da un lato in un elenco di tipologie di narrazioni che celano la natura di trattati di educazione o persino di agricoltura e dall'altro nella presa di coscienza che ormai «uomini e donne, ed ogni misero saccentello, si credono capaci di scrivere romanzi, che debbano recare qualche utile all'umanità». ¹²⁵ Ma nell'accentuare i difetti del processo di romanizzazione in corso e degli effetti che tale letteratura può avere sul lettore, il genere risulta complessivamente un prodotto vincente e soprattutto di grande utilità, tanto più con la comparsa delle narrazioni di carattere storico. L'opera del Barthelemy infatti, e in misura minore di altri scrittori come il Wieland ad esempio, consente di ricostruire fedelmente l'immagine del passato, formando il lettore attraverso il diletto dato dal romanzo e insieme l'«istruzione di una verace storia».

L'ampia disamina presentata dall'Andrés termina con un breve excursus sulla novella, ritenuta una sorta di “piccolo romanzo” incentrato però su un solo fatto e non su una molteplicità di accidenti. Anche in questo caso l'autore procede a una breve ricognizione storica nella quale ad esempio viene poco apprezzato l'apporto dell'Arnaud per l'inverosimiglianza con cui ritrae gli affetti, che tendono a immalinconire il lettore, mentre, tra gli altri, è elogiato Goethe per le sue brevi narrazioni e i suoi romanzi. La sezione riservata alla novella conferma inoltre il quadro sullo stato marginale del romanzo in Italia, non tanto per ciò che riguarda la fruizione quanto piuttosto il polo della produzione: nonostante la dettagliatissima ricognizione di nomi e testi di cui si compone l'intero capitolo, solo a proposito di questo genere compaiono nomi di scrittori italiani. Se si prescinde dal Boccaccio, la menzione del padre Soave, dell'Albergati, del Padovani e di «alcuni altri» ¹²⁶ rivela chiaramente quanto lontana sia la moderna accezione di romanzo. Non è dunque secondario ricordare il fatto che nel capitolo dedicato alla commedia, tra gli autori italiani

¹²³ Ivi, p. 498.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 505.

¹²⁶ Nel capitolo precedente per ciò che riguarda le favole sono menzionati il Pignotti, il Roberti e il Bertola.

contemporanei, insieme al Goldoni compare anche l'abate Chiari, del quale invece non viene riconosciuta la poderosa produzione romanzesca, né diversa è la sorte toccata a Piazza.

Ripercorrendo i contenuti dell'intero volume dell'Andrés, l'articolo del Tiraboschi affianca, in particolare nella sua analisi della sezione relativa ai romanzi, il punto di vista di chi è rappresentante diretto di una cultura che subisce la penetrazione di un genere a cui non ha apportato dei veri e propri contributi, a quello di chi, come appunto il gesuita spagnolo, riconosce agli autori della propria storia letteraria un ruolo non marginale in questo processo di formazione. Il giudizio del Tiraboschi, che coglie perfettamente la tendenza dell'Andrés a classificare i romanzi in base al loro contenuto senza definire tecnicamente cosa siano, si limita in realtà a inquadrare lo stato di genere eslege del romanzo che neppure i greci riuscirono ad affermare pienamente. Ma proprio la molteplicità delle sue realizzazioni fa dire al Tiraboschi che «la Composizione dei Romanzi è un Proteo che veste ogni forma e di cui non possono mai raggiungersi tutte le figure»,¹²⁷ definizione con cui si coglie l'intima natura del genere, che sembra però meritare attenzione per un solo tipo di romanzi.

[...] se avesser tutte le sane lezioni di un Telemaco, l'interesse di quei del Richardson, e l'Eloquenza di quei di Rousseau non potrebbe leggersi composizion né più utile al mondo, né più dilettevole di un Romanzo.¹²⁸

Le produzioni moderne non sono dunque osteggiate dal Tiraboschi, disposto come buona parte degli intellettuali italiani a riconoscere i meriti di quei pochi in grado di legittimare il romanzo elevandolo allo stato di opera d'arte, ma neppure guardate senza timore di fronte alla consapevolezza della proliferazione di narrazioni di scarso valore etico ed estetico. In queste sue affermazioni, il gesuita bergamasco non si discosta quindi da quanto affermerà brevemente pochi anni dopo nel terzo volume della seconda edizione della sua *Storia*, in una sezione aggiunta subito dopo la prefazione, a proposito di come il romanzo non sia quasi a buon diritto praticato in Italia:

[...] ogni lingua ha i suoi vezzi, le sue espressioni, le sue maniere di satireggiare e di allegorizzare che, trasportate a un'altra lingua straniera, perdono ogni lor pregio. Accade anche sovente che una nazione ama più che un'altra un cotal genere di opere, e perciò in esso più che in ogni altro si esercita, e nell'esercitarsi arricchisce sempre più la sua lingua di parole e di frasi a quel genere adatte. Gl'Italiani a cagion d'esempio non si son mai occupati molto nello scriver romanzi, dico gl'Italiani dotti, eleganti, ingegnosi; giacché io concederò di buon animo all'abate Arteaga ciò che ei ci rinfaccia, che in questo genere

¹²⁷ G. TIRABOSCHI, *Recensione*, cit. p. 391-92. Il paragone con Proteo è presente anche nel testo dell'Andrés ma non si riferisce al genere romanzesco bensì al Richardson per la sua capacità di trasformarsi nei «sembianti di tutte quelle persone i cui caratteri vuole formare» (J. ANDRÉS, *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni Letteratura*, cit., p. 490).

¹²⁸ G. TIRABOSCHI, *Recensione*, cit. p. 391-92.

*non abbiám cosa che meriti l'attenzione de' forastieri; poiché l'Italia vedendosi fornita di cotal merce dagli Oltramontani, non si è curata di farne l'oggetto de' suoi studi, e solo in esso si sono impiegati alcuni che non erano destinati a' primi onori nel regno della letteratura.*¹²⁹

Il passo sottolinea chiaramente la diretta interdipendenza tra caratteristiche di una lingua e i generi letterari che meglio le si confanno. L'assenza di romanzieri illustri, giustificata con la saturazione delle opere straniere, è in realtà ricondotta alla natura elitaria, alta e colta della letteratura italiana e non all'incapacità dei suoi rappresentanti, che si esercitano in opere che ritengono di converso più eleganti, dotte e ingegnose rispetto al romanzo. Il Tiraboschi dunque giustifica certe carenze linguistiche dell'italiano non solo in relazione alla sua natura intrinseca ma anche alle forme letterarie praticate, proprie di una lingua ricca e interessata ad arricchirsi di termini ed espressioni aulici – e dunque di forme letterarie del pari elevate – più che di prosastici e propri di uno stile e di un genere medio.

Come ha chiarito Attilio Motta, alla luce del carteggio tra Tiraboschi e Bettinelli, l'aggiunta alla seconda edizione, che include il riferimento al romanzo, rientra all'interno di una polemica più ampia sui caratteri della letteratura e della lingua italiana in cui il gesuita bergamasco incarna il ruolo di illustre portavoce della posizione della cultura ufficiale. La sua infatti è una "Risposta" indiretta alle affermazioni sui limiti delle produzioni italiane sollevate dallo spagnolo Arteaga nel suo commento a *Del gusto presente nella letteratura italiana* del professore di Mantova Matteo Borsa, che negli scritti dei primi difensori, Garducci e Rubbi, non vengono percepite come adeguatamente ribattute.¹³⁰

Nella sua dissertazione, apparsa nel 1784 per le cure e con il commento dell'Arteaga, il Borsa dichiara di voler indagare la ragione per cui «certi generi, certi stili, certi argomenti, certi soggetti e non altri» siano ormai divenuti di moda, senza tuttavia calcare la mano sullo stato di decadenza della cultura italiana, alla luce di una concezione della letteratura intesa come fedele specchio di morale, religione e politica e fortemente dipendente dalla realtà circostante.¹³¹

Il primo dei tre caratteri costitutivi del gusto presente è individuato nella sovrabbondanza di neologismi, di per sé inevitabili in uno stato eternamente diviso e soggetto alle dominazioni

¹²⁹ ID., *Riflessioni sull'indole della lingua italiana*, in *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1787, vol. III, p. XXXII.

¹³⁰ A. MOTTA, *Esiliarlo dal regno delle Belle Lettere*, cit., pp. 157-158 (si rimanda anche alla nota 119 per le integrazioni bibliografiche).

¹³¹ M. BORSA, *Del gusto presente in letteratura italiana. Dissertazione del sig. dott. Matteo Borsa regio professore all'Università di Mantova. Data in luce e accompagnata da copiose Osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*, Venezia, Palese, 1784, p. 5. (Per le motivazioni all'origine della dissertazione si veda la bibliografia riportata da Motta alla nota 91 p. 149. Di particolar rilievo il contributo di C. DIONISOTTI, *Venezia e il noviziato di Foscolo in Appunti sui moderni: Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 38-39.

straniere. Anche per queste ragioni, l'atteggiamento del Borsa nei confronti dell'importazione di modi di dire stranieri è segnato da una certa ambivalenza: egli non è contrario in sé al neologismo, ma al suo abuso, perché toglie «sapore e gusto e stile all'italiano», impoverendone le bellezze. Il bersaglio sono principalmente gli influssi della lingua e, di riflesso, della cultura francese delineate attraverso i consueti caratteri di mollezza: la Francia è paese caro alle donne e ai signori per i comodi, il lusso e le mode e dà i natali a facondi scrittori di libri di scarsa utilità, «or facili, e ameni, or singolari, e spiritosi». Al fenomeno di diffusione di stranierismi vengono di conseguenza attribuite ripercussioni fortemente negative, come quelle di «distruggere lo spirito nazionale» tanto da rendere gli italiani prevenuti verso le proprie produzioni e desiderosi delle altrui. Segnale evidente di tali tendenze sono le segrete leggi del mercato editoriale, in base alle quali per le difficoltà di smercio delle opere italiane i librai sono ormai interessati ai soli testi stranieri: «Proponete una stampa: se non avrà tutta l'aria di traduzione, o di copia perfin nel titolo spirante vezzi francesi, parrà che chiediate la elemosina, tanto lo Stampator troverete superbamente fastidioso».¹³²

Così la presenza in ogni angolo delle case di testi inglesi e francesi in luogo degli italiani¹³³ e dei classici alimenta il pericolo che i giovani scrittori si interessino ormai della sola letteratura che appare loro reperibile, corrompendo quella lingua italiana che dovrebbero invece esaltare attraverso il ritorno alle “nostre fonti” e l'esercizio della penna. Ma la critica del Borsa si esercita anche sulle soluzioni peritestuali delle recenti opere italiane e persino dei libricini e dei fogli volanti, dove si trascurano i rimandi ai testi greci e latini perché ritenuti pedanti e si vedono proliferare, in senso opposto, frivole citazioni di frasette inglesi o francesi a chiusura o apertura dei testi o patti dal tono inedito tra lettore e autore:

[...] sebbene italiani nella prima destinazione, sono francesi però almen per metà tra prefazioni, citazioni, allusioni; e più francesi son anche per quell'aria di compassione cordiale, con cui guardano e la lor Patria, ed il Pubblico.¹³⁴

¹³² Ivi, p. 18. In queste righe d'accusa nei confronti della boria degli stampatori si cela in realtà l'accusa verso la loro innegabile intraprendenza, determinata naturalmente dalle logiche di mercato che è però fondamentale per lo sviluppo del romanzo di consumo italiano e per la definizione di un preciso tipo di rapporto con i suoi autori, che traggono dalla produzione seriale il loro sostentamento (cfr. G. LO CASTRO, *Incipit e preliminari alla lettura nel romanzo italiano del Settecento*, in «Filologia antica e moderna», n. 20, 2001, pp. 55-71).

¹³³ Un esempio dell'enorme successo dei romanzi in Italia, e in particolare dei romanzi inglesi, lo offre Carlo Denina: «I romanzi, che occupano una sì notabil parte o delle biblioteche, o de' gabinetti, sono da cinquant'anni in qua di gusto Inglese. Robinson, Cleveland, Clarissa bandirono non pur l'Astrea, ma la principessa di Cleves. Pochi sono i libri di questa classe, che o non siano tradotti dall'Inglese, o non ispirino genio Inglese. Quelli stessi della inimitabile Riccoboni hanno per fondamento i costumi, i viaggi, i titoli, i nomi Inglese. Due parole di Ramsay scritte a Voltaire ci danno a credere, che fino il tanto lodato *Telemaco* sarebbe ora anche più letto, se l'autore l'avesse scritto in Inghilterra (C. DENINA, *Discorso sopra le vicende della letteratura*, Venezia, Stamperia Palese, 1788, p. 239).

¹³⁴ Ivi, p. 24.

All'interno di questo quadro sullo stato delle lettere in Italia, si inseriscono i riferimenti al dilagare delle pessime traduzioni le quali, non affidate a eccellenti scrittori come si dovrebbe, sono in balia di prezzolati poco padroni della lingua di partenza e d'arrivo, che mendicano presso i librai ignoranti; per le loro caratteristiche, esse diventano poi svago di giovani e donne che si occupano di «libri più a lor proporzionati, cioè poi i più vapidi, e i più leggeri». Tali critiche si ricollegano peraltro alle versioni linguisticamente discutibili di romanzi «lugubri» o di pessimo valore che non meriterebbero nemmeno di essere importati e che invece «infamano» i teatri con «dialoghi degni di pazzi e disperati».¹³⁵

Il crescente ingresso di giovani e donne tra il pubblico più attivo di lettori è inoltre soggetto a un altro fenomeno caratterizzante il gusto moderno in letteratura, vale a dire il filosofismo enciclopedico, che si traduce in una conoscenza spicciola, volta a riassumere nel giro di poche pagine importanti temi di natura filosofica, come la morale o la religione, e ad offrire un prontuario di citazioni e conoscenze che alimentano la vanità di chi si investe ingiustamente del titolo di filosofo, fisico o metafisico. I due poli della comunicazione letteraria si legittimano dunque a vicenda, giacché «Poeti, Romanzieri, Novellisti, Storici, Eruditi, e Letterati d'ogni maniera non piacciono più a se medesimi, se non quando piacciono al Popolo filosofante», con un evidente scadimento dei reali insegnamenti che andrebbero impartiti a un lettore inesperto e con la conseguente equiparazione degli scrittori moderni ai sofisti, poiché «con mill'arti, e allusioni astutamente procacciano di metter negli altri sospetto, che nessuna scienza non siavi a loro straniera»:¹³⁶

[...] e le Donne, abbagliate dai moderni Protagora, che scriver voglion di tutto, benché tutto non sappiano, già sdegnano le tranquille lor cure, già sconosciuti libri sottentrano ai noti lavori, già vogliono anch'esse sapere, già decidon, già inalzano tribunale.¹³⁷

Il ribaltamento del ruolo domestico della donna si inserisce perfettamente all'interno di quella letteratura, figlia appunto dell'enciclopedismo, che oltre a dare nozioni scientifiche superficiali sovverte gli ordini sociali tradizionali, come accade nel teatro dove si vede la «Fantesca invocare contro la Padrona il diritto delle Genti» o in qualche romanzo, «pirateria letteraria» o «simili putidezze» dove la religione viene compromessa «per una ragazza che fugge di casa».¹³⁸

¹³⁵ Ivi, p. 25.

¹³⁶ Ivi, p. 34.

¹³⁷ Ivi, p. 33.

¹³⁸ Ivi, p. 41.

Direttamente legata alla precedente, l'ultima tendenza su cui Borsa si sofferma riguarda invece la componente di profonda eterogeneità dei generi, che crea confusione perché sovverte l'integrità delle forme letterarie e delle loro caratteristiche intrinseche. Tali connotazioni, sebbene non espressamente riferite al romanzo, sono tuttavia facilmente estendibili a molte sue manifestazioni tanto più quando vengono valutati negativamente la mescolanza di comico e tragico, l'andirivieni di passioni, personaggi, fatti, incidenti e linguaggi o si accentua l'assenza di *dispositio* nella costruzione delle strutture testuali, che si reggono più che altro sull'accostamento di singole unità.

Le soluzioni che Borsa avanza per frenare la degenerazione del gusto non prevedono però un ritorno ai metodi cattedratici e pedanti poiché valutati come controproducenti. Lo scrittore non deve trasformarsi insomma in un censore ma, «urbanamente ridendo, e delicatamente», grazie alla «burla onesta» deve fare ridere «di un riso utile e innocente» chi lo ascolta o legge. I modelli proposti sono Moliere, nelle commedie in cui mette alla berlina le donne sfaccendate del suo tempo, il *Chisciotte* con la parodia dei romanzi cavallereschi ma anche la satira di Pope e Swift. Il cambiamento del gusto deve essere insomma controllato con gli stessi elementi da cui esso è indotto, rendendo dunque ammissibili tutti i generi letterari se adeguatamente scritti: «Commedie, Novelle, Drammi, Romanzi» devono diventare «preservativo» e «Medicina»,¹³⁹ attivando una sorta di nobile congiura in cui si sconfigga «l'ipocondria letteraria italiana».

Nel commento dell'Arteaga posto a conclusione della dissertazione del Borsa, la questione dei neologismi, vista dalla prospettiva di uno straniero, viene riletta alla luce di una carenza evidente della lingua italiana che, come tutte le lingue, si trova a dover dipendere e dunque rispondere alla moltiplicazione dei bisogni e delle sensazioni e dunque alle idee che si legano a un determinato sviluppo della società, senza tuttavia esserne del tutto all'altezza. La lingua italiana viene infatti recepita come «assai meno feconda di quello che altri non crede», sia per la rigidità della sua grammatica e del rispetto di certi costrutti e precetti che escludono ogni «forma non consacrata all'uso» sia per la «mancanza di molte sorgenti d'espressione, molte forme di dire».¹⁴⁰ Quest'ultimo caso risulta poi particolarmente evidente tanto nelle traduzioni di «una certa classe di Libri originali» che risultano molto difficoltose e prevedono uno stile dotato di nuova attitudine, più libero dai «ceppi dell'autorità», quanto nel fatto che poche parole assommano molti significati, molte idee non godono del corrispondente vocabolo e la ricchezza dei vocabolari è dovuta soprattutto alla conservazione di termini ormai in disuso.¹⁴¹

¹³⁹ Ivi, p. 70. Pensieri analoghi verranno poi espressi dal Foscolo sul romanzo nella sua Prolusione.

¹⁴⁰ Ivi, p. 100.

¹⁴¹ *Ibidem*

Buona parte della povertà linguistica qui registrata si deve alla predilezione italiana per la poesia, che è la causa dei limiti imposti allo sviluppo di una prosa originale, la cui assenza di modelli moderni a cui guardare ha favorito il ricorso al neologismo. Gli unici autori che hanno incarnato il ruolo di guide, come il Boccaccio e Machiavelli, sono infatti troppo distanti rispetto alle moderne esigenze comunicative e divulgative, mentre la chiarezza del Galilei, subordinata alle sole «cose fisiche», risulta di fatto impraticabile negli altri generi. Gli italiani sono ritenuti anche stilisticamente inadeguati in tutte quelle produzioni che invece godono di enorme successo presso le colte nazioni, all'interno delle quali spiccano le opere cosiddette di sentimento, cioè quelle caratterizzate dalla «minuta analisi delle passioni» e dall'«anatomia del cuore»: ne deriva che «l'Italia non ha cosa alcuna che meriti l'attenzione dei forestieri nel genere di Romanzo», così come nel genere epistolare.¹⁴² La soluzione da adottare per l'Arteaga consiste dunque nel fissare dei limiti all'importazione di termini stranieri, senza respingerli aprioristicamente in nome dei diritti della lingua e della letteratura.

Benché con toni aggressivi, il primo a riprendere parola sulle questioni sollevate dal Borsa e soprattutto dall'Arteaga circa le novità impresse dagli influssi della cultura straniera, di cui si premura di delinearne l'indole in rapporto allo stato della produzione italiana, è il Garducci. Strenuo difensore delle autorità sulle questioni linguistiche e dell'illustre tradizione letteraria italiana, la cui natura poetica antepone allo spirito filosofico proprio del gusto del secolo diciottesimo, egli intravede nelle tendenze di successo straniere il segno di una decadenza europea, da cui l'Italia si distanzia proprio in virtù della sua eccellenza nella produzione lirica.¹⁴³

Nella sezione intitolata *Carattere di certo Gusto introdotto in Letteratura straniera*, che segue la sezione riservata al carattere di quello italiano, il Garducci distingue i grandi autori europei patrimonio di tutti¹⁴⁴ da quegli autori i cui scritti sono ricercati per solo ozio e desiderio di novità e che offrono una superficiale conoscenza del mondo e delle lettere. Torna dunque anche qui la condanna del vacuo enciclopedismo che si affianca a una descrizione precisa dell'artificiosità e della mediocrità dello stile che caratterizza le opere tanto di moda. Nonostante agli Oltramontani venga riconosciuto il lustro nelle scienze, in ambito letterario il Garducci coglie una decadenza in atto non nel numero ma nella qualità delle produzioni offerte, che sono romanzi, storielle galanti, opere di natura morale di spirito e sentimento, i cui autori si rivelano «grandi nelle cose piccole, e pigmei nelle grandi.» Di questi libri infatti si condanna la filosofia spiccia, i «soggetti leziosi,

¹⁴² Ivi, p. 103.

¹⁴³ G. GARDUCCI, *Del carattere nazionale del gusto italiano, e di quello di certo gusto dominante in letteratura straniera*, Vicenza, Per Francesco Modena, 1786.

¹⁴⁴ Sono elogiati ad esempio il *Tempio di Cnido*, la *Nouvelle Heloise*, le *Lettere persiane*, la *Pluralità dei mondi* ma anche tragedie e commedie.

inutili, esili, con parole di moda e frasi copiate da dizionari legislativi» e se ne limita l'utilità al solo anno in cui vengono composti, giacché funzionali a soddisfare le attese di chi legge non ciò che è bello ma ciò che è di moda.¹⁴⁵

Ribadendo la futilità di tutte quelle opere che l'Arteaga riteneva mancassero per difetto linguistico all'Italia, il Garducci rivede anche talune affermazioni del Borsa, arrivando a sostenere che la corruzione del gusto italiano in seguito alla eccessiva penetrazione di quello francese, in grado di far sentire chiunque un filosofo o romanziere, sia ormai alle spalle grazie a menti illustri. Tuttavia, più che un pensiero critico coerente, la difesa dell'abate è tesa unicamente a riaffermare la presunta superiorità della letteratura italiana, che si spinge fino ad ammettere la presenza di opere di sentimento e di romanzi italiani e scade nel ridicolo proprio mentre contesta quanto sostenuto dall'Arteaga: all'ormai consolidato tentativo di appianare la differenza tra verso e prosa così da trovare nella nostra tradizione gli equivalenti delle grandi produzioni straniere, seguono infatti il riconoscimento accordato ad alcune opere del Chiari e l'improbabile paragone di natura estetica tra i *Viaggi di Enrico Wanton* del Seriman e la comicità satirica del *Gil-Blas*.

Non migliore del resto la difesa del Rubbi, che si rivolge allo stesso Arteaga di cui esamina meticolosamente le osservazioni¹⁴⁶ e che in un primo momento ammette di fatto l'assenza di produzioni di sentimento: rifacendosi infatti all'autorità delle letterature classiche altrettanto scevre di simili tipologie di testo, il Rubbi vuole confermare il poco spessore accordato a tali produzioni, di cui viene salvato soltanto il *Telemaco*. In seguito, la sua apologia ripropone, senza troppa convinzione, la contiguità tra novella e romanzo in nome della sola forma prosaica, che gli consente di menzionare alcuni scrittori contemporanei di narrativa breve e di dar vita a un impari confronto tra le produzioni di Boccaccio e i racconti di uno scrittore di grande successo a quei tempi come l'Arnaud.

La debolezza delle risposte del Rubbi e del Garducci sono indice della fatica con cui il romanzo viene accettato nel sistema dei generi, nonostante molte sue manifestazioni siano ormai ritenute di elevato valore artistico. La cultura ufficiale, quando non riesce a screditare il romanzo in sé, si trova dunque di fronte al bisogno di giustificare il primato della letteratura italiana all'interno di confini che non gli sono propri. È infatti la percezione di non avere nulla di eclatante da contrapporre agli esiti europei che spinge agli *escamotage* atti a creare continuità con prove di natura narrativa della nostra tradizione. Entrambi gli autori infatti hanno chiaro che le nuove produzioni che inondano il mercato sono qualcosa di profondamente diverso dai nostri grandi capolavori del passato e che i tentativi italiani di sperimentazione sui nuovi generi, lungo i filoni

¹⁴⁵ G. GARDUCCI, *Del carattere nazionale del gusto italiano, e di quello di certo gusto dominante in letteratura straniera*, cit., p. 113.

¹⁴⁶ A. RUBBI, *Dialoghi tra il sig. Stefano Arteaga e A. R. in difesa della letteratura italiana*, Venezia, Zatta, 1786.

della memorialistica, dell'odeporica, della filosofia, sono ben poca cosa. Di qui le contraddizioni presenti nelle due dissertazioni, che prima asseriscono convintamente e con vanto la dubbia qualità estetica e morale delle prove di sentimento e dei romanzi importati, rispetto alle quali l'Italia ha il merito di non vantare una produzione autoctona, e in seguito allargano i confini del termine romanzo per riuscire a contrapporvi le nostre eccellenze. Ma quanto l'operazione sia forzata, lo mostra proprio la menzione da parte del Garducci di quei testi che costituiscono la risposta italiana alla moderna accezione di romanzo propria dei capolavori d'Oltralpe.

Di qui la differenza rispetto al contributo del Tiraboschi che, come si è visto, conferma quanto sostenuto dall'Arteaga sulla mancanza di romanzi italiani, senza tuttavia lanciarsi nei consueti attacchi alla frivolezza delle prove straniere, ma riconducendone le ragioni a una scelta consapevole dei nostri letterati, più inclini a cercare la palma letteraria su strade meno battute dagli artisti oltremontani. Del resto, lo scopo delle *Riflessioni* è di natura prettamente linguistica, con il fine di mettere in discussione le asserzioni circa i limiti espressivi dell'italiano moderno, che non sono dimostrabili in base alla critica dell'Arteaga, alla scarsa o nulla rappresentatività degli italiani nell'ambito di certi generi letterari o dell'espressione di certe nuove idee. Si pensi ad esempio a come la lingua di Metastasio venga assunta a riprova dell'inconsistenza delle accuse di incapacità della nostra lingua di narrare adeguatamente i moti del cuore e le passioni o come ad esempio le lettere di Gozzi siano in grado di «analizzare le passioni umane con finissima satira». Così ad esempio di fronte ai francesismi del *Newtonianismo per le dame* dell'Algarotti, che viene citato come esempio di quei dialoghi moderni ritenuti poco praticati nella penisola secondo lo spagnolo, Tiraboschi ribadisce l'assoluta sostituibilità dei vezzi stranieri con le grazie italiane. Ma la sua difesa tanto delle prove italiane quanto della ricchezza della nostra lingua si compie su un terreno diverso da quello che l'Arteaga aveva cercato di sondare: benché infatti il Tiraboschi non si mostri chiuso alle forme letterarie di successo praticate oltre i confini italiani, neppure sente l'urgenza di replicarle, come dimostrano le affermazioni sul romanzo ma anche la sua concezione della letteratura moderna.

Che è la moderna letteratura? Tutto ciò, io credo, che forma l'applicazione e lo studio de' letterati moderni; e perciò dee in essa comprendersi la proprietà dell'espressione, l'eloquenza delle parlate, la grazia de' racconti.¹⁴⁷

Poiché per Tiraboschi il letterato moderno può trarre validi modelli di stile dagli scrittori del passato, neppure forme di prosa come quella del Boccaccio possono definirsi superate. La sua

¹⁴⁷ G. TIRABOSCHI, *Riflessioni sull'indole della lingua italiana*, cit., p. XXVII.

spregiudicata difesa dell'autosufficienza della nostra tradizione, percepita come sempre attuale anche nelle sue vetustà, è indice chiaro di come sia ancora di là da venire la reale comprensione della profonda distanza tra la lingua e la letteratura italiana e le novità introdotte dalla letteratura europea.

Le dissertazioni sin qui esaminate illustrano chiaramente il grado di penetrabilità del romanzo sul finire dell'Ottocento presso i nostri letterati italiani, accademici e gesuiti. Da un lato si staglia il pressoché totale silenzio attorno alle nostre produzioni, del tutto incapaci di stare al passo con i capolavori riconosciuti del panorama europeo, dall'altro, sul piano della riflessione critica, i brevi riferimenti al genere si inseriscono nei più ampi quadri volti a delineare i cambiamenti del gusto letterario e linguistico imperante in Italia: non dunque oggetto di un trattato, ma fenomeno dimostrativo, come tanti altri, della rivoluzione culturale in atto rispetto alla quale si schierano sostenitori e detrattori.

Questi trattati illustrano chiaramente come gli influssi della cultura e della letteratura europea, li si accolga o meno, siano a tal punto costitutivi della società, che non possono più essere ignorati dal dibattito critico. Il fenomeno della saturazione esterofila delle stamperie e della penuria di testi italiani, esasperata dal Borsa, è indice infatti dell'esistenza di un pubblico preciso al di là delle posizioni dei letterati, che guarda ai testi stranieri perché non trova nella nostra letteratura soddisfacimento alle proprie esigenze ricreative,¹⁴⁸ sicché la diffusione dei romanzi o di altre opere di importazione e di consumo appare sempre più legata agli stessi luoghi di vendita, all'intuizione di alcuni editori e non solo dei primi scrittori. Si veda in tal senso quanto Pindemonte nel 1790 scriverà in un passo di carattere metaletterario del suo *Abaritte*:

[...] vidi che una gran parte di quelle stampe erano traduzioni delle lingue forestiere, ed alcune eziandio traduzioni in lingue forestiere di scritture nella propria pubblicate prima. Vidi che quella stessa quantità di materia, che altrove prende una forma sola, qui giunge a pigliarne tre: essendo che un autore dà fuori prima uno scritto, ove si stamperà in mille pagine ciò che in cento potrebb'essere raccolto, e che un altro riduce subito dopo a minor volume, dell'estratto del quale un altro compone tosto un terzo lavoro ... Allora mi parve di doversi considerare la stampa qui come un'immensa manifattura; e sotto questo punto di vista mi sembrò avere la sua utilità. Ma come questa continua pioggia di libri, che tutti comprano, tutti leggono comanda un tempo che nello studio d'opere antiche e massiccie e classiche venir potrebbe impiegato, rimane un certo amaro nell'anima di colui, che a

¹⁴⁸ Si veda A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, vol. 2, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 683-84; C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia*, cit.; D. MANGIONE, *Ruoli e funzioni di autore e lettore nel dibattito settecentesco italiano sul romanzo*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 103-118.

risguardar s'è avvezzo le sacre lettere come destinate principalmente a nodrirci il cuore e ad arricchirci lo spirito.¹⁴⁹

Di tutti questi aspetti legati al dilagare delle traduzioni il dibattito critico del penultimo decennio del secolo risulterà tuttavia fondamentale per la centralità accordata al problema linguistico, con cui si sarebbero dovuti confrontare tutti coloro che tenteranno la via del romanzo. Significative in tal senso saranno le posizioni dei due fratelli Verri, che proprio negli anni Ottanta, quando cioè compare la *Saffo*, si confrontano su questioni di genere e di forma, e dunque di pubblico. Senza entrare qui nel dettaglio delle soluzioni stilistiche adottate da Alessandro, saranno sufficienti le parole che questi rivolgerà a Pietro «incomparabilmente più colpito dal dramma» composto dal fratello che dal suo romanzo. Proprio intervenendo su tale preferenza e riconoscendo le minori pretese della forma romanzesca rispetto alla tragica, Alessandro giustificherà le proprie scelte stilistiche, che nell'opposizione all'imbarbarimento francese e di fronte all'assenza di precedenti italiani a cui i lettori sono abituati, dichiarerà apertamente di voler proporre una prosa arcaicizzante:

Quanto poi alla *Saffo*, l'opinione mia era che fosse buona assai tale opera nel suo genere, che non è così alto come il tragico, né mai ho creduto che dovesse essere accolta senza qualche applauso, a motivo che era certo che lo stile fosse di buona scuola, e fondato su quegli esemplari i quali ora non si considerano molto a motivo del trasporto universale per il libri moderni, e principalmente francesi, che hanno introdotta una terza lingua bastarda, ma pure era persuasissimo che appunto questa novità di stile casto, e semplice senza affettazione di fiorentinismi, senza idiotismi grammaticali, e senza degenerare in fredda purità, potesse distinguersi come risorgimento di antichità disotterrata. Ho creduto aver suppellettile bastante a scriver con tal stile, perché da tanti anni apro spesso quei classici su cui hanno formata i nostri cinquecentisti, e migliori fondatori di lingua, la loro generale e sostenuta riputazione. [...] Era gran tempo che desideravo sfogarmi in quello stile, credendolo della vera scuola, ma temevo la gran lettura de' francesi che ha assuefatti i lettori a tutt'altro stile: speravo sempre però che ancora la maggior parte fossero rimasti veri italiani.¹⁵⁰

L'operazione letteraria qui descritta si colloca dunque in stretta continuità con quanto emerge sullo stato del romanzo in Italia negli anni Ottanta, di cui il Verri si mostra tenace interprete ed esecutore, sposando la causa degli strenui difensori di un primato italiano e dando prova di come il moderno genere francese sia perfettamente conciliabile con la proposta di una prosa tutta italiana che ritiene di “vera scuola” uno stile che guarda a due secoli prima.

¹⁴⁹ I. PINDEMONTE, *Abaritte. Storia verissima*, a cura di E. Villa, Genova, La Quercia, 1980, p. 94.

¹⁵⁰ Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, vol. XII, p. 164.

2.2 Considerazioni di fine secolo

Le numerose questioni emerse in quasi cinquant'anni di disomogeneo ma articolato dibattito sul nuovo genere, ancora negli anni Novanta e nei primi decenni del secolo successivo, quando parallelamente prende forma la riflessione foscoliana sul tema, si rivelano lontane da un'effettiva risoluzione, come mostrano le ambiguità più o meno celate che emergono persino presso coloro che si mostrano tenaci difensori del genere. Esemplificativa in tal senso è la figura del nobile bolognese Albergati Capacelli, eclettico lettore,¹⁵¹ esperto soprattutto d'arte drammatica e intellettuale profondamente attento alle novità letterarie d'Oltralpe, inglesi e francesi.¹⁵²

Il contributo più significativo dell'Albergati sul romanzo, generalmente identificato nella lettera datata 24 settembre 1790 e contenuta nelle *Lettere piacevoli se piaceranno*, nella quale felicemente sono riassunti quarant'anni di toni e temi della polemica sul genere, merita però di essere inquadrato all'interno di un precoce interesse per le nuove forme narrative, che risale al 1758,¹⁵³ in occasione di una dissertazione per l'Accademia dei Varj, centro di aggregazione dell'élite politica e culturale bolognese, dal titolo *Se la lettura de' Romanzi debba del tutto escludersi dalla pulita e circospetta educazione*.

L'Albergati prende qui le mosse in particolare da una riflessione sull'utilità dell'invenzione, interrogandosi sulle ragioni per cui l'uomo spesso sia affascinato dalla «mera apparenza» quale strumento per «ricreare la stanca fantasia» impegnata nella ricerca del Vero. E in tal senso non viene istituita alcuna distinzione tra uomini e donne: come il geometra, lasciato il suo ufficio, legge le *Metamorfosi* ovidiane o il *Furioso*, così, certo più languidamente,

[...] qualche moderna Aspasia volenterosa pur di pensare, e di vincer la condizione del sesso, assisa morbidamente in orientale sofà, legge e rilegge più volte un articolo della Teodicea, o del

¹⁵¹ «Io ho sempre voluto leggere un po' di tutto, escludendo quello, che già si poteva conoscere cattivo, e pernicioso. Non ho Biblioteca, ma una mediocre raccolta di libri, variata, seria, e piacevole [...]». Si cita dall'edizione veneziana del 1792 che corregge gli errori della modenese del 1791 delle *Lettere piacevoli se piaceranno dell'abate Compagnoni e di Francesco Albergati Capacelli*, Edizione prima veneta, Venezia, Storti, 1792, p. 244.

¹⁵² Per un ritratto della figura dell'Albergati, le sue modernissime letture e la sua cultura enciclopedica, si veda E. MATTIODA, *Il dilettante per mestiere*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹⁵³ F. ALBERGATI CAPACELLI, *Se la Lettura de' Romanzi debba del tutto escludersi dalla pulita, e circospetta educazione*, in «La questione romantica», n. 5, Primavera 1998, pp. 151-157 e si veda nello stesso volume il contributo di M. ASCARI, «Accomodar l'orecchio alla coltura: il dibattito settecentesco sul romanzo e l'educazione dei giovani secondo Albergati Capacelli», pp. 145-57; riferimenti al saggio sul romanzo si trovano anche in Mattioda (p. 24) a riprova della precoce vocazione anticlassicistica dell'Albergati e dell'interesse per le nuove produzioni europee (condannate solo se immorali) e in E. RAIMONDI, *Settecento bolognese: antichi e moderni* in ID., *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 148-149.

saggio su l'intelletto umano; ma indispettita finalmente del senso ragionato e difficile, gitta via l'ispido volume, e richiama intanto il Filosofo inglese, o le Lettere Peruane.¹⁵⁴

Al di là delle differenti modalità fruibili descritte, la conclusione a cui arriva lo scrittore è che «l'uomo sia portato al vero per certa orgogliosa riflessione, al falso per natura sua». Di qui dunque la predisposizione naturale, confermata dalla letteratura greca, a «romanzeggiare» secondo «diverse norme», che viene letta negativamente se porta «detrimento alla Ragione umana» ma che ha trovato e può trovare valenti scrittori che hanno riformato questo tipo di produzione grazie all'uso di una «saggia morale, e l'amore della virtù».¹⁵⁵

L'esibizione di un «quadro fedele e maestrevole della vita umana» o una rappresentazione moderata dalla «lucianesca censura» sono infatti ritenuti essenziali per la formazione di un giovane, non dunque da vietare ma assolutamente «parte della pulita educazione»; diversamente, infatti, «si trascura d'iniziar lo spirito a quelle accorte notizie, che giovano a conoscere il costume, a sviluppare i caratteri, in somma a vivere in società».¹⁵⁶

La prospettiva secondo la quale l'Albergati salva o meno il romanzo segue un discrimine che si basa sulla vicinanza dei racconti all'esistenza reale, alla loro verosimiglianza, e dunque sulla ricerca di un falso consapevole che però si avvicini quanto più possibile al vero. In tal senso, e non solo secondo una più rigida impostazione morale, vengono salvate anche alcune narrazioni galanti e cortigianesche quando vengono percepite come virtuose e non travalicano i limiti dell'assurdo, in contrapposizione al trattato francese secentesco del Porée che invece le interdiceva del tutto.

Basandosi quindi sulla «sobrietà della sua romanzesca biblioteca», l'Albergati traccia una «mappa» di quelli che definisce «aborti dell'Immaginazione umana», da cui esclude però le produzioni che «ricevon anima e maturità dal buon senso, dall'eleganza, dalla modestia». L'accurata selezione delle tipologie di testo, che rientrano nell'accezione più ampia del termine 'romanzo', porta così alla condanna dei «pomposi Romanzi d'errante Cavalleria», messi già alla berlina dal Cervantes, e dei romanzi secenteschi, in particolar modo di quelli eroico-amorosi per i «lor sensi implicati molli, e leziosi» con cui corrompono la gioventù. Allo stesso modo vengono rifiutate le narrazioni esotiche che si servono del meraviglioso e con esso «volgon sossopra gli

¹⁵⁴ F. ALBERGATI CAPACELLI, *Se la Lettura de' Romanzi debba del tutto escludersi dalla pulita, e circospetta educazione*, cit., p. 152. La contrapposizione, in base a quanto precisato nelle note a margine dall'autore stesso, è tra gli scritti di Leibniz e Locke e opere di più immediata comprensione e fruizione, come i romanzi di Prévost e le *Lettere di una peruviana* di Madame de Grafigny, romanzo epistolare incentrato sul riscatto della protagonista femminile attraverso lo studio e pubblicato con enorme successo nel 1747 (il romanzo è stato pubblicato in traduzione da Sellerio anche recentemente, nel 1992, per le cure di Angelo Morino).

¹⁵⁵ *Ibidem*. In particolare l'Albergati non sembra mostrare grande approvazione per le favole millesie, soprattutto per il loro eccessivo erotismo.

¹⁵⁶ *Ibidem*

elementi». La condanna dunque sembra rivolgersi soprattutto alle espressioni del *romance* poste sullo stesso piano dei romanzi apertamente immorali, come i picareschi perché «riducono a sistema le frodi de' mariuoli» e quelli erotici, come quelli del Crebillon, che «sovvertono la sociale economia» e sono del tutto irreligiosi.¹⁵⁷

Accanto invece all'elogio di pochi testi greci e del *Tempio di Cnido* di Montesquieu, l'Albergati ammette quei romanzi dove ravvisa un «genere di galanteria più coerente alle odierne maniere», benché ne raccomandi sempre una lettura sobria, poiché le opere di Prévost, Marivaux e Fielding «colle dovute precauzioni, ponno esser d'uso considerabile nella civil società». Analogamente, vengono accolti i romanzi «critici» e allegorici come il *Gulliver* di Swift o lo *Zadig* di Voltaire per come insegna a contrastare la fortuna, e il *Telemaco*, perché in linea con il pensiero e i gusti degli intellettuali italiani per il suo stile e la sua pedagogia della virtù.¹⁵⁸

La consapevolezza della pesante ipoteca gravante su un genere estraneo alla tradizione e relegato alla paraletteratura è perfettamente ravvisabile nel modo in cui viene costruito l'elenco dei testi sopracitati, che non coincide dunque con un'apertura disinteressata al genere. È infatti il solo Richardson, ed in particolare il suo *Grandison*, a rendere «ormai pregevole il titolo di Romanzo», perché ha saputo collocare le virtù sociali «nel lume più vantaggioso» elevandosi all'arte di Platone, del Castiglione e di Tommaso Moro. Ma è ancor di più nelle scelte narrative e stilistiche costitutive del *novel* che viene ravvisata la grandezza dello scrittore inglese, come specificato dall'autore a margine:

Il signor Richardson possiede l'arte di far Romanzi in grado eminente. Il metodo, il dialogo familiare, l'unione de' caratteri costituiscono il maggior merito di questo meraviglioso scrittore.¹⁵⁹

Rispetto a questa prima dissertazione, dove le considerazioni sul romanzo non sono propriamente messe in relazione diretta con il contesto culturale italiano, nella lettera rivolta al Compagnoni vengono invece ripercorsi, attraverso un ironico dialogo tra l'Albergati e un detrattore, tutti i temi centrali emersi nei precedenti decenni di dibattito,¹⁶⁰ che si incentra dunque sulle questioni più strettamente legate all'accettazione del genere nella nostra penisola. Non a caso infatti l'origine del confronto, ambientato nel corso di una serata mondana a casa di un amico dell'autore,

¹⁵⁷ Ivi, p. 154.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 155-156.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 156-157.

¹⁶⁰ Negli anni Ottanta l'Albergati fu inoltre coinvolto nella traduzione di uno dei romanzi della collana su Arnaud voluta dal Galanti (come segnala Cadioli in *La storia finta*, cit., p. 46).

è data questa volta dalla presenza di una copia della *Filosofessa italiana* del Chiari, testo ignorato nel 1758 e qui descritto come il «libricciattolo mal legato» lasciato sopra un tavolino che scatena le ire del ferreo oppositore: «che disgrazia è vedere come si impieghi il tempo da tanti e da tante». ¹⁶¹

Le letture del padrone di casa, perfetto esemplare di fruitore medio che nel romanzo trova un sollievo alle sue ore di ozio e solitudine, sono dunque biasimate dall'aspro censore, che non solo non riconosce alcuna utilità nelle nuove produzioni ma le accusa di corrompere la mente e il cuore e chiede dunque il parere dello scrivente.

La piega della discussione cade dunque sul rapporto tra romanzo e storia rispetto alla quale l'Albergati non nota alcuna reale differenza, sia in termini istruttivi sia in termini di quel «vero, verissimo» del resoconto storico che il detrattore oppone alle falsità, agli amori, alle laidezze e agli oltraggi al buon costume delle finzioni. La difesa del genere che, come ha giustamente sottolineato Ilaria Crotti,¹⁶² si basa sulla valorizzazione dell'immaginazione, ne accomuna i prodotti sotto un'unica categoria, ritenendo però il verso di maggiore penetrabilità: come la mitologia è definita un «romanzo continuo» e inverisimile, così accade a vari generi come poemi, novelle e persino le parabole che «allettano, che conducono, o seducono al male, o al bene, secondo che essi son composti». Proprio in riferimento alla morale che romanzo e storia possono veicolare, l'Albergati mostra la maggior validità del primo sulla seconda:

[...] la Storia non c'infonde né buona, né cattiva morale, ma quella morale ci offre, che trarre si può dai fatti ch'essa narra. Essa non è sempre padrona di mostrarci premiata la virtù, e il vizio punito; ma è forzata a mostrarci spessissimo felici i Tiranni, esultanti i Cortigiani maligni, fortunata la frode, bene avventurato il Conquistatore che usurpa; e tante volte depresso l'ottimo Regnante, avvilito l'integerrimo Consigliere, malaugurata la schiettezza dell'animo incatenato, ed estinto il prode difensore della patria, e de' più giusti diritti. Se lo storico è sincero, dirà le cose come sono, e non come dovrebbero essere.¹⁶³

Il lavoro dello storico non solo è lontano talvolta dalla verità, quando offra una ricostruzione viziata da una prospettiva di parte al punto che uno stesso fatto varia da autore ad autore, ma può, se si attiene invece alla realtà, non avere alcun esito edificante, come quando viene mostrato il male ricompensato. Molto più istruttivo risulta allora lo sforzo del romanziere, il cui inganno è consapevole e sempre siglato da una tacita convenzione con il lettore finalizzata al mero divertimento, poiché, se la sua scrittura è onesta, sempre premierà la virtù e condannerà i vizi o li

¹⁶¹ *Lettere piacevoli se piaceranno dell'abate Compagnoni e di Francesco Albergati Capacelli*, cit., p. 232.

¹⁶² I. CROTTI, *Il romanzo italiano del Settecento*, in *Il mondo vivo*, cit., p. 53.

¹⁶³ *Lettere piacevoli se piaceranno dell'abate Compagnoni e di Francesco Albergati Capacelli*, cit., p. 235.

illustrerà in modo da deplorarli. Inoltre, per l'Albergati, la storia stessa non può fare a meno di componenti romanzesche se vuole risultare godibile:

Se il Rollin, il Crevier, il le Beu non avessero mescolato il romanzesco nei loro storici Scritti, oh che nudi, che secchi, che inutili noiosi autori sarebbero stati! Il Romanzo si sostiene senz'ombra di Storia. Non si sostiene, e non può piacere la Storia se non è ornata di qualche romanzesco colore.¹⁶⁴

L'affermazione, fatta seguire dall'elogio del *Telemaco* quale esempio di come un'opera di invenzione per la sua penetrabilità possa preferirsi alla storia persino nell'educazione di un sovrano, è il primo riferimento a un tema caro allo scrivente, vale a dire la necessità della componente di diletto, del grado di coinvolgimento che sa dare il romanzo, anche nel racconto della verità. Comprovata dunque una superiorità del romanzo sulla storia, sul piano sia della morale sia della godibilità fruitiva, l'Albergati si interroga sul rifiuto decretato invece dagli italiani, legato al solo fatto di essere privi di opere all'altezza di quelle europee. Non può infatti a suo dire essere condannato il genere, «arte che esige immenso sforzo di ingegno», per l'«insipidezza, il vuoto, la mostruosa stravaganza del Romanziere, che v'è capitato alle mani», così come non avrebbe senso condannare all'oblio autori come Boccaccio o Bandello solo perché nelle loro novelle sono presenti oscenità.¹⁶⁵

La diversa prospettiva con cui il detrattore porta avanti un'idea non dissimile da quella del Tiraboschi – secondo la quale gli uomini insigni preferiscono dedicare il loro tempo ad altre produzioni – viene smentita con la lode di Richardson, Fielding, Dorat e la Riccoboni quali autori di romanzi «purgatissimi nello stile, nelle massime, e nella condotta». E poco dopo aver ripercorso una storia dei romanzi e dei romanzieri meritevoli, l'Albergati istituisce una profonda differenza tra le produzioni francesi e inglesi, in cui è anche possibile ravvisare la singolarità del suo punto di vista, secondo il quale il romanzo può essere accolto come genere anche in base alla sola capacità di dilettere. Se nulla di nuovo, infatti, si intravede nel primato riconosciuto al *novel* e agli autori inglesi, tra i quali viene citato anche Swift, capaci «da poco tempo in qua di volgere queste finzioni a utilissimi fini, e di impiegarle per ispirar, dilettaando, l'amore de' buoni costumi, e delle virtù con pitture semplici, naturali e ingegnose degli umani avvenimenti», meno usuale è la validità del puro intrattenimento proprio di certi romanzi francesi «semplicemente dilettevoli, e che non fanno né

¹⁶⁴ Ivi, p. 237.

¹⁶⁵ Ivi, p. 238.

bene, né male». Sul piano della morale, spicca invece l'ammissione persino delle *Liaisons dangereuses*, perché riuscirebbero ad ispirare nel lettore un profondo ribrezzo per il libertinaggio.¹⁶⁶

L'eccentricità e l'estremismo delle posizioni espresse in questa lettera dall'Albergati rispetto allo stato di avanzamento del dibattito sul romanzo, la cui ammissibilità in Italia rimarrà anche nei decenni successivi inscindibile dai temi dell'utilità morale e delle finalità pedagogiche, sono confermate in realtà dallo stesso autore bolognese. Alcuni anni dopo, nel 1795, infatti, nella sua traduzione «ampliata con importanti modificazioni e rivolta agli usi degl'italiani» del trattato di *Educazione morale* di Jean Antoine Comparet¹⁶⁷ l'Albergati si mostra molto più cauto nell'accordare al romanzo una spassionata fiducia, perché individua alcuni limiti non nel genere in sé ma nella corretta formazione e nell'emancipazione dei giovani. Alla luce del fatto che – come conferma Mattioda¹⁶⁸ – gli interventi sull'originale risultano consistenti, il Comparet e l'Albergati condividono l'idea che il romanzo sia genere per adulti, e dunque da ripensare se lo si vuole sfruttare con profitto per i giovani ma pericolosissimo allo stato attuale, come altri frutti della stagione illuminista, quali il deismo e l'eccessivo razionalismo.

Nel capitolo XXIV, dedicato alla «lettura convenevole ai fanciulli», l'elenco dei vantaggi e dell'importanza della lettura come mezzo per ritrovare se stessi negli altri e per riempire virtuosamente i momenti di ozio precede le tipologie di testo adatte a «preparare il gusto dei fanciulli» a un sì nobile passatempo. Le considerazioni esposte si scagliano in particolare contro novelle e favole che ruotano attorno all'ossessiva presenza del meraviglioso, riducendo a minuzie l'insegnamento che dovrebbero veicolare e creando dei veri e propri mostri nelle giovani menti. La soluzione suggerita, nel secolo in cui «si scrivono dei romanzi che [...] additano le azioni morali della vita civile», è la scrittura di romanzi sulla vita dei fanciulli, in sostanza un romanzo di formazione che si basi sulla reale osservazione dei loro comportamenti.

Bisognerebbe che insorgesse un attentissimo osservatore, il quale vivesse in mezzo ai fanciulli, come il naturalista in mezzo agli insetti e ai vegetabili [...] Egli potrebbe raccogliere un numero di aneddoti veri, i quali meschiati con verisimili aggiunte e con un ingenuo stile recherebbe storie maravigliose per pungere il cuore dei fanciulli colla

¹⁶⁶ Ivi, p. 239.

¹⁶⁷ J. A. COMPARET-F. A. CAPACELLI, *Educazione morale di J. A. Comparet indi tradotta, ampliata con importanti modificazioni e rivolta agli usi degl'Italiani da Francesco Albergati*, si cita da *Opere drammatiche complete e scelte prose*, vol. VI, Bologna, Nuovi tipi di Emidio dall'Olmo, 1829, pp. 180-504. Il trattato del Comparet, pubblicato nel 1765, rispondeva a un quesito posto dalla Società di arti e scienze di Harlem su come educare lo spirito e il cuore di un fanciullo perché diventi un uomo utile e felice, e difendeva sia una forma di insegnamento più pratica e non ancorata a rigidi accademismi sia lo sviluppo naturale e organico delle facoltà del fanciullo, in linea con il pensiero di Montaigne.

¹⁶⁸ Per la ricostruzione delle vicende editoriali della traduzione del trattato del Comparet, rifiutato dalla censura veneziana nel 1793 e poi rivisto nei due anni successivi, si veda sempre E. MATTIODA, *Il dilettante per mestiere*, cit., pp. 120-125 (il capitolo *L'educazione morale*)

sensazione medesima che noi proviamo alla lettura d'un romanzo bene scritto e interessante. Non dubito punto che la narrazione dei fatti, delle virtù e dei difetti della giovinezza, la ricompensa delle buone azioni e la punizione dei vizi non facessero una impressione vivissima sul cuore dei giovani. In fine questo sarebbe un corso di morale adatto alla età loro ch'io porre vorrei sotto i loro occhi, acciocché la lettura fortemente gli impegnasse, e preparasse il loro cuore al bene oprare. Vorrei ancora che il teatro degli avvenimenti s'andasse cangiando ora in un paese ora in un altro; che l'autore introducesse naturalmente una breve descrizione di quello ove dovrebbe l'azione accadere; e così di mano in mano il giovane lettore prenderebbe un'idea del globo in cui abitiamo.¹⁶⁹

Mentre qui la fiducia accordata alle potenzialità di un romanzo pensato come scuola di morale si basa sulle sue modalità di rappresentazione della verisimiglianza che devono aderire alla vita reale dei giovani e sfruttarla a fin d'esempio, altrove, nel corso del testo, il confronto con le produzioni realmente esistenti riafferma la consueta condanna del genere come frivolo passatempo che corrompe e cancella l'educazione fino a quel momento impartita.¹⁷⁰

Così, nel capitolo II della seconda parte del trattato in cui si tratta di «come preservare l'adolescente dalla corruttela», la consapevolezza della complessità della fase di crescita che segue alla fanciullezza, in cui facilmente si è toccati dalle passioni, induce all'esclusione pressoché totale del genere inteso in senso moderno perché «capace di arrecare la tristezza nell'animo e di scuoterlo violentemente»¹⁷¹ e per la presenza di opere in cui la morale viene sovvertita. Non bastano dunque soltanto le buone intenzioni: anche i romanzi migliori possono infatti sconvolgere al punto da immalinconire i giovani come nel caso delle opere di Prévost. «La biblioteca d'un adolescente» si legge «può essere sommamente interessante e istruttiva per l'età sua senza che in essa v'entri romanzo alcuno», poiché anche nelle rappresentazioni della virtù e nei buoni romanzi la presenza del vizio può avere la meglio sul lettore ingenuo, non essendo egli ancora «istruito bastevolmente per giudicare delle conseguenze rimote».¹⁷²

Benché venga affermato il «fino e delicato gusto» delle narrazioni moderne e benché esse in sé non spiacciano, i romanzi ammessi sono infine soltanto quelli “antiquati” e di fatto antiromanzeschi, come il *Don Chisciotte*, che mette alla berlina i romanzi stessi, e la satira del *Gil Blas*, opposti alla pittura di «frascherie» conformi ai modelli offerti dalla società.

I vari punti di vista illustrati dall'Albergati nel corso delle sue produzioni mostrano chiaramente su quale strada si era ormai avviata e avrebbe percorso la riflessione sul romanzo in Italia: l'estremismo delle posizioni assunte nella lettera al Compagnoni rimane infatti un caso

¹⁶⁹J. A. COMPARET-F. A. CAPACELLI, *Educazione morale di J. A. Comparet*, cit., pp. 307-308.

¹⁷⁰Ivi, p. 327.

¹⁷¹Ivi, p. 350.

¹⁷²Ivi, p. 353

isolato, poiché mai l'affermazione del genere, anche tra chi, ai primi dell'Ottocento, avrebbe auspicato un consistente allargamento della letteratura a un pubblico meno convenzionale, avrebbe potuto prescindere da una rigida prospettiva etica a vantaggio del mero svago.

3. Foscolo e la teoria del romanzo

3.1 Per una storia del romanzo: Foscolo, il *romance* e il *novel*

L'assenza di definizione o, in taluni casi, le difficoltà di circoscrizione delle caratteristiche del romanzo che si incontrano nei teorici italiani della seconda metà del XVIII secolo sono manifestazione del ritardo con cui nella nostra penisola prende forma quel processo di ricambio avviatosi tra Seicento e Settecento nella finzione occidentale, che si concluderà con la progressiva relegazione del *romance* e l'affermazione del *novel* quale forma narrativa più rappresentativa dell'età moderna.

Tale percorso, seminato in Italia da continue resistenze nell'assimilazione del genere importato, trova una rappresentazione non organica ma esemplare nelle considerazioni sulla narrativa che, a più riprese, segnano l'intera produzione del Foscolo e consentono di ricostruire la sua complessa teoria del romanzo: talvolta contraddittoria, essa risulta ancor più indicativa di una precisa fase di transizione, dove alla lenta affermazione dei nuovi prodotti si accompagna la necessità di individuarne i tratti definitivi e di ritagliarne scrupolosamente il pubblico di riferimento. Nelle pagine foscoliane emerge chiaramente – e per la prima volta – lo sforzo di individuare le finalità e insieme le potenzialità di un genere giovane e ai margini della letteratura, senza limitarsi riduttivamente alla sua condanna o all'approvazione sul piano morale, caratteristica dominante invece di buona parte dei contributi precedenti. Nella riflessione foscoliana, la questione morale indugia invece sulla centralità della verisimiglianza e sulla necessità del vero per approdare gradualmente alla dimensione politica e civile, indissolubilmente legata all'importanza della lingua come autentico strumento di comunicazione per un pubblico potenziale ma dai contorni definiti: il romanzo si deve rivolgere a cittadini attivi, parte di una comunità ben determinata, che è quella italiana, e pertanto non più soltanto a lettori disimpegnati, rappresentanti di una generica società proto-borghese da non corrompere.

Come in molti teorici che lo precedono, anche nel Foscolo la progressiva delimitazione di ciò che compete e caratterizza le nuove narrazioni si accompagna all'uso della parola 'romanzo' per indicare in realtà la più ampia categoria di 'testo narrativo', cosicché le nuove produzioni importate dal resto d'Europa si accomunano ad altri generi senza manifesti segni di rottura.¹⁷³ Nel *Piano di studi* del 1796, tuttavia, se è ormai nota e ampiamente commentata la pluralità di testi accolta sotto

¹⁷³ Sulla molteplicità di significati del termine romanzo tra Settecento e Ottocento si veda A. MOTTA, *La voce 'romanzo' e dintorni nei lessici e nei dizionari settoriali ed enciclopedici del XVIII secolo*, in «Lingua nostra», LVIII, 1997, n. 3-4, pp. 65-78. La tendenza complementare era quella di utilizzare come sinonimo di romanzo le voci "storia", "istoria", "favola" (si veda in tal senso il capitolo *Slittamenti: storie, istorie e romanzi* in D. MANGIONE, *Prima di Manzoni*, cit., p. 47-51).

la dicitura di romanzi, merita tuttavia un cenno la parziale classificazione adottata dallo scrittore che si ricollega alla bipartizione da cui si erano prese le mosse.

Sotto «romanzi I» Foscolo elenca una serie di nomi quale Ariosto, Cervantes, il settecentesco Pignotti¹⁷⁴ autore di favole satiriche e ritaglia in un caso soltanto un'opera ben definita «*la novella della botte* di Swift», definendo un gruppo di testi non accomunati dalla forma, ma dall'appartenenza a una dimensione comico-bizzarra, favolistica e ironica che confina con il *romance* e dissacra le certezze dell'uomo moderno; in «romanzi II» si colloca invece una produzione seria, didattico-sentimentale, verrebbe da dire realistica, che spazia dal *Telemaco* alla *Nouvelle Heloise* fino ad abbracciare lo stesso *novel*, esemplificato dall'*Amelia* di Fielding. Si dovrà aggiungere a questa categoria, benché Foscolo la inserisca in un appunto successivo, la menzione dei nomi di Richardson, Arnaud e Goethe, affiancati tuttavia agli «antichi scrittori di favole».¹⁷⁵ Più generico invece il riferimento alle sue produzioni narrative originali: il frammento *Laura. Lettere*, probabile nucleo fondativo dell'*Ortis*,¹⁷⁶ è semplicemente incasellato nel gruppo delle prose, senza alcuna distinzione di genere.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Scrittore e accademico toscano, morto nel 1812, il Pignotti viene qui ricordato in particolare per la sua produzione favolistica dai toni irriverenti e non moralisti, dunque verisimilmente per la distanza da un tipo di produzioni come quelle di Francesco Soave.

¹⁷⁵ Con esiti diversi Cadioli e Fasano leggono i testi elencati nel *Piano di studi* alla luce del binomio comico e tragico. Cadioli analizzando tutte le opere citate dal Foscolo nel *Piano di studi* e aggiungendovi il *Viaggio sentimentale* di Sterne (per un riferimento più tardo rintracciato dallo studioso in cui si accenna a una traduzione "laida" dell'opera risalente al 1792) nota l'assenza di rappresentanti della commedia. Egli ritiene che in Foscolo non si manifesti «l'interazione romanzo-commedia» dato il totale silenzio su Goldoni e Chiari – che sicuramente gli erano noti in ambiente veneziano e che peraltro erano stati tra i maggiori ricettori di Richardson. A questo riconduce il fatto che Jacopo ha più del personaggio tragico alfiereiano dominato dalle passioni che del giovane borghese da commedia (o da romanzo) protagonista di molteplici avventure (A. CADIOLI, *La storia finta*, cit., p. 48).

Vero è che anche la dimensione più mordace, comica e satirica che caratterizzerà l'altro Foscolo, quello didimeo, è già percepibile in un testo come la *Novella della botte* e in questo senso sembra muoversi Fasano quando suggerisce di interpretare le due categorie di romanzi/autori nominati dal Foscolo secondo la bipartizione tra *romance* comico e *romance* tragico suggerita da Fielding nel *Joseph Andrews* (P. FASANO, *Il romanzo inesistente*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, cit., p. 62). Lo spunto è interessante perché Fielding individua una continuazione tra epos e romanzo: il romanzo comico altro non è che «a comic epic poem in prose», quello tragico il suo contrario. Tuttavia non del tutto aderente alle partizioni vagamente abbozzate del Foscolo sembrano le tipologie di personaggi che secondo Fielding caratterizzano i due generi: comici sarebbero infatti i personaggi di «inferior rank», «solemn and grave» e al di sopra dell'uomo medio quelli tragici. La partizione dunque non si adatta perfettamente ai protagonisti del *Furioso* nel primo caso, che non appartengono a un cetto medio o basso, né a quelli dell'*Amelia* di Fielding o della *Nouvelle Heloise* nel secondo, che a differenza dei personaggi tragici o epici hanno invece tale estrazione.

¹⁷⁶ Già il Carrer si chiedeva quale fosse il rapporto tra queste lettere e l'*Ortis* (*Vita di Ugo Foscolo*, in *Prose e poesie inedite*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1842, p. XI); sulla questione i contributi più significativi sono quelli di V. Rossi, *Sull'Ortis del Foscolo*, in *Scritti di critica letteraria*, vol. III, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 293-349 e Id., *La formazione e il valore estetico dell'Ortis*, ivi, pp. 351-358; l'introduzione del Gambarin in U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, vol. IV dell'Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1972, p. XIV e il suo articolo *Ancora sulla genesi dell'Ortis*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIII, 1956, pp. 470-477; C.F. GOFFIS, *Edizioni dell'Ortis*, in *Nuovi studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, p. 132 e *Le tre Laure del Foscolo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVI, 1979, pp. 564-576 che contesta la proposta di P. FASANO in *Laura e Lauretta*, in *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 13-51.

¹⁷⁷ U. FOSCOLO, *Piano di studi*, in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., pp. 1-9.

L'eterogeneità, la distanza formale e anche cronologica dei materiali elencati sotto l'omnicomprensiva dicitura di 'romanzo' non consentono tuttavia una grande apertura verso gli scrittori italiani contemporanei: il Pignotti, ricordato dal Foscolo per il suo ruolo di autore di favole alla maniera di Esopo, è il meno importante e noto tra quelli elencati, certamente lontano dalla fama europea; del tutto assenti poi se ci si sofferma sulla seconda categoria di romanzi, senza dubbio la più vicina alla moderna accezione.¹⁷⁸

Del resto, nel 1818, quando Foscolo ha rieditato da un anno l'*Ortis* in una stagione culturale e politica del tutto diversa e quando ha ormai alle spalle una lunga riflessione sul romanzo, comprovata dall'esperienza diretta con il pubblico, nel suo *Essay on the present literature of Italy*,¹⁷⁹ il quadro presentato più di vent'anni prima non appare del tutto stravolto. Con una sorta di premessa metodologica, Foscolo chiarisce innanzitutto cosa intenda per stato attuale della letteratura in Italia:

[...] That is to say, of the character, of the actual epoque, which embraces not only those writers at present in existence, but others who have powerfully contributed to form the taste and the tone which will continue to prevail until succeeded by another revolution in the republic of letters. The latter Italian authors may be expected to form a diversity more distinct than those of any other generation, when it is recollected, that whilst they wrote the most extraordinary change was prepared and consummated, that had ever affected the moral or political world.¹⁸⁰

Per la loro rappresentatività, Foscolo dichiara di voler prendere in considerazione soltanto i poeti, pur sapendo di soffermarsi su scrittori a tutt'ondo. Sebbene ritenga propria della sola poesia la capacità di svelare i tratti connotanti il gusto, la lingua e i costumi di un paese in un determinato momento, tale scelta riflette in parallelo la specificità della situazione italiana, che a differenza della

¹⁷⁸ C'è probabilmente in questa classificazione del Foscolo un residuo di quella ambiguità che caratterizzava la denominazione e dunque lo statuto di molte narrazioni in prosa del Secondo Settecento, che a differenza di oggi non venivano percepite come generi distinti. Ma mentre nel Settecento faticava ad imporsi la parola "romanzo" per indicare le nuove produzioni (vedi C.A. MADRIGNANI, *All'Origine del romanzo in Italia*, cit., p. 217; T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda*», cit., p. 33) e il termine era talvolta adottato esclusivamente nell'accezione cinquecentesca, nel Foscolo si registra la tendenza ad utilizzarlo pervasivamente: segno, forse, di un maggiore consolidamento del genere che si registra in realtà già negli ultimi decenni del XVIII secolo (il Galanti nel suo trattato sui romanzi si comporta come il Foscolo; Pindemonte chiama il suo *Abaritte* 'Storia verissima' ma nel parlare del *Werther* usa il termine 'romanzo'). L'elenco del Foscolo dunque si avvicina di più alla prassi, descritta dalla Crivelli, di usare le voci 'romanzo', 'novella' e 'aneddoto' come se fossero interscambiabili: «non implicano che sfumature sottili di diversità, relative soprattutto, più che al livello del significato, alla *dimensione* del testo». La studiosa nota infatti che le 'raccolte d'aneddoti' sono definite 'romanzi' (T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda*», cit., p. 34). Nel *Piano di studi*, alcuni racconti come la *Riconoscenza*, la *Solitudine* o le *Lettere a una fanciulla* sono definite, insieme a *Laura. Lettere*, semplicemente «Prose originali»; diverso sarà invece il modo in cui Foscolo tratterà la questione tra racconto, novella e romanzo pochi anni dopo nel *Saggio di novelle di Luigi da Sanvitale*.

¹⁷⁹ Si veda l'introduzione di Cesare Foligno a Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, parte prima, a cura di C. Foligno, vol. XI dell'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. LXXIX-LXXXIX.

¹⁸⁰ U. FOSCOLO, *Essay on the present literature of Italy*, in *Saggi di letteratura italiana*, parte seconda, a cura di C. Foligno, vol. XI dell'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, p. 400.

realità europea non vanta romanzi di rilievo e non si identifica nelle nuove forme di narrativa. Lo stadio di sviluppo del romanzo emerge chiaramente nei passi in cui Foscolo contraddice l'iniziale criterio di selezione, concedendo spazio all'analisi di testi in prosa, benché distesamente vi si soffermi in riferimento alla sola sua produzione. Nelle righe riservate all'*Abaritte* del Pindemonte,¹⁸¹ poche, perché il testo è ritenuto meno elegante rispetto alle sue opere in versi, si intravede l'incertezza che ancora grava sul termine romanzo: pur scrivendo in inglese – e dunque disponendo di termini specifici – Foscolo parla di «romance in prose» e non di *novel*, tanto più che la differenza tra i due generi di finzione era già stata trattata dalla Reeve a fine Settecento.¹⁸² La consapevolezza teorica e terminologica adottata dalla scrittrice, che riflette il consolidamento del genere in Inghilterra, è utile per contrasto a spiegare lo stato di arretratezza e le riserve che ancora gravano sul romanzo in Italia: «The word *Novel* in all languages signifies something new. It was first used to distinguish these works from *Romance*, though they have lately been confounded together and are frequently mistaken for each other».

Non sappiamo se Foscolo fosse a conoscenza di tale codificazione, ma le due categorie abbozzate nel *Piano di studi* denotano quantomeno un'intuitiva classificazione dei testi incasellati come 'romanzi' in due generi distinti, sebbene ancora forte sia la tendenza all'equiparazione cui si riferisce la Reeve. Nell'*Essay*, e in particolare nelle pagine riservate all'inquadramento dell'*Ortis* nel contesto della letteratura italiana ed europea e nei capoversi dedicati alla traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne, il ricorso al termine 'romance' o 'novel' sembra confermare questa inclinazione.

Parlando delle *Ultime lettere*, Foscolo ne sottolinea l'enorme diffusione presso un pubblico non di soli letterati, testimoniato da numerose ristampe e dai riconoscimenti ottenuti al di là delle Alpi, in particolare in Germania. Il successo ottenuto e la capacità penetrativa presso lettori socialmente e culturalmente variegati di un testo che non trascura la cura formale e la profondità di pensiero, e che può dunque definirsi opera letteraria a pieno diritto, costituisce a detta del Foscolo il carattere inedito del suo romanzo rispetto all'offerta italiana:

¹⁸¹ «Pindemonte's *Abarite* has failed to procure him the reputation of a distinguished prose writer. For purity, for erudition, for polish, it's not inferior to his verses, but it wants the charme of those pleasing compositions» (Ivi, p. 447).

¹⁸² Clara Reeve, già autrice di un romanzo gotico, nel 1785 pubblica *The progress of romance through times, countries, and manners*, trattato in forma dialogica in cui precisa le differenze tra *romance* e *novel*: «The Romance is an heroic fable, which treats of fabuolus persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the time in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friends, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural manner, and to make them appear so probable, as to deceive as into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own» (*The progress of romance through times, countries, and manners*, vol 1, Colchester, W. Keymer, 1785, p. 111).

The *Letters of Ortis* is the only work of the kind, the boldness of whose thoughts, and the purity of whose language, combined with a certain easy style, have suited it to the taste of every reader.¹⁸³

Il solo confronto istituito è con le centinaia di romanzi di Chiari e Piazza e di altri «common writers» che hanno rappresentato «the delight only of the vulgar reader»; ma per chiunque abbia «a more refined taste» Foscolo non vede alternativa al suo *Ortis* oltre ai romanzi stranieri. È dunque consapevole delle caratteristiche che accomunano il suo romanzo a un certo tipo di produzioni ritenute assenti nella penisola. Il riferimento ai romanzi di consumo denota la consapevolezza che vi sia in Italia un certo numero di esperimenti narrativi, in cui si colloca anche l'*Ortis*, che sono tutti riconducibili a una stessa tipologia di testo, vale a dire quella del romanzo moderno, che nascono nel solco del successo di un prodotto importato. In un'ottica di genere le opere di Chiari e Piazza sono dunque per il Foscolo romanzi al pari del suo e, in tal senso, la sola differenza istituita è di carattere qualitativo, basata sul pubblico che ne fruisce: il «vulgar reader» è il contrappunto del «vulgar romance», vale a dire un prodotto lontano dall'eccellenza artistica, destinato a un pubblico medio, che rispetto al valore intrinseco dell'opera bada maggiormente alla sua capacità di intrattenere.

Tuttavia vi è una scelta lessicale precisa che differenzia le nostre narrazioni da quelle europee: solo per queste ultime compare infatti il termine *novel*, ma è probabile che Foscolo non lo stia utilizzando in senso specifico. Per tutti i testi italiani adotta infatti la parola «romance» (e nel caso dell'*Ortis* predilige il semplice «book» o «work» o «adventures»)¹⁸⁴ che sembra dunque tradurre la polisemica e generica accezione con cui scrivendo in italiano Foscolo adotta il termine «romanzo»; del resto a queste date rimane inalterata la fluidità che a livello teorico connota l'accezione, che è poi diretta conseguenza dell'arretratezza della nostra produzione e della sporadicità dei nostri tentativi.

Si potrebbe pensare al contrario che la scelta del termine *novel* voglia differenziare aree geografiche di produzione precise. Del resto unità e alterità nel trattare il genere ora in senso più ampio ora in relazione alle specificità dei singoli paesi si incontra anche in un piano di lettera dedicata a Quirina Maggiotti, coevo all'*Essay*, che avrebbe dovuto trattare esclusivamente del romanzo e che è parte delle *Lettere scritte dall'Inghilterra*:

¹⁸³ U. FOSCOLO, *Essay on the present literature of Italy*, cit., p. 470.

¹⁸⁴ Nelle lettere scritte a ridosso dell'uscita dell'*Ortis* nel 1802, Foscolo non adotta invece la parola «romanzo» ma «libretto», «operetta» e in generale sembra rispecchiare le tendenze di altri romanzieri letterati italiani. Scrive la Mangione: «Gli intellettuali o i "letterati" (Algarotti, Pindemonte, Verri) usano il termine con molta parsimonia, anche negli scritti privati («operetta», «romanzetto»), segnale di una certa consapevolezza e sicuro avvertimento del problema attorno al genere» (D. MANGIONE, *Prima di Manzoni*, cit., p. 48). La stessa attenzione pare infatti non caratteristica di Chiari e Piazza.

De' romanzi

I. De' danni e de' vantaggi de' Romanzi in Europa. – II. De' caratteri romanzeschi viventi. - III. Dato che i romanzi sieno necessari alla... de' lettori de' libri, in che modo si potrebbe ricavare il maggior utile possibile ed operare il minor danno possibile per via de' romanzi. - IV. Del carattere generale de' romanzi inglesi. Del carattere de' romanzi francesi, segnatamente dell'Eloisa di Rousseau. – V. Storia de' romanzi italiani dal duodecimo secolo a' giorni nostri. – VI. Dei romanzi greci.¹⁸⁵

Negli argomenti da trattare Foscolo individua le caratteristiche che più circoscrivono lo stato presente del romanzo, che come si vedrà costituiscono i punti chiave della sua teoria: i risvolti sul piano sociale, i tratti identificatori, le potenzialità e i rischi legati al nuovo genere e dunque le responsabilità degli scrittori. Individuati e sintetizzati questi aspetti generali, sarebbe dovuta seguire l'analisi delle peculiarità delle manifestazioni straniere, probabilmente circoscritta alle sole narrazioni moderne, come lascia pensare, a proposito della letteratura francese, la particolare attenzione rivolta alla *Nouvelle Heloïse*. Diverso appare il caso dell'Italia, in cui la storia del romanzo sembra un *unicum* ininterrotto dal Duecento al presente, a riprova della fase di assestamento che il genere sta attraversando nei decenni a cavallo tra Sette e Ottocento: Foscolo, come del resto già alcuni teorici settecenteschi, sebbene colga la natura inedita delle produzioni contemporanee senza trovarne esponenti di rilievo tra i nostri letterati, si confronta con l'implicito paradosso di inserire il romanzo contemporaneo nella nostra tradizione narrativa da Dante in poi, per poi definirne i tratti di diversità.

Ma proprio dagli scritti inglesi si evince come Foscolo, sebbene non adotti termini diversi e faccia rientrare qualsiasi espressione romanzesca, italiana o meno, all'interno di uno stesso filone narrativo, sia consapevole che di diversi prodotti si tratta. Già nel suo saggio sui *Poemi narrativi italiani* Foscolo si sofferma esclusivamente su autori quali ad esempio Ariosto, Tasso, Casti, Pulci, inserendo questi testi, di cui vengono elencate le specificità e le reciproche differenze, in un genere che ha certamente dei sottogeneri ma che è codificato secondo regole ben precise. Inoltre, quando delinea la storia del romanzo nel *Frammento sul romanzo*, un altro abbozzo delle *Lettere inglesi*, la presenza di Ariosto e Berni tra gli esponenti più significativi è giustificata da un diverso metro di valutazione, che è il tipo di verisimiglianza che li caratterizza: in tale categoria rientrano romanzi definiti tale perché di materia romanzesca, dunque favolistici, così subordinando ogni eventuale altra discriminante, ad esempio, per citare solo quella più evidente, la distinzione tra prosa e verso.

¹⁸⁵ U. FOSCOLO, *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, vol. V dell'Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 276.

In questo senso Foscolo può tracciare una storia del romanzo che diventa una storia della rappresentazione del vero all'interno di quanto racchiuso sotto l'etichetta romanzo e in cui, negli anni dell'ultima edizione dell'*Ortis*, Foscolo traccia un bilancio non alieno da un giudizio duro sulla produzione a lui coeva.

Nel *Frammento sul romanzo* il tema della verità e della verosimiglianza diventa lo spartiacque decisivo tra le manifestazioni moderne e i poemi narrativi. Foscolo precisa infatti che il merito dell'Ariosto e degli «altri romanzieri e poeti», tra cui Dante e Berni, dei quali riporta alcuni versi, consisteva nell'onestà, e quindi nell'utilità, delle loro narrazioni, perché il racconto di «cose soprannaturali» lasciava «dealmente vedere ch'erano favole per divertire i lettori e allettarli a studiare, a indagare da sé la verità che v'era nascosta».¹⁸⁶ Nel Seicento francese, accanto alla diffusione del romanzo *larmoyant* incentrato su stucchevoli amori dei grandi uomini del passato e sui «padroni del mondo fatti femmine» come nell'opera della De Scudéry, Foscolo intravede il germe di una letteratura amorosa anche di altro genere, figlia della corruzione che chiude il secolo e che esplode nel Settecento.

Il Secolo dei lumi infatti si caratterizza per un ancoraggio inedito alla rappresentazione di ciò che appare come reale o persino possibile, condizionando il contenuto delle produzioni e le modalità di fruizione del pubblico. Come già precisato anche nella postfazione dell'*Ortis*, Foscolo delinea due strade intraprese dal romanzo. La prima è la narrativa laida, corruttrice, che ha i suoi massimi esponenti in Laclos e nella *Justine* di De Sade, che hanno potuto trovare alimento e corresponsione nella follia del Terrore francese, nello stato di decadenza della nobiltà e nelle false idee di natura e moralità di «metafisici o perfidi o malavveduti». Questa deriva, i cui prodromi si individuano nel carattere del Lovelace di Richardson, è lontana dall'essere arginata perché tali produzioni godono, sebbene vengano lette e stampate in segreto, di un enorme successo presso qualsiasi tipo di lettore: Foscolo parla di quasi trenta edizioni alla macchia.

Ma neppure i *novel* soddisfano pienamente ciò che Foscolo ritiene debba essere il compito della letteratura. Questo filone di romanzi «più onesti» si confronta per la prima volta con «le gioie e gli affanni delle famiglie», tentando di «penetrare nei nascondigli del cuore» degli uomini del proprio secolo, descrivendoli con nobili intenti. Queste narrazioni domestiche propongono dunque un tipo di verosimiglianza inedita, ma tanto più pericolosa perché troppo vicina alla naturalezza. Ciò che attrae maggiormente il lettore e ne annulla completamente il distacco critico è il «ritrovare se stesso in quei libri», la percezione di «poter essere alla sua volta il protagonista», con evidenti

¹⁸⁶ Ivi, 368.

conseguenze sulle modalità con cui ci si rapporta all'invenzione.¹⁸⁷ Nei poemi dell'Ariosto il lettore trova favole e da esse ricava il vero, nei romanzi moderni sono «tutti convinti» di trovarsi di fronte a delle storie uscite dalla penna degli scrittori, ma «nessuno vorrebbe persuadersi della finzione». I personaggi di questi romanzi influiscono su o derivano da figure reali che molto spesso sono lettori troppo ingenui o troppo idealisti per non nuocere a se stessi o al contesto in cui sono inseriti. Foscolo traccia infatti una differenziazione tra le teste «romanzesche» reali e i giovani costretti a scornarsi con una società con cui non riescono più a riconciliarsi, riferendosi evidentemente anche alla propria esperienza. Questo tipo di romanzi ha spesso prodotto “mania” e “fatuità” come è accaduto ad esempio con il pubblico femminile che può creare «nella sua fantasia un uomo perfetto, e non vuole amar che quell'uno e lo adora ne' romanzi».¹⁸⁸

Nella trattazione del Foscolo, l'evoluzione nelle modalità di rappresentazione e di percezione della finzione nella sua mescolanza con il vero si basa essenzialmente su un rapporto diverso circa il modo con cui si manifesta la responsabilità dell'autore e l'autonomia e il grado di coinvolgimento del pubblico. Se Dante, Ariosto e Berni guidano il lettore affinché guardi sotto il velo della favola, sotto le romanzesche fantasticherie, esercitando nei suoi confronti un'autorità esplicita che stabilisce una distanza dal narrato, i moderni romanzieri affermando invece a gran voce la verità delle loro storie, chiedendo di essere creduti, mirano a un'identificazione del lettore con i loro personaggi e si affidano alla sua intelligenza.

La ridefinizione dei rapporti di finzione e verità nei romanzi incarna inoltre il ritratto di una società, con la limitazione però dei soli ceti più agiati e in un determinato frangente storico, e contemporaneamente contribuisce a condizionarne i cambiamenti in positivo o in negativo. La posizione del Foscolo non è quella di chi vede nel romanzo moderno la «forma più adeguata ai principi conoscitivi della civiltà occidentale»¹⁸⁹; è semmai un'analisi storica, la registrazione del mancato sviluppo del *romance*, alla cui onestà guarda anche a fronte delle consuetudini che il lettore ha ormai maturato con la narrativa moderna: situazioni realistiche, percepite come altamente probabili, impongono assoluta sincerità da parte di un autore che riceve tacitamente approvazione da un pubblico che si immedesima.

¹⁸⁷ Il fenomeno è spiegato dalla Loretelli: «Non dobbiamo dimenticare che la rivoluzione della lettura fu un fatto non solo quantitativo ma anche qualitativo, e giunse all'acme proprio quando i testi impararono appieno a far svolgere esclusivamente alle parole quella funzione emotiva che prima era stata soprattutto del contesto dell'enunciazione. Mentre questo contesto si andava modificando, cambiava anche l'enunciato narrativo. Lettura passiva, è stato chiamato questo nuovo modo di leggere, fisicamente e mentalmente rilassato. L'io vi si depotenzia, non valuta, non filtra, ma accoglie; si arrende alle emozioni piuttosto che allertare l'intelletto. Esplose nel corso del Settecento e fu definita emotiva, empatica, che favorisce l'immedesimazione, che fa patire assieme ai personaggi e gioire con loro. Questa lettura tende a consumare velocemente i suoi oggetti [...]» (R.M. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 60).

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 383.

¹⁸⁹ G. CELATI, *Finzioni occidentali*, cit., p. 3.

Il legame tra tipologia di romanzo e realtà sociale di cui è specchio, che si riflette anche sull'evoluzione delle pratiche di lettura e della composizione del pubblico, è nel Foscolo oggetto di un giudizio di valore. Ma dall'intreccio di questi elementi si deduce che il genere non può avere futuro senza un cambio di rotta, dal momento che la parabola storica abbozzata è perennemente discendente. Se sulla narrativa amorosa settecentesca permangono come si è visto delle riserve, lo stato attuale del romanzo registra due elementi sociali congruenti, entrambi figli della moda: sul fronte della lettura una fruizione superficiale che non argina però la credulità più ingenua, e su quello della scrittura l'assenza di riserve morali nel narrare il falso. I poemi narrativi sono allora compianti perché i giovani poeti sdegnano «le fantasie romanzesche» dell'Ariosto¹⁹⁰ e soprattutto, in linea con i loro lettori, sembrano non comprendere l'aura di sacralità che caratterizzava un tempo la figura autoriale.

Ne sono prova la velocità con cui vengono scritti e divorati i libri, gli interessi in gioco che riguardano «autore, libraio, editore, mecenati, lettori, critici, revisori cortigiani, politici e teologici», come si evince in un altro frammento londinese datato 10 luglio 1817, dove vengono confrontate opere antiche e romanzi moderni:

[...] il leggere in villa un volume al giorno di romanzi, di viaggi, di opere scientifiche e periodiche, oltre alle gazzette e alle lettere de' pettegoli, allora non era di moda. I lettori sapendo che l'autore aveva speso cinque anni a comporre un libretto, stimavano obbligo d'equità di spendere più di cinque minuti ad intenderlo. Credo che anche i Romani leggessero per fuggire la noia: ma forse ch'ei non trovavano l'inerzia, la quale intorpidisce chiascheduno di noi in una agiata poltrona [...] con un libro in mano. Fors'anche gli autori non si speravano gloria da' libri da pubblicarsi ogni anno nel mese che il bel mondo torna in città – libri ottimi da scartabellarsi nella mezz'ora fra la colazione e la passeggiata, per dissertarne a tavola dopo la frutta e poi rilegarli ed addobbar la sala della biblioteca [...]¹⁹¹

Foscolo descrive qui il fenomeno di una lettura quantitativa e disattenta, ormai non solo diffusa ma dominante, che si concentra su testi orientati più allo svago che all'insegnamento, adatti ai ritagli di tempo perché evitano sforzi di intellegibilità o riflessione e, dunque, valutati come un sottoprodotto letterario. Questo giudizio screditante si riflette di conseguenza sull'autore di simili opere e su chi ne fruisce: lo scrittore, non più ispirato dalla ricerca della gloria ma costretto a scrivere per vivere, si rivolge a un pubblico che legge per aver qualcosa di frivolo su cui chiacchierare e un volume per decorare la biblioteca. Tale letteratura non ritrae ciò che gli scrittori

¹⁹⁰ U. FOSCOLO, *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, vol. V dell'Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 356

¹⁹¹ Ivi, pp. 381-382.

vedono sotto i loro occhi ma ciò che devono ingrandire perché siano soddisfatti «i capricci e la fretta» dei lettori.

Ciò risulta evidente nelle poche righe riservate ai romanzi tedeschi di successo che sono tradotti in Francia e letti in Italia, ma meno diffusi in Inghilterra. In essi vi vede «racconto e carattere dei protagonisti» rivestiti «di erudizione e di psicologia»:

(gli scrittori tedeschi) Descrivono le passioni, non con gli affetti che secondo la loro natura possono produrre nel cuore umano, bensì esagerandoli, affinché i loro concittadini ne siano, volere e non volere, potere e non potere, commossi: però accattano l'entusiasmo dalle interiezioni e da' punti ammirativi.¹⁹²

La mancanza di naturalezza e dunque di verità è alla base della critica che Foscolo rivolge alle più recenti manifestazioni di romanzo che sono corrotte da un distorto uso della Metafisica, tanto più in un secolo che ormai deride «la puerilità delle fate e gli incanti d'Armida e d'Angelica» e ambisce a qualcosa di meno triviale degli avvenimenti domestici o semplice degli affetti. Il *Frammento sul romanzo* nasce all'interno di una riflessione sulla rappresentazione del vero e dell'inventato, già avviata in un contributo non concluso sulla poesia moderna e sui romantici.¹⁹³ si tratta per lo più di una contestazione del successo e delle lodi riservate alla *Corinne* di Madame de Staël, per aver messo in scena «la Metafisica di moda», vale a dire «una poetessa coronata davanti a tutto il popolo romano, ad ambasciatori ed a principi con pompe magnifiche nel Campidoglio – a di nostri – senza che allora occhio umano, e neppur orecchio di gazzettiere, abbia potuto avvedersene».¹⁹⁴

Tradire la verità storica, come in questo caso, o «fondarla sulla favola» è costitutivo di quei libri «necessari al *bon ton*» che chiunque viva nella società e voglia «insegnar presto e imparar presto» deve conoscere. La polemica del Foscolo prende le mosse dalla critica alla De Staël perché in quanto donna di ingegno, dotata di somma eloquenza e immaginazione, ha ingannato la «credulità» dei lettori e ha ingannato se stessa quando ha riferito di un avvenimento che non ha avuto luogo. Ciò che preme al Foscolo è che la finzione si dichiari tale e non corra a «imitare la verità» se non vi è poi un effettivo riscontro con il reale. Per questo condanna la Metafisica di moda dei romanzi o dei viaggi che grazie all'arte, all'eloquenza, alle storie amorose inculca nel lettore idee, passioni, azioni «ravvolte di nebbia» senza che si possa discernere ciò che è vero o possibile da ciò che non lo è.

¹⁹² Id., *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, vol. V dell'Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 379.

¹⁹³ Fubini ci informa che questo frammento avrebbe dovuto costituire una lettera a parte, riportando le note autografe del Foscolo apposte in margine: «De' romanzi», «Da serbarsi pe' romanzi» (Ivi, p. 369).

¹⁹⁴ Ivi, p. 368.

Queste mature e amare considerazioni sull'evoluzione del romanzo si basano sull'intera poetica foscoliana che si scontra con l'assenza di prove che soddisfacciano pienamente le finalità della sua concezione della letteratura. Dall'*Ortis* ai tentativi di romanzo poi abbandonati, così come nelle sue disorganiche riflessioni sul tema, Foscolo si sforza di trovare la strada per legittimare l'unico genere a cui riconosce una presa sul pubblico e, per di più, su un pubblico totalmente nuovo che non può più ignorare di esser parte della scena civile e politica. Se il romanzo è frutto della società in cui viene prodotto e contemporaneamente può agire su di essa, deve diventare lo strumento di rinnovamento o quantomeno non deve perdere la sua funzione riformatrice: non si devono dunque assecondare i capricci dei lettori, ma trovare la strada più adatta per educarli. Anche di fronte al "vicolo cieco"¹⁹⁵ verso cui sembra dirigersi il genere negli anni del soggiorno in Inghilterra, non emerge tanto una volontà di rassegnazione ma una critica orientata a tracciare un indirizzo diverso che è quello che aveva abbozzato nel corso di tutta la sua precedente produzione. Esso si basa su una pratica di lettura e una produzione di stampo qualitativo, perché solo «studiando i pochi grandi esemplari d'ogni generazione» si può educare a pensare. Alla base del suo progetto vi è dunque una riforma del «gusto» che deve basarsi sulla complicità di "vero" e "bello": le verità infatti sono costantemente ripetute nelle opere dei maestri; il modo in cui ognuno di essi le ha rappresentate coincide con il bello e ai contemporanei spetta il compito di saperle comunicare con le idee e lo stile specifici di ogni nazione. Di qui l'invito a guardare alla verità propria del *romance*, variandone però le forme e scegliendo quell'indirizzo, quel tipo di produzione che più sembra confacente al pubblico moderno.

3.2 La funzione del romanzo

Nell'analisi che il Foscolo delle *Lettere* traccia sui vari gradi di verisimiglianza dei romanzi moderni si intercettano dunque due differenti modi di trattare la finzione, che rappresentano un'evoluzione di quelle perplessità che il dibattito attorno al genere aveva manifestato all'atto stesso del suo apparire.¹⁹⁶ Il problema ruota attorno ai confini della favola, a quanto essa possa accettabilmente spingersi nell'"ingannare" il lettore, dato l'evidente e inedito grado di coinvolgimento che tali produzioni recano con sé per il rapporto immediato, personale e solitario tra

¹⁹⁵ A. CADIOLI, *La storia finta*, cit., p. 92

¹⁹⁶ Nella seconda metà del diciassettesimo secolo in Francia, l'uscita del trattato di monsignor Huet aveva posto il problema del rapporto tra finzione romanzesca e storia ed in particolare su quale dei due generi fosse più "sincero" (strenuo difensore della storia fu per esempio il Sorel; più ambigua la posizione di Lenglet-Dufresnoy che scrisse un trattato in favore dei romanzi e l'anno successivo, nel 1734, sostenne invece le ragioni della storia). La questione può dirsi risolta all'altezza dell'*Elogio di Richardson* del Diderot, in cui la pari dignità di storia e romanzo si basa sulla consapevolezza del relativismo insito nella storiografia.

opera e fruitore. Attorno all'intimità di questo contatto si definiscono infatti i parametri dell'accettazione ufficiale del genere: perché l'esperienza fruitiva del tutto privata e autonoma possa essere regolamentata e non deviante, occorrono narrazioni utili, con finalità pedagogiche e morali ineccepibili. La verità tanto declamata anche in sede prefativa dai romanzieri a sostegno della credibilità della propria finzione contiene in sé il paradosso di un rapporto di sincerità dell'autore nei confronti del proprio pubblico, che si basa sulla dichiarazione di onestà nel proporre come reale un'esperienza umana in realtà mai vissuta, e talmente probabile da poter essere persino pericolosa per i valori che veicola. Del resto proprio nell'estrema vicinanza del lettore al narrato e nella fiducia accordata al narrante che le nuove narrazioni sanciscono e ricercano per la prima volta, aveva trovato fondamento l'intera e complessa discussione sulla questione storia/romanzo,¹⁹⁷ poiché per i detrattori del genere solo la verità storica – basata sul “certo” e non sul “realistico” – sarebbe potuta essere pertinente, non pericolosa e dunque utile di fronte alla totale privatizzazione della comunicazione tra libro e lettore.

Nel caso di Foscolo la liceità della finzione romanzesca *tout court* non viene messa in discussione: la critica alle produzioni moderne, per come è presentata nelle *Lettere* e nei frammenti riguardanti il romanzo, risiede semmai nei riflessi negativi sui comportamenti sociali dei singoli, indotti e non corretti dalle narrazioni domestiche di successo. Come ha modo di osservare al di fuori del panorama italiano, i meccanismi che ruotano attorno al romanzo seguono un circolo vizioso di tacito accordo tra produttore e fruitore, che si basa sulla produzione di libri superficiali per un consumo superficiale, su una risposta alla moda e al gusto che può però ispirare devianze romanzesche ai limiti del patologico nella vita reale.

Pur non escludendo la presenza di romanzi e di uomini di qualità, che sono isolati ma in grado di comprendere lo stato di corruzione della società, la parabola del romanzo allo stato presente segue per Foscolo un andamento discendente. La *Corinne*, un frutto più maturo di molti *novel* settecenteschi, aggrava infatti la vacuità su cui rischia di strutturarsi il rapporto di onestà e responsabilità tra pubblico e autore. Se le *fiction* amorose sono moralmente discutibili per le derive passionali, il racconto della de Staël travalica i confini di ciò che è consentito alla finzione perché racconta il falso. Non può esservi allora alcuna finalità etica ed educativa alla base di una narrazione che vuole far credere ciò che non ha mai avuto luogo, poiché il patto proposto dal romanzo moderno non può spingersi fino ad alterare la realtà, che è fatto, certezza, e tale deve restare anche nella finzione. Il gradimento del romanzo da parte di molti esponenti del nostro Romanticismo è inspiegabile per Foscolo perché coincide con l'approvazione di una narrativa

¹⁹⁷ Negli stessi anni in cui in Francia si risolve la *querelle* tra storia e romanzo, in Italia compaiono come si è visto le prime teorizzazioni sul genere in cui non mancano sostenitori del valore aggiunto dato dalla finzione come strumento di educazione (ad esempio nel Costantini o nelle posizioni assunte dal Chiari dopo l'iniziale).

lontana dalla verità tanto professata e dall'impegno. La condanna dei romanzi si basa dunque sulla loro totale inutilità, dacché solo il vero, che è la prima fonte di legittimazione dell'opera letteraria, può insegnare. In questa matura analisi del genere, Foscolo infatti si accosta agli stessi principi con cui aveva stroncato quella letteratura alta, chiusa nei suoi accademismi e tremendamente fredda, che non assolveva alcuna funzione.

Tuttavia, di fronte alla deresponsabilizzazione dei due poli della comunicazione romanzesca, Foscolo non ridiscute la validità del genere, ma risponde al romanzo con il romanzo, debitamente riformato.¹⁹⁸ Ne' *Al lettore* delle *Lettere*, pensato come fruitore medio a cui viene scritta una «lettera d'uomo ad uomo» per spiegare la struttura epistolare e corale di un'opera che non può definirsi «libro d'autore» e che sembra riprodurre i meccanismi di autenticazione propri del nuovo genere, vengono infatti ribaditi i contenuti cari ad un pubblico di non specialisti: «Per te, o lettore, sarà più grato spettacolo a guardare quell'uomo della natura che troverai nella tua famiglia e nella tua città». ¹⁹⁹

Per narrare questi contenuti al lettore moderno sarà allora necessario un maggiore controllo del tessuto narrativo, che si fondi sulla messa in guardia dalla finzione attraverso un ritorno alle modalità di dialogo proprie della grande letteratura, alle «*verità ripetute dai grandi ingegni*», al fine di una differenziazione esplicita tra realistico e reale. Formare il *Gusto* del proprio pubblico non significa cedere alle mode del momento, alla raffinata eleganza, ma significa «dare a ciò che è naturalmente *Vero e Bello* le forme accidentali confacenti ai modi di pensare e di viver de' di nostri». ²⁰⁰ Si tratta di un rinnovato percorso di educazione che deve partire dagli scrittori stessi ma che non si discosta in fondo da quelle linee guida che Foscolo aveva già tracciato per la formazione di un romanzo italiano nel *Saggio di Novelle di Luigi da Sanvitale*.

Conformemente alle prime teorizzazioni sul genere, Foscolo prende qui le mosse da un confronto serrato sugli ambiti di competenza di storia e romanzo, riconoscendo ai due poli pari capacità di veicolare verità. Di fronte all'assenza di *novel* autoctoni, egli individua nelle novelle di Boccaccio, Sacchetti, Lasca e Bandello gli unici antecedenti italiani di quelli che «noi chiamiamo romanzi», che «utili» ed «eccellenti» vengono letti e prodotti in Inghilterra, Francia e Germania e presso la popolazione colta. Le caratteristiche distintive di questi generi vengono individuate nella

¹⁹⁸ Balduino ("Ugo Foscolo" in *Storia letteraria d'Italia*, pp. 408-410) vede nel progetto poi naufragato delle *Lettere* (*Gazzettino del bel mondo*) una sorta di "romanzo" che ritrae con i toni propri del Foscolo didimeo le sfaccettature della società dominata dal *bon ton*. Del resto la struttura dell'opera è pensata come epistolare corale, benché il destinatario diventi poi una figura specifica, esponente italiano delle raffinatezze inglesi e continentali, a cui narrare, proprio come fa il romanzo quanto un io apprende delle opinioni, dei costumi e delle persone che lo circondano.

¹⁹⁹ U. FOSCOLO, *Prose varie d'arte*, cit., p. 241.

²⁰⁰ Ivi, p. 386. Le modalità da seguire sono proprie dello sguardo degli antichi che «descrivevano le cose com'ei le vedevano, senza volerle ingrandire agli occhi de' lettori sazievoli de' quali bisogna oggi adulare i capricci e la fretta» (p. 382).

pittura de «i costumi de' propri tempi, gli aneddoti dei loro governi, gli usi, le feste, gli idiomi, gli abbigliamenti»²⁰¹ propri di ciascuna città.

Il confronto metodologico con la storiografia è delineato non in ottica oppositiva ma di complementarità: essa «dipinge le nazioni e le loro forme», «notomizza la mente de' pochi che governano», «insegna la politica alle anime forti e agli ingegni astratti» ma non è in grado di ritrarre «le opinioni, gli usi e per così dire gli atti e le fisionomie delle persone» perché «non può sempre vederle». Sarà invece specifico del lavoro del romanziere sopperire alle assenze della storia poiché «dipinge le famiglie e i loro casi», «notomizza il cuore della pluralità che serve» e «insegna la morale a quella classe di gente che serve al governo ed indirettamente comanda alla plebe».²⁰²

Se la storia ritrae i grandi fatti e le grandi personalità ed è pensata per gli uomini illustri, il romanzo individua la propria sfera di influenza in una dimensione intermedia, che ha per istanze oggetti e pubblico del tutto ignorati dei generi codificati e dunque dalle *élite* culturali. Sono questi fattori, uniti alle finalità pedagogiche che Foscolo delinea, a definire il carattere di unicità del genere e di necessità della sua esistenza rispetto alle altre forme letterarie, e dunque l'importanza che vi siano prove narrative di questo tipo anche in Italia. Il genere romanzesco infatti viene investito di responsabilità morali che hanno precisi risvolti politici: lo si comprende chiaramente nella definizione dei parametri identitari di quella «pluralità che serve» e che nel romanzo può e deve trovare finalmente una manifestazione letteraria adatta al suo ruolo nella società. L'affermazione del genere, lo scardinamento dell'esclusività della letteratura tradizionale è dunque per Foscolo essenziale anche per ridefinire i rapporti di forza, per strutturare la società civile facendo leva su una parte attiva che deve comprendere l'età in cui vive e agire disinteressatamente.

Nell'assenza del romanzo in Italia e nella centralità di un pubblico finora ignorato si fa chiara la critica agli intellettuali a lui coevi che dedicandosi in forma esclusiva alla letteratura alta non solo «divorziano dal proprio secolo» ma rinunciano a partecipare in maniera diretta all'impegno civile, chiudendosi dunque negli «scritti degli antichi» e nei «fatti delle età passate». A questi eruditi Foscolo non riconosce però nemmeno il merito di comprendere il valore delle opere su cui spendono la vita, perché attingono alle novelle del Boccaccio come a dei serbatoi di stile senza pensare a chi ne fossero un tempo i veri destinatari. Questa sorte tocca a chi, come il Sanvitale, occupandosi di novelle, ricerca forme e contenuti propri del passato e si veste di «armature» ormai prive di efficacia: pur utilizzando un genere nato per un pubblico medio, adotta temi lontani dagli interessi presenti senza la stessa forza degli originali, e soprattutto allontana dalla lettura «quegli uomini che non leggono gli antichi e che non li possono intendere».

²⁰¹ Id., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., p. 263.

²⁰² Ivi, p. 264.

Alla base della rivoluzione che Foscolo ascrive al romanzo, definito invece «utile parte della letteratura»,²⁰³ è dunque necessaria la consapevole soddisfazione dei gusti di un interlocutore non tradizionale che si avvicina alla lettura principalmente per svago. Nell'identificazione di questo pubblico Foscolo si serve di parametri culturali, quando parla di «quel gran numero di gente che sta fra i letterati e gl'idioti»,²⁰⁴ ma anche di censo: «la sola classe di gente che ha d'uopo di morale pel bene della società, perché i governi non hanno per unica legge [che] la *Ragione di Stato*, la plebe *le supreme necessità della vita*».²⁰⁵ Si tratta dunque di una fascia medio-alta, numerosa, di uomini istruiti e in grado di vivere dignitosamente ben al di sopra del mero sostentamento, che devono essere formati attraverso ciò di cui si appassionano e dilettono, vale a dire le cose che “vedono tuttogiorno avvenire intorno a sé”.²⁰⁶ Il richiamo all'esperienza quotidiana come la sola dotata di efficacia pedagogica sancisce dunque l'aderenza a una letteratura che si fondi sulla verità degli avvenimenti probabili, comuni e lontani dal meraviglioso. Vi è però in parallelo anche un arretramento delle potenzialità della storiografia, che non è dotata di un valore esemplare immediatamente comprensibile ai nuovi destinatari e, in quanto parte della letteratura alta, risulta stilisticamente inefficace e complessa.

L'utilità del romanzo nel suo ancoraggio al presente e la sua funzione riformatrice e ermeneutica della società moderna contraddicono senza riserve il disinteresse e il giudizio di inferiorità espressi dalla cultura ufficiale, al punto tale che Foscolo arriva ad attribuire natura di «filosofo» al romanziere e a decretare invece la crisi della novella di ispirazione boccacciana, che è legittimata solo dalla sua antichità ma che non si è saputa rinnovare per cogliere il carattere dei tempi. Nel colto panorama letterario italiano, la collocazione extraistituzionale e il carattere inedito del genere pongono irrimediabilmente il problema dell'acquisizione di una dignità artistica che passi anche dalla lingua e dallo stile, che soddisfi però l'esigenza di fruibilità da parte di un pubblico non erudito. Il romanzo può allora diventare la sfida per una più generale riforma della

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Ivi, p. 263. Le stesse espressioni tornano nella prolusione U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 35.

²⁰⁵ Come nel confronto tra potenzialità del romanzo e sue effettive manifestazioni, anche nella caratterizzazione di questo pubblico nel corso degli anni Foscolo si scontra con la realtà storica, che delinea una classe medio-alta lontana da quell'impegno che le viene attribuito. Il ruolo politico di questi cittadini è ben argomentato nel saggio della *Servitù dell'Italia* laddove si parla della stabilità della società e dei suoi ordini ed equilibri: «Parti, in uno stato, sono, a mio credere, due o, tal rara volta, più associazioni d'uomini liberi che hanno opinioni o interessi diversi quanto a' modi particolari di governare la cosa pubblica; ma dove si tratti della salute e della gloria comune, s'accordano sempre con gli avversari». Proprio perché godono di libertà e beni, essi possiedono gli strumenti per bilanciare di volta in volta le forze monarchiche e nobiliari e il volgo, come accade in Inghilterra, a proposito della quale Foscolo scrive: «[...] finché le ricchezze trascorreranno volubilmente d'una in altra famiglia, e ogni uomo avrà mezzi, purch'ei sappia e voglia, di nudrire e spiegare a propria e comune utilità le forze sue naturali, e ogn'ingegno potrà dire liberissimo il vero, l'ordine de' cittadini sarà sì forte da reggere la bilancia [...]» (U. FOSCOLO, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò, vol. VIII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 184-186).

²⁰⁶ ID., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., p. 263.

prosa, che non sembra avere avuto più rappresentanti di valore dopo Galileo e Machiavelli,²⁰⁷ perché richiede un linguaggio immediato, una strada personale, moderna e non artificialmente costruita sul calco degli antichi, in linea con l'attualità e l'attrattiva dei suoi contenuti.

[...] l'autore filosofo di romanzi, il quale dipinge tutte le opinioni e i costumi de' suoi tempi, tutte le passioni come sono modificate dalla fortuna e dalla rivoluzione de' governi, si serve dello stile de' suoi tempi, vale a dire della maniera di vedere e di sentire de' suoi contemporanei.²⁰⁸

Per la costruzione di questo stile, l'acquisizione dei modelli riplasmati in una nuova veste è una componente che può valorizzare solo una scrittura in cui parole e frasi seguono immediatamente alla pienezza delle idee, dove l'autore «vede i pensieri chiaramente» e «sente con veemenza le passioni». Non dunque nell'imitazione ma grazie alla forza del discorso, può essere adottata da un autore moderno, senza risultare fredda, anche la parola più «vieta e stravagante», come non vi è limite alle frasi che possono «stare bene» nei libri. L'immediatezza e l'originalità che devono connotare lo stile vengono chiarite attraverso degli esempi di scritture medie e comuni, come le lettere, che sono in fondo strumenti su cui gli stessi romanzi impernano la loro presunta verità: Foscolo in questo modo pur lanciando una provocazione nei confronti dei pedanti e dei teorici, ribadisce ancora una volta quale ruolo possa avere il romanzo nella ricerca di una letteratura più spontanea e viva, comunicativa.

Però chi correggesse gli errori grammaticali che potesse avere la lettera di un padre che scrivesse dalla prigione alla propria famiglia abbandonata, o la lettera di un amante appassionato, le troverebbe meglio scritte di quante lettere potessero foggiate i retori e i grammatici su questi argomenti.²⁰⁹

Il *Saggio di Novelle* che il Gambarin colloca nel 1803, come riflessione sulla prefazione dell'opera del Sanvitale da poco pubblicata, è ritenuto da molti critici in realtà opera più tarda e vicina, per le affinità dei contenuti, alla lezione pavese.²¹⁰ Gli argomenti con cui Foscolo sostiene la necessità della produzione di romanzi in Italia rientrano infatti in quella generale riforma della letteratura che si trova esposta nella prolusione e da cui non è tenuto lontano neppure il nuovo genere, benché non sia parte della tradizione. Dovendo ricoprire la cattedra di eloquenza, Foscolo

²⁰⁷ Nella prolusione Foscolo (ma anche nell'*Essay*) altrettanto lodata sarà la prosa del Beccaria in *De' delitti e delle pene* e quella del Galiani, autore di uno studio *Su le monete*.

²⁰⁸ *Id.*, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., p. 265.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ A differenza del Gambarin (p. LXXXVI degli *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit.), questa è la tesi sostenuta da Cadioli (*La storia finta*, cit., p. 239 in nota) e Fasano (*L'utile e il bello*, cit., p. 87 in nota).

prende le mosse dal ruolo della parola, da come essa dia forma al sentire, da come si carichi nel tempo, grazie all'«esperienza» e all'«uso», di significati e sia in grado di evocare immagini anche attraverso il solo significante, così da dover essere utilizzata in funzione della verità.

La parola per Foscolo esercita il pensiero e gli affetti ed è inscindibilmente legata alla vita civile, perché può moderare le istanze che reggono la società e che sono identificate nella religione e nel principato. Coloro che la natura ha dotato della capacità di comprendere e comunicare il vero – e dunque anche di riconoscere i limiti entro cui arginare le passioni dei potenti e dei deboli senza distruggere le illusioni che animano gli uomini – sono dunque responsabili della salute della pubblica prosperità e sono identificati negli scrittori. Insieme alla filosofia e alla ragione politica, la letteratura, che di parole è fatta, deve servirsi della capacità di intrattenere per rendere «facile e amabile la verità», per abbellire e insegnare le «utili passioni degli uomini», tutelando i nodi sociali e mirando alla concordia civile. Alla luce di queste considerazioni, Foscolo definisce innanzitutto le differenze tra compito delle scienze e compito delle lettere: se le prime illuminano la mente, le seconde sfruttano le capacità penetrative della parola perché la verità diletta e venga assimilata grazie agli affetti, ai colori e alla musicalità proprie della poesia. Il letterato è dunque colui che svolge la propria missione politica e sociale consapevole dal fatto che deve sapere ammaestrare senza calcoli e sillogismi. Nell'indicare in che modo la letteratura possa tradire il suo officio Foscolo porta ad esempio i sofisti, il cui uso della parola non era finalizzato alla verità ma alla persuasione, all'«irriverenza al giusto e al bello» e al trionfo del paradosso. Gorgia, mercenario e straniero in Atene, che non aveva alcun amore per la città e dunque non aveva scrupoli nel chiudere il cuore del popolo alla voce degli affetti e del vero, è l'esempio di tutti i «letterati venali» che mal adoperano l'eloquenza e corrompono lo scopo dell'arte. L'inganno che la parola e, dunque il letterato, può perpetrare contro i cittadini, rende la letteratura disutile meno pericolosa dell'infame perché la verità da comunicare ha ripercussioni sulla struttura civile. La letteratura prezzolata e soggetta al tornaconto personale che aveva stravolto la società ateniese è la stessa che per tanti secoli «fe' ricca d'inezie» la nostra produzione, ed è in fondo la ragione della condanna dei romanzi nelle *Lettere*, poiché orientati a soddisfare la vacuità dei lettori al solo scopo di vendita, che può spingersi persino all'alterazione del vero.²¹¹

²¹¹ Foscolo non è contrario al denaro poiché è lo «stromento dell'individuale indipendenza» (p. 103), tuttavia esorta coloro che alle lettere si avvicinano solo per arricchirsi di praticare un altro mestiere, per non incappare nel becero servilismo e nell'adulazione di quella ristretta fascia di pubblico che può pagare. Il capitale prodotto dalla letteratura è legato piuttosto al commercio sociale, alla capacità di riscaldare il cuore del pubblico che si traduce in agi, gloria e soddisfazione (U. FOSCOLO, *Della morale letteraria. Lezione seconda*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 117).

L'individuazione dell'ufficio della letteratura è dunque il parametro attraverso cui valutare l'impegno degli scrittori, la loro grandezza e insieme lo stato in cui versano le lettere in una determinata società. Indipendenza della letteratura è indipendenza del cittadino, poiché eloquenza, passione e verità sono tra loro inscindibili: contro l'idealismo, la letteratura deve essere strettamente legata alla pratica, morale e politica, di «svelare ciò che causerebbe l'arbitrio di pochi o la licenza della moltitudine», laddove in questo controllo esercitato tra il polo più alto e quello più basso della scala sociale ritornano le stesse funzioni che Foscolo ascrive al romanzo, che dunque viene assimilato quantomeno da un punto di vista funzionale alle forme tradizionali. Il rinnovamento della letteratura nella sua interezza abbraccia infatti tutti i generi e deve partire dagli scrittori, che sono invitati alla militanza perché «le virtù, le sventure e gli errori degli uomini grandi non possono scriversi nelle arcadie e nei chiostri».²¹² La polemica che Foscolo conduce è rivolta dunque agli accademici e ai gesuiti, che hanno lasciato «ignorantissimo il popolo» per coltivare gli «ingegni torpidi» delle famiglie nobili e ricche, costringendo la nazione all'incapacità di giudizio e creando un circolo «circoscritto dal compasso della politica e della religione» in cui maestri incapaci e loro allievi si lodano vicendevolmente e dunque asserviscono le lettere.²¹³ Questi «letterati da tavolino» non potranno mai diventare utili perché si limitano allo studio dei modelli e alla loro riproduzione, senza comprendere che i grandi devono servire da verifica, a dimostrazione di quanto si è prodotto: per produrre un originale non bisogna tralasciare l'«esperienza», «lo studio del mondo e del cuore umano e la natura vivente».²¹⁴

Foscolo non riconosce alla letteratura italiana contemporanea grande presa sul pubblico, poiché poca è la capacità di indurre all'azione, e più in generale intravede un distacco dalla società reale. L'alta letteratura «riserbasi a pochi» che sono in grado di «sentire e intendere profondamente» ma è anche scritta in Italia per coloro che hanno un'istruzione elevata e gli strumenti per leggerla, e dunque è opera dei letterati per i letterati. Se la letteratura, intesa nel senso più ampio di arte della parola, rimanesse all'interno di questo gruppo chiuso, non assolverebbe il compito che naturalmente le è preposto. «La poesia, la storia e la facoltà oratoria, che costituiscono la letteratura d'ogni nazione, non cangiano se non le apparenze, perché tutte stanno nell'eloquenza» ed è attraverso di essa che deve essere dimostrata l'utilità o il danno delle passioni. Per mezzo della

²¹² U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, ivi, p. 33.

²¹³ ID., *Della morale letteraria. Lezione seconda*, ivi, p. 132. L'argomento è ripreso anche nell'articolo *Sulla traduzione dell'Odissea*, dove ai «cinquantamila imbecilli» che sono accolti dalle congreghe a cui si affida l'istruzione in Italia si contrappone la presenza di ingegni meravigliosi (*Articoli di critica e di polemica*, ivi, p. 204)

²¹⁴ ID., *Su la letteratura e la lingua. Lezione prima*, ivi, p. 62. Sempre nell'articolo sulle traduzioni «il letterato deve vedere e esaminare assai genti e paesi e conoscere l'uomo più ne' libri del mondo che di Platone» (p. 212); agli autori Foscolo chiede di essere «non gesuiti, né accademici, né cortigiani, né nobili, né plebei, né pastori, né bifolchi Arcadi, né caprari, ma cittadini» (p. 226)

parola, ad efficacia dimostrativa, si alleano ragione e passioni.²¹⁵ Ed è per questo che all'erudizione e alla freddezza di Tiraboschi,²¹⁶ Quadrio e Crescimbeni deve essere contrapposto un modo di fare storia (anche della letteratura) che indagli le cause, riscaldato da un'eloquenza che esorti ad emulare i grandi uomini della patria, la cui esemplarità deve essere messa in luce anche attraverso i loro errori, così come è necessario onorare la terra su cui nacquero e raccontare vicende che celebrino il «fratello o l'amico che spense il sangue nelle guerre».²¹⁷ Foscolo, come è noto, costruisce una climax che sfocia nella celebre esortazione alle storie rivolta agli italiani, quale punto di partenza per la formazione di una identità comune e di conferma dell'efficacia di una letteratura militante, che si permi di magniloquenza e celebri degnamente le nostre grandezze.

Ma conseguenza del fatto che le lettere devono educare e controllare le dinamiche sociali, comunicando il vero attraverso il diletto, è l'inaccettabilità di una letteratura destinata solo a un pubblico di «pochi» avvezzi al mestiere, soprattutto quando i «moltissimi» che si avvicinano alla letteratura per pura evasione sono coloro che «devono e possono prosperare la patria». Ne deriva allora, l'attenzione per un genere nuovo, che non sia celebrativo ma formativo e facilmente comprensibile.²¹⁸

Foscolo adotta il termine «famiglie» per indicare quegli uomini che «hanno e tetti e campi ed autorità di nome e certezza di eredità»,²¹⁹ i quali, se debitamente accostati alle virtù domestiche e

²¹⁵ Ivi, p. 63.

²¹⁶ Per il giudizio sul Tiraboschi, Id., *In difesa dell'orazione inaugurale*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 49.

²¹⁷ Ivi, p. 34.

²¹⁸ Ivi, p. 35.

²¹⁹ Difficile tuttavia trovare un corrispettivo reale nella situazione italiana, come peraltro suggerisce lo stesso Foscolo nell'*Ortis* nella lettera datata 17 marzo e presente solo nell'edizione zurighese: qui Foscolo sottolinea l'assenza di una nobiltà vera e propria in Italia perché i patrizi che dovrebbero difendere la patria in guerra e governarla in pace hanno come prerogativa «il non fare e il non sapere nulla»; numerosa la plebe, ma non i cittadini perché chi si occupa di «arti gentili e cittadinesche» (medici, letterati, professori, avvocati) non ha «nerbo e diritto cittadinesco»; chi non ha terre è identificato con la plebe. Ma solo coloro che possiedono terre sono ritenuti «dominatori invisibili e arbitri della nazione» (Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, per l'ed. 1817 mi riferisco alle pp. 335-336 del vol. IV, curato dal Gambarin, dell'Edizione Nazionale, Firenze, Le Monnier, 1970). Nelle *Questioni intorno all'indipendenza italiana (Della servitù dell'Italia)*, cit., p. 277) si legge: «Ogni politica società è costituita [...] dal suolo [...] E dove la più gran parte degli abitanti non possiede la terra, e dove tutti non possono secondo la loro industria, non dico nutrirsi, ma godere abbondantemente de' frutti della terra, e farne cambio co' frutti degli altri paesi, ivi non può esservi popolo. Ivi la universalità non è popolo, è plebe, a cui bisogna dare pane quanto basta [...]». Sono riflessioni più mature e disincantate rispetto al fervore espresso nella prolusione a cui si possono associare le considerazioni scritte circa dieci anni dopo nell'*Essay* dove ancora si precisa rispetto alla situazione inglese che i compratori di libri sono pochi perché «There is but a very limited number of readers in Italy» (p. 415) e ancora l'Italia è definita «a country where the largest portion of the people cannot read» (p. 429). Anche qui tuttavia Foscolo ritorna a sostenere la centralità politica, e dunque sociale, dei proprietari terrieri poiché sono i soli che devono godere dei diritti rappresentativi e contrasta la nobiltà chiusa nella sua ignoranza come la responsabile delle sfortune in Italia (p. 488). In queste classi di proprietari, a cui si aggiungono gli esponenti benestanti della media borghesia, Foscolo individua ancora idealmente il suo pubblico elettivo. Del resto in passato proprio queste classi sociali (anche se non nella loro universalità) avevano mostrato concretamente di avere gli strumenti per agire sulla società, come nel caso del Parini: «Soon after the appearance of this poem [*Il Giorno*], all those of easy circumstances in the middle classes, and few patricians who, being addicted to literary pursuits, were the natural opponents of the great body of the nobles, interested themselves

civili, hanno i «mezzi e il vigore d'insinuarle tra il popolo e di parteciparle allo Stato». Sta dunque definendo i contorni della cellula sociale e politica italiana: una protoborghesia che vanta stabilità familiare e materiale, e di cui la letteratura che “adesca” con il diletto e l'ozio tiene occupata la mente e il cuore.

L'allargamento a un pubblico e a un genere eslege su cui Foscolo conclude la sua prolusione è dunque l'esito scontato della funzione da lui attribuita alla letteratura e al letterato che, paradossalmente, proprio per la “superiorità” nella comprensione del vero e del bene pubblico di cui la natura l'ha investito, deve arginare le forze opposte su cui si regge la società insegnando a chi è preposto a compiere questa azione di bilanciamento. Si legge nella Lezione prima:

Il letterato [...] appassionando il popolo e convincendo chi lo governa e chi lo nutre, giungerà a persuadere gli uni e gli altri; poiché il popolo riflette gli effetti delle sue passioni sopra chi può ragionare, e i pochi riflettono gli effetti della loro ragione sopra i molti, i quali possono soltanto sentire.²²⁰

I letterati sono infatti coloro in cui la forza del ragionare è pari al sentire e devono ricevere e dare quante più sentimenti e ragioni possano: non potendo convincere come invece spetta alla scienza, devono persuadere ancor prima di dilettere, che è il fine delle arti, «cercando tutte le vie perché l'universalità degli uomini, che è più atta a sentire che a ragionare, abbia più numero di sensazioni».²²¹

Da qui la valorizzazione anche dei romanzi di maggior successo, ritenuti – anche per la mancanza di produzioni autoctone rispetto ad altri generi “popolari” e più praticati, come le novelle e le rime che sono ritenute superate o vane, o i giornali che troppo spesso si perdono in noiose malignità e diatribe – un vantaggio per i letterati italiani. Proprio il nostro ritardo facilita infatti l'individuazione delle strade migliori tracciate dalle prove d'Oltralpe, e dunque consente di escludere o orientare in anticipo gli argomenti da proporre ai lettori per poterli formare. Proprio traendo vantaggio da ciò, ad esempio, Foscolo elogia differenti tipologie di romanzi, dal *Telemaco* di Fenélon al *Viaggio di Anacarsi* di Barthelemy,²²² perché «senza taccia di menzogna» possono «iniziare i men dotti nel santuario della storica filosofia».²²³

with the Austrian government in providing for Parini» (p. 422; per tutti i riff. all'*Essay* si segue l'edizione precedentemente citata).

²²⁰ ID., *Su la letteratura e la lingua. Lezione prima*, cit., p. 65.

²²¹ ID., *Esperimento sopra i principj della letteratura*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 57.

²²² Il romanzo che il Fenélon aveva destinato all'educazione del suo allievo, il duca di Borgogna, e che venne pubblicato contro la sua volontà nel 1699, racconta di un immaginario viaggio di Telemaco alla ricerca del Padre sotto la guida di Mentore, la personificazione della sapienza. L'opera del Barthélemy è invece un romanzo archeologico e filosofico pubblicato nel 1788 a Parigi ma che godette di enorme successo in Italia a cavallo dei due secoli.

²²³ ID., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, cit., p. 35.

Accanto alle produzioni “archeologiche” e francesi, si sofferma anche e soprattutto sulle produzioni inglesi e tedesche, le più vicine al sentire moderno e di cui individua le possibili derive soprattutto sui giovani e le donne per la forza delle passioni rappresentate; di esse, quando debitamente controllate, vengono tuttavia rivalutate le virtù pedagogiche adatte alla formazione dell'uomo adulto grazie al valore dell'esperienza e dell'errore, indicati proprio nella prolusione come strumenti per arrivare alla verità:

[...] poiché la natura e i costumi non concedono di preservare la gioventù e la bellezza dalle passioni, la letteratura deve, se non altro, nutrire le meno nocive, dipingere le opinioni, gli usi e le sembianze de' giorni presenti, ed ammaestrare con la storia delle famiglie. Secondate i cuori palpitanti de' giovinetti e delle fanciulle, assuefateli, finché sono creduli e innocenti, a compiangere gli uomini, a conoscere i loro difetti ne' libri, a cercare il bello ed il vero morale: le illusioni de' vostri racconti svaniranno dalla fantasia con l'età.²²⁴

La fiducia nel romanzo e nei suoi inganni non sembra qui incrinare, come invece accadrà nelle *Lettere* e in alcune dichiarazioni dello stesso Foscolo sull'*Ortis*, la convinzione che il lettore possa ricavare dal nuovo genere una scuola di morale, di cui si riconosceranno limiti e verità con la crescita; ma non esclude neppure la presenza di narrazioni pericolose, frutto di importazione. Di fronte alle migliaia di romanzi che con i «sogni» e le «ipocrite virtù» già inondano le case, rischiando di compromettere il pudore, Foscolo esorta allora gli scrittori italiani a cavalcare l'onda del successo per regolare una produzione che ha tante potenzialità quante insidie, offrendo spontaneamente «que' libri che, se non saranno procacciati utilmente [...], il bisogno, l'esempio, la seduzione li procacceranno in segreto».

La risposta della cultura tradizionale all'atipicità delle sue proposte la si trova nel *Ragguaglio d'un'adunanza de' Pitagorici*, pubblicato sugli «Annali di Scienze e Lettere» del maggio 1810, rivista promossa dal Rasori che condivide i presupposti di riforma avanzati dal Foscolo e finalizzata a creare un periodico indipendente e destinato a più ampie fasce di lettori possibili.²²⁵ Attraverso una presunta adunanza di esperti che discutono dello stato delle lettere, la chiusura alle nuove produzioni viene ricondotta all'incapacità di offrire un'alternativa valida e di

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Sullo spirito che anima la rivista e sul suo “manifesto” si vedano C. ANNONI, *Gli «Annali di Scienze e Lettere». Appunti per la storia di una rivista milanese (1810-13)*, in *Idee e figure del Conciliatore*, Quaderni di Acme 63, a cura di Gennaro Barbarisi e Alberto Cadioli, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 43-70; E. ELLI, *Una pagina di storia della cultura milanese in età napoleonica. Gli «Annali di Scienze e Lettere» (1810-1813)*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere*, vol. 114, 1980, pp. 206-216 e *Id*, *L'idea di letteratura nel Foscolo didimeo*, *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere*, vol. 126, fasc.1-2, 1992, pp. 161-178. Sulle modalità di stesura degli articoli di ispirazione o influenza foscoliana si rimanda all'introduzione e alle note di Emilio Santini a U. FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. VII, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. XXXVI-LIII.

natura eminentemente divulgativa, da cui deriverebbe l'accusa al romanzo di corruzione dei costumi e di essere un prodotto straniero inferiore e di gran lunga più semplice, tanto più perché in prosa, di qualsiasi componimento poetico. Ma nel fingere di dar voce sarcasticamente a tutti quei letterati italiani inorriditi dalle sue proposte,²²⁶ Foscolo riassume i punti chiave attorno a cui deve riformarsi una letteratura universalizzante in Italia: il diletto, la fruibilità linguistica, l'apprendimento emotivo attraverso il pianto e il riso di ciò che conosce già chi è abituato a leggere con piacere, e la capacità di insegnare a «cittadini, donne e signori» senza che la lettura costi loro fatica. Va da sé che se il romanzo assolve meglio di altre forme popolari queste funzioni, è ad esso che la letteratura dovrà indirizzarsi quando voglia coinvolgere più ampie fasce di pubblico.

3.3 Come scrivere un romanzo

Le istanze di universalità del romanzo sembrano infatti doversi estendere anche a un certo tipo di letteratura alta, persino se scritta in poesia, purché sia sufficientemente comprensibile da potersi rivolgere anche a chi cerca la sola evasione. In un articolo sulle traduzioni dell'*Odissea* inserito sempre negli «Annali di Scienze e lettere» e apparso poco più di un anno dopo la lettura della prolusione, nell'aprile del 1810, si legge:

[...] unico partito sarà sempre quello di tentare una versione, che, scostandosi quanto meno si può dall'originale, s'accomodi quanto più si può al gusto e all'universalità de' lettori. E per universalità vuols'intendere che la letteratura, e segnatamente in un poema narrativo, possa essere intesa e gustata non da' soli reverendi e dotti, ma da quanti hanno anima, ingegno, educazione e tempo da gettar via nella lettura de' libri.²²⁷

La possibilità che il poema epico debitamente tradotto secondo il gusto moderno svolga le stesse funzioni del romanzo si può propriamente ascrivere alla forza che la dimensione diegetica esercita su un pubblico che non si accosta alla letteratura per mestiere. Quanto tale canale sia lo strumento privilegiato per fare presa sui lettori, lo conferma il *Parere per un giornale letterario*, contenuto nei materiali preparatori al trattato *Della servitù dell'Italia*, ed in particolare nella sezione "pratica" in cui vengono date indicazioni sul metodo di stesura di un periodico che voglia rivolgersi a più lettori possibili senza perdersi in sterili polemiche. Nella sezione prevista per la letteratura

²²⁶ Sul tema si veda in particolare il saggio di A. BRUNI, *Foscolo polemista: dall'«Orazione inaugurale» al «Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici»*, Modena, Mucchi, 1994.

²²⁷ U. FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 209.

antica, la compartecipazione degli scrittori «gravi» è ritenuta essenziale al fine di far conoscere per la prima volta gli autori greci e latini noti solo agli eruditi. La strada da seguire per parlare alle donne è quella della diffusione di «estratti di romanzieri ed erotici greci» a cui si deve affiancare uno stile «non pedantesco, né cattedratico» poiché «assai libri dotti abbiamo in Italia, ma non ammaestrano perché annoiano».²²⁸

L'avvicinamento ai testi classici di lettori non addetti ai lavori sembra dunque basarsi sulle capacità di intrattenimento dei testi selezionati: la produzione suggerita è il parallelo del moderno romanzo, sia per la selezione di argomenti (narrazioni o narrazioni amorose) sia per la necessità di insegnare e intrattenere attraverso uno stile fluido che possa comprendere persino un pubblico femminile (che è per eccellenza pubblico dei *novel*). Alla base della proposta del Foscolo si intravede quindi una tendenza alla “romanzizzazione” delle forme narrative, che non è del tutto estranea neppure alle modalità di rappresentazione della storia.

Nella lezione terza sulla morale letteraria, Foscolo invita i giovani destinatari del corso di eloquenza a Pavia a giovare «dell'esperienza e della filosofia» che contengono le vite degli scrittori che più amano, soprattutto se italiani, per percorrerne i loro casi, gli errori e i meriti e ricavare quell'insegnamento che «li aiutò a divenire grandissimi artefici ed uomini ad un tempo meno infelici» nell'affrontare il periodo storico in cui vissero: essi dunque possono imparare da chi, maestro nell'arte letteraria, è il maggior conoscitore delle opinioni e delle passioni, del proprio cuore e dell'altrui.²²⁹ Le opportunità di immedesimazione e di apprendimento offerte dalla biografia, che in questo passo coincidono con la comprensione del proprio ufficio che i giovani letterati possono trarre dalla vita dei loro modelli, vengono intercettate dal Foscolo per essere sfruttate, conformemente a quanto sostenuto nella prolusione, anche per un pubblico nuovo e non necessariamente erudito come quello delle gazzette.

Nella sezione “Opinioni” del *Parere* viene suggerita la rivisitazione della storia in chiave aneddotica, trasformandola di fatto in una lettura che incuriosisca e insegni la morale attraverso la vita di personaggi realmente esistiti, ma minori. Anche in questo caso si tratta, come per il romanzo, di prose che godono di un discreto successo presso i lettori ma che non hanno precedenti classici o italiani e che Foscolo ritiene debbano parlare «*virginis pueribusque*»:

[...] talvolta scrivi anche brevemente la vita di uomini noti per nome famoso, ma privi di gloria, come per esempio Cola di Rienzo [...] Sì fatto modo di prosa alletterà molti lettori, appunto perché vi si sono avvezzi negli autori oltremontani, e manca assolutamente all'Italia.²³⁰

²²⁸ Id., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, cit., p. 318.

²²⁹ Id., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 157.

²³⁰ Ivi, p. 320.

Il ruolo pedagogico dello studio delle vite illustri e l'insistenza sul fascino che tali biografie storiche possono esercitare su strati socialmente differenti della popolazione è ricordato anche nell'*Ortis*, nella lettera datata 23 ottobre. Il protagonista viene rappresentato mentre è intento a leggere la vita di Licurgo e di Timoleone non tanto davanti a «tutti» ma per tutti, come un maestro, laddove in questo pubblico eterogeneo sono presenti il «parroco», il «medico» e gli abitanti del paese, a cui poi si aggiungeranno i contadini che «quantunque non comprendessero affatto, stavano ascoltandolo a bocca aperta». Il fascino della storia, come precisato da Jacopo, sarebbe da ricondurre al desiderio di illudersi proprio di ogni uomo, di prolungare la vita e riappropriarsi di cose che non può più avere. A tal fine essenziale diviene il ruolo dell'immaginazione poiché proietta la mente nel passato, da intendere come mondo altro, evasione dal presente, luogo in cui rifugiare la mente: «Ama la immaginazione di spaziare fra i secoli e di possedere un altro universo».²³¹

Non si tratta solo del valore pedagogico della Storia, ma del fascino che esercita anche il racconto di una vita e la capacità di straniamento a cui essa conduce. E in questo, le biografie illustri hanno la stessa efficacia delle biografie comuni: alla «lezione» segue il racconto appassionato di un vecchio lavoratore a Jacopo, che è la storia della quotidianità di un tempo, la «vita de' parrochi della villa viventi nella sua fanciullezza» o il ricordo di una tempesta o dei periodi di fame e abbondanza su cui ogni tanto si interrompe per spiegarsi meglio, ma di fronte ai quali il protagonista afferma: «Così mi riesce di dimenticarmi ch'io vivo».²³² Jacopo, in questo caso, vive un'esperienza analoga a qualsiasi lettore moderno di fronte a un romanzo, che è insieme partecipazione per le vicende di un uomo comune e distanza dalla propria situazione presente.

Nelle narrazioni biografiche, storiche o di finzione, come quelle che connotano il romanzo, Foscolo coglie lo strumento di avvicinamento alla lettura più efficace, facile alla penetrabilità, e dunque sfruttabile ai fini di quel rinnovamento letterario che si basa sull'ampliamento del pubblico tradizionale: appaiono infatti spontanei, dunque propri di ogni uomo indipendentemente dal suo grado di istruzione, tanto la tendenza alla diegesi,²³³ quanto al polo opposto, nell'atto di fruizione, la forza attrattiva che esercita la condivisione di un'esperienza di vita. Nel racconto accorato del vecchio a Jacopo, la cui spontaneità è dimostrata dalle ripetute perdite del filo del discorso, Foscolo ribadisce la linea già espressa a proposito del romanzo nel *Saggio di novelle di Luigi da Sanvitale*, laddove suggerisce agli scrittori di correggere le imperfezioni formali senza disperdere la verità dei sentimenti propria di un vissuto, come quello di una lettera di un padre alla figlia. La dimensione

²³¹ ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 298.

²³² *Ibidem*.

²³³ Sulla frequenza dei termini «narrare» e «raccontare» che rispondono a istanze non esclusive del protagonista del romanzo si veda *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012, p. 22.

stilistica costituisce per Foscolo un elemento dirimente nella funzione pedagogica ed immedesimante attribuita alle nuove narrazioni, sostitute verisimili di un'esperienza reale quanto quella storica, fino a spingersi al paradossale ribaltamento della stessa positiva accezione del termine "romanzo". Ciò risulta evidente nella condanna all'operazione editoriale del Marsigli affidata, come è noto, alle pagine della «Gazzetta universale» di Firenze del 3 gennaio 1801 dove «le lettere calde, originali, Italiane dell'Ortis» sarebbero state convertite in «un centone di follie romanzesche, di frasi sdolcinate e di annotazioni vigliacche», con un'evidente opposizione formale e contenutistica che riconduce alle prime uno stile magniloquente, diretto, che non lascia trapelare la tematica amorosa ma quella patria e alle seconde la languidezza delle narrazioni sentimentali tanto alla moda, irrealistiche e non impegnate.²³⁴ Nella nota dell'editore dell'Ortis del 1802 Foscolo manifesta la presa di distanza dalla *Vera storia di due amanti infelici* (che come molte narrazioni settecentesche pone nel titolo stesso la sua garanzia di autorevolezza attraverso una presunta veridicità della vicenda e attraverso la dicitura "storia"),²³⁵ derubricata a "romanzo" proprio con argomentazioni a base stilistica: la verità della «vita dell'Ortis» e delle «poche vere lettere» sarebbe contaminata e inficiata da «barbare frasi e note servili».²³⁶

Il ruolo assegnato allo stile nella verità delle narrazioni è in parte desumibile da un accenno alla diversa presa sul pubblico dei racconti di «fatti» rispetto a quelli di «affetti» che si trova nella *Notizia bibliografica* apposta all'edizione zurighese dell'Ortis, nella sezione riservata alle "Traduzioni". In tal senso, l'*Odissea* o le vite illustri, pur non essendo romanzi, rientrerebbero nel tipo di narrazioni che per Foscolo alletterebbero in qualsiasi lingua, in virtù della loro trama, che si basa appunto sui fatti. Per le narrazioni di sentimenti, a cui ascrive il proprio romanzo, l'«incanto» dovrà invece fare leva sullo stile e soltanto ad esso viene affidato il compito di «sedurre i lettori».²³⁷

Affinché ciò sia possibile, è necessario che lo scrittore esprima il "cuore" dell'uomo attraverso un'operazione stilistica che non comporti un raffreddamento delle passioni, come invece accade con la maggior parte degli autori italiani. La vicinanza alla spontaneità dei sentimenti e la loro autentica espressione è alla base dell'intera teoria letteraria foscoliana, in cui centrale è il ruolo

²³⁴ Riprendo da Gambarin p. XXIII, U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit.

²³⁵ Sulla figura del Sassoli, Martelli (*La parte del Sassoli*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII, 1970, pp. 177-251) e Padoan (*Il gioco degli specchi in Foscolo: Lorenzo Alderani, Angelo Sassoli, Jacopo Ortis*, in «Quaderni veneti», 18, dicembre 1993, pp. 9-63) concordano nell'attribuire al Foscolo, seppur parzialmente, l'edizione del 1798 (poi allestita su scartafacci originali dal Sassoli o dall'editore "prezzolato" così denominato dal Foscolo); contro la posizione del Martelli, Goffis (*Studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1942, pp. 84-97 e 98-114; *L'Ortis e la Vera storia di due amanti infelici*, in *Rassegna della letteratura italiana*, 82, settembre-dicembre 1978, 3, pp. 352-89). Per il ruolo e la figura del Sassoli e l'esistenza di un "proto-Ortis" su cui si sarebbe elaborata l'edizione 1798, A.M. TERZOLI, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004

²³⁶ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 133.

²³⁷ Ivi, p. 483.

dell'eloquenza, da intendere come la capacità di riproporre nell'arte il legame tra parola e pensiero, quale strumento naturale di comunicazione.

E perché la parola è l'unico mezzo assegnato dalla natura a' mortali acciocché possano intendersi e collegarsi, quanto le parole de' letterati saranno belle, maschie, veraci, tanto più ecciteranno passioni nobili e governeranno buone opinioni.²³⁸

Quanto la questione stilistica influenzi la «prosperità delle lettere» e l'«utilità della patria»²³⁹ Foscolo lo esemplifica mentre discorre in realtà dell'efficacia divulgativa delle opere di scienza, e ripropone la costante opposizione tra ciò che è appannaggio dei “pochi” e ciò che invece caratterizza i “tutti”:

Ma poiché oggi gli scienziati non degnano di promuovere i loro studi con eloquenza, poiché non si valgono delle attrattive della loro lingua per farli proprietà cara e comune agl'ingegni concittadini, non sono essi soli colpevoli se pochi si curano, se pochissimi possono vendicare la loro fama, e se tutti corrono a dissetarsi ne' fonti, i quali, se non sono più salutari, sembrano almeno più limpidi?²⁴⁰

In questa accusa rivolta agli uomini di scienza, Foscolo pone in luce con evidenza quali potenzialità gli studi italiani avrebbero se fossero caratterizzati da una lingua rivolta all'efficacia comunicativa, senza tuttavia limitarsi alla sola necessità della diffusione delle verità acquisite alla comunità dei concittadini. Anteporre la “limpidezza” degli studi stranieri alla qualità del loro contenuto significa infatti riconoscere alla lingua e al fascino che essa può esercitare il potere di decretare il successo di un'opera indipendentemente dalla sua effettiva bontà. Come precisato nel *Ragguaglio*, le ragioni per cui il pubblico italiano si rivolge a modelli linguistici e produzioni che guardano al di fuori dei nostri confini sono dovute alla presenza di una turba di professori – non dunque scrittori o scienziati – che scrive pochissimo, male e nulla che «conforti l'uomo e onori la patria». Se anche infatti si scoprissero cose «vere e utilissime» gli intellettuali italiani non sarebbero poi capaci di «farle piacere ed intendere», sicché altri hanno poi l'«arte» di diffonderle in Europa; di qui l'obbligo di «leggere e far leggere libri stranieri». Se nella Francia di Luigi XIV era già chiaro «che quelli che scrivevano bene adescavano più lettori di quanti pensavano meglio», nell'Italia

²³⁸ ID., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 249

²³⁹ Ivi, p. 59. Nell'atto di stesura della sua orazione, Foscolo si interroga su come «fare facili e corporee le astrazioni recondite della letteratura», vale a dire divenire «pittore di scenari e prospettive» e non «scultore» ricercando parimenti la forza di quell'eloquenza di cui si fa portavoce (*Epistolario*, vol. II a cura di Plinio Carli (vol. XV dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo), Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 556-557).

²⁴⁰ U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, cit., p. 32.

primo ottocentesca c'è chi «scomunica con la Crusca alla mano» e chi «dà dell'ignorante perché non l'avete inteso a dovere».²⁴¹

La critica alla situazione presente e al recente passato, come è noto, si rivolge in particolare ai gesuiti, che con le loro scuole avevano diffuso il culto della forma, diffondendo il primato dell'erudizione e dell'accademismo. Descrivendo i principali autori del secolo XVIII, nella lezione seconda, Foscolo precisa come la cultura illuminista francese avesse indicato la strada da seguire, quella del «dire cose e non parole vuote» ma in Italia curare il «succo» non aveva escluso la fredda eleganza gesuitica o, al contrario, un avvicinamento ai modi della lingua francese.²⁴² L'elogio del Galiani nell'orazione inaugurale, poi ripreso nella lezione seconda, è dovuto dunque alla capacità propria dell'autore del *Trattato su le monete* di discostarsi dalle fogge stilistiche dominanti. Così il Beccaria, con lo stile «sicuro e assoluto» *Dei Delitti*,²⁴³ è l'esempio tutto italiano di una prosa nuova che nasce dalla componente laica e razionalista del nostro Settecento, a matrice sensista (e non a caso in un frammento della lezione XII è accostato alla «colonia d'enciclopedisti francesi di Milano»). E non diverse da quelle del Beccaria sembrano nel *Saggio di novelle* le basi su cui Foscolo costruisce la definizione di stile, la cui sostanza è «la maniera di concepire i pensieri e sentire gli affetti», diversa in ogni uomo e dunque non desumibile da modelli italiani o stranieri. Per Foscolo lo stile è soggettività, la cui forza nasce non dall'eleganza ma dalla ricerca del vero e dall'esperienza: di qui la contrapposizione tra i due modelli negativo e positivo dell'orazione, vale a dire la persuasione interessata ma vuota di contenuto del Gorgia e l'eloquenza finalizzata al sapere propria di Socrate.²⁴⁴ Del resto proprio l'afflato pedagogico dell'eloquenza di quest'ultimo è ciò che guida Foscolo nella stesura dell'orazione e che deve guidare ogni forma di scrittura, il cui fine è aggirare «le astrazioni della letteratura» allo «studio dei fatti».

Una scrittura vera non potrà dunque mai basarsi sull'apprendimento di una foggia altrui, tanto più se straniera: il passo successivo dal *Saggio* alla *Lezione seconda* sta nelle implicazioni politiche e civili che si ricollegano alla lingua degli scrittori e dei recettori. Lingua e società sono tra loro interdipendenti e per questo «ogni letterato deve parlare alla sua nazione con la lingua

²⁴¹ Id., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 253-55.

²⁴² Ivi, p. 93 e la postilla foscoliana trascritta a p. 96

²⁴³ Ivi, p. 32.

²⁴⁴ Per l'analisi della figura di Socrate, celebrata nell'*Orazione inaugurale* anche attraverso una citazione dai *Memorabili* di Senofonte in apertura, che tiene conto del mito sorto attorno all'ateniese nel Settecento europeo (si pensi al *Socrate delirante* del Wieland o al riferimento che ne fece il Lomonaco nel suo discorso *Dell'eloquenza* del 1808) si vedano V. CIAN, *Foscolo a Pavia*, in «Bollettino della Società pavese di storia patria», a. XI, fasc. III-IV, dic. 1909, p. 330; E. SANTINI, *Poesia e lingua nelle Lezioni pavesi del Foscolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1937, p. 73; G. PAPARELLI, *Francesco Lomonaco e i suoi rapporti con Ugo Foscolo*, in *Per Francesco Lomonaco*, Napoli, Conte, p. 30 e il saggio di R. TURCHI, *L'orazione inaugurale di Ugo Foscolo*, in «Rassegna della letteratura italiana», mag.-dic., 1996, pp. 26-43; pp. 40-43.

patria»²⁴⁵ perché le parole di essa, tanto nel significante quanto nel significato, si caricano di tutte le valenze di cui il tempo le ha arricchite e sole possono parlare e animare il popolo a cui sono destinate. Di qui la necessità di comunicare ai nuovi protagonisti della società con una lingua che li rappresenti e che possano capire, che sia vera come i contenuti che veicola e che persuada poiché «negli indifferenti sta la moltitudine de lettori» ai quali «basta poc'ora a non credere come a credere».²⁴⁶

La capacità di persuadere, la perfetta sintesi di forma e contenuto, che nel Foscolo è data dall'oggettività della verità universale e dalla personale ed originale modalità di trasmissione al pubblico, è l'elemento chiave per il rinnovamento e l'allargamento della letteratura italiana: in questo si inserisce il discorso sul romanzo nell'orazione inaugurale, dove torna, come già nel *Ragguaglio*, il termine "adescare" proprio delle produzioni più adatte per coloro che alla letteratura si avvicinano per ozio, dunque ai lettori di romanzi. I punti di forza, e insieme i pericoli delle produzioni importate, sono infatti individuati anche negli «allettamenti del loro stile» in grado di far «abborrire come pedantesca e inetta la nostra lingua».²⁴⁷ L'«incanto della parola», come già espresso per le scienze, la sua penetrabilità, è infatti ulteriore veicolo alla possibilità di diffondere contenuti non ortodossi e uno stile corrotto che peggiori la situazione in cui verte la letteratura nella nostra penisola. La necessità di un romanzo italiano, e di qualità, pone dunque la necessità di trovare una lingua tutta italiana che abbia la stessa efficacia della straniera, senza che però ne risulti imbastardita: si tratta dunque, come per le forme letterarie alte, di non «scrivere barbaramente per essere letti» o «puramente per non essere intesi» ma di abbellire la lingua e arricchire lo stile senza dipendere dalle accademie e insieme valorizzare le «grazie del nostro idioma» senza contaminarlo con «merci straniere».

È ancora nella sezione "Traduzioni" della *Notizia bibliografica* che si trova la descrizione più precisa di come Foscolo applichi le sue teorie stilistiche al romanzo, modulate sulla quasi ventennale esperienza di riscrittura dell'*Ortis* e di relativa accoglienza presso il pubblico. A proposito dello stile delle *Ultime lettere*, Foscolo parla di un «uso pratico della lingua» in opposizione a «un metodo premeditato di scrivere» che coincide con lo «stile d'uomo che scrive a sé unicamente e per sé» senza pensare a chi leggerà e che dunque può approfondire o tacere a piacimento fatti o concetti, mentre con la stessa libertà può sprezzare la «rotondità» o l'«armonia» dei periodi senza badare alla loro eleganza, può selezionare voci antichi e desuete e trovare in esse una forza inedita. Conformemente a quanto sostenuto nell'Orazione pavese, lo stile dell'*Ortis* piace perché «non ha stile (pigliando il vocabolo nel significato delle scuole)»: da qui la possibilità di

²⁴⁵ U. FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 77.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 252.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 36.

«discernere i varj colori» della voce e i mutamenti della fisionomia del protagonista, che non si leggono ma si odono.²⁴⁸ A suggerimento agli eventuali traduttori, Foscolo ripropone dunque le considerazioni sullo stile che nelle lezioni pavesi riteneva necessarie per il rinnovamento della letteratura italiana e che hanno decretato il successo e l'attrattiva del romanzo presso il pubblico italiano:

[...] se i pensieri e gli affetti sentiti ed espressi da molti sono ridetti o comunemente, o con troppo studio, non possono provocare la curiosità di chi legge perché ei li sa; né procacciarsi la sua fede, perché gli pajono ricercati e dettati con arte. Ma se le cose medesime sono riscaldate e scritte da un foco tutto proprio a chi le dice; s'ei le porge quasi le fossero insegnate dalla sola natura e rischiarate col suo proprio ingegno; ispirate [...] dal genio delle sue passioni, e confermate dell'esperienza degli accidenti della sua vita; se finalmente le esprime per necessità di spassionarsi anziché per progetto di farsi ascoltare, allora tutto quello che dice porta seco una novità che infallibilmente alletta chi legge, e quantunque vi siano de' sofismi e de' paradossi, non se ne incolpa l'autore, perch'ei mostra di dire solamente cose che nella sua coscienza egli crede innegabili e vere.²⁴⁹

Lo stile adatto alla rappresentazione di un romanzo di sentimenti sarà dunque in grado senza artifici di incuriosire il lettore e portarlo a fidarsi di ciò che l'autore narra, perché per primo percepisce e crede alla verità della propria coscienza. La riconferma delle teorie stilistiche del Foscolo si trova nello scarso valore di molte traduzioni dell'*Ortis*, del tutto incapaci di dare una versione parimenti spontanea dell'originale di cui invece vengono raffreddati i pensieri, con la conseguente condanna dell'opera al di fuori dei confini italiani: non si tratta infatti di un impoverimento limitato alla sfera estetica, ma di inefficacia penetrativa del romanzo, che diventa così una “perdita di tempo” che non spiega il successo presso il pubblico. Ed è infatti nell'incompatibilità tra le esigenze di chiarezza e convenzionalità connaturate alla lingua francese e i non detti del linguaggio ortisiano che viene ribadito quel legame profondo tra originalità di un testo e stile del suo autore e la loro indissolubilità con le ricchezze espressive della nazione di provenienza.

²⁴⁸ ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 483-484.

²⁴⁹ *Ibidem*.

3.4 Quale tipo di romanzo?

Nella *Notizia bibliografica* del 1816 la descrizione della prosa romanzesca dell'*Ortis*, la cui irregolarità formale, unita al mezzo epistolare, serve alla resa dell'esperienza intima del protagonista, è necessaria al Foscolo per «investigare i motivi» del successo di libri «avidamente letti», soprattutto «da tutti i ceti di una nazione popolatissima», meritori di traduzione e oggetto di pareri contrastanti: una simile indagine porterebbe infatti a conoscere meglio «il cuore umano»²⁵⁰ e «le nature dei tempi».²⁵¹ L'attenzione alle pratiche di lettura reali, del suo romanzo in particolare, e alle loro conseguenze morali inducono tuttavia il Foscolo a un atteggiamento ambivalente nei confronti della forza persuasiva dello stile raggiunto, che è certamente prova compiuta di quella pienezza di sentimenti che nelle lezioni pavesi Foscolo ascrive a ogni espressione letteraria degna di tale nome, ma la cui verisimiglianza, in perfetta sintesi con il contenuto, ritiene pericolosa per gli effettivi fruitori dell'*Ortis*, che subiscono la fascinazione del testo ma non necessariamente la sua lezione: il romanzo può certamente recar del bene a fanciulle e giovani, ma può anche istillare «veleno» nelle loro anime.²⁵²

Sarebbe tuttavia errato ascrivere all'altezza della sola *Notizia*²⁵³ tale atteggiamento di cautela sugli effetti dannosi del romanzo, e più in generale delle sue strategie di persuasione, senza intravederne il germe nelle stesse riflessioni sull'eloquenza delle lezioni pavesi. Se la parola è facoltà umana per eccellenza, azione in cui l'uomo riflette se stesso, con tutte le sue mancanze, le sarà implicita la possibilità di deviare: non si tratta soltanto dell'uso distorto, per lucro, per ricchezza o potere, che ne fanno gli uomini ad esempio alla maniera di Gorgia; è la parola stessa, come la ritrae Foscolo, e con essa dunque la stessa eloquenza a caricarsi di ambiguità, anche nei casi in cui si propone come mediatrice morale e civile. La parola, e dunque la letteratura, possono coincidere con bellezza e armonizzazione e ambire a moderare il groviglio delle passioni, ma in quanto prodotti dell'uomo saranno sempre soggetti alla sua natura contraddittoria. Benché dunque Foscolo ritenga che la natura abbia dotato di «amore del vero» alcuni uomini, al fine di poterlo rappresentare per non sovvertire gli equilibri sociali e non spezzare l'incanto sulle illusioni della vita, nell'orazione restituisce un'immagine idealizzata dell'eloquenza o di come vorrebbe la si praticasse o pensa sia stata praticata felicemente in certe epoche e da certi autori, tanto da lasciare trapelare ombre e interrogativi persino sugli esiti di una così nobile attività letteraria.

²⁵⁰ L'importanza della dimensione interiore e della «mitologia dell'io» nella teoria del romanzo in Foscolo è sottolineata da Tellini in *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano, 1998, p. 7.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Cfr. *ivi*, p. 487.

²⁵³ Ove non diversamente specificato, *Notizia* sta per *Notizia bibliografica* e si riferisce all'edizione zurighese. Nell'edizione londinese dell'*Ortis* infatti Foscolo inserisce un'altra *Notizia*, più breve e sintetica.

Nella figura di Socrate, alter ego foscoliano, si rimarca l'impellenza etica di diffondere ciò che è stato appreso e comprovato da una lunga esperienza: «dopo aver udita e considerata ogni cosa, paleso, com'io so, quelle sole verità che vedo chiarissime nella mente e che sento nel petto profondo, verità che taciute mi fariano colpevole e disonesto dinanzi al mio Genio»;²⁵⁴ ma gli scrupoli di fedeltà e onestà intellettuale che obbligano Socrate a dire il vero, non riescono ad allontanare il timore di poter corrompere i suoi interlocutori: «Or benché fossi da' precettori stimato di felice intelletto, niuna verità m'avvenia d'imparare sì certamente ch'io non potessi ridirla senza timore di mentire e di nuocere», alla luce della consapevolezza che senza la «facoltà di persuadere» poeti e storici non acquisterebbero «grazia e credenza».²⁵⁵

Tale è la prospettiva da cui Foscolo nella *Notizia bibliografica* osserva l'*Ortis* dopo averne valutato l'accoglienza presso il pubblico, quando afferma che

[...] ben può l'*Ortis* diventare nocivo [...] perché sparge *la luce* [...] del *disinganno* negl'intelletti più atti a vederla; e perché ridesta le fiere passioni ne' cuori creati a sentirle. I giovani privilegiati di mente svegliata e di anima calda pagano questi doni con la sciagura di dividersi nel loro secreto da tutti gli altri mortali. E tanto più quanto più spremono da' libri sentimenti e ragioni confacentisi alla loro indole, e avversi alla pratica che fa prosperare per mezzo de' vizj de' particolari la società quale è ridotta a' dì nostri, e dove ad ogni modo dobbiamo vivere.²⁵⁶

Quando Foscolo avanza riserve su tutti i «romanzi della specie dell'*Ortis*»,²⁵⁷ dominati dal «troppo bollore degli affetti», e ne offre con la stessa notizia un «contraveleno a pro della gioventù»,²⁵⁸ non rinnega i buoni propositi che animano la sua scrittura ma mette in discussione la possibilità di riformare tipologie di testo che, sebbene ritenute insidiose perché in grado di «riscaldare i cuori palpitanti dei giovinetti e delle fanciulle», avrebbero dovuto essere «spontaneamente offerte» per combattere le derive morali dei romanzi stranieri, segretamente letti, e fornire ai giovani gli strumenti per avviarli alla ricerca del vero e del bello morale.²⁵⁹ In discussione non c'è insomma l'intero genere romanzesco, ma solo quel genere di opere che coincidono con i romanzi di sentimento moderni e che già nell'orazione erano specificatamente indirizzate a un pubblico più ingenuo, da (ri)formare moralmente prima ancora che civilmente. La proposta di lettura di narrazioni «innocue» e, si potrebbe dire arcaizzanti, come quelle del Fenélon

²⁵⁴ Ivi, p. 24.

²⁵⁵ Si veda E. NEPPI, *Foscolo pensatore europeo*, introduzione a U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Perugia, Leo S. Olshki Editore, 2005, pp. 78-79.

²⁵⁶ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 530.

²⁵⁷ Ivi, p. 528.

²⁵⁸ Ivi, p. 530.

²⁵⁹ ID., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., p. 35.

(che non a caso è nell'orazione posto sullo stesso piano della *Ciropedia* di Senofonte), resta ancora, tacitamente, la strada universalmente più percorribile, se si vuole unire l'intrattenimento alla formazione.

Nella *Notizia*, tuttavia, Foscolo, rispondendo alle critiche avanzate, tra i tanti dal Bettinelli, sulle finalità di un romanzo che vuole le «*lagrime de' lettori, e la corrispondenza dei loro cuori*» ritiene vi siano altre tipologie di testo di successo, benché legate ad altre modalità fruibili.²⁶⁰

Frattanto gli altri dicevano: a chi scrive è più agevole siccome anche più grato a chi legge il romanzo tessuto di complicate vicende, vario di caratteri e dilettevoli per inaspettate catastrofi esposte con brio, con passione e con eleganza: e s'anche questi requisiti dello stile mancassero, non resterebbe che non trovasse lodatori, specialmente fra quelli, e sono i più, che leggono con poca penetrazione e spesso per noia: e veramente chi libera gli uomini dalla noia fa loro grandissimo beneficio.²⁶¹

Ma la «sostanza de' racconti complicati» che si affida alla memoria e non può dunque essere preservata a lungo, non ha la forza penetrativa dei romanzi che ritraggono un cuore; Foscolo delinea infatti una modalità di fruizione totalmente differente per i romanzi di sentimento, che non sono opere finalizzate al solo intrattenimento, perché se mal scritte stancano e non sviluppano la fantasia del lettore. La difficoltà infatti sta nel riuscire a coinvolgere «per tutto il corso di un volume» il lettore presentandogli un solo «carattere umano», lasciando da parte le «avventure meravigliose e i molti accidenti» per «pochi e ordinati»: solo queste narrazioni consentono di colpire i lettori al punto da indurli a «osservare commossi in quei fogli la malattia giornaliera e progressiva d'un altro cuore umano febricitante di passioni e per cose che tutto dì accadono a tutti». ²⁶²

Le narrazioni incentrate sullo studio di un singolo carattere, quando allo scrittore «esca bene il suo schietto lavoro», definiscono un contatto diverso con il lettore, che si fonda sull'immedesimazione di sé nelle sofferenze e nelle passioni dell'altro e su una verisimiglianza che abbandona il «meraviglioso» per il realistico. Sia per la complessità di stesura che investe l'autore quando tenta di presentare un cuore e non vicende esterne sia per l'effetto sul pubblico, Foscolo sembra suggerire cautamente la superiorità estetica e la maggiore utilità di tali produzioni, che tuttavia si scontrano con gli effetti reali della loro lettura, in grado di sovvertire la dimensione didattica e catartica ricercata.

La predilezione per i romanzi che raccontano intimamente una vita, per la loro efficacia emotiva e la forza attrattiva, è in realtà nel Foscolo ripetuta in più di una circostanza nel corso di

²⁶⁰ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 489.

²⁶¹ Ivi, p. 509.

²⁶² Ivi, p. 508

tutta la sua produzione. Nelle prime redazioni della prefazione di Didimo alla traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne si parla di un «libricciuolo» grazie al quale «s’impara ad esplorare il proprio cuore e l’altrui; a scoprire in ogni minimo atto ed oggetto della natura la verità; e, quel che giova assai più, a sospirare senza rattristarsi ed a sorridere men orgogliosamente su le debolezze del prossimo». ²⁶³ La credibilità di questo insegnamento sono suggerite dalle qualità che il traduttore attribuisce allo scrittore e che dunque definiscono il testo come opera di uomo «d’animo libero, di spirito bizzarro, e d’argutissimo ingegno segnatamente contro la vanità dei potenti, l’ipocrisia degli ecclesiastici e la servilità magistrale de’ letterati», ²⁶⁴ ma anche dalle dichiarazioni sulle scelte traduttorie, sulla ricerca di una lingua che non vuole piegarsi ai «modi strani e stranieri», o preferirne di troppo antichi o eccessivamente provinciali, assecondando i gusti delle accademie («tradurre grammaticando, sillogizzando, citando con una serie di perpetui commenti»). ²⁶⁵

Nell’edizione del *Viaggio sentimentale* del 1813 le riflessioni sulla lingua vengono inserite, diversamente rielaborate, nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in linea con la consueta polemica verso i letterati. ²⁶⁶ accanto all’ironia sulle disparità di giudizio che questi avrebbero espresso sulle scelte stilistiche della sua traduzione, si inserisce la ferma convinzione della necessità di «comporre libri utili per chi non è dotto, ed innocenti per chi non è per anche corrotto». ²⁶⁷ Ma il Foscolo didimeo che predilige la poesia ma scrive in prosa, che «nutre una naturale avversione contro chi scrive per pochi» e preferisce parlare con le donne o con persone che non ha mai visto, si attribuisce la paternità dell’*Ipercalissi*, testo volutamente oscuro ai più perché indirizzato a quei «rarissimi» che soli devono e hanno le capacità di intendere, leggendo, i propri «peccati». ²⁶⁸ In queste righe, Foscolo spiega la dicotomia quasi paradossale tra aspirazione all’universalizzazione e testi che costellano la sua produzione muovendosi in direzione opposta, vale a dire accantonando la dimensione etica e pedagogica: in essi domina il sottile gioco letterario e metaletterario piegato a fini comico-satirici, come con gli esperimenti del *Sesto tomo dell’io*, spesso destinati alla polemica con i letterati tradizionali, come nel *Ragguaglio*.

²⁶³ U. FOSCOLO, *Prose varie e d’arte*, cit., p. 189. Si veda qui M. PALUMBO, *Jacopo Ortis, Didimo Chierico e gli avvertimenti di Foscolo ‘Al lettore’*, in *Effetto Sterne, La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 60-89 ma anche il commento alla più recente edizione *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l’Italia. Traduzione di Didimo Chierico, LXIX (Il caso di delicatezza)*, in U. FOSCOLO, *Opere. II. Prose e saggi*, edizione diretta da F. Gavazzeni con la collaborazione di G. Lavezzi, E. Lombardi e M. A. Terzoli, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995; S. PARMEGIANI, *Da Sterne alla critica dei romanzi inglesi nell’Epistolario di Foscolo*, in «Cahiers d’études italiennes», 20, 2015, pp. 119-133, G. BARBARISI, *Le ragioni della traduzione del Viaggio sentimentale*, in *Atti dei convegni foscoliani*, vol III, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 1988, pp. 113-127.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ FOSCOLO, *Prose varie e d’arte*, cit., p. 189

²⁶⁶ “[...] grammatici che ad alte grida insegnavano il bel parlare e non facevano intendere ad anima nata”. (Ivi, p. 173)

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Ivi, p. 174.

Eppure, anche alla luce del fatto che i contributi paratestuali al *Viaggio sentimentale* si inseriscono e inseriscono la stessa traduzione in questo filone altro della sua produzione, più ricercato e meno divulgativo, nel definire le finalità del romanzo, quand'anche di natura satirica, Foscolo ripropone con convinzione l'essenzialità dell'immedesimazione che offre il singolo carattere e il valore del pianto come strumento per avvicinarsi alla verità. Ciò risulta più evidente nell'edizione del 1813 rispetto alle altre redazioni:

Lettori di Yorick, e miei. Era opinione del reverendo Lorenzo Sterne *Che un sorriso possa aggiungere un filo alla trama brevissima della vita*; ma pare ch'egli inoltre sapesse che ogni lagrima insegna a' mortali una verità [...] volle con parecchi scritti, e singolarmente in questo libricciuolo, insegnarci a conoscere gli altri in noi stessi, e a sospirare ad un tempo e a sorridere meno orgogliosamente su le debolezze del prossimo.²⁶⁹

In questa edizione, infatti, la validità di un'opera che sappia far sorridere è direttamente attribuita allo Sterne attraverso una citazione dal *Tristram Shandy*, mentre l'attenzione posta al ruolo pedagogico delle lacrime, benché posta sullo stesso piano attraverso un'avversativa e la costruzione principale+dichiarativa, non trova alcun corrispettivo in un'opera precisa dell'autore inglese. Si tratta, come risulta più evidente nelle redazioni antecedenti, di un'affermazione del Foscolo stesso,²⁷⁰ che ricorre infatti a un «pare ch'egli sapesse», nella quale è possibile ravvisare una costante circa gli effetti che un romanzo deve avere sul pubblico.

Con l'*Olimpia*, un progetto di narrazione mai realizzato di cui si trovano vaghi accenni in alcune lettere al Monti (una del 1795 e l'altra, alcuni anni dopo e più vicina alla prolusione, del 1808), Foscolo ambisce ad «ammaestrare col pianto i giovinetti e le vergini» e ha in mente in questo caso un testo che riesca a dosare passioni, avvenimenti, filosofia e aneddoti, secondo i modelli e le istanze che avrebbe esposto nelle lezioni pavesi. Si parla infatti di un romanzo che deve sembrare «semplice, originale» e «Italiano» pur traendo ispirazione da testi di varia origine: dall'«erudizione della Anacarsis», dalla «morale dell'Ortis e dagli affetti dell'Eloisa – dell'antica Eloisa».²⁷¹ L'*Olimpia* viene pensato come un'opera storica ambientata nel Cinquecento, costruita in modo che le vicende di due amanti, la loro passione e le loro avversità si dispieghino attraverso le lettere, nelle quali si raccontino inoltre gli aneddoti dei letterati e della vita del tempo, così da discorrere «opinioni politiche, religiose e morali [...] applicate alle passioni», conformemente al suo romanzo d'esordio.

²⁶⁹ Ivi, p. 39.

²⁷⁰ Cfr. il paragrafo *Il sorriso e le lacrime* in P. FASANO, *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 117-121.

²⁷¹ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. II (luglio 1804-dicembre 1808) a cura di Plinio Carli, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 542-43.

In queste poche righe, dove viene tracciato il disegno di una narrazione storica e sentimentale, Foscolo tocca argomenti e soggetti su cui rifletterà, come in parte si è visto, nella *Notizia bibliografica*. Il confronto tra l'*Ortis* e i romanzi europei e il problema della ricezione reale, introdotto dalle domande avanzate da Saverio Bettinelli, deve argomentare quale sia il «frutto» delle lacrime e della «corrispondenza de' cuori» tanto ricercate nei lettori. Dopo aver ribadito quanto espresso nella prolusione a proposito del potenziale delle narrazioni sentimentali di qualità, vale a dire la loro capacità, quantomeno nelle intenzioni, di scuotere le anime giovanili ora per tutelarle dalle passioni adulte, ora per conoscere meglio se stesse e con questo sopportare le angosce umane, Foscolo mette a confronto con i più celebri romanzi europei il proprio *Ortis*, quantomeno per sottolinearne lo sforzo di perfezionamento in senso morale rispetto alle opere che lo avevano preceduto.

Foscolo avanza infatti delle riserve precise sulle scelte di rappresentazione delle passioni e dei personaggi del più noto dei romanzi incentrati sul sentimento del «secolo addietro», la *Nouvelle Heloïse*, come peraltro già suggeriva lo stesso progetto dell'*Olimpia*, quando per la rappresentazione degli affetti si suggeriva, in inciso, di guardare alla vecchia Eloisa. Nel romanzo di Rousseau, preso in esame come esempio di «narrazione semplice» per il grande successo registrato presso il pubblico e perché tra i primi e maggiori tentativi di «ordire un romanzo tutto di sole passioni, senza varietà né stranezza di sentimenti», viene individuato «un non so che di romanzesco incredibile» soprattutto nelle azioni in contrasto con la natura della protagonista, che risultano poco giustificabili e non del tutto accettabili moralmente, al di là del giudizio negativo sulla figura di Saint Preux. L'analisi del romanzo è condotta infatti in stretta relazione con i modi di fruizione del testo, che sfociano in un preciso ritratto delle abitudini della società contemporanea: nell'eloquenza di Rousseau viene individuato lo strumento con cui poter «adescare alla meraviglia» senza che però venga realmente svelato il cuore umano. I caratteri del ginevrino presentano infatti contraddizioni tra «condotta e massime» dovute al fatto che non sembrano vivere realmente le passioni da cui sono colpiti ma obbedire a dei sistemi morali preconcepi che, sostenuti dalle doti oratorie dello scrittore, allontanano il lettore dalla indispensabile riflessione sopra le proprie e le altrui passioni. La *Nouvelle Heloïse* finisce dunque con l'aprire la strada a romanzi ed opere storiche «uscite recentemente» che sono troppe metafisiche e «abbagliano e si risolvono in fumo», senza creare empaticamente un'identificazione e una conseguente riflessione sul proprio stato da parte del lettore, che è, come si è detto, essenziale in ogni romanzo per il Foscolo.²⁷²

La presa di distanza dall'opera francese non si sofferma tanto sull'ambiguità di certi personaggi e i riflessi che ne possono derivare sui giovani – che sono a suo avviso spesso toccati

²⁷² ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 493-495.

dalla filosofia prima che dall'esperienza e dunque ancor più vulnerabili –, ma sul troppo calore retorico che è alla base della poca naturalezza e dell'eccessivo «lambiccare il perché di ogni cosa» che si riscontra soprattutto nei romanzi che hanno accentuato i difetti dell'opera rousseuaviana. Le cause di queste prassi scrittoria, che si allontana dalla imitazione diretta e logora l'intelletto rendendo i «pensieri» nei romanzi «or minutissimi, impercettibili; or generali e trascendentali», vengono ricondotte in sostanza alla rivoluzione della lettura, alla “fretta” con cui vengono percorsi i libri: ne deriva che i romanzieri, per inculcare quanto contenuto nella loro opera, si allontanano dall'immediata spontaneità dei «primitivi scrittori», per soddisfare i continui e discordanti giudizi del pubblico e il suo «capriccio di novità».

Si descrivono gli oggetti non con gli affetti che hanno prodotto in noi e ne' gradi che possono produrre secondo la loro natura; bensì esagerandoli affinché i lettori infastiditi d'indigestione di libri, ne siano, volere e non volere, potere e non potere, commossi; si mendica l'entusiasmo nelle interjezioni e perfino ne' punti ammirativi, e la morale filosofia nelle nuove nomenclature, e nelle formole matematiche [...] ²⁷³

La diversità di giudizio espressa invece sull'operazione letteraria condotta da Goethe e sul proprio romanzo rispetto all'*Eloisa* di Rousseau e ai suoi epigoni definisce dunque una tipologia di narrazione diversa, per quanto pur sempre di sentimento e non d'azione. Foscolo infatti ritiene soddisfatta nei primi romanzi di due differenti nazioni quella richiesta di spontaneità e semplicità essenziale per la riuscita dell'unico scopo che questi libri si sono prefissati, che è a suo dire l'osservazione del cuore umano, senza che si incappi nel romanzesco o nell'eccesso di retorica. Quando dunque riflette sulla pericolosità o la riuscita di tali testi il terreno di discussione non investe la dimensione estetica, né tantomeno i difetti o i pregi ascrivibili allo scrittore, ma unicamente gli “effetti morali” delle nuove letture. Solo il punto di vista della ricezione è ciò che gli impone di portare alla luce le insidie della propria opera e di farne ammenda, benché ne rivendichi una bontà di intenti inedita in qualsiasi altra lettura antecedente e coeva. Il risultato di tale apologia segnala pertanto un'ulteriore differenziazione rispetto ad altre tipologie di romanzo, nella quale è possibile ravvisare in che modo sia mutato nel Foscolo il rapporto tra etica e nuovo genere rispetto alle teorie settecentesche.

I presupposti da cui prende le mosse sono in realtà i medesimi poiché non tratta del romanzo in generale ma delle narrazioni di sentimento, vale a dire di quelle letture che anche nella prolusione erano indicate come le più conformi e ricercate da giovani e fanciulle. Foscolo si concentra dunque

²⁷³ *Ibidem.*

su quello stesso pubblico di tradizionali lettori di romanzi su cui a lungo si erano spesi sostenitori e detrattori, mettendo apparentemente da parte quel taglio specificatamente civile e politico che era l'elemento di novità della sua teoria letteraria. Da questo punto di vista, la critica alla *Héloïse*, al *Werther*, alle *Liaisons dangereuses* non presenta grossi caratteri di originalità: l'ingenuità dei fruitori davanti all'esplosione delle passioni sulla pagina si traduce in una pericolosa emulazione che abbandona la «buona fede» per l'«ipocrisia della virtù». Personaggi come Saint Preux o come Carlotta o azioni censurabili come quelle dell'opera di Laclos creano nella realtà «teste ridicole che hanno titolo di romanzesche», per ciò che riguarda la sfera del decoro, il distorto abbandono della giovanile innocenza.²⁷⁴ L'utilità del romanzo viene dunque indagata secondo la consueta prospettiva del rapporto tra i sessi così come messo sulla pagina e nelle sue conseguenti deviazioni sulla società, con la tipica degenerazione della donna in figura più o meno consapevolmente ammalatrice, calcolatrice o civetta o preda inerme di seduttori che la corrompono.

Né tantomeno le pratiche di lettura dell'*Ortis* sembrano definire i contorni di un romanzo moralmente ammissibile, poiché si parla di «padri e madri» che «sviano da questo libro le loro figliuole» e di una «irritazione della curiosità» che lo fa leggere «di soppiatto, e accresce il pericolo».²⁷⁵ Vi è però un'importante differenza rispetto alle narrazioni precedenti, perché l'argomentata irreprensibilità amorosa di Jacopo e Teresa salva la sua opera dalla «censura meritata quasi da tutti e anche dalla Clarissa», che in Lovelace offre invece l'immagine di un libertino facilmente riproducibile, e riconduce la pericolosità della sua operazione letteraria al di fuori dei rapporti di genere.

Le ambiguità del ritratto di Socrate, che sente l'impellenza di dire il vero e teme di nuocere, sono le stesse di Foscolo che crede nel romanzo che sta ripubblicando (e che ripubblicherà l'anno successivo con un *Notizia* ben più ridotta), ne difende le finalità morali, ma in esse intravede il rischio maggiore di corruzione. Nel contrasto tra passioni nobili che l'*Ortis* desta in quei lettori che più comprendono il senso dell'opera e la loro impraticabilità nella realtà, si cela infatti la condanna alla chiusura in se stessi e alla disillusione o al contrario, nel peggiore dei casi, l'esortazione ad azioni disperate. I giovani «più utili al mondo» possono solo riflettere sul contenuto delle sue riflessioni e comprenderne il messaggio, senza lasciarsi sopraffare.²⁷⁶ In questo contesto si inserisce anche il tema politico, che non è più indirizzato a un pubblico identificato su base censoria e culturale e a cui spetta una specifica funzione mediatrice attiva nella società ma si incentra intorno a un condiviso amor di patria consapevole però della criticità della situazione italiana. L'*Ortis* insomma sarebbe la voce di «tanti lettori di varie nazioni» che volevano «vedere espressi i loro

²⁷⁴ Ivi, p. 529.

²⁷⁵ Ivi, p. 530.

²⁷⁶ Ivi, p. 535.

propri sentimenti» sull'oppressore comune «ch'essi non avrebbero forse saputo né ardito manifestare».²⁷⁷

Le stesse ombre gettate su entrambe le tipologie di romanzi di sentimento vengo riprese, come si è già visto, quasi letteralmente nel progetto delle *Lettere dall'Inghilterra*, dove la storia del genere coincide gradualmente con la storia di come cambi la relazione tra verità e finzione e come quest'ultima venga variamente recepita a seconda delle società e dei tempi: non è infatti secondario il fatto che anche nella *Notizia*, seppur non sincero,²⁷⁸ Foscolo senta il bisogno di giustificare quale fosse la verità storica della sua opera attraverso un diverso grado di verità delle sue componenti. Così l'amore provato dal protagonista e gli estremismi sono «storia», caratteri e luoghi sono espressione della «natura vivente», gli episodi che raccontano di altri personaggi inseriti nel testo sono «verissimi quanto a' fatti, benché esagerati» da chi li riferisce, Lauretta è in dubbio se sia «reale o fantastica», Jacopo è «tale qual'era». Di qui deriva anche il ruolo assegnato alla forma epistolare nel romanzo, poiché le «lettere furono scritte e spedite, quali appunto si leggono».²⁷⁹

La verisimiglianza dell'*Ortis*, ribadita in maniera più succinta anche nella *Notizia* del 1817, che è la verisimiglianza del *novel*, nelle *Lettere* innesca però l'effettiva svalutazione del romanzo in senso moderno, quand'anche moralmente ineccepibile. Foscolo per la prima volta non sembra trovare una reale funzione pedagogica al genere per come è stato trattato ed è proprio l'«eccessiva schiettezza» nella rappresentazione del cuore e della quotidianità, così necessaria nella sua teoria letteraria, che viene additata tra le cause di ricezioni fuorvianti. Il ritorno alla verità propria dei poemi romanzeschi da intendere come ribaltamento delle strategie di autenticazione del romanzo attraverso l'aperta dichiarazione di finzione e il ritorno a modalità di lettura non di consumo e a una scrittura che richiede una lunga elaborazione non sono dunque solo la risposta alla falsa metafisica della De Staël ma anche l'antidoto contro la sovraidentificazione incontrollata.

Eppure, come già accaduto per l'*Ortis* pubblicato ben due volte insieme al suo contravveleno, anche nel momento in cui sembra mostrare sfiducia nelle istanze delle narrazioni moderne, Foscolo ne ripropone le peculiarità, a riprova di come la sua critica non si muova verso l'intero genere. I debiti didimei della prefazione alle *Lettere* non assumono tuttavia i toni del gioco letterario a fini autoironici, ma si configurano secondo le forme e le convenzioni del romanzo più in voga tra Sette e Ottocento. Proprio quando l'autore si rivolge al lettore invitandolo a prendere sul serio solo le parole che gli sta rivolgendo direttamente nella lettera a lui dedicata perché unica scritta esplicitamente per la pubblicazione, ritorna ad esempio l'affermazione di autenticità dei materiali proposti in seguito: missive con reali destinatari («lettere d'uomo esule il quale scrivendo

²⁷⁷ Ivi, p. 487.

²⁷⁸ C. DIONISOTTI, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 76.

²⁷⁹ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 485-86.

per ozio agli amici suoi)), non inseriti in un «libro d'autore» ma riesaminate per una diffusione a «tutti». Di qui l'affermazione di verità: «vedile tali e quali io spensieratissimo me le lasciava dettare dall'anima».²⁸⁰

La scelta degli argomenti non ricade inoltre su temi «utili a poeti tragici» ma al lettore, identificato con un «tu»; viene descritta la vita comune attraverso le lettere poiché «sarà più grato spettacolo a guardare quell'uomo della natura che troverai nella tua famiglia e nella tua città»: essere contemporaneamente «spettatore e spettacolo» di ciò che accade serve infatti ai giovani lettori, destinatari elettivi, affinché non disprezzino il genere umano. Tuttavia la prefazione alle *Lettere* mostra molti punti di contatto con la *Notizia* dell'ultimo *Ortis*, quella del 1817, dove la distanza dal romanzo non per la verità del suo contenuto ma per i suoi effetti morali si fa più marcata:

Pubblicai sono oggimai sedici anni cert'altro volumetto, e non potendo per anche esporre le opinioni che allora – ed ora in gran parte – mi parevano vere, le ho rinfiammate delle lugubri passioni che allora m'ardevano. E temo non siano luce tristissima da funestare a' giovinetti anzi tempo le vie della vita e disanimarli dall'avviarsi con allegra spensieratezza. I molti lettori ch'io non mi sperava, non mi sono compenso del pentimento ch'io pure non temeva; ed oggi n'ho e n'avrò anche quando quel libercolo e questo saranno dimenticati da te.²⁸¹

Nella chiusa del 1817 Foscolo non si pente de «principj morali e politici» che ha disseminato nel suo romanzo ma di averli resi noti ai più, attraverso la scelta di un libro amoroso che avrebbe dovuto instillare le «opinioni che credeva utili alla sua patria» nei giovani e nelle donne. Foscolo arriva però a non riconoscere alcuna effettiva utilità alla sua opera e ai romanzi affini in sede ricettiva, perché «gli animi forti non bisognano di esempi né libricciuoli a indurli a vivere e a morir virilmente».²⁸²

Nella prefazione alle *Lettere* invece, così come poi accadrà negli altri scritti inglesi, il giudizio sull'*Ortis*, preserva sì i consueti timori in sede ricettiva, ma riporta alla luce la non sopita convinzione che il romanzo abbia ancora una utilità fondamentale. La sola funzione educativa assegnata al romanzo rimane sempre la conoscenza del cuore umano, l'abitudine a ritrovare se stessi nell'altro e dunque ancora una volta nell'identificazione:

Intanto potresti averne alcun frutto considerando in due età sì diverse e a traverso le fortune e le opinioni del secolo nostro il medesimo umano individuo. Perché se tu guarderai un po'

²⁸⁰ U. FOSCOLO, *Prose varie d'arte*, cit., p. 240.

²⁸¹ *Ivi*, p. 243.

²⁸² *Id.*, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 541.

attentamente e me e chiunque mortale o per vanità, o per imprudenza, o per necessità si disvela dinanzi a te, forse t'avvezzerai a guardare assai meglio dentro di te.²⁸³

Sempre in queste pagine viene inoltre ribadita la necessità di una lingua naturale e schietta, italiana, che non ceda ai servilismi dei grammatici o a vocaboli «metafisici» che celano l'«evidenza delle idee», sui quali si regge lo «stile de' romanzieri, de' poeti e degli storici d'oggi, avvampante d'entusiasmo e di passioni artefatte».²⁸⁴

In queste righe è dunque possibile ravvisare, nell'intero svolgersi della teoria foscoliana, i caratteri costanti della forma romanzo che identificano infine il ripiegamento verso una scrittura più intima e meno militante e dunque più vicina alla dimensione privata che è caratteristica del genere all'atto del suo nascere. Foscolo dà così ampio spazio al pubblico di giovani, da formare attraverso la scrittura, una scrittura vera, che sappia raccontare la vita dell'uomo e con essa una società, nella consapevolezza che non si debba più esortare all'azione politica diretta, ormai priva di un vero e proprio terreno d'azione. Il solo rivolgersi al pubblico tradizionale del romanzo con la scomparsa del lettore riformatore in senso politico di cui parlava nella prolusione è chiaramente giustificato da quanto si legge nell'*Essay*:

The truth is that Napoleon conferred upon Italy all the benefit that a country divided and enslaved could possibly expect from a conqueror. To him she owed her union; to him her laws and her arms: her new activity, and her recovered martial spirit were inspired by his system. But Foscolo was a citizen of Venetian republic which Napoleon destroyed, and there exist in Italy a very numerous class, who consider the independence of their country as the first indispensable step toward her regeneration.²⁸⁵

Il genere romanzo viene dunque disinvestito progressivamente dell'originale missione politica, perché la causa dell'indipendenza, che come si legge è necessaria perché vi sia la rigenerazione di uno stato, non può essere perorata in assenza di «ogni speranza di patria» e perché «gl'ingegni frementi sotto Napoleone giacciono ormai in muta costernazione». La Restaurazione costringe il Foscolo a individuare un capro espiatorio diverso dal sovrano francese a cui vengono persino riconosciuti dei meriti come conquistatore.²⁸⁶ Causa infatti dello stato in cui verte l'Italia è ritenuta quella classe a cui spettava nella prolusione il riscatto nazionale:

²⁸³ ID., *Prose varie d'arte*, cit., p. 243.

²⁸⁴ Ivi, p. 245.

²⁸⁵ ID., *Essay on the present literature of Italy*, cit., p. 554.

²⁸⁶ Sui rapporti tra Foscolo, la Rivoluzione francese e Napoleone si vedano almeno: E. NEPPI, *Foscolo e la Rivoluzione francese: momenti e figure del pensiero politico foscoliano* (disponibile al link <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01141267/document>; il contributo è stato pubblicato in *Les écrivains italiens des Lumières et la Révolution Française*, Ens Edition, 2009), C. DEL VENTO, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal noviziato letterario al nuovo classicismo (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003; G. BARBARISI, *La rivoluzione francese e Napoleone nella riflessione del Foscolo in*

In spite of his opposition to the French, and of his repeated declaration, that the representative rights belong only to the landed proprietors, it is easy to discern that Foscolo is a pupil of the Revolution. In truth, he imputes the misfortunes of Italy to the cowardice, the ignorance, and the egotism of the nobles.²⁸⁷

L'assenza di un vero e proprio pubblico militante fa così naufragare negli anni l'ipotesi di un romanzo impegnato, perché non può avere sbocchi su una realtà percepita come politicamente immobile: di qui le remore all'*Ortis* e il bisogno di ricondurre la sua scrittura a finalità che quantomeno non disilludano prematuramente i giovani. Nel tardo abbozzo di un romanzo "anglo-elvetico", come ebbe a definirlo il Goffis,²⁸⁸ dal titolo *The Italian Bride*, Foscolo immagina una vicenda amorosa e di peregrinazioni, ad esito tragico e dal rinnovato sapore autobiografico. Nell'articolata trama esposta nei suoi piani di lavoro, ricca di cambi di scena e da distribuire in tre tomi, non è infatti difficile rintracciare elementi della vita dello scrittore o della sua attività letteraria, dalla morte del fratello del protagonista allo studio sulle donne italiane, dal ritratto della società inglese alla permanenza in Svizzera, fino alla comparsa di Didimo e il racconto della sua vita.²⁸⁹ Nei pochi frammenti stesi sul romanzo, dove si fa riferimento all'età matura del protagonista che lascia l'Inghilterra e si menziona una citazione dell'*Adolphe*, si intravede infatti la realizzazione di quanto nel 1821 veniva abbozzato in una lettera alla Russell, vale a dire una narrazione che rifiuta il romanzesco per esprimere, il più vicino possibile alla verità dei sentimenti dell'autore, il cuore di un uomo di quarant'anni: Foscolo sta insomma riaffermando la validità di un'operazione analoga a quanto in gioventù aveva fatto con l'*Ortis*, depauperato però della dimensione politica, in ossequio alle sue ultime riflessioni sul romanzo, maturate nella stagione dell'esilio ma destinate ormai ad essere superate dagli scrittori romantici ai quali aveva aperto la strada.

Non ci sarà dunque da stupirsi se l'aderenza alla verità lo porterà a rinnegare anche le modalità del romanzo storico inglese. Come si evince dal suo epistolario, Foscolo è consapevole del successo del genere presso il pubblico ma lo ritiene distante dal proprio gusto: ci vede insomma un'operazione diversa da quella che nel suo *Ortis* aveva fatto con la storia presente e probabilmente più vicina alla deprecata *Corinne*.

Inghilterra, e M. PAZZAGLIA, *Foscolo e la rivoluzione francese*, in *Riflessi della Rivoluzione dell'89 e del triennio giacobino sulla cultura letteraria italiana*, in «Rivista italiana di studi napoleonici», XXIX, 1992, rispettivamente pp. 27-39 e 283-307.

²⁸⁷ Ivi, p. 553.

²⁸⁸ C. F. GOFFIS, *Il romanzo anglo-elvetico del Foscolo*, in «Italianistica», maggio-agosto 1980, pp. 35-54.

²⁸⁹ Si vedano i commenti di Mario Scotti curatore del volume VIII dell'epistolario dove sono riportati questi materiali e contestualizzati, rispettivamente Appendice I (pp. 447-448) e Appendice III (pp. 498-512).

Perhaps too even on this account I am a hypercritic as I have strong aversion to novels founded on characters and facts which having become the property of history are already to be known as not to admit any fiction. Either the reader of the novel is acquainted with the real history; if acquainted, the inventions of the novelist do not carry any illusions with them; - and if unacquainted, the unlearned reader is deceived by fictions on a subject with which he could be more usefully amused with historical truth. But what is a fault in my eyes, has been lately made by the Author of *Kenilworth*, a very popular merit; and in this respect also my criticism should not be depended upon.²⁹⁰

Il romanzo storico è dunque percepito come una menzogna, non in grado di onorare la storia né l'invenzione, perché i personaggi dell'una non possono confluire nell'altro e soprattutto perché la verità storica potrebbe divertire il lettore incolto molto più di quanto non faccia una storia mista di invenzione.²⁹¹

²⁹⁰ Epistolario vol. IX, cit., pp. 81-82 (lettera al Murray 11 agosto 1822).

²⁹¹ Le considerazioni sul romanzo storico sono il risultato della lettura del *Castruccio* di Mary Shelley suggerita al Foscolo dal Murray.

4. Il romanzo e il primo Ottocento

4.1 Residui settecenteschi

Ancora nei primi decenni dell'Ottocento le resistenze nei confronti del romanzo appaiono lontane dall'essere superate e, come mostrano ad esempio le osservazioni dei detrattori, il dibattito si arresta su posizioni analoghe a quelle del secolo appena concluso. Esemplare in tal senso è il caso di Giovio, che nella famosa lettera a commento della prolusione foscoliana, di fronte alla proposta di un rinnovamento del romanzo come lettura ideale per l'educazione di un nuovo tipo di pubblico, richiama alla memoria lo scritto censorio del Galanti, ricordato come «grazioso» e «giudizioso trattatello» ma che, come si è visto nei capitoli precedenti, era stato scritto nel 1769.²⁹²

Proprio nelle prese di posizione più aspre, tuttavia, emerge sempre più chiaramente quale strada avrebbe dovuto e potuto percorrere il romanzo per poter attecchire: insieme a lunghe invettive contro il genere non mancano analisi di sue specifiche manifestazioni, che nel delineare i difetti o i presupposti pedagogici dell'una o dell'altra opera portano alla ribalta i caratteri necessari alla legittimazione di una nuova forma letteraria.

Il biografo di Galeani Napione gli attribuisce ad esempio la stesura di un opuscolo contro il romanzo – non più reperibile, secondo quanto riporta il Marchesi²⁹³ – che, del resto, conferma l'assenza di riferimenti al genere anche nella breve dissertazione sull'origine dei romanzi esposta nelle sue *Vite ed elogi d'illustri italiani*, dove vengono confrontati poemi romanzeschi e romanzi della classicità come l'*Asino d'oro* di Apuleio.²⁹⁴ Tuttavia, proprio al Galeani si deve un *Estratto ragionato del viaggio di Anacarsi*, in cui l'opera del Barthélemy, pur guardata con l'occhio critico del polemista, viene contrapposta quantomeno ad altre mediocri produzioni francesi: «la Francia in

²⁹² Si veda la lettera indirizzata a Foscolo del 7 agosto 1812 in U. FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, cit., p. 44.

²⁹³ Il Marchesi (in *Romanzieri e romanzi del Settecento*, cit., p. 332) riporta quanto affermato dal Martini nella sua *Vita del C. G. F. Napione*, edita a Torino presso Bona nel 1836 secondo il quale: «Si diceva per molti italiani e stranieri che la nostra letteratura aveva una lacuna da riempire: che mancava di romanzi. Il nostro conte era avvezzo ai romanzi; e in un Discorso volle provare che questo vuoto onora l'Italia, essendo, com'egli dice, vero pregio e lode singolarissima l'esser privi di tutto ciò che in qualunque modo può offendere la bellezza e deturparla». Per il giudizio espresso sul romanzo da altri storici ottocenteschi si veda invece il contributo di E. GHIDETTI, *Romanzo e storia letteraria nel primo Ottocento*, in *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 221-241 (già edito col titolo *Il romanzo nelle storie letterarie del primo Ottocento*, in «La rassegna della letteratura italiana», gennaio-aprile 1987, p. 24-38). In particolare, tra gli storiografi citati, il solo ascrivibile ai primi decenni del secolo (e ancora incapace di svincolarsi da un fare storia erudito tipico del Settecento) è il Corniani, i cui *Secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento* pubblicati tra il 1804 e il 1813 e successivamente corredati di aggiunte di Ugoni, Ticozzi e Predari non contengono «ovviamente» alcun riferimento al romanzo come genere, «a parte un cenno alla genesi politica dell'Ortis del Ticozzi», contenuto nel capitolo dedicato al Foscolo (si cita da p. 224).

²⁹⁴ Si fa riferimento all'annotazione a p. 121, del volume II, delle *Vite ed elogi d'illustri italiani*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1818.

mezzo alla folla degli scrittori frivoli e superficiali, va producendo di tempo in tempo opere classiche e dotte, che non temono il confronto di quelle eruditissime [...]».²⁹⁵

Merito dello scrittore francese sarebbe infatti quello di avere offerto a un pubblico non necessariamente colto un'opera di vastissima erudizione:

L'Ab. Barthélemy per rendere la vasta erudizion sua e recondita adattata e gustosa al palato difficile della leggiadra gente, per condirne l'asprezza, e per allettar a leggere chi non legge eccetto che per ultimo rifugio contro la noia, si studiò di cercar modo di congiungere le attrattive di un romanzo colla scrupolosa verità storica, la scienza di un antiquario colla vivacità di uno scrittore immaginoso, e la fredda critica coi voli della fantasia.²⁹⁶

Le modalità con cui vengono accostate dimensione immaginifica e verità storica, ritenute il tratto costitutivo dei romanzi di tutte le nazioni, dei poemi cavallereschi e anche di molte novelle, costituirebbe la novità e la forza dell'opera rispetto a suoi precedenti: non si tratta di dar corpo «mediante personaggi veri, a quegli insegnamenti di filosofia morale e di politica che intendeano di spacciare gli autori», ma di unire alla «amenità di un Romanziere» la precisione di un geografo e di uno storico e le capacità critiche di un filosofo.²⁹⁷

Vero è che la scelta del genere romanzesco è ritenuta un profondo elemento di debolezza di un testo storico-archeologico, poiché conferisce un «abbigliamento frivolo» a un «soggetto grave», che consentirebbe però, insieme alla dimensione odepica, di ovviare più agevolmente a problemi di disordine nell'organizzazione della materia narrativa. Risulta infatti paradossale per il Galeani che «mentre la moderna filosofia ha rovinata tutta la macchina [...] de' romanzi e de' poemi epici moderni, non volendosi più parlare in Francia di Crociate, di maghi, di fate, e di miracoli, e mentre tentasi persino da certuni di sbandire dalla poesia tutta la brillante Mitologia Greca [...], convenga poi d'altro canto [...] scrivere a modo di romanzo la storia».²⁹⁸ Non a caso infatti tra le critiche mosse all'Introduzione del *Viaggio*, vi è l'accusa rivolta all'autore di non aver separato a dovere, relativamente a taluni personaggi e alle loro imprese, «ciò che si può creder vero, e ciò che fu sicuramente favoloso».²⁹⁹

Tra i maggiori apprezzatori di questi Estratti sull'*Anacarsi*, figura il Bettinelli, altro intellettuale estremamente attento ai mutamenti letterari in corso e piuttosto scettico nei confronti

²⁹⁵ Si cita da *Estratti ragionati di varie opere di grido scritte e pubblicate in diversi tempi ora raccolte e rivedute e corrette dall'autore*, tomo I, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1816, p. 3 (la prima stesura dell'estratto risale però al 1789).

²⁹⁶ Ivi, pp. 3-4.

²⁹⁷ Ivi, pp. 5-6.

²⁹⁸ Ivi, p. 15.

²⁹⁹ Ivi, p. 21.

del genere. Egli, che già aveva sostenuto la difesa alla lingua e alla cultura italiana condotta dal Tiraboschi contro l'Arteaga, in una lettera inviata all'amico canonico De Giovanni loda l'impresa del Galeani perché i ragionamenti di questo «Socrate italiano» gli hanno consentito di ritrattare un giudizio favorevole forse fin troppo affrettato sul «Socrate francese».³⁰⁰ Bettinelli viene inoltre citato dal Foscolo nella *Notizia bibliografica* dell'*Ortis* del 1816 per le osservazioni avanzate sul suo romanzo in una lettera del 1802 posseduta da Camillo Ugoni, secondo le quali all'eccellenza stilistica e linguistica delle *Lettere* e alla sua potenza immaginativa non farebbe seguito il controllo delle reazioni del lettore, la corrispondenza di sentimenti secondo le aspettative di partenza, tanto più di fronte a una morale non adeguatamente tratteggiata.

Ma se può non stupire il fatto che il *Werther* e l'*Ortis*,³⁰¹ frequentemente accostati e tacciati di ambiguità e pericolosità in termini puramente pedagogico-morali, rallentino l'affermazione del romanzo in Italia, meno scontato appare il giudizio ambivalente che viene assegnato al genere anche in ambienti più vicini al Foscolo, come accade ad esempio negli «Annali di Scienze e Lettere», la rivista promossa e diretta dal Rasori con la finalità di trasmettere un sapere enciclopedico a un pubblico di medio-alta cultura.³⁰²

Accanto ai puntuali e aggiornati saggi di carattere scientifico, i recensori accolgono favorevolmente anche tipologie testuali di facile e scorrevole lettura a fini di intrattenimento, che si traducono nell'offerta della notizia singolare, di vicende lontane dall'ordinario, paragonate spesso, per contenuti e stranezze, alle forme narrative ad esse più vicine, cioè quelle romanzesche. Così ad esempio nel riportare gli strani casi occorsi a un uomo inglese, Giorgio Bruce, e nel riferire la sua felice conoscenza con una principessa neozelandese, viene sferrato un attacco alla monotonia e alla scarsa qualità dei romanzi in circolazione: «la loro storia ben più originale e straordinaria della

³⁰⁰ La citazione è ripresa dall'Avvertimento dell'edizione definitiva (che chiarisce anche le vicende editoriali del trattato, già pubblicato a Torino nel 1791) del volume G. F. GALEANI NAPIONE, *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, vol. 1, Firenze, Presso Molini Landi e Compagni, 1813, p. VI.

³⁰¹ Si vedano in tal senso i giudizi di Giovo e Galeani Napione riportati da A. V. CADIOLI, *La storia finta*, cit., pp. 97-98.

³⁰² Per le vicende editoriali della rivista, che ancora necessitano di essere pienamente ricostruite, si vedano in particolare i contributi di A. GIARDINI, *Pubblico e critica in una rivista milanese dell'età napoleonica*, a cura di A. Stella e F. Spera, Milano, Quaderni manzoniani n. XIV, Centro Nazionale di Studi manzoniani-Università degli Studi di Milano, 2016, pp. 113-134; C. ANNONI, *Gli «Annali di Scienze e Lettere». Appunti per la storia di una rivista milanese (1810-13)*, in *Idee e figure del Conciliatore*, Quaderni di Acme 63, a cura di Gennaro Barbarisi e Alberto Cadioli, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 43-70; E. ELLI, *Una pagina di storia della cultura milanese in età napoleonica. Gli «Annali di Scienze e Lettere» (1810-1813)*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere*, vol. 114, 1980, pp. 206-216 e Id., *L'idea di letteratura nel Foscolo didimeo*, *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere*, vol. 126, fasc.1-2, 1992, pp. 161-178. Sulle modalità di stesura degli articoli di ispirazione o influenza foscoliana si rimanda all'introduzione e alle note di Emilio Santini a U. FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., pp. XXXVI-LIII.

maggior parte de' nuovi romanzi, presenta una miniera feconda all'abilità de' romanzieri e de' facitori di melodrammi». ³⁰³

L'attenzione per le narrazioni coeve è comprovata inoltre dalla singolare inserzione, negli ultimi numeri della rivista, di un romanzo storico epistolare, l'*Agatocle* di Karoline Pichler, perché in grado di superare le riserve sul genere degli stessi estensori, ³⁰⁴ «non punto vaghi di inserire romanzi [...] da qualunque parte essi vengano». La selezione si deve infatti al carattere storico della lettura selezionata, in grado di offrire al pubblico moderno un quadro fedele dello spirito dei tempi di Diocleziano, e trova giustificazione nella buona fattura del libro «che genera interesse in chi lo legge come romanzo, ma che sa farsi apprezzare da chi ha gusto e criterio, come cosa eccellente in tutti i rapporti». ³⁰⁵

I recensori sembrano istituire con questa spiegazione due differenti tipi di atto fruitivo poiché da un lato definiscono la fisionomia di un lettore mosso da un intento meno “nobile” (il solo interesse), che leggerà il testo come mero romanzo, dunque opera di svago; dall'altro indicano una fetta di pubblico più matura, dotata di maggiore capacità critica, che riuscirà a coglierne invece la riuscita artistica nella riproposizione di un'epoca storica. Il passo è importante perché segnala la possibile distanza tra l'intento di un autore e gli effettivi esiti nella presa sul pubblico, che sarà argomento centrale della riflessione sull'*Ortis* affidata dal Foscolo alla sua *Notizia bibliografica*. Risulta chiaro, però, che l'ammissibilità del romanzo non può prescindere da un'insistita valorizzazione della dimensione pedagogica, quasi tendente a trasformare il romanzo in un trattato che può ad esempio coincidere con una ricostruzione storica o semplicemente arrestarsi alla sfera della morale. Se è vero dunque che la rivista del Rasori, pubblicata tra il 1810 e il 1812, propone ai suoi lettori stralci di un'opera che non rientra nella cerchia dei soliti titoli noti, non manca poi il tradizionale elogio del romanzo del Fenélon, «tra i capi d'opera della letteratura francese», in grado di offrire un esempio esteticamente riuscitissimo di esotismo letterario nel tempo e nello spazio. ³⁰⁶

Ma la riproposizione degli stessi grandi modelli elogiati nel Settecento è segno chiaro di come il dibattito sul romanzo continui ad articolarsi sulle questioni già sollevate nei decenni precedenti, anche per l'assenza nel nostro paese di reali alternative.

³⁰³ «Annali di Scienze e Lettere», vol. V, fasc. XV, marzo 1811, Milano, dalla Stamperia degli Annali di Scienze e Lettere, p. 286.

³⁰⁴ Karoline Pichler fu una scrittrice viennese di pometti, liriche, novelle ma soprattutto di romanzi, che ebbero ampia diffusione in Europa. Fu figura di spicco nel panorama letterario della città e ospitò nel suo salotto, tra gli altri, i fratelli Schlegel e Madame de Staël. Nel 1808 pubblicò l'*Agatocle* in lingua tedesca, tradotto in Italia dal Rasori ed edito nel 1813. E proprio al Rasori si devono i primi estratti di questa traduzione comparsi sugli «Annali».

³⁰⁵ «Annali di Scienze e Lettere», vol. X, fasc. XXIX, maggio 1812, Milano, dalla Stamperia degli Annali di Scienze e Lettere, p. 285.

³⁰⁶ «Annali di Scienze e Lettere», vol. VI, fasc. XVI, giugno 1811, Milano, dalla Stamperia degli Annali di Scienze e Lettere, p. 8.

Profondo e precoce ammiratore dei grandi successi d'Oltralpe, inglesi e francesi, prima ancora che romanziere in proprio, è Santorre di Santa Rosa, come mostra una ricca e variegata biblioteca (anche se oggi non del tutto ricostruibile) di oltre seicento volumi in cui figurano anche i romanzi: tra i titoli sicuri due edizioni del *Telemaco* (testo peraltro molto citato a corredo dei suoi diari), i romanzi di Rousseau e l'*Anacharsis* di Barthélemy.³⁰⁷ Il rapporto con il nuovo genere e con le sue più recenti manifestazioni è poi testimoniato nei suoi *Brouillons littéraires* (zibaldoni per lo più inediti che coprono il periodo 1802-1814) a proposito delle sue letture.³⁰⁸ Si sente vicino al modo di sentire e pensare della *Héloïse*, che aveva amato e pianto, e alle *Confessioni* di Rousseau (tanto è vero che scriverà a sua volta delle Confessioni); è conquistato dal *Werther* perché in esso ritrova se stesso,³⁰⁹ e analogamente si dedicherà, con certezza dopo il 1806, a una lettura intensa dell'*Ortis*. Soprattutto, però, ammira Richardson, per la capacità di formare il lettore e insieme di intrattenerlo:

Dans tes ouvrage qui inspirent la vertu et la religion l'on apprend à devenir sage [...] Hommes vertueux, hommes de génies lisez Richardson [...] quand on saisit une fois l'ouvrage de Richardson l'ennui n'a plus d'accès su vous.³¹⁰

Le opere del Richardson sono persino consigliate come letture che i genitori dovrebbero assegnare ai propri figli, la *Pamela* alle fanciulle dovrebbe essere assegnata dalle madri e il *Grandison* ai fanciulli dai padri. Ma l'ammirazione nei confronti del Richardson, che è in grado di smuovere con il racconto della morte di Clarissa ancor più di quanto non faccia una tragedia e istillare più di qualsiasi altro romanziere dolcezza e pietà, induce il Santa Rosa a un confronto con

³⁰⁷ Ringrazio la dottoressa Chiara Tavella dell'Università degli Studi di Torino per il prezioso aiuto nella ricognizione dei titoli di alcuni romanzi appartenuti al Santa Rosa. Il numero dei libri da lui posseduti, a cui si fa qui riferimento, è circoscritto ai cataloghi stilati di suo pugno nel 1800 e nel 1812 (Archivio Santa Rosa, Fondo I, Serie III.5, fasc. 50), ai suoi diari e zibaldoni.

³⁰⁸ Per i commenti alle letture si vedano le citazioni sparse in A. COLOMBO, *La vita di Santorre di Santa Rosa*, Roma, Vittoriano, 1938; M. AMBEL, *La patria come "Mamma" (Santa Rosa, Provano, Ornato)*, in *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870*, a cura di G. Ioli, Torino, Regione Piemonte, pp. 627-628 per i riff. a Richardson; la tesi magistrale inedita della dottoressa E. BAIOTTO (relatore prof. Guglielminetti) dal titolo *Le lettere siciliane di Santorre di Santa Rosa*; il recente intervento di L. NAY, per le affinità del saviglianese con la formazione e il romanzo di Foscolo e i precedenti europei, nonché per i suoi piani di studio, *Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»: Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo*, in *Foscolo e la cultura europea*, Cahiers d'études italiennes, n. 20, 2015, pp. 251-268; la tesi di dottorato inedita di CHIARA TAVELLA (tutor: prof.ssa Laura Nay), *Le carte letterarie inedite dell'Archivio Santa Rosa a Savigliano*, incentrata sulla produzione giovanile dello scrittore, discussa il 27 febbraio 2017.

³⁰⁹ La Nay segnala invece come poco gradito gli fosse il *Wilhelm Meister*, citando un passo del 1807 dei *Brouillons*, per l'insipidezza del protagonista e l'incapacità di coinvolgere il lettore (*Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»: Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo*, cit., p. 260).

³¹⁰ Si cita dall'introduzione dell'inedita tesi di laurea della Baiotto, cit., p. 5.

altri grandi e soprattutto, oltre ad Omero, a Young,³¹¹ a Buffon e a Platone, alla equiparazione con un altro importante autore di romanzi, anche se di altro tipo, cioè il Fenélon.

L'accostamento conferma il primato della componente pedagogica nella valutazione dell'eccellenza del genere, che va oltre la natura delle sue manifestazioni: poco importa per il Santa Rosa se siano prove più arcaicizzanti o più aderenti alla sensibilità moderna, e dunque connotate da una maggiore emotività. Proprio questi aspetti però non sono affatto secondari nel panorama culturale italiano, dove le modalità fruibili tipiche del romanzo moderno destano più di un sospetto, anche tra coloro che assegnano ampia fiducia alle risorse di tale forma letteraria.

Significativi in tal senso i propositi che guidano l'aquilano Micheletti, scrittore di scarso successo e levatura, le cui scelte possono essere lette come testimonianza dei cambiamenti in atto a cavallo tra i due secoli: se nel 1793 si era infatti cimentato in una sorta di romanzo che potesse offrire il corrispettivo italiano del *Telemaque*, definito dal Marchesi un «trattato di educazione» o meglio «una serie di trattati di morale, di politica, di economia, di storia e di geografia, uniti insieme entro una semplice cornice, principale elemento della quale è l'allegoria» in cui «di romanzo non c'è quasi che il nome»;³¹² del tutto diversa è invece l'operazione letteraria condotta nel 1802, con le *Lettere solitarie*, incentrate sulla figura di Maria Egiziaca. Qui, il Micheletti non guarda più, come nel caso dello scrittore francese, a un modello di cui varia la trama ma vuole riproporre qualità e pregi; lo scopo dell'opera, come specifica nella prefazione, è di creare un nuovo tipo di narrazione sentimentale che prenda le distanze da quelle in circolazione, attraverso la definizione di un rapporto sereno con il lettore, nel quale non vuole suscitare il turbamento proprio dei moderni romanzi sentimentali. Si tratterà dunque di rispondere a quanto ha prodotto «il secolo filosofico, in cui abbiamo le Eloise, le Adelaidi, le Clarisse, opere di sentimento», con una proposta che non diletta ma educa, cercando nel lettore la medesima sensibilità, le grandi passioni, che non sono però «que' subitanei movimenti, que' sforzi contrari all'ordine, quelle fisiche perturbazioni che abbiamo uguali coi bruti e che nell'uomo portano più funeste conseguenze», e riducendo il giudizio sulle prove narrative di maggior successo a «il finger vano e basso de' folli romanzieri».³¹³

Le parole e i tentativi del Micheletti confrontate con le letture e le reazioni del Santa Rosa lasciano intuire chiaramente come la ricerca di una strada italiana sia ancora costellata dai timori sulla capacità di corrompere data dal romanzo: del resto, lo stesso Foscolo nella prolusione istituirà una differenza tra i testi alla maniera di Fenélon, la cui diretta ammissibilità non è in discussione, e

³¹¹ Anche nel giudicare favorevolmente l'opera di Young nei *Brouillons* dirimente risulta l'affinità di rapporto costruito con il lettore, a cui «une douce serenité» scenderà nell'anima in luogo delle immagini che la rendono «triste et languissante».

³¹² G. MARCHESI, *Romanzieri e romanzi del Settecento*, cit., p. 267.

³¹³ Lo scrittore fu attivo anche negli Venti ma per Marchesi: «Creare un romanzo sano [...] non seppe; ma ciò che di falso negli altri era, egli seppe, in parte almeno, intuire» (per le citazioni ivi, pp. 269-270).

le prove moderne che necessitano di essere totalmente riformate ad uso dei giovani e, per quanto riguarda il contesto italiano, persino inventate, in modo da mettere un freno a tutte le brutture estetiche e morali importate e lette di sotterfugio.

Quanto infatti le proposte di rinnovamento del *romanzo* o più in generale la volontà di trovare un compromesso valido per la realizzazione di un romanzo italiano siano ancora percepite come marginali nel sistema letterario ufficiale lo provano le parole di un intellettuale francese attivo in Italia, il De Coureil, che della questione si occupa in più di un'occasione all'interno della sua produzione.

Già nel 1798, in un trafiletto dedicato alla traduzione del romanzo francese *Il Duca di Guise, o le funeste conseguenze della Gelosia*, scriveva infatti:

Quest'è un Romanzo. Finché non ne avremo di buoni, e originali in Italiano, non disapproveremo, che chi ha la smania di scarabocchiare della carta, s'occupi a tradurre i Romanzi Inglese, Francesi e Tedeschi, solo faremo istanza perché siano scelti quei soli libri di tal genere che sono atti ad ispirar l'amore della virtù, e sia rispettata la lingua Italiana, vale a dire non sia corrotta da un miscuglio di frasi, e di vocaboli stranieri, che sebbene ottimi in se stessi, pure poco si confanno all'indole nostra, al nostro Gusto.³¹⁴

Il credito concesso ai romanzi tradotti da parte del De Coureil fa leva sulle consuete ragioni della virtù, del rispetto della lingua italiana e sull'assenza di manifestazioni di valore nel nostro Paese. Il tema viene ripreso nuovamente ma più polemicamente in due lettere rivolte all'accademico piacentino Bramieri, sempre scritte negli anni Novanta del Settecento, come dichiara l'autore, ma pubblicate – e ancora validissime – nel 1818, incentrate sul romanzo francese e sulla sua accoglienza.

Benché la posizione del De Coureil sia spesso viziata dalla parzialità di uno sguardo che tende ad esaltare il ruolo dei romanzi francesi settecenteschi come essenziali per lo sviluppo anche dei romanzi inglesi, nella prima lettera rivolta al Bramieri, la n. XXVIII, alla menzione di queste prove tradotte in moltissime lingue e piaciute a tal punto che ancora si leggono si aggiunge la precisazione che lo stesso «non si può dire d'alcun romanzo italiano».³¹⁵

Le lodi dei romanzi sono condotte di volta in volta secondo i noti principi della valorizzazione della virtù, della corretta riproposizione della storia, della «probabilità» delle vicende narrate e della loro validità di strumenti di conoscenza della vita umana superiori a

³¹⁴ «Memorie per servire alla storia letteraria e civile», Venezia, Presso Pietri Q. Glo. Pasquali, semestre primo, parte prima, 1798, p. 130.

³¹⁵ G. S. DE COUREIL, *Opere*, vol. 2, Livorno, Dalla Stamperia della Fenice, 1818, p. 10.

qualsivoglia trattato: ed in questo, oltre che per le modalità con cui il testo viene costruito e per la sua capacità di rivolgersi tanto ai dotti quanto agli incolti, padre di tutti i romanzi è, per il De Coureil, il *Gil Blas*. Il primato concesso a questo romanzo è ancor più rilevante se lo si confronta con l'esclusione del *Telemaco*, che è ritenuto invece un poema epico, a differenza di quanto emerge presso i protagonisti italiani del dibattito sul genere: il diverso trattamento dell'opera di Fenélon può dunque essere letto come un'ulteriore conferma dell'arretratezza delle posizioni italiane, che lodano e accolgono un romanzo perché i suoi tratti caratteristici non sono moderni ma riconducibili a un genere tradizionale e consolidato quale è l'epos.

Per il De Coureil, inoltre, la rigorosa erudizione propria del *Telemaco* e di molti suoi epigoni non risulta elemento discriminante nel giudizio di eccellenza di una narrazione perché la prospettiva da cui il romanzo viene inquadrato abbraccia anche, e acutamente, la tipologia di pubblico che ad esso si confà, identificato nella «massa de' lettori, i quali cercano piuttosto il divertimento che l'istruzione».³¹⁶

I puntuali giudizi profferiti sulle prove francesi si allargano anche alle critiche di fronte a testi ritenuti moralmente attaccabili, come nel caso del *Manon Lescaut* di Prevost, che offre però il pretesto per invitare gli intellettuali italiani a mettere da parte le resistenze ancora presenti nei confronti del genere: «Ella vede [...] che non dissimulo i difetti degli autori francesi [...]; deh, non dissimolino a se medesimi i dotti Italiani i pregi non comuni che sono costretti d'ammirar ne' loro rivali».³¹⁷ Così le debolezze dell'*Emile* di Rousseau spingono a chiedere retoricamente al Bramieri, in chiusura, se mai i «dotti figli» d'Italia abbiano fatto uscire dalle loro penne un testo non migliore ma paragonabile ad esso.

Nella lettera successiva, in cui prosegue l'elenco di titoli e autori del panorama francese, De Coureil si concentra soprattutto sulla verisimiglianza caratteristica dei romanzi, che porta all'esclusione del meraviglioso e alla predilezione per i testi dove un autore riserva ampio spazio alla rappresentazione del vizio nelle sue nefandezze. Il contenuto e l'insegnamento proposto dalle nuove narrazioni diventano quindi il terreno su cui si impenna la consueta opposizione storia/romanzo, in un ipotetico botta e risposta con gli intellettuali italiani tenaci sostenitori della superiorità della prima, che insegnerebbe agli uomini la vita reale e non «insulse favole». Nella difesa del romanzo dell'intellettuale francese sono riproposti temi non dissimili da quelli dell'Albergati, come il problema delle nefandezze che la storia trasmette, benché risulti in questo caso più marcata la sottolineatura del diverso campo d'azione dei due generi.

³¹⁶ Ivi, p. 13.

³¹⁷ Ivi, p. 15.

La storia ci conserva la memoria de' fatti illustri ed importanti per le loro conseguenze, e per fatalità questi fatti sono quelli che provano la crudeltà, l'iniquità, la perfidia dell'uomo. Ma la storia tace tutto ciò che appartiene alle virtù private, tutto ciò che prova l'esistenza d'ottimi padri, di figli obbedienti, di mariti affettuosi, di caste mogli, di giudici incorrotti, di benefattori disinteressati, d'amanti teneri e generosi ec. Il romanzo supplisce a questa mancanza, c'incoraggisce ad essere virtuosi e buoni, con esempi fittizii è vero, ma non però meno efficaci.³¹⁸

Per il De Coureil anche l'educazione dei sovrani dovrebbe essere affidata ai romanzi, come lascia intuire un semplice confronto tra personaggi inventati come Grandison e reali come Catilina. E questi romanzi appartengono a un genere preciso, il *novel*, cioè quelli che ritraggono «l'uomo quale egli è, qual può e qual deve essere nello stato sociale».³¹⁹

Se il romanzo dipinge esseri immaginari, se non ci offre una pittura fedele de' caratteri e de' costumi è un cattivo romanzo, non può interessare [...] Chi legge *Clarissa Harlowe*, *Grandisson*, *Tom Jones*, vi trova tanta verità, tanta naturalezza, che crede di conoscere personalmente gli interlocutori di quei romanzi, e vivamente s'interessa per la sventurata Clarissa, per la troppo sensibile Clementina, per l'errante e perseguitato Jones... Nessuno ha mai provata questa varietà d'interessi e di sentimenti leggendo la storia delle fate e de' Genii, perché solamente il vero è amabile, solamente il vero è interessante.³²⁰

L'identificazione con i personaggi e i loro casi è infatti ritenuta, contrariamente ai detrattori, la fiamma che accende passioni necessarie perché si possa poi realmente amare la virtù e condannare il vizio, come accade del resto con la tragedia e la commedia.³²¹ Esistono infatti romanzi pessimi, che corrompono il lettore, ma tali qualità non sono intrinseche del genere: dipende quindi dalla lettura prescelta e dall'uso che se ne fa, da come la si vuole adoperare, poiché il pianto che essa suscita o le illusioni che può far nascere nei lettori non sono dissimili da quelle indotte dalle tragedie a cui ricorrono i tradizionalisti.³²²

³¹⁸ Ivi, p. 30.

³¹⁹ Ivi, p. 305 (la citazione è nella terza lettera al Bramieri sul poemetto di Parini).

³²⁰ Ivi, p. 31.

³²¹ L'aderenza al vero qui professata e l'importanza delle passioni che il romanzo deve suscitare se vuole essere istruttivo trovano conferma anche negli accenni al *novel* inglese presenti in un scritto dedicato alla difesa delle tragedie alfieriiane (*Apologia delle tragedie di Vittorio Alfieri*, Lucca, Bertini, 1806), in particolare per ciò che riguarda le trame: Fielding e Richardson piacciono per la loro semplicità molto più di quanto non lo facciano gli avvenimenti straordinari delle narrazioni di Prévost. Nel quinto volume delle opere edito nel 1819 tuttavia l'elogio del *Grandison* risulta ridimensionato, sempre in ossequio a una maggiore aderenza alla realtà. Ha infatti maggiori potenzialità il romanzo che mette in scena personaggi imperfetti: Tom Jones risulta infatti più interessante degli emblemi di virtù del Richardson poiché Grandison è troppo freddo ed è la comune imperfezione a legarci alla pagina (pp. 50-51).

³²² A proposito del tipo di imitazione a cui dovrebbe mirare il poema epico, cioè sempre e comunque l'aderenza alla natura, De Coureil sostiene che «il dolore che noi proviamo nel leggere siffatte storie, è un dolore che piace, che

Nelle questioni sollevate dal De Coureil, certo finalizzate a far emergere la reativa chiusura del sistema letterario italiano rispetto alle più importanti manifestazioni francesi e inglesi, emergono chiaramente i punti salienti attorno a cui si sarebbe giocata la partita del romanzo nella nostra penisola: il tipo e l'ampiezza di pubblico a cui il romanzo avrebbe dovuto guardare e il problema della verosimiglianza o, più in generale, di un vero veicolato dalla finzione in grado di ritrarre una realtà non riportata dalla storia e persino moralmente più valida nei suoi esempi.

Nei numerosi elogi all'opera del Fenélon o dei più recenti romanzi di carattere archeologico come l'*Anacarsi* del Barthélemy, anche da parte degli intellettuali più aperti, si nasconde dunque un'idea precisa di romanzo, il cui pubblico è comunque ascrivibile a un lettore potenzialmente più erudito e colto della "massa" a cui il De Coureil fa riferimento. Non si tratta dunque di porre il romanzo in contrasto con la storia, come fanno i detrattori, per ribadire l'inferiorità, né tantomeno, tuttavia, si ritiene pienamente ammissibile, dal punto di vista morale e pedagogico, che la fittizia ma probabilistica rappresentazione della sfera privata venga presentata con i caratteri della verità.

La natura dei testi sopracitati, e ammessi senza riserve, delinea piuttosto un compromesso del romanzo con la storia, al fine ora di ricostruire uno scenario che offra al lettore una rappresentazione erudita e il più possibile fedele di un mondo che non ha conosciuto, ora di attuare confronti tra passato e presente che possano formare il cittadino italiano e indurlo da privato a riflettere sulla sfera pubblica, civile e politica.

Ciò risulta sintetizzato, oltre che dalla sua prova romanzesca, nel breve e asistemico riferimento al genere che Cuoco affida al suo «Giornale Italiano», volto a formare «la mente de' Lettori» e «lo spirito pubblico di una nazione», come viene chiarito nel «Programma» di presentazione.³²³ Anche la sua accennata riflessione sul romanzo deve dunque essere inserita

sviluppa la sensibilità nostra [...] se Richardson, Florian, e Rousseau, avessero frammischiate assurdità mitologiche a quei loro patetici e interessanti racconti ci avrebbero mossi a dispetto»; i tre scrittori infatti hanno narrato «cose verisimili se non vere, tutte cose ne' confini della possibilità e della natura» (*Opere*, vol. II, cit., p. 272).

Altro tema che tratta il De Coureil che rende conto della non totale ammissibilità delle trame dei *novel* settecenteschi inglesi è la perfetta conoscenza di come in Italia fosse impossibile persino in una commedia che una contadina sposasse un lord, come è accaduto nella commedia di Goldoni la *Pamela fanciulla* (cfr. Ivi, p. 171).

³²³ Tutte le citazioni dei contributi giornalistici del Cuoco si intendono tratte da V. CUOCO, *Pagine giornalistiche*, a cura di F. TESSITORE, Bari, Laterza, 2011. Il volume riporta la redazione del «Programma» del periodico rivolta al Melzi d'Eril e le due redazioni del «Prospetto» del giornale che del «Programma» riprendono temi salienti e persino interi paragrafi. Per le precedenti pubblicazioni di questi materiali di lavoro si rimanda alle rispettive note del volume citato (p. 5; p. 13; p. 21). Qui si cita da p. 5. Per un inquadramento dei periodici di età napoleonica si rimanda all'ancora fondamentale contributo di C. CAPRA, *Il giornalismo italiano nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, in C. CAPRA, V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, Roma, Laterza, 1976, pp. 387-553; per un quadro della politica culturale del Melzi d'Eril e il fervore editoriale della Milano napoleonica e la sua rilevanza nella successiva Età della Restaurazione si rimanda anche a M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

Per il Cuoco giornalista si veda almeno l'introduzione di F. TESSITORE, *Cuoco giornalista tra politica e storia*, in V. CUOCO, *Pagine giornalistiche*, cit., pp. VII-XLIV e le due appendici di M. MARTIRANO, *Per una «vita civile»: la riflessione etico-politica di Vincenzo Cuoco nell'Italia del Primo Risorgimento* (pp. 931-964) e di D. CONTE, *La «dimensione giornalistica»*

all'interno dell'ideologia-guida del periodico, che è essenzialmente di carattere militante poiché non si limita a voler educare ma si propone di dar vita a qualcosa che non c'è: «Fra noi non si tratta di conservare lo spirito pubblico, ma di crearlo» facendo in modo che i cittadini si sentano parte di uno stato anche se provengono dalle più remote province del Paese. Per Cuoco tale riforma si basa soprattutto su presupposti di carattere culturale, essenziali per rimettere in discussione l'utilità in senso politico di tutta la letteratura che si era proposta negli anni precedenti di risvegliare gli Italiani, ma che non era stata in grado di capire che «il popolo non può mai comprendere, solamente sentire».³²⁴ L'impegno per la sfera pubblica che soggiace all'intera poetica cuochiana e che si spinge fino ad articoli sull'educazione popolare, come parte essenziale della definizione di uno spirito civile, fa leva innanzitutto sulla storia, sulla capacità di dimostrare attraverso il passato la possibilità concreta di una coscienza nazionale, che si definisce attraverso il «presentare al pubblico quanto più spesso si possa le memorie degli altri tempi», e il confronto critico tra cose nostre e di altre nazioni. Ma tenere lontani partitismi e aprioristici rifiuti di un pensiero percepito come distante o inutile perché straniero o, al contrario, le lodi eccessive e infondate dei nostri meriti, significa porsi in netta antitesi anche con una visione chiusa e retriva del far letteratura che non ha preparato gli Italiani a ragionare in termini unitari. Le idee pubblicamente virtuose, e di conseguenza necessarie e belle, che caratterizzano il foglio e i suoi scopi avranno invece il fine di trarne un utile «quanto più si possa comune».³²⁵

In tal senso si muove la pluralità di sezioni in cui la rivista viene articolata, che definiscono progressivamente i reali destinatari del periodico e dunque delle figure a cui spetta la costruzione di un nuovo spirito pubblico. Cuoco infatti non vuole che vi sia soltanto la «parte istruttiva» perché così facendo «pochissimi vorrebbero leggerlo, e questi sarebbero quelli appunto che ne avrebbero meno bisogno».³²⁶

Per invitare alla lettura i «moltissimi», invece, conviene «alletterli con quelle cose delle quali maggiormente si occupano» e tra questi vengono collocati anche gli «oziosi de' caffè»,

di Vincenzo Cuoco (pp. 965-984) ma anche S. NUTINI, *Vincenzo Cuoco a Milano (1800-1806). Inediti e rari*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 1989 e M. MARTIRANO, *Politica e cultura negli scritti giornalistici di Vincenzo Cuoco (1801-1806)*, in V. CUOCO, *Scritti giornalistici (1801-1815)*, a cura di D. Conte e M. Martirano, vol. I, Napoli, Fredericiana, 1999, pp. XXIII-LXXII.

³²⁴ V. CUOCO, *Pagine giornalistiche*, cit., p. 6. Nella lettera al ministro Felici del 17 gennaio 1805 Cuoco precisa: «Sono forse i dotti quelli de' quali si deve formare lo spirito? Essi già lo hanno: sia buono, sia cattivo, non si cambia con la lettura di un giornale. E dovendo operare sul popolo, questo non si occupa che di notizie. Tutto il dippiù lo annoja. Col tempo questo popolo si formerà, ed allora riceverà per così dire, la legge: oggi è necessità che noi la riceviamo da lui. Qualunque cosa si voglia persuadere scrivendo è necessario che ciò che si scrive sia letto: ciò che non si legge è come se non fosse scritto: se si vuol persuadere a molti, è necessario esser letto da molti, ed un Giornale il quale sia quasi tutto letterario, non sarà mai letto da mille persone» (V. CUOCO, *Epistolario*, a cura di M. Martirano e D. Conte, Bari, Laterza, 2007, pp. 137-138).

³²⁵ V. CUOCO, *Scritti giornalistici (1801-1815)*, cit., p. 7.

³²⁶ Ivi, p. 9.

delineando i contorni di un pubblico medio a cui riferire di politica, economia, statistica, arti e di tutti quei campi del sapere che possono giovare alla nazione, al fine di poter arrivare al popolo attraverso una classe dirigente formata.³²⁷ L'auspicato coinvolgimento dei letterati da tutta Italia e dei funzionari pubblici in qualità di collaboratori è finalizzato dunque alla produzione di contributi aggiornati che, soprattutto con i primi, accrediti il foglio presso «più gran numero di persone» e contribuisca a fare di Milano e della Cisalpina il centro ideologico della nazione.

Tale progetto è dunque alla base di ogni intervento affidato alla rivista e soggiace anche all'ipotesi di romanzo descritta nel gennaio 1804 (numeri 9,10 e 11; 21, 23 e 25). L'opera è presentata come un manoscritto, redatto dall'antenato di un amico «che visse nel secolo di Leone X, conversò con il maggior numero de' grandissimi uomini che fiorivano in quel tempo, ed ebbe parte in molti gravissimi avvenimenti».³²⁸ Nonostante l'amico non sia del parere, Cuoco sottolinea l'utilità di una pubblicazione, proponendo il titolo di *Viaggio in Italia nel secolo di Leone X*, perché potrebbe rivelarsi interessante al pari del *Viaggio del giovane Anacarsi* del Barthélemy e dare il via a un tipo di produzione utile ma assente nella nostra penisola:

Ma perché qualche Italiano non si occupa oggi di questo soggetto, e non compone egli stesso un tal viaggio? Tra tante opere che ci si danno ogni giorno, buone, mediocri, cattive, questa non sarebbe certamente la meno utile e per la nostra istruzione e per la nostra gloria.³²⁹

Nelle parole di Cuoco è possibile individuare una velata contraddizione che risulta tuttavia importante per comprendere le potenzialità assegnate al nuovo genere: dal momento che la pubblicazione di un manoscritto originale non può, per ovvie ragioni, coincidere con la composizione da parte di un contemporaneo di un viaggio ambientato nel medesimo periodo e con lo stesso soggetto storico, è chiaro che si sta assegnando utilità e gloria per la patria a una narrazione fittizia. È dunque da intendere come necessario al bene comune un romanzo storico-

³²⁷ Non ci si riferisce qui al "Programma" ma ad un contributo distribuito su più numeri che tratta dell'«Educazione popolare» (ivi, pp. 156-163). Cuoco lamenta come tutti gli scrittori che si sono occupati di educazione abbiano parlato solo di «quella classe la quale è superiore al popolo» e di come invece la rivoluzione francese abbia dimostrato che il popolo, parte passiva di uno stato nei momenti di tranquillità, sia in realtà una forza da formare affinché non causi debolezze interne. Il popolo (identificato in particolare negli «artefici» e negli «agricoltori») si costituisce infatti di cittadini ed essi devono essere chiamati a collaborare alla difesa delle leggi e dello stato. Affinché ciò sia possibile è necessario riformare il sistema educativo e comporre libri di più facile comprensione al fine di fornire un catechismo di morale e inculcare amore per la virtù e per la patria, che si affianchi alla sola educazione che il popolo riceve, vale a dire quella religiosa. Per una riflessione sui temi cari al Cuoco, poi ripresi dai romantici si veda W. SPAGGIARI, *Lo «spirito pubblico» di una nazione nel «Giornale italiano» di Vincenzo Cuoco*, in *In mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi. Note e ricerche di letteratura moderna*, Catanzaro, Pullano, 1993, pp. 57-78.

³²⁸ V. CUOCO, *Pagine giornalistiche*, cit., p. 63.

³²⁹ *Ibidem*.

politico, che riproduca le modalità di ricostruzione della storia del Barthélemy, si affidi all'espedito del documento storico legittimante e insieme tracci un quadro di un secolo fondamentale per illustrare la grandezza degli Italiani, le punte del loro pensiero, delle loro arti e la loro centralità nelle sorti d'Europa: ossia che abbia finalità analoghe al suo *Platone*.³³⁰

Benché si tratti di romanzo a tutti gli effetti, la denominazione adottata dal Cuoco, che è quella di «Storia della politica italiana», rivela chiaramente in che modo venga inteso il genere dallo scrittore e quale ruolo in esso assuma la storia. In un articolo pubblicato sul «Corriere di Napoli» dal titolo *Sibari* (n. 10, 6 settembre 1806), volto a tracciare un quadro di come gli antichi tratteggiavano le loro città, viene esaminato il rapporto tra favola e storia, alla luce del fatto che il primo dei due termini di confronto fosse spesso usato dagli scrittori classici per arrivare più direttamente al popolo e in generale per ingrandire i fatti reali, rendendoli talvolta più inverosimili. Cuoco riconosce all'invenzione capacità attrattive tali da rendere le vicende sulla decadenza di Sibari giunte sino a noi «le più belle favole politiche che abbia inventato la sapienza degli antichi», nonostante la sua preferenza ricada sull'immagine della città che è restituita dalla sola storia.³³¹

Le considerazioni esposte in questi due contributi sono riprese nel breve articolo intitolato *Idea di un libro necessario all'Italia*, dove al centro della riflessione si pone proprio il problema di valorizzare la storia e di rinnovare il modo di scriverla affinché possa arrivare a un pubblico più vasto:

Pure scarseggiamo di libri volgari: abbiamo più che a sufficienza inde istruire il dotto ed il politico: ad istruire il popolo non abbiam nulla.³³²

La soluzione individuata dal Cuoco è il romanzo, che diventa dunque strumento al servizio della storia, per trasmetterne più facilmente i fatti.

³³⁰ Importante in particolare la ricostruzione di alcuni brevi dialoghi attribuiti a Machiavelli che giustificano il perché il personaggio avrebbe assegnato i suoi precetti ai principi e non al popolo (la convinzione è che il saggio uso del potere da parte dei principi porta all'emulazione della virtù da parte del popolo).

³³¹ Ivi, p. 570. La contrapposizione tra favola e storia è presente in realtà anche nella filosofia della storia del Cuoco come spiega Martirano (*Per una «vita civile»: la riflessione etico-politica di Vincenzo Cuoco nell'Italia del Primo Risorgimento*, cit., p. 940). Nel Cuoco il mondo greco assume una «connotazione di tipo favolistico», mentre il mondo romano, capitolo della storia italiana, ha un «carattere verisimile» e diventa il modello con cui misurare l'attualità per cercare la gloria della nazione. Per come viene valorizzato anche il Rinascimento come momento di trasformazione dell'intera Europa si veda la nota 26.

³³² Ivi, p. 652. Il contributo risale al 1806 ed è inserito nel «Giornale di Napoli», che è la diretta continuazione del precedente «Giornale italiano» avviato a Milano.

Barthelemy in Francia e Wieland in Germania han dato alla storia una veste drammatica che la rende nel tempo istesso più dilettevole e più istruttiva. Il popolo, siccome preferisce la favola al discorso, così per la ragione istessa preferisce il dramma alla favola; diventa concittadino de' principali attori della storia, e s'istruisce quasi vedendo ed agendo egli stesso, il che è il modo più facile e più efficace di istruirsi.³³³

Alle potenzialità di immedesimazione e compartecipazione che il nuovo genere offre al lettore, e a un lettore non specialistico, Cuoco demanda dunque la rappresentazione della storia e il compito di trasmetterne il suo insegnamento. Ritorna infatti, ancora una volta, l'ipotesi di rappresentare in una sorta di viaggio l'Italia dei tempi di Leone X, vale a dire quella dei grandi artisti del Rinascimento e dei grandi cambiamenti sullo scacchiere europeo e mondiale, perché a partire da quel momento storico «derivano quanto oggi abbiamo di costume, di milizia, di governo, di leggi, di scienze, di belle arti» e perché «tutte le grandi cose che in quel secolo si operavano furono fatte o dagli Italiani, o tra gl'Italiani, o per gl'Italiani, o sugli Italiani: la storia d'Italia diventa la storia di tutte le età e di tutte le nazioni».³³⁴ Di qui la necessità che sia un Italiano a farsi carico di descrivere questo periodo come «Wieland e Barthelemy hanno fatto di epoche egualmente felici», a cui fa seguito la lode della propria impresa avviata a soddisfare questi requisiti nell'esposizione della storia. Cuoco infatti ricorda il «felice ingegno d'Italia» che si è cimentato nella delineazione di un quadro della Magna Grecia ai tempi di Platone, mettendo «in azione la storia» attraverso degli stralci atti a «tentare il gusto del pubblico italiano».³³⁵

La scrittura storica per Cuoco ha sempre un'accentuata dimensione pragmatica e deve esser condotta nella consapevolezza che un autore non scrive le cose come sono ma come le sente: per questo è necessario «distinguere l'opinione dello scrittore dalla *verità delle cose*» che è possibile solo se «lasciate le parole, ci atteniamo *ai fatti*»³³⁶ e se accanto ai «libri teoretici» ci si dedica a «molti altri di diversa natura, i quali ci insegnano i fatti, a dileguare gli errori e le incertezze che nascono dal conoscere la sola teoria».³³⁷

L'auspicio dunque resta sempre quello che i letterati italiani seguano una via inedita, più vicina ai fatti e più volgare, senza perdersi nel pedantismo e sfruttando invece un metodo più diretto e utile, che può concretizzarsi in un certo genere di romanzo, come quelli dei modelli stranieri poc'anzi citati:

³³³ Ivi, p. 653.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Ivi, p. 464.

³³⁷ Ivi, p. 465.

Ma che sarebbe se tanti nostri ingegni, invece di perdersi dietro una polverosa e inutile erudizione intraprendessero un'opera di tale natura? Quanto tempo e quante cure ci tolgono le quisquiglie grammaticali, e le antiquarie!... Perché invece di perdere tanto tempo appresso le opere altrui, non tentiamo di farne noi stessi una che meriti esser ammirata da' posteri? Noi abbiamo ristretta quasi tutta la nostra letteratura in ammirare gli antichi: se non faremo altro, chi ammirerà noi?³³⁸

Tuttavia, nell'intera riflessione del Cuoco, così attenta al bisogno di formare un pubblico di cittadini consapevoli sul piano morale e politico e a rinnovare le tradizionali forme letterarie aprendosi a un confronto con il panorama europeo e ad un progressivo rinnovamento letterario, il genere romanzesco si mostra ancora lontano da una possibile assimilazione, come peraltro conferma la prova narrativa del *Platone in Italia*. Cuoco insomma adotta e propone il modello dell'*Anacarsi*, ma è la storia l'unico suo oggetto di interesse: la volontà di creare uno spirito pubblico e un'identità nazionale può passare solo attraverso la ricostruzione di una precisa epoca del passato e dunque sono esclusi riferimenti al *novel* europeo, come eventuale scuola di morale circoscritta alla rappresentazione verisimile della sfera privata. Ma anche di fronte alla proposta di una narrazione archeologica, non sfugge il fatto che la parola romanzo non venga mai citata nei suoi vari contributi, a dimostrazione che non vi è un riscatto del genere ma un suo utilizzo come strumento al servizio della storiografia.³³⁹

4.2 Ultime considerazioni sul romanzo nella polemica tra classicisti e romantici

L'attività dei romantici "lombardi" costituisce un passaggio necessario perché il romanzo e un autentico dibattito su di esso attecchiscano anche nella nostra penisola, in particolare per i risultati raggiunti e per i loro effetti. Con ciò non si intende, tuttavia, che la riflessione sul genere, così come viene tracciata nei manifesti a favore del contributo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* della baronessa De Staël e successivamente nella loro più originale creazione, il «Conciliatore», abbia natura sistematica e unitaria. Ricostruire le tappe di come l'ambiente e il pensiero dei primi

³³⁸ Ivi, p. 653.

³³⁹ In un frammento di lettera del 1808 indirizzata a Melchiorre Delfico, nella quale si fa riferimento alle sue considerazioni sull'inutilità della storia, Cuoco afferma che la dissertazione dello studioso serve a riformare la storiografia, che al momento ha del romanzesco. Tuttavia tale caratteristica piace ai non eruditi perché «essendo scritta in modo che non le vere vicende delle cose ma le fantasie e le sensazioni degli uomini contiene, eccita ne' lettori la loro fantasia ed il loro cuore, il che è per essi cagione di infallibile diletto» (V. Cuoco, *Epistolario*, cit., p. 366).

romantici abbiano portato a una legittimazione del romanzo, o quantomeno alla definizione di premesse e istanze che negli anni Venti informeranno le scelte editoriali e di produzione di stamperie e scrittori, non ultimo il Manzoni, e orienteranno i periodici a un'ampia discussione sul genere, significa comprendere i cambiamenti intercorsi nel periodo napoleonico per ciò che riguarda la narrativa³⁴⁰ e insieme tenere conto delle modalità secondo le quali il movimento romantico, appena importato da Oltralpe, viene accolto e riadattato al nostro contesto culturale alla luce anche delle accuse circa l'inconsistenza di una poetica ben delineata.

I propositi di rinnovamento delle forme letterarie e di democratizzazione del linguaggio comuni al gruppo e la volontà di promuovere valori culturali e sociali a destinatari al di fuori del numero ristretto dei cultori delle lettere non era aliena, come si è visto, ad altri autori della Milano primottocentesca, spesso coinvolti nella stampa periodica più o meno favorevole al governo napoleonico: così il Cuoco che, nelle linee guida del suo «Giornale italiano»,³⁴¹ parla dei «moltissimi» a cui sarebbe necessario arrivare e più in generale guarda agli italiani, e il Foscolo che, oltre alla prolusione, partecipa accanto ai futuri 'conciliatori' Borsieri e Silvio Pellico³⁴² all'impresa degli «Annali di Scienze e lettere» del Rasori.

Ripercorrendo tacitamente le orme del «Caffè», senza tuttavia spingersi fino al pubblico a cui mirerà il foglio azzurro, nella *Lettera agli associati* che i compilatori degli «Annali» inseriscono a conclusione del primo anno di attività, nel dicembre 1810, si dichiara di aver perseguito il tentativo di «spargere largamente il gusto e l'allettamento a leggere materie scientifiche e letterarie; l'indole dei nostri tempi richiedendo singolarmente che le scienze e le lettere si perfezinino e progrediscano bensì per virtù d'alcuni pochi, ma che una certa cognizione di esse si diffonda a

³⁴⁰ Per le tendenze diegetiche che investono varie forme letterarie di primo Ottocento si vedano almeno G. ROSA, *Il patto narrativo*, cit., p. 102 e G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, alla cui bibliografia sulla narrativa ottocentesca si rimanda, in particolare alle pp. 500-501 e 518 e ID., *Le sfide della modernità. Milano epicentro della narrativa ottocentesca*, in *Milano capitale culturale*, cit., pp. 23-40 (ma si veda anche soprattutto per la poesia narrativa dei romantici V. SPINAZZOLA, *La poesia romantico risorgimentale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, l'Ottocento, vol. VIII, Milano, Garzanti, 1969, pp. 961-1067). Non si dimentichi inoltre il prezioso riferimento in M. BERENGO, *Intellettuali e librai*, cit., relativo alla Raccolta de' novellieri italiani promossa da Silvestri pubblicata nel 1813 che secondo il critico inaugura la produzione seriale di libri economici.

³⁴¹ Per l'influenza di Cuoco e del suo «Giornale italiano» (il cui programma steso per il Melzi d'Eril, ma non pubblicato, è stato rinvenuto nelle carte Acerbi) sugli scritti programmatici del Borsieri, nel recupero di temi centrali quali l'istruzione popolare, la concezione del periodico come sintesi dei migliori ingegni, la storia come strumento per rafforzare la coscienza civile, il confronto con le altre nazioni e la collaborazione tra intellettuali e amministratori della cosa pubblica si veda W. SPAGGIARI, *Il programma del 'Conciliatore'*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Quaderni di Acme n. 63, Università degli studi di Milano, Milano, Cisalpino, 2004, in particolare le pp. 78-79 e ID., «Noi tutti i letterati di Milano». *Momenti della polemica classico romantica*, in *Milano capitale culturale*, cit., pp. 91-112.

³⁴² Tra gli altri estensori figurano anche Luigi Pellico e Michele Leoni, quest'ultimo elogiato nel «Conciliatore» e persino dalla De Staël in quanto primo traduttore di Shakespeare in Italia.

quanti più sia possibile»; e ancora: «vuolsi porre studio onde arrear utile e piacere al maggior numero di lettori».³⁴³

Negli stessi anni di questo sodalizio foscoliano, grazie alla collana di romanzi (per lo più di lingua tedesca) promossa da De Stefanis, nella quale viene coinvolto come traduttore pur mantenendo l'anonimato,³⁴⁴ anche il Berchet si avvicina a un ideale di letteratura utile e dai contorni più aperti rispetto a quel «colto pubblico d'Italia», ad esempio, a cui a partire dal 1802 si rivolge la Società tipografica dei Classici italiani. È stato fatto notare come l'esperienza sia da inquadrare ancora nella fase neoclassica del giovane scrittore, benché le aperture a una poetica di tutt'altro respiro si insinuino già nel *Commiato* inserito nella traduzione del *Curato di Wakefield* di Oliver Goldsmith.³⁴⁵ Le ragioni che ispirano la sua iniziativa risultano doppiamente rilevanti, sia al fine di un inquadramento del pensiero sul romanzo in un momento di transizione della sua formazione sia per come anticipino alcuni spunti della più consapevole *Lettera semiseria*.

Cadioli ha debitamente rilevato gli aspetti centrali dell'intervento del Berchet, portando alla luce quali siano gli elementi tradizionali del dibattito sul romanzo e quali invece le «osservazioni meno scontate». La lettura del Goldsmith, rappresentante della maniera di scrivere dei novellieri inglesi mai finalizzata al mero diletto, da un lato supererebbe le consuete riserve sulla morale, sul tipo di verisimiglianza e sull'ingenuità del pubblico normalmente attribuite al genere, dall'altro si inserisce in un non troppo velato attacco alle pratiche di molte stamperie, che pubblicano novelle e romanzi non badando ai moralismi, ma alle vendite. Tuttavia, il singolare punto di vista del Berchet è da ricercare qui soprattutto nel suo ruolo di traduttore che intende «le lettere» come «cittadine dell'universo», senza dunque frammentazioni legate alla nazione di provenienza delle opere, pur nella consapevolezza delle profonde differenze tra situazione inglese, dove lettori di estrazione diversissima possono avvicinarsi alla narrativa senza alcun ostacolo alla comprensione, e contesto italiano, dove vigono registri linguistici differenziati a seconda del genere e dunque del lettore a cui esso vuole rivolgersi.

³⁴³ «Annali di Scienze e Lettere», vol. IV, fasc. XII, dicembre 1810, pp. 434-435.

³⁴⁴ Scrive Cadioli: «La collezione non è ricordata da Berengo, e nessun titolo di essa è registrato nel *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento* [...]» (*La storia finta*, cit. p. 251 nota 12). Per i titoli della collana, che non si limitarono in realtà alla sola letteratura tedesca, si può però osservare il catalogo redatto dal Marchesi nell'elenco bibliografico a p. 427 del suo già citato *Romanzi e romanzieri del Settecento* che propone almeno sei titoli (sebbene, in base ad alcune verifiche da me condotte, il critico inverta il numero d'uscita di alcuni romanzi).

³⁴⁵ A. CADIOLI, *La storia finta*, cit., pp. 102-104, che tiene conto naturalmente di A. M. MORACE, *Il primo Berchet e la traduzione del curato di Wakefield*, in ID., *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990 che riporta l'intero testo del *Commiato* e ricostruisce le vicende editoriali della traduzione. Per una rilettura della poetica berchettiana a queste date cfr. anche G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., alle pp. 18-19 (dove si rimarca come il «quasi esordiente» Berchet si affidi a un romanzo sentimentale inglese per coinvolgere un nuovo ceto di lettori). Su questo tema si veda anche, sempre di Morace, *Dal Bardo al «Conciliatore»*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, cit., pp. 187-215.

Sullo sfondo dell'operazione del Berchet comincia dunque a stagliarsi l'interrogativo di una letteratura, non ostile alle sollecitazioni che arrivano dall'Europa, in grado di intercettare i gusti di una realtà, quella borghese, che viene percepita come presente nella penisola e identificata in coloro che «non sepolti nella crassezza di un dialetto, nacquero e vivono in Italia, né si vergognano di intenderne la favella». Il tentativo di offrire un romanzo virtuoso a coloro che ne sono i fruitori, dunque non i «letterati» né gli «idioti», non solo si inserisce perfettamente nel solco della coeva lezione foscoliana, ma si accompagna alla ricerca, sebbene poi non riprodotta sulla carta, di una lingua non pedante, non pervasa di stranierismi ma «vivente», che non nausei i colti e non risulti troppo misteriosa per i non addetti ai lavori.

In effetti tali considerazioni, tra primo e secondo decennio dell'Ottocento, ricalcano soprattutto la realtà del capoluogo milanese, dove l'ampliamento dei nuovi ceti colti e lo straordinario sviluppo dell'editoria³⁴⁶ permette l'ingresso di lettori che si collocano fra nobiltà e volgo, sul cui ruolo nella società gli intellettuali devono riflettere ridefinendo le proprie responsabilità.

Quando Borsieri, nel novembre 1815, stende l'*Introduzione* alla *Biblioteca italiana*, poi rifiutata,³⁴⁷ all'interno di quel programma di collaborazione e promozione culturale tra gli intellettuali e il restaurato governo austriaco auspicato dal Bellegarde e più tardi dal Saurau, traccia un quadro del “moderno” «lettore italiano», attratto da «tutto ciò che riguarda i costumi delle nazioni, le loro forze, il loro commercio, i loro progressi nelle scienze e nelle lettere». Di questo lettore il Borsieri intercetta esigenze ancora inevase nella nostra penisola e riporta le esigenze delle «colte persone» che desiderano «dai nostri Scrittori qualche opera originalmente italiana»,³⁴⁸ essendovi periodici e scritti di divulgazione che finiscono poi col perdersi in sterili polemiche od offrire mera erudizione giustificata dal principio di autorità. La ricerca di nuovi strumenti comunicativi non corrisponde al rifiuto della tradizione che è anzi motivo di rinvigorismento della

³⁴⁶ Si pensi ad esempio al quadro di Milano che emerge nelle *Avventure* del Borsieri attraverso un semplice affastellarsi di interrogative retoriche: «Non si ristampano ora a Milano le *Opere* del Soave [...]?»; «Non si è ora ristampata a Milano la *Scienza nuova* del Vico [...]?»; «Non si stampa ora a Milano il *Prospetto dello stato attuale delle scienze economiche* di Melchiorre Gioia [...]?»; «Non si legge ora a Milano *La Storia della Guerra della Indipendenza degli Stati Uniti d'America, scritta da Carlo Botta* [...]?». Oltre a Berengo, per un quadro della vivacità editoriale di Milano si vedano in particolare G. ALBERGONI, *Politica, cultura e intellettuali a Milano dall'età rivoluzionaria al Quarantotto* e M. CALLEGARI, *“La Stamperia si riscosse all'urto violento”: la produzione libraria tra la caduta della Repubblica di Venezia e la nascita del Regno Lombardo Veneto in L'editoria italiana nel decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, a cura di L. Mascilli Migliorini e G. Tortorelli, Milano, Franco Angeli, 2016, rispettivamente pp. 13-32 e 59-76; l'*Introduzione* e i primi due capitoli di G. ALBERGONI, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Angeli, 2006, pp. 13-316.

³⁴⁷ Per le vicende occorse al Borsieri, subentrato al Foscolo, nella stesura del programma che fu poi scartato e affidato al Giordani, si vedano i contributi di Spaggiari precedentemente citati. Si veda inoltre *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di C. Calcaterra, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino, Utet, 1979, pp. 392-416, dove è riportato il testo del Borsieri da cui si riprendono le citazioni che seguiranno.

³⁴⁸ Ivi, p. 394.

nostra coscienza civile, poiché «andrebbe errato [...] chi per amor di cose nuove ne tenesse dimentichi dell'eredità dei nostri maggiori» ma si staglia all'interno di un progetto culturale, di chiara matrice foscoliana, che affida alla letteratura una precisa missione civile che riconosca lo stato di decadenza in cui vertono gli studi in Italia e rifletta su cosa sia realmente attuale per servire alla comune utilità, vale a dire la capacità di far sì che di paese in paese si inculchino idee, accompagnando l'universale andamento dello spirito umano.

Benché non manchino precisi riferimenti cuochiani, primo tra tutti l'invito a una confederazione degli ingegni italiani e il confronto con le altre nazioni, è soprattutto il Foscolo delle lezioni pavesi il modello a cui si fa riferimento per l'auspicato rinnovamento.³⁴⁹ Si pensi ad esempio a come sia fondamentale il distacco dalla Crusca, laddove si stabilisce la reciproca evoluzione tra lingua e idee accessorie e la necessità che si adottino vocaboli adeguati a rendere la «tua idea vivente». L'immediatezza espressiva, che non coincide con il rinnegamento della lingua dei padri come fanno certi «scrittori frivoli», è funzionale all'esigenza di comunicazione in campo scientifico e letterario di acquisizioni che abbiano ampia rilevanza e non si perdano in interessi propri dei «soli dotti di professione», perché «il pubblico ha bisogno di oggetti immediatamente utili»:³⁵⁰

Le barriere che separano il regno del pensiero da quello della poesia e dell'eloquenza, devono finalmente sparire anche in Italia.³⁵¹

Soltanto in questo modo è possibile assolvere la missione che il Borsieri si propone, che non risiede soltanto nella scoperta del vero, ricerca riservata ai grandi, ma anche nella sua diffusione, che è azione graduale spettante agli ingegni minori, secondo una concatenazione di compiti che fa degli intellettuali e della cultura strumenti che si collocano al servizio della comunità. I contorni di quest'ultima, come già per il Foscolo, non sembrano doversi tracciare né in coloro che sono al potere né tantomeno nella plebe pervasa dalle passioni, ma in un pubblico in grado di accogliere gli intenti pedagogici e civili che si vogliono e devono veicolare:

Non è mai fiorente la coltura di un popolo se non quando una quasi invisibile catena d'intelligenza e di idee congiunge la moltitudine che impara col genio che crea.³⁵²

³⁴⁹ Del resto la stessa prolusione viene ripubblicata con l'approvazione del Foscolo, ormai lontano, proprio nel 1815, presso il tipografo Carlo Dova. Foscolo stesso aveva steso poco prima di lasciare Milano il suo *Parere sull'istituzione di un giornale letterario (Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816, cit., pp. 15-20)*, per il controllo dell'opinione pubblica (si veda il saggio di R. TURCHI, *Ugo Foscolo e la "patria infelice"*, Padova, Liviana, 1981, pp. 5-28).

³⁵⁰ *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, p. 410.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ivi*, p. 408.

Il «desiderio del vero», l'«amore per il bello» e la «venerazione degli ingegni» sono i presupposti essenziali perché la letteratura venga rinnovata, tanto più in assenza di opere in campo letterario, scientifico e tecnico che siano in grado di stare alla pari con le altre nazioni. Nell'elenco che rimarca il bisogno di validi volumi di filosofia, storia e morale, Borsieri, che riprodurrà con alcune sottrazioni questo estratto l'anno successivo nelle sue *Avventure*, non tralascia di menzionare anche il romanzo. Si tratta di un felice calco foscoliano relativo alla prolusione, sia negli accenti sia nella catena degli interrogativi retorici³⁵³ che parimenti, in chiusura, si arrestano al nuovo genere, da cui però è possibile ricavare come vengano diversamente percepite le nuove narrazioni:

Ov'è un'opera di immaginazione, un romanzo, che sia in tutto italiano e che colla sua morale e col suo stile infonda ad un tratto nell'anime nuove della gioventù, l'amore della nostra lingua e quello della virtù?³⁵⁴

Borsieri, a differenza del Foscolo, colloca il romanzo sullo stesso piano di generi certo da rinnovare, ma tradizionali, senza differenziarne i fruitori. Il consueto riferimento ai giovani non si accompagna alla definizione di tipologie precise di testi che, se non modificati, risulterebbero pericolosi. L'accento batte piuttosto sull'italianità del prodotto, sulla pedagogia della virtù che gli deve esser propria e soprattutto sullo stile e la lingua che il romanzo deve diffondere, quasi a voler dar per scontato, in queste poche righe, l'ormai completa ammissione di questo tipo di produzioni.

Come mostrano le aperture di questi contributi e la scelta dei loro modelli ideologici di riferimento, la riflessione intorno al ruolo dei letterati, al provincialismo della letteratura italiana e al nuovo pubblico che si sta affacciando sulla scena è già avviata preliminarmente nel panorama primottocentesco, e sale alla ribalta con l'articolo di madame De Staël sul primo numero della «Biblioteca italiana» del gennaio 1816³⁵⁵ a cui seguiranno le repliche dei classicisti, spesso arroccati nell'idea che sia sufficiente un elenco di grandi personalità del recente passato dei più svariati settori scientifici e artistici per dimostrare la ricchezza nazionale.

³⁵³ Nella prolusione foscoliana si legge: «dov'è un libro che discerna le vere cause della decadenza dell'utile letteratura, che riponga l'onore italiano più nel merito che nel numero degli scrittori, che vi nutra di maschia e spregiudicata filosofia, e che col potere dell'eloquenza vi accenda all'emulazione degli uomini grandi?». Non si dimentichi il fatto che esattamente come il Foscolo, Borsieri accuserà gli italiani di scarsa cura nei confronti della storia patria, nella quale le opere più significative spettano ancor a agli stranieri (*Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, p. 413). Lo stesso vale per la storia della letteratura che può essere messa a confronto con il giudizio foscoliano non troppo lusinghiero sull'opera del Tiraboschi.

³⁵⁴ Ivi, p. 409.

³⁵⁵ L'articolo è stato riprodotto in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, vol. I, a cura di E. Bellorini, 1943, ristampato per le cure di A.M. Mutterle, Bari, Laterza, 1975, pp. 3-9.

Nel primo dei manifesti romantici del 1816, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* del Breme,³⁵⁶ ci si chiede se scrittori come Monti, Visconti, Verri, Pindemonte e Foscolo, tanto più lodati all'estero che in patria, e molti altri del nostro passato bastino a soddisfare i «bisogni attuali del nostro incivilimento»,³⁵⁷ senza che se ne rinneghi il ruolo ma nella convinzione che «le variazioni dei tempi generano variazioni nel sentire e nel pensare».³⁵⁸ Come si vede chiaramente, il terreno di dibattito non è la definizione di una poetica romantica, benché di Breme sia consapevole della necessità di formularne i caratteri distintivi,³⁵⁹ né tantomeno l'istituzione di un canone romantico, anche se un valido modello viene poi indicato in Diodata Saluzzo; si tratta piuttosto di rimarcare la necessità di una letteratura d'intervento, espressione di una più compiuta coscienza civile, che un po' per tentativi superi gli eccessi della produzione encomiastica. Ma se nella poesia la fedeltà alle forme letterarie tradizionali impedirà la reale rivoluzione verso la democraticità maggiormente auspicata, non così accade per la narrativa, come mostra il sostegno al romanzo e prove minori ad esso consimili. Non è un caso che proprio il Breme pensi di cimentarsi con il nuovo genere, al di là del successivo abbandono, seguendo peraltro quella linea velatamente ironico-satirica che diventerà cifra stilistica del gruppo.³⁶⁰

Non dissimilmente il Borsieri nel settembre del 1816 riprende in mano la sua *Introduzione* e, dopo averne integrato alcune considerazioni con l'apologia della Staël e le osservazioni di coloro, Breme incluso, che si erano esposti a favore di una nuova letteratura, affida a un «libretto» o «romanzo»³⁶¹ dal gusto sterniano-satirico il suo discorso sulle nuove teorie. Con l'operazione di recupero di un manifesto non ritenuto adatto alla rappresentazione delle istanze del nuovo governo,

³⁵⁶ L. DI BREME, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani. Discorso*, Milano, Giegler, 1816 (rist. anast. Milano, Casa del Manzoni, 1999), anche in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, vol. I, pp. 25-56 e in *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit., pp. 99-147 da cui cito.

³⁵⁷ Ivi, p. 138.

³⁵⁸ Ivi, p. 110.

³⁵⁹ «Che la Romantica sia per sé un solenne genere di letteratura non è più da porsi in dubbio; resta da desiderarsi tuttavia una più completa e meglio definita Poetica di esso genere» (Ivi, in nota d'autore a p. 126).

³⁶⁰ P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, Milano, Giegler, 1816, pp. 130-1; presente anche in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., vol. I, pp. 85-178 e in *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit., pp. 260-416. Cito dall'edizione a cura di W. Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986 alla cui *Prefazione* si rimanda per la genesi del testo (pp. IX-XII; si veda anche la bibliografia per un inquadramento dell'intera produzione del Borsieri XLI-LI). Sempre di Spaggiari il saggio *Due schede romantiche* in *In mezzo a' lumi de' gonzaghi heroi*, cit., pp. 79-94 sulle *Avventure* e i manifesti redatti dal Borsieri; per il tono sterniano della produzione borsieriana si vedano anche di U. M. OLIVIERI, *P. Borsieri e il romanzo d'area lombarda nella prima metà dell'Ottocento* e *Sterne e l'umorismo nei periodici letterari di metà Ottocento*, in Aa.Vv. *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri Lischi, 1990, rispettivamente pp. 121-143 e pp. 393-399; L. MARSEGLIA, *Il "riso" e il "comico" nel «Conciliatore»*, in *Forme del ridere. Studi di letteratura italiana*, a cura di P. Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, pp. 149-58 e nella stessa miscellanea di R. ABBATICCHIO, *Riso, ironia e polemica letteraria. "Modi di lingua" nei consigli di un galantuomo*, alle pp. 131-47.

³⁶¹ Così l'Ugoni a cui si aggiungerà il Borsieri stesso in tarda età rivolgendosi al Gioberti (cfr. *Prefazione* di Spaggiari pp. XXI-XXII)

le *Avventure letterarie di un giorno*, più che affermare la noncuranza del Borsieri di fronte al veto espresso dai redattori della Biblioteca, si fanno promotrici di una cultura che si oppone deliberatamente all'andamento di un periodico sovvenzionato dagli austriaci, dal quale, nel frattempo, avevano preso le distanze anche Breme e Pellico, peraltro, a poco più di un anno dall'uscita del primo numero.

L'impasto di ironia e gli intenti pedagogico-morali strettamente legati all'attualità della materia – caratteristiche comuni alla semiserietà della lettera berchettiana prima e al piglio dei racconti del *Conciliatore* poi – si accompagnano alla ricostruzione fedele dell'ambiente cittadino attraverso sette quadri in cui si alternano personaggi illustri, luoghi e abitudini della società milanese contemporanea, collocando la replica del Borsieri su un piano di maggiore affabilità e vicinanza emotiva rispetto all'austerità dei toni degli interventi precedenti, dell'uno e dell'altro polo della polemica: lo scopo è del resto quello di dire il vero «in modo schietto schiettissimo», vale a dire «parlare alla mente ed al cuore degli uomini educati», in un linguaggio per di più che prende le distanze dai dettami della Crusca, tanto da sembrare ai pedanti uno «scrivere ispressamente per iscriver male». ³⁶² Nel contrapporre il suo ideale di letteratura alle tendenze prevalenti nella Biblioteca il Borsieri ribadisce la necessità di ancoraggio al presente e alla sua evoluzione, in controtendenza con il servilismo e l'eccessiva attenzione ai tecnicismi che poco si accordano con la volontà di ricostruire e analizzare debitamente la poetica dominante dei componimenti coevi, non da ultimo mettendoli in relazione con i grandi modelli dell'antichità. La letteratura, come una critica condotta con criterio dovrebbe illustrare, costituisce infatti «*l'elegante espressione del maggior grado di civilizzazione di un popolo nell'epoca in cui fioriscono gli scrittori istessi*», le cui facoltà sono condizionate «dallo *stato della Società* in cui sono collocati». Opera letteraria e critica hanno dunque parimenti funzione civilizzatrice:

Celebrare degnamente le meraviglie della natura e dell'arte che noi possediamo, e i libri degli ingegni sommi che hanno fiorito e fioriscono in Italia, questo è, secondo l'autore, amare con candore la vera gloria della nostra nazione. ³⁶³

In tale prospettiva deve essere letta la lunga sezione riservata al romanzo, incentrata su un ipotetico dialogo tra vari commensali, ³⁶⁴ impegnati a discutere sulle caratteristiche del genere e sull'utilità di coltivarlo in Italia. Il punto d'avvio della riflessione è la trascrizione di un estratto della Gazzetta piemontese che identifica nel romanzo il prodotto di un'età di decadenza, già a

³⁶² P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno*, cit, p. 4; a p. 10 si riporta la nota dell'autore che «in fatto di lingua rispetta la Crusca e l'autorità quando consuonano con la ragione».

³⁶³ Ivi, p. 11.

³⁶⁴ Il galantuomo alter ego foscoliano, il Pellico, il Guasco e altre figure che si faranno portatrici di accuse al romanzo.

partire dalla letteratura greca, e ne definisce in negativo la natura di genere anfibio, a metà tra vero e verisimile, tra prosa e verso, incapace di utilità e diletto e di educare adeguatamente i giovani.

Nelle posizioni dei difensori, perfettamente integrati nelle nuove abitudini fruibili che ci avvicinano al pubblico europeo laddove si parla di «noi altri tutti che non facciamo che leggerne», si manifesta invece la consapevolezza che il romanzo moderno sia diverso dai precedenti greci ma anche dal poema del Tasso, con cui condivide soltanto il misto di vero e falso. L'originalità e la necessità del romanzo sono legate innanzitutto alla società di cui è figlio: genere nato nella moderna corruzione e, di conseguenza, unica arma attraverso la «pittura dei nostri costumi per insinuare negli animi svogliati qualche utile verità». Di qui, la definizione di romanzo quale genere filosofico, prosaico e quindi altro, per forma e contenuto, dai poemi epici che con le avventure cavalleresche non potrebbero mai «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi»; ma la distanza è istituita anche dalla novella, genere certamente italiano ma non più rinnovato, e quindi in grado di ritrarre adeguatamente solo «il carattere de' secoli in cui que' racconti furono scritti».³⁶⁵

È il signor P., dietro il quale si nasconde il Pellico, a dichiarare che non esiste altra giustificazione per non avere romanzi italiani all'infuori della incapacità dei nostri scrittori, tanto più se si tiene conto della dicotomia costitutiva di queste nuove narrazioni, che uniscono altezza morale di contenuto e forza di penetrazione verso il basso, vale a dire verso «l'umile ed oscuro cittadino»:

Dire che i buoni Romanzi non sieno utili, è un mentire per la gola; perché essendovi trasfusa le alte verità della filosofia intorno alle nostre passioni, ai vizj, alle virtù, e alla domestica felicità di ciascuno, in modo però chiarissimo, animato e dilettevole, ne viene che tutti possono raccogliervi od utili esempi o buoni consigli o se non altro l'amore della lettura, che risparmia tutte le colpe commesse per ozio.³⁶⁶

Attraverso il recupero di temi cari al Settecento relativi alla difesa del romanzo contro la storia ma supportati dal magistero di Bacone, il sig. P. sancisce inoltre la maggior autenticità della verità filosofica del romanzo, benché prodotta dall'immaginazione, rispetto alla *verità vera* riportata dalla storia; quest'ultima infatti non solo è latrice di un insegnamento esclusivo e funzionale ai soli governanti ma necessita persino dell'invenzione perché si condannino le scelleratezze e trionfi la giustizia. Ne deriva che «le creazioni dell'umana fantasia», che rispetto alla storia sono «inaspettate,

³⁶⁵ Ivi, pp. 85-86.

³⁶⁶ Ivi, p. 87.

varie, saggie», non soddisfano soltanto l'esigenza di diletto ma incidono profondamente anche sul progresso dei costumi in quanto adatte a «educare e ingentilire la moltitudine».³⁶⁷

Il romanzo rientra dunque all'interno di quei generi, come la commedia e i buoni giornali,³⁶⁸ che richiedono di essere coltivati in quanto emblemi di un nuovo modo di far letteratura che ha lo «scopo di illuminare il vero e giovare per la via del diletto alla coltura della moltitudine», vale a dire di tutti quegli «infiniti lettori giudiziosi» che sono necessari al progresso di una nazione e che gli scrittori, grandi o piccoli, buoni o cattivi che siano, devono avvicinare con la cultura. Questo nuovo pubblico non ha tuttavia soltanto natura potenziale, poiché proprio gli «assennati e gentili lettori italiani» sono stati i reali fruitori della *Corinne* di Madame de Staël, vale a dire di un tipo di romanzo che, sotto le vesti della narrativa patetico-amorosa, ha offerto un ritratto veritiero dell'Italia e del popolo italiano, contribuendo così accanto alle Storie allo sviluppo di una più matura coscienza civile.

La definizione più precisa di questo pubblico si trova, come è noto, nel più celebre dei manifesti romantici del 1816 cioè la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* del Berchet,³⁶⁹ in cui centrale diviene la nozione di «poesia popolare»,³⁷⁰ laddove con “popolo” non deve intendersi il volgo, ma gli «individui leggenti ed ascoltanti, non eccettuati quelli che, avendo studiato ed sperimentato quant'altri, pur tuttavia ritengono attitudine alle emozioni».³⁷¹ Nel proclamare l'universalità della facoltà poetica, attiva nei poeti e passiva nei lettori, Berchet delinea infatti la reciprocità della nuova comunicazione letteraria, che si basa sul rapporto tra gli scrittori e il fruitore sopra descritto, intermedio tra “parigini” e “ottentoti”, tra gli eccessi della civilizzazione e la rozzezza del villico: un lettore, quindi, dotato di buonsenso e in grado di cogliere tanto il valore estetico quanto l'utilità del prodotto artistico.

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.³⁷²

³⁶⁷ Ivi, p. 88.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ L'edizione più recente è quella curata da Cadioli (comprensiva anche di un'antologia di poesie e di contributi del «Conciliatore»): G. BERCHET, *Poesie. Lettera semiseria*, a cura di A. Cadioli, Milano, Rizzoli, 1992 da cui cito; il testo è contenuto anche in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., vol. I, pp. 195-234 e in *Manifesti romantici*, cit., pp. 423-486.

³⁷⁰ Sulla *Lettera* si veda almeno il già citato *Dal Bardo al «Conciliatore»* di Morace, L. REINA, *Berchet e Grisostomo*, in «Otto/Novecento», III, 5-6 (1979), pp. 23-54 e G. D'ARONICO, *il Berchet e la nuova poesia popolare. Guida a una lettura di Grisostomo*, Udine, del Bianco, 1978; per il Berchet critico e giornalista rimando a A. CADIOLI, *Intrduzione a Berchet*, Bari, Laterza, 1991, pp. 58-74 e D. CONSOLI, *Teoria e critica letteraria in Giovanni Berchet*, in «Critica letteraria», III, 8 (1975), pp. 470-511.

³⁷¹ Ivi, p. 68.

³⁷² Ivi, p. 77.

Nei confronti di questo lettore medio il poeta non si sente investito di alcuna superiorità: ciò che li accomuna deve essere l'immediatezza della comunicazione espressiva, la comprensione vicendevole, la reciprocità di intenti nella trasmissione del vero, vale a dire la rappresentazione «del vivo delle cose nostre che ci circondano tutto di» e non di inutili e vuoti formalismi. L'attestato di riconoscimento tra autore e pubblico è infatti duplice:

Così i poeti d'una parte della Germania co' medesimi auspici, con l'arte medesima né più né meno, col medesimo intendimento de' Greci scesero nell'arringo, desiderarono la palma, e chiesero al popolo che la desse loro. E il popolo, non obbiato, non vilipeso da' suoi poeti; ma carezzato, ma dilettrato, ma istruito, non ricusò d'accordarla.³⁷³

Benché il contributo del Berchet si concentri poi sull'analisi delle romanze, la sua poetica risulta fondamentale per comprendere i caratteri di novità richiesti a tutti i nuovi linguaggi espressivi destinati a creare una letteratura popolare: si dovrà badare alla lingua, la cui materia non è da cercare tutta negli scaffali delle biblioteche, le forme, dal momento che le loro modificazioni dovranno corrispondere all'argomento e all'intenzione del poeta, ma anche i contenuti. Dirimente tanto nella nuova concezione della letteratura anche dal punto di vista fruitivo risulta proprio quell'attitudine alle emozioni necessaria anche per la definizione del pubblico. L'opera d'arte deve saper emozionare ma deve rivolgersi anche a chi si affida al «suffragio immediato delle sensazioni», a chi non giudica, come appunto i parigini, l'opera in base a un'idea di bello costruita sulle letture pregresse. Dal confronto con le due romanze tedesche che Berchet traduce e inserisce nel testo, emerge infatti come ogni lettore e ogni scrittore possano trarre il massimo del coinvolgimento emotivo da ciò che è proprio della realtà che li circonda, rendendo dunque chiaramente riconoscibile il carattere nazionale della propria cultura.

L'uomo non può pensare all'uomo lontano e posto in circostanza diverse dalle sue, con quell'interesse medesimo, con cui egli pensa a sé stesso ed a' vicini.³⁷⁴

Il terreno del dibattito è quindi la verisimiglianza: ciò che risulta verisimile per un lettore tedesco, come certe tradizioni in cui ha larga parte il meraviglioso, suscita minor emozioni e comprensione in un lettore italiano. Lo stesso vale per la rappresentazione delle vicende nazionali, che saranno «sentite» con minor forza da chi appartiene a un altro paese. Per questa via, Berchet arriva a definire, in maniera aprioristica, cosa è più aderente al gusto italiano, sino a sostenere la superiorità dei soggetti storici su quelli inventati:

³⁷³ Ivi, p. 82.

³⁷⁴ Ivi, p. 87.

In quanto a te, se mai ti nascesse voglia di scrivere *Romanzi* in Italia sul fare di questi, va cauto, e fa di non lasciarti traviare in soggetti non verisimili, quando essi siano tolti dal peso della fantasia tua. Che, se l'argomento ti viene prestato da una storia scritta o da una tradizione che dica: il tal fatto è accaduto così, e tu senti che comunemente è creduto così, allora non istare ad angariarti il cervello per timore d'inverosimiglianze, dacché tu hai le spalle al muro. Però nella scelta siati raccomandato di tenerti più volentieri ai soggetti ricavati dalla storia, che non agli ideali.³⁷⁵

Se in apparenza la raccomandazione del Berchet può sembrare in contrasto con quanto afferma il Borsieri nelle *Avventure*, dove la storia viene accusata di generare sazietà per la sua uniformità, essa in realtà vuole indicare il rifiuto di una letteratura interiorizzata, poiché il poeta deve farsi interprete dello spirito del tempo e della gente a cui si rivolge e appartiene, e quanto più riuscirà ad essere autentico nei sentimenti, tanto più arriverà e potrà comunicare la verità, magari proprio attraverso lo sviluppo del romanzo.

Cercarono essi [i valenti poeti della Germania] con somma cura di prevalersi di tutte le passioni, di tutte le opinioni, di tutti i sentimenti de' loro compatrioti, e trovarono così argomenti che vincono l'animo universalmente. Facciamo così anche noi. E la poesia italiana si arricchirà di nuove bellezze, talvolta originali molto, e sempre caratteristiche del secolo in cui viviamo. Così vedremo moltiplicarsi i soggetti moderni e riescir belli e graditi quanto il *Filippo*, il *Mattino*, la *Basvilliana* e l'*Ortis*. E forse anche noi conseguiremo scrittori di romanzi in prosa, tanto quanto i francesi, gli inglesi e i tedeschi.³⁷⁶

Il sentimento, risvegliato dai «solenni avvenimenti della nostra età», dalle «lezioni della sventura» e dalle «funeste esperienze di mutamenti sociali», è infatti la molla che nel *Programma* del «Conciliatore»,³⁷⁷ steso dal Borsieri ma condiviso da tutti gli altri collaboratori, ha indotto un nuovo pubblico a «pensare». Sono questi avvenimenti politici e sociali che hanno infatti contribuito alla formazione di un consistente numero di «lettori giudiziosi» o «pubblico giudicante», che ha maturato opinioni proprie al di fuori dei consueti canali, come le accademie. Costoro non potranno dunque interessarsi di pedantismi e letteratura di parole, ma di ciò che gli arreca un'utilità reale,

³⁷⁵ Ivi, p. 126.

³⁷⁶ Ivi, p. 127.

³⁷⁷ Per le vicende legate alla fondazione del «Conciliatore» si veda la prefazione all'edizione curata da Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-54, 3 voll., nel vol. I, pp. XIII-XXII. Sul pubblico del periodico si veda G. MELLI, *Un pubblico giudicante*, Pisa, Ets, 2002 il saggio *Un progetto di politica culturale: il dibattito letterario nel «Conciliatore»*, pp. 59-94. Per il ruolo dei conciliatoristi e una ricostruzione dettagliata del dibattito si veda E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 2000, in particolare il capitolo *Romanticismo a Milano* (pp. 40-57), ma si veda anche M. APOLLONIO, *Il gruppo del «Conciliatore» e la cultura italiana dell'Ottocento*, Milano, Celuc, 1969. Più in generale per una bibliografia del dibattito tra classicisti e romantici e lo sviluppo del «Conciliatore» si rimanda ai testi citati in bibliografia a M. SCOTTI e V. MARUCCI, *Romanticismo europeo e romanticismo italiano*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, v. XI, Roma, Salerno, 1998, pp. 598-604.

quantunque non egualmente sentita presente, pratico e storicizzato: a differenza del Berchet, tuttavia, nel Borsieri questo pubblico non è da catturare ma esiste, ed ha l'animo disposto alla «cose morali e letterarie» che, non essendo adeguatamente trattate in Italia, devono essergli offerte. Dall'illustrazione dei contenuti non letterari è possibile infatti individuare l'estrazione sociale dei destinatari, che sono attivi esponenti dell'Italia agricola e commerciale, disposti ad investire e a conoscere i nuovi progressi e i nuovi studi nei loro specifici settori. Ma negli auspici del periodico, che abbraccia e ripropone i contenuti dei manifesti romantici stesi due anni prima, è persino adombrato il desiderio di avvicinare alla lettura le «amabili Italiane», comunemente rivolte, in assenza di produzioni nostrane, ai «figurini di Parigi». Il riferimento non è legato soltanto a un fenomeno di moda ma è proprio di una poetica che, come dirà Grisostomo, cioè il Berchet, vede nella letteratura e dunque nella lettura, un bisogno dell'uomo sociale, in cui confluiscono opinioni politiche, religiose e morali, sicché la componente estetica non è che una parte:³⁷⁸ la letteratura in quanto specchio di una società e del suo grado di civilizzazione si rivolgerà e tenterà di guidare alla prosperità tutte le sue componenti attive, come indica nel Programma l'appello al PUBBLICO ITALIANO.

Tuttavia, nonostante l'interventismo letterario della rivista e la sua spinta divulgativa arrivino a definire un'accezione di pubblico così vasta da includere anche fruitori generalmente ai margini del sistema e dunque si pensi all'intrattenimento di un pubblico femminile in quegli anni legato a forme letterarie antitradizionale come il romanzo, il nuovo genere all'interno della rivista non troverà un'elaborazione teorica in grado di eguagliare quella del Borsieri nelle *Avventure*.³⁷⁹ La rivista rispecchia certamente la linea già tracciata nei manifesti, ma non nasconde però una forte propensione alla narrativa, come del resto emerge dalla stessa produzione degli scrittori a vario titolo coinvolti nella rivista o nel suo *entourage*: si pensi alle romanze o alle novelle in versi, accanto al teatro, percepito, al di là dei suoi esiti, come il mezzo più diretto per arrivare senza l'ostacolo della pagina scritta al pubblico da riformare.³⁸⁰ La dimensione prosastica è infatti alla base dell'aneddotica, dei resoconti di viaggi, dell'elaborazione umoristica di avvenimenti occorsi

³⁷⁸ Così il Berchet recensore della *Storia della filosofia e della eloquenza del Bouterwek* (sulle pagine del periodico il 1 ottobre 1818).

³⁷⁹ Ancora molto volatile la stessa definizione di romantico/romanzo/romanzesco: la questione è stata ripresa di recente e con attenzione al contesto europeo P. FASANO, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004 (ma si veda anche C. APOLLONIO, *"Romantico". Storia e fortuna di una parola*, Firenze, Sansoni, 1958).

³⁸⁰ Per un'organizzazione tipologica delle narrazioni brevi presenti nel periodico si veda G. TURCHETTA, *Mescianza di generi e pluristilismo nella critica del «Conciliatore»*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, cit., pp. 283-323. Per le aperture del gruppo al romanzo e il rapporto con i generi minori L. MARSEGLIA, *Drammaturgia e romanzo. Primo Ottocento: i generi letterari del «Conciliatore»*, Bari, Palomar, 2004; per lo sviluppo di una narrativa dell'io L. DIAFANI, *"All'ombra di quella divinità che si chiama io". La proposta del «Conciliatore»*, in *Ragionar di sé: scritture dell'io e romanzo in Italia, 1816-40*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 27-86. F. PORTINARI, *Un aspetto della polemica romantica. Il romanzo*, in «Letteratura», nn. 21-22, 1956, pp. 4-22 poi in ID., *Problemi critici di ieri e di oggi*, Milano, Fabbri, 1959.

alla redazione e dei celebri racconti, talvolta quasi brevissimi romanzi, per lo più sulla falsariga delle *Avventure* sia per i toni ironico satirici da gioco letterario sia per la cornice cittadina. Da un punto di vista propriamente teorico, al romanzo viene di fatto riservato un contributo soltanto, redatto dal Pellico³⁸¹ e pubblicato il 7 gennaio 1819: la recensione a *Lettere di Giulia Willet*, di Ortensia Romagnoli edite nel 1818.

La riflessione del Pellico, che si apre sarcasticamente ricordando il «sacro orrore» che hanno molti per il romanzo tanto da esser contenti della mancanza di produzioni italiane, si concentra su un sottogenere preciso, cioè la narrativa sentimentale, i cui tratti caratteristici in realtà si trovano più nelle produzioni poetiche che in quelle prosastiche dei rappresentanti del gruppo. Pellico analizza e scardina tutto l'insieme di pregiudizi dei detrattori del genere, riflettendo su come sia necessario e doveroso trattare il tema amoroso. Pur non opponendosi arbitrariamente alle reticenze di coloro che rinnegano il romanzo perché sarebbe più opportuno educare futuri cittadini alle virtù virili che al sospirare d'amore, Pellico affronta la tradizionale accusa di corruzione dei giovani mossa al genere contrapponendovi la licenziosità degli amori del Boccaccio, il cui *Decameron* è continuamente riproposto dai tradizionalisti come modello da studiare per la sua lingua:

L'avvezarsi a ridere ne' nostri novellieri di tutto ciò che il pudore e le leggi vogliono che maggiormente si rispetti, sarà forse più morale che l'avvezarsi a compiangere ne' buoni romanzi le sciagure degli animi sensitivi e a inorridire delle trame che la perfidia tende all'innocenza e alla virtù?³⁸²

La difesa del romanzo sentimentale per la prima volta si gioca sul terreno delle tipicità della tradizione letteraria italiana ed in particolar modo, dopo aver segnalato la minor virtuosità di testi accolti bonariamente per la caratura del loro autore, vengono chiamati in causa i precedenti di Petrarca e Metastasio,³⁸³ che hanno rappresentato quello stesso tipo di amore rispettoso dei costumi contestato alle narrazioni moderne, con la sola differenza del mezzo: poesia, in luogo della prosa.

L'importanza dell'amore nella società, nonché le modalità attraverso cui è in grado di agire e far agire l'uomo costituiscono un motivo sufficiente perché esso venga trattato e illustrato e non guardato come un pericolo. Proprio l'evolversi della società è alla base della difesa del romanzo in particolare come lettura da consigliare al pubblico femminile, poiché «niuno sente più il vantaggio di essere idiota», tantomeno le donne che vogliono istruirsi e i mariti che preferiscono avere mogli

³⁸¹ Per il ruolo del Pellico nella battaglia tra classici e romantici si veda A. COTTIGNOLI, *Il Pellico "conciliatore" e la questione romantica*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, cit., pp. 142-165, ora con il titolo *Silvio Pellico fra "antichi" e "moderni"* in *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale*, Milano, Angeli, 2001, pp. 31-52.

³⁸² S. PELLICO, *Lettere di Giulia Willet*, pubblicate da Ortensia Romagnoli, in il «Conciliatore», cit., vol. II, p. 15.

³⁸³ Né sarà un caso che nei romanzi "alti" l'amore venga rappresentato con stilemi propri del *Canzoniere* o di moduli stilnovistici.

istruite. Tuttavia, è la limitatezza di prospettiva assegnata al genere femminile, che relega la donna, eroica nell'amare, alla dimensione privata e alla religione e quindi inadatta alla politica e alle scienze esatte, a decretare la necessità delle moderne narrazioni:

Se volete che qualche lettura le diletta, o le commuova è pur forza che loro diate libri ove si parli di vicende famigliari e soprattutto di figlie, di spose e di madri, o del cuore umano.³⁸⁴

La definizione dei contenuti del romanzo condiziona anche le modalità attraverso cui può essere rappresentata la storia: Pellico non attua, come si è visto in molti teorici precedenti, un confronto finalizzato a dimostrare la superiorità dell'una sull'altro o viceversa, ma suggerisce un modo di far storia, diverso da quello in uso, che possa soddisfare i gusti delle lettrici e che nasca proprio dalla riflessione sui campi di indagine diversificati dei due generi.

La storia sarebbe eccellente per loro [le donne] se vi fosse una storia, meno degli imperi, che degli uomini, una storia in cui le scene segrete della vita fossero svelate, in cui i quadri di famiglia non fossero omessi. Ma questa storia non esistendo fuorché in pochi libri di biografia, non è maraviglia se le donne gustano sovra ogni altra la lettura de' romanzi, di quelli cioè dove la società è ritratta al vero, e dove il cuore umano è analizzato con più minuta esattezza.³⁸⁵

Come già il Foscolo, che rimarcava la necessità delle biografie storiche per l'educazione di un pubblico non erudito, esterno alle accademie, così Pellico riconosce alle sole (e poche) biografie la capacità di corrispondere alle attese del romanzo, benché l'auspicio sia quello di un rinnovamento della storiografia in direzione di un ritratto veritiero dell'uomo inteso come essere sociale, ma indagato nella sua interiorità e quotidianità. Nelle parole di Pellico, non a caso autore per il teatro della *Francesca da Rimini*, non è insomma difficile scorgere un bisogno di compromesso tra sfera privata e storia: a colmarlo, per ciò che compete il romanzo, arriverà due anni dopo il Manzoni quando metterà mano al *Fermo e Lucia*, avviando la lunga fucina dei *Promessi sposi*. Alla sola altezza del *Fermo*, per di più, il Manzoni non si rivolgerà ancora al pubblico indistinto della Ventisettana, ma additerà esplicitamente anche le «lettrici», le fruitrici 'tradizionali' del genere. Non si può tuttavia dimenticare come l'approdo al romanzo nel 1821 segua l'esperienza e la riflessione sul verisimile del *Carmagnola* e, ancora in fase di stesura, dell'*Adelchi*, mentre in terra piemontese tentativi del tutto autoctoni di romanzo storico, dove la storia non è solo ambientazione o garanzia di autenticità come in altre prove alte sette-ottocentesche, sono portati avanti e poi

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 17

abbandonati da Santa Rosa e da Balbo.³⁸⁶ È il Visconti a segnalare nel periodico questa diffusa predilezione per i soggetti storici nel teatro e nei poemi coevi, sottolineando quanto la riproposizione di casi accaduti, che hanno avuto effetti reali sul mondo, sia uno spettacolo più serio dei fatti partoriti dalla fantasia, sebbene non si definisca contrario ai romanzi cittadineschi. Se da un lato all'interno del periodico prevale la linea sterniana, declinata ora in vicende di fantasia in cui figurano anche animali parlanti ora in personaggi e luoghi più verisimili ma sempre partoriti dalla immaginazione, dall'altro si fa strada l'idea che la narrazione storica, debitamente riformata, soddisfi meglio di un racconto contemporaneo le esigenze di impegno richiesto alla letteratura, perché alla verità unisce il ritratto di un passato comune, identitario, come già sostenuto dal Berchet nella *Lettera*. Ma perché la storia assolva questo fine divulgativo, come mostrerà lo sviluppo e la vera e propria nascita del romanzo in Italia negli anni Venti, deve saper offrire quella rappresentazione del cuore cara al Pellico, come al Foscolo, e dunque avvicinare al presente e al lettore i fatti storici. Di qui, l'importanza della verisimiglianza tipica del *novel*, delle sue modalità di riproduzione della sfera privata soggetta al dominio della morale.

Anche se l'accezione di romanzo all'interno del «Conciliatore» conserva quella ambiguità semantica di cui si è più volte fatto menzione, quando Pellico scrive il suo contributo è consapevole di cosa lo differenzia dal poema e, facendo leva sull'eterogeneità e l'efficacia esemplare delle prove che caratterizzano l'uno e l'altro genere, ribadisce l'inconsistenza delle prese di posizione di stampo strettamente morale contro il genere, valorizzandone anche la forza attrattiva.

Non si pericola dunque nulla all'aver romanzi anche in Italia; la nostra letteratura guadagna un genere che non possedeva, e gli scrittori di genio possono impadronirsene e nobilitarlo adoperando tutte le seduzioni di cui è capace in favore della virtù.³⁸⁷

Prendendo spunto dall'opera recensita, di cui viene dato un riassunto dettagliato, Pellico può delineare alcuni elementi necessari allo sviluppo di un romanzo italiano, perfettamente conformi alle dottrine romantiche in riferimento alla lingua e all'aderenza al vero. Lo stile del romanzo, naturale ed elegante come prevede la forma epistolare, pur cedendo talvolta ai gallicismi, evita infatti l'ampollosità dei 'conciossiaché', vale a dire si tiene lontano dai pedantismi, mentre la bontà nella resa dei personaggi è data dall'imitazione della realtà e dal non aver preso spunto dai libri. L'elogio della scrittrice, che da donna coglie ogni sfumatura dell'animo umano, si ricollega

³⁸⁶ Per la rilevanza assegnata a queste prove nella formazione di un romanzo storico italiano o l'esistenza di un romanzo storico autoctono, prescottiano, si veda almeno L. DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Editore Cressari, 1959 e S. ROMAGNOLI, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VIII, dall'Ottocento al Novecento, Milano, Garzanti, 1969 e successive ristampe.

³⁸⁷ S. PELLICO, *Lettere di Giulia Willet*, cit., p. 15.

invece alle più tradizionali forme di difesa del genere, legate alla capacità di far amare la virtù e odiare il vizio, nonostante l'esito non lieto della vicenda.

La rilevanza data allo sviluppo del genere dai contributi dei romantici risulta immediatamente evidente se si prende in considerazione la recensione anonima alle *Lettere di Giulia Willet*, pubblicata qualche tempo prima sulla «Biblioteca italiana»:³⁸⁸ benché il giudizio sull'opera non sia negativo, la condanna del genere romanzesco riflette la presunta superiorità della cultura e della tradizione italiana, che non ha nulla da importare tra i prodotti stranieri, al di là delle nuove velleità di rinnovamento e democratizzazione.

La critica al romanzo sentimentale e al suo successo muove dall'eccessiva importanza e serietà concessa a un tema ridicolo come la storia di un innamoramento, che spesso occupa volumi e volumi. Non rinnegati invece sono i romanzi pastorali dell'antichità e quelli, di più ampio seguito nei secoli successivi, finalizzati a intrattenere il lettore con l'avventura e con vari accidenti. Il rifiuto delle narrazioni moderne interessa invece la rappresentazione del privato:

I moderni al contrario non sono che una prolissa filastrocca di pettegolezzi domestici che succedono nel medesimo luogo, e sovente entro il recinto di una sola abitazione. Lo scopo primario è di stillarvi la quinta essenza del sentimento e della sensibilità.

La consapevolezza che il romanzo non sia un prodotto italiano diviene motivo di vanto, perché il modo in cui si riflette sull'amore in queste opere non può attecchire in un paese in cui le sensazioni sono troppo «vibrate» per perdervi del tempo in sottili ragionamenti e dove «tanta flemma non si può esigere in chi legge, e molto meno in chi scrive». Il romanzo viene dunque percepito come un genere che mal si adatta al contesto italiano, tanto è vero che tra le poche prove nostrane, secondo l'estensore, vi è la tendenza a utilizzare ambientazione e personaggi stranieri perché gli italiani non «agirebbero in quella guisa». L'accusa al romanzo sentimentale riguarda la sua falsità, tanto da esser definito: «genere assolutamente ibrido e manierato come quello che rappresenta la società sotto un aspetto assai diverso dal vero, e dipinge le passioni con colori fittizj», la cui essenza è offrire non dei personaggi ma delle caricature.³⁸⁹

Del resto, ancora nel pieno della polemica con la De Staël, la difesa della tradizione italiana ma anche la consapevolezza della necessità di un rinnovamento nel secondo numero della «Biblioteca» portavano il Giordani ad affermare:

³⁸⁸ Recensione a *Lettere di Giulia Willet*, Roma, 1818, nella stamperia De Romanis, in 12, in «Biblioteca italiana», tomo XI, anno terzo, luglio-agosto-settembre 1818, p. 131-132.

³⁸⁹ *Ibidem*.

Troppo è vero che agli stranieri debbano parere isterilite oggidì in Italia le lettere: ma questa povertà nasce da pigrizia di coltivare il fondo paterno; né per acquistar dovizia ci bisogna emigrare e gittarci sull'altrui possessioni, i cui frutti hanno sapore e sugo che a noi non si confà. Studino gl'Italiani ne' propri classici; e ne' Latini e ne' Greci, de' quali nella italiana più che in qualunque altra letteratura del mondo possono farsi begl'innesti; poiché ella è pure un ramo di quel tronco; laddove le altre han tutt'altra radice [...] Se proseguiranno a cercare le cose ultramontane, accadrà che sempre più ci dispiacciono le nostre proprie [...] né però acquisteremo di saper fare bene e lodevolmente ciò che negli Oltremontani piace; perché a loro il dà la natura, che a noi altramente comanda.³⁹⁰

In queste parole del Giordani traspare con tutta evidenza quanto la percezione della decadenza della cultura italiana sia elemento condiviso da romantici e classicisti e diversa ne è soltanto la risposta. Se per questi ultimi il modello va rintracciato nei classici, che costituiscono il sostrato della nostra cultura, il rinnovamento per i romantici deve guardare ai greci e i latini per emularne il rapporto che avevano con il popolo, e dunque, come essi, rivolgersi al pubblico coevo e offrire una produzione adatta al proprio tempo e alle cose che lo caratterizzano.³⁹¹ Ma quel libro tutto italiano, attuale e in grado di parlare ad un lettore nuovo investito di precise funzioni civili, di cui il Borsieri parlava nel Programma rifiutato nel 1816, alla fine del decennio è ormai un'esigenza comune con la quale tutti gli scrittori sentono di dover fare i conti, come mostra una voce del tutto diversa, quella del Leopardi, in quello stesso 1819 in cui legge la *Corinna*, rimanendone affascinato. Benché non vi sia espressamente menzionato il romanzo, le istanze avanzate in una lettera al Montani rimandano alle caratteristiche che di lì a poco informeranno la narrativa storica, il genere prescelto per definire l'identità, non solo letteraria, del popolo italiano:³⁹²

Secondo me non è cosa che l'Italia possa sperare finattanto ch'ella non abbia libri adatti al tempo, letti ed intesi dal comune dei lettori, e che corrano dall'un capo all'altro di lei; cosa tanto frequente fra gli stranieri quanto inaudita in Italia. E mi pare che l'esempio recentissimo delle altre nazioni ci mostri chiaro quanto possano in questo secolo i libri veramente nazionali a destare gli spiriti addormentati di un popolo e produrre grandi avvenimenti. Ma per corona dei mali, dal Seicento in poi s'è levato un muro fra i letterati e il popolo che sempre più s'alza, ed è cosa sconosciuta appresso le altre nazioni. E

³⁹⁰ P. GIORDANI, "Un italiano" risponde al discorso della Staël in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., pp. 23-24.

³⁹¹ Romagnosi sulle pagine del «Conciliatore» ben sintetizza la difficoltà di una corretta definizione di ciò che è da ritenersi prettamente romantico o classico: da qui l'uso del termine "ilichastico", cioè aderente ai costumi contemporanei, proprio del presente (il contributo pubblicato sul n. 3, 10 settembre 1818 è incluso anche in *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit., pp. 569-576, si cita da p. 569). Sulla questione si vedano anche le posizioni di Ermes Visconti nella *Notizia sul Romanticismo* del 1820 dove viene ripresa la metafora della pianta, che rischia di inaridire se non viene debitamente rinnovata. Per Visconti rivolgersi al nuovo pubblico è essenziale anche per rinnovare con generi come il romanzo la letteratura italiana, che guarderà ai modelli stranieri solo in virtù della soddisfazione di un bisogno.

³⁹² Per il rapporto tra romanzo e Leopardi e per la narrativa dell'io si veda M. DILLON WANKE, *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana dell'Ottocento*, Modena, Mucchi, 2000.

mentre amiamo tanto i classici, non vogliamo vedere che tutti i classici greci tutti i classici latini tutti gl'italiani antichi hanno scritto pel tempo loro, e secondo i bisogni i desideri i costumi e, soprattutto il sapere e l'intelligenza de' loro compatrioti e contemporanei. E com'essi non sarebbero stati classici facendo altrimenti, così neanche noi saremmo tali mai, se non gl'imiteremo in questo ch'è sostanziale e necessario, molto più che in cento altre minuzie nelle quali poniamo lo studio principale. E fra tanto l'eloquenza italiana, e la poesia veramente calda e gravida di sentimenti e affetti sono cose ignote, e non si trova letterato italiano ch'abbia fama oltre l'Alpi, quando sentiamo di tanti stranieri famosi in tutta l'Europa. Ma V. S. dice ottimamente che allora avremo grandi poeti quando avremo gran cittadini, ed io soggiungo che allora parimenti avremo eloquenza; e quando avremo eloquenza e libri propriamente italiani e cari a tutta la nazione, allora ci sarà concessa qualche speranza.³⁹³

³⁹³ G. LEOPARDI, *Epistolario*, nuova edizione ampliata a cura di F. Moroncini, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1934, pp. 271-272.

Capitolo secondo: Romanzo e lettore

1. Premesse metodologiche e definizione del *corpus*

L'evoluzione delle pratiche del mercato editoriale che caratterizza la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento risulta sintomatica per tracciare i contorni, prima ancora che della travagliata costruzione di una civiltà del romanzo in Italia, della fisionomia dei nuovi lettori e dei prodotti che ne certificano il gusto, alimentando un nuovo tipo di offerta. Sebbene il fenomeno non possa paragonarsi per i suoi effetti a quanto accaduto in Inghilterra e in Germania, anche in Italia il diffondersi di una lettura «estensiva» si intreccia a una profonda ridefinizione dei rapporti tra fruitore e scrittore,³⁹⁴ dietro alla quale in realtà si cela irrimediabilmente l'altro produttore della merce "libro", l'editore: per la prima volta si assiste allo scambio reale di un bene, l'opera letteraria, che perde a tratti la natura di oggetto estetico e diviene un puro prodotto commerciale.

Tale rivoluzione, a proposito della quale la Crivelli ha utilizzato la moderna accezione di «editoria di massa»,³⁹⁵ prende avvio pur senza compiersi, come è noto, a Venezia, grazie al dinamismo e ai piccoli investimenti delle tipografie, veri e propri microcosmi che prima del volger del secolo vantano la più ampia produzione di periodici della penisola e si fanno carico dello sviluppo della fucina romanzesca, nonostante e a discapito delle remore dei lettori tradizionali.³⁹⁶ Ma giornali e romanzi, al pari delle commedie e dei loro detrattori, dialogano tra loro e collaborano a tracciare il nuovo corso, a testimonianza di un sistema culturale di ampio respiro, che cresce rapidamente sebbene tenacemente ostacolato dai conservatori dei canoni tradizionali: come non è raro trovare autori, quali il Goldoni e il Chiari, che nelle loro produzioni ripropongono, riadattandolo al contesto italiano e ai suoi meccanismi di ascesa sociale, le sorti di una cameriera inglese, così talvolta all'interno delle stesse opere romanzesche, di Chiari e Piazza, si colgono precisi riferimenti ai dibattiti suscitati da certe rappresentazioni teatrali.³⁹⁷ Né sarà da trascurare il

³⁹⁴ Il riferimento va a R. WITTMAN, *Una rivoluzione della lettura alla fine del XVIII secolo?*, in *Storia della letteratura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 337-369 ma anche a R. CHARTIER, *Il commercio del romanzo. Le lacrime di Damilaville e la lettrice impaziente*, Roma-Bari, Laterza, 2006, si vedano soprattutto le pp. 177-206 e TIZIANA PLEBANI, *La rivoluzione della lettura e la rivoluzione dell'immagine della lettura*, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braida e S. Tatti, Roma, Edizioni di storia e letteratura

³⁹⁵ T. CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda», cit., p. 122.

³⁹⁶ Per il progressivo diffondersi di opere ai margini del sistema cfr. *Libri per tutti: generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a cura di L. Braida e M. Infelise, Torino, Utet, 2010.

³⁹⁷ Come ha dimostrato la Tavazzi, l'attenzione al teatro e ai dibattiti intorno ad esso percepibile nei romanzi di Chiari e Piazza costituisce l'aspetto di maggior aderenza al reale delle loro narrazioni: nei riferimenti alle compagnie comiche, alle teorie e alle nuove proposte vi è spesso un intento polemico, celato dalla componente allusiva, che si riallaccia direttamente le gare teatrali in atto e alle nuove proposte (V. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni Editore, 2010). Ma si pensi anche a come le stesse gazzette pubblicizzino altre opere, dandone recensioni o notizie sulle ultime novità editoriali (cfr. M. INFELISE, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in *Lo spazio del libro nell'Europa del XVIII*

fatto che proprio questo profondo ancoraggio al presente e la rielaborazione narrativa della realtà sociale che circonda tanto lo scrittore quanto i suoi immediati fruitori (lo si è visto nel capitolo precedente) sono alla base degli anatemi scagliati delle riviste, che a loro volta grazie alla loro censura morale tengono vivi e rinfocolano il dibattito e l'attenzione sui nuovi generi, registrando la diffusione di abitudini di lettura presso un pubblico con cui devono fare i conti.³⁹⁸

Nel descrivere i cambiamenti sociali, economici, culturali e tecnologici intercorsi nella società inglese, Ian Watt precisa:

Il fatto che la letteratura del Settecento fosse indirizzata a un pubblico sempre più ampio deve aver indebolito l'importanza relativa di quei lettori la cui educazione e quantità di tempo libero loro permetteva di avere un interesse professionale o quasi professionale per le lettere classiche e moderne e, al contempo, deve aver rafforzato l'importanza relativa di coloro che desideravano una forma più facile di divertimento letterario, anche se godeva di poco prestigio tra i *litterati*.³⁹⁹

Ma perché in Italia avvenga un fenomeno pari a quello qui descritto bisognerà attendere il secondo decennio dell'Ottocento, con le teorie e l'impegno dei primi romantici milanesi, senza ovviamente escludere le aperture e il supporto che aveva loro offerto la teoria letteraria di Foscolo: sono infatti questi intellettuali a rendersi conto dell'esistenza di un pubblico "medio" da conquistare

secolo, Atti del Convegno di Ravenna 15-16 dicembre 1995, a cura di M. G. Tavoni e F. Waquet, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126). Un approccio sistemico alla letteratura d'evasione è suggerito da G. PIZZAMIGLIO, *La letteratura d'intrattenimento nell'editoria veneziana del '700*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, cit., pp.83-95.

³⁹⁸ Sul pubblico dei lettori in Italia si vedano almeno le considerazioni di B. DOOLEY, *Lettori e letture nel Settecento italiano*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, a cura di M. Infelise e P. Marini, Bassano, Ghedina e Tassotti, 1992, pp. 17-38; ID., *La seconde révolution de la lecture dans l'Italie du XVIIIe siècle*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», XLIX (2002), pp. 69-88.; L. BRAIDA, *Quelques considérations sur l'histoire de la lecture en Italie*, in *Usages et pratiques du livre sous l'Ancien Régime*, in *Histoires de la lecture, Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, sous la direction de R. Chartier, Paris, Imec, 1995, pp.23-49. Sull'editoria italiana del secondo Settecento: AA. Vv., *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, cit., in particolare la sessione dedicata ai "Generi di larga circolazione" (pp. 263-291); R. PASTA, *Produzione, commercio e circolazione del libro nel Settecento*, in *Un decennio di storiografia italiana sul secolo XVIII. Atti del convegno della Società italiana di studi sul secolo XVIII (Vico Equense, 24-27 ottobre 1990)*, a cura di A. Postigliola, Napoli, Istituto italiano per gli studi Filosofici, 1995, pp. 355-370; ID., *Towards a Social History of Ideas: the Book and the Booktrade in Eighteenth-Century Italy*, in *Histoires du livre. Nouvelles orientations. Actes du Colloque (Göttingen, 6-7 septembre 1990)*, dir. H. E. Bödeker, Paris, Imec – Éditions de la Msh, 1995, pp. 101-138; ID., *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997 e *Mediazioni e trasformazioni: operatori del libro in Italia nel Settecento*, in «Archivio storico italiano», CLXXII (2014), pp. 311-354; L. BRAIDA, *L'histoire du livre en Italie: entre bibliographie, histoire sociale et histoire de la culture écrite*, in «Histoire et civilisation du livre. revue internationale», ix (2013), pp. 5-27. Per studi su singole realtà editoriali: L. BRAIDA, *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Firenze, Olschki, 1995; AA.VV., *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di A. M. Rao, Napoli, Liguori, 1998; L. CARNELOS, *'Con i libri alla mano'. L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei e Settecento*, Milano, Unicopli, 2012; M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Francoangeli, 1989.

³⁹⁹ I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976, p. 47.

e lamentano, in netta opposizione con i tradizionalisti, l'assenza di una letteratura adeguata a questo scopo, a cominciare da periodici, romanzi e teatro, quest'ultimo percepito in assoluto come la forma di comunicazione più diretta per parlare e educare i lettori. Si tratta pertanto di una rivoluzione dall'alto, certamente decisiva per il corso della letteratura italiana, ma profondamente diversa da quanto era avvenuto poco più di cinquant'anni prima nella città lagunare, tanto più che le prime forme di letteratura a largo consumo, quei romanzi di Chiari e Piazza che ancora alla fine del secolo diciottesimo erano letti, stampati e persino tradotti in tre lingue,⁴⁰⁰ non erano affatto presi in considerazione dai propugnatori del moderno, né per denigrarne la scarsa qualità artistica, né per riflettere su quali elementi ne avevano decretato il successo.

Nella fase del primo sviluppo italiano di una produzione di intrattenimento diversificata, leggera ed edificante, in cui tanto i lettori quanto gli scrittori sperimentano, spaziano per inesperienza all'interno di forme letterarie non consolidate,⁴⁰¹ il romanzo non può certo rappresentare le esigenze di una letteratura impegnata e rappresentativa di un riscatto culturale necessario di fronte alla decadenza delle lettere, ma costituisce tra le tante cose uno strumento di facile smercio, come dimostra la natura di *best-seller* di molte prove di Chiari e Piazza. Sono gli anni in cui, come ricorda Infelise,

i grandi imprenditori del libro italiano entrarono in crisi, in conseguenza di trasformazioni epocali. La rapida laicizzazione della società e della cultura determinò, in termini puramente quantitativi, una diminuzione della domanda globale di libri rispetto a quella degli inizi del secolo [...]⁴⁰²

Lucidi interpreti di questa situazione sono i piccoli tipografi che investono nei testi di più facile consumo, perché di minor costo e sicura vendita, e, così facendo, resistono di fronte alla crisi del libro tradizionale. Stessa intuizione e conseguente virata subisce la carriera del Chiari, che dopo il teatro si dedicherà a una scrittura per certi versi seriale di romanzi, caratterizzata da uno scarso controllo dei testi prodotti in rapida successione, grazie alla rielaborazione costante di un

⁴⁰⁰ Si vedano i contributi sul tema di D. MANGIONE, *Uno strano insuccesso: aspetti editoriale del romanzo tra Sette e Ottocento*, in *L'editoria italiana nel decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, Roma, FrancoAngeli, 2016, pp. 235-244; C. CAPPELLETTI, *Un «diluvio di romanzi perniciosi». Per una storia editoriale dell'abate Chiari*, in «Studi sul Settecento e sull'Ottocento», IV, 2009, pp. 39-53. La Mangione, integrando la sua riflessione con gli studi di Clerici, nel suo saggio invita a riflettere sull'assenza di studi che abbiano indagato questi aspetti, che aiuterebbero a chiarire la natura del lettore italiano.

⁴⁰¹ Si veda M. INFELISE, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, cit.; dubbi sulla mancata corrispondenza tra pubblico attaccato dai critici e reale pubblico romanzesco si veda G. MANNIRONI, *Un genere per pochi? Pubblico e mercato del romanzo a Venezia nel Secondo Settecento*, in *Il Libro*, cit., pp. 279-290; idee analoghe relative alla ridefinizione del pubblico elettivo di Chiari e Piazza, in particolar modo contro il pregiudizio di una fruizione femminile, si trovano anche nel saggio della Crivelli («*Né Arturo né Turpino*», cit.).

⁴⁰² M. INFELISE, *L'utile e il piacevole*, cit., pp. 115.

canovaccio di avventure reiterabile potenzialmente all'infinito. Sono romanzi che non seguono i consueti meccanismi di controllo propri della letteratura ufficiale e dell'opera d'arte: tenuto conto dei destinatari e del contesto di riferimento, oltre che degli strettissimi tempi di elaborazione, tali opere sono prive di lungo e complesso *labor limae*, né tantomeno sottoposte al vaglio e ai suggerimenti di altri scrittori prima di una circolazione effettiva. Propri questi aspetti balzano all'occhio dei lettori colti del tempo, che hanno di fronte un narrato «affollato di episodi», «un cumulo di situazioni poco probabili e pochissimo coerenti». Cifra stilistica di queste opere è individuata nell'eterogeneità di una materia che si sviluppa per aggiunte, mai sintetica e accorpata attraverso «connessioni a catena», intervallate dallo spazio concesso al commentativo.⁴⁰³

Del resto, tale scarsa cura è imposta dall'immediatezza di immissione sul mercato, determinata anche dallo *status* assunto dallo scrittore, che, senza la protezione di un signore, conosce in questi anni una ridefinizione del suo ruolo all'interno della repubblica delle lettere. I pionieri del romanzo sono infatti dei mestieranti della penna, artigiani e professionisti “borghesi” della letteratura, forzati a scrivere periodicamente sulle gazzette o a dedicarsi a testi di largo consumo e alle traduzioni per poter vivere, anche se spesso sottopagati, come ribadito all'interno delle loro stesse opere.

La spinta verso la democratizzazione della cultura, che negli stessi anni dello sviluppo a Venezia vede nascere, ad esempio, a Milano l'impresa dei caffettisti, non costituisce un percorso lineare, tanto più per le difficoltà di comprensione del fenomeno e per lo spavento suscitato presso i tradizionalisti dello spazio che la nuova produzione si arroga all'interno delle stamperie e ancor di più delle case. Della nuova letteratura, ben esemplificata dal romanzo, si comprende rapidamente il potere di ingerenza nelle più comuni forme di socialità e nelle abitudini dei singoli, incentivata dalla disponibilità di edizioni tascabili: uno dei pericoli maggiori del romanzo risiede nella lettura silenziosa, in grado di trasportare i contenuti del testo direttamente in un'immagine senza la mediazione della voce, e dunque indirettamente causa di quel coinvolgimento e di quella immedesimazione tanto esecrata.⁴⁰⁴ Per di più i nuovi formati incentivano ad avvicinarsi al testo nei luoghi più disparati, ma soprattutto, nel caso delle donne, indicate in tutte le dispute sul romanzo come le dirette destinatarie del prodotto, a fruirne nel segreto delle loro camere. I romanzi

⁴⁰³ C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il 'celebre abate Chiari'*, Napoli, Liguori, 2000, p. 40; L. CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento*, cit., p. 176

⁴⁰⁴ Il romanzo presuppone infatti la diffusione di una modalità di lettura inedita, non solo silenziosa ma più intima e personale: il pubblico non è una comunità di lettori *in presentia*. Non si compone di un uditorio ma da soggetti singoli che individualmente e in piena libertà individuano il momento per loro più adatto a compiere l'atto fruitivo, prescindendo dall'occasionalità (si veda in proposito il saggio di R. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Bari, Editori Laterza, 2010). Del resto le modalità di lettura vengono suggerite dagli stessi romanzi, dove le protagoniste leggono nel chiuso delle loro stanze, sancendo una sorta di diritto all'individualità (S. BUCCINI, *Il piacere di leggere*, in *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento*, Torino, Accademia University press, 2012, pp. 3-14; Crivelli, «Né Arturo, né Turpino», cit., p. 105).

diventano, però, contemporaneamente, occasione comunitaria, oggetto di discussione e di conversazione nei salotti mondani, e persino oggetti d'arredo.

Gli studi più recenti sul genere hanno però individuato una discrepanza tra pubblico tratteggiato nelle riflessioni sul romanzo e reali destinatari a cui i primi romanzieri si rivolgono. Non si tratterebbe di quei servitori in livrea e delle donnuciole indicate dal Gozzi ma delle élite urbane veneziane, cittadini ad alto reddito (quindi nobili, ricchi borghesi), quindi non propriamente letterati ma neppure lettori di reddito inferiore.⁴⁰⁵ Ed è il capoluogo veneziano a vantare il maggior numero di prime edizioni, mentre altri centri altrettanto attivi, come Parma o Napoli, riproducono, non sempre legalmente, i titoli veneziani.

Quando Giambattista Roberti invita i genitori a controllare le letture dei figli e scrive il suo trattato volto ad arginare la diffusione di quei libri di metafisica e divertimento sentiti come un pericolo, esprime da gesuita le riserve delle gerarchie ecclesiastiche nei confronti della nuova cultura filosofica e delle sue aperture: questa letteratura dell'effimero basata su modelli inglesi e francesi che offrono storie improntate alla verosimiglianza e su una prosa di facile penetrazione rappresenta infatti un profondo elemento di corruzione, ma allo stesso tempo uno strumento a cui guardare per proporre racconti edificanti dello stesso grado di semplicità.⁴⁰⁶ Accanto alle limitazioni ecclesiastiche e dei singoli governi, sin dalla comparsa delle prime prove è soprattutto la posizione degli accademici e degli intellettuali tradizionali a stigmatizzare la percepita forza propulsiva del romanzo, di cui rifiutano le spinte divulgative proposte dai modelli europei, reclamandone a gran voce lo scarso valore estetico e morale e progressivamente tacciono delle produzioni italiane, che pur inonderanno il mercato per tutta la seconda metà del Settecento.

Questo fenomeno censorio relativo alle prove italiane si inasprisce in particolare modo, come si è visto, negli anni Ottanta del Settecento, quando Venezia entra in un irreversibile declino che comporterà gradualmente l'ascesa di Milano e quando scompaiono dalla scena i principali

⁴⁰⁵ La presenza di lettori alti e bassi è suggerita da F. FIDO, *I romanzi: temi, ideologia, scrittura*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 281-301 e da R. RICORDA, *I romanzi «americani» di Pietro Chiari*, in *L'impatto dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 321-342. Clerici parla di un lettore "mediobasso" (*Il romanzo italiano del Settecento: il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 147). Si veda inoltre il già citato G. MANNIRONI, *Un genere per pochi?*, cit.

⁴⁰⁶ La bibliografia sul tema è vastissima, si rimanda alle citazioni e ai testi di L. BRAIDA, *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circostanze del libro fra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Perugia, Palazzo Sorbelli*, 29-30 giugno 2001, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 11-37; EAD., *La lettura silenziosa. Una rivoluzione inavvertita*, in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria italiana», I, 2013, pp. 2-8 e *la Chiesa e la lettura nell'Italia del Settecento*, «Rivista storica italiana», CXVIII, 2006, 2, pp. 440-485; P. PALMIERI, *Educare, evangelizzare, divertire. Agiografie e romanzi nel Settecento italiano*, in *Il libro*, cit. 263-278. Sulla tema della censura a Napoli (il capoluogo campano, sin dagli inizi del settecento, è un luogo dove si ritiene possibile stampare e far circolare testi che altrove era impensabile produrre grazie a un fiorente contrabbando e alle possibilità di aggirare la censura) M. C. NAPOLI, *Lecture proibite. La censura dei libri nel regno di Napoli in età borbonica*, Roma, Franco Angeli, 2002.

romanzieri che avevano alimentato il dibattito attorno alle loro opere nel capoluogo veneto, che dunque si arresta. Nonostante i romanzi di Chiari e Piazza sconfinino negli altri stati della penisola, godendo di non poche ristampe fino alla fine del secolo, e mentre si infittiscono traduzioni mediocri per lo più di testi francesi, la riflessione sul genere si parcellizza, caratterizzata da voci isolate che, anche nel momento in cui si pongono con ostilità nei confronti del genere, riflettono sui grandi capolavori europei e sull'utilità di dedicarvisi da parte dei nostri intellettuali.

Sono infatti questi gli anni in cui il romanzo italiano va incontro a cambiamenti così profondi da cancellare persino le esperienze pregresse, prima ancora che Foscolo metta mano all'*Ortis*, che imprimerà, quantomeno a detta della critica novecentesca a partire da Croce, un taglio netto con il passato. In realtà, il romanzo di largo consumo non scompare nel nulla: la divaricazione tra la prima fase del romanzo italiano e la stesura di opere di ben altra caratura estetica è storicamente accertata, solo non percepita dall'*establishment* culturale d'allora e primo novecentesco, che ne ha decretato il silenzio. Ma la presenza di edizioni delle opere di Chiari nei primi anni dell'Ottocento segnala l'esistenza di un pubblico ancora interessato a un certo tipo di produzione, con la sola differenza che presso gli intellettuali coevi e di poco successivi meritano maggiore attenzione altri tentativi non sistematici di rivoluzione del romanzo.

Le teorizzazioni sul genere che abbracciano i decenni a cavallo tra Sette e Ottocento individuano concretamente i punti essenziali alla sua nobilitazione, rispetto ai quali la proposta dei romanzieri non vuole porsi in termini di rottura: benché tale non sia stata neppure la finalità dei veneziani, negli autori oggetto di indagine si manifesta una volontà di compromesso, di integrazione con il sistema culturale di riferimento, di cui, e non è un fattore secondario, essi stessi fanno parte e a cui vogliono rivolgersi. La stessa estrazione sociale degli autori presi in considerazione differisce da quella dei due predecessori: si tratta infatti perlopiù di nobili (Verri, Pindemonte, Santa Rosa, Balbo) o di esponenti di estrazione borghese inseriti nelle fila della cultura ufficiale e spesso coinvolti in importanti incarichi amministrativi (così il Cuoco, figlio di un avvocato della provincia molisana ma imparentato al generale Pepe che ebbe modo di lavorare come funzionario sotto il dominio napoleonico; Botta fu incarcerato dai piemontesi per le sue posizioni giacobine e in seguito favorevole nell'annessione del Piemonte alla Francia bonapartista) per i quali la scelta del romanzo non è legata a ragioni di sopravvivenza, ma indicativa di una poetica precisa, sebbene non elaborata teoricamente ma proposta direttamente nelle loro prove.

La distanza rispetto ai precursori risiede innanzitutto nell'adesione a quegli stessi parametri pedagogici propri del dibattito: solo partendo da una concreta riflessione sulla verisimiglianza, sul rapporto tra finzione romanzesca e verità storica e sul dovere morale che lo scrittore ha nei confronti del suo pubblico è possibile trovare la strada affinché il romanzo italiano diventi opera

d'arte a tutti gli effetti. E da questo punto di vista, oltre al terreno etico, diventa essenziale la componente estetica: i romanzi non sono prodotti in serie, non sono più canovacci ripetibili all'infinito, ma devono diventare degli *unica*, strutture concluse e compiute, organiche e curate in tutti i loro aspetti, veicoli di ideologie e poetiche definite. Di qui l'annosa questione, meno definita in sede teorica e affrontata in maniera differente dai singoli autori, di come scrivere questi romanzi, che tipo di comunicazione instaurare col proprio lettore. Non va infatti trascurato il fatto che il gruppo di testi che si prendono in considerazione si qualificano come romanzi in senso proprio, da intendere nell'accezione moderna sebbene distanti dal gusto del lettore moderno: non racconti, quindi, ma narrazioni di una certa lunghezza, in prosa. Denominatore comune di queste prove è l'abbandono della trionfante narrativa d'azione poiché gli spazi riservati alle avventure così come i funambolici e continui cambi di scena non risultano funzionali a una dimensione più riflessiva e filosofica, e il loro fine non è solo la spettacolarizzazione, benché i modi del narrare si caratterizzino poi per scelte e soluzioni molto diverse con cui rispondere alle esigenze richieste da una produzione che non è inserita all'interno del sistema dei generi. Di qui il problema di quale statuto affidare alla propria opera, quali rimandi a forme e strutture già consolidate che garantiscano una minor rottura con la tradizione, che consentano al lettore erudito di ritrovare percorsi e riferimenti noti e più vicini alla sua formazione.

Questa inversione di tendenza nello sviluppo del romanzo moderno diventa dunque a tutti gli effetti una reinvenzione del genere su ben altre basi rispetto alle prove fino ad allora in circolazione.

Da un punto di vista strettamente culturale, i modelli diretti di riferimento, da riadattare al contesto italiano, arrivano dall'Europa e sono circoscritti a quegli stessi autori che, persino presso i detrattori, sono accettati senza alcuna remora, in particolar modo per la dimensione arcaizzante, erudita e didatticamente esibita dei loro intenti, come ad esempio nel caso del *Telemaco* e dell'*Anacharsis*; mentre sul terreno di una narrativa moderna moralmente accettata, anche se meno universalmente, vi sono le prove di Richardson e il *Socrate delirante* del Wieland. Ma alla base di queste produzioni vi è la conoscenza di tutti i romanzieri inglesi, da Swift a Sterne,⁴⁰⁷ il sentimentalismo e l'ardore retorico della *Nouvelle Heloise* ma anche l'estremismo del *Werther*, emblemi per eccellenza da evitare o da emulare nella rappresentazione del sentimento. Tale eterogeneità si riflette sui testi d'arrivo in cui si assiste a un sincretismo tra la narrativa didascalica e arcaizzante e la rappresentazione inquieta degli stati emozionali.

La formazione degli scrittori esaminati è dunque profondamente aggiornata sulle novità e sui capolavori della letteratura europea, aperta all'accoglienza di nuovi spunti di riflessione su temi

⁴⁰⁷ A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo diciottesimo*, Torino, Loescher, 1911.

e forme stranieri, come rivelano le loro lettere, gli omaggi e le citazioni più o meno riscontrabili nelle loro stesse prose narrative e, per alcuni di essi, le loro prose giornalistiche e la loro biblioteca.⁴⁰⁸ Si pensi ad esempio nel caso di Cuoco alla sua frequentazione a Napoli con il Galanti,⁴⁰⁹ allievo del Genovesi, che non solo è tramite per l'attenzione alle idee vichiane ma è anche il curatore dei romanzi dell'Arnaud e tenace sostenitore del genere.⁴¹⁰ Come non secondario è il fatto che molti scrittori visitino l'Europa in prima persona, entrando in contatto con una realtà profondamente diversa da quella italiana: si pensi al viaggio in Francia e in Inghilterra del Verri in cui ha modo di conoscere i più importanti illuministi francesi⁴¹¹ o al Pindemonte che assiste alla rivoluzione francese e incontra il successore dell'imperatore austriaco Giuseppe II.

Di qui la ridefinizione completa delle trame dei romanzi, che non sono più immediate rappresentazioni della realtà quotidiana nate all'interno di un sistema "municipale" come quello veneziano, a cui velatamente si rimanda e dove editore, autore, critica e pubblico sono economicamente interdipendenti. I nuovi romanzi sono dunque, innanzitutto, testi la cui lettura, prima ancora di una effettiva circolazione a stampa, è affidata ad altri autorevoli rappresentanti della cultura e per i quali l'autore non risulta vincolato all'intransigenza dello stampatore: si inseriscono, in sostanza, all'interno dei meccanismi della produzione libraria tradizionale, propria delle opere ammesse nel circuito letterario dominante.⁴¹²

⁴⁰⁸ Non esistono ad oggi cataloghi precisi dei libri appartenuti a questi autori; del resto lo studio delle biblioteche nobiliari private è ancora un campo di ricerca che necessita di essere approfondito. È tuttavia possibile trovare alcuni cenni della biblioteca privata del Santa Rosa nel già citato saggio di L. NAY, *Un "gentleman inglese sull'italiano e sul greco": Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa and the European Epistolary Novel*; per quanto riguarda il Verri, utilissimo lo studio di F. TARZIA, *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine ancient régime (1770-1800)*, Milano, Franco Angeli, 2000 che ha consentito di ricostruire la biblioteca della compagna dello scrittore da integrare, naturalmente, con i numerosi titoli delle più importanti opere europee di cui discutono Pietro e Alessandro nei carteggi (da Rousseau a Richardson, da Sterne al Fenélon). Sulle letture sterniane del Botta (il *Tristram Shandy* è citato persino nel romanzo, come lo è la *Julie* di Rousseau) si vedano anche l'introduzione di Badini Confalonieri e la premessa di Battistini a C. БОТТА, *Per questi dilettoni monti*, Bologna, Clueb, 2011.

⁴⁰⁹ M.C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti letterato ed editore nel secolo dei lumi*, Milano, Franco Angeli, 2012.

⁴¹⁰ Come ha dimostrato Maria Napoli, il capoluogo campano Napoli, sin dagli inizi del settecento fu considerata un luogo dove era possibile stampare e far circolare testi che altrove era impensabile produrre. Se nel Regno vi era un contrabbando fiorento e se la revisione libraria non risultò così totale come generalmente si crede, bisogna rivedere il luogo comune di una censura rigida che bloccò per secoli lo sviluppo editoriale napoletano.

⁴¹¹ G. GASPARI (a cura di), *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767) - Carteggio di Pietro ed Alessandro Verri*, Milano, Adelphi, 1980.

⁴¹² Si veda per il caso di Roma, F. TARZIA, *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine ancient régime*, cit.; è noto come Pietro, ad esempio, avesse fatto circolare la *Saffo* a Milano ancor prima della stampa e ne ebbe giudizi positivi in tutta la cerchia degli amici (più freddo fu solo il Beccaria). Celebre inoltre la lettera ad Alessandro in cui parla di come a Milano «si divorino l'un l'altro» il libro appena uscito dai torchi. *L'Erostrato* ebbe tra i suoi lettori, per citare due esempi, Stendhal e Giordani. Nel caso di Pindemonte, la stesura del romanzo viene comunicata al Bertola e tra i suoi lettori c'è persino Vittorio Alfieri. Nell'*Epistolario* di Cuoco è possibile risalire a tutte le figure (tra cui Monti, Cesarotti, Humboldt e Bossi, autore peraltro di una recensione al primo volume del *Platone* sulla prima «Biblioteca italiana») a cui egli inviò copie del suo romanzo per chiederne l'approvazione, nonché ai puntuali passaggi di stampa. Nel caso di Balbo e Santa Rosa, i loro romanzi vennero letti nella cerchia comune di eruditi di cui facevano parte Provana e Ornato che suggerivano possibili correzioni (le *Lettere siciliane* furono anche corrette dallo Scalvini).

Proprio per questo motivo, come è stato più volte messo in luce dalla critica,⁴¹³ queste opere sono esempi asistemici, tra loro diversi e difficilmente riconducibili a una classificazione tipologica, e purtuttavia latori di istanze condivise. Benché infatti i centri di produzione si frammentino e coinvolgano più città italiane, comune e decisivo è il momento culturale di riferimento, a cavallo tra Illuminismo e Romanticismo, quando si fa strada una progressiva disillusione nei confronti del dominante razionalismo seguito dall'emergere delle inquietudini preromantiche e dalla percezione di una decadenza civile e culturale. Gli scrittori affrontano dunque nei loro romanzi la coeva labilità di un io sociale e razionale, che fatica a dispiegarsi pienamente ed è il riflesso di una precisa condizione dell'intellettuale. Essi si pongono anche il problema di una letteratura che, senza abbandonare il didascalismo e la precettistica illuminista, risulti civilmente e politicamente esposta, sebbene nel conflitto fra realtà e ideali tale dimensione di impegno può comportare la chiusura, l'atarassia disincantata, la rinuncia all'intervento e la ricerca di un ritiro appartato o, al contrario, soluzioni propositive di riscatto: ad esempio, la ricerca di una dimensione comune che gradualmente porterà alla ridiscussione di un dibattito sull'ampliamento di pubblico e sul sorgere di uno spirito nazionale.

Di qui, la scelta di analizzare il romanzo in un periodo storico complesso e convulso ma rappresentativo di tali tendenze, che prende avvio negli anni Ottanta del Settecento, prosegue con la rivoluzione francese e i suoi strascichi, dal triennio giacobino in Italia alla dominazione napoleonica,⁴¹⁴ sino al ritorno agli ideali dell'*ancient regime*. Si tratta, del resto, dell'epoca, tra Rivoluzione e Restaurazione, in cui si trova ad operare il Foscolo, che nell'*Ortis*, nella figura di Didimo e nella sua teoria del romanzo ben riassume i cambiamenti in atto e la distanza tra le sue velleità riformatrici e la società in cui si trova ad operare,⁴¹⁵ e che dunque verrà tenuto in considerazione, benché sullo sfondo, come termine di confronto per scandagliare le peculiarità delle prove romanzesche degli altri autori esaminati. La scelta cronologica e culturale di riferimento non fa dunque del Foscolo l'elemento di rottura che chiude il romanzo settecentesco e sancisce l'avvio del genere verso moduli ottocenteschi, come propongono gli studi sul romanzo del diciottesimo secolo, che generalmente analizzano alcuni tratti dei primi testi verriani e il testo del Pindemonte insieme alla narrativa di consumo. Se è vero infatti che Foscolo delinea una fisionomia più matura e

⁴¹³ Sia l'Albertazzi che Madrignani nei loro pionieristici contributi sul romanzo elencano le produzioni sette-ottocentesche organizzandole in base ai loro contenuti, così Clerici nel definire la specificità dei racconti di Chiari. Un approccio unitario, basato sul tema del caso, si trova invece in S. CALABRESE, *Intrecci italiani: una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995.

⁴¹⁴ Cfr. *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, a cura di E. Brambilla, C. Capra, A. Scotti, Milano, Franco Angeli, 2008 (in particolar modo il capitolo Università per un confronto tra il periodo giacobino e quello del regno napoleonico) e il collettaneo volume già citato *Editoria italiana nel decennio francese*.

⁴¹⁵ Sull'evoluzione del pensiero nella crisi dell'*Ancient régime* si veda V. FERRONE, *I profeti dell'illuminismo: la metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Bari, Laterza e relativa bibliografia.

dialogica del patto narrativo, la sua lezione e le premesse da lui gettate per quella rivoluzione letteraria auspicata nella prolusione verranno raccolte e fatte proprie dai romantici;⁴¹⁶ le prove esaminate sono vie altre, sospese tra tradizione e innovazione, ma ugualmente prodotte nello stesso clima culturale di riferimento dove opera il Foscolo e rivolte ai medesimi destinatari colti. Sono dunque il frutto di una fase di transizione fatta di avanzamenti e ripensamenti, spinte verso il nuovo e conservazione di stilemi settecenteschi, seppur usati in maniera differente dai precedenti italiani di Chiari e Piazza.

Si adotterà, dunque, come *terminus ante quem* la proposta dei romantici milanesi poiché, come si è già anticipato, in essi è innanzitutto diverso il pubblico di riferimento, nel rifiuto di rivolgersi ai soli letterati: si ravviva il proposito, certo di matrice foscoliana ma propugnato con più forza nel foglio azzurro, di un ritorno a una letteratura popolare e della contemporaneità, che sebbene con presupposti molto diversi aveva già caratterizzato la prima e ormai ignorata stagione del romanzo italiano.

Nella sezione riservata alla difesa del genere nelle sue *Avventure*, Borsieri delinea due strade che a suo avviso possono essere percorse, l'una basata sulla rappresentazione del presente, l'altra sulla storia, ma entrambe finalizzate alla conoscenza dell'oggi, al ritratto di costumi e passioni. I romantici del «Conciliatore» prediligono la prima delle due proposte, che, pur non dimenticata dal Manzoni negli anni immediatamente successivi, non troverà seguito: essi aderiscono ai moduli tipici del *novel* sterniano, contraddistinti da un filtro satirico e umoristico attraverso cui rileggere il presente, vicini al Foscolo didimeo ma con l'intento, a differenza di quest'ultimo, di non guardare al solo pubblico dei letterati. La chiave di lettura del quotidiano, che può spingersi fino al racconto fantastico, è dunque affidata a un tono semiserio, tanto ragionativo quanto ironico, in cui la dimensione dialogica e dell'incontro inaspettato si affiancano a un esibito intento pedagogico.

Proprio questi tratti ci consentono quindi di focalizzare ulteriormente lo spazio della ricerca, che si concentra invece su una trattazione seria, inquieta, della materia, in cui un ruolo decisivo è giocato dalla storia, benché in nessuna delle opere prese in esame essa assurga a ruolo di motore delle azioni al pari delle vicende fittizie come nell'*Ortis*. Certo l'ancoraggio a una verità non fittizia

⁴¹⁶ L'*Ortis*, infatti, in quegli anni non getta ombra sulla diffusione di queste opere né sul loro successo, che è vastissimo: a titolo d'esempio la *Saffo*, oltre a vantare numerose ristampe fino alla metà dell'Ottocento, venne pubblicata a Parigi e tradotta; le *Notti Romane* ebbero più di cento edizioni tra 1782 e 1886 e venne tradotto in quasi tutte le lingue europee e ne vennero date anche tre versioni in poesia (cfr. A. VERRI, *I romanzi*, a cura di D. Martinelli, Ravenna, Longo, 1975, pp. 70 e 222; la prima traduzione tedesca è del 1805 presso l'editore berlinese Quien a cui si deve anche l'edizione del romanzo del Cuoco). Il *Platone in Italia* sin dai primi anni successivi alla stampa venne tradotto in tedesco e francese (cfr. «e forse a questa morale che contiene, deve il mio libro l'accoglienza favorevole che ha avuta in tutte le parti dell'Europa, talché finora è stato già tradotto in Tedesco, ed una seconda traduzione se ne prepara in Francese» in *Epistolario*, cit.) e, poco dopo l'uscita dei Promessi sposi, il Levati ne dichiarerà la pari importanza con il romanzo del Manzoni (A. LEVATI, *Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo XIX*, Milano, Anton Fortunato Stella e figli, 1831, pp. 301).

non è casuale se si pensa alle riflessioni sul genere, nelle quali storia e finzione vengono spesso contrapposti in nome della verisimiglianza e della loro differente forza esemplare. Nel caso degli scrittori esaminati è costante il rimando più o meno velato ai cambiamenti sociali e alle vicende politiche in corso, ma ciò che cambia è come essi vengono rielaborati, sicché spesso la storia del presente si cela dietro a quella passata o a coordinate storico-geografiche fittizie; in questo modo essa può diventare la lente attraverso cui filtrare la propria lettura del mondo, distanziarsi dagli avvenimenti e da un eccessivo quanto controproducente coinvolgimento, e non da ultimo fungere da strumento di autenticazione. Si pensi alla messa in scena dal gusto antiquario nelle verriane *Avventure di Saffo* e nella *Vita di Erostrato* o nel *Platone in Italia* del Cuoco; all'Europa dell'*Abaritte* del Pindemonte celata dietro la storia finta di popoli remoti nel tempo e nello spazio, di terre e coordinate geografiche inventate; ai personaggi storici che dialogano con un io narrante moderno per gettare luce sul presente e sulla natura dell'uomo sociale, come nelle *Notti Romane*.

Al fine di una rilettura più completa possibile di natura sperimentale del romanzo italiano, lo studio dei testi pubblicati e letti in quegli anni verrà integrato, dove vi sarà l'opportunità, dal confronto con alcuni tentativi lasciati sullo scrittoio e rimasti inconclusi (e solo in un caso di recente pubblicazione), in cui si mantengono costanti i parametri di riferimento descritti: così, anche nell'inedito di Alessandro Verri la *Navigazione di ingegno a caso*, la storia è ancora lo sfondo di riferimento. Solo accennato ma ineludibile è il confronto con la storia presente, postrivoluzionaria, in *Per questi dilettoni monti* di Carlo Botta, che risulta dunque anche coordinata cronologica e autenticativa delle vicende trattate, dal sapore vagamente autobiografico; ed infine centrale è il recupero di un passato storico comune nelle proposte vicine alle ultime edizioni dell'*Ortis*, la *Lega di Lombardia* di Cesare Balbo e le *Lettere siciliane* di Santorre di Santa Rosa.

Si avrà così modo di offrire una chiave di lettura che non si concentri sulla singola analisi di un romanzo, come finora è stato fatto, ma che, attraverso la ricostruzione delle ragioni, delle soluzioni narrative e delle tematiche costitutive di queste prove narrative – e alla luce dei tratti salienti emersi nel coevo dibattito sul romanzo –, dialoghi con i testi coevi per definire le caratteristiche principali di una stagione sperimentale del romanzo italiano, quella premanzoniana.

2. Autore e lettore nel romanzo di qualità

2.1 Cenni sulla tipizzazione delle produzioni di consumo

Lo statuto di genere dalla sfuggente definizione⁴¹⁷ che accompagna il romanzo sin dalla sua fondazione complica la possibilità di una interpretazione complessiva del fenomeno, tanto più nel panorama italiano in cui il romanzo è un prodotto di importazione. L'impossibilità di inquadrarne la lettura all'interno di esperienze estetiche note, la totale estraneità da regole e canoni imposti dalla tradizione e la presenza di modelli nati in un ambiente culturale meno rigido rispetto a quello italiano richiedono ai primi scrittori di trovare degli strumenti adeguati perché le loro opere siano da considerarsi a tutti gli effetti delle produzioni artistiche. La ricerca del riconoscimento dello *status* di opera d'arte a un prodotto letterario nuovo e a cui si guarda, da parte delle *élite* culturali, con scetticismo ha infatti precise ripercussioni sulla morfologia del testo: essa varia in conformità con gli scopi che l'autore si prefigge e a seconda del periodo e del contesto in cui compone l'opera, ma è soprattutto indicativa di una ricerca di legittimità dell'operazione di cui si fa promotore.

Non diversamente dai primi scrittori inglesi che alla pratica romanzesca affiancano riflessioni di carattere teorico,⁴¹⁸ anche il primo romanziere italiano, l'abate Chiari, affronta prima da detrattore e poi da difensore la questione "romanzo". Ma nel secondo Settecento, vale a dire quando compaiono i primi romanzi autoctoni e in parallelo le prime riflessioni sul genere,⁴¹⁹ il dibattito si arresta ben lontano da una effettiva codificazione. L'impossibilità di far convergere il romanzo all'interno di un sistema riconosciuto e consolidato se si pone alla base delle riserve avanzate dalla cultura ufficiale, è altresì determinante per comprenderne l'assoluta libertà e la

⁴¹⁷ Mario Barenghi nel saggio *Manifesti di poetica* (in *Il Romanzo. Le forme*, vol. II a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 301-338) definisce il romanzo «un genere contro le poetiche» poiché non ambisce ad essere «una forma di letteratura, un genere letterario tra i tanti, ma qualcosa di qualitativamente diverso da tutti gli altri generi. [...] quando [...] tanti romanziere ammoniscono «Questo non è un romanzo», intendono dire «questa non è letteratura» [...] I romanzi, ovviamente, sono letteratura [...] che, per sviluppare coerentemente la propria vocazione, per esplicitare appieno le proprie potenzialità innovatrici, preferisce attenersi a un livello di codificazione basso». (pp. 304-305). Il riferimento va anche agli studi di Bachtin e ad approcci teorici che tengono della natura del romanzo come genere caratterizzato da mobilità e variabilità, in quanto espressioni del reale (*Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1971 e successive ristampe).

⁴¹⁸ Mi riferisco ad esempio alla celebre introduzione (ma anche ai numerosi inserti metanarrativi) del *Tom Jones* dove il romanziere si paragona al proprietario di una taverna aperta a tutti, che, in quanto paganti, possono non gradire e dunque criticare ciò che viene loro servito. Fielding riflette qui sulla natura non elitaria e sulla commercialità del nuovo genere di cui è uno dei fondatori, definendo anche il nuovo ruolo del lettore.

⁴¹⁹ In tale prospettiva non bisogna dimenticare il peso delle traduzioni o manipolazioni dei romanzi stranieri, ma anche il diffondersi dei romanzi in lingua originale (uno dei primi traduttori italiani del *Tom Jones* fu proprio Chiari; Goldoni portò sulle scene ben due *Pamela*). A tal proposito interessante è la tesi della Crivelli che individua nel "vuoto" che nella nostra letteratura interessa il romanzo nella prima metà del Settecento (soprattutto dopo i dibattiti e il lascito delle prove barocche) una fase di transizione in cui sulla produzione autoctona prevale la straniera, senza che però se ne riesca a cogliere immediatamente l'influenza sulla nostra letteratura (T. CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 92-93).

varietà di manifestazioni, che costituiscono a loro volta dei tentativi di istituzionalizzazione e delle prove di una inesausta evoluzione del genere.

Ne è dimostrazione la difficoltà e la variabilità con cui queste produzioni letterarie sono di volta in volta denominate in sede teorica ma anche negli stessi frontespizi: il termine romanzo convive e diviene per certi versi interscambiabile con quello di novella, storia o vita⁴²⁰ sebbene tanto l'autore quanto il pubblico siano coscienti di trovarsi davanti a una forma artistica riconoscibile, per quanto sfuggente sul piano teorico. Lo stesso sforzo di creare una continuità tra le nuove prose narrative e i poemi di Ariosto o Tasso rimarca in realtà tale consapevolezza: di fronte alla presenza dei capolavori stranieri, si tenta se non altro di ribadire una lontana paternità sul genere, sfruttando sia l'ambiguità del termine "romanzo" sia la mancanza di una poetica definita.⁴²¹

Come si è visto, non vi è nulla di paragonabile per organicità ed esaustività a quanto composto da Huet in Francia nel secolo XVII e, anche negli scritti che più si avvicinano a una dimensione trattatistica, il romanzo tende ad essere indagato soprattutto sul solo piano della liceità dei contenuti, che spesso scivola nel confronto con la storia sia per ciò che riguarda la verità della narrazione sia per la sua utilità a fini pedagogici. La nuova forma di verisimiglianza, non più ritratto del possibile ma di un probabile che avvicina la finzione alla realtà,⁴²² diviene la questione centrale attorno a cui ruota l'intera ammissione del genere in Italia. Anche coloro che si ergono a sostenitori delle nuove produzioni, percependone la distanza dalla tradizione precedente, non individuano caratteristiche tecniche della scrittura, al punto che la stessa natura prosaica delle narrazioni non diviene dirimente.

Il rapporto con la realtà e l'accettabilità di quanto viene narrato sono continuamente chiamati in causa dagli autori stessi che rimarcano con modalità differenti la verità delle vicende vissute o raccontate dai loro personaggi: ciò che occorre certificare è dunque un'esemplarità fittizia che si suppone basata su una esperienza realmente vissuta. Ed è su tale presupposto che si definisce e imposta l'intero dialogo con il lettore elettivo, a cui si demanda tacitamente di accettare per vero quanto viene presentato come tale, e insieme distanziarsene per accogliere con lucidità, dopo le emozioni veicolate dalla lettura, il suo insegnamento. La problematicità di vedere rappresentato ciò che è sentito così vicino da essere probabile, ciò che viene proposto come realmente vissuto, sul

⁴²⁰ La variabilità di denominazioni è stata indagata da Daniela Mangione in *Prima di Manzoni*, cit., pp. 66 ma si veda anche M. PICONE, *Prose di romanzi: la nascita di un genere letterario*, in «Rassegna Europea di Letteratura italiana», V 1997 (ma 1998), fasc. 9, pp. III-21 (e relativa bibliografia)

⁴²¹ La continuità viene istituita sulla base delle trattazioni cinquecentesche del Gibaldi e del Pigna (e di cui parla anche Huet) che definiscono romanzi le opere di Boiardo e Ariosto.

⁴²² Tale criterio, proposto nel *Traité de l'origine des romans*, si ritrova in Huet anche nel *Traité philosophique de la foiblesse*, dove al probabile viene riconosciuta la sola forma effettiva di conoscenza del reale, data l'impossibilità di pervenire a un sapere certo. Stando a queste dichiarazioni, il romanzo quale genere basato su una verisimiglianza probabile rappresenterebbe dunque uno strumento conoscitivo e di interpretazione della realtà.

piano della ricezione – e ancor di più di fronte ai non sostenitori del genere – sposta infatti l’attenzione dal terreno della dignità artistica a quello dell’esemplarità, al punto tale che il rifiuto del romanzo o la sua legittimazione dipendono in prima istanza da quanto sia in grado di *docere*, da quanto educi e non corrompa i lettori. Non a caso infatti definizione ricorrente è quella di “scuola di morale”, da intendere come manuale pratico, valido sostituto dei troppi e incomprensibili trattati d’etica che rimangono invenduti e inutilizzati da coloro che ne dovrebbe essere i maggiori destinatari.

Quanto scrive Barenghi a proposito dell’origine del romanzo in Europa risulta dunque ancor più valido per il contesto italiano:

Quanto meno evidenti appaiono i pregi stilistici di un testo, quanto meno palese la sua corrispondenza a un paradigma letterario riconosciuto, tanto più gravi sono le responsabilità che l’autore si assume sul piano etico, giacché la decisione di riprodurre fatti reali così come si sono svolti viene giudicata accettabile soltanto in nome di una qualche utilità morale.⁴²³

I primi romanzieri devono dunque far fronte a una complessa ridefinizione del sistema letterario⁴²⁴ che prevede un “abbassamento” in termini stilistici, una nuova ridefinizione del rapporto tra verità e finzione, un ampliamento del pubblico di riferimento e la garanzia di accettabilità su un piano propriamente morale. L’autore si trova così a sperimentare delle modalità di autenticazione del proprio testo e del proprio atto locutivo davanti al lettore affinché i fatti vissuti dai personaggi vengano accolti e ritenuti meritevoli di essere letti per la loro esemplarità. Ora, proprio nel rapporto con il pubblico e dunque nelle modalità con cui varia l’assunzione del ruolo di garante da parte dello scrittore è possibile ravvisare in che modo si evolve progressivamente il romanzo italiano e a quale lettore esso si rivolge, in particolare nel terreno preferenziale delle “soglie” per ricorrere alla terminologia genettiana.⁴²⁵

Luogo privilegiato dove riflettere e definire la forma romanzo diventano dunque i romanzi stessi sulla base delle strategie peritestuali che gli autori mettono in atto: prefazioni, avvisi al lettore, note introduttive, premesse ma anche inserti metanarrativi sono utilizzati con maggiore assiduità e rigidità proprio dagli scrittori che per primi sperimentano il genere come forma

⁴²³ M. BARENGHI, *Manifesti di poetica*, cit., p. 311.

⁴²⁴ In un altro studio (*L'autorità dell'autore*, Milano, Edizioni Unicopli, 1992, p. 181), Barenghi precisa come «[...] nei periodi di evoluzione e di crisi di un sistema letterario, l'autorità si pone essenzialmente come problema. Durante le fasi storiche di stabilità, o addirittura di stagnazione, caratterizzate dal perdurare di un rapporto definito e consistente fra autore e pubblico, si possono riscontrare forme di autorità quasi totalmente precostituite, tendenti allo stereotipo. [...] Quando invece il sistema letterario subisce trasformazioni importanti, nasce l'esigenza di rifondare la legittimità dell'atto narrativo, in sintonia con i mutamenti in corso sull'orizzonte della ricezione».

⁴²⁵ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

essenzialmente di consumo. In questo caso infatti non entra in gioco soltanto la dimensione pionieristica e il carattere non regolamentato di tali narrazioni poiché un patto narrativo più esplicito è essenziale innanzitutto per l'autore che mette in atto una forma di controllo su una narrazione esteticamente debole, ricca di continui stravolgimenti che si vogliono autenticare come veritieri. Ma determinante lo è anche per il fruitore che è un lettore medio e inesperto e può così godere di una guida nel suo approccio con una forma letteraria nuova ma per lui specificatamente pensata.

I generi di consumo costituiscono in tal senso un campo di indagine più facilmente schematizzabile rispetto alle produzioni di più alta caratura artistica, in quanto caratterizzati da “contratti” e strategie di legittimazione che potrebbero facilmente definirsi formulari. Lo scrittore infatti reitera da un romanzo all'altro paradigmi stabili, di volta in volta riproducibili con pochissime variazioni e proprio per questo più facilmente assimilabili dal lettore medio. A scapito dell'originalità che comporta la ricerca di una dimensione estetica più personale, la serialità si affida a un controllo del testo fortemente esibito e a strutture più rigide e immediatamente individuabili, non è un caso infatti se Tatiana Crivelli ha potuto offrire una tipologia precisa del romanzo settecentesco a largo consumo, individuando un vero e proprio sistema di meccanismi stabili nella costruzione della comunicazione tra i due poli del discorso narrativo.

Analizzando le prove di Chiari, che sono di fatto tutte narrazioni autodiegetiche, Luca Clerici ne ha individuato i tratti standard tanto nella titolazione, basata su una condensazione dei tratti salienti del protagonista e narratore, già noti dunque al lettore prima di affrontare il testo, quanto nella scelta di un patto pseudoautobiografico, come strumento di una più forte coesione della materia narrata e di contenimento della sua natura fittizia.⁴²⁶ La veridicità e l'esemplarità delle peripezie romanzesche fa leva esclusivamente sulla sua presunta dimensione esperienziale, sulla rielaborazione a distanza di un vissuto, che si manifesta in più opere nel ricorso alla parola “memorie”. Una funzione analoga di gestione del discorso, la Mangione ha mostrato a proposito dei titoli dei capitoli, quasi rubriche riassuntive che anticipano le vicende al lettore ma in realtà consentono all'autore di padroneggiare una trama-canovaccio dall'intreccio ampliabile a piacimento.⁴²⁷

L'omogeneità di contenuti delle note dell'editore o del redattore, il cui scopo è garantire attraverso la rinuncia alla paternità dell'opera, unitarietà e credibilità alla voce del protagonista e garante della narrazione, sono stati individuati in Piazza, l'epigono di Chiari, anche nei casi di passaggio alla narrazione eterodiegetica.⁴²⁸ Attilio Motta ha tuttavia rilevato dei casi limite in cui,

⁴²⁶ L. CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997.

⁴²⁷ D. MANGIONE, *Prima di Manzoni*, cit., p. 116.

⁴²⁸ Si veda l'introduzione della Crotti a A. PIAZZA, *L'amor tra l'armi, ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e Radamisto*, Milano, Franco Angeli 1987.

attraverso la dedica, lo scrittore si dichiara come reale autore dell'opera prima di procedere con i noti meccanismi di autenticazione.⁴²⁹ Procedendo nell'analisi del problema dell'identità dello scrivente nel Piazza, lo studioso ha rilevato come vi siano dei tentativi irrisolti di denuncia esibita della finzione. Il patto adottato da Chiari, benché riproposto, sarebbe in realtà capovolto proprio nell'atto in cui l'autore sente la necessità di rivelarsi in quanto tale o esplicitamente dichiara la natura fantastica del suo prodotto. L'approdo all'eterodiegesi, benché non esclusivo, è interpretato come uno sforzo di superamento di un contratto di natura memorialistica e intimamente discorsiva che rimane di fatto inconcluso. Lo stesso accade ne *L'amor tra l'armi*, esperimento in prima persona in cui compaiono fatti storici, e dunque reali, che tuttavia lo scrittore non riesce a sfruttare pienamente a fini autentificativi, ricorrendo dunque ai consueti modelli. Si potrebbe aggiungere che anche la titolazione procede in questa sperimentale direzione: fatta salva la specificazione della tipologia testuale (storia, fatti etc.) che è sempre introdotta in seconda istanza da un "ovvero", al modulo "nome della protagonista+aggettivo con funzione tematica", subentrano infatti espressioni più astratte o meno identificanti, in particolare non focalizzate sul personaggio principale, come *Le stravaganze del caso*, *I deliri dell'anime amanti*, di nuovo *L'amor tra l'armi* o *Il teatro*.

2.2 Strategie di autenticazione dei romanzi di qualità

A partire dagli anni Ottanta, la comparsa di romanzi non seriali che aspirano ad essere un prodotto letterario di qualità, e dunque più selettivi quanto a pubblico di riferimento, incide sul piano della morfologia testuale in termini di un allentamento dei meccanismi di controllo. Si tratta in particolare di una ridefinizione di quei caratteri normativamente esibiti che avevano caratterizzato gli scritti di Chiari e Piazza e di una nuova forma di autenticazione di cui si serve l'autore, che svincola sempre più il peso della sua autorità sul narrato a favore di una maggiore indipendenza del testo. L'acquisizione, per quanto non sempre disinvolta, dei meccanismi di gestione delle formule di controllo conferisce infatti maggior libertà all'autore che talvolta non svela la propria identità nella copertina del libro, può fingere di distanziarsi dalla narrazione, creando delle volute ambiguità quanto alla paternità del narrato, e mettere alla berlina le instancabili formule prefatorie o presunte note dell'editore: si ridefinisce dunque la funzione degli strumenti più standardizzati con cui i romanzieri di consumo riportavano alla luce la reale responsabilità delle vicende di cui falsamente era garante il personaggio/narratore e la cui legittimità si fondava sull'averle esso stesso esperite. Tale processo di rielaborazione implica altresì la soppressione delle

⁴²⁹ A. MOTTA, *I cambiamenti della forma-romanzo fra Illuminismo e Romanticismo: il caso Piazza*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, a cura di Guido Santato, Genève, Librairie Droz S.A., 2003, pp. 253-273.

componenti metanarrative, sicché i soli termini del contratto istituito con il lettore si definiscono nelle introduzioni e, se presenti, nelle conclusioni. Così facendo, gli scrittori non offrono rassicurazioni al proprio fruitore: se la narrazione romanzesca ne guadagna in dinamicità e scorrevolezza, non si accompagna sempre a una stabilità del sistema di valori che domina gli eventi. Le sezioni commentative hanno infatti una funzione equilibrante, atta a controllare quanto rischia di sfuggire di mano all'autore e scostarsi da una rappresentazione che potrebbe turbare il lettore: una forma di controllo e di distacco da una percezione di fatti o avventure troppo alterata rispetto ai valori della società di riferimento.

L'assenza di una guida che conduca una simile azione regressiva presuppone davanti a sé un fruitore più maturo, certamente più colto e avvezzo a non lasciarsi sconvolgere da ciò che sembra esulare dalla normalità e che è in grado di fruire liberamente di tutto ciò che la narrazione gli riserva, benché paradossalmente meno invocato attraverso gli appelli al lettore.

L'approccio con cui questi romanzieri si volgono quindi alla loro operazione letteraria, che ha senza dubbio carattere sperimentale ma è volutamente una sfida pensata con una diversa dignità artistica,⁴³⁰ denota una consapevolezza teorica diversa dello strumento con cui si cimentano. Non si tratta di uno stravolgimento o di un rifiuto totale delle medesime formule presentate da Chiari e reiterate nelle sue produzioni, ma di un uso più libero e personale che già comincia a rilevarsi nell'ultimo Piazza, quando, sebbene solo abbozzandola, questi prende distanza da una formula ritenuta eccessivamente rigida, dichiarando la superiorità estetica e morale di questa sua ultima narrazione per l'autenticità dello scenario storico in cui viene ambientata:

Nella serie de' romanzi, che finora furono scritti e dati in luce dal signor Antonio Piazza, se questo non ha il maggior merito, è incontrastabile che nel numero dei migliori sostienzi: anzi pare ch'esiga di essere separato dagli altri, per li tanti autentici fatti, che in esso contengonsi, e che aria gli danno di storia.⁴³¹

L'inserimento della storia, tuttavia, non impedisce allo scrittore di prendere parola per accertare la natura del patto finzionale, che limita così l'autosufficienza della garanzia data dai fatti reali attorno a cui costruire l'intreccio, vale a dire gli avvenimenti della guerra in Corsica dove ambientare la vicenda amorosa dei suoi personaggi; ma l'approdo di Piazza risulta decisivo se si tiene conto di come la funzione autenticante suggerita, vale a dire quella della storia, sia l'espedito di riferimento per i romanzi alti che caratterizzano la stagione immediatamente

⁴³⁰ Non è certo secondario il fatto che la maggior parte di questi scrittori non debbano scrivere per sbarcare il lunario. I *best-seller* di Chiari non nascono come prodotto artistico esteticamente elevato, sono piuttosto una risposta alle richieste del mercato.

⁴³¹ A. PIAZZA, *L'Amor tra l'armi: ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*, a cura di E. Villa, Genova, La Quercia, 1980, p. 7

successiva, abbozzi inclusi. Le diverse declinazioni storiche delle narrazioni comportano infatti l'adozione di precise strategie nella fase di definizione del patto con lettore, che si esplica soprattutto nelle sezioni incipitarie dei testi, non redatte tuttavia nelle prove inedite.

Con la scelta del romanzo archeologico, che connota buona parte degli scrittori "regolari"⁴³² e che viene sdoganato dalla *Saffo* di Verri, l'assunzione di responsabilità tende a riflettersi, come naturale sbocco, nel documento. Vero è che l'espedito del manoscritto ritrovato era già stato utilizzato da altri romanzieri, tra cui lo stesso Chiari, ma nel caso di Verri la decisione di delegare il ruolo di garante dei fatti narrati a un altro ipotetico autore assume contorni più ambigui, anche alla luce del fatto che i richiami al lettore sono molto circoscritti. Nel caso del suo primo romanzo, Verri sceglie una titolazione tradizionale, in cui viene prima specificata la natura del testo, *Avventure*, e poi il nome della protagonista, *Saffo*. L'aggiunta dell'apposizione *poetessa di Mitilene* consente l'immediata identificazione con il personaggio storico, sicché ne risulta implicitamente confermata la veridicità della sua esperienza: benché nel romanzo l'attività poetica di Saffo non possa dirsi effettivamente tematizzata,⁴³³ tale precisazione richiama alla mente del lettore colto tutto ciò che la tradizione tramanda sul suo conto, dall'amore per Faone alla bruttezza. In realtà, non è da escludere che il titolo scelto voglia alludere al solco all'interno del quale Verri inserisce la propria opera: trattando di un romanzo archeologico, Alessandro guarda al modello più illustre, vale a dire quelle *Avventure di Telemaco* del Fenélon, scritte un secolo prima, nel 1699, come trattato pedagogico per il delfino di Francia, e che nell'Italia del tardo Settecento sono additate come esempio virtuoso di romanzo anche da parte dei più scettici.

Nel frontespizio della prima edizione non compare il nome dell'autore ma soltanto la precisazione «Traduzione dal greco originale nuovamente scoperto».⁴³⁴ La mancata identificazione

⁴³² Uso questa espressione per differenziarmi dagli scrittori "irregolari" con cui Tatiana Crivelli (*La letteratura trasgressiva del Settecento in Gli irregolari nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, Pubblicazioni del centro Pio Rajna, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 251-275) definisce Chiari e Piazza in riferimento all'estraneità delle loro produzioni narrative rispetto al panorama culturale coevo sia per scelta di genere sia per tematiche e pubblico di riferimento.

⁴³³ Il riferimento alle doti poetiche della protagonista compare solo in poche occasioni e non sembra neppure un elemento essenziale nella caratterizzazione del personaggio: l'estro poetico sembra nascere casualmente in concomitanza con la visione di Faone (anche se sulla poetessa e sulla sua produzione Verri si cimenta a lungo, come illustra P. MUSITELLI, *Les Aventures de Sapho, roman moral*, in Id., *Les flambeau e les ombres: Alessandro Verri des Lumières à la Restauration (1741-1816)*, Roma, École française de Rome, pp. 223-242).

⁴³⁴ Il romanzo esce presso Giunchi a Roma nel 1780 ma con falso luogo e data di pubblicazione (Padova, Giovanni Manfré, 1782): non è dunque da escludere che anche la mancanza del nome dell'autore sia da ricondurre alle complesse vicende editoriali chiarite in parte da Giovanni Biancardi. Un suo contributo ha infatti consentito, basandosi sia sul carteggio tra i due fratelli sia sul ritrovamento di una copia falsamente stampata a Padova ma datata 1780 e non 1782 (come ripropongono Martinelli e Cottignoli nelle loro edizioni), di ricostruire le complesse vicende editoriali della *Saffo*, incappata nella censura ecclesiastica. I funzionari pontifici, secondo Biancardi, si limitano a rallentare l'uscita dell'opera e ottengono che il Verri modifichi, falsandolo, anche il luogo di stampa (G. BIANCARDI, *La prima Saffo di Alessandro Verri*, in «La rivista del collezionista di libri», n. 5 2003, p. 49. Per le citazioni che seguiranno mi attengo

dell'autore è duplice: non solo Alessandro cela la propria identità e la propria funzione descrivendosi come un traduttore che all'«italica versione» farà seguire l'edizione del testo greco; ma allo stesso tempo anche l'originario estensore rimane ignoto perché proprio il moderno traduttore si riserva di darne i connotati e di indicare le modalità di rinvenimento del testo nell'edizione in lingua originale. È tuttavia significativo il fatto che Verri in questa breve *Dichiarazione del traduttore* affermi di voler riprodurre il testo in greco con accanto la versione in latino e le relative illustrazioni «per uso degli eruditi»: tale rimando, tuttavia, non sembra indirizzare il lettore di elevata cultura a un presunto originale e a rimarcare il diverso fruitore a cui si rivolge invece il romanzo in italiano. Si auspica infatti che il lettore ritrovi nella sua traduzione l'eleganza dell'originale, così da poter godere del medesimo piacere da lui provato all'atto della lettura.

Anche per ciò che concerne il contenuto dell'opera si augura che la tessitura poetica non incida sull'esautività delle informazioni relative alla protagonista, di cui, peraltro, garantisce che verranno fornite «particolarità finora incognite» paragonabili a quanto Senofonte fece con la vita di Ciro.⁴³⁵ Benché dunque Verri scelga una figura nota alla tradizione e particolarmente apprezzata in ambito tragico, la precisazione sulle novità che il lettore può trovare all'interno del testo coincide con la dichiarazione del margine di intervento che si arroga. Si compie dunque un duplice processo legittimante: promettendo una riproduzione della fonte come “manifesto” della sua versione, autentica l'antichità del testo in suo possesso e, a livello tematico, afferma la pari dignità dei particolari inediti e inventati, perché legittimati dalle vicende più note e corroborate dalla tradizione, ma anche giustificate dal *modus operandi* dell'autorità dello storico greco Senofonte. Né bisognerà ignorare il fatto che la *Ciropedia* in quegli anni goda di statuto romanzesco, non dissimile dalla narrativa archeologica, come del resto confermerà Foscolo, nella sua prolusione, e il Cuoco nelle sue pagine giornalistiche, quando si auspica un rinnovamento nella scrittura della storia. Nelle precisazioni di ordine stilistico e nei numerosi riferimenti al panorama della Grecia classica Verri sta dunque tracciando i contorni di un lettore erudito che abbia competenze in ambito stilistico, sia a conoscenza della vicenda di Saffo come tramandata dalla classicità e insieme sia lettore della *Ciropedia*.

Per ciò che concerne l'incipit del romanzo, affidato al narratore interno, la celebre «invocazione dubbiosa» alle Muse, secondo Giovanna Rosa, indicherebbe una visione della

all'edizione a cura di Cottignoli che riporta la *Dichiarazione* esplicativa dell'autore sulle vicende del manoscritto ritrovato (p. 193) al termine del romanzo: A. VERRI, *Le Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Roma, Salerno, 1991.

⁴³⁵ Nell'edizione del 1783 (Vercelli, Tipografia Patria) Verri aggiunge persino una nota erudita in cui rende conto di una poesia di Saffo non riportata dall'estensore del manoscritto ma che si legge in Plutarco e di cui viene trascritto il testo in latino.

letteratura troppo classicista perché si possa individuare un effettivo intento dialogico con il lettore e dunque un patto narrativo propriamente inteso.⁴³⁶ In effetti la proposta del Verri, giocando con l'ambientazione offerta dal soggetto prescelto, allude in questo caso alle componenti proprie del poema, esattamente come il modello francese, che aveva come suo protagonista Telemaco. Nell'intero proemio è infatti possibile cogliere la cautela con cui il Verri si addentra nel romanzo, che ne riflette lo statuto ancora incerto nel panorama dei generi letterari: l'autore anonimo, che si presenta solo come un "io", presuppone infatti due duplici interlocutori elettivi. Il primo – e più tradizionale se si trattasse di un poema – sono le Muse, a cui però non viene rivolta alcuna reale invocazione per la bassezza dell'argomento e dello stile; da qui la scelta di un modulo narrativo più basso del poema, ma adatto a raccontare le inquietudini causate da una folle esperienza amorosa.⁴³⁷ Il secondo destinatario, più concreto, si identifica in realtà in un semplice «taluno» che potrebbe ritenere inopportuno il richiamo alle divinità. Ma proprio a questo lettore l'estensore offre delucidazioni sulla natura dell'opera, che definisce «non poetica, ma storica», dunque vera, anche in quelle parti che hanno dell'incredibile: «E forse anche nel decorso di queste avventure vedrà taluno, che quantunque veridiche, hanno l'apparenza, perché meravigliose, di poetica immaginazione».⁴³⁸

Nel primo capitolo, egli si premura di fornire le fonti della sua opera, rivelando, peraltro, di non essere coevo alla celebre poetessa ma pur sempre interessato a raccontarne storia e costumi. Si trova infatti in difficoltà a reperire le fonti necessarie a far sì che le vicende non si riducano a «brevissime parole», dato che troppo scarse sono le «ruine rimaste presso gli antichi nostri scrittori».⁴³⁹ La sua operazione letteraria è finalizzata alla volontà di preservare e diffondere notizie su Saffo, in modo che la sua fama viva «lungamente sparsa nel mondo» benché sia altrove quasi spenta. Di qui il viaggio a Lesbo, presso quei popoli che ancora la celebrano attraverso «antichissime iscrizioni e volumi diversi scritti nel primiero dialetto di quegl'isolani», ma anche

⁴³⁶ G. ROSA, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 80-84. La studiosa definisce "anacronistica" l'invocazione alle Muse. Vero è che nel "dubbiosa" di Verri si concentrano tutte le incertezze e gli esiti dei dibattiti sul romanzo dei quarant'anni precedenti la pubblicazione della *Saffo*. Verri esclude il coinvolgimento di una divinità con giustificazioni che sembrano in parte rifarsi ai canoni classici: il tema è troppo basso per invocare il soccorso delle Muse. Del resto il richiamo a elementi e sistemi codificati (come possono esserlo quelli propri dell'epica) colma anche l'assenza di poetica che connota il genere emergente: l'invocazione si definisce quindi dubbiosa perché non si ha a che fare con un poema. Non diversamente in sede teorica, la stessa definizione di romanzo deve spesso poggiarsi su sistemi consolidati (Fielding ad esempio lo definisce "epica comica").

⁴³⁷ «Ma qual Nume potrò io mai invocare? Le Muse sono vergini, occupate o in canti purissimi, o in celesti contemplazioni: ed io mi propongo di narrare i tristi casi di un amore profano» e ancora: «Se però il mio argomento fosse totalmente celeste, e religioso, rivolgerei in alto il mio pensiero: ma poiché egli è rivolto alla terra, trattando di un misero e sconsigliato amore, non è conveniente che io turbi il consesso de' Numi intento al governo del mondo, pregandoli di porgere l'orecchie, piene di celeste melodia, al basso argomento di uno stile profano». Il tema dell'amore, già in Huet, era ritenuto elemento cardine del genere romanzesco.

⁴³⁸ Analogamente nella *Dichiarazione* si parla di opera «tessuta poeticamente».

⁴³⁹ Ivi, p. 32.

attraverso gli «inni trasmessi da secoli remoti per tradizione presso gli abitanti [...], i quali sogliono cantar con flebil metro nelle adunanze loro».⁴⁴⁰ L'elenco dei testimoni certifica dunque la verità di quanto si andrà narrando e si ricollega a quanto dichiarato dal traduttore, che al lettore voleva appunto garantire la presenza di vicende non note alla storia tradizionale.

Nell'*Abaritte* di Pindemonte, in cui il velo dell'invenzione cela personaggi e fatti storici di cui l'autore è stato testimone, l'assunto di verità delle vicende proposte è affidato innanzitutto al frontespizio, dove sotto il nome del protagonista compare la sola indicazione di «storia verissima», la data e il falso luogo di pubblicazione. Ma a differenza del Verri, la scelta dello scrittore veronese, quantomeno in copertina, è quella di un'assoluta genericità: chi sia *Abaritte* non viene precisato e nell'iperbolico superlativo che connota l'aggettivo si recupera, e insieme ci si distanzia, dalle tante asserzioni esibite di verità proprie del romanzo. L'autore o l'editore non rivela la propria identità benché prenda parola nell'*Avvertimento* iniziale, anzi tende il più possibile ad evitare qualsivoglia identificazione e istituire una profonda distanza dal destinatario: chi sta per introdurre l'opera, infatti, prima di rivolgersi espressamente al lettore, ricostruisce geograficamente e con il supporto di testi scientifici e letterari i confini del mondo immaginario in cui ambienta la vicenda e di cui finge di provare la storicità per dimostrare che gli uomini di ogni tempo e luogo sono in fondo tutti uguali. Egli si presenta come un rifacitore che ha selezionato parte del materiale ritrovato e vuole rimandare ad altra sede («un'opera che seguirà prontamente la pubblicazione di questa»)⁴⁴¹ la trattazione o, per meglio dire, la documentazione che certifica l'esistenza di queste memorie e la loro scoperta: la sua operazione si è resa infatti necessaria sia per selezionare «il poco che dessi ora», sia per raccontare quanto avvenuto «secondo lo stile e la maniera d'Europa». Rispetto al Verri, il cui narratore interno si mostra più cauto nel rivolgersi al suo pubblico di quanto non faccia l'autore nel rivolgersi al lettore erudito che spera possa accogliere benevolmente la sua opera, Pindemonte si rivolge a un "Lettore", invitato a verificare sulla carta i luoghi in cui «è la scena della storia» e a cui consegna le chiavi di lettura del testo, senza tuttavia rivolgersi a lui in forma esplicita: «Notisi ancora, che non dee recar maraviglia li trovarci per entro costumi ed usi moderni. Le nazioni moderne rassomigliandosi tutte nelle loro idee ed istituzioni, nelle loro pratiche e cerimonie, né loro sistemi di fisica e di teologia, è chiaro che rassomigliare pur debbano quegli antichi popoli, da cui traggono la comune origine [...]».⁴⁴²

⁴⁴⁰ Così nell'ultimo capitolo l'autore del manoscritto ricorda di aver letto dalle «memorie ivi incise» che il salto dalla rupe di Leucade per altri uomini non è stato così fatale come per Saffo e si definisce colui che ha «svelato ai posteri» le infelicità della poetessa.

⁴⁴¹ I. PINDEMONTI, *Abaritte. Storia verissima*, a cura di A. Ferraris, Modena, Mucchi, 1987, p. 12. L'*Abaritte* venne composto a Marsiglia nel 1790 e pubblicato a Nizza, ma la copertina del libro reca Londra come falso luogo di pubblicazione.

⁴⁴² Ivi, p. 5.

La Mangione ha sottolineato come vi sia di fondo una mancanza di empatia con il narratario, richiamando in particolare l'attenzione sull'ampio uso dei verbi impersonali con cui tanto l'autore implicito quanto il narratore si rivolgono al pubblico. L'operazione letteraria di Pindemonte viene definita eminentemente didascalica,⁴⁴³ quella del Verri stilistica,⁴⁴⁴ ed entrambe dominate da un rapporto con lettore che è in sé un monologo. In realtà, in entrambi i casi i romanzi appaiono come i generi più idonei per raccontare e rielaborare esperienze di vita che sono strettamente attuali benché ambientate lontano nel tempo e/o nello spazio. L'ambiguità sull'attribuzione della responsabilità della narrazione costituisce pertanto uno strumento di controllo di una irrequietezza latente ma ben percepibile. Nel nuovo genere Verri, come ribadito nel proemio della *Saffo*, trova lo spazio adatto a narrare i tristi casi di una storia d'amore; Pindemonte vi reinterpreta l'Europa del tempo, vi rilegge "usi e costumi" di una realtà in cambiamento e si lascia influenzare dalla sua esperienza di intellettuale fuori d'Italia, celando questi aspetti nel ritratto di un mondo lontano. Inoltre all'interno del romanzo tanto il Pindemonte quanto il Verri non mancano di far sentire la presenza del loro narratore/autore. Nell'*Abaritte* vi sono infatti delle note sparse che spiegano le difficoltà di reperimento dei materiali (cap. II: «[...] mi corre debito di dire a giustificazione sua, che non trovo nelle memorie né ho tra le mani menzione alcuna di giornali o fogli pubblici usati da quelle nazioni a quel tempo»)⁴⁴⁵ o alcune caratteristiche dei popoli incontrati dal protagonista (cap. XVI: «Il lettore non deve meravigliarsi di trovar l'uso della stampa in quel popolo antico, che fu appunto l'inventor della stampa»)⁴⁴⁶. Nella *Saffo* vi sono invece allocuzioni al lettore interne al testo in cui si ricerca una partecipazione emotiva con le vicende rappresentate: ad esempio «Chiunque leggerà questa narrazione [...] potrà vedere descritti, colla esperienza di sì misera donzella, i lagrimevoli effetti del predominio di amore» o «Or bene colui potrà comprendere quanto io dico, il quale abbia sofferte le miserabili torture del cuore o per la morte dello amico, o per la infedeltà dell'amante».⁴⁴⁷

Nei proemi delle *Notti romane*, uno per ciascuna delle due parti pubblicate rispettivamente nel 1792 e nel 1804, Verri affida alla sua stessa esperienza la garanzia di ciò che racconta, ricostruendo gli effetti di natura visiva, uditiva ed emotiva provati davanti alla visione dei personaggi storici a lui apparsi in prossimità dei loro sepolcri e dei monumenti romani ancora visibili (in particolare di fronte alla tomba degli Scipioni, la cui scoperta era di assoluta attualità). In qualità di narratore autodiegetico e omodiegetico di una esperienza quasi onirica, Verri può contare

⁴⁴³ Il lettore secondo la Mangione è astratto, «messo in gioco o in nota per prevenire eventuali obiezioni di chi legge o in una simile non particolarmente felice né complice occasione» (*Prima di Manzoni*, cit., p. 102).

⁴⁴⁴ La studiosa ritiene che tanto nella *Saffo* quanto nelle *Notti* «solo l'istanza stilistica è vettore di comunicazione con chi legge» (ivi, cit., p. 105).

⁴⁴⁵ I. PINDEMONTI, *Abaritte. Storia verissima*, cit., p. 10.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 70.

⁴⁴⁷ A. VERRI, *Le Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, cit., pp. 23 e 131.

sul precedente della visione e ancor di più su modelli dei colloqui con i defunti autorevoli nelle discese agli inferi dei poemi, classici o dantesco. Anche in questo caso, dunque, le specificità della forma romanzesca tendono ad essere marginalizzate o, quantomeno, incrociano il loro statuto con generi di più solida tradizione.

La conferma è negli appelli diretti al lettore, che si servono nuovamente dei pronomi indefiniti: nel primo proemio, in cui si specifica la “Occasione dell’opera”, Verri si rivolge a «chiunque abbia alquanto gustate le delizie dell’antica erudizione» per cercare una base esperienziale comune con chi ama e prova le sue stesse sensazioni davanti alla grandezza dell’antichità classica, quindi presupponendo di nuovo un colloquio preferenziale con un pubblico culturalmente elevato.⁴⁴⁸ Si avvale di forme generiche di coinvolgimento che rimandano a una universalità indistinta, come quando di fronte alla piramide di Caio Cestio afferma che «la tomba orgogliosa ci trasmise a stento il nudo nome senza gloria». E di nuovo al «chiunque sia discreto nei giudizi» chiede di comprendere cosa possa aver provato di fronte all’apparizione del primo spettro.⁴⁴⁹

Nel secondo proemio non compare invece neppure un caso di allocuzione simile alle precedenti: l’autore rivela soltanto che avrebbe voluto «pur narrare altrui così meraviglioso caso, ma il timore di non apparire o credulo o mendace mi sforzava al silenzio» e dunque le *Notti* soddisferebbero un’esigenza non appagata prima. Anche la presenza di un “noi” non si può dire contenga effettivi richiami al lettore giacché sta ad indicare il mondo dei vivi in contrapposizione al luogo da cui provengono le anime romane. Il volume si chiude inoltre con una riga di commiato in cui l’autore attesta l’unicità dell’esperienza vissuta e insieme pone il proprio sigillo: «Io scrittore dopo queste invano desiderai altre apparizioni». L’affermazione peraltro conferma già all’altezza del 1804 di non voler più pubblicare la sezione rimanente, composta dieci anni prima.

Altrettanto ancorato all’attualità, dietro la parvenza dell’archeologia, è il *Platone in Italia*⁴⁵⁰ di Cuoco in cui vengono subito messi a fuoco le tematiche del testo, identificando il protagonista e lo sfondo delle vicende. Per un lettore colto non era infatti difficile scorgere l’omaggio

⁴⁴⁸ Negri, curatore dell’edizione critica, ha reperito tra le carte preparatorie un proemio diverso, intitolato *l’Antiquario fanatico*, in cui Verri, ironizzando sulla sua passione antiquaria e sulle mode in corso, si proponeva di trattare la materia delle *Notti* (il tema della presunta virtù/felicità dell’antico mondo romano) con toni satirici-desacralizzanti, dunque corrosivi e non tragici, come poi fece (per la puntuale analisi di questa sezione poi estrapolata si vedano le pagine di F. CICOIRA, *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura*, Bologna, Patron, 1982).

⁴⁴⁹ Si cita dall’edizione a cura di Renzo Negri, edita a Bari nel 1967 per Laterza (p. 12).

⁴⁵⁰ Mi attengo all’edizione V. CUOCO, *Platone in Italia*, a cura di A. de Francesco e A. Andreoni, Bari, Editori Laterza, 2006. Il primo tomo del romanzo venne pubblicato a Milano nell’aprile del 1804, il secondo nel novembre dello stesso anno, entrambi per i tipi di Agnello Nobile, il terzo nel 1806 presso Giegler. Solo nell’edizione Giegler, che riunisce tutti e tre i tomi, compare sul frontespizio il nome dell’autore. Nell’*Epistolario* è possibile seguire punto per punto le vicende della stampa e avere informazioni sul costo dell’ultima edizione (Cuoco ne ricavò tomi in carta ordinaria e in carta fine; cfr. *Epistolario*, cit., p. 219).

all'apprezzatissima opera del Barthelémy, in cui storia e filosofia si uniscono nella figura del giovane Anacarsi,⁴⁵¹ qui ancor più eloquentemente incarnato da Platone: del resto proprio questo modello di romanzo lo stesso Cuoco esalta sulle pagine del «Giornale italiano», come si è visto. La soppressione nel titolo della parola “viaggio”, presente nell'opera francese, è forse dovuto alla volontà di scongiurare qualsiasi riferimento all'odeporica: viene subito esplicitata dunque la dimensione filosofica del testo e in controluce anche quella storico-politica, ben esemplificata dall'ambientazione dei colloqui platonici in Italia. Benché anche nel caso di Cuoco il frontespizio non rechi il nome dell'autore e riporti l'indicazione «traduzione dal greco», elementi della sua presenza si incontrano nella scelta di proporre al lettore una citazione dal *De senectute* ciceroniano dove si attesta e dunque si dà prova di un viaggio di Platone a Taranto.

Il testo si apre con una dedica a Bernardino Telesio, filosofo del XVI secolo, a cui viene familiarmente dato del “tu” in atto di riconoscenza, per aver portato in Italia autori come Parmenide e altri prearistotelici, aprendo una nuova via per i posteri. Nella dedica, inoltre, Cuoco lascia intendere chi sia il destinatario elettivo dell'opera, vale a dire gli Italiani, secondo quel progetto esplicitato nella rivista volto a creare uno spirito nazionale, in nome di un comune «amor della patria»:

L'Italia ha veduto ai tempi nostri gli stessi cangiamenti politici che videro l'una e l'altra Grecia, lo stesso lottar di partiti, lo stesso ondeggiar di opinioni, gli stessi funesti effetti che tutte le opinioni producono quando sono spinte agli estremi. E, sebbene io non mi lusinghi che il mio libro possa vincere gli anni e l'oblio, pure, anche senza di esso, gl'Italiani faranno il paragone delle due età, e renderanno le dovute lodi a quei guerrieri generosi li quali hanno saputo imporre con mano prepotente un freno all'anarchia delle idee e degli ordini [...].⁴⁵²

Già nella dedica il ruolo pedagogico assegnato alla storia e il confronto con il passato delle altre nazioni viene presentato al lettore come lo strumento per comprendere il testo, un invito ad attualizzare quanto si leggerà.

Alla dedica segue l'appello *Al lettore*, in cui viene creato un gioco di rimandi per introdurre la messa in scena del manoscritto, dal ritrovamento alle ragioni della pubblicazione. Anche nelle modalità d'uso dell'espedito vi è aderenza con quanto suggerito sulle pagine del «Giornale italiano» a proposito della scrittura di una storia sotto forma di romanzo e le strategie di

⁴⁵¹ Cfr. *Epistolario*, p. 187 (lettera al Beauharnais del 14 marzo 1806: «Oltre di questi lavori ho pubblicato i due primi volumi di una opera intitolata Platone in Italia, fatta ad imitazione di quella di Barthelemy, per quanto i deboli miei talenti mi permettevano di emulare l'inimitabile autore dell'Anacharsis. Chiunque lo legge con attenzione si avvedrà che quel mio libro non è un solo libro di erudizione, ma è diretto a formar la morale pubblica degl'Italiani, ed ispirar loro quello spirito di unione, quell'amor di patria, quell'amor della milizia che finora non hanno avuto».

⁴⁵² Ivi, p. 14

autenticazione adottate fanno leva su un insieme molto fitto di dettagli, funzionali ad accertare la veridicità del documento. Il responsabile del rinvenimento nel 1774, nel corso di uno scavo là dove un tempo sorgeva Eraclea, viene identificato in un avo dell'autore, che fu anche il primo a tradurre l'autografo dalla lingua greca. Cuoco si pone invece come il solo responsabile della pubblicazione, resa possibile dal suo venir meno alle volontà dell'antenato e alla di lui morte. Nonostante le precise indicazioni sul ritrovamento, l'autore sceglie deliberatamente di non voler «annoiare» il lettore con «un lungo discorso» volto a dimostrare l'autenticità del testo, dal momento che ritiene possa provarsi in un modo soltanto. La questione viene così risolta in maniera originale e mostra la perfetta acquisizione degli espedienti di legittimazione del discorso narrativo da parte dello scrittore. Non a caso parole come «autografo» e «autenticità» si trovano continuamente scritte in corsivo:

Tutto ciò che io potrei dirti si ridurrebbe in fine a mostrarti l'esistenza dell'*autografo*. Or l'*autografo* di mio avo si conserva da me, e son pronto a mostrarlo a chiunque abbia desiderio di vederlo.⁴⁵³

In realtà, per un ulteriore scrupolo di esattezza, si premura di offrire delle coordinate che diano maggiori certezze al lettore, ribadendo per esempio che il luogo di reperimento ha già consentito, come presuppone sia noto ai più, il recupero di molte testimonianze del passato. Oltre ad affermare l'effettiva esistenza del manoscritto, si preoccupa inoltre di garantire l'attendibilità delle vicende in esso narrate da Platone o che lo vedono almeno come protagonista (l'autore, o almeno il personaggio principale⁴⁵⁴). Si avvale dunque dell'autorità di scrittori classici come Cicerone o Apuleio per documentare l'effettiva presenza del filosofo in Italia e afferma vi sia contiguità stilistica tra il manoscritto in suo possesso e quelli che ha tramandato la storia. Ma non rifugge nemmeno da dei veri e propri falsi, le «concordanze», al punto tale da ricondurre a Platone, o meglio, il suo Platone, espressioni o riflessioni filosofiche che sarebbero dunque poi state riprese da autori successivi, come Plutarco a Virgilio («Questi passi e mille altri simili, che il lettore potrà osservare da se stesso, mostrano nel medesimo tempo, ed il pregio di questo manoscritto, e la sua *autenticità*»⁴⁵⁵).

Cuoco per dare valore alla propria opera crea dunque un complesso gioco di scatole cinesi a cui corrisponde un diverso grado di responsabilità nei confronti del pubblico: l'autorità del testo non può essere messa in discussione perché fatta risalire a Platone stesso, che ne sia o meno l'autore,⁴⁵⁶

⁴⁵³ Ivi, p. 16

⁴⁵⁴ Ivi, p. 18.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 16.

⁴⁵⁶ Cuoco si chiede ad un certo punto se sia da attribuire il manoscritto a Platone o a Cleobolo.

al suo avo viene ascritta una serie di glosse di carattere erudito, volte a sottolineare le concordanze con scritti di un periodo successivo, e interventi di carattere filologico per supplire a oscurità e lacune, che naturalmente renderebbero conto ancora una volta della vetustà del presunto manoscritto riemerso: e di tali glosse è disseminato il testo. Infine lo stesso autore implicito asserisce di aver condotto delle verifiche sui nomi dei personaggi citati e i luoghi, confermando dove è possibile la corrispondenza con quanto riportato nei testi classici. In veste di editore,⁴⁵⁷ rivela il suo grado di intervento sul testo: appone asterischi accanto agli interventi dell'avo, sua la cura di riprendere in mano i frammenti e rimetterli nel debito ordine,⁴⁵⁸ sua la scelta del titolo più conveniente poiché le prime pagine appaiono troppo rovinate per una corretta lettura, con la inevitabile precisazione di onestà nei confronti del lettore («e te ne prevengo benigno lettore, onde non mi accusi di infedeltà o di inesattezza»)⁴⁵⁹. Cuoco finge così di interrogarsi sulla natura del testo, se si tratti di una porzione di un più ricco scambio epistolare, e si attribuisce il merito di averlo ricostruito, accostando i materiali con un criterio cronologico perché più conforme a come le stesse lettere, benché lacunose, gli suggeriscono. Ritiene inoltre necessario, benché cerchi di screditare il proprio lavoro, fornire un apparato, in appendice, che integri quelle notizie e quei dati che al lettore possono apparire inventati o paradossali per un pensatore moderno.⁴⁶⁰ Basandosi sulla sua esperienza di uomo contemporaneo e primo fruitore dell'opera,⁴⁶¹ arriva così a domandare al pubblico ottocentesco un atto di fiducia, che chiama in causa l'affinità e una possibile empatia con chi si troverà a sua volta a leggere l'opera:

Solo ti prego, o lettore, se mai talune cose che leggerai nel testo ti sembreranno strane o lontane dalla comune opinione, a non volerle tosto condannare; ma a sospendere il giudizio tuo fino a che non abbi lette le mie appendici.⁴⁶²

Il discorso che qui imposta Cuoco è fortemente proteso alla ricerca continua di un dialogo il più possibile diretto e di fiducia con il lettore, a cui ad esempio chiede di supplire con la fantasia

⁴⁵⁷ Va specificato che il termine editore assume in questo caso la funzione che è propria di ciò che in inglese si definisce *editor*, cioè non il responsabile della pubblicazione ma il curatore del testo.

⁴⁵⁸ Altra prova che viene addotta per confermare l'antichità del manoscritto è la presenza di lettere "unciali".

⁴⁵⁹ Ivi, p. 13.

⁴⁶⁰ Fausto Nicolini attribuisce proprio alla stesura di questi apparati la ragione del ritardo nella pubblicazione dell'ultimo tomo del *Platone* (V. Cuoco, *Platone in Italia*, a cura di Franco Nicolini, Bari, Laterza, 1916-1924, vol. 1, p. CIV).

⁴⁶¹ «Anche in me la lettura del testo produsse una quasi nauseosa sensazione di stranezza; ma pensando molto su quello che in essa si diceva, son giunto a convincermene, e mi sono accorto che questa sensazione di stranezza è spesso una scusa per dispensarci dal pensare» (p. 11).

⁴⁶² Ivi, p. 16.

nelle parti lacunose del testo.⁴⁶³ In questa sua lunga premessa, infatti, la parola “lettore” torna con elevata frequenza ed è accompagnata principalmente dal verbo alla seconda persona o da un cordiale “tu”. Sono infatti rari i casi in cui viene adottata la forma impersonale, a riprova della natura didascalica del romanzo: l’intero appello ha una natura allocutiva manifesta ed esibita, ed è controllato passo passo e pensato da un lato per giustificare l’emergere di ogni possibile interrogativo e dall’altro per dimostrare la vicinanza dell’autore nel percorso di apprendimento del suo lettore.

Come nel caso dell’ambiguità circa l’attribuzione della paternità della narrazione, anche nei confronti del destinatario Cuoco intreccia diverse esperienze di lettura. In aggiunta alla propria, addotta a segno di garanzia, vengono inserite in forma dialogica le reazioni a caldo di un primo lettore, un amico, a cui viene sottoposto il manoscritto. L’espedito serve a prevenire alcune obiezioni circa lo scopo e le modalità narrative adottate nel romanzo oltre che a ribadire il ruolo dell’autore, che seleziona autonomamente cosa e come scrivere. Ma allo stesso tempo segnala la distanza tra le tipologie di testo predilette dagli antichi e i gusti moderni, rispetto ai quali l’opera risulterà inconsueta, perché manca di unità d’azione e di azione in senso proprio, non seguendo una coerenza effettiva negli spostamenti dei vari personaggi. Tale struttura antinarrativa viene rivendicata dal Cuoco come forma di adesione realistica alle modalità di conversazione del periodo rappresentato, anche per l’eterogeneità dei temi trattati. Prevenendo dunque questo tipo di critiche, attraverso il dialogo, viene coinvolto l’ultimo destinatario, l’elettivo, in modo che non riprenda le stesse critiche già avanzate. Proprio con un appello diretto al lettore prescelto, che anche in questa sezione si identifica con gli Italiani, viene chiusa la premessa, analogamente a come si era aperta. Nonostante la pluralità di livelli, di funzioni e dunque di responsabilità che connotano autore e lettore, si delinea la fisionomia di un patto forte ed esplicito con il lettore, sebbene reso ambiguo dalla natura del testo presentato, che appare di fatto più trattatistica che romanzesca.

Il legame con la storia e l’attenzione con cui Cuoco si appella specificatamente agli Italiani sono in quegli anni al centro delle modalità di autenticazione e dell’appello che Foscolo affida alla prima edizione dell’*Ortis*, sfruttando anche in questo caso i consueti meccanismi autenticativi. Nel titolo si trovano già delle indicazioni esaustive: *Ultime lettere* allude sia alla morte del personaggio

⁴⁶³ Su come il lettore debba collaborare con il testo che ha di fronte, interrogarlo e integrarlo, senza lasciare che la lettura sia fruizione passiva, Cuoco si esprimerà anche in una lettera più tarda a Giuseppe Bossi del 31 maggio 1808: «Tutte queste idee io le propongo per modo di questione, ma debbono essere esposte nell’opera storicamente: le questioni non debbono apparire, ma debbono nascere nella mente del lettore, il quale ne deve trovare la soluzione nel libro. Ed io credo che da questo solo dipenda l’interesse minore o maggiore che un libro può ispirare. L’istesso poema epico se non desta nella mente del lettore un problema da risolvere non avrà alcun interesse» (*Epistolario*, cit., p. 264).

(a cui rimanda anche la citazione latina)⁴⁶⁴ sia alla tipologia di romanzo, a cui segue l'identificazione del protagonista. Un'allusione al tema patriottico affiora nell'indicazione a fondo pagina "Italia 1802", che non indica nessuna città specifica ma una nazione o, quantomeno, un'idea di nazione, mentre significativo è il fatto che non vi accenni Lorenzo Alderani. Nella sua nota *Al lettore*, dove in qualità di editore si fa garante della narrazione già resa autentica dalla forma epistolare (si noti anche come l'uso del deittico «queste» riferito alle lettere che seguiranno ne consolidi l'autenticità) e rafforzata anche da quell'«ora» che indica una situazione presente, in corso, e dunque rimanda a un preciso momento storico che il lettore conosce nella sua complessità: la storia qui non costituisce uno sfondo ma muove l'azione al pari della sfera privata. Il legame che si instaura con il pubblico è un rapporto di compartecipazione totalmente emotivo, alieno da forme di distanza, poiché si configura come un dare per avere tra un "io" (Lorenzo) e un "tu" (il lettore): si chiede compassione per il protagonista, sulla base di una comune esperienza nella limitatezza dell'agire umano, per ricevere in cambio insegnamento e "conforto". Il romanzo non viene infatti presentato come un documento storico, ma ci si auspica possa diventare un monumento che nel corso del tempo testimoni ai posteri il valore della "virtù sconosciuta", propria di una vita esemplare.

Il breve riferimento alla modernità e all'autenticità del rapporto instaurato dal Foscolo con il suo lettore serve a far risaltare l'anomalia della sua produzione rispetto al panorama dei romanzi del periodo esaminato: a differenza delle scelte di ritrazione dell'autore che caratterizzano le esperienze coeve e consentono di arginare quel fenomeno di immedesimazione tanto osteggiato e ritenuto pericoloso con la diffusione del nuovo genere, Foscolo aderisce alla forza del modello goethiano, trovandosi poi a dover inserire la famosa *Notizia bibliografica* atta a giustificare i buoni propositi del suo lavoro, ancora eccessivamente dirompente per un pubblico che nutre scarsa fiducia nelle potenzialità romanzesche. Del resto l'edizione 1816 dell'*Ortis* segue di un anno soltanto l'ultimo romanzo di Verri, in cui si conservano ancora ed estremizzano quei moduli già sperimentati con la *Saffo*, funzionali ad arginare la tangibilità della presenza autoriale e contemporaneamente a tenere a debita bada il lettore, affinché mantenga uno sguardo lucido sulle vicende narrate. Entrambi i romanzi, tuttavia, abbracciano un percorso editoriale che attraversa gli ultimi anni del Settecento e i primi quindici del secolo successivo, e costituiscono pertanto i segni tangibili dello stato di assestamento del romanzo: non si dimentichi che l'unico romanzo di Verri ambientato nella contemporaneità e volto a riflettere sullo stato presente della storia corrisponde a un lungo dialogo con le grandi personalità della Roma antica. Nelle scelte dell'uno e dell'altro autore si concretizza

⁴⁶⁴ *Naturae clamat ab ipso vox tumulo.*

dunque quanto emerge nel dibattito critico di quegli anni, sospesi, non tanto nei contenuti ma nelle forme, tra spinte attualizzanti e resistenze arcaicizzanti.

La *Vita di Erostrato* viene composta a più riprese a partire dal 1793, quando il Verri ha già steso la prima parte delle *Notti romane*, uscita nel 1792, e si appresta a scriverne la seconda, che vedrà la luce nel 1804. In essa i due protagonisti della comunicazione narrativa sono ancora più celati, tanto più che ogni vago riferimento al lettore è del tutto assente. Il frontespizio reca il nome di Alessandro Verri che non si attribuisce la paternità dell'opera ma solo il merito della scoperta. Non vi sono inoltre altre indicazioni sul suo ruolo: né come abbia reperito tale storia, né se l'abbia tradotta. L'intero meccanismo della narrazione è affidato implicitamente alla maturità del lettore.

Verri propone dunque senza mediazioni il consueto proemio in cui prende la parola Dinarco, originario di Epidaurò che si propone di raccontare la vita del suo concittadino Erostrato, incendiario del tempio di Efeso. La veridicità del suo racconto non si basa sulla conoscenza diretta del protagonista, ma sulla raccolta di ciò che di lui si tramanda in Grecia. In particolare, l'autenticità di quanto riportato si fonda sulla testimonianza di quanti hanno conosciuto o udito, mentre aspettava il giudizio in carcere, Erostrato stesso, «che si compiaceva di narrare intrepido non tanto quella sua prova estrema, quanto le antecedenti avventure della sua vita». ⁴⁶⁵

Anche nel caso del discorso di Dinarco, Verri non si rivolge in forma esplicita a un destinatario e, in confronto alle sue produzioni precedenti, non scompare solo la parola "lettore" ma anche le più distanzianti forme impersonali. Le carte preparatorie, tuttavia, rivelano come il testo edito subisca una drastica contrazione delle strategie di autenticazione e la totale eliminazione di un rapporto dialogico con il lettore. ⁴⁶⁶

Il "semplice titolo" *La vita di Erostrato* viene infatti preferito all'iniziale ipotesi di una titolazione più esaustiva come dichiarato nel foglio 3 datato 1813, dove si legge la precedente versione: «La vita / d'Erostrato / incendiario del tempio / di Efeso / nella quale si espongono / le vicende, e costumi / da Dinarco di Olinto / ora tradotta dallo scopritore, e possessore / dell'originale / salvato nell'incendio / della Biblioteca Alessandrina». ⁴⁶⁷ In un primo tempo, dunque, Verri pensa di fornire sin dal frontespizio coordinate molto più precise sul suo ruolo (scopritore e possessore), sulla storia del manoscritto che ha tra le mani e su chi sia Erostrato, benché Dinarco si dica qui originario di Olinto e non di Epidaurò.

⁴⁶⁵ A. VERRI, *Vita di Erostrato*, Roma, De Romanis, 1815, p. 7.

⁴⁶⁶ Le carte preparatorie del manoscritto sono conservate presso l'Archivio Verri, cartella 262 (d'ora in avanti AV, cart. 262).

⁴⁶⁷ La lunga titolazione reca inoltre una serie di varianti non significative. Alla pagina 28 si legge una seconda versione: «La vita di Erostrato incendiario del tempio di Diana in Efeso nella quale si descrivono le opinioni e costumi suoi da Dinarco di Corinto ed ora tradotta dallo scopritore, e possessore dell'originale salvato dall'incendio della Biblioteca di Tolomeo Filadelfo».

Alla carta 23, figura inoltre una lunga nota esplicativa rivolta «A chi leggerà» in cui viene specificato in esordio: «Si narra come questa opera fosse ritrovata da me suo editore, e traduttore» e poco più avanti: «quanto a me sono largamente premiato dalla contentezza di questo inopinato acquisto, ed altro non bramo che di non averne scemato i pregi trasportandolo in nostra favella». In un primo momento l'autore reale sfrutta dunque le convenzioni legate alla consolidata tipologia del manoscritto ritrovato, per celare la reale paternità della storia. I riferimenti al destinatario reale sono molto labili, per quanto non assenti: se è vero che ci si rivolge non a un "lettore" ma a un meno empatico "a chi leggerà", il rimando a una prima persona plurale⁴⁶⁸ delinea un terreno comune di confronto, che è se non altro quello degli uomini colti del mondo contemporaneo, «amatori delle nobili discipline» al pari degli antichi ma da essi separati per il naufragio di numerosi volumi.

A conferma dell'importanza del fortunoso e singolare ritrovamento, l'autore implicito specifica allora in una lunga e particolareggiata digressione le vicissitudini del manoscritto che sono il presupposto essenziale per garantire la veridicità della storia narrata. Il presunto volume infatti costituisce l'unico testimone che l'antichità avrebbe lasciato delle imprese del protagonista, un personaggio storicamente esistito. L'editore racconta come questa opera sia scampata all'incendio della biblioteca in Alessandria; compiange l'immane perdita dei suoi numerosi volumi e della fortuita conservazione dei frammenti afferma che «non fa che accrescere la brama invece di soddisfarla». Nel caso di Erostrato tale desiderio risulterebbe addirittura accentuato dall'alone di mistero che circonda il personaggio, di cui scrittori come Plutarco, Valerio Massimo, Solino e Cicerone non hanno potuto ricordar altro che «pochi cenni».⁴⁶⁹

Attestata dunque la vetustà del testo e esplicitato il ruolo di garante, Verri delega la paternità della *Vita* a uno scrittore dell'antica Grecia, il solo, vista l'inesistenza di altre fonti storiche, su cui può fare leva per legittimare le parti inventate, a proposito delle quali vi è pressoché totale libertà di manovra senza che vi sia bisogno di ricorrere a termini quali "verità" e affini.

Ma nelle carte conservate in archivio anche il Proemio presenta una serie di scarti rispetto all'edizione De Romanis. Non vi figura innanzitutto il nome dell'estensore, che si presenta come un semplice "io" che scrive per soddisfare le attese di un destinatario fittizio specifico, come lui originario di Efeso: «Tu brami, Eucaristo, ch'io ti narri quanto a mia notizia è pervenuto dell'indole, e delle imprese di quel tristo il quale arse il tempio di questa patria nostra».⁴⁷⁰ La veridicità del

⁴⁶⁸ Cfr. anche il caso del citato «nostra favella» o le «nostre jatture» in riferimento alla perdita di molte opere scritte in epoca classica che non «giunsero a noi» o ancora quanto alle notizie sulla vita del protagonista, «ne abbiamo quali di ogni più celebrato uomo si possono desiderare».

⁴⁶⁹ Dalle carte preparatorie si osserva come questi autori furono consultati dal Verri

⁴⁷⁰ AV, cart. 262, fasc 63, p. 24.

racconto si basa sulla faticosa e generica raccolta di «tradizioni» e «memorie» sopravvissute a Efeso e in tutta la Grecia.

I molteplici piani di lettura che si rintracciano nei materiali non sono solo caratterizzati da più esibiti atti locutori e da una impostazione vagamente dialogica, ma definiscono con maggiore evidenza le responsabilità dell'editore/autore implicito, che prende però più nettamente le distanze di fronte a una sua possibile identificazione con l'antico estensore. La soppressione della nota al lettore nella redazione definitiva rende invece più incerto lo statuto dello scrittore e concorre ad accentuarne la sovrapposizione con Dinarco;⁴⁷¹ ne deriva che in gioco non vi è soltanto la questione della paternità dell'opera ma, sebbene tacitamente, anche della funzione di portavoce diretto delle reali istanze autoriali.

Il percorso redazionale dell'*Erostrato* rivela come la scelta di ritrazione della figura autoriale non sia casuale, ma frutto di uno scarto consapevole dovuto all'attualità del messaggio proposto nel romanzo sin dal proemio. In esso, infatti, lo scrittore porta avanti una critica agli invasori e alle loro stragi causate dalla fama di conquista e di gloria che allude all'appena conclusa parabola napoleonica, senza che lo si possa così manifestamente identificare come il reale latore della condanna. Come si vedrà, la condanna dell'«audace usurpatore» si cela dietro il ritratto di Alessandro Magno, che per la sua «pazzia» saziò il suo desiderio di fama «col sangue e il pianto di molte genti».

Tale ambiguità nell'utilizzo dei meccanismi narrativi non sfugge in quegli anni a Giuseppe Compagnoni che, con una stroncatura anonima sulla «Biblioteca italiana»,⁴⁷² capovolge sarcasticamente le posizioni del Verri, di cui sfrutta i medesimi strumenti, a riprova di quanto siano ormai standardizzate le strategie di legittimazione del discorso romanzesco. Senza addentrarsi nella polemica a sfondo politico che connota la recensione, animata dalla fede giacobina dell'estensore e proposta in due puntate,⁴⁷³ è però rilevante valutare come il Compagnoni descriva, ribaltandola punto per punto, la morfologia dei romanzi del Verri.

L'articolo si apre con un ironico riferimento alla precedente produzione verriana, dove si mette in luce proprio la peculiarità del suo patto narrativo:

Alcuni pensano che il sig. cav. Alessandro Verri abbia scoperto questa Vita di Erostrato come p. e. scopri in addietro le Avventure di Saffo. Perché contristare la modestia di questo

⁴⁷¹ Anche nelle edizioni della *Saffo* successive al 1793 Verri elimina la "Dichiarazione del traduttore" e si avvale del solo proemio.

⁴⁷² L'articolo *Vita di Erostrato* viene pubblicato anonimo in due parti sulla «Biblioteca italiana», Anno primo, luglio 1816, pp. 3-12 e agosto 1816, pp. 193-201 (sulla stessa rivista risponderà al Compagnoni Carlo Verri nel 1817, dopo la morte di Alessandro).

⁴⁷³ Si rimanda per la questione all'articolo di F. FAVARO, *Una polemica letteraria tra storia antica e attualità: sulla Vita di Erostrato di Alessandro Verri*, «Lettere italiane», anno 2006, n. 4, pp. 631-652.

valentuomo, cercando impertinatamente oltre quanto ha ritenuto convenevole dirci? O perché porsi in pericolo di prestare a taluno, mercé la verosimiglianza di una diversa supposizione, argomento di diminuire i titoli ch'egli può avere alla stima del pubblico?⁴⁷⁴

Sin dall'esordio, l'attenzione è rivolta ai dubbi che ruotano attorno alla paternità verriana dell'*Erostrato* presso il pubblico, le cui modalità di autenticazione, fondate sulla traduzione di un manoscritto antico ma qui non rese esplicite, ricalcherebbero quelle della *Saffo*. Attraverso un sottile meccanismo antifrastico, corroborato dall'adozione di due domande retoriche, mentre Compagnoni si appresta a difendere le forme di reticenza usate da Alessandro e funzionali a una scelta di personale "convenienza" nel non volersi esporre in qualità di autore, si serve al contrario degli strumenti ormai tipizzati offerti dal romanzo per ribaltare l'ultima prova di Verri, non ritenuta all'altezza della fama di cui gode ormai da decenni.

Avanzando dunque la proposta di voler sciogliere ogni riserva sulla questione dell'autenticità dell'opera, adotta le medesime strategie di veridicità proprie dei romanzi archeologici e si ricollega al proemio dell'*Erostrato*. L'esito è diametralmente opposto: la reiterazione dei *topoi* che ruotano attorno al manoscritto ritrovato, la loro ostentazione, viene sfruttata per negare la verità di quanto si sta narrando, mettendo così indirettamente alla berlina la stessa legittimità del racconto del Dinarco verriano.

Il ribaltamento del Compagnoni, che prende la parola con un generico "noi", si fonda a sua volta sul possesso di un manoscritto che ha a che fare con la stessa materia dell'*Erostrato* e che sarebbe stato recapitato a lui da un amico, tornato dal Levante con molte opere antiche provenienti dall'area del monte Athos. Sulla storia del rinvenimento e sullo stato fisico del documento vengono fornite descrizioni dettagliate ma accompagnate da particolari estemporanei, il cui unico scopo è ridimensionare, se non addirittura ridicolizzare, quanto si narra. Il manoscritto, ad esempio, è a sua volta dono di un monaco eruditissimo e custode delle biblioteche greche, Demetrio Filoponico, presentato nell'atto di toccarsi «la punta della bianchissima e veneranda sua barba» mentre fornisce indicazioni al sopraccitato amico. Si tratterebbe di un papiro egiziano recante il marchio di Demetrio Falereo e diligentemente custodito in una «capsula di aloè», di cui si precisa poco dopo essere scampato indenne alla «polvere», alle «tignuole» e ai «sorci» e soprattutto dal tempo come se fosse stato scritto «jeri l'altro, o jeri».⁴⁷⁵

Dopo aver messo in discussione la probabilità di una perfetta conservazione di un'opera tanto antica, si concentra sui suoi contenuti, con i quali scredita la figura di Dinarco. Le parole su cui fa leva l'intera minimizzazione dell'antico biografo sono tra le più caratterizzanti i dibattiti sulla

⁴⁷⁴ «Biblioteca italiana», Anno primo, luglio 1816, p. 3.

⁴⁷⁵ «Biblioteca italiana», Anno primo, luglio 1816, p. 9.

forma romanzesca, orientate soprattutto a mettere in luce la falsità del racconto e la propensione all'invenzione finalizzata al divertire e non alla trasmissione del vero, sebbene scomodo: Dinarco è «dotato di assai mobile fantasia», non ha rettificato le sue idee con «buon metodo e con giusti principj» preferendo «vagare sopra argomenti favolosi» e contraddirsi, e soprattutto ha cercato di catturare l'attenzione dei lettori più ingenui senza un effettivo intento pedagogico («facendo servire la favola a facili allusioni a quanto poteva in un senso o nell'altro dilettere gli animi o frivoli, od inesperti»).⁴⁷⁶ L'intera confutazione delle tesi di Dinarco/Verri viene affidata originalmente al manoscritto reperito e trascritto, il cui titolo è semplicemente *A Dinarco, cittadino di Epidauro* e il cui estensore viene dato per anonimo benché si giochi anche su una sua possibile identificazione in uno dei tanti personaggi dei marmi di Paros.

Nella seconda sezione della recensione, pubblicata nell'agosto 1916, Compagnoni si espone invece in prima persona per demolire le incongruenze e le assurdit  che a suo dire figurano nel corso dell'intero romanzo. Tuttavia, si riserva ancora qualche breve riga per concludere la messa alla berlina delle ultime codificate strategie paratestuali. In particolare, rivolgendosi agli ellenisti che attendono il testo greco dell'*Erostrato*, quegli stessi eruditi a cui Verri aveva promesso nella *Saffo* la riproduzione del presunto originale, anche il critico afferma di voler intercedere presso il suo «amico» affinché pubblichi al pi  presto la diatriba contro Dinarco in lingua originale.

La polemica del Compagnoni, bench  mirata a sminuire un'opera specifica,   per  significativa per la facilit  con cui riesce a invertire di segno gli strumenti di autenticazione romanzesca, finendo cos  per svelarne compiutamente la natura artificiale. Egli si avvale dell'espedito del manoscritto ritrovato, ne segue le convenzioni, ma offre degli indizi affinché se ne colga immediatamente la natura fittizia. Il lettore a cui si rivolge ha dunque padronanza dei moduli narrativi pi  comuni, bench  siano codificati dall'uso e non da un trattato;   consapevole del fatto che il testo che confuta le argomentazioni dell'*Erostrato*   un falso, ma ha cos  in mano tutti gli elementi per rimettere in discussione anche il patto finzionale alla base dell'opera di Verri che perde dunque i suoi connotati di protesta e seriet . Nell'operazione condotta dal Compagnoni   dunque possibile cogliere un'ormai consolidata familiarit  con i meccanismi propri del romanzo, indice di una maggiore penetrazione del genere nella penisola e nelle abitudini di lettura del pubblico italiano.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 8.

3. L'organizzazione della materia narrativa

3.1 Il paratesto come guida

Il polimorfismo che caratterizza i testi oggetto d'indagine, classificati nella maggior parte dei casi dalla critica su base contenutistica e dunque difficilmente accomunabili all'interno di uno stesso sottogenere romanzesco,⁴⁷⁷ tende a diversificare i meccanismi di organizzazione della materia, non dominati da quella serialità propria della narrativa di consumo, i cui parametri sono stati delineati dalla Crivelli.⁴⁷⁸

È essenziale innanzitutto operare una prima differenziazione tra organizzazione esterna e svolgimento della materia, vale a dire tra il piano delle partizioni esterne desumibili dal paratesto e immediatamente fruibili al lettore con un semplice sguardo, e quello propriamente legato al contenuto dell'opera e a come si organizza la trama. Si vedrà infatti come in taluni casi questi piani possano coincidere, con evidenti ripercussioni sul rapporto con il lettore, mentre in altri vi è la tendenza a non offrire troppe coordinate. In tale senso è necessario precisare come la prima prospettiva di indagine sia fruttuosa solo per alcuni dei testi esaminati e ciò a causa innanzitutto delle diverse forme che li caratterizzano (e in secondo luogo, nel caso degli inediti, per non essere stati portati a conclusione): racconti eterodiegetici (*Saffo*, *Abaritte*, *Erostrato*, *Lega di Lombardia*), romanzi epistolari corali (*Per questi dilettoni monti...*, *Platone in Italia*, *Lettere siciliane*), altri ancora colloqui (*Notti romane*).

Nel caso delle narrazioni eterodiegetiche si può innanzitutto constatare come i meccanismi di partizione non si discostano di fatto dal modello proposto dalla narrativa di consumo, trattandosi anche in questo caso di storie di una personalità benché non pseudoautobiografiche. Nessuno dei testi esaminati (ad eccezione della *Lega di Lombardia*)⁴⁷⁹ presenta infatti una titolazione dei capitoli esclusivamente affidata al numero, ma ciascuna di esse descrive un'unità narrativa che coincide con un momento della crescita del personaggio o il contenuto principale dell'episodio esposto. La suddivisione del testo già in sede di indice risulta dunque immediatamente godibile, perché, seguendo il decorso delle vicende, consente al lettore di avere un quadro di ciò che ha già letto o che sta per leggere e contemporaneamente aiuta l'autore nell'organizzare la materia narrativa. Dallo spoglio del materiale preparativo dell'*Erostrato* è stato infatti possibile osservare come tali titolazioni aiutino il Verri a spostare sezioni di testo in base alle modifiche intercorse negli anni ai

⁴⁷⁷ Clerici utilizza invece il termine "classicisti" per indicare i testi (tra loro eterogenei) caratterizzati da interessi culturali raffinati e linguaggio lontano dalla colloquialità, da contrapporre ai "parodici" le cui peculiarità sono da rilevare nella componente ironica e metaromanzesca (la produzione viene collocata al principio dell'Ottocento). (L. CLERICI, *Il romanzo italiano*, cit., pp. 10-11).

⁴⁷⁸ T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino...*», cit., si veda la sezione "Elementi per una tipologia".

⁴⁷⁹ Tuttavia, per ciascuno dei capitoli redatti, Balbo premette una o più citazioni di autori latini o italiani che alludono più o meno chiaramente al contenuto del capitolo.

suoi vari piani di lavoro. Da ciò si evince peraltro che, fatti salvi alcuni episodi stabili (in particolar modo i primi capitoli e quelli conclusivi), molte delle avventure o prove che deve superare il protagonista si costruiscono per aggregazione, quasi per serialità più che diretta ed effettiva consequenzialità. Per rimanere all'*Erostrato*, Verri adotta un procedimento di titolazione canonico ora basato sulle tappe biografiche del protagonista (cap. 1: Portenti e nascita, cap. 2: Puerizia e adolescenza, cap. ultimo: Apologia e morte) ora sulle vicende accorsegli (cap. 3: Prove in Olimpia, cap. 4: Amore, cap. IX: Le imprese militari). Analogo meccanismo caratterizza la *Saffo*, dove tuttavia è presente la sola titolazione del secondo tipo, anche se la struttura in tre libri organizza già la materia attorno a dei nuclei contenutistici distinti (libro I, cap. 1: Faone trasformato; cap. 2: La festa di Mitilene, cap. ultimo: Il salto di Leucate).

Nel caso dell'*Abaritte*, invece, la titolazione è estremamente ricca di dettagli sicché non solo è possibile seguire già dall'indice il percorso di viaggio attraverso l'Europa condotto dal personaggio ma anche i cambiamenti nel suo stato d'animo, secondo il modello di intertitolo descrittivo in forma di proposizione completiva,⁴⁸⁰ tipico appunto della narrativa di consumo. Dalla "Partenza" di Abaritte (cap. I) al "cap XXX. Ed ultimo. Ritorno d'Abaritte alla Patria" il lettore apprende quali siano stati i paesi toccati dal protagonista (cap. II. Abaritte nella capitale della Tartaria. Donne tschoudès; cap. IX. Perplessità d'Abaritte. Abbandona la capitale; cap. XVII. Abaritte entra nella Siberia. Contrattempo assai rilevante; cap. XXV. Abaritte passa nella Nuova Zembla), cosa abbiano fatto o vissuto in essi e con chi abbia parlato.

La medesima esaustività strutturale caratterizza le *Notti romane*, ma solo nelle due edizioni pubblicate vivente l'autore, ossia la prima parte: *Le notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792) e la seconda: *Sulle ruine della magnificenza antica* (1804). La terza parte (*Le veglie contemplative*) infatti presenta un elenco di contenuti che probabilmente costituisce un riassunto sintetico per un'eventuale e successiva ripartizione della materia, secondo un processo diverso da quello adottato nelle fasi di redazione dell'*Erostrato*.

Rispetto alle altre due narrazioni, la mescolanza di generi delle *Notti*, che spaziano da suggestioni della visione medievale, al trattato in forma di dialogo tra un io narrante omodiegetico e una serie di antichi personaggi, al poema didascalico in prosa, impone al Verri di organizzare i molteplici colloqui all'interno di uno schema a scatole rigido. Ogni libro è infatti aperto da un proemio, strutturato in "Notti", che a loro volta sono divise in "colloqui". Ciascun colloquio presenta inoltre una lunga didascalia esplicativa che chiarisce chi siano i personaggi coinvolti nel dibattito, di cosa parlino, se vi sia un vincitore nella discussione ed eventualmente quale altra figura si aggiunga alla conversazione: la complessità e la pluralità di voci e argomenti trattati richiede

⁴⁸⁰ G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 295; T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino*», cit., p. 166.

infatti un controllo sulla materia puntuale affinché non si perdano le argomentazioni proprie di ciascun dibattito. Dalle didascalie è facile infatti constatare come i personaggi storici con cui Verri si intrattiene tendano a moltiplicarsi, scomparire e ricomparire a seconda dell'argomento, che spesso travalica la singola unità narrativa.

L'assenza delle rubriche e delle partizioni nella sezione non pubblicata, che è costituita da un'unica parte discorsiva e da un'Appendice, potrebbe dunque essere indicativa del fatto che la rigorosa schematizzazione offerta nelle edizioni sia realmente uno strumento pensato per il lettore per agevolare la fruizione del testo.

Per quanto riguarda i romanzi epistolari, che la Crivelli afferma essere la forma meno sfruttata dalla narrativa di consumo, l'unico autore che non si attiene a un modello regolare mittente-destinatario-data-luogo è Vincenzo Cuoco. Ciò è indicativo, verrebbe da dire, anche della natura del *Platone in Italia* che tradisce proprio nei paratesti il dubbio statuto di romanzo, per farsi trattato filosofico in senso proprio. La mancanza di un criterio coerente nella suddivisione della materia è peraltro specchio dell'eterogeneità degli argomenti affrontati,⁴⁸¹ il cui contenuto ultimo è in realtà desumibile solo dall'insieme. In realtà, in sede prefativa, è lo stesso Cuoco a giustificare la ragione di tale frammentarietà, ascrivendola all'antichità dei materiali reperiti: «Ho dovuto faticar molto per mettere in ordine i vari frammenti (né altro nome posson meritare) che componevano il manoscritto» tanto che il titolo stesso dell'opera sarebbe desunto da un'iscrizione rovinata.

Il primo a dare indicazioni sulla natura epistolare del testo è lo stesso autore: «Questo libro a chi mai si deve attribuire? A Platone, a Cleobolo? Siccome in origine essa altro non era che una raccolta di epistole, così ve ne saranno state di Platone, di Cleobolo, di Archita, di Timeo, e chi sa quanti altri?». Di qui l'ipotesi successiva, ossia che la natura epistolare dei materiali reperiti, data l'ampia varietà degli scriventi, sia il «*commercio epistolare* che ebbe Platone nel tempo che fu in Italia» e che forse potrebbe non essere integro. Rifacendosi a pratiche proprie dell'antichità, non esclude neppure che possano essere stati copiati solo «pochi tratti di un'opera che comprendeva

⁴⁸¹ Sulla natura asistemica del romanzo cuochiano (ma solo in relazione al primo libro) si esprime anche Cesarotti in una lettera del 29 giugno 1804: «Ma quanto al modo di esporre le cose non so esserne ugualmente contento. Il titolo sembrava promettere un'orditura diversa. Non vi apparisce né disegno né azione né unità. I vostri viaggiatori non sembrano essere andati in Italia che per discorrere, e l'opera poteva più direttamente intitolarsi "Ragionamenti sull'antica filosofia italiaca". Gl'interlocutori non hanno caratteri distinti. Si sarebbe creduto che Platone dovesse essere il protagonista, e si vede con sorpresa ch'egli figura in questo circolo meno degli altri. Si aspettava perché pareva promesso un po' d'intreccio d'amore platonico con una pitagorica, e dopo il primo cenno non se ne parla più. Non si sa bene se queste siano conversazioni o lettere, e rare volte vi si scorge una ragione sufficiente che le richieda. Di più tutte queste dissertazioni sono isolate, una non chiama l'altra, e ognuna può star senza l'altra. [...] Per dir tutto in poco parmi che abbiate ideata una fabbrica magnifica, che ne abbiate ammassati molti materiali acconci, disposte anche bene alcune parti, ma l'architettura nell'ordine e negli ornati non mi sembra la meglio scelta». (*Epistolario*, cit., pp. 112-113).

oggetti tanto diversi». In base a tale eterogeneità, vengono allora offerte le ragioni su come abbia voluto organizzare tali materiali:

Queste lacune però hanno reso ben difficile il disporre tutte le parti del manoscritto in una serie conveniente. Si poteano ordinare e per *materia*, come suol dirsi, e per tempo. Io ho creduto più facile la seconda; perché la prima trasposizione mi obbligava a molte traslocazioni, e perché anche tra 'l disordine in cui era il testo appariva che le varie parti erano state in origine disposte per serie cronologica. Talune parti aveano il nome e il carattere di una lettera; si leggeva e da chi ed a chi erano state scritte: in talune altre mancava il nome or dell'uno, or dell'altro, or di amendue. Ho lasciata ciascuna parte quale si era ritrovata: ove vi è mancanza, supplirà l'ingegno tuo, o lettore. Spesso nel corso dell'opera è indicata la ragione per la quale una parte si trova in un sito anziché in un altro, ed ho tentato così di dare un nesso a quelle idee, ed a quei fatti i quali pareva che non ne avessero alcuno.⁴⁸²

In queste righe Cuoco descrive, seppur sempre a fini autentificativi, i processi di organizzazione paratestuali del romanzo sette-ottocentesco e li giustifica espressamente come operazioni rivolte al lettore, a cui si chiede di integrare autonomamente ciò che manca: tale presupposto indica certamente un destinatario navigato, ma contemporaneamente afferma la possibilità di rendere la forma romanzo più autonoma anche di fronte a una materia complessa e stratificata. In questo modo, soltanto parte del materiale reperito può presentare indicazioni di natura contenutistica, come ad esempio il caso del *Ditirambo di Eraclito sull'amore* o ancora *Di Cleobolo. Descrizione di Crotona*, dove a mancare, come si vede, è il destinatario: ed in questi casi, più che di epistole, le unità narrative assumono i contorni di veri e propri saggi. A un'accurata osservazione dei vari titoli e dei partecipanti alla comunicazione epistolare non sfugge però il fatto che soltanto Cleobolo venga coinvolto in qualità di mittente o di destinatario nello scambio con una donna, Mnesilla. La presenza di una lettera rivolta alla giovane in cui si parla delle pratiche di matrimonio tende dunque a confermare, quantomeno, l'eventualità che all'interno del testo vi sia una storia d'amore.

Tuttavia, il caso del Cuoco non è il solo atto a dimostrare quanto la struttura epistolare venga talvolta utilizzata come semplice schema-contenitore, senza che vi sia una reale interdipendenza con la materia del testo. Nei materiali preparatori delle *Lettere Siciliane* del Santa Rosa vi è infatti una nota in cui lo scrittore si chiede se non sia migliore ridurre le lettere a una semplice narrazione divisa per capitoli, propendendo poi per questa soluzione (la nota risale al 1823 e la decisione viene presa, prima dell'abbandono del romanzo, dopo una discussione con Scalvini, Arrivabene e Ugoni).

⁴⁸² V. CUOCO, *Platone in Italia*, cit., pp. 9-11 (da dove si intendono tratte questa e le precedenti citazioni)

3.2 Dal paratesto al testo: la ricerca di un possibile modello

Si è specificato più volte come proprio della narrativa di consumo sia la presenza di elementi ricorsivi e riconoscibili che funzionino sia come elemento di attrazione sia come elemento di rassicurazione per il lettore, che vuole certamente godere di un prodotto nuovo ma insieme trovare in esso dei caratteri di familiarità. Tale ripetitività, che si estende su più livelli, dal libro al testo, tende dunque a essere evitata dalla narrativa alta, giacché le sue manifestazioni devono qualificarsi come opera d'arte unica, non agevolmente riproducibile o riconducibile a schemi preimpostati.

Tuttavia, scendendo nel dettaglio della materia narrata, si evincerà come di fondo la struttura narrativa di questi testi, persino di quelli più propriamente filosofici, segua una parabola tesa a soddisfare quelle attese e quelle pretese teoriche che richiedevano al romanzo di proporsi quale scuola di morale, valido sostituto pedagogico di pesanti trattati emotivamente inefficaci.

Senza entrare nel merito della complessa questione della differenza terminologica tra *bildungsroman* e romanzo di formazione, laddove con il primo termine si indicherebbe un insieme di testi che hanno il loro capostipite nel *Wilhelm Meister* di Goethe,⁴⁸³ è possibile tuttavia riscontrare nelle opere prese in esame un processo di crescita del personaggio, quale *pattern* narrativo che si avvicina e rielabora le caratteristiche proprie del genere: la sua maturazione è il risultato dell'incontro tra dimensione interiore e circostanze del mondo esterno. Per usare l'accezione di Cesare Giacobazzi a proposito del *bildungsroman*, in queste narrazioni il protagonista «attraverso esperienze eterogenee, raggiunge l'obiettivo di dare forma organica, razionale e composita alla propria individualità».⁴⁸⁴ Tali esperienze possono prendere forma di incompiutezza tra i sessi, conflitto tra conservazione e innovazione, tra ragioni del cuore e quelle dell'intelletto, tra ideali e realtà.

Ad eccezione delle *Notti romane* di Alessandro Verri, che pur presentano un incontro/scontro con un sistema sociale nuovo e presuppongono un'evoluzione del pensiero del protagonista di cui diremo in seguito per le caratteristiche *sui generis* del narrato, tutti i romanzi presi in esame hanno al centro la figura di un giovane, volenteroso di conoscere, spesso ingenuo, che attraverso una serie di prove e di acquisizioni (per lo più disillusioni) instaura un rapporto di compromesso con la società, vale a dire acquisisce un nuovo orientamento. Nell'accezione di Giacobazzi l'esito di tale formazione non deve necessariamente identificarsi nell'armonizzazione

⁴⁸³ Imprescindibile il riferimento a F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999. Per approfondimenti sul lavoro di Moretti, si vedano almeno C. GIACOBAZZI, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001; AA. VV., *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, a cura di M. Bertini, G. Cavaglià, Napoli, Liguori, 2005.

⁴⁸⁴ C. GIACOBAZZI, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza*, cit., 49.

con la società circostante, ma piuttosto spingere il lettore a porsi nuove domande, a interrogarsi su ciò che ha appreso, sulla pedagogia stessa del romanzo.

Nel caso delle prove prese in esame a una situazione di partenza che potremmo dire lieta perché dominata dall'inconsapevolezza, chiusa nella sicurezza della sfera del privato o di una realtà nota, corrispondono due esiti: l'uno di effettiva integrazione e l'altro di consapevole rinuncia al compromesso con i valori della società circostante. E in questo secondo caso può agire l'influsso della tragedia, che da genere consolidato all'interno del sistema letterario funge da elemento di innalzamento della narrazione.

Nel primo caso rientra ad esempio il percorso del protagonista del *Platone in Italia*, Cleobolo, che attraverso il viaggio dalla Grecia all'Italia, il confronto con altri filosofi più maturi, l'incontro con la donna amata perviene a uno stadio di perfetta integrazione tra io e società. Come dirà Platone, rivolgendosi al protagonista alla fine del libro, dei cui contenuti tira le fila:

Or tu sei già alla meta del tuo viaggio. Te richiaman gli amici, la patria, la madre. [...] Ami Mnesilla e ne sei amato: ella lascerà Taranto per venire a dividere con te in Atene i doveri, le gioie e le pene della vita. E questo sarà l'acquisto che avrà fatto il tuo cuore. Ma la tua mente non avrà essa guadagnato nulla in questo viaggio? Raccogli tutto ciò che hai osservato; riunisci le varie parti divise e dà alle medesime un ordine; troverai un principio, un fine, una ragione in tutte le cose; risulteranne una verità la quale ti sarà utile in tutta la vita.⁴⁸⁵

All'ambito del consapevole rifiuto di una integrazione con il sistema di valori esterno pertengono invece gli altri romanzi in esame: nel caso della *Saffo* di Verri il personaggio presentato come ingenuo e non avvezzo alle esperienze della vita è costretto da una volontà altra, quella divina, a confrontarsi con un amore non corrisposto che lo dilania. Se dunque l'incontro con la sfera degli affetti è casuale, tutte le prove a cui il personaggio si sottopone per liberarsi da una passione insana sono consapevoli e volute: vi è il confronto con i genitori e la casa paterna, la fuga notturna, la catabasi nell'antro di una maga per cercare delle soluzioni al suo malessere, il naufragio, la conoscenza dell'arte e l'incontro con un educatore presso cui la protagonista mostra di aver acquisito la capacità di vivere all'interno della società. L'esito tragico è dovuto infatti a circostanze fortuite, al presentarsi di una rinnovata impossibilità di venire a patti con una passione smodata, a cui segue la ricerca della pace nel salto dalla rupe che l'avrebbe, secondo gli oracoli, potuta salvare. La formazione del personaggio non avviene al di fuori delle convenzioni sociali: le scelte di Saffo sono infatti improntate a una maturazione e a una liberazione dalla sofferenza che la affligge, ma la sua figura deve servir da monito a non lasciarsi travolgere dall'eccesso di sentimento. Analogamente

⁴⁸⁵ V. CUOCO, *Platone in Italia*, cit., pp. 527.

percorso caratterizza le vicende di Erostrato che sin dall'infanzia si sottopone volontariamente a una serie di prove in cui primeggiare, dai giochi olimpici alla guerra, dall'amore alle rivolte ai dibattiti con i saggi, le quali tuttavia segneranno l'impossibilità di venire a patti con la società nella soddisfazione dei propri desideri.

Non dissimile è il percorso di crescita di Abaritte,⁴⁸⁶ il cui viaggio avviene con il permesso dei genitori e con un matrimonio in sospeso. L'uscita dalla casa paterna comporterà il contatto con diverse realtà atte a mettere alla prova il protagonista, che dovrà salvare alcune vite, resistere alle tentazioni amorose e interrogarsi, alla luce dell'esperienza vissuta, sulla compatibilità tra il complesso di valori che lo avevano spinto a partire e il funzionamento della realtà sociale e politica con cui entra in contatto. L'esito dell'opera scinde, in luogo di unire, dimensione pubblica e privata, come diverso terreno di applicabilità delle virtù del protagonista: la mancata e deliberata inclusione in una società percepita come corrotta è temperata dalla felicità nella sfera amorosa, coronata dal matrimonio con la donna a lungo vagheggiata.

Difficile invece dire, nel caso di Botta, quale sarebbe potuta essere la parabola di sviluppo del personaggio, dal momento che le tre sezioni in cui il testo è diviso presentano materiali troppo scarsi per delineare l'evoluzione della vicenda: tuttavia, la forza dell'amore repentino da cui è colto il protagonista sembra potersi definire come il primo elemento da gestire di fronte a un'esistenza sino a quel momento solitaria e appartata.

Le tappe del processo di crescita del protagonista della *Legga di Lombardia*, Manfredi, sono invece scandite dalle azioni del Barbarossa, alla cui fazione egli è legato per scelta paterna. Avviare la reale maturazione significa per Manfredi rompere con quell'ambiente cortigiano, sicuro e protettivo, dove è stato insignito del titolo di cavaliere per meriti sul campo di battaglia, dove è apprezzato anche per le sue qualità estetiche ma, soprattutto, dove ancora vige l'autorità del padre: tale divario comincia a delinearsi nelle reazioni del giovane di fronte ai soprusi del tiranno, che a poco a poco perde di credibilità, innescando un allontanamento da cui solo in parte viene richiamato. Il passaggio alla fazione avversa, ma ideologicamente portatrice dei valori di giustizia, coincide con l'uscita dalla zona di comfort, a cui fa seguito l'innamoramento impossibile per una donna che appartiene alla famiglia nemica del casato di Manfredi: la maturazione del protagonista in un'ottica di armonizzazione con la società richiede dunque e inevitabilmente la rottura con il padre, che è segnale di ingresso nell'età adulta.

⁴⁸⁶ Anche la Ferraris individua nel romanzo «la configurazione tematica del *Bildungsroman*, con l'intento pedagogico d'illustrare il graduale allentamento della tensione morale ed ideale del protagonista a contatto diretto con la realtà, esplorata nei suoi aspetti più crudi e sconcertanti» (I. PINDEMONTE, *Abaritte. Storia verissima*, a cura di Angiola Ferraris, Modena, Mucchi, 1987, p. XLII).

Nel caso delle *Lettere siciliane*, invece, la crescita politica del personaggio appare già compiuta ma inevitabilmente in contrasto con l'ideologia dominante. Il terreno di scontro è delineato nel "Piano di lavoro" ma non nella parte effettivamente scritta, che prevede invece l'incontro con il sesso femminile dal quale il protagonista si dichiara inizialmente lontano e disinteressato. La conoscenza dell'amata diventa dunque processo di acquisizione di affetti mai provati, che non devono costituire un ostacolo al completamento della missione che l'eroe è demandato a compiere ma un arricchimento.

Rimane dunque il caso delle *Notti romane*, a cui sono alieni gli ingredienti stessi del romanzo di formazione (giovane protagonista, conoscenza della realtà attraverso una serie di prove che richiedano di affrontare il mondo familiare, la conflittualità tra ideali e realtà etc.), ma non il didascalismo. Tuttavia, il percorso del protagonista/narratore/autore è segnato da una maturazione rispetto alla situazione interiore di partenza, che prevede la ridefinizione dei rapporti con una cultura e delle autorità di cui si scoprono i limiti intrinseci. Nel "Proemio" delle *Notti* la volontà di scandagliare i segreti della nazione romana per la «vastità delle sue opere» e l'«indole eroica» è legata al fatto che essa ispiri un «orgoglio generoso» e muova il protagonista a desiderare di vedere e «ragionare» con gli antichi così da concedere ai suoi sensi «la più soave soddisfazione che lor mancava».⁴⁸⁷ Nel corso del testo è possibile assistere a una progressiva crescita di sicurezza e affabilità del personaggio davanti alle grandi personalità del passato, che nel loro discorrere mettono in luce le discrasie presenti tra l'immagine che del popolo romano hanno restituito i volumi su cui l'autore ha trascorso gli anni e la realtà dei fatti. Preso atto delle ambiguità, delle contraddizioni, delle violenze e della mancanza di felicità propria di Roma antica, il protagonista si ricrede e, pur senza rinnegare l'ammirazione per le sue incredibili imprese, modera l'«eccelsa opinione» che ne aveva a riguardo. Tale cambiamento di prospettiva gli consentirà nel volume secondo di prendere maggiormente le redini della conversazione, far da guida alle anime del passato ed esporre e sostenere una tesi diversa su quale sia il miglior «impero» che si abbia mai avuto.

Nel caso dei romanzi esaminati, quindi, la presenza di una struttura compositiva lineare è funzionale al contenimento della dinamicità dell'intreccio, e dunque ancora una volta alla tenuta della narrazione e al controllo dell'attenzione del lettore. Queste opere, infatti, benché cambino scenari e personaggi, scorrono spesso a rilento perché devono seguire passo passo il progressivo venir meno della tensione morale dei protagonisti, facendo sì che il lettore acquisti lucida consapevolezza delle loro ragioni.⁴⁸⁸ In tal senso, laddove il romanzo non sia in sé già costituito di

⁴⁸⁷ A. VERRI, *Le notti romane*, cit., p. 5.

⁴⁸⁸ Nell'*Abaritite* questa tendenza è persino esplicitata direttamente dal narratore che raccomanda al suo lettore di non fare salti avanti nella vicenda: «Il lettore crederà forse, che quel suo pericolo partisse da' piedi e dalle braccia

colloqui di carattere filosofico, essi vengono aggiunti per offrire punti di vista diversi e occasioni di riflessione al personaggio (generalmente tali colloqui avvengono con un filosofo o un religioso). È dunque evidente come volontà di questi testi sia innanzitutto educare prima ancora che divertire, sciogliere la tensione, concedere al proprio lettore la possibilità di seguire un percorso chiaro, senza intoppi, che consenta di comprendere, insieme alla maturazione del protagonista, lo svolgimento e la costruzione del messaggio morale, civile o politico veicolato dall'autore. Di qui, la presenza limitata di *flashback*, adottati raramente come dei veri e propri racconti nei racconti che riguardano personaggi per lo più esterni alla narrazione,⁴⁸⁹ e analogamente di anticipazioni: ridotte al minimo esse si concentrano in quel poco che all'inizio della narrazione viene riferito sulle sorti dei personaggi.

d'una di quelle aggraziatissime danzatrici: ma i lettori, che vogliono allo scrittore correre innanzi, s'ingannano alcuna volta» (I. PINDEMONTE, *Abaritte*, cit., p. 97)

⁴⁸⁹ È il caso ad esempio, nella *Saffo*, dei capitoli riservati alla figura di Eutichio che racconterà il suo passato interrompendo il filo della narrazione principale o, nel caso delle *Lettere siciliane*, ai racconti del romito, della battaglia di Benevento che sospendono gli eventi senza aggiungere vere e proprie informazioni sull'esito delle vicende dei protagonisti o sul loro passato.

Capitolo terzo: Un genere storicamente necessario?

1. Il tema amoroso e la figura femminile

1.1 Un pubblico da educare

Nell'articolata disamina che sulle pagine del «Caffè» Beccaria riserva ai vantaggi e alle ragioni della lettura dei fogli periodici, le donne sono identificate come pubblico di riferimento per una produzione non elitaria e più facilmente fruibile di quella libraria in termini di costi, di tempo, di efficacia divulgativa e di intrattenimento ma anche come stimolo immediato alla curiosità di più ampie fasce di lettori.⁴⁹⁰ Il genere femminile ricopre in tal senso un ruolo di primo piano per caratteristiche ad esso congenite, o quanto meno tali da diversificarlo da ciò che si ritiene più pertinente alla fruizione maschile: le donne, per loro natura «leggiere e distratte», possono trovare nei periodici le letture più adatte a un'educazione durevole perché in grado di tenere testa alla loro indole incostante più di quanto non lo facciano scritti di valore ma meno facilmente comprensibili a una lettura disimpegnata.

[...] un foglio periodico, che sono stimolate di leggere per il bisogno di nuovi oggetti, o perché presentato da una mano non indifferente, o perché la moda lo esige, può giungere ad insinuare qualche utile verità tra quel minuto popolo di volubili idee, che bullica loro nella mente.⁴⁹¹

La rilevanza data ai periodici come strumento di pedagogia femminile deve essere letta all'interno di una rivalutazione del ruolo della donna nel panorama del Secondo Settecento europeo che, sebbene più lentamente, prende piede anche in Italia. Poco oltre, infatti, Beccaria attribuisce al pubblico di lettrici a cui fa riferimento una precisa funzione sociale che ha a sua volta finalità educative: i «nuovi oggetti» offerti sulle pagine dei giornali sono così sottoposti a una forma di controllo e selezione volta a una formazione orientata della donna, alla luce di una nuova concezione nella gestione dei rapporti, tanto nella sfera privata quanto, conseguentemente, nella sfera pubblica.⁴⁹² Non a caso Beccaria sarà tra i più tenaci sostenitori di un legame tra i coniugi

⁴⁹⁰ C. BECCARIA, *De' fogli periodici*, in *Il Caffè*, cit., p. 389.

⁴⁹¹ Ivi, p. 392.

⁴⁹² In ambiente francese il massimo teorico di tale ridefinizione dei rapporti fu Rousseau il cui pensiero venne assorbito dagli esponenti dell'Accademia dei Pugni. Cfr. A. PIZZOCARO, *La gran guerra delle due dame. Relazioni familiari e ruolo della donna nell'aristocrazia lombarda a metà Settecento*, «Acme», vol. II, fasc. I, maggio-agosto 1996.

paritario, basato sulla espressione dell'indole e della volontà dei singoli e soprattutto fondato sull'amore, o quantomeno su rapporti di amicizia e perfetta confidenza. I cambiamenti in atto nella società settecentesca vedono insomma scardinare a poco a poco, quanto meno a livello teorico, i rigidi sistemi patriarcali o le unioni strette con l'unica finalità di preservare lo *status* economico e sociale delle famiglie di provenienza.⁴⁹³

Se la ridefinizione delle relazioni familiari va di pari passo con l'accresciuta libertà e considerazione del ruolo della donna nella società settecentesca, è pur vero che siamo ben lontani da un'effettiva emancipazione, anche negli ambienti più avanzati come quelli dell'illuminismo lombardo. Nell'articolo in questione, alle donne – perché più suscettibili alle mode e ai rinnovamenti – è attribuita la capacità di influenzare e plasmare le abitudini degli uomini, che è presupposto necessario perché si possa auspicare a un miglioramento della vita civile. Di qui, la necessità che la stampa periodica insegni ad esse la pratica della virtù, al fine di stimolarle anche solo “di sbieco” a un'azione lodevole che si accompagni alle qualità che, secondo un punto di vista strettamente maschile, sono ritenute essenziali nel gentil sesso: modestia, beneficenza e compassione. Per un fenomeno di semplice “moda”, il corretto sviluppo di questi caratteri e la loro messa in pratica darebbe il via a una sorta di virtuosa catena emulativa in grado di fondare una buona «norma» che «in una Metropoli» faccia da guida alle altre, imprimendo una nuova rotta al costume.⁴⁹⁴

In questo modo il rinnovamento sociale di cui le donne sono in parte oggetto e in parte promotrici è in realtà orientato verso una duplice direzione: se si fa strada da un lato la legittimità di una maggiore autoaffermazione, dall'altro si pongono dei vincoli molto chiari a questa accresciuta possibilità di movimento, indirizzando la formazione e lo sviluppo della futura madre di famiglia. In conformità con le più “avanzate” teorie illuministe sul *gender*,⁴⁹⁵ la funzione pubblica della donna è in realtà esclusivamente privata: non se ne afferma l'attiva partecipazione alla gestione della società, che è invece dovere e diritto degli uomini, ma si esalta e parimenti si relega il contributo

⁴⁹³ Cfr. G. FIUME, *Nuovi modelli e nuove codificazioni: madri e mogli tra Settecento e Ottocento*, in *Storia della maternità*, a cura di M. D'Amelia, Roma-Bari, Laterza, 1997. Si pensi anche al comportamento tenuto da Beccaria e descritto da Alessandro Verri al fratello Pietro durante la visita a Parigi: i continui pensieri rivolti alla moglie e la sua mancanza lo porteranno infatti a interrompere prontamente la frequentazione degli esponenti più illustri dell'Illuminismo francese. Quanto però tale sistema fosse ancora imperante lo illustrano perfettamente le ragioni del matrimonio di Teresa con Odoardo nell'*Ortis*.

⁴⁹⁴ C. BECCARIA, *De' fogli periodici*, in *Il Caffè*, cit., p. 390.

⁴⁹⁵ Nella sterminata bibliografia sulla donna nel Settecento si ricordano *Storia delle donne in Occidente*, a cura di G. Duby e M. Perrot, vol. III: *Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2002; D. GODINEAU, *La donna*, in *L'uomo dell'illuminismo*, a cura di M. Vovelle, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 445-85; O. HUFTON, *Destini femminili. Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milano, Mondadori, 1996. Tra gli studi specifici sull'Italia si cita L. GUERCI, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987 e il suo *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988; A. M. RAO, *Il sapere velato. L'educazione delle donne nel dibattito italiano di fine Settecento*, in *Misoginia. La donna vista e malvista nella cultura occidentale*, a cura di A. Milano, Roma, Edizioni Dehoniane, 1992.

femminile al ruolo di buona moglie. La donna che può trovare la sua più alta valorizzazione solo all'interno delle mura domestiche, dove collabora per il bene della famiglia e dunque indirettamente dei suoi concittadini, è necessario che coltivi il decoro e la modestia al fine innanzitutto di trovare un marito.

Nella consapevolezza dell'accresciuta facilità di accesso delle donne alla lettura, che rende il Settecento il secolo in cui secondo Pietro Verri «si legge assai più di quello che non si sia mai letto forse dacché s'è inventata l'arte dello scrivere»,⁴⁹⁶ gli scrittori si pongono il problema di come conquistare questo pubblico nuovo e contemporaneamente regolamentarne le modalità di fruizione in vista della costruzione di una precisa identità sociale, che sarà poi quella borghese, tanto più che la disponibilità di libri è così elevata da farne oggetti di arredamento: «un libro è un mobile che si trova nelle stanze più elegantemente ordinate; un libro trovasi sulle pettiniere delle più amabili dame».⁴⁹⁷

Nei vari contributi del «Caffè» ritorna costantemente la necessità di una letteratura che non annoi e che sappia contemporaneamente insegnare, manifestando la voglia di dilettere. Il divertimento è ritenuto una componente essenziale della lettura, l'effettiva ragione per cui viene preso in mano un libro,⁴⁹⁸ nella consapevolezza di quanto sia prezioso il tempo.⁴⁹⁹ Per le donne, che hanno molto tempo libero, si tratta di impiegarlo proficuamente, mentre spesso gli uomini preferiscono «ridere piuttosto che istruirsi».⁵⁰⁰ Secondo tale prospettiva, nel suo articolo sui piaceri dell'immaginazione⁵⁰¹ Alessandro Verri può offrire un catalogo dei generi che meglio consentono l'immedesimazione e che quindi assicurano un trasporto guidato dalla fantasia. Tra essi vengono lodate commedie e tragedie ma anche i romanzi, benché il riferimento al personaggio di Calloandro lasci intendere persino l'ammissibilità del romanzo barocco. Quanto sia importante il coinvolgimento emotivo per allontanare la noia e fare sì che le opere possano realmente tenere incollato il lettore viene però chiarito nell'articolo *Alcune idee sulla filosofia morale*.

I collaboratori del «Caffè» individuano infatti dei grossi limiti nella precettistica a scopo morale, al punto tale che non esistono a detta di Alessandro scritti di natura filosofica che sappiano

⁴⁹⁶ P. VERRI, *Dell'onore che ottiensì dai veri uomini di lettere*, in *Il caffè*, cit., tomo 1, p. 285.

⁴⁹⁷ Non dissimilmente, ma col piglio del censore, il Roberti scrive: «Questi [i romanzi] ingombrano le mani non meno de' giovani gentili, che delle femmine gioiose, e giacciono sulle lor tavolette fra i nastri, e si cangiano come i fiori, e antepongonsi dalle donzelle all'ago e al fuso, e con essi racconsolano i garzoni l'ozio de' fondachi, e i servi la pazienza delle anticamere, e i soldati l'orrore de' campi» (G.B. ROBERTI, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., p. 132). Sulla questione si veda il contributo di L. BRAIDA, *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*. Atti del Convegno nazionale di Perugia 29-30 giugno 2001, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 11-30.

⁴⁹⁸ *A Demetrio*, in *Il Caffè*, cit., p. 228.

⁴⁹⁹ *Ivi*, 229.

⁵⁰⁰ A. VERRI, *Agli scrittori del Caffè*, *Il Caffè*, cit., p. 204.

⁵⁰¹ *Id.*, *I piaceri dell'immaginazione*, *Il Caffè*, cit., p. 224.

realmente insegnare, sul piano pratico, cosa seguire e cosa evitare. La polemica in realtà abbraccia una visione della letteratura più militante, che si cali nel concreto e non si perda invece in sottili sofisticherie e che soprattutto sia in grado di educare senza annoiare. Una simile richiesta è naturalmente da collocare all'interno di quel progetto di allargamento di pubblico che anima il periodico e che pertanto adombra tra le possibili fruitrici di un trattato di etica anche le "amabili Dame". La risposta proposta da Alessandro è quella di una "scuola di morale" affidata ai drammi e al romanzo, che contrariamente al discredito della cultura d'élite sono ritenute dal Verri opere "ottime" perché non sono letture fredde e asettiche ma mettono in scena le stesse passioni, i vizi e le virtù in cui il pubblico può immedesimarsi.

Non in altri termini, del resto, si esprime Beccaria quando delinea le potenzialità del periodico in riferimento a un pubblico relativamente giovane come quello femminile, definendo in realtà le caratteristiche che dovrebbe avere l'intera letteratura destinata alle lettrici: una scrittura moralmente orientata e insieme leggera, che non imponga in un linguaggio altisonante il "dover essere" ma diverta e penetri amichevolmente nella mente. I «libri migliori» possono infatti non essere in grado di convincere ad accettare i «severi precetti della virtù» o a comprendere la loro «lunga catena delle verità» a causa del «forte urto dell'eloquenza» che talvolta ne compromette l'efficacia.

Ne deriva che secondo i caffettisti il successo dei generi di consumo e dunque, analogamente al periodico, dell'altro genere emergente, il romanzo, è dato dalla capacità di superare una duplice *impasse*: emotiva da un lato e stilistica dall'altro. Lo scrittore di romanzi e di periodici sebbene non destreggi ancora propriamente le strategie di uno scambio dialogico con il destinatario reale, non si rivolge con la perentorietà di un manuale al lettore, né vi si pone al di sopra; al contrario rivendica la veridicità di ciò che riporta e chiede di essere creduto.⁵⁰² Se nei primi esperimenti narrativi premanzoniani non è ravvisabile quell'attenzione consapevole alle attese del lettore e agli effetti che l'opera può suscitare in lui che troverà piena maturazione nel romanzo ottocentesco, è pur vero che la questione di una comunicazione non propriamente unidirezionale viene percepita come non secondaria anche in sede "teorica".

È chiaro infatti che il tono scevro da imperativi categorici propri dei trattati e l'affabilità con cui si racconta una storia data per vera a fini esemplari facilitino l'immedesimazione tra mondo narrato e mondo reale, riuscendo ad avere presa soprattutto sui lettori meno esperti e più sensibili, vale a dire le donne e i giovani.

⁵⁰² Si rimanda al capitolo relativo ai paratesti per l'analisi del rapporto con il lettore e per i continui riferimenti a storie vere, verissime o verisimili.

Non a caso il Roberti, tra i più tenaci detrattori del genere, che individua nel romanzo un pericoloso fenomeno di moda⁵⁰³ ormai letto da una moltitudine, benché sia a suo dire lettura che si adatta solo a «femmine vane» e «garzoni effeminati del mondo», scrive:

[...] già i moderni romanzieri disprezzano sovraneamente i lunghi precetti de' retori, eglino in comporre hanno altri intendimenti più confidenziali, più teneri, più lusinghieri.

La pericolosità del romanzo deriva dal fatto che le passioni, ed in particolare le passioni amorose che più di tutte portano al travimento, possono essere scritte con «tutti i fior dello stile, con tutte le venustà del racconto, con tutti i lumi dell'eloquenza». Il Roberti paragona le parole dei romanzieri al canto delle sirene, contro cui ben poco possono fare gli scritti di morale: «[...] Se il cuore è in faville [...] che varrà la fredda e spossata morale di un paragrafo nojoso ad ammorzare la fiamma, e a garantire la corsa?». E ancora: «Gli è vero che la chirurgia la medicina la teologia morale medesima penetrano alle stesse disamine: ma quanto diversa non è la trattazione, e però quanto diversa ancor l'impressione, dove non ha loco che la sobrietà dell'austero e astratto precetto?». ⁵⁰⁴

Lo stile agevola dunque l'immedesimazione in una materia che già di per sé ha facile penetrabilità e concorre a compromettere il presunto insegnamento che soggiace alla narrazione, i cui effetti non avrebbero dunque più finalità pedagogiche ma apologetiche o persino persuasorie ad atti non virtuosi. Roberti chiama in causa l'immaginazione, non dello scrittore ma del lettore,⁵⁰⁵ riferendosi all'insieme di idee e di situazioni che gli si delineano nella mente e che possono avere ripercussioni sul suo agire, dacché a suo dire essa è molto più legata ai sensi che alla ragione. Alla luce di questo ruolo e della natura dell'immaginazione, si comprende come le donne siano allora ritenute le più facilmente influenzabili dalle vicende romanzesche: esse sono infatti gli esseri per natura più dotati di sensibilità.

Letta in questo senso, la questione della sensibilità, ampiamente dibattuta nel Settecento dall'etica sensista, rivela chiaramente come la donna sia in fondo oggetto di un discorso misurato su metro maschile, una riflessione dell'uomo sulla donna.⁵⁰⁶ Essa viene definita in funzione dell'uomo, rispetto al quale quindi si ritiene abbia per natura un intelletto più fragile, perché ad essa compete lo stadio immaginativo della conoscenza; il genere femminile si affida alla percezione sensibile

⁵⁰³ «Un certo leggere si reputa decenza della vita colta, come un certo pettinare i capelli, e un certo muovere la persona» G.B. ROBERTI, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., p. 128.

⁵⁰⁴ ID., *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., pp. 136-139.

⁵⁰⁵ «Concedasi che nella storia o nella favola i tratti e i termini dell'autore non sono sempre indecenti, ma quale fantastica indecenza non si può aggiungere del suo lettore?» (G.B. ROBERTI, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., p. 147)

⁵⁰⁶ Si veda in particolare il capitolo di M. CRAMPE-CASNABET, *La donna nelle opere filosofiche del Settecento*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., pp. 314-350.

arrestandosi ben al di qua della dimensione speculativa, che è invece appannaggio del maschile. Ne deriva allora che le forme di cultura che si rivolgono alle donne devono avere risvolti eminentemente pratici e non essere disquisizioni metafisiche, non devono filosofeggiare ma portare esempi di facile comprensibilità.

Di qui deriva l'utilità e la pericolosità del romanzo: espressione letteraria che meglio di ogni altra può parlare alle donne mettendole spesso in scena come protagoniste, può tuttavia trasmettere un messaggio che invita le lettrici a fuoriuscire dalla condizione e dal ruolo che la società maschile vorrebbe delegare loro. Quanto viene rappresentato nel romanzo stimola un parallelo con la realtà e può influire sul pubblico con effetti emulativi o al contrario può essere espressamente oggetto di riprovazione.

I rischi legati alla suscettibilità femminile non sono nascosti nemmeno da chi si schiera a favore del genere emergente, come Giuseppe Maria Galanti. Egli, che pur non vede difetti nella sensibilità, offre un quadro chiaro di come le persone che si lasciano eccessivamente trasportare siano «divorate dal bisogno d'amare» e come la mancanza di controllo porti inevitabilmente alle peggiori rovine. Il pericolo maggiore per motivi puramente naturali ricade sulle donne, a cui tuttavia «i progressi della ragione hanno cominciato a render giustizia». Esse dunque, opportunamente formate, sanno meglio apprezzare grazie alla loro indole le opere «di gusto e di sentimento» finalizzate a «perfezionare lo spirito, con rendere sensibile il cuore».

Tali premesse sono essenziali per capire su quali basi i romanzi possano essere accettati anche da un punto di vista propriamente estetico: essi devono costituire un «catechismo per le riforme», devono porsi come lettura orientata alla formazione della donna e non allo sviluppo insano delle sue passioni. Si comprende allora il motivo per cui scettici e sostenitori del nuovo genere, più che sul piano della letterarietà del testo, si affrontino spesso sul problema della morale, vale a dire su come rappresentare il rapporto tra i sessi e naturalmente la passione amorosa. Né gli uni né gli altri indipendentemente dalla liceità accordata al romanzo vogliono infatti mettere in discussione una certa visione della società, «a misura d'uomo», arrivando dunque in alcuni casi alle medesime conclusioni. Il Roberti, che ai moderni romanzi d'amore non riconosce alcuna utilità se non quella del dare cattivo esempio per la spudoratezza con cui vicende verisimili e che dovrebbero restare private vengono portate all'attenzione del pubblico, divide le nuove narrazioni in due categorie: le licenziose e le vane. Se queste ultime possono essere lette parcamente, poiché non traviano il lettore ma neppure lo guidano verso la perfezione spirituale in senso cristiano, le prime sono invece da bandire. Vi rientrano infatti le opere che anziché condannare il vizio con le dovute tinte, sembrano quasi incentivarne la pratica: si parla infatti di «pittura e apologia» delle vili passioni.

Il metro di giudizio con cui si soppesa la bontà dei romanzi dipende allora in larga parte dall'esigenza di controllare sin dalla gioventù la formazione della donna per ciò che compete la sfera privata, in modo da definire i corretti atteggiamenti, i limiti e le regole all'interno dei quali deve muoversi. Come il Roberti, ma con l'occhio di chi riconosce le potenzialità educative del nuovo genere, si esprime in fondo anche Pietro Verri parlando alla figlia Teresa:

I libri sono la più cara compagnia e la più istruttiva. Io approvo che voi leggiate sterminatamente tutte le commedie e tutte le tragedie possibili: sono queste una dilettevolissima occupazione, vi conducono a sviluppare insensibilmente in voi medesima i penetranti del vostro cuore e dell'altrui, vi insegnano il più nobile e decente modo di conversare, vi sviluppano sentimenti nobili e generosi, e sono una eccellente lezione di morale pratica. Anche i romanzi scritti con decenza e con grazia gli approvo, escludo soltanto i troppo libertini, i quali, se avete l'anima delicata, vi stomacano e, se disgraziatamente l'avete poco ferma, vi prostituiscono alla dissolutezza.⁵⁰⁷

Verri che già vent'anni prima della stesura del manoscritto alla figlia aveva sostenuto l'utilità delle commedie goldoniane anche per la loro capacità di rivolgersi a un pubblico non necessariamente colto, approva la lettura dei romanzi e ne individua una categoria che al pari delle commedie e delle tragedie possa costituire una «dilettevolissima occupazione»; vale a dire, come specifica nelle righe successive, uno strumento in grado di stimolare una giovane lettrice alla conoscenza dei sentimenti e della loro esteriorizzazione, all'insegna della grazia e della decenza. Nella formazione letteraria suggerita, che consente alla donna di sviluppare nel privato le qualità con cui destreggiarsi all'esterno, si staglia l'orizzonte delle pratiche sociali allora in voga: i valori che Pietro indica alla figlia sono funzionali alla costruzione di una buona immagine pubblica. Si pensi alla scelta dell'avverbio «insensibilmente» per indicare il distacco critico con cui affrontare la conoscenza dei cuori altrui o all'importanza della pratica del conversare. I romanzi che risultano dunque nocivi, come quelli libertini contro cui si scagliava anche il Roberti, andranno necessariamente evitati perché possibili incentivi alla dissolutezza.

Nei precetti lasciati alla figlia, Pietro traccia un percorso formativo che da un lato serve a «conciliarle la stima pubblica» e dall'altro si preoccupa «della felicità interna» di Teresa a cui soggiace una precisa visione dell'amore e della sessualità.⁵⁰⁸ In tal senso, la lettura è consigliata tra le «belle occupazioni» per impiegare il tempo che, in assenza di alternative, le donne

⁵⁰⁷ P. VERRI, *Ricordi a mia figlia Teresa*, in Id., *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, vol. V, a cura di G. Barbarisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, p. 415.

⁵⁰⁸ Sul peso del giudizio pubblico: G. DELL'AQUILA, *Ogni studio a coprire lo studio: pubblica opinione e moda femminile nei ricordi a mia figlia di Pietro Verri*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», n. 3, 2008, pp. 41-53.

utilizzerebbero per «gettarsi tra le braccia dell'amore», finendo con lasciarsi piegare da una passione che se ben gestita si tradurrebbe invece in un positivo slancio vitale. A proposito del nuovo genere Verri precisa:

[...] nessun romanzo nemmeno ti fila questa dolce e funesta passione, se non frammischiandovi lontananze de' due amanti, parenti che s'oppongono ai loro desiderj, accidenti che sempre li scostano dal fine a cui anelano, e gli amori di due maritati, che pacatamente convivono, sarebbero i più freddi e insipidi amori del mondo.⁵⁰⁹

Il riferimento alle narrazioni che trattano di amori travagliati è volta a scongiurare le fallaci illusioni di innamoramenti repentini o di tecniche di seduzione messe in atto tanto dalle donne quanto dagli uomini per il godimento di un piacere effimero. Le casistiche che Verri sottopone all'attenzione della figlia nascono dalla sua esperienza di vita ma anche dall'osservazione di quanto accade nella società che lo circonda e che in quegli anni si possono agevolmente incontrare in molti dei romanzi coevi, in particolare nei *novel* di Richardson, ormai sdoganati in traduzione, che avevano inaugurato il *topos* della vergine perseguitata che redime dal peccato il malvagio. Leggere e farsi delle proprie idee aiuterà allora le donne a non cadere facilmente «vittime di una galanteria» e soprattutto aiuta a portare ordine di fronte allo scoppio della passione, dal momento che è impossibile «risguardare colla stessa indifferenza un oggetto nojoso e comune ed un oggetto amabile».⁵¹⁰

Ma la felicità a cui può aspirare una donna, che in fondo coincide con la sua realizzazione anche nella sfera pubblica, è totalmente ancorata all'assunzione del ruolo di moglie e madre:

La donna [...] Debole, gracile, timida per sua natura, non ha mezzi che la dolcezza, la placida bontà, la virtù del cuore. Questi sono che le procurano un marito, che lo affeziona, e che la conducono a quel grado di felicità a cui può aspirare.⁵¹¹

Per Pietro le virtù maschili e femminili parrebbero già quasi stabilite in forma del tutto naturale, tanto è vero che «una donna decisa, aspra e di franchezza spiace». Sin da bambina Teresina dovrà preoccuparsi di guadagnarsi «la buona opinione»: praticare la modestia, il contegno, un po' di timidezza, la sensibilità squisita, la compassione,⁵¹² vale a dire tutte quelle virtù che proiettano la donna verso un mondo chiuso e ben controllato. Non a caso perché un giovane piaccia, dovrà

⁵⁰⁹ Ivi, p. 413.

⁵¹⁰ Considerazioni di Pietro Verri sulla teoria del piacere e sul rapporto con le passioni si trovano nella sua biografia redatta da C. CAPRA, *I progressi della ragione*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁵¹¹ P. VERRI, *Ricordi a mia figlia Teresa*, cit., p. 418

⁵¹² *Ibidem*.

invece essere «robusto, ardito e impetuoso», tutte qualità in cui risulta evidente invece la proiezione verso l'esterno. Pietro offre una emblematica rappresentazione del divario esistente tra i sessi, benché come Beccaria sia un sostenitore di un rapporto coniugale tra due amici e due compagni di pari dignità. È pur vero però che nello scrivere alla figlia qualche residuo proprio della famiglia patriarcale emerge anche nel caso di un matrimonio felice e basato sulla reciproca stima: Pietro ad esempio suggerisce a Teresa di badare a come il papabile marito tratti la servitù per comprendere se sia uomo di cuore anche con la moglie.

Se non si impedisce la possibilità di felicità alla donna in quanto individuo, se ne fanno però dipendere i termini dall'uomo, escludendo ogni qualsivoglia forma di autoaffermazione anche all'interno di aree di sua competenza. La stessa utilità della lettura, tanto raccomandata alla figlia, non può effettivamente dirsi illimitata: «una donna [...] se oltrepassa i limiti della semplice coltura, difficilmente troverebbe un marito, perché l'uomo è umiliato se la moglie ne sa più di lui».⁵¹³

Le modalità di fruizione della letteratura dovranno allora assestarsi sulla soglia della «eccellente lezione di morale pratica» volta ad armare le donne degli strumenti sufficienti per la corretta gestione del rapporto con il sesso opposto e gli specifici ruoli nella società, prima e dopo il matrimonio. Il romanzo in tale senso può costituire la risposta alle nuove frontiere dell'educazione, che abbracciano una dimensione sempre più laica della cultura. Tale ruolo, tuttavia, relega contemporaneamente l'istruzione femminile a un livello di gran lunga inferiore a quella maschile, e pur sempre soggetta all'ideologia dominante, essendo la scrittura di romanzi praticata in Italia soltanto da uomini.

Anche il Galanti, nelle sue *Osservazioni sopra i romanzi* definisce il nuovo genere una scuola di morale che ben si adatta all'educazione delle donne e più in generale di tutti gli uomini sensibili, laddove con sensibilità si intende la capacità di riconoscere e commuoversi davanti ai sacrifici della virtù. In particolare la pubblicazione delle opere dell'Arnaud e il lungo elogio della *Clarissa* di Richardson⁵¹⁴ sono funzionali a far emergere quell'insieme di valori che consentono, se opportunamente immagazzinati, di riformare la società settecentesca e che ancora una volta assegnano alla donna una funzione civilizzatrice, prestabilita certo dalle gerarchie di genere. «La

⁵¹³ «La donna veniva in effetti vagheggiata da Pietro (e dal fratello Alessandro) come essere da valorizzare proprio nella sua *mediocritas* e nella sua limitata cultura, come esempio di equilibrio, semplicità, moderazione, saggezza, docilità e dolcezza di carattere, ragionevolezza ed amabilità» (G. DI RENZO VILLATA, *Pietro Verri e la famiglia*, in *Pietro Verri e il suo tempo*. Atti del Convegno di Milano 9-11 ottobre 1997, Quaderni di Acme n. 35, a cura di Carlo Capra, vol. 1, Milano, Cisalpino, 1999, p. 173). Si vedano inoltre sulla visione del matrimonio nei Ricordi: I. FAZIO, *Percorsi coniugali nell'età moderna* e M. DE GIORGIO, *Raccontare un matrimonio moderno*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e Chr. Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1996; C. CASANOVA, *La famiglia italiana in età moderna. Ricerche e modelli*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.

⁵¹⁴ Nella «Gazzetta urbana veneta» del 10 giugno 1789 a proposito di Richardson, «egregio pittore della vita umana», si scrive: «il nome di Richardson è il nome dell'inimitabile scrittore che ha saputo mettere la morale in azione portando al punto di perfezione il romanzo».

società – scrive l’editore – è un sistema d’armonia politica, e da’ costumi delle donne dipende l’ordine e la prosperità delle famiglie, delle quali è composto lo stato civile». Di qui la dura recriminazione contro l’assenza di una educazione adeguata per le future madri di famiglia, che allo stato attuale può solo condurre alla corruzione: per il Galanti il naturale sbocco di una corretta educazione è il matrimonio, che corona la perfezione dei due sessi, poiché la donna è stata creata per la felicità e la consolazione dell’uomo e ad esse è naturalmente spinta.

L’atto d’accusa si scaglia invece contro la galanteria, pratica ormai dilagante che impedisce l’avanzamento della società. Tuttavia, se le donne inseguono uomini «vaghi» la causa è la morale che «non dirige a dovere le inclinazioni del loro cuore», tanto più che «nelle donne il disordine del cuore si tira dietro quello di tutte le facoltà dello spirito». Per il Galanti ci si concentra eccessivamente sull’istruzione maschile e si dà poco peso alla femminile che a suo dire dovrebbe essere oggetto di legge, dal momento che da essa dipende la prima educazione degli uomini.

Il romanzo potrà allora servire per raddrizzare le storture già presenti nella società attraverso la rappresentazione di vizi, virtù e passioni «nel loro vero linguaggio», aiutando a ricordare che giustizia e verità sono i primi doveri dell’umanità. La verisimiglianza che contraddistingue il genere costituisce il suo punto di forza: come l’Arnaud viene proposto perché offre esempi di virtuosa pazienza o, all’opposto, di azioni dissolute giustamente punite, la straordinaria rappresentazione delle vicende toccate a Clarissa ritrae come mai prima «caratteri e stravaganze» degli uomini. Ai fini della massima efficacia pedagogica, però, il Galanti non disdegna una svolta ancor più realistica: egli infatti non avrebbe fatto morire la protagonista e avrebbe ritratto una «donna galante», per metterne in scena le brutture a cui può condurre la dissolutezza.

È indubbio che le *Osservazioni* vadano ben oltre il progetto di riformare attraverso il romanzo, poiché tracciano con attenzione la permeabilità delle pratiche mondane da uomo a donna e viceversa, manifestando apertamente la complessa fase di ridefinizione della sessualità e dei valori che di lì a poco informeranno la famiglia borghese. In Italia infatti il processo non si è concluso come in Inghilterra, ma è nel pieno delle sue trasformazioni, come riflettono tanto i romanzi quanto le riflessioni sulla loro utilità: se le donne si arrogano abitudini maschili, non è impossibile leggere di uomini che versano copiose lacrime sui romanzi di Richardson, uno tra tutti lo stesso Galanti.

Ma egli, a proposito dell’educazione della donna, non si fa portavoce di una nuova visione in direzione femminista: al contrario, la spinta riformatrice si fa più decisa verso una riformulazione dei fondamenti della nascente famiglia borghese. Bisogna infatti combattere le “austerità ridicole e impossibili da praticare” e indirizzare la donna, con l’aiuto del romanzo, alla sua funzione di angelo del focolare.

L'essenziale, per la vita domestica, consiste in avere la sensibilità, la dolcezza e la modestia, costumi puri e l'innocenza, un cuore semplice, talenti facili a sviluppare con una leggiara coltura, e sopra tutto il rossore e quella nobile vergogna ch'è all'impudenza contraria.⁵¹⁵

Tali qualità, ricalcano quelle già consigliate da Pietro Verri alla figlia, e corrispondono al ritratto di sua moglie Marietta tanto nelle lettere al fratello quanto nelle *Notizie intorno la vita, i costumi e la morte di vostra madre* scritte per Teresa. Vi si legge infatti:

la virtù sua è la modestia; il contegno, un po' di timidezza, la sensibilità squisita, la compassione, qualche poco anche d'imbarazzo nella sua persona formano il di lei pregio.⁵¹⁶

Marietta ricalca infatti gli ideali propri della moglie della nascente famiglia borghese e le sue qualità non risultano adatte solo a procurarle un marito ma anche a costruire un rapporto fondato sull'affetto. Pietro ne sottolinea il parlare sobrio, la grazia, la modestia, la placida serenità del volto e dei modi che le consentono di essere apprezzata anche dai rigidi genitori della famiglia del coniuge. Nel rapporto con la moglie Pietro descrive il fondamento di una morale diversa da quella che connotava tanto la sua vita quanto le pratiche amorose più in voga nel Settecento.⁵¹⁷ Giunto a età avanzata Verri abbandona infatti il cicisbeismo, che aveva caratterizzato la relazione con la marchesa Isimbardi, tratteggiata sì positivamente nelle lettere ad Alessandro, ma mai ritratta con quei connotati tanto lodati nella sua futura sposa e dunque pur sempre legata a una dimensione di mondanità e di minor innocenza. Nel carteggio dei due fratelli, entrambi coinvolti in relazioni con donne sposate, ricorrono infatti espressioni che definiscono la diversa natura di questo vincolo.

Come ha sottolineato Michele Mari, Alessandro e Pietro mostrano di amare realmente le donne a cui si legano ma i loro rapporti finiscono con l'assumere i connotati tipici dell'epoca. Nelle parole del maggiore dei Verri, la relazione con la Isimbardi lo trasforma ironicamente in un cavalier servente ed anche i riferimenti ai mariti sono sempre volti a scimmiettarli o a metterne in luce la gelosia, quale sentimento tipico di inadeguatezza sociale. Tali pratiche contraddicono nella realtà quanto ci si auspica per la donna nei trattati e ha precise ripercussioni sullo stato dei matrimoni in Italia. Esaminate con occhio critico, le unioni coniugali in Italia si reggono su mogli che facilmente

⁵¹⁵ G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, cit., p. 67.

⁵¹⁶ P. VERRI, *Ricordi a mia figlia Teresa*, cit., p. 297.

⁵¹⁷ M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 208-257.

si lasciano sedurre da uomini diversi dal marito o lo sfruttano economicamente per le più mondane uscite in carrozza con l'amante.⁵¹⁸

Nello scritto che lascia a Teresa, invece, tanto nel rifiuto di nuove galanterie, quanto nelle perplessità sul contrarre matrimonio perché le donne «ottenuto» un marito «si fanno studio di ingannarlo», Pietro ritrae un rapporto coniugale sano e felice, possibile solo se la moglie possiede quelle qualità che di fatto la Marietta perfettamente incarna. Anche nella sfera pubblica la moglie appare «timida, parca di parole, modestissima», spesso arrossisce ed è compassionevole ma mai si dimostra priva di intelligenza.

Le letture che Pietro suggerirà a Teresa sono in fondo quelle coltivate dalla madre e più in generale raccomandate alla corretta educazione delle fanciulle: «i libri ch'ella sopra tutti amava erano i drammatici, ha letto tutto il Goldoni, tutta la raccolta del Teatro francese, e un altro genere di lettura ella amava, cioè i bei deliri della immaginazione orientale dei mille e un giorno, mille una notte», sebbene questi ultimi siano a detta di Pietro libri che assecondano il solo gusto femminile, non impegnativi, di mero svago. Non mancano poi letture dell'*Amleto* tradotto da Alessandro e dei romanzi: tra le punte più alte delle moderne produzioni europee mostra di apprezzare soprattutto la *Nouvelle Heloise* e la *Clarissa*; meno gradisce l'ironia delle commedie, delle tragedie e dei romanzetti di Voltaire. Sono i libri pieni di «sentimento e bontà» a coinvolgere Marietta, mentre prova fastidio per gli scrittori che le sembra si prendano gioco di tutto perché troppo distanti dalla sua naturale disposizione, «vera, sincera, sensibile».

Dalle poche parole con cui Pietro descrive le abitudini di lettura della moglie, comprendiamo come esse si limitino ai generi di intrattenimento («Si era accinta a leggere il *Saggio sulla storia d'Italia* scritto da Alessandro, ma conobbi che quella applicazione esigeva uno studio insolito e forse immaturo per la Maria») e confermino la partecipazione emotiva della lettrice che non riesce a tollerare, in conformità al suo carattere, i toni derisori di Voltaire.⁵¹⁹

Nelle sue modalità di accesso ai testi Marietta rientra nella tipologia di lettrice tratteggiata da Tarzia a proposito della figura della marchesa Boccapadule.⁵²⁰ Si tratta dunque del prototipo di lettrice “naturale” e schietta, che riversa di slancio i suoi sentimenti sulla lettura, arrivando ora a divorare le narrazioni che ha tra le mani, ora a commuoversi ora ad indignarsi.

Gli elementi caratteriali della marchesa, la semplicità e l'immediatezza delle sensazioni – scrive lo studioso –, sono visti un tutt'uno con le sue peculiarità di lettrice: per

⁵¹⁸ Ivi, pp. 247-251.

⁵¹⁹ P. VERRI, *Ricordi a mia figlia Teresa*, p. 299.

⁵²⁰ F. TARZIA, *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine ancien régime (1770-1800)*, Roma, Franco Angeli, 2000, pp. 119-160 e dello stesso autore *La lettura nobiliare a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Sette e Ottocento*, cit., pp. 205-230.

comprenderne il cuore basta svelarne le letture preferite [...] Il fatto è in se stesso interessante perché implica l'adesione ad una pratica di lettura nuova, ed emergente in questo periodo; una lettura [...] in cui i modelli letterari e l'esperienza di vita si fondono.⁵²¹

Entrambe fruitrici e appassionate di letture come la *Nouvelle Heloïse* e i *novel* inglesi e influenzate dall'ampiezza di orizzonti culturali dei Verri, si collocano a pieno titolo nel novero delle lettrici europee che si immedesimano nei modelli trasmessi da questi romanzi e ne reagiscono emotivamente. Del resto i romanzi del Richardson, ed in particolare la *Pamela*, evidenziano un complesso di valori riguardanti l'eroina femminile che ben si confà alla funzione che spetta alla donna nella nostra società e che incarna quelle qualità che si sono messe in evidenza nel manoscritto per Teresa. Ciò che interessa in Italia non è tanto il percorso di ascesa sociale toccato in sorte a una cameriera, che è uno degli elementi chiave considerati da Ian Watt nel celebre *The rise of the novel*, ma è il rispetto di una precisa morale, che si traduce nell'aderenza ai ruoli sociali pertinenti ai due sessi e ai relativi comportamenti che le compagne dei due Verri non percepiscono come estranee alla loro educazione.⁵²²

Non stupirà allora la richiesta che Alessandro avanza a Pietro in una lettera del 12 dicembre 1778, quando lo invita a scrivere

qualche cosa di mero stile senza metafisica, cioè un libro di piacevole ed elegante immaginazione e sensibilità, per esempio un romanzo sul gusto della *Clarisse*, o della *Julie*. Oppure qualunque apologo in cui si venga ad insinuare una massima morale invece di provarla con il raziocinio. Le altre nazioni hanno di questa sorte di libri, ma noi ne manchiamo.⁵²³

A Pietro riconosce infatti la capacità proteiforme di potersi cimentare, dopo tante opere di riflessione, con uno stile «leggiero», scrivendo «senza pretesione a convincere» e con un «genere» che gli può «convenire» benché ancora intentato, vale a dire quello che coniuga «sensibilità e immaginazione». Pietro, si sa, non si cimenterà con la narrazione sentimentale, ma alcuni critici hanno individuato nei *Ricordi* a Teresa e negli altri scritti privati tutti gli elementi necessari per un

⁵²¹ Id., *Libri e rivoluzioni*, cit., p. 227.

⁵²² Non a caso infatti, come è già stato mostrato con le due *Pamela* del Goldoni, anche la prima traduzione italiana della *Pamela* presenta rispetto al testo originale delle forti censure su elementi che interessano la dinamica dei generi. Si vedano in proposito il secondo e il terzo capitolo riservati ai caratteri della Pamela e della traduzione italiana e al complesso di valori che le differenziano in I. DE BERNARDIS, *L'illuminata imitazione. Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione*, Bari, Palomar, 2007.

⁵²³ Carteggio tra Pietro e Alessandro, vol. VII, p. 197.

novel,⁵²⁴ la cui mancata realizzazione nel panorama italiano viene giustificata con l'assenza di un pubblico borghese paragonabile a quello inglese. Del resto, lettrici come la Boccapadule, che era stata in realtà la prima a lanciare ad Alessandro stesso l'idea della scrittura di un romanzo per dame, per quanto aperte alle più significative esperienze europee e per quanto votate a interessi letterari molto diversificati, non erano neppure lontanamente assimilabili alla realtà tracciata da Addison nel 1713 sul «Guardian», n. 155 (traduzione mia):

Ci sono vari motivi per cui il sapere si adatta di più all'universo femminile che a quello maschile. Innanzitutto le donne godono di più tempo libero e conducono vita più sedentaria [...] Un'altra ragione per cui le donne, specialmente le nobildonne, dovrebbero applicarsi alle lettere è che i mariti ne sono generalmente estranei.

Risulta infatti inconcepibile nel contesto italiano, come si è visto nello scritto di Pietro Verri, che una moglie possa essere più colta del marito. L'importazione di modelli femminili e amorosi da realtà sociali più avanzate, se apparentemente non riuscì ad alimentare la produzione di opere di qualità nel campo della *domestic fiction*, non poteva certo passare inosservata nei contesti di maggior vitalità editoriale, come a Venezia. I romanzi di Chiari e Piazza nascono a fronte di una richiesta di pubblico, che è anche e soprattutto femminile. Sono produzioni di consumo che si alimentano di contraddizioni, riflettendo così le trasformazioni in atto nella società: prima tra tutti la spinta all'emancipazione femminile, certo alimentata dai romanzi stranieri ma anche dalla trattatistica illuminista. Il romanziere si rivolge a un pubblico femminile, alla cui lettura offre le avventure di una protagonista femminile che non rispetta per buona parte della narrazione gli schemi sociali stabiliti dagli uomini, e spesso precorre i tempi divulgando mode o tendenze ancora solo sopite nel mondo reale, favorendone dunque la riproduzione.

La Crivelli ha individuato gli elementi di rottura che caratterizzano le eroine di questi romanzi sullo sfondo delle pratiche sociali allora vigenti. Non si ha a che fare con delicate e prudenti figure muliebri, proiettate nella sfera degli affetti famigliari, in una realtà prevalentemente chiusa e stabile; si tratta invece di donne di media estrazione sociale che leggono, che attraverso il racconto in prima persona legittimano con la scrittura la propria esperienza di vita e chiedono

⁵²⁴ P. MAURI, *Pietro Verri in pubblico e in privato*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2007, vol. VII: *L'età moderna. La storia e gli autori*, p. 207: gli scritti di Verri sono definiti «l'anello mancante dell'espressione letteraria del tempo. Sono il 'romanzo' che il Settecento lombardo non è stato capace di darci. Eppure [...] i materiali e persino il *plot* ci sono già tutti». Ilenia de Bernardis usa invece l'espressione «romanzo pedagogico» (*L'illuminata imitazione*, cit.).

ascolto al lettore, mentre assumono compiti, prerogative e persino fattezze proprie degli uomini e che si slanciano verso l'esterno continuamente.⁵²⁵

Benché la chiusura delle vicende narrate coincida con il rispetto delle norme tradizionali e riconduca la donna alla sfera che le è propria, cioè quella privata, tali romanzi non possono essere accettati dalle classi dominanti ed è altrettanto evidente che ad esse non si rivolgono. Si tratta infatti di produzioni seriali e di largo consumo che si indirizzano dunque a un pubblico medio, il solo in grado di sorvolare sulla scarsa qualità stilistica dei testi e il loro messaggio eversivo.

1.2 La *Saffo* di Alessandro Verri: una proposta di lettura

Prendendo in esame i romanzi pubblicati o attribuiti al Chiari a partire dal 1753 – anno in cui vide la luce la sua *Filosofessa italiana* e con cui si inaugura il romanzo in Italia – su ventisette titoli, venti presentano come protagonista una donna. Meno prevedibile la situazione per il Piazza: ventuno i suoi romanzi, otto sono i titoli che consentono di intuire che si ha a che fare con delle protagoniste; se ad essi si affiancano altri tre titoli che esibiscono la tematica amorosa, alludendo quindi a una presenza femminile tra i personaggi di sicura rilevanza, si è ritagliata più della metà della produzione dello scrittore. I dati, di per sé un campione parziale che andrebbe aggiunto alla mole di produzioni romanzesche di scarso livello, ai romanzi stranieri tradotti o ai rifacimenti che non ebbero pari successo, sembrano dunque provare che il racconto delle vicende biografiche di una donna sia la cifra stilistica delle narrazioni di consumo italiane.

Se si osservano invece gli eroi dei romanzi di qualità, inaugurati con la produzione verriana, emerge chiaramente come non sussistano all'infuori della *Saffo* di Alessandro Verri figure femminili che assumano una centralità narrativa paragonabile a quella delle narrazioni medie fino alla comparsa di Lucia Mondella nei *Promessi sposi*.

Il caso dunque costituisce una sorta di anomalia in quel percorso che porta alla affermazione delle relazioni di genere proprie della famiglia borghese così come ci verrà presentata nei romanzi ottocenteschi. Se tra le ragioni del rifiuto dei romanzi di Chiari e Piazza vi è anche e soprattutto il problema della diffusione di modelli femminili socialmente pericolosi per lo stato dei rapporti di potere; l'opera di Verri viene invece accolta e apprezzata, seppur pervasa da una singolare ambiguità tanto nella figura della protagonista, potenzialmente virtuosa ma travolta da un amore

⁵²⁵ T. CRIVELLI, *La letteratura trasgressiva del Settecento*, cit., pp. 251-275 e della stessa autrice «Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda», cit., pp. 192-219; I.DE BERNARDIS, *Di lei si parla molto nel romanzo italiano del Settecento*, in «Belfagor», LIX, luglio 2004, pp. 470-476 e si veda *Il ruolo dei sensi e delle emozioni. Modelli e stereotipi del femminile nei romanzi del secondo Settecento*, anno XXXIX (2011), fasc. III, n. 152, pp. 560-568; F. D'ALIA, *La donna nel romanzo italiano del Settecento*, Roma, Palombi, 1991.

non corrisposto, quanto nel fallimento di un sistema educativo già moderno e libero. Per avere un'idea del successo del romanzo basti pensare che alle otto ristampe settecentesche, ne seguirono nove nei primi decenni dell'Ottocento, più fitte in particolare a ridosso della prima decade. Ma procediamo con ordine.

Quando Pietro nel maggio del 1780 riceve il manoscritto della *Saffo*, si mostra sorpreso perché si tratta di un lavoro “impensato”, non essendone stata mai fatta menzione prima d'allora. Ed in effetti il romanzo conosce una stesura molto rapida, giacché portato a termine in soli quattro mesi nel 1780. Dalle carte d'archivio,⁵²⁶ sappiamo tuttavia che le vicende di Saffo avevano già incuriosito il Verri quali «soggetti tragediabili della storia antica». Che cosa spinge dunque Alessandro a trasportarle in un genere così innovativo? Nel richiedere al fratello il 14 ottobre del 1780 il manoscritto, in quanto unica copia esistente, Alessandro definisce la *Saffo* «opera mediocre» e, un anno dopo, «opera senza scopo e arbitraria».⁵²⁷ Tuttavia, apportate le dovute modifiche per adattarsi alle «difficoltà teologiche del paese», ne avvia la stampa a Roma presso Giunchi nell'autunno 1781 spinto «dalle richieste di chi l'ha letta ma con data forestiera di Padova». Poco dopo aver ricevuto copia della *Saffo*, il 1 dicembre 1781 Pietro Verri scrive al fratello e commenta la veste grafica e tipografica adottata, confrontandola con quelle della sua *Storia di Milano*:

Ho riletta la tua bella molle ed elegante Saffo. Non hai motivo di considerare l'edizione come appannaggio di un cadetto; mi piace assai il carattere; è più fitto del mio e fa un colpo d'occhio più granito e piacevole; la carta sebbene non tanto bella come la mia è però bella, e la forma è migliore la tua perché è libro da portarsi in tasca, laddove la forma del mio, che ho dovuto seguire quale a Parma l'ha intrapresa quello stampatore, non è né da tasca né da tavolino.⁵²⁸

È un'edizione dunque che non può dirsi prestigiosa, ma sicuramente studiata: in ottavo, pratica, un “tascabile”, in bella carta e con caratteri selezionati. L'oggetto libro viene dunque approntato in modo da poter essere facilmente fruito, non pensato come sciatto benché l'autore definisca la sua opera in altra sede “mediocre”: insomma, già da un punto di vista meramente materiale, viene istituita una profonda differenza rispetto a tutte quelle edizioni modeste e poco o nulla curate che invadono il mercato, ma che rendono conto della presenza di un pubblico che sempre più è disposto a divorarle. Alessandro stesso del resto giustifica la sua decisione di stampare

⁵²⁶ AV 495.3.1, c. 17v. La segnalazione del passo si ha anche nella inedita tesi di dottorato di P. MUSITELLI, *Alessandro Verri (1741-1816). Entre raison et sensibilité, une écriture en clair-obscur*, discussa presso l'Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis, il 19 novembre 2010.

⁵²⁷ Carteggio tra Pietro e Alessandro, vol. VI, p. 280

⁵²⁸ Carteggio tra Pietro e Alessandro, vol. XII, p. 122.

perché i primi lettori del manoscritto ne hanno apprezzato il contenuto. Egli dunque intraprende la carriera del romanzo alla ricerca di quel successo non arrivato con le tragedie, a ridosso delle quali appunto si colloca la stesura della *Saffo*; né sarà da sottovalutare l'opportunità di elevare un genere che è ancora percepito come inferiore.

Se si sfogliano le pagine del carteggio non si trovano cenni a una teoria del romanzo né da parte di Alessandro né da parte del maggiore dei Verri, ma rimangono pur sempre come punti di riferimento i modelli suggeriti a Pietro: la *Clarisse* e la *Julie*. Alessandro aspira a un'opera di svago, di carattere passionale che riesca a toccare la sensibilità e contemporaneamente «inculcare» una «massima morale» o filosofica e la vita della poetessa gli è congeniale: infatti è definita «storia di sensibilità molta», perché imperniata su un amore non corrisposto per il quale l'eroina «errò in traccia del suo amante». ⁵²⁹

Alessandro intuisce le possibilità di rinnovamento insite in una forma che in Italia è ancora priva di autentica dignità letteraria e ne intercetta la crescente richiesta. Da uomo di cultura è però soprattutto consapevole delle ostilità che verso il romanzo nutre buona parte della classe intellettuale della penisola, della cui formazione accademica di stampo classicista tiene conto, così come delle esigenze di moralità e di qualità artistica. E nella scelta del romanzo sembra pesare poco il retaggio dell'ormai passata esperienza del «Caffè». L'operazione condotta da Alessandro non è tanto dettata primieramente dalla volontà di soddisfare le attese di un pubblico più ampio, sulla scia delle più avanguardistiche esperienze europee e in conformità con quella democratizzazione della cultura promossa dalle correnti illuministe. La consapevolezza di poter abbracciare un'utenza più ampia attraverso il nuovo strumento narrativo non gli è preclusa, ma nel realizzare tale opera di evasione, egli pensa innanzitutto a una forma di arte sublime e pura. Il romanzo nasce quindi come sfida, tentativo pionieristico di confrontarsi con i grandi successi d'Oltralpe sul terreno della narrativa patetico sentimentale, senza tradire la propria scelta di scrittore disimpegnato e votato a finalità educative ed estetiche lontane da ogni forma di sovvertimento o di tensione, e nel pubblico e nel privato.

Nel delineare la sua protagonista Verri mantiene tutti i connotati rientranti in una tradizione letteraria consolidata: la bruttezza, il rifiuto da parte di Faone, le facoltà poetiche per quanto non eccessivamente esibite e la scelta di gettarsi dalla rupe di Leucade, senza farne tuttavia un personaggio lontano dalla contemporaneità. Se si prendono a modello le caratteristiche individuate dalla De Bernardis e dalla Crivelli nelle donne emancipate dei romanzi di consumo,⁵³⁰ Saffo mostra di avere con esse una forte affinità. La tipologia narrativa che connota i capitoli introduttivi delle

⁵²⁹ AV 495.3.1, c. 17v

⁵³⁰ T. CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda», cit., pp. 192-219; I. DE BERNARDIS, *Di lei si parla molto nel romanzo italiano del Settecento*, cit., pp. 470-476.

produzioni chiariane e di Piazza e che trova qui perfetta corrispondenza prevede innanzitutto un condensato riferimento ai natali e alla fanciullezza, dove si gettano i semi destinati a emergere nel corso della narrazione.

Benché Saffo non possa ritenersi esponente della nascente classe borghese, non è neppure di nobili natali e presenta molte caratteristiche ascrivibili alle casistiche della “donna di spirito”. Ha infatti ricevuto un’educazione umana e cortese, si sente libera di esprimere le proprie idee su «questioni attuali e sociali» ed è persino intraprendente, nonostante le sue risoluzioni in preda alla passione e al di fuori del nido domestico non abbiano alcun positivo risvolto. Ovviamente poi Saffo è una lettrice appassionata di romanzi e, come le eroine di Chiari e Piazza, «nel rapporto che intrattiene con il mondo e con i libri, coglie un richiamo, individua una sua segreta aspirazione, la suggestione di un diverso orizzonte di vita».⁵³¹

[...] era insaziabile [...] nella adolescenza di leggere poeti amorosi e storie di amanti, impiegando molte ore del giorno con quei volumi fra le mani, accompagnandone la lettura con sospiri, e talvolta infino parlando in sogno di quegli avvenimenti, de’ quali aveva l’animo ripieno. [...] Quindi ella viveva piacevolmente sospirando per le immaginate altrui avventure nei volumi descritte, o colla seduzione de’ versi, o colla irresistibile lusinga dell’eloquenza, non sapendo che in breve dovrebbe ella medesima commuovere gli altri a maggiore pietà co’ suoi veri infortunj [...].⁵³²

L’elemento di rottura che interrompe un’adolescenza tranquilla ma animata da letture potenzialmente pericolose è dato dalla mancata corrispondenza d’affetto da parte del giovane Faone. Il romanzo esplora da quel momento l’intera topica della follia amorosa. All’iniziale idillio familiare subentra l’impossibilità di portare a termine i lavori incominciati, l’incompatibilità con la calma circostante, le incomprensioni con i genitori che pur si erano dimostrati disponibili ad assecondare le sue inclinazioni; quindi la fuga verso l’esterno con l’abbandono del non più rassicurante mondo domestico alla ricerca del giovane amato, la ricerca di un aiuto nell’irrazionale potere di una maga e l’effimera conquista, nella felice oasi della dimora di Eutichio, della serenità, prima di compiere il fatidico gesto. Solo questo personaggio, che incarna il punto di vista autoriale, riesce infatti a ricondurre momentaneamente Saffo sulla retta via, portando ad esempio la sua precedente esperienza di vita.

In senso ampio le *Avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* si possono incanalare all’interno del filone del romanzo sentimentale settecentesco: Saffo, fanciulla virtuosa che non ha mai conosciuto l’amore e ha rifiutato ogni pretendente, si invaghisce improvvisamente del bellissimo e

⁵³¹ I. DE BERNARDIS, *Di lei si parla molto nel romanzo italiano del Settecento*, cit., pp. 471.

⁵³² Ivi, p. 33.

onesto Faone, che però non la ricambia. L'innamoramento è repentino ma intenso, costruito con l'evidente scopo di istituire un'empatia emotiva con il lettore "sensibile", con colui che potrà comprendere perché ha «sofferte le miserabili torture del cuore».⁵³³

Ma il potere trasgressivo concesso alla protagonista, le sue azioni di rottura dell'ordine preconstituito, che si traducono ora nel manifestare senza alcun pudore la sua passione, ora nello scagliare oggetti in preda alla rabbia, ora nella fuga notturna, così come del resto la capacità di confrontarsi in una disputa filosofica in presenza di soli esponenti di sesso maschile, ne fanno un personaggio che si arroga autonomie e libertà di azione proprie dell'uomo, come appunto accade nelle catastrofi dei romanzi di consumo. Saffo è infatti completamente proiettata all'esterno, che non è terreno di movimento della donna: alla perdita del sé nella sfera privata, corrisponde un'inesausta e infruttuosa ricerca lontano dalle sicurezze famigliari, che si traduce in un progressivo allontanamento dalla società senza possibilità di ritorno alla sfera di competenza, attraverso la fuga, la discesa nell'antro della maga, il ricovero nella casa di Eutichio e infine il suicidio.

L'inarrestabile e travolgente passione che colpisce il personaggio la conduce di fatto all'isolamento e alla totale indifferenza, tanto nei confronti dei propri genitori, quanto di tutto ciò che è al di fuori dal suo assillo. La fuga notturna della poetessa non avviene all'interno di una famiglia oppressiva ma in un ambiente in cui è possibile rinvenire i germi di un nuovo paradigma privato, tanto nell'amore tra i coniugi quanto nel delicato rapporto con i figli. Nell'eudaimonistico ritratto familiare la nota dissonante è dunque rappresentata solo dalla protagonista il cui padre inizialmente si prodiga affinché la figlia possa persino sposare Faone. Non solo negli atti più eclatanti come la fuga o il suicidio finale Saffo si dimostra dunque aliena dal paradigma femminile promosso dalle classi colte, ma anche nell'audacia con cui manifesta il suo amore e negli atteggiamenti scostanti che la connotano.

Spostare la rappresentazione della tematica erotica nell'antichità costituisce allora un primo strumento di distacco dal presente, al fine di una maggior libertà espressiva che asseconi l'impostazione erudito-classicistica degli studi dello scrittore. Accanto allo slittamento cronologico Verri offre anche la risposta a quale sia il giusto atteggiamento da tenere nei confronti delle tempeste in cui la vita fa precipitare l'uomo. Da qui gli insegnamenti di Eutichio che vive ormai nell'atarassia perché ha accettato la condizione in cui versa l'uomo, che prevede un ridimensionamento del potere della ragione. Ma soprattutto il contraltare femminile di Saffo, vale a dire la sorella Dorilla che fa propria la massima paterna secondo cui «L'occupazione conserva l'animo tranquillo», continuando di fronte ai deliri di Saffo a cantare o a ricamare. È evidente qui

⁵³³ Cito dall'edizione A. VERRI, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, cit., p. 76.

peraltro la vicinanza con quanto Pietro scriveva alla figlia per tenerla lontana dai pensieri d'amore.⁵³⁴

Ma ciò che preme al Verri non è solo la costruzione di un romanzo sentimentale in cui si premia la virtù e si condanna il vizio. L'insegnamento morale si inserisce infatti all'interno di una riflessione filosofica più ampia sulla fragilità del destino umano e dell'intelletto umano. Saffo è sì una donna e quindi più facilmente soggetta agli inganni della passione, ma sa conversare con gli uomini. È innanzitutto allora figura razionale, cosciente dell'insensato amore che la pervade e purtuttavia incapace di sottrarsi alla rovina. L'introduzione della lunga parentesi dei colloqui filosofici presso la dimora di Eutichio che toccheranno temi civili, politici e amorosi risulta in tal senso ancor più emblematica, perché in questa circostanza la protagonista appare non tanto quale ispirata poetessa ma come un'intellettuale in grado perfettamente di sostenere conversazioni di carattere speculativo. Il romanzo offre dunque una duplice lettura interpretativa: da un lato si offre la consueta condanna delle passioni senza controllo, alimentate dalla letteratura che portano alla donna al di fuori del suo campo d'azione. Ma Saffo, in quanto intellettuale incarna il pensiero maschile e può farsi anche rappresentante delle incertezze legate alla crisi del pensiero illuminista, in cui si individuano ormai chiaramente i limiti della razionalità.⁵³⁵

Il modello con cui realmente Alessandro vuole confrontarsi non è certamente il terreno del *novel* benché la sua sia una storia d'amore infelice, ma è la *Julie*, epurata però da quella licenziosità inaccettabile per la cultura italiana. È infatti noto il giudizio di Alessandro sull'opera rousseauviana; ne condanna lo stile troppo acceso, infiammato, e la contaminazione, a livello contenutistico, della tema erotica con quella educativa nella esecrabile relazione tra il maestro Saint Preux e la sua allieva. Già anni prima della stesura del romanzo, Alessandro aveva rivelato al fratello quale pubblico gli stesse a cuore accattivare, o meglio, a chi sperava di non rimanere «del tutto incognito»: «la classe de' leggitori che amano il sentimento e l'eloquenza». Non è dunque un caso se i due elementi che più hanno peso nelle prime scelte romanzesche del Verri sono proprio le soluzioni stilistiche e le modalità di rappresentazione del sentimento. Attraverso immagini neoclassiche di un passato ipostatizzato e uno stile elegante e raffinato Alessandro argina gli effetti che la mortale passione di Saffo può provocare al lettore. Ma il romanzo, benché presenti relativamente alla protagonista delle qualità comuni ai personaggi di Chiari e Piazzini, a differenze delle produzioni medie non si rivolge più in prima istanza a un pubblico femminile, come dimostra il fatto che se lo "divorino" come primi lettori gli intellettuali milanesi vicini all'*entourage* di Pietro Verri. Siamo di fronte infatti a un nuovo tipo di romanzi che, cogliendo gli stravolgimenti

⁵³⁴ Le consiglia infatti le tipiche attività femminili: oltre alla lettura, le attività pittoriche e la musica.

⁵³⁵ La poetessa si mostra «propensa a ragionare dove vi fosse materia di pascere l'intelletto». Si veda M. CERRUTI, *Alessandro Verri fra storia e bellezza*, in ID., *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva editore, 1969, pp. 89ss.

ideologici e fattuali dell'Europa tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, sposteranno progressivamente il terreno di rappresentazione dalla morale al tema civile e politico, condizionando dunque le modalità di rappresentazione dell'amore e della donna.

Nel caso dei successivi romanzi di Verri la centralità del tema politico conduce a un'estrema marginalizzazione della rappresentazione dell'amore, alla quale si lega l'atipicità dei pochi modelli femminili proposti. Per quanto riguarda ad esempio le *Notti romane*, solo nella prima parte il protagonista ha a che fare con la donna, quando tra le tante anime incontrate gli si parano davanti le grandi matrone dell'antichità, che, alla stregua degli altri illustri personaggi maschili, devono mostrare le contraddizioni e i limiti della repubblica romana ed in particolar modo la natura di governo basato sulla distruzione e la violenza.

La prima figura femminile che appare nel testo è Cornelia, che si fa avanti mentre tiene per mano «due giovani audaci nell'aspetto» poco dopo la conclusione del discorso di Bruto contro la tirannide di Cesare. Tale condanna costituisce lo spunto perché ella possa prendere parola per presentare ed esaltare il ruolo politico che ebbero i due personaggi da lei introdotti. Si tratta infatti dei suoi figli, Tiberio e Gaio Gracco, «prime vittime della tirannide» e «mal premiati difensori» della libertà di Roma ai quali, però, nemmeno il tempo ha assegnato una sorte più lieta, poiché i loro avelli sono lasciati in cattivo stato. Motivo di profondo dolore e accusa del presente è infatti vedere come nessuno intenda più l'idioma latino e si prenda cura della sua *gens*, quella degli Scipioni, un tempo prima tra le famiglie romane. Il ritratto di Cornelia, interamente basato sullo sdegno e sul compianto del tempo trascorso, è tuttavia composto e autorevole: «[...] avea le sembianze di bellezza matura senza gli oltraggi del tempo. Non rimaneva in loro alcuna mollezza femminile. Gli occhi quasi marziali, il ciglio severo, le tumide e composte labbra aliene dal sorriso ornavano quel volto di una casta e grandiosa bellezza».⁵³⁶

Al carattere statuario di Cornelia si contrappone poco dopo la figura di Licinia, moglie di Tiberio, che ancora conserva l'amore per il marito, con il quale può finalmente ricongiungersi dopo aver assistito al suo omicidio e alle lotte intestine causate dai patrizi che non ebbero riguardo neppure per le donne. L'umanità di Licinia è affidata a pochi gesti, come l'appoggiare le mani sugli omeri del marito e adagiarvi poi le guance, che ne definiscono malinconicamente la dolcezza e insieme diventano spunto per l'opposto ritratto di una moglie assassina. Con la comparsa di Scipione l'Emiliano emerge infatti la debolezza interna all'unità familiare e la pratica diffusa delle congiure, come quella perpetrata dalla moglie Sempronia, ritratta nell'atto di fuggire e nascondersi. L'intreccio di legami matrimoniali e di sangue, dove non vi è tatto alcuno nel descrivere colpe e responsabilità di donne e uomini, è inteso a dimostrare a quanto potesse spingersi

⁵³⁶ A. VERRI, *Le notti romane*, cit., p. 65.

la sete di sangue e la corruzione romana, alle quali sembrano sottostare persino i legami affettivi. Celebre in tal senso è il successivo ritratto di Lucrezia, moglie di Collatino, di cui viene messa in dubbio la fedeltà coniugale a conferma del degrado morale della città: Attico infatti ridiscute la versione tramandata dalla storia secondo la quale ella preferì uccidersi dopo lo stupro perpetrato ai danni del marito che ne vantava la purezza, poiché crede che l'amante sia stato accolto senza alcun ostacolo o reticenza nella casa coniugale. La lunga e dettagliata descrizione degli stati d'animo della donna, che non parla ma piange, scappa, è in preda all'angoscia, nasconde il volto, è rivelatrice della reale colpevolezza del suo tradimento, che dunque getterebbe un velo del tutto diverso sul ruolo comunemente attribuitole presso gli antichi di paladina della libertà. L'immagine muliebre concorre dunque nelle *Notti* alla demitizzazione di un mondo a torto additato a modello di felicità e grandezza civile, poiché interamente basato su una morale inesistente.

Analogamente avviene nell'*Erostrato*, dove Verri torna a focalizzarsi sul ritratto delle passioni, prediligendo la riflessione sulla gloria e su quanto essa possa risultare nociva se mal indirizzata in un individuo. Proprio la scelta di tale tema, dispiegato attraverso una serie di difficoltà e sforzi che il personaggio affronta per cercare di affermarsi e far sì che il suo nome riecheggi nella storia, presuppone per ragioni di efficacia narrativa che la vicenda sentimentale esposta si mantenga all'interno di uno spazio circoscritto: se il protagonista fosse in preda anche ai tormenti di questa passione e a tutte le incertezze ad essa legate il romanzo si scosterebbe dal messaggio che vuole veicolare. Per questo motivo Verri propone una vicenda amorosa apparentemente comune ma il cui tragico esito ne svela i contorni di prova, a cui il protagonista deve inconsciamente sottostare per dimostrare la sua capacità di reazione ai contraccolpi della sorte.

Il narratore ci descrive Erostrato mentre scorge Glicistoma in prossimità di un tempio e ne rimane colpito immediatamente. La descrizione fisica della fanciulla segue i canoni della bellezza classica: membra proporzionate, fronte serena, portamento onesto e vesti che in parte la coprono e in parte il vento smuove per rivelarne la perfezione; ad esse fa eco l'ingenuità, il candore, la devozione della giovane che mostra di saper parlare con «delicata urbanità». Glicistoma viene descritta come intenta alle attività proprie del sesso muliebre, che rispecchiano costumi settecenteschi: nelle occasioni sociali conversa e danza sotto lo sguardo vigile del padre, nel privato ricama e legge e piange sulle storie d'amore dall'esito tragico, che indirettamente preannunciano quanto accadrà nei capitoli successivi.

«[...] Leggo [...] la morte di Leandro, di Piramo, di Adone compianta da Ero, da Tisbe, da Venere, ne' teneri versi di Mimnermo e di Sionide». «Ben puoi – aggiunse egli – come

per tragica illusione piangere le antiche sventure degli amanti; non avverrà però mai che questi occhi tuoi sieno lagrimosi per le tue».⁵³⁷

La passione di Erostrato è a tal punto consolidata che per il giovane i «consueti piaceri non solo gli erano divenuti insipidi, ma il desiderio stesso di fama sofferiva il formidabile dominio d'amore».⁵³⁸ La fiamma⁵³⁹ che entrambi coinvolge si stempera nella possibilità di un matrimonio a cui i rispettivi genitori acconsentono. Ma il lieto giorno si chiude in tragedia, quando naufraga la barca su cui stanno viaggiando gli sposi e la giovane moglie annega. Il tragico evento costituisce all'interno della narrazione un momento di svolta perché l'elaborazione del lutto induce il protagonista a screditare le figure divine, a non riconoscere una reale provvidenza nella natura e di conseguenza a prepararne l'animo per nuove e più audaci imprese volte all'affermazione di sé. Non a caso infatti questi capitoli si chiudono con un velato e rarissimo *flashforward* del protagonista: «Templi fastosi onde è sparso ogni regno, meglio arderne taluno in vendetta dei vostri oracoli menzogneri».⁵⁴⁰

Con il retrocedere del tema amoroso (nel capitolo successivo il protagonista è già impegnato nelle imprese belliche) ritorna dunque prepotentemente alla ribalta il tema centrale del romanzo, vale a dire il folle desiderio di gloria di Erostrato, che si concluderà appunto con l'incendio del tempio di Efeso.

1.3 *Abaritte* e il romanzo sentimentale

Nel primo capitolo dell'*Abaritte*, Pindemonte presenta il suo protagonista secondo un modulo rigido di bellezza estetica e morale:

[...] un giovinetto d'illustre famiglia, e d'una incredibile aspettativa, chiamato *Abaritte*. Bello della persona, costumato, gentile, con un ingegno che scintillava, ma senza ombra d'orgoglio, con un sapere che vincea la sua età, ma senza la menoma pedanteria. Ma ciò, che più particolarmente ancora caratterizzavalo, era una certa benevolenza degli uomini, ed un amor caldissimo del retto e del bello [...] ⁵⁴¹

⁵³⁷ A. VERRI, *Vita di Erostrato*, cit., p. 60.

⁵³⁸ Ivi, p. 59.

⁵³⁹ Molti studi si sono concentrati sul significato del fuoco nel romanzo in particolare per come esso connota molte azioni del protagonista, non da ultimo l'incendio su cui si chiude il romanzo (per una lettura di palingenesi sulle spoglie della rivoluzione si veda M. MARI, *Alessandro Verri e il fuoco di Erostrato*, in *Città e rovine nel XVIII secolo italiano*, cit., pp. 119-140).

⁵⁴⁰ Ivi, p. 74.

⁵⁴¹ I. PINDEMONTI, *Abaritte*, cit., p. 6

La «nobile curiosità» del giovane è il motore dell'azione poiché lo induce ad esplorare il mondo al di fuori del paese di Tangut, vale a dire l'Italia, con l'approvazione dei genitori, un anno prima del matrimonio con una donna che non ha mai visto. Nei confronti di Ema, la promessa sposa, Abaritte giura fedeltà sulla base della fama di cui gode la giovane presso i conoscenti:

Dovea egli tra non molto ricever la mano ed il cuore della bellissima Ema, che non avea per anche veduto, ma di cui nondimeno si sentia preso, *Come talor per fama uom s'innamora*, al dire d'un nostro poeta. Di fatto parlavasi di lei, come se fosse tra le donzelle così perfetta, che tra garzoni Abaritte: modesta, e pure non rustica punto, vivace, e pure non capricciosa mai, ella avea letto di molti libri, e nondimeno fanciulla non v'era meno affettata e più saggia.⁵⁴²

Nel ritratto della donna si delinea dunque lo stereotipo della fanciulla bene educata e saggia, bella e nobile al pari di un uomo, colta e capace di non lasciarsi traviare dalle sue letture, poiché mantiene la sua modestia. Il modello proposto è quello della moglie ideale, descritto nei trattati settecenteschi: è infatti un amico a suggerire ad Abaritte di non conoscere Ema prima della partenza, perché questo lo avrebbe trattenuto in Italia, ma contemporaneamente di legarsi a lei con una promessa di matrimonio per evitare di perderla.

Sin dal primo capitolo, dunque, Pindemonte delinea una storia d'amore in sottofondo che ai fini del romanzo parrebbe un semplice espediente narrativo: la promessa di ricongiungimento tra i due giovani, che può aver luogo solo dopo il lungo viaggio del protagonista, è funzionale a definire i contorni della vicenda e creare dunque un meccanismo d'attesa nel lettore. Come infatti precisato in una lettera all'amico Giampaolo Maggi nel 1792, Pindemonte non sembra volersi occupare di una storia d'amore:

Vi dirò che a ragione il P. Fontana vi parlava d'un libretto da me composto l'anno scorso a Marsiglia e stampato a Nizza. [...] È un giovane costumato e ingegnoso che viaggia in Germania, Francia e Inghilterra, ed a cui si appresenta quanto di più singolare e curioso io stesso trovai in quelle parti: il tutto accompagnato da una storia che dà all'opera l'aria d'un romanzetto.⁵⁴³

Pindemonte qui scinde il nucleo centrale della sua narrazione, vale a dire una rielaborazione della realtà europea e dei suoi valori con i quali è entrato in contatto nei suoi viaggi, dalla componente di invenzione, certamente basata sulla trasposizione in chiave fantastica di luoghi e personaggi reali ma anche sulle vicende sentimentali che concorrono appunto a definire il suo testo un «romanzetto».

⁵⁴² Ivi, p. 7.

⁵⁴³ S. PERI, *Isotta Pindemonte-Landi e Ippolito Pindemonte a Piacenza*, Pisa, Spoerri, 1911, pp.92-93.

Nei suoi primi incontri con il genere femminile Abaritte, «nato per aggradire infinitamente al bel sesso», mostra più che altro disinteresse, tanto da non accorgersi quasi della presenza di donne nei luoghi che frequenta. Delle donne prussiane, ad esempio, nota solo tardivamente la «non poca bellezza» e l'ingegno, ma queste qualità gli risultano, a una conoscenza più approfondita, artefatte, proprie di ciascuna perché impostate dall'educazione e non sviluppatasi per natura; di qui la preferenza per le donne italiane «irregolari» come una «bella campagna» e non «simmetricamente noiose» come «un giardino ben architettato». ⁵⁴⁴

Tanto la lucidità con cui guarda al gentil sesso quanto le qualità morali che vengono attribuite al personaggio sono funzionali alla preparazione di un incontro decisivo per lo svolgimento del racconto, quello con Indatira, dietro le cui spoglie – ma lo si scoprirà solo alla fine della vicenda – si nasconde la stessa Ema. Le peregrinazioni di Abaritte, da una regione all'altra, sono infatti contrassegnate costantemente da casuali e fugaci incontri con questa sconosciuta fanciulla, di cui il giovane si innamora ma alla quale si sforza di resistere proprio in virtù della promessa fatta prima della partenza. Ed è solo esaminando l'evoluzione degli incontri, paralleli al disincanto sulle realtà che il protagonista visita, che la tematica amorosa assume un significato specifico ben lontano dalle tipiche evasioni del romanzo sentimentale.

Il legame con Indatira, per certi versi, costituisce il *fil rouge* che sottostà alla narrazione ed è in secondo luogo una delle prove più difficili che deve superare il giovane, dando dimostrazione delle sue qualità descritte al principio del romanzo. Se la componente più autobiografica del testo, benché velata dall'invenzione, è funzionale alla maturazione filosofica e alla rivalutazione di certi principi teorici della formazione del protagonista (e dell'autore); quella più propriamente romanzesca si concentra invece sullo sviluppo e la messa in scena di una virtuosa rappresentazione dell'amore, che deve fare da controcanto ai vizi contemporanei, per quanto tecnicamente si avvicini ai meccanismi di suspense e agnizione propri della narrativa di consumo.

Il primo incontro con Indatira, nella capitale della Tartaria, infatti, avviene casualmente e il protagonista rimane affascinato semplicemente da una voce, quella di una «Giovinetta bellissima» che abbasso lo sguardo «modestamente» non appena si sente osservata. Bastano pochi tratti al giovane perché la fanciulla gli si imprima nella mente e ne monopolizzi il pensiero, conformemente ai moduli di molta narrativa sentimentale. Tanto più che, poco dopo, la stessa giovane è presentata nell'atto di danzare, dove mostra «le grazie della più leggiadra e disinvolta persona», che uniscono «al garbo più seducente la decenza più nobile e gelosa». Pindemonte si premura infatti di restituire un'immagine moralmente ineccepibile della giovane tipica degli schemi sociali di comportamento della buona società settecentesca: mentre danza, Indatira è controllata dallo sguardo della madre, i

⁵⁴⁴ I. PINDEMONTE, *Abaritte*, cit., p. 6

suoi modi di fare, quando si presenta ad Abaritte, sono gentili e franchi e soprattutto lontani da ogni civetteria. Ella infatti si mostra capace di arginare le pretese dei corteggiatori e di dar risposte alle malelingue, di fronte alle quali si sdegnava senza però apparire maleducata.

Nel successivo incontro, che avviene casualmente in un giardino dove Abaritte sta passeggiando, Pindemonte definisce un modello di relazione esemplare, benché anacronistico, con cui tacitamente polemizza e smaschera la vacuità delle pratiche sociali in vigore presso la nobiltà, contrapponendo ai convenevoli delle corti contemporanee una sorta di ideale cortigiano d'altri tempi. Indatira è qui infatti presentata, sempre accompagnata dalla madre, come una donna angelicata, in grado di far piovere dall'aria «il piacere e la contentezza».

[...] pareagli d'una soavità, d'una luce, d'una fragranza nuova vestirsi intorno quell'aere, ed ov'ella mettea gli occhi, ingentilirsi qualsiasi oggetto, ed ov'ella posava il piede, spuntare alcuni di quei fiori, a cui involava il colore con le sue guance.⁵⁴⁵

Essa suggerisce al giovane l'utilità della solitudine rispetto alla mondanità della vita di corte per la costruzione di modelli di virtù a cui ispirarsi, come quelli che è in grado di creare la «fiamma d'un cor gentile mescolata con quella d'un'abile fantasia». La realtà infatti offre soltanto legami «senza amicizia, inimicizie senza odio, cortesia senza bontà, onore senza virtù». E la superiore nobiltà d'animo di entrambi i personaggi rispetto a ciò che li circonda trova ulteriore conferma nell'azione di Abaritte, quando si tuffa nell'acqua per salvare la giovane, rischiando la morte. Ciò che dunque lo scrittore sta tracciando in questo passo è quel modello di virtù perfetta propria dei romanzi accettati dalla comunità letteraria, che era tuttavia talvolta ritenuta inutile per la sua impraticabilità.

Rispetto alle comuni narrazioni romanzesche e alle pratiche di lettura, Pindemonte mostra infatti una certa rigidità con la quale esprime una precisa condanna sociale, come nella reazione che nell'ipotetica Parigi il protagonista ha di fronte ai romanzi venduti in una bottega. Essi sono infatti additati ad emblemi dell'«ipocrisia» e della «menzogna» e il narratore storce il naso, pensando a come le donne ne siano grandi fruitrici pronte persino ad offendersi – come afferma il libraio – se tacciate di non conoscere i contenuti di un'opera.

Proprio a Parigi Abaritte conosce i punti più alti della depravazione femminile, poiché non ha solo modo di osservare le donne di strada, ma ne vede altre e di «condizion più distinta» truffare al gioco nelle case dei principi: «e tanto più audacemente, quanto son certe che niuno oserà

⁵⁴⁵ Ivi, p. 37.

smascherarle sul punto, e quanto indifferenti ad un'ora, che se ne parli per tutto nel giorno appresso».⁵⁴⁶

Nella capitale francese, simbolo di un degrado inarrestabile, anche l'amore si mostra corrotto: in una bottega Abaritte ha infatti modo di vedere uomini delle più svariate estrazioni sociali ricercare la compagnia delle «zitelle» e, se rifiutati, accettare quella delle matrone «che tengono seminari di voluttà, e che possiedono l'arte d'aprire il cuore più chiuso, e fuor trarne gli scrupoli del dovere e le sottigliezze della virtù». Ma a mariti che frequentano case di tolleranza, non fanno eco mogli diverse, dando vita a una catena ininterrotta di vizi:

Seppe anche, senza cercarlo, che la moglie di Manicurat si consolava [...] con un gravissimo Magistrato, la cui moglie riceveva regali da un Finanziere, la moglie del quale dava regali a una Guardia del Corpo, il quale era infedele con la moglie d'un Ministro di Stato.⁵⁴⁷

In questo infinito circuito di licenze, il teatro stesso perde qualsivoglia funzione educativa poiché non solo mette in scena la malafede di un padrone che vuole insidiare la sposa del suo servitore trovandosi invece tra le braccia della sua stessa consorte, ma si serve di espressioni equivoche al punto da «rosseggiarne qual fronte v'ha più incallita». Ma la finzione drammatica è persino superata dalla scena a cui assiste il protagonista all'uscita dal teatro, dove uno degli uomini più facoltosi del regno ospita nella sua carrozza una «cortese e facile diva» che pare volare e che viene ricoperta di diamanti, mentre l'inconsapevole famiglia del traditore, «per divozioni» verso costei, viene lasciata languire nella miseria.

Nella cultura francese, che è quella dominata dalla rivoluzione, il narratore scorge la tendenza a trovare tutti gli strumenti possibili per travestire i vizi in virtù, al fine di arginarne l'amoralità o di una ridicolizzazione. L'accusa agli abusi della letteratura («Dovrò dirvi io come s'orna ne' vostri romanzi e nelle vostre commedie i modi e le degradazioni tutte del più raffinato libertinaggio?») altro non è che la condanna di un sistema in cui con la parola orgia si giustifica la crapula, con il termine baccante una donna ubriaca.

In questa prospettiva la sofferenza amorosa di Abaritte, che, pur volendo Indatira, si mantiene fedele alla parola data, è utilizzata da Pindemonte non come proposta di romanzo sentimentale ma come esempio di antiromanzo amoroso: l'intera confessione dei reciproci sentimenti tra i due giovani è infatti affidata alla forma più comune nei *novel* e nei romanzi erotici per la loro diretta espressione, vale a dire quella epistolare.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 80.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 80.

Ema infatti, fingendosi lontana, scrive al fidanzato sotto l'approvazione dei genitori, poiché vuole confessare la difficoltà nella gestione della distanza e la preoccupazione per il suo viaggio in Inghilterra, soprattutto per il grado di emancipazione ivi raggiunto dalle donne. Esse infatti non sono soltanto tenute in «gran conto», ma sono istruite, vivaci e leggiadre, e grazie alle loro letture capaci di tenere una conversazione amabile.

Nella risposta di Abaritte emergono i valori che lo contraddistinguono e che si basano su un profondo rispetto della sfera privata. Ciò che brama il personaggio è infatti la domestica tranquillità, che è sicuro di trovare nella sposa proprio in virtù della «bontà de' Genitori». ⁵⁴⁸

L'attenzione per la tematica amorosa e l'istituzione coniugale assurge dunque a riflesso della sfera civile poiché in una società corrotta, corrotti ne saranno i costumi tra i coniugi. Il successivo incontro con Indatira, questa volta impegnata nel canto e nel suono del cembalo, diviene dunque una nuova prova di fedeltà del protagonista, funzionale a far crescere il coinvolgimento e la difficoltà a separarsi da una donna che, per quanto amata e conosciuta, risulterebbe un'amante. Se dunque Abaritte vuole essere simbolo di una polemica contro la decadenza e la vanità che regnano nel secolo filosofico, non può assecondare ciò che sente e deve dunque condannarsi alla infelicità. La difficoltà della sua lotta emerge nell'ultima lettera scritta con la quale dice addio ad Indatira ed insieme le confessa il suo amore, nato in modo onesto e innocente per la purezza della fanciulla e insieme impossibilitato a realizzarsi, se non corrompendo gli animi di entrambi i giovani.

Gli ultimi capitoli del romanzo sono dunque costruiti in climax e si avviano a una conclusione che ribalta, quantomeno sul piano amoroso, la profonda infelicità del personaggio, attraverso l'agnizione della sposa che lo ha sempre seguito per dividerne le esperienze. Ma i molteplici livelli su cui è costruito il romanzo fanno sì che il lieto fine amoroso non coincida con una visione d'insieme altrettanto positiva: Pindemonte sta infatti ribadendo la necessità di chiudersi nella sfera degli affetti privati, rinunciando ad agire nella società, e contemporaneamente svincola la sua prova dal genere sentimentale, appurandone la natura filosofica. Le splendide nozze e la perfetta unità della sfera coniugale sanciscono l'unica felicità raggiungibile per la vita umana, che diversamente non mostra che miserie.

1.4 Un paradigma femminile all'insegna della tradizione

Il romanzo di Pindemonte, benché abbia come protagonista un giovane, propone al lettore un'immagine chiara della donna destinata ad esser sua consorte: fanciulla educata, nobile e virtuosa che tuttavia gode di una certa indipendenza e possibilità di movimento purché concordati e

⁵⁴⁸ Ivi, p. 99.

supervisionati dai genitori. La decisione infatti di seguire il futuro marito, di scrivergli una lettera e la facilità di risposta con cui, sotto le vesti di Indatira, si rivolge tanto ad Abaritte quanto ai tanti interessati che le si fanno intorno rivelano una certa affinità con le caratteristiche delle donne dei romanzi di consumo e dei *novel* inglesi, certo meno vincolate all'autorità genitoriale ma pur sempre dinamiche e in grado di definire autonomamente la propria identità. Tali caratteristiche tendono progressivamente a contrarsi nei romanzi alti successivi, dove il personaggio femminile, sempre più delineato con qualità in grado di far innamorare un uomo al primo sguardo, tende a risultare figura passiva, statica e sempre più ritirato nel privato, vincolata all'autorità e al tetto paterno o coniugale: e non è un caso che anche in sede teorica il giudizio sulla narrativa amorosa tende progressivamente a contrarsi per lasciar spazio ai problemi di verisimiglianza, pubblico e rapporto con la storia. Un caso emblematico di standardizzazione dei tratti femminili si incontra nel romanzo epistolare e corale del Botta, che mette in scena rousseauvianamente tutta la fenomenologia degli affetti dell'innamoramento da cui è colpito il protagonista. La narrazione dai contorni autobiografici e ambientata in Piemonte ritrarrebbe Carlo quale *alter ego* dello scrittore, in quegli anni appena uscito dal carcere in cui era stato rinchiuso a causa delle sue posizioni giacobine. Benché non sia possibile definire i contorni di come si sarebbe svolta la narrazione,⁵⁴⁹ rimasta incompiuta, tanto Battistini, quanto Badini Confalonieri che ne hanno curato la recente edizione ritengono verisimile che la storia prendesse una piega negativa aliena nelle lettere effettivamente redatte, senza che tuttavia si possano davvero formulare ulteriori congetture.

Quanto composto è essenzialmente una lunga descrizione dell'innamoramento del protagonista che si confida con l'amico prima e con la donna poi, a cui si intervallano le rispettive risposte o lettere di altri personaggi, spesso funzionali a tracciare il ritratto della virtù della giovane. Minor spazio, ma non assenti, sono i riferimenti in queste missive alla corrotta società ed in particolar modo ai recenti avvenimenti politici accorsi in Francia, oggetto di una lettera dello zio di Teresa, sebbene non sia chiaro in che modo tali fatti potessero poi intralciare la relazione. In questa sede interessa tuttavia delineare alcune caratteristiche delle modalità di rappresentazione della donna, la cui staticità è probabilmente dovuta alla scelta del paradigma di riferimento, vale a dire modelli della tradizione letteraria cortese, stilnovistica e petrarchesca, su cui si è parzialmente soffermato anche Battistini a proposito di alcuni sintagmi e della descrizione fisica di Teresa. Lo studioso, in proposito, ha parlato di un sincretismo con una materia di chiara ispirazione rousseauviana – senza tuttavia l'interferenza di un Wolmar – e sterniana, ma anche propria di quella volontà settecentesca e sensista di indagare il cuore.

⁵⁴⁹ In una lettera si fa però menzione dell'«infelice Eloisa» e della «dolorosa tragedia di Romeo e Giulietta» (C. BOTTA, *Per questi dilettoni monti...*, a cura di L. Badini Confalonieri e con una premessa di A. Battistini, Bologna, Clueb, 2011, p. 96) o si menziona la vedovanza del protagonista.

In realtà, propri di una topica amorosa tradizionale, che va dall'amore cortese sino al Petrarca, sono innanzitutto le modalità attraverso cui l'immagine di Teresa penetra nel cuore di Carlo, laddove già il primo incontro avviene in un cuore predisposto all'innamoramento. Dice infatti di sé Carlo:

Da molto tempo io non mi era sentito così molle, affettuoso e tenero di cuore, ed era vinta quella solida aridità ch'io provava. Io ero in quel momento sì fattamente benevolo ch'andava con la mente umile e desiosa adorando e ringraziando il Dio di bontà, e da lui pregando agli uomini di pace, tranquillità, felicità.⁵⁵⁰

Tale anomala predisposizione d'animo, sintomatica di un fatto mirabile che sta per accadergli ma anche necessaria perché l'amore possa attecchire, si accompagna alla visione vera e propria della donna che avviene all'interno di un altro luogo topico: una chiesa in cui la donna, insieme ad altri fedeli è seduta a pregare. Nella descrizione della fanciulla, oltre all'insistenza su particolari fisici – le cui caratteristiche Battistini fa risalire a un modello che da Petrarca arriva sino a Metastasio e alla dantesca *Tanto gentil e tanto onesta* —⁵⁵¹ colpisce la centralità assegnata al verbo “vedere” e più in generale alla “vista”, quasi estatica visione: «girando gli occhi vidi e ammirai», «vidi una donzella» di cui cerca lo sguardo, «mai non si videro sì angeliche forme», i «grandi occhi nerissimi» a cui seguono tutti gli altri particolari del viso e delle vesti e l'ammirazione di chi le sta intorno: «stavano tutti immoti a rimirla, e poi sussuravano fra di loro, eppur di nuovo la rimiravano». Allo stesso modo, mentre incede tra la gente, avviene il contatto visivo con il protagonista: «Io vidi, o al certo mi parve di vedere, ch'i languidetti occhi amorosi verso di me un istante rivolgesse e ch'un tal poco gli rasserenasse [...]».⁵⁵²

Questa fugacità è tuttavia sufficiente a convincere il protagonista che entrambi si amino e la descrizione dell'innamoramento è resa ora attraverso l'immagine di un improvviso «fuoco» che si impossessa delle sue vene e arriva sino al cuore, insieme piacevole e terrificante, ora un «acuto strale che sta fisso nel *suo* cuore», ora attraverso l'immagine di una ferita.

Nella descrizione della fanciulla, alle immagini di chiara tradizione letteraria,⁵⁵³ se ne vanno aggiungendo altre più recenti, come ad esempio (e qui in contrasto con la visione cortese) l'origine della protagonista, che come avevano dimostrato i romanzi di consumo e le trasposizioni delle prove d'Oltralpe non poteva essere quella di una donna dei ceti medio-bassi. Lo provano infatti tanto le parole del protagonista («dalle peregrine foggie e dalla favella, che fosse in onesto

⁵⁵⁰ Ivi, p. 101.

⁵⁵¹ Ivi, p. 19.

⁵⁵² Ivi, p. 107.

⁵⁵³ Si pensi ancora alle capacità di pacificazione attribuitele dal protagonista che la ritiene capace di mitigare un tiranno o di insegnare a un giovane dissoluto la virtù (cfr. ivi, p. 144)

luogo nata io argomentava») ⁵⁵⁴quanto le dichiarazioni del padre di lei, che discute della nobiltà di cui è un esponente.

Lo spazio di movimento della giovane è in sé ridotto e sempre indicativo della sua bontà e del suo spirito filantropico: Teresa non esce mai da confini della casa paterna se non per dimorare presso uno zio o fare visita al prete, a cui porta fiori, ed è ben voluta anche dai contadini con cui si ferma a discorrere. E settecentesco è il ritratto che ne danno gli altri personaggi; l'utilità di Teresa è ribadita dal padre in una lettera al fratello laddove definisce la giovane «bene educata e piena di ottima creanza» e per questo capace di consolare la famiglia. Analogamente lo zio si esprime con lei, quando le attribuisce la capacità di rispristinare l'ordine e l'armonia in famiglia: Teresa infatti consola, consiglia ed è amata da tutti.

Così Carlo, mentre le scrive e ne vede la bellezza e la virtù, offre l'immagine della lettrice disordinata, che tuttavia mostra di non lasciarsi sopraffare dalle storie:

La camera poi si vedeva gentilmente ma non superbamente addobbata, ed eran libri di varia sorta posti senz'ordine sui tavolini e sulle sedie; ed intorno le mura bianchissime erano adorne di finissimi quadri di storie o romanzi inglesi, i quali erano appesi ad un nastro di color verde. ⁵⁵⁵

Le voci diverse che si intrecciano a delineare l'immagine di Teresa ne costruiscono dunque il modello prediletto nella narrativa dei decenni successivi, quello della figlia e della moglie rispettosa e benevola, sebbene qui vi sia per la malinconia che caratterizza il personaggio qualche vicinanza con l'omonima foscoliana. La fanciulla inoltre, come si ricava dalle lettere scritte di suo pugno, ha nel pudore uno dei suoi tratti caratteristici poiché arrossisce per le parole dello zio e sente la mancanza della piccola cugina che l'attende e che non può raggiungere subito perché impegnata a curar la propria madre. Il personaggio, come è evidente, si realizza tutto all'interno della sfera privata, degli affetti e delle cure domestiche che ne condizionano dunque indole e modalità espressive, nelle lettere di suo pugno improntate a una umile modestia.

1.5 L'amore come riflessione e come racconto nel *Platone in Italia*

Nel *Ditirambo di Eraclito sull'amore*, che apre il tomo terzo del *Platone in Italia*, il presunto autore del manoscritto, ispirandosi alla filosofia platonica del Fedro e del Convito, fa

⁵⁵⁴ Ivi, p. 109.

⁵⁵⁵ Ivi, pp. 141-142.

risalire le fondamenta del vivere civile a un dono degli dei, che avrebbero fornito Ragione e Amore per controllare le pulsioni egoistiche insite nella natura umana. L'uscita dallo stato di ferinità viene ricondotta alla capacità di ascoltare le leggi d'Amore, forza ordinatrice del caos originario dell'universo, in grado di indirizzare la ricerca intellettuale dell'uomo verso il bene e il bello. È nell'amore e nella ragione infatti che il mondo costituito di materia e necessità acquisisce mente e virtù e l'amore stesso diviene la guida che indirizza e organizza la conoscenza sensibile e ogni stimolo che la realtà esterna produce nell'uomo.

L'amore non rientra dunque nel novero delle passioni, né tantomeno si corrompe con i desideri provocati dai sensi: ne costituisce piuttosto il freno, il necessario strumento di controllo di fronte a qualsiasi spinta individualistica mal indirizzata. Non tanto alla ragione ma a un'azione regolamentata dell'amore sull'istinto, capace di arginare la volontà di prevaricare l'altro o qualsiasi desiderio accechi e travi l'uomo, si attribuisce l'origine delle prime forme associative, inerenti la sfera familiare. Gli uomini avrebbero stretto allora i «santi patti delle nozze», preoccupandosi delle «dolci cure de' figli» e ricercando l'«amor della stanza domestica e della quiete».⁵⁵⁶ Dalla corretta gestione della dimensione privata derivano poi, di conseguenza, «le arti alimentatrici della vita e tutte le leggi ordinatrici della città». L'amore dunque informa senza soluzione di continuità e quasi come diretta emanazione la sfera pubblica, senza che con essa ci si limiti ad indicare la sola componente sociale. Il messaggio di Cuoco infatti ha natura manifestamente politica poiché insiste in più di un'occasione sull'ingerenza dell'amore anche nella armonia e nel controllo sociale: esso ha i tratti caratteristici di un illuminato demiurgo e riformatore («Il mondo già esisteva, ma era il mondo della materia e della necessità; vostra mercé, santi Numi! Nacque il mondo della mente e della virtù»). Al pari dell'universo familiare, la società deve essere regolata dall'ordine e dall'assenza di passioni estreme perché arginate e moderate da leggi precise.

Pera chiunque corrompe le leggi di amore; rendendolo inutile alla città e facendolo servire alle altre passioni degli uomini. Quella città nella quale l'amore rimane inutile somiglia un artefice stolto, il quale avendo ricevute in dono dalla natura due mani, volontariamente si priva dell'uso della destra. E tra gli uomini quale è il più vile? Quello che non ha mai amato. Quale, sebbene non ancora lo sia, diventerà il più vile? Quello il quale farà servire l'amore a tutte le altre sue passioni. Chi mai purgherà l'anima, se quest'affetto, che tra tutti è il più generoso

⁵⁵⁶ V. Cuoco, *Il Platone in Italia*, a cura di A. De Francesco e A. Andreoni, Bari, Laterza, 2006, p. 374.

e che ci è ispirato per purificar tutti gli altri, viene ad esser dagli altri avvilito e corrotto?⁵⁵⁷

In questo brano lo scrittore offre dunque indicazioni su come far sì che l'amore possa non risultare dannoso ma adeguatamente moderato al fine di un rinnovamento della società, all'interno di una più ampia proposta di pacificazione e unità, e quindi ordine, per la formazione di uno spirito pubblico. Cuoco vuole pertanto valorizzare le cellule fondative della concordia civile: la centralità dell'armonia nel nucleo familiare equivale, per certi versi, all'attenzione che si deve prestare alla conoscenza del popolo per poterlo educare e più in generale alla necessità di partire da ciò che sta alla base della società perché essa possa realmente dirsi solida.

Il messaggio viene ripetuto chiaramente nella lettera X, inviata da Platone a Critone, che riporta un discorso di Archita (sotto il quale si celerebbe il vicepresidente napoleonico Melzi d'Eril) mentre invita non a riflettere su quale forma di governo sia migliore per una città ma a pensare a come diventare buoni cittadini:

Tornate ai vostri affari [...] fate in modo di star meglio nelle vostre famiglie, e starete anche meglio nella città. Se voi vi volete occupar sempre degli affari pubblici, senza curare i vostri interessi privati, rassomiglierete quei viaggiatori, i quali per la curiosità di osserrar gli edifizii pubblici nella città in cui arrivano trascurano di trovarsi un albergo, e poi si dolgono che in quella città si alberga male. Se volete esser cittadini felici, diventate prima uomini virtuosi.⁵⁵⁸

Ma al di là della proposta teorica sull'amore che si inquadra tra le numerose e frammentate riflessioni filosofiche di cui si informa il testo, il romanzo presenta una debole linea narrativa incentrata sul rapporto tra il protagonista, Cleobolo, e la giovane pitagorica Mnesilla, di cui il giovane si invaghisce appena arrivato in Italia che consente di definire più chiaramente le posizioni cuochiane:

Abbiam frequenti visite di donne; imperocché tu devi sapere che qui la filosofia non è prerogativa degli uomini soli, come tra noi; le donne contano un numero di filosofanti non minore. Ve ne è tra le altre una, il di cui nome è Mnesilla... che

⁵⁵⁷ Ivi, p. 376 (Per un inquadramento del passo nelle teorie settecentesche sull'amore si veda M. MARI, *Venere celeste e venere terrestre: l'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988).

⁵⁵⁸ Ivi, p. 45.

vuoi che io ti dica? Se potesse avvenire, come desiderava Socrate, che la virtù si mostrasse sotto forme mortali, essa sarebbe bella come Mnesilla.⁵⁵⁹

Nonostante l'importante affermazione di parità di condizioni tra uomini e donne all'interno della setta pitagorica, alla giovane fanciulla nel romanzo non viene dato spazio per l'esposizione del suo pensiero, se non quando si tratta delle lettere d'amore inviate a Cleobolo, sicché nella rappresentazione appare piuttosto tipizzata. Qui emblema di virtù, successivamente lo diventerà di bellezza e di saggezza al punto tale da attirare in mezzo alle altre l'attenzione del protagonista benché riesca a dimostrare la propria intelligenza senza oscurare l'altrui.

L'importanza della virtù femminile è tuttavia riaffermata da Platone, secondo il quale essa è necessaria per moderare gli istinti degli uomini, educarli a non pretendere ciò che non si sono meritati, secondo una prospettiva che identifica in questo ruolo il loro dovere nei confronti della patria. All'elogio dell'idea dell'amore, a cui gli uomini possono solo avvicinarsi coltivando la virtù e ricercando il vero, seguono i riferimenti alle città greche e a modelli sbagliati di gestione del ruolo femminile per lo sviluppo civile e sociale. Platone condanna infatti la prassi ateniese che non consente alle donne di sviluppare le facoltà della mente e del cuore, con la conseguenza di un reale ostacolo allo sviluppo di sentimenti sani. Sbagliato è dunque crescere le donne perché dal gineceo paterno si rifugino in quello coniugale, facendo di esse un mero strumento di procreazione sin dalla nascita e lasciando invece le virtù e l'intelligenza che una moglie dovrebbe avere alle etere.⁵⁶⁰ Per Platone il ruolo delle mogli non è fare figli, ma dare dei cittadini alla patria, impresa possibile solo se le donne non vengono trattate come serve, perché non sarebbero in grado di dare un'educazione adeguata.

Il pregio della scuola pitagorica, dietro il quale si cela il parere del Cuoco, sarebbe dunque l'aver abbattuto la diversa condizione dei due sessi, secondo una forma di giustizia che coincide con l'utilità:⁵⁶¹ solo una corretta riforma dei costumi e una «bene istituita educazione» possono

⁵⁵⁹ Ivi, p. 18.

⁵⁶⁰ Molte delle idee qui esposte dal Cuoco risentono delle riflessioni sull'educazione femminile su cui si era soffermato il suo amico Galanti, autore di uno specifico trattato sul ruolo della donna e tenace sostenitore del romanzo come valido strumento di educazione.

⁵⁶¹ Nella lettera XIX verranno elencate le opere di queste studiose, per nulla inferiori agli uomini al punto che si può dubitare per la forza delle argomentazioni che siano di mano femminile (V. Cuoco, *Il Platone in Italia*, cit., pp. 110-111). Non dissimilmente in una lettera del 1808 in cui mette a confronto le donne spigliate di Parigi e le donne napoletane, dirà: «Abbiamo cattive figlie, pessime madri, pessime sorelle, pessime nuore, pessime cognate, inutili cittadine (poiché le donne tra noi non fanno nulla, mentre altrove fanno tutto e raddoppiano così le braccia per l'industria nazionale); e tutto questo per avere che? Per avere delle brutte pupazze inette, selvatiche, imbecilli, le quali per la loro inezia sono inutili alla società, per la loro selvatichezza contribuiscono a fomentare la barbarie che regna presso di noi, colla loro imbecillità annoiano lo stesso marito, il quale, mentre esige una moglie fedele, si pregia di essere infedelissimo» (*Epistolario*, cit., p. 277).

«nobilitare lo stato di moglie e madre». Al genere femminile sono infatti riconosciute qualità da tutelare con le leggi, poiché i loro «spiriti più molli e più pieghevoli» e la «più calda fantasia» possono comunicare più agevolmente «l'entusiasmo necessario per le riforme». Esse hanno infatti dato prova, quantomeno in Italia, di pietà maritale, di carità patria e di essere in grado di salvare la propria città.

Eguale parità Cuoco ritiene necessaria anche all'interno del nucleo familiare dove si afferma una visione dell'amore reciproca e collaborativa nella quale le mogli siano per i mariti amiche oltre che madri, mentre queste ultime non devono disonorare questi ruoli con la propria condotta. Appare tuttavia chiaro nel passo in cui compare questa definizione dei precisi compiti dei consorti che la pari dignità della donna non le consente un reale accesso alla sfera pubblica: se esse infatti, adeguatamente sostenute dai mariti, si occupano a dovere degli affari domestici, lasciano agli uomini il tempo necessario per attendere a quelli pubblici.⁵⁶²

Tali presupposti guidano la lieta parabola dell'amore tra Cleobolo e Mnesilla, che soprattutto a partire dalla fine del secondo volume si attiene, pur rispettando la struttura frammentata e saggistica del testo, ai consueti moduli narrativi della rappresentazione della fenomenologia amorosa, scandagliata attraverso un più fitto scambio epistolare tra i due. Il protagonista prende coscienza della forza della sua passione sorta dai solitari colloqui con la giovane, deve fronteggiare l'incapacità di comunicarle i propri sentimenti e di convivere con un pensiero costante, alimentato dai reciproci e timidi sguardi. La confessione dell'amore avviene però a distanza, dove entrambi si sentono protetti dall'idea di un possibile inganno e dove la forza della passione è più temperata: in questo modo la dichiarazione risulta meno condizionata dall'incertezza e più semplice e vera l'apertura del cuore all'altro. Nelle anime più generose, come riporta Platone a Mnesilla «cresce colla lontananza l'amore; e cresce la virtù che è la sola madre di vero e durevole amore».⁵⁶³

La distanza dell'amata e l'intensità del sentimento si manifestano anche nella natura che circonda Cleobolo, dove percepisce la presenza dell'amata e sogna, camminando come Petrarca «di pensier in pensier di monte in monte» e guardando il cielo, di potersi eternamente unire a lei. Ma sarà Platone, traendo le fila di tutte le considerazioni sin lì avanzate, a raccontare l'esito di questa avventura, che vedrà i due coniugi pronti a trasferirsi in Grecia a dividere «i doveri, le gioie e le pene della vita»,⁵⁶⁴ in una prospettiva che certo attiene alla sfera privata, dove dominare l'amore, ma che ha imprecise implicazioni nei ruoli pubblici e nella definizione del buon cittadino.

⁵⁶² Cfr. *ivi*, p. 222.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 385.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 527.

Cuoco delinea insomma nel suo romanzo una forma di amore nuova, in cui il privato e il pubblico si compenetrano, in cui la famiglia e i valori che la governano si sublimano e pervadono la società in cui si inseriscono i coniugi.

L'importanza che nelle narrazioni alte riveste la rappresentazione o la rilettura della storia presente, oltre a marginalizzare il personaggio femminile, implica, per chi sceglie di rappresentare la tematica amorosa, la ricerca di un compromesso con il reale messaggio da veicolare che non riesce sempre perfettamente, se non nell'*Ortis* foscoliano.⁵⁶⁵ Si è visto infatti come nei romanzi esaminati il piano della storia d'amore e quello politico siano talvolta sbilanciati, sebbene entrambi stiano collaborando alla definizione di uno stesso contenuto. Ma la strada che avrebbe preso il romanzo è ormai tracciata, come si vedrà nei tentativi di Balbo e Santa Rosa dove la difesa della donna, virtuosa e pura, e l'espressione dell'amore sono allo stesso tempo difesa della patria e possibilità di coronare un sentimento virtuoso.

⁵⁶⁵ Non si dimentichi come ad esempio nella *Notizia* Foscolo riporti specificatamente le accuse di coloro che trovano mal amalgamate le due anime dell'*Ortis*, che finiscono per scontentare il lettore che cerca i sospiri e quello che invece ama discorrere di politica.

2. Una letteratura d'intervento: il romanzo tra impegno e disimpegno

2.1 Il ribaltamento politico del romanzo sentimentale

Come si è detto, caratteristica propria delle nuove narrazioni è la necessità di confrontarsi con la società in cui vengono prodotte, con l'inquietudine propria del tardo illuminismo e il formarsi di un nuovo sistema filosofico, alla luce di una manifesta distanza tra teorie di rinnovamento e loro reale applicazione. Nonostante il mezzo storico o fantastico serva a istituire una distanza tra realtà e narrato, la lettura del presente è sentita come un'esigenza da parte degli autori, che ridefiniscono nel loro romanzo la condizione in cui si trova a vivere l'intellettuale, assunto a paradigma umano di una precisa condizione storica.

Si è visto che con la sua *Saffo* Verri promuove un'operazione letteraria di duplice rottura: da un lato dai romanzi di consumo, che offrivano attraverso una vicenda avventurosa e la scelta di una protagonista femminile la superficiale e disimpegnata rappresentazione di un modello sociale moderno e vicino agli interessi di un nuovo pubblico; dall'altro – e ancor di più – dal sentimentalismo rousseauviano, a cui si contrappone la tragica e necessaria parabola mortale della poetessa, esito di un amore incontrollato e pernicioso che corrompe l'equilibrio psicologico e morale dell'individuo.

Ad un livello di lettura più superficiale Verri vuole proporre l'esperienza della fanciulla come un *exemplum*, un invito a non cadere nella fallacia delle promesse amorose:

[...] chiunque leggerà questa narrazione, invece di essere allettato agli insidiosi piaceri che la Dea promette come sinceri, potrà vedere descritti, coll'esperienza di sì misera donzella, i lagrimevoli effetti del predominio di Amore.⁵⁶⁶

Tuttavia, gli inganni e le sofferenze causate dall'amore sono assunte come punto di partenza per una riflessione sulla condizione umana, che risulta interamente dominata dalla fatalità e dall'impossibilità di un reale azione dell'uomo che si collochi all'infuori dell'accettazione del suo destino. Accanto al disegno narrativo principale che prepara il lettore all'inevitabile suicidio di Saffo, già anticipato nei primi capitoli e noto per tradizione letteraria,⁵⁶⁷ nel romanzo viene tracciata in parallelo una linea più strettamente riflessiva, attraverso sottilissimi rimandi sparpagliati all'interno del testo, grazie alla quale viene messo in discussione un sistema filosofico che non solo

⁵⁶⁶ A. VERRI, *Le avventure di Saffo*, cit., p. 85.

⁵⁶⁷ Nel primo capitolo si legge ad esempio: «La vergine già manifestava, così presto, il parziale dominio della madre di amore, sotto il di cui imperio ella doveva un giorno così miseramente, come vedremo, essere soggiogata». (Ivi, p. 33)

esalta e giustifica erroneamente la naturalità delle passioni, ma neppure rivela chiaramente la limitatezza della possibilità di azione dell'uomo.

Proprio alla sua protagonista Verri affida una lucida rappresentazione della tragicità dell'esistenza, poiché «un sol momento basta a farci comprendere una estrema infelicità, laddove neppure lunga serie di fortune ci può assicurare dalla costanza di giorni tranquilli».⁵⁶⁸ Di fronte all'imponderabilità della sorte «il solo conforto delle cure mortali», benché sia insieme il «più fallace», è identificato dal narratore nella «speranza lusinghiera», che argina l'impossibilità di eliminare la causa delle «angosce prepotenti». La stessa proposta della ancella di Saffo, che ribadisce come solo la morte cancelli tutte le speranze e sia dunque necessario «combattere con la fortuna» finché rimane alito di vita, viene negata poco dopo dai ripetuti e inutili tentativi della giovane di liberarsi dalla sua ossessione. All'interno delle soluzioni offerte dall'uomo, persino la filosofia viene ritenuta inutile, e di questa «medicina della mente», più che l'efficacia pratica, viene messa in luce soprattutto l'intransigenza con cui è professata dai suoi cultori:

E quantunque sia così efficace l'uso dei filosofici trattenimenti, che veggiamo come ciascuna setta, convinta delle proprie opinioni, conformi tutta la vita alle medesime, e soffrirebbe piuttosto povertà e vilipendj per la libertà dell'intelletto che accettare gli onori e le ricchezze, sottomettendolo a straniere discipline; nondimeno la filosofia perde negli amorosi delirj la venerabile sua dignità, riducendo anzi a puerili costumi la grave vecchiezza, e ad opere imbecilli infino gli stessi eroi e semidei, come di Ercole e poi di Achille è avvenuto.⁵⁶⁹

E di nuovo, poco più avanti, si affermerà come il disordine degli umani affetti abbia tratto in «lagrimevoli sventure anche le menti più sagge». Di fronte quindi alla reale difficoltà di portare avanti un'esistenza serena, il narratore suggerisce, quale ristoro, il sonno, che per «poche fortunate ore» concede un «grato obbligo» a una «peregrinazione piena di stenti».⁵⁷⁰

Delineata dunque attraverso pochi riferimenti la profonda infelicità insita nella nostra condizione, Verri definisce un piano di intervento che oscilla tra la riflessione sul genere umano e quella sull'uomo in quanto essere sociale e, quasi interrompendo la sua narrazione, riserva alcuni capitoli a una proposta concreta, con ampi risvolti politici, per vincere passioni e sofferenze: il romanzo vira dunque in maniera diretta verso la sospensione della tematica sentimentale, al fine di

⁵⁶⁸ Ivi, p. 114. Per la vicinanza del pensiero leopardiano con quello del Verri si veda L. MARTINELLI, *Introduzione*, a A. VERRI, *I romanzi*, Ravenna, Longo, 1975, p. 39; le note di Cottignoli nella edizione a cui ci stiamo attenendo ma anche E. TRAVI, *Leopardi lettore delle opere di Alessandro Verri*, in *Leopardi e il Settecento*. Atti del Covegno Internazionali di Studi leopardiani (Recanati, 6 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 497-520 e C. MUSCETTA, *L'ultimo canto di Saffo*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXIII, 1959, pp. 194-218.

⁵⁶⁹ A. VERRI, *Le avventure di Saffo*, cit., p. 114.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 124

offrire un terreno di confronto sulla rigidità dei sistemi filosofici contemporanei e sulla loro reale capacità di interpretare il presente.

Il suo punto di vista è affidato a un intellettuale di nome Eutichio, che ricovera la protagonista durante la sua fuga dalla casa paterna e la coinvolge in ampi dibattiti con i giovani ospiti del suo felice ritiro. Eutichio viene ritratto mentre è «versato nella continua lettura de' poeti e degli oratori di que' tempi, ma dotato soprattutto del più nobile pregio della filosofia, la rettitudine del raziocinio e la chiarezza della elocuzione» ed insieme esperto della vita: un tempo impegnato in negoziazioni con il padre di Saffo, viaggiatore, vincitore dei giochi olimpici e persino pervaso a tal punto dall'amore di patria da combattere contro i barbari che volevano togliere alla Grecia «quella libertà di cui non godevano», ora ha serenamente optato per la distanza da ogni forma di coinvolgimento emotivo e di impegno civile. Il personaggio viene dunque costruito in netta antitesi con la protagonista, che è certamente colta ma di cui si sottolinea soprattutto l'ingenuità, l'inesperienza e la forte sensibilità, alimentate peraltro da un diverso tipo di letture, quelle amorose e romanzesche citate all'inizio dell'opera.

Eutichio viene rappresentato sin da subito come un filosofo *sui generis*, in grado di arrestarsi dove i limiti della mente umana consentono di arrivare, pena l'incomunicabilità. Il suo modo di parlare è diretto come lo sono i suoi pensieri e soprattutto lontano dall'oscurità di molti «amici del vero», impegnati a persuader se stessi, a elaborare concetti incomprensibili e mal espressi anche quando arrivano alla scoperta di alcune verità. Questi ultimi infatti confidano nell'intelletto che di per sé è tuttavia «sempre ottuso», cosicché quando si prova a penetrare in ciò che gli è precluso, vale a dire «gli arcani della natura», essi si perdono soltanto nelle inutili sottigliezze e trascurano la sostanza delle cose.

Questo scetticismo si riflette anche nelle modalità di indagine dei temi concreti del vivere civile, ponendosi in netta antitesi con la necessità di indagare o divulgare il vero, poiché non è detto che esso costituisca ciò che è «più utile e più salutare». Tale tesi è confermata dalla validità dell'uso del mito presso la moltitudine, che grazie alle favole e non alla corretta e razionale spiegazione scientifica ha così imparato a temere gli dei e ad astenersi dai crimini, sicché l'opinione ha prevalso sulla «nostra saggia filosofia».

Alla base della riflessione verriana c'è dunque un'idea conservatrice che si scontra con il clima culturale e morale dilagante in Europa, per perpetrare invece un sistema tradizionale di valori dominati dalla classe intellettuale, a cui sola spetta l'esclusivo esercizio del sapere. Verri percepisce insomma i cambiamenti e gli stravolgimenti che si verificherebbero – e che di lì a poco si sarebbero concretizzati con la rivoluzione francese – se emergesse la verità dei condizionamenti sociali e delle loro strutture, sicché necessario diventa mantenere «l'obbedienza alle patrie istituzioni» per poter

avere una società di buoni cittadini. Diversamente operando, si indurrebbe la plebe ad acquisire «altri vizj» ed essa comincerebbe a ragionare «sull'origine della proprietà dei beni» e sulla loro sproporzionata distribuzione.⁵⁷¹

All'interno di questo spregiudicato mantenimento dello *status quo*, che fa della religione un *instrumentum regni*, si collocano ad esempio anche le grandi illusioni finalizzate all'esaltazione dell'unità politica e della gloria di una città, poiché a ben vedere l'«amor di patria» e le «imprese di valore» andrebbero contro la razionalità del singolo per un semplice istinto di conservazione. Ne deriva dunque che la persuasione risulta più nobile e benefica delle inutili verità veicolate dalla filosofia, perché essa consente il «sostegno delle repubbliche» alimentando «i probi e valorosi cittadini».⁵⁷²

L'ideologia sottesa al pensiero di Eutichio presuppone però che non sia sempre doveroso neppure ricercare la verità da parte dei filosofi, poiché come essa può «pascere l'intelletto», così dalla sospensione dei pensieri e dall'indolenza può derivare la «dolcezza della stupidità», la «calma piacevole»; da questo punto di vista, gli uomini possono trarre insegnamenti da come gli animali si lasciano guidare dai propri istinti, ma rispetto a loro devono distinguersi grazie all'esercizio della virtù: affidarsi al cuore più che all'intelletto significa individuare immediatamente ciò che è utile, senza rischiare di cadere in pericoli, invidie e timori.⁵⁷³

Alla proposta di sereno distacco messa in bocca al suo personaggio Verri approda dopo una lunga riflessione sulla propria condizione di intellettuale, che dalla realtà coeva e dalla natura si vede impossibilitato ad esercitare una reale operazione di rinnovamento, soprattutto in direzione di quelle aperture e quella dimensione di impegno e mediazione propugnate dall'illuminismo. Per Alessandro un primo ostacolo è già insito nella piccolezza dell'uomo paragonato all'universo, rispetto al quale la terra stessa altro non è che un «atomo di fango»: questa condizione decreta la limitatezza dei pensieri, sempre troppo «umili e sommessi» per comprendere «sì vasta mole», «estendersi in così ampio circuito», sicché la sola via possibile diviene la consapevole ammirazione, la dimensione contemplativa.⁵⁷⁴

Ma la scelta consapevole dell'*otium* si lega in particolar modo al disincanto da passioni credute oneste, tanto personali quanto civili. Eutichio è stato, infatti, come lo scrittore, tradito da una donna ingannatrice che amava, e non ha potuto trovare consolazione neppure alle sue velleità democratiche, poiché parallelamente ha visto fallire la rivoluzione di cui si era fatto promotore,

⁵⁷¹ Ivi, pp. 134-135

⁵⁷² Ivi, p. 138

⁵⁷³ Sul sensismo verriano e i limiti del razionalismo si veda in particolare il contributo di F. CICOIRA, *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura*, cit., pp. 3-24..

⁵⁷⁴ Ivi, pp. 153-154.

quando aveva tentato di ripristinare l'antica repubblica alla patria soggetta alla tirannide. In realtà Verri aveva già nel «Caffè» tracciato i contorni di una simile storia, in un racconto intitolato *I beni dell'insensibilità* e definito dall'autore *Racconto antico*, ambientato certo in una età diversa ma pur sempre nella stessa antica Grecia della Saffo. Il breve contributo narra la conversione e la riconversione dell'ateniese Damone, descritto con gli stessi tratti con cui nei primi capitoli del primo romanzo verriano viene descritta la poetessa di Mitilene. Benché Damone sia nato «con mediocri talenti nulla eccedenti il senso comune»,⁵⁷⁵ mentre Saffo spicchi sin da subito per una più acuta sensibilità e una naturale inclinazione all'arte,⁵⁷⁶ entrambi sono descritti come lontani e alieni da una qualsivoglia forma di turbamento o scuotimento caratterizzato dalla veemenza di passioni, vizi o virtù. Un ottundimento, una forma di apatia sembra caratterizzare l'ateniese, che di fronte alle sconvolgenti emozioni provate dai suoi concittadini nella visione delle tragedie, sbadiglia e contemporaneamente si chiede quale sia però il piacere che dal dolore, dalle lacrime, tutti sembrano ricavare. Non poi tanto diverso il «risveglio» di Saffo che, sentendosi sempre inattaccabile di fronte all'amore e ai suoi turbamenti, viene sconvolta dalla visione di Faone durante un altro evento pubblico, vale a dire gli agoni atletici, gare in cui non aveva mai prestato attenzione alla perfezione dei corpi maschili. In entrambe le narrazioni, inoltre, risulta decisivo l'intervento di una divinità: se nel caso di Damone l'acquisizione della sensibilità è il risultato di una preghiera rivolta a Giove, non così benevola si rivela invece la dea dell'amore nei confronti della poetessa, che proprio da Venere viene rovinata e turbata nella sua placida esistenza. Ma non si sottovaluti il fatto che sarà lo stesso Damone a domandarsi poi: «che chiesi io mai al Cielo! Qual pena maggiore potea egli impormi per una sì sventata domanda?».⁵⁷⁷

Il protagonista trasformato «in un uomo che sente» è inizialmente descritto con connotazioni positive:

[...] già quella stupida fronte, e quegli occhi inanimati, e tardi, son fatti pronti, e languidamente vivaci; più non sorride indolentemente; più non vede in quella faccia le tracce della primiera stupidità, sono vivi i tratti, leggiadri contorni, e vi leggi in fronte il buono, il sensibile, il virtuoso cittadino.⁵⁷⁸

Ma non ci vorrà molto tempo perché il dono ricevuto si riveli nella sua fatalità, come subito sarà evidente nelle vicende di Saffo, che l'amore consuma, logora e ossessiona sin dal suo primo manifestarsi. In questo breve racconto tuttavia la pericolosità del sentimento si rivolge soprattutto

⁵⁷⁵ A. VERRI, *I beni dell'insensibilità*, in *Il Caffè*, cit., pp. 387-394.

⁵⁷⁶ Poetessa «dal vivace intelletto» e «fornita di senso esquisito per la speculazione» la definisce l'autore nel romanzo.

⁵⁷⁷ A. VERRI, *I beni dell'insensibilità*, cit., p. 390.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 391.

alla sfera degli interessi pubblici, toccando senza profondità gli affetti: se è vero infatti che la morte dell'amico Filotete sembra come portare ad una "estinzione" della natura, facendo per la prima volta sgorgare lacrime dal volto del protagonista, è altrettanto innegabile che la lunga elaborazione del lutto, peraltro mai completamente portata a termine, trova un apparente ristoro nella prestigiosa nomina ad arconte, che non lo esimerà però dall'incontro con altre e non meno gravi sofferenze.

Damone infatti non è «quel giudice indolente» che rimane impassibile di fronte ai mali pubblici, ai pianti delle vedove e dei bambini affamati, ma al contrario vive su di sé le loro sventure. Costretto a sopportare le distruzioni e la desolazione della guerra, la riduzione in schiavitù dei suoi congiunti, tenta come un «forsennato» di liberarli in ogni modo, e ne rimane ferito. E così di fronte alla tristezza dei volti dei cari, ad una Atene sempre più desolata popolata di miseri che mendicano un tozzo di pane e rendendosi conto dell'impossibilità di dare concretezza allo «Zelo» e al suo «amore della Patria», muove a pietà il padre degli dei che lo riconduce in uno stato di totale apatia.

Il coinvolgimento negli affari pubblici, il tentativo di comportarsi da buon cittadino, l'incarnazione dell'uomo virtuoso che abbandona l'inerzia, l'*otium* e la mediocrità, così caldamente promosso nelle pagine del periodico dai due fratelli, subisce qui un radicale ribaltamento: la seconda e definitiva metamorfosi di Damone sembra infatti segnalare esplicitamente i limiti del sentimento, o meglio ancora i suoi pericoli, cosicché risulta più conveniente il ritiro e l'abbandono dalla città. L'ambiguo e quasi rassegnato messaggio che chiude il pezzo e che mostra il protagonista in pace persino di fronte alla caduta di Atene, alla morte degli amici e alla cattura della moglie e dei figli, benché sia da considerare nulla più che un monito, rivela a queste date una insospettabile e precoce predisposizione verso quella precisa scelta ideologica che di lì a qualche anno avrebbe caratterizzato la produzione narrativa e la vita stessa di Alessandro.

Se si torna infatti al romanzo, il ripiegamento sulla serenità e sull'assenza di moti dell'animo che turbino l'interiorità presenta nel caso di Eutichio, filosofo e *alter ego*, verrebbe da dire, di Damone, una sfumatura di stampo politico ben più marcata. Eutichio infatti rivela a Saffo di aver abbandonato il progetto di ribellione alla tirannide che dominava nella sua patria perché, tra la corruzione e il «letargo di molti» contro la «magnanimità di pochi», era divenuto persino preferibile «servir ne' vizj che l'esser libero nella temperanza». L'abbandono dell'impresa è infatti ritenuto un esempio di «saggia e vera filosofia» poiché se l'unica soluzione per ottenere la libertà è una congiura, l'effetto è il «sacrificio d'ogni reliquia de' buoni, il trionfo de' malvagi e la conferma della tirannia».⁵⁷⁹ Così aveva del resto dimostrato Verri nella sua prima tragedia in cui né despoti né tirannicidi risultano vincitori, ma mossi tutti da impulsi sanguinari e quasi privi di alternative.

⁵⁷⁹ A. VERRI, *Le avventure di Saffo*, cit., p. 152.

Nella *Congiura di Milano*, che si rifà ad un passo delle *Istorie fiorentine*, il protagonista è Montano, un intellettuale che in Machiavelli svolge la funzione limitata di suggerire l'azione e che qui diventa sobillatore, omicida e responsabile del sovvertimento politico che mette fine alle macabre crudeltà del tiranno Galeazzo Visconti. Incarnazione delle istanze libertarie e repubblicane, novello Bruto, egli avrebbe tutte le carte in regola per assurgere al ruolo di eroe classico: benché ispiri il «sacro fuoco della virtude» nei giovani che lo seguono, organizzi la congiura, elevi i cuori dei suoi a «grandezza di pensieri e a ardue imprese», uccida il despota e liberi la città, perisce per mano del popolo («una mandra guidata da un bifolco») che non ne comprende il nobile intento. Ne' *La prova del cuore* l'incapacità di capire la magnanimità delle gesta belliche era additata come sinonimo di ottusità di ingegno, ma nella tragedia la questione è affrontata con ben altri toni. Le parole con cui Montano dà il suo addio alla vita: «in tempi vili è sfortuna nascere grande», pur potendo rappresentare il perfetto finale, l'acme della tragedia e l'inevitabile distacco tra l'agente e una società passiva, inetta, risultano invece, come ha fatto notare Cicoira,⁵⁸⁰ messe in discussione e, con esse, il personaggio che le pronuncia. Non chiudere qui il dramma, contrariamente a quanto suggeriva ad esempio Pietro in una lettera al fratello,⁵⁸¹ non è come afferma in risposta Alessandro aderire a quanto la storia tramanda (tanto più tenendo conto dello scarto profondo con Machiavelli nell'addossare responsabilità a Montano), ma volerne dare una diversa chiave di lettura.⁵⁸² Nel condannare un intellettuale, un figura il cui pensiero è rivoluzionario al pari dei fatti, Alessandro sancisce ulteriormente la propria distanza rispetto a una partecipazione alla vita politica che metta in discussione un ordine stabilito, che si riveli sovversiva: è dunque ormai evidente il divario con le posizioni degli illuministi francesi e con il fratello. La figura del Simonetti, quale portavoce dell'autore, che da ex consigliere onesto e virtuoso del tiranno rimarca le colpe di Montano e dei congiurati e la viltà del loro agire perché basato sul tradimento («quai pensier grandi in vile impresa! Nati / all'opre eccelse in tradimento infame / impiegaste il valor! Strano deliro / di calda gioventù! Cessi il funesto / sogno di gloria, benché tardi alfine / v'insegni il tristo evento il nero

⁵⁸⁰ F. CICOIRA, *Il funesto sogno di gloria*, in *Alessandro Verri*, cit., p. 47; per altre relazioni tra i due componenti si veda anche M. CERRUTI, *Alessandro Verri tra storia e bellezza*, in *Id. Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva, 1969.

⁵⁸¹ Scrive Pietro: «Lo spettatore assolve quelli che l'autore condanna» (Carteggio Pietro e Alessandro, vol. X, p. 178)

⁵⁸² «Se lo spettatore assolve i congiurati, l'autore non li condanna, ma è la storia, né io posso fare che siano impuniti, perché il fatto è cognito al contrario. Di più io, benché autore, sono suddito fedelissimo d'una potentissima e felicissima erede di quel gran scellerato, e la convenienza del principato, e le moderate massime di doverosa subordinazione esigono che mai si applaudisca ad una congiura, anche contro Caligola e Nerone, perché l'uomo onesto deve allora comportarsi come Pomponio Attico, cioè viver sotto miglior cielo, lo che potevano fare anche i nostri Bruti e Cassii lombardi. Questa tirata del Simonetti dopo le lunghe accademie che *licet occidere tyrannum*, l'ho messa per correttivo, sembrandomi anzi che prendendo il tutto assieme, l'autore ha ben mostrata più forza nei sensi di libertà che in quelli di tolleranza» (lettera a Pietro del 30 gennaio 1779, *ivi*, vol. X, pp. 184-185). Per riff. alla figura del tiranno nelle tragedie alfieriane scritte tra il 1777 e il 1779, dunque coeve alle tematiche verriane, vd. VALTER BOGGIONE, *Il tempo della tirannide*, Milano, FrancoAngeli, 2012 (Verri conobbe Alfieri e rimase affascinato dalle sue tragedie e dalla sua personalità che, come si vedrà, verrà ricordata anche nelle lettere alla cognata).

inganno / che v'ha delusi»),⁵⁸³ veicola la morale della tragedia, che troverà ormai un inquadramento preciso nell'ideologia espressa nel romanzo.

Seppur dettato dai più nobili propositi, il tentativo rivoluzionario di Eutichio contro il tiranno della propria città lo induce senza rimorsi all'abbandono della vita pubblica giacché le congiure non consentono una reale evoluzione della società, sicché – si potrebbe dire – da Montano egli si fa Simonetti:

La moltitudine non seconda il progetto valoroso, e rifiuta un dono che più non apprezza, cioè la libertà: i ricchi amano più le loro sostanze che la patria, né per lei vogliono esporle a rivoluzioni pericolose; i magnati divengono strumenti necessarij al Governo dispotico, e però loro piace più delle eguaglianza repubblicana lo splendore della monarchia; di modo che per consenso di tutte le parti sarebbe tardi ogni rimedio alla mortale infermità; e chi pensa altrimenti, vedrebbe negli effetti che questi magnanimi pensieri non producono se non gloriose perturbazioni.⁵⁸⁴

La storia passata, che riflette in questo caso la società europea del dispotismo illuminato, insegna dunque che possono esservi due sole soluzioni se si vuole ottenere la libertà, ma propria dei «buoni» è soltanto quella che evita coscientemente le «violenti rivoluzioni», tanto più alla luce di una struttura sociale in cui nessuno sembra realmente interessato a ridiscutere le proprie posizioni. L'intellettuale di fronte a una patria che non è in grado di intendere i benefici dei cambiamenti, né tantomeno di esserne grata, può allora serenamente chiudersi in se stesso, nella presa di coscienza dei limiti dell'uomo e della sua volontà di agire sulla realtà: e così farà Alessandro che rifiuterà peraltro qualsiasi incarico amministrativo dedicandosi liberamente alla sua attività di letterato.

Tuttavia, ai fini dello sviluppo del romanzo, la prova di Verri mostra chiaramente come la nobilitazione del genere non abbia soltanto lasciato alle spalle i limiti del *divertissement* letterario, ma anche la semplice definizione di “scuola di morale”, tanto cara ai sostenitori. Le narrazioni, perché interpretino adeguatamente i profondi cambiamenti culturali e sociali legati alla rivoluzione francese e alle sue deviazioni, devono farsi interpreti di un chiaro messaggio politico, sebbene filtrato dalla distanza storica e dall'invenzione, e ridefinire il ruolo dell'individuo e i compiti dell'intellettuale.

2.2 Le *Notti romane* tra condanna dei lumi e proposta conservatrice

Per quanto riguarda Verri, quegli elementi abbozzati sulla plebe, le rivolte, le tirannie nella *Saffo* vengono riletti ed estremizzati alla luce dei fatti recenti nelle sue *Notti romane*, il lavoro

⁵⁸³ A. VERRI, *La congiura di Milano*, in *Tentativi drammatici*, Livorno, Falorni, 1779, p. 87.

⁵⁸⁴ A. VERRI, *Le avventure di Saffo*, cit., p. 153.

decennale a cui affida la sua visione di una storia umana perennemente dominata da soprusi, violenze e sopraffazioni e in cui definitivamente viene rappresentato il declino degli ideali illuministi. Nelle *Notti*, in cui lo scrittore si ritrae a colloquio con le ombre romane intente a riflettere sul passato ma soprattutto sulla città presente, la dimensione narrativa e quella riflessiva si intersecano secondo quello stesso modulo dialogico già sperimentato nel precedente romanzo, proprio nella sessione di Eutichio. Ma l'estremizzazione delle posizioni verriane è evidente sin dall'*incipit*, quando l'autore abbandona il reale per calarsi all'interno di un'invenzione anacronistica stimolata dalle sue letture e dalla visione ristorante e malinconica delle tombe degli antichi romani, specchio dell'«umana caducità» ma anche testimonianze di una virtù o di imprese che la storia non ha sempre tramandato, come nel caso del monumento al quasi sconosciuto Caio Cestio, di cui «invan» ricerchi le imprese nei volumi. Se la vita contemplativa di Eutichio trascorre in un'atmosfera idilliaca, nella «placida sera» o «sotto il cielo stellato», con il mare e una lieve «aura», perché la riflessione di Alessandro, protagonista e narratore delle *Notti*, possa prendere il via è necessario calarsi nel buio intellettuale e non solo fisico degli scavi:

Mentre la mente mia era immersa in queste considerazioni, il vento notturno, penetrando all'improvviso per l'ingresso dello speco, estinse, con dispettoso alito, nella mia destra la face. Io quantunque per questa ingiuria fossi privato, quasi per sùbita cecità, del godimento di quegli oggetti, pur non ne fui tristo, perocché quanto aveva perduto nella vista, altrettanto ne acquistai nell'intelletto divenuto in quella solitudine e in quel silenzio vie più contemplativo. Già la mente si ingolfava nel pelago tenebroso, già scendevano i pensieri nel regno inconsolabile della morte, e secondo loro antica consuetudine erano ansiosi di ragionare co' trapassati.⁵⁸⁵

La momentanea sospensione dei lumi, che è metaforicamente la presa di distanza dalla cultura contemporanea, è dunque la via per un'altra conoscenza, per una rilevazione che soddisfi quel desiderio espresso sin dalla prima pagina di «vedere e ragionare con alcuna larva degli antichi»: un colloquio necessario persino per rileggere le vicende presenti, con una chiara volontà di affidare il progresso non tanto alle nuove scoperte ma ad una saggezza passata che vive solo nei volumi, come già aveva mostrato il Petrarca nelle sue lettere.⁵⁸⁶ Tuttavia, nei colloqui Verri non ricostruisce la storia romana ma dà voce e passione ai suoi personaggi, li anima, mettendo in luce i cambiamenti di stato d'animo e l'umanità, ma preservandone l'autorevolezza: non è un caso se l'incedere delle

⁵⁸⁵ A. VERRI, *Le notti romane*, edizione critica a cura di R. Negri, Bari, Laterza, 1967, p. 6.

⁵⁸⁶ «Le narrateur, plein de révérence, va jusqu'à vanter le progrès qu'historiens et scientifiques pourraient tirer de telles conversations ... Il s'abandonne ici au fantasme d'un savoir constitué à reculons: son récit s'offre d'emblée comme un contre-modèle à la démarche encyclopédique.» (P. MUSITELLI, *Le flambeau e les ombres*, cit., pp. 265-266).

ombre dei grandi sia maestoso, abbia «aspetto virile e marziale» e sia sempre «pago» nonostante la morte, mentre oscure donne e bambini «sospirano la perduta vita mortale».

Eppure l'intento del Verri non è celebrativo, anzi funzionale a mettere in luce la relatività del loro sistema etico, in cui tutti, assassini o vendicatori, risultano non esenti da colpe. Ciò che viene dunque riaffermato è la validità dell'opinione sulla filosofia, come spiegava Eutichio nella *Saffo*, vale a dire la strumentalizzazione dei valori che caratterizza le varie epoche:⁵⁸⁷ non è infatti un caso che i primi capitoli si concentrino sulla figura di Cesare e dei suoi sicari, di cui tuttavia viene dato un ritratto dissacratorio. Vale certo l'idea di ridiscutere l'ideologia rivoluzionaria che esaltava i tirannicidi contro il dispotismo ma contemporaneamente c'è la volontà di illustrare ciò che è consustanziale alla storia, vale a dire un inesausto spargimento di sangue.

La riflessione su Roma antica era già stata infatti al centro degli interessi verriani in un articolo apparso sul «Caffè», dove si segnalava la discrepanza tra l'immagine riportata dalla storiografia e l'effettiva desolazione seminata dalla fama, dalla gloria e dalle conquiste:

Da tali verità non furono guidate le penne della maggior parte degli storici, che tutti intenti a descriver le battaglie, le vittorie, gli eserciti ed i trionfi, abbastanza contenti di dare il nome di grandi e di vittoriose, non mai di giuste e di virtuose, alle nazioni, mandarono a' posteri una congerie di miserande grandezze, e ne celarono e tacquero tutti quei mali che accompagnano le grandi rivoluzioni. Quelle gloriose carnificine, in cui quasi fiere arrabbiate gli uomini miseramente si divorano e distruggonsi, ottengono gli encomj della poesia e dell'eloquenza, né senza fremere nel fondo del cuore, che anzi in rime canore ed in purissimo stile sono celebrati i massacri di molte migliaja d'uomini tagliati a pezzi, come oggetti indifferenti di mera curiosità ed erudizione.⁵⁸⁸

Tale è la prospettiva secondo cui, in particolare nella prima sezione *Al sepolcro degli Scipioni*, viene riletta la storia di Roma nelle *Notti*. Sin dal secondo colloquio infatti la repubblica romana è presentata come un inutile atto di continue violenze, spinte sino al patricidio: nonostante le anime depongano gli antichi rancori, Bruto si dichiara «ancora pronto a uccider tiranni», Antonio è indignato all'idea che «con Cesare cadde la patria». Ma quella stessa vanità delle azioni rivoluzionarie, che nella *Saffo* aveva condotto Eutichio a vivere serenamente lontano e incurante ormai della tirannide a cui era sottomessa la sua patria, viene riproposta in queste pagine relativamente all'assassinio di Cesare e alla successiva morte del figlio adottivo:

⁵⁸⁷ Come del resto costante è il ridimensionamento dell'intelletto umano a confronto dell'infinità del tempo, dove il pensiero «vi si turba, vi si stanca, vi si smarrisce». (A. VERRI, *Le notti romane*, cit., p. 16).

⁵⁸⁸ *Il Caffè*, vol. 1, p. 128.

Oppresso anche io dal fato di Roma, rivolsi in me quel ferro divenuto inutile per lei. Caddi, ma insieme con la patria, né soffersi il rossore di vederla in servitù. «Ecco» ripigliò il dittatore «già manifesto che la tua impresa fu inutile negli effetti». ⁵⁸⁹

Nell'autodifesa di Bruto, tuttavia, neppure l'immagine di Cesare risulta connotata in senso positivo, al punto da essere omologata a quella di un vero e proprio tiranno la cui tanto celebrata clemenza altro non è che la possibilità di decidere delle vite altrui e il cui potere è sorto sulle rovine della grandezza romana: «sono gli aridi ossami nostri il trono tuo». ⁵⁹⁰ La difesa del dittatore si basa invece sulla ineluttabilità del destino di Roma, che avrebbe ormai potuto uscire dalla sua condizione «agonizzante» e «inferma» solo attraverso un supremo moderatore o la servitù. Né diverso è il ritratto offerto di Ottaviano, che ribadisce la necessità del suo impero e la tranquillità che lo caratterizzò, benché ammetta di esser giunto al trono «con una striscia di sangue» ⁵⁹¹ e venga peraltro accusato dai suoi stessi collaboratori di avere redatto le liste di proscrizione. L'intera struttura del testo oscilla dunque tra la difesa della ragion di stato da parte dei tiranni e l'inevitabilità delle lotte per la libertà, per la difesa della repubblica, che in entrambi i casi sono connotate da rovina e desolazione e dunque da un processo di smitizzazione del glorioso passato di Roma.

Non a caso analoghi ribaltamenti subisce anche la vicenda dei Gracchi che si presentano inizialmente quali paladini della plebe contro i soprusi dei patrizi, da loro accusati di strumentalizzare parole come “patria”, “repubblica”, “grandezza del popolo romano” e di presentarsi ingiustamente come padri del popolo: «se di tal nome sono degni gli oppressori». ⁵⁹² Nella apologia del proprio operato, Caio Gracco incarna la figura di chi tutela la plebe senza versare sangue nel rispetto delle istituzioni repubblicane («le leggi erano il mio scudo, le parole il mio dardo»), ma è Scipione l'Emiliano a darne un ritratto screditante: «fratelli sediziosi, stirpe funesta alla patria, i quali senz'armi faceste a lei guerra più fatale d'ogni aperta violenza». Essi infatti hanno indebolito lo stato poiché hanno sedotto la plebe con «l'impossibile eguaglianza delle fortune», eccitando maggiori tumulti in Italia. ⁵⁹³

Ogni personaggio della storia di Roma è dunque funzionale ad imprimere una lettura di smascheramento, per non dire quasi mostruosità delle gloriose vicende storiche di tirannie, congiure o omicidi. L'ambivalenza nascosta dietro la presunta affermazione di libertà o, al contrario, di inevitabilità delle alternanze del potere, come si è visto, era stata già oggetto delle sue tragedie

⁵⁸⁹ A. VERRI, *Le notti romane*, cit., p. 27..

⁵⁹⁰ Ivi, p. 38.

⁵⁹¹ Ivi, p. 50.

⁵⁹² Ivi, p. 65.

⁵⁹³ Ivi, p. 128.

storiche. E già all'indomani della *Saffo*, Verri aveva steso alcune righe per un altro romanzo, e confluite in parte nell'*Erostrato*, che avrebbero dovuto affrontare i temi della fame, della gloria, dei conquistatori e dell'inesorabilità del tempo che trascina nell'oblio i tanti scheletri dei morti ormai senza nome. Il recupero di temi cari alla tragedia e la scelta di farne un romanzo deve essere letta alla luce di una volontà di stemperare il coinvolgimento dato dalla resa drammatica, per arrivare invece a una rappresentazione più lucida delle emozioni. Certamente – e i carteggi lo provano – Verri conosceva e stimava Alfieri, ma nelle sue prove narrative sceglie una strada diametralmente opposta agli esiti del tragediografo astigiano. La tragicità degli eventi storici infatti non è affidata a un eroe, a un io prometeico, a una figura titanica che si sacrifica per la patria o che combatte per una passione struggente mantenendo il suo statuto di nobiltà, perché nel Verri non vi è nulla di propriamente illustre nelle ragioni che guidano i grandi personaggi dell'antichità. In questo modo, oltretutto, egli può segnalare uno stacco significativo dall'impeto rivoluzionario proprio dell'eroe tragico e dalla dimensione più concreta della protesta e dunque lasciare che le passioni defluiscano senza condensarsi. Nella riproposta continua dell'eterno ripetersi di stragi e lotte di cui si sono macchiati i personaggi delle *Notti*, che si accusano a vicenda ma, ormai trapassati, depongono l'eccesso di rancore, non si percepisce un senso crescente e graduale di saturazione: tutte le imprese sono egualmente funeste.

Alla messa in scena tragica, tuttavia, Alessandro guarda soprattutto per l'entrata in scena di queste larve, per il loro incedere, il loro viso altero, per la forza e l'intensità dei loro dialoghi: emblematica la rappresentazione della larva di Virginio che, macchiata dell'omicidio della figlia, entra letteralmente in scena con lo spettro della giovane per mano e dall'altra parte il coltello insanguinato. Lo stesso vale per il parricida Lucio Sestio, spettro che avanza e implora la comune pietà:

Vidi, quando fu prossimo, che le sue mani stillavano sangue, il quale, benché egli continuamente si studiasse di tergere con le vesti, pur di nuovo sempre ne grondava quasi fonte. Era il suo petto circondato da un serpe nemico, il quale con velenosa lingua gli pungea il cuore. Questo era visibile per un'ampia ferita aperta da quei morsi continui, nella quale apparivano i palpiti frequenti. Camminava lento, perché impediti i piè dalle catene, le quali suonavano con funesto rumore trascinate. [...] Quegli continuava a guardarmi con pupille piene di lagrime e di terrore, e con le mani tinte di sangue e di spuma de' serpi, mi accennava gli orrendi strazi che egli soffriva, muggendo insieme quanto il mare tempestoso.⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ Ivi, p. 165.

L'indugio sulla rappresentazione di certi particolari macabri collabora dunque ad infondere un ritratto preciso di una Roma a torto mitizzata: tanto che il primo capitolo si qualifica quasi come un percorso di formazione dell'io narrante verso una corretta lettura degli orrori storici.

Furono grandi più che buoni, illustri più che felici, per istituto oppressori, per fortuna mirabili, per indole distruttori, generosi nelle malvagità, eroi nelle ingiustizie, magnanimi nelle atrocità.⁵⁹⁵

All'ammirazione si affianca pertanto la convinzione che sia «un riposo del mondo che una gente, la quale tutto lo bramava e tutto sempre lo perturbò, fosse infine vinta dal tempo».⁵⁹⁶

Al ritratto sanguinoso della Roma repubblicana e dei suoi misfatti, che rappresentava invece il modello illustre di libertà e grandezza a cui guardare da parte dei costruttori della nuova Francia rivoluzionaria, Verri non oppone questa volta soltanto una figura capace di incurante distacco: tempi e cambiamenti richiedono infatti una proposta concreta, che non si traduca necessariamente in azione ma che indichi un modello di fronte alla indefinitezza e all'incostanza dei confini della morale dell'antico mondo romano. Al personaggio di Pomponio Attico affida il ruolo di giudice *super partes*,⁵⁹⁷ lettore consapevole della natura delle lotte intestine: una "larva" che, sin dal suo manifestarsi, è rispettata da tutti ed è latrice della reale condanna della figura di Bruto come modello storico. L'omicidio di Cesare ha infatti fomentato presso tutti i sovrani la paura di essere uccisi e dunque ha dato una giustificazione alle loro atrocità e ai loro sospetti. Sempre Attico si premura di mostrare a Cicerone un ritratto senza pregiudizi di Roma, che sin dalla sua fondazione, avvenuta attraverso un fratricidio, poi il ratto delle sabine e le guerre nel Lazio e in Italia, non ha mai rifiutato usurpazioni, frodi e violenza. Ed è in questo caso che compare per la prima volta il crudo giudizio sulla tirannide di Alessandro Magno, che verrà ripreso nel romanzo successivo: «Scettro estermiatore, e retaggio funesto di quell'Alessandro, per gli effetti smisurati del suo furore, cognominato il Grande».

Il rifiuto di partecipare alla vita pubblica per Attico è dunque la risposta più sensata di fronte a una patria che potrebbe soltanto essere «oppressa con ingiustizia» o «felice senza iniquità» ma che al contrario non è degna di essere servita. La riprova è lo stesso atteggiamento degli Scipioni, che in Spagna hanno portato guerra a detrimento di donne e giovani. Ma per Attico quello di Roma è un mito distruttore che nulla ha da insegnare neppure nelle pratiche sociali, per la

⁵⁹⁵ Ivi, p. 187.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 190.

⁵⁹⁷ Per una lettura del personaggio come alter-ego verriano e soprattutto per le fonti (classiche, cristiane, illuministe) alla base del pensiero del personaggio si veda C. SANTINI, *La figura di Pomponio Attico nelle Notti romane di Alessandro Verri*, in «Journal of the classical tradition», vol. 7, n. 3, marzo 2001, pp. 325-343.

crudeltà della patria podestà, per le torture contro i debitori, per avere affidato decisioni importanti ai vaticini e per un popolo che si diletta degli spettacoli gladiatori e nei trionfi.

Il ritratto di un governo giusto e caratterizzato da una morale definita che incarna una missione civilizzatrice e pacifica emerge in particolare nella seconda parte e nella terza, dove le anime del passato hanno un confronto diretto con la Roma del presente che osservano di notte, accompagnate dal protagonista fuori dall'area in cui sono conservati i loro sepolcri. Minore spazio è in questo caso concesso alle lotte intestine e alla furia devastatrice dell'uomo, dal momento che l'interesse dell'autore è finalizzato a tracciare i contorni di una civiltà diversa, dalla morale definita e stabile, tesa alla conservazione e non alla distruzione, e per questo in grado di resistere all'inevitabile distruzione operata dal tempo.

Nel primo colloquio l'autore immagina di raccontare all'appena apparso Romolo le sorti della città che lui aveva fondato, le varie forme di governo succedutesi, la grandezza e il declino dell'impero sotto le invasioni barbariche. Ma la grandezza di Roma, a differenza delle altre regioni, non si è spenta, bensì consolidata superando addirittura il passato:

[...] il tuo imperio, da trista origine, fatto splendido con la virtù, fu per opera umana; ma altro imperio, qui non mai veduto in tutti i secoli trascorsi, si alzò nel mezzo della viltà de' tempi e delle ingiurie della fortuna, divino e sempiterno.⁵⁹⁸

Nel provvidenzialismo della chiesa e nel potere temporale del papato viene identificata la sola forma di rinascita possibile, l'affermazione di alti e validi principi, che si conservano e sono universalmente rispettati perché frutto di una morale non umana e dunque mutevole, ma divina.

Or quale altro imperio è divino se non questo, nato senz'armi, cresciuto senza usurpazioni, confermato da spontaneo consenso dei soggetti, ai quali i monarchi diedero città, regioni e tributi volontari, esteso per tutto l'universo con la persuasione inerme, assai più che voi non lo estendeste con la violenza delle armi? Egli si serba senza esercito, senza forza è valido, senz'armi temuto. Per la qual cosa questa potenza è nata dove le umane si spengono, cioè dall'umiltà senza ferro e senza oro, e in breve le furono ubbidienti e chini i re vittoriosi e i popoli indomiti, pronti a combattere per lei, a lei sottomessi più che non lo furono all'armi vostre i tiranni traditi dalla fortuna.⁵⁹⁹

Del resto la conferma della forza del messaggio unitario della chiesa e del suo magistero viene confermato poco dopo dalla figura di Numa, che per primo aveva intuito quanto fosse essenziale al primo sviluppo della città la religione romana, quale strumento di giustizia e collante di un popolo ancora barbaro e guerrafondaio. Alle malvagie istituzioni di Romolo, attraverso una

⁵⁹⁸ Ivi, p. 206.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

civilizzazione religiosa, la sola in grado di rendere un popolo congiunto e felice nelle imprese, Numa insegna il rispetto, a temperare l'ardore di gloria e a darsi delle leggi che vengono guardate con ammirazione anche dai vicini. Mantenere il potere presuppone la capacità di governare il popolo, che può essere costretto dalla forza o persuaso dall'opinione. Numa ritiene infatti che il monarca da solo non può governare una moltitudine, ma che siano necessari «leggi e celesti deliberazioni» che consentano di instillare nei petti amore per la patria, sobrietà, dimensione comunitaria: solo così i giovani potranno morire come guerrieri valorosi i cui corpi, ma non i pensieri, potranno cedere alla forza e solo così potranno preservarsi le istituzioni e con esse la città («Chi domina gli intelletti conduce gli uomini ad incredibili imprese»).

L'elogio di una monarchia sorretta dal rispetto per le istituzioni politiche e religiose è ribadita nella figura di Marco Aurelio, nella quale si delinea l'archetipo del perfetto monarca assoluto, soggetto alle sue stesse leggi, virtuoso e giusto al punto da «trattarsi le cure» e «affidare ai sottoposti gli agi». Nelle sue parole riecheggia infatti l'impossibilità di sperimentare altre vie – come il governo di molti – per la conservazione dell'impero, poiché esso diversamente sarebbe stato soltanto indebolito e soggetto ad ulteriori sciagure.

I modelli classici proposti da Verri sono dunque funzionali a confermare il suo ripiegamento conservatore, che fa di un monarca assoluto e detentore dell'autorità religiosa come il papa la risposta più efficace agli ideali rivoluzionari, secondo i quali dispotismo e chiesa sono un ostacolo allo sviluppo delle libertà e dell'uguaglianza dell'uomo. Tuttavia, e nonostante Verri ritenga la plebe non adatta a governare se stessa e tendente a sovvertire gli ordini costituiti, egli non nutre aprioristici pregiudizi verso il sistema repubblicano, tanto è vero che traccia l'elogio dei comuni medievali e soprattutto del governo veneziano,⁶⁰⁰ ma minor stima nutre verso la monarchia costituzionale inglese. Essa infatti non si sarebbe formata da un aggregato di liberi cittadini ma da un ridimensionamento della tirannide e soprattutto si erge a paladina della libertà individuale senza voler però rinunciare alle colonie oltreoceano in stato di servitù. La critica verrà ripresa anche nella terza parte delle *Notti* in riferimento alla vantata tutela della «proprietà illesa» propria dei britannici che tuttavia costringono i nocchieri a prestare servizio nelle navi armate.

I meriti invece della chiesa sono indirettamente accentuati dall'osservazione delle rovine, che compiante dagli antichi come prove della labilità umana sono invece per Alessandro occasione per ridisegnare una realtà diversa, per reinventare sull'antico.⁶⁰¹ Il romanzo prosegue dunque su due

⁶⁰⁰ Tale elogio sull'indipendenza veneziana è ancora valido per quanto riguarda la scrittura dell'opera (che come ha illustrato Negri è già conclusa nel 1790) ma non all'atto della sua pubblicazione. Tuttavia, in una nota Verri precisa come il termine di riferimento per l'assetto europeo sia il 1780.

⁶⁰¹ Cfr. P. MUSITELLI, *Le flambeau e les ombres*, cit., pp. 280 ss.; R. NEGRI, *Occasione delle Notti romane e suggestione delle rovine in Alessandro Verri*, in «Convivium», IV, 1960, pp. 397-407.

filoni che si intrecciano e si risolvono nella visione malinconica delle rovine: da un lato, la consapevolezza del tempo che passa e distrugge stimola una riflessione sull'immortalità della mente, senza la quale «saremmo infelici macchine prodotte a languire alcun tempo su questo pianeta angusto, e dotate della funesta cognizione delle proprie infermità». Di qui la necessità di credere nella vita ultraterrena come «celeste alleviamento» senza il quale prevarrebbero «errori senza guida, vizi senza freno, virtù senza guiderdone».

Dall'altro, vi è invece una più concreta riflessione sul presente, sull'opera di civilizzazione condottasi nei secoli che trae la sua forza, quasi sincreticamente, nella rinnovata assegnazione dei luoghi simbolo della romanità. Così il Campidoglio non è più centro di una barbara usanza come il trionfo, oltraggio ai monarchi vinti, ma simbolo degli «eleganti, gentili, ed innocenti segni de' nostri culti e pacifici costumi». La sua magnificenza non è esclusiva dei grandi guerrieri della patria, poiché ora vi si incoronano poeti e scrittori immortali: il passaggio dalla «corona di sangue» alla «corona di pace» è sintomatico di quali figure siano scelte come emblemi di virtù e giustizia.

Allo stesso modo le rovine possono diventare simboli di grandezza e moniti contro l'ingiustizia della fama «la quale esalta opere abbominevoli, e le pone in romore d'applausi, mentre tanti inventori delle comodità della vita e delle scienze, ed infinite virtù lascia nel silenzio dimenticate!». Ne deriva dunque la necessità di tutelare con le leggi questi resti, laddove ancora sono in piedi, perché mostrino cosa si celebrava un tempo e cosa si celebra nel presente. Ciò non comporta un'esaltazione dell'oggi, come provano le riflessioni di Vitruvio che dagli edifici moderni deduce il profondo divario sociale tra ricchi e poveri e la debolezza di molte strutture private.

Tuttavia, nell'ultimo capitolo Verri ritorna sul tema dell'impero cristiano, sulla seconda Roma rinata dalle sue ceneri, che attraverso il Sacerdote vaticano conquista attraverso la benevolenza e le dottrine di pace:⁶⁰² un impero paternalistico che più di ogni altro può combattere i privilegi e che secondo Cicerone, a cui è lasciato l'epilogo, non può essere «opera ordinaria degli uomini» ma «straordinaria del cielo», dove la «provvidenza» esegue «le più meravigliose vicende della terra».⁶⁰³

Tale dimensione provvidenziale affidata alla chiesa è ribadita, sempre da Cicerone, al termine delle *Veglie contemplative*, la terza parte delle *Notti* che Verri non pubblica e in cui viene descritto il corso della storia dopo la caduta dell'impero romano.⁶⁰⁴ La superiorità dell'«impero» cattolico è dimostrata attraverso una predilezione per i regni cristiani e soprattutto per il ruolo

⁶⁰² Cfr. R. NEGRI, *Le Notti romane fra due secoli l'un contro l'altro armato*, in *Interrogativi dell'Umanesimo*, vol. 3: *L'ideale della pace nell'Umanesimo occidentale. Onoranze a Francesco Petrarca*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 81-92.

⁶⁰³ Ivi, p. 403.

⁶⁰⁴ La terza parte è pubblicata in A. VERRI, *I romanzi*, cit., pp. 547-691. Ma ne era già consapevole Negri che ne tratta in un suo contributo: R. NEGRI, *La terza parte delle Notti romane di Alessandro Verri*, in «Aevum», XXXVII, 1963, pp. 298-334.

altamente positivo dell'ingerenza pontificale nelle sorti d'Europa e del mondo, che giustificherebbe la condanna dell'«arabo impostore» il quale lascia languire «oscurate e squallide» tutte quelle terre un tempo illustri, ma anche ad altre civiltà del mondo.⁶⁰⁵ Ma è soprattutto nelle considerazioni sul secolo illuminato e sulla distanza tra ideali e prassi che Verri si scaglia, per riconfermare in parte la necessità di tenere lontani gli uomini dai fallaci presupposti che hanno portato alla rivoluzione. Ciò risulta evidente soprattutto nelle considerazioni sulla scienza e nei limiti dell'intelletto che sono affidate a Plinio: benché vi sia la convenzione che lo studio scientifico debba progredire, mentre le lettere hanno già raggiunto l'apice nella classicità, il naturalista ormai puro intelletto vede nelle scienze moderne, «inefficaci e vòte», dei «simulacri ed immagini aeree piuttosto che sostanziale dottrina»; egli avrebbe dunque «segnare a' posti gli angusti confini» della scienza che è frutto dell'«ignoranza mortale».⁶⁰⁶ Così altrettanto condannato è lo scarto tra la dichiarazione di libertà promessa all'uomo e la sussistenza della servitù della gleba o, peggio ancora, nei paesi che si professano illuminati la schiavitù oltreoceano.

Di qui l'immagine di una chiesa che, sorretta da una dottrina certa perché divina, ha steso la sua mano pietosa a difesa dei popoli e il cui pensiero non può essere soggetto alla caducità. Verri riafferma dunque, anche politicamente, il magistero ecclesiastico soprattutto in Italia, che è «debitrice delle sue difese in tempi calamitosi, della sua conservazione nelle estreme vicissitudini, e del suo splendore, per cui sendo in quella il seggio pontificale, ella pur è illustre e riverita parte della Europa e del mondo».⁶⁰⁷

Quando Verri pubblica il secondo volume delle *Notti*, nel 1804, benché siano passati oltre 14 anni dalla sua stesura, ne ritiene ancora valido il messaggio, come mostra una lettera scritta alla cognata Vincenza Melzi d'Eril, vedova di Pietro, il 4 agosto 1804:

Ho consolazione che la mia opera sia giunta alla persona Grande. Non sempre i Grandi sono buoni Lettori, e Giudici del nostro mestiere, ma questa volta il caso mi è favorevole. Anche il Papa ha sul suo tavolino questa opera mia e sento che la gusti. In questa seconda Parte che ora ho per la prima volta pubblicata si discorre molto della dignità del Pontefice Romano, e si esaltano i suoi fasti in concorrenza de' Trionfi e Imprese degli Antichi Romani. Il partito è grato per Roma, ed io ho scritto secondo il mio sentimento, e non per adulazione. Ne fa prova il mio stato alieno dalle cariche, e privo di beni Ecclesiastici.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Ivi, pp. 572

⁶⁰⁶ Pp. 321-322.

⁶⁰⁷ P. 689.

⁶⁰⁸ AV, cartella 094, lettera a Vincenza Melzi d'Eril, 4 agosto 1804.

Quanto l'opera e l'elogio in essa contenuto fosse di stretta attualità lo testimoniano i riferimenti continui alla difficoltà dei tempi appena trascorsi, a proposito dei quali più volte Verri ribadisce il suo spaesamento: «Io mi dichiaro di non avere il senso comune perché non intendo niuna cosa che accade in questo tempo. Già con voi ho fatta la mia professione di Fede in un ristretto delle sconessioni del Secolo illuminato». ⁶⁰⁹

La dichiarazione segue naturalmente gli episodi della Repubblica romana sorta e tramontata tra 1798 e 1799, nei quali, come riportano le lettere alla cognata, è possibile osservare come lo scrittore vivesse il totale rovesciamento delle istituzioni civili e sociali. Egli infatti assiste all'abolizione delle distinzioni aristocratiche, sottolinea come a teatro venga rappresentata la *Virginia* di Alfieri, parla del nuovo ordinamento costituzionale, ispirato a quello francese, e della formazione della Guardia Nazionale. Il 5 ottobre 1799 dichiara: «io vivo, e non sono impazzito, e non è poco, mentre qui molti hanno perduto senno e senno, e vita per le angosce Democratiche. Carestia, alloggi, arresti, ostaggi, calunnie, contribuzioni, requisizioni, Guardia Nazionale perpetue scosse alla tranquillità». ⁶¹⁰

La fervida opposizione dei rivoluzionari alle istituzioni ecclesiastiche ridefinisce l'assetto della città, che è ormai riconoscibile solo per le sue rovine, poiché «Tutto è nuovo: Politica, lingua, opinioni, abiti, costumi, e Lunario» (9 novembre 1798) al punto che «Qui non è più visibile un Prete, o un frate, o un abate, ma quasi tutti gli abiti sono militari. Per chi ha veduto Roma prima non la crederebbe la stessa, se non ci fossero i Monumenti» (17 aprile 1798). ⁶¹¹

La «Filosofica rivoluzione» (2 novembre 1799) ⁶¹² ha infatti sottratto alle monache i loro conventi «perché furono messi in requisizione per gli Eroi Liberatori». Alla luce di questo sovvertimento e di fronte al crollo della repubblica Alessandro è convinto, come dichiara il 9 novembre 1799, «che la Democrazia Francese è una burla del genere Umano, ma burla di sangue». ⁶¹³

Eppure, esaurita tale esperienza, la vena di Alessandro appare prosciugata, come scrive l'8 novembre 1800:

Non sono tempi adatti all'ozio Letterario che è la vera mia vocazione. Avrei diverse opere già molto inoltrate, e sarebbe la mia consolazione l'occuparmene, sperando

⁶⁰⁹ AV, cartella 092, lettera a Vincenza Melzi d'Eril, 18 ottobre 1800.

⁶¹⁰ AV, cartella 284.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ Av, cartella 284.

l'approvazione de' lettori; ma fra lo strepito delle armi e molto più delle Rivoluzioni il cuore e la mente sono tutti ingombrati da altri oggetti. ⁶¹⁴

Ed è in questo contesto che negli anni successivi matura l'idea di una proposta e una rilettura del presente attraverso il suo romanzo-visione dal sapore archeologico, che ben si adatta al restaurato contesto culturale e sociale e rispecchia appieno lo stato d'animo dello scrittore, ormai convinto che «Se non abbiamo qualche motivo superiore» ed è la fede «la sola arrogante Filosofia non vale a consolarci, e sostenerci nelle afflizioni inevitabili alla umanità». (29 maggio 1801)⁶¹⁵

Così, nel 1802, ancora «perplesso nelle vicende mirabili degli ultimi anni del secolo, e della mia vita» e «diffidente di *se* stesso, e della *propria* incapacità a comprendere effetti senza cagioni, e cagioni senza effetti» (10 febbraio 1802),⁶¹⁶ comincia a pensare alla stampa del secondo volume delle *Notti*:

Io pure sono in procinto d'espormi nuovamente al gran teatro Letterario, stampando le *Notti Romane*, ma accresciute di una Seconda Parte che formerà il doppio delle altre edizioni, e ci aggiungo rami esprimenti le descrizioni più pittoriche. L'opera è sotto la censura di due Padri Abati monaci reverendissimi; e spero che al solito non ci verrà difficoltà (29 marzo 1802).⁶¹⁷

Due anni dopo, in prossimità dell'uscita, confida alla cognata di quali letture ci sia bisogno, svelando la vera natura del suo testo, che indaga il presente per allusioni: si compiace infatti «di far risorgere i defunti» poiché «le vicende politiche hanno più che mai resa necessaria la simulazione e la dissimulazione». ⁶¹⁸ (17 ottobre 1804).

La stampa dell'ultima parte delle *Notti* non viene realizzata perché Verri sta pensando a un'altra opera che meglio renda conto delle follie francesi, sicché nell'aprile del 1806 dichiara:

Se dovessi far un'altra notte Romana, la farei nel Campidoglio, ponendovi gli illustri antichi invocati da' Francesi, a discorrere con essi sulla Repubblica efimera che vi hanno fatta pazzamente ⁶¹⁹

⁶¹⁴ AV, cartella 092.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ AV, cartella 093.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ Av. cartella 094.

⁶¹⁹ AV, cartella 288.

Verri ha infatti da tempo nel cassetto un'altra opera che può dare risalto anche a un altro avvenimento accorso in quegli anni, cioè l'incoronazione di Napoleone nel 1804, e dunque preferirà negli anni successivi recuperare un romanzo incentrato sulla smania di gloria e le sue conseguenze, che verrà pubblicato nel 1815.

2.3 Le redazioni dell'*Erostrato* e la critica a Napoleone

Il 3 agosto 1815 Alessandro invia a Vincenza quattro copie di un «opuscolo mio qui ora stampato», «libro piccolo di mole, e che vorrei non fosse pur tale di merito».⁶²⁰ L'opuscolo in questione è la *Vita di Erostrato*, come si evince in una lettera del 26 agosto 1815:

Questa operetta fu da me incominciata nella solitudine dell'Ombria non meno che Trenta anni addietro. Due anni fa vi riposi la mano, e la terminai. La spedii a Firenze alla Accademia della Crusca per concorrere al premio di 500 Napoleoni proposto da chi ora viaggia per l'oceano Atlantico. Svanì il premio solennemente pubblicato nelle Gazzette, onde ritirai il manoscritto. Ultimamente lo stampatore de Romanis seppe questa vicenda, mi richiese di stampare l'opera a sue spese: mi accomodai facilmente perché ha buoni caratteri di Parigi, mi diede libri grecolatini quello che mi conveniva, e sole 15 copie dell'opera cosicché ormai le ho consumate in regali.⁶²¹

Proprio a causa di questa stesura lunga e non continuativa, la ricostruzione delle tappe della genesi dell'ultimo romanzo di Verri pone una serie di interrogativi. Nell'estratto di lettera sopra menzionato, Alessandro dichiara di aver iniziato l'"operetta" negli anni Ottanta. Ma le indicazioni cronologiche riferite alla cognata non trovano corrispondenza con le sue vicende biografiche. Il riferimento all'"Ombria" infatti sposta la data di stesura agli anni Novanta del Settecento ed in particolare al 1793-94 se si fa riferimento al soggiorno a Camerino o al 1795 se ci si riferisce invece alla permanenza a Pieve Favera (oggi entrambe in provincia di Macerata). Per gettare maggior luce sull'*iter* compositivo dell'*Erostrato* risultano allora fondamentali le note autografe presenti nel materiale preparatorio. Nella prima carta viene apposta la data di «febbraio 1813», in cui Alessandro «incomincia a por mano alla presente opera con animo di compierla».⁶²² Tuttavia alla pagina 173, in margine, si legge: «Incominciai quest'opera in giugno 1795; la continuai, e la intermisi in diversi tempi finché in Febbraro corrente anno 1813 animato da speranza

⁶²⁰ AV., cartella 291.

⁶²¹ Ivi. Nel 1814, sempre alla cognata, Alessandro scrive: «La state scorsa ho posto mano e terminato un opuscolo intrapreso da molti anni; per ora non intendo pubblicare né quello, né altro, e vegeto ozioso».

⁶²² AV., cartella 262, p. 3.

di vita meno tumultuosa, vi posi mano con alquanto quiete. Alli 14 Maggio detto anno 1813 la rifiuta e la terminai ponendone in netto l'originale questo di 6 Giugno. Giudico quest'opera di stile inferiore allo eroico tentato nelle *Notti*: meno patetico della *Saffo* a ragione dell'argomento, ma più breve, e più pittoresco, e il soggetto più vario, talché spero produca diletto». ⁶²³

In realtà, il titolo definitivo e una generica traccia della trama risalgono al 12 ottobre 1792, come attesta la carta 209. In essa viene vagamente riassunto lo scopo del romanzo, che ruota attorno al carattere del protagonista, qui solo abbozzato, ma perfettamente in linea con la descrizione che ne daranno le varie redazioni dell'opera:

Desiderio immoderato, immenso di gloria in ogni genere, non soddisfatto per avvenimenti strani di contraria fortuna, più tosto che per mancanza di merito, e doni naturali. Empietà per cui le passioni non hanno freno, quindi la fragilità della morale di soli motivi umani. Inutilità de' conforti filosofici a temperare quella estrema forza delle passioni, a mostrare la vanità della gloria umana [...]. ⁶²⁴

L'intento qui dichiarato dall'autore è ritrarre innanzitutto le passioni in ogni fase della vita umana, «nella adolescenza, gioventù, virilità, e sua matura declinazione». Per questo motivo, le vicende del protagonista non sono sempre conformi a illustrare il tema della ricerca della gloria, che è certamente nodo centrale e causa dell'uscita di scena di Erostrato quale empio incendiario. La costruzione del personaggio sembra articolarsi lungo una serie di prove estreme atte a giustificarne l'indole perversa lungo l'intero percorso di vita sino all'estrema risoluzione finale. Troverebbe così spazio il tema dell'amore, che prevede due differenti eppur altrettanto laceranti declinazioni: l'una felice ma infausta perché si conclude con la morte dell'amata e l'altra che rende ancor più crudele Erostrato, illuso e tradito da una donna ammaliatrice. All'amore si prevede seguano una serie di riflessioni sulle stragi di guerra e i fallimentari tentativi di sollevazione popolare perpetrati dal protagonista. Al di là di tali accenni, poi variamente sviluppati, l'abbozzo contiene anche qualche breve linea introduttiva sull'abbandono di Erostrato in fasce da parte della madre e riferimenti alla conclusiva *damnatio memoriae* perpetrata dagli efesini. In quest'ultimo passo è precocemente individuabile un interesse per il rapporto tra fama e ricerca di consenso da parte dei potenti. La sentenza: «E perciò vedemmo i più temuti conquistatori temer lei sola, e implorare il favore delle muse adulatrici» verrà infatti riproposta persino nella redazione finale, rispetto alla quale tuttavia non viene ancora istituita una relazione tra scelleratezza di Erostrato e imprese funeste dei grandi dominatori della terra.

⁶²³ Ivi, p. 173.

⁶²⁴ Ivi, p. 209.

Tuttavia, tale confronto doveva esser già presente nella mente di Alessandro in seguito alla lettura dei *Dialogues des morts* di Fontenelle, scrittore amato da Pietro e tra i più apprezzati nel gruppo del «Caffé». Come è stato osservato,⁶²⁵ nel dialogo tra Erostrato e Demetrio Falereo Alessandro poteva trovare terreno fertile per le sue osservazioni sulla gloria e per la scelta del protagonista del suo futuro romanzo. Il dialogo fontenelliano si apre con Erostrato che si complimenta con Demetrio per la sua fama celebrata in Atene da trecentosessanta statue. Poco dopo, però, si apprende dal tiranno ateniese che esse sono state abbattute dal suo successore, Demetrio Poliorcete. Tale azione viene elogiata da Erostrato che, quasi invidiando la funesta impresa del Poliorcete, giustifica e racconta le ragioni del proprio atto sacrilego, riconfermando, da morto, l'indole che lo aveva caratterizzato in vita. L'incendio del tempio è così ricondotto a quello stesso desiderio di fama che aveva mosso l'architetto a costruire, al contrario, un edificio di così alta fattura e splendore. Persino la condanna alla *damnatio memoriae* è valutata positivamente da Erostrato: in essa rinviene infatti un mezzo attraverso cui ha al contrario potuto perpetuare il proprio nome, come peraltro riporta Verri anche nel piano di lavoro sopra menzionato. Ma il desiderio di fama è motivato dall'Erostrato fontenelliano anche con altri spunti che troveranno vasta eco nel romanzo. In particolare tra gli esempi addotti a giustificare la vanità umana quale movente della creazione o distruzione delle cose, viene fatto riferimento all'atteggiamento dei conquistatori che per eternarsi sterminano quanti più uomini possibili. Erostrato ritiene necessario distruggere le opere altrui come strumento per lasciare la propria impronta nella storia, così come necessarie sono le passioni che mettono in moto il mondo.

Ma nell'opera del Fontenelle Verri poteva trovare anche un altro personaggio destinato ad essere menzionato nel romanzo: Alessandro Magno. Il primo dialogo infatti vede coinvolti il sovrano macedone, reo di aver abbattuto le mura di Tebe, e la meretrice Frine, disposta a ricostruirle purché presso i posteri rimangano iscritti i nomi del distruttore e della benefattrice. Il tema della gloria viene trattato secondo due diverse prospettive: la meretrice oppone le conquiste della bellezza a quelle di Alessandro, ritenuto responsabile di aver desolato la miglior parte dell'universo. Ma non è solo il desiderio di conquista di Alessandro a essere messo in evidenza: è più che altro l'assenza di un disegno nella brama di espansione, la mancanza di volontà di assestarsi nelle terre acquisite attraverso una rigorosa istituzione statale. Il continuo avanzare del macedone senza sapere dove e perché andare è giudicato incomprensibile per tutte le persone assennate, che vedono, in questa inesausta ricerca, una forma di follia e non il bisogno di eternare la propria fama.

⁶²⁵ Si veda in particolare il riferimento in CICOIRA, *op. cit.*, p. 111; S. LUZZATO, *Da Silla a Erostrato. Il tema dell'individualità in Pietro e Alessandro Verri*, in «Studi settecenteschi», 1984, numero 6, pp. 217 e lo studio di J. LINDON, *Attualità di Erostrato fra istanze illuministiche, rivolta prometeica e democrazia borghese*, in «Italian studies», volume 56, Issue 1 (01 January 2001), pp. 66-67.

Fontenelle sembra qui istituire pertanto una differenza tra persone dotate di senno e figure eccezionali: personalità straordinarie sia nelle loro imprese, sia nelle intensità delle loro passioni e per questo difficilmente giustificabili su un piano morale e razionale.

Una riflessione non dissimile sulle passioni è in Alessandro già presente nei primi contributi sulla rivista milanese e certamente influenzata da quella corrente dell'illuminismo francese che trova i suoi punti più alti nel pensiero di Helvetius. Per Alessandro la sola ragione non costituisce uno strumento sufficiente per distaccarsi dalla mediocrità. La sensibilità è dunque rivalutata quale strumento propulsivo nell'agire umano, vera e propria azione scatenante di ciò che è fuori dal comune. Lo sviluppo di una personalità portatrice di idee sublimi risulta quindi ancorata all'entusiasmo che le passioni sono in grado di suscitare, tanto più che all'errore vengono ascritte «le più grandi cose». Nel Verri più maturo non viene messa in discussione tale forza o valore della sensibilità; subentra semmai la consapevolezza di quali conseguenze le passioni comportino, senza che questo conduca a un effettivo riscatto della razionalità. Vi è infatti la convinzione che solo un'indole e una predisposizione naturale singolari possono favorire la riuscita di un'impresa straordinaria e l'eccezionalità di un individuo. In una lettera rivolta a Pietro del febbraio 1796, si legge infatti che «per essere uomo illustre in qualsivoglia genere bisogna averne l'invito, e i doni dalla natura» e che «quando l'inalzarsi dal comune costi sforzo, e stento, il volo sarà basso, e non alto».⁶²⁶ Alessandro dichiara dunque insufficienti lo sforzo e l'impegno costanti per chi voglia divenire altro da un uomo di buon senso.

La rappresentazione di personalità fuori dall'ordinario e l'impulso a compiere grandi imprese per lasciare traccia di sé sulla terra costituiscono argomenti di forte stimolo per Alessandro. Dopo aver ritratto con la *Saffo* l'esito di un incontrollato *furor* amoroso, e sulla scia del successo inaspettato del romanzo presso il pubblico, Verri dichiara a Gianrinaldo Carli in una lettera del 22 giugno 1782 di aver messo mano a due opere. L'una costituirà la prima parte delle *Notti romane*, mentre l'altra già avviata «è un romanzo descrittivo della vita umana e di lei opinioni, che non ho determinato a chi ascrivere, ma ho in idea di farne autore qualche antico persiano, per mantenermi lontano dal moderno e nello stile eroico. Di questo è stesa una parte riguardante la storia d'amore, le passioni della gloria, e qualche digressione, e dialogo sulla influenza della nostra ragione sulla felicità, e se sia preferibile la stupidità alla dialettica. Per ora ho scritto non poco, ma ancora non so dove finirò, né se quello che ho fatto sia di qualche tollerabil merito...».⁶²⁷

Quanto riferito al Carli coincide all'incirca con le sole parti stese della *Navigazione d'ingegno a caso*, che viene presto abbandonata per la prosecuzione delle *Notti romane*. A darne

⁶²⁶ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol VIII/2 dell'Edizione Nazionale delle opere di Pietro Verri, a cura di Sara Rosini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, p. 1098.

⁶²⁷ M. UDINA, Alessandro Verri e Gianrinaldo Carli. Lettere inedite, in «Pagine istriane», 1909, p. 78.

notizia, sedici anni dopo, è lo stesso Alessandro che con freddo distacco vede ormai in questo esperimento un mero esercizio di stile.⁶²⁸ Tuttavia, la rinnovata attenzione al manoscritto all'altezza del 14 aprile 1796, periodo in cui Alessandro è già al lavoro sul suo ultimo romanzo, si deve forse alla volontà di recuperarne alcuni spunti tematici e narrativi a lui cari. Nella trama dell'*Erostrato* è infatti possibile individuare, rimaneggiato, parte del materiale della *Navigazione*.

Nel colloquio tra il comandante persiano Artuferne e l'agricoltore che lo accoglie nella propria casa, Verri espone alcune considerazioni sulla fama che verranno più brevemente discusse tra Erostrato, ansioso di prender parte alla guerra tebana, e il suo precettore, Panfilo, nel capitolo "Dubbi sulla gloria militare". In entrambi i passi, Alessandro costruisce degli scambi dialettici volti a riflettere sulla liceità di eternare il proprio nome attraverso le imprese militari: per chi ha scelto una vita lontana dagli sconvolgimenti del mondo, la guerra appare come un malvagio ripetersi di stragi; tanto più che la fama che essa procura risulta incerta e indotta dalla sola violenza. Si intravede una sfiducia complessiva sulla gloria, quale tiranno che crea falsi idoli e alimenta brame pericolose senza che poi all'uomo sia assicurata una via di scampo dall'oblio. Il limite della condizione umana, la piccolezza delle nazioni e della terra stessa combinati con l'effetto distruttore del tempo decreta la fine di regni e città, corrodendo di conseguenza le basi dell'effettiva sensatezza di una ricerca dell'eroismo volto a lasciar traccia di sé. Tali perplessità arrivano dunque a mettere in discussione il valore di una morte nobile, in particolare smascherando l'illusione che induce i soldati a rinunciare alla propria vita in nome di una ricerca di ammirazione non accertata presso i posteri. Sulla traccia di tale pessimismo ci si spinge a demistificare la speranza, il più delle volte vana, di un culto della tomba, a fronte di un presente in cui già non si sente risuonare il proprio nome. Ma l'interrogativo assume nella *Navigazione* contorni più ampi, spingendosi oltre la gloria militare e insistendo persino sull'utilità, dacché si è morti, di sperare nel cordoglio futuro.

Io non parlo, rispose l'ospite, dell'utile, ma del vero, e cerco che vi sia di vero, ed essenziale nella gloria al rigore dialettico. Vana ebbrietà per certo sacrificare la tranquillità e la vita presente perché di noi si parli quando non avremo orecchie per gustare gli encomi, o rimanghino sulle aride reliquie dello scheletro orgogliosi simulacri e trofei, ponendo tanto fasto alle misere insegne della umiliante nostra dissoluzione. O tu chiunque sei che ti affanni o nell'armi, o nelle muse, o nelle dovizie perché sia celebre l'avello in cui sarai riposto, e mostrato dalla madre ai figli, e dai cittadini agli stranieri che avranno da lungi udito il nome tuo celebrato, spiegami che v'è di reale in questi pensieri.⁶²⁹

⁶²⁸ AV, cart. 295, fasc. 4, c. 60r. Vi si legge: «Tralasciato e posto mano alle *Notti romane*», poco più sotto «14 aprile 1796: Considerando questo scritto dopo non meno che sedici anni, lo giudico largo, e come un esperimento di trovar qualche vena nello stile, e però eccettuati alcuni squarci il rimanente è abbondanza di frasi, ed esercizio arbitrario di penna come anche è prova la scarsezza delle cancelature».

⁶²⁹ AV, cart. 295, fasc. 4, c. 53r.

Nell'*Erostrato* invece:

Ma tu, il quale or brami con le disastrose fatiche dell'armi che sia mostrato il tuo avello a' peregrini, spiegami che vi sia di reale in questo pensiero [...] Chiamala [...] meglio illusione (*in luogo di "lieta speranza"*) perocché al certo prezzo della tranquillità presente ella compra lusinga di lodi quando non avremo orecchie per gustarle.⁶³⁰

In entrambi i casi, tuttavia, risulta desacralizzata la guerra o, meglio, ammessa per il solo scopo di difesa della patria. Non sembra esservi allora altro tentativo legittimo di ricerca della gloria lontano dalle virtù civili o da soluzioni pacifiche e nobili di autoaffermazione. L'unica forma di perpetuazione possibile non consiste però nella magnanimità a cui il singolo aspira o che crede di aver dimostrato con le sue gesta: dipende invece dall'effettivo riconoscimento di uomo d'onore da parte degli altri, che è di fatto basato sull'incertezza.

In Artaferne, non diversamente da Erostrato, l'ambizione alla gloria è scritta nel destino, dettata innanzitutto da indole naturale. Artaferne ambisce a diventare generale di tutta la Persia perché la sua condizione sociale lo avvia ineludibilmente alla ricerca dell'eroismo, perché è nato nobile ed è «anima nobile», che brama pertanto a «distinguersi dal volgo» attraverso le imprese militari. Ma, per l'ospite, l'uomo di valore, che vuole eternare il proprio nome, ha davanti a sé due strade: «o uscir dai confini della vita moderata» o «rimaner dentro tai confini tranquillamente spreco la gloria». Quest'ultimo caso corrisponde a una scelta di ritiro che è certamente una rinuncia, ma serena, consapevole presa di coscienza della pericolosità o dell'inutilità della ricerca della fama a ogni costo. La riflessione su ciò che alimenta il desiderio di lode comporta una differenziazione tra onore, giusta ammirazione e individuazione dei limiti con cui arginare la pura ambizione. Ne deriva dunque che l'uscita dalla medietà, magari a prezzo di stragi, non assicura all'uomo l'eternità, tanto più che l'acquisizione di un posto nella storia non è necessariamente conseguenza di azioni virtuose, grandi imprese o leggi giuste. A sostegno di tali considerazioni si rinnova la fama imperitura di esempi negativi, tra i tanti Paride e Medea, che avrebbero probabilmente dovuto – come attestano gli appunti dell'autore – essere messi a confronto con figure positive proposte da Artaferne, e tuttavia non citate a causa dell'interrotta stesura.

Per l'ospite esiste poi una differenza tra quella fama «civile e particolare che chiamasi onore» e che ritiene «necessario alimento della vita sociale», e la fama universale, destinata dunque a relazionarsi con il genere umano di ogni tempo. Ed è in questa circostanza che viene assunto ad emblema il futuro protagonista dell'ultimo romanzo di Verri.

⁶³⁰ A. VERRI, *Vita di Erostrato*, Milano, La vita felice, 1994, p. 86.

Primieramente io vorrei da te essere istruito quale fosse il nome e la Patria del primo navigatore, mentre che sarà sempre rinomato l'incendiario d'Efeso. Io vorrei pur da te intendere chi inventò l'arte di filare, di tessere, l'innesto de' frutti, l'uso del ferro, mentre che i tiranni, e i conquistatori, che se ne sono prevalsi con uso così contrario ai pacifici inventori empiono la cavità de' cieli col rimbombo della loro fama.⁶³¹

Analogamente nell'*Erostrato*, il precettore Panfilo dirà che la fama è «muta per la vita onesta de' saggi, per le utili invenzioni, e stridente per le smisurate malvagità» e che quel che conta è la reputazione basata su «una pratica inalterabile delle civili e famigliari virtù».

Ma tra i due capitoli, al di là delle convergenze tematiche, sussistono anche riprese dirette di brevi estratti di testo: per citare alcuni esempi, la gloria è in entrambe le opere definita un «colossale idolo che ha i piè nell'abisso e la fronte nel cielo».⁶³² Nelle riflessioni intorno all'impossibilità di godere del compianto dei posterì in entrambi i casi ci si chiede «che vi è di reale e vero in questi pensieri»; altrettanto riutilizzata è l'equiparazione delle nazioni senza armi con «gli alberi frondosi privi di radici, esposti al turbine».

Nella *Navigazione* inoltre Alessandro riflette sul rapporto tra arte e fama ma soprattutto tra arte e potere, a conferma di una forte e precoce suggestione per le azioni dei grandi conquistatori. Delle creazioni artistiche viene data una lettura ambivalente. Statue, dipinti, opere letterarie consentono infatti di vincere il tempo, sono esempi mirabili e non violenti attraverso cui gli artisti si sono eternati. Ma l'oggetto artistico rende immortale anche chi rappresenta: «i volumi sono i veri, e più stabili depositari delle memorie gloriose, o d'ignominia». Il timore che i libri possano perpetuare una fama negativa costituisce rovello di principi e potenti, che al di là di ogni passibile crudeltà hanno bisogno di rabbonirsi gli scrittori, temendo di più «lo stile dello storico o del poeta che non l'asta o il dardo del più valoroso nemico». L'arte quindi detiene un enorme potere che la rende rivale dei grandi dominatori, giacché può costringere la fama «a risuonar un nome da prima condannato insieme co' volgari ad esser per sempre chiuso nella tomba». Da qui la necessità, ribadita nell'ultimo capitolo dell'*Erostrato*, di ottenere l'appoggio delle «Muse adulatrici», ma allo stesso tempo le ragioni della notorietà dell'incendiario di Efeso, rimasto nella storia proprio perché non cancellato per le sue empie azioni dai volumi.

Tuttavia, l'agricoltore a chiusura del colloquio rivela non essere suo fine distruggere dialetticamente l'aspirazione alla gloria ma «circoscrivene col raziocinio i confini»:

⁶³¹ AV, cart. 295, fasc. 4, c. 52r.

⁶³² Ma anche, con qualche variazione, la definizione di gloria nella *Navigazione* quale «sanguinoso fantasma che sempre ha perseguitata la tranquillità del genere umano, e non vi sarebbero deserti se continuamente non ingojasse il fior degli abitatori» e nell'*Erostrato* «sanguinolento fantasma perpetuo nemico della tranquillità umana. Le ruine, i deserti sono gli effetti delle sue illustri devastazioni».

[...] togliere a nostri desideri della fama quell'eccesso (delirio) per cui si rende misera e inquieta la presente vita per vana ansietà di produrre non so quale strepito nel mondo col nome nostro, riducendo così a brame più corrispondenti alle nostre facoltà, e più conformi al vero, l'animo nostro di sua disposizione insaziabile ne' pensieri e quasi fremente nel suo carcere mortale.⁶³³

Lo stesso intento morale vale anche per l'ultimo romanzo verriano, in cui non si mette in discussione il fine di Erostrato, ma i mezzi. Eccesso e delirio rimangono nella narrazione idee sottese ma costanti, con cui il lettore è invitato a riflettere in relazione a ciò che può dirsi «insensato», chiedendosi «se la smania di rinomanza è pazzia». La scelta di un personaggio empio e ai limiti della follia diviene dunque per Alessandro la soluzione congeniale per trasporre in un racconto tali interrogativi, divenuti più insistenti con gli stravolgimenti politici europei: nella rivoluzione francese prima e nel successivo dominio napoleonico rinviene dunque quelle espressioni dell'irrazionalità umana che alimentano l'ideazione e le varie fasi di stesura del romanzo.

Vi sono tuttavia delle affinità tra i due scritti anche meno ideologicamente marcate: si tratta in sostanza della riproposizione di vere e proprie situazioni narrative, parti dunque più romanzesche che filosofiche. Le dinamiche del naufragio e della morte di Glicistoma, sposa di Erostrato, nel giorno delle nozze, ricalcano infatti un analogo episodio della *Navigazione* che racconta di aver vissuto Demetrio, un soldato nemico, salvato da Artaferne: in entrambi i casi il matrimonio ha luogo su un'isola in una giornata serena, che volge però al peggio proprio quando i due consorti sono in procinto di ritornare sulla terraferma. Le spose sono descritte come rispettose degli dei, quindi più inaspettatamente e ingiustamente colpite dalla sciagura della morte in mare, e infine ritrovate esanimi dal novello marito dopo la tempesta. L'immagine della moglie si presenta inoltre in sogno ai due vedovi che cercano la solitudine e si aggirano solitari in tranquille zone boschive. Tuttavia, se la terribile vicenda spinge Demetrio a prender parte alla guerra per ricongiungersi all'amata, nell'*Erostrato* il protagonista scende in campo tra i tebani contro Sparta quando ormai il dolore è contenuto e più forte è la brama di gloria. L'episodio viene inserito invece per costruire più dettagliatamente le ragioni dell'empietà del personaggio, che si adira con gli dei per l'ingiusta scomparsa di una moglie devota. Anche la rappresentazione delle gesta militari di Erostrato, che sono a tal punto contrassegnate da violenza da non incontrare la lode di Epaminonda, vantano un simile precedente nella *Navigazione*, laddove viene descritto un soldato non stimato da Artaferne, poiché completamente privo di pietà e imperturbabile di fronte al massacro.

⁶³³ AV, cart. 295, fasc. 4, c. 52r.

Persino la scelta del nome “Glicistoma” è comune alla donna amata da Erostrato e a quella di Artaferne. Si conserva inoltre un piano dell’opera dell’ultimo romanzo, strutturato in capitoli, che prevedeva la conoscenza fortuita di Croci, «vedova giovane bella lusinghiera» che falsamente compiangere il marito defunto, e che avrebbe dovuto probabilmente ricalcare l’analogo incontro di Demetrio con una vedova dello stesso nome e, come lui, afflitta dalla perdita del consorte. Altrettanto prevista era la «controversia se sia da anteporsi il senno alla stoltezza quanto al viver felice», già oggetto di indagine nella *Navigazione*.

Il piano dell’opera sopra menzionato non reca data; sembra attenersi alle linee generali tracciate nel 1792 ma nell’organizzazione dei capitoli e dei loro argomenti specifici risulta più articolato rispetto alla prima stesura del romanzo, che risale al 7 giugno 1795.

Questa prima fase compositiva in realtà si presenta come una sorta di bozza, oggetto di una scrittura continua e non strutturata, che si interrompe ben prima della distruzione del tempio di Efeso. Rispetto a quanto si leggerà nelle successive redazioni, e forse proprio perché è ancora assente una consapevole articolazione delle vicende, l’autore privilegia qui tratteggiare la psicologia del personaggio piuttosto che lasciare che a poco a poco essa si definisca attraverso quel susseguirsi di episodi avventurosi e fallimentari che diverranno in seguito argomento di capitoli specifici. Vengono così condensate nell’arco di qualche pagina infanzia e adolescenza del protagonista, che appare e di fatto rimarrà personaggio piatto, qui interamente costruito sul contraddittorio e sull’affiancamento insistito di connotati antitetici.

L’indole straordinaria di Erostrato è messa in evidenza sin dall’incipit attraverso un paragone malaugurante che si conserverà anche nella redazione definitiva. Senza che ancora ne vengano dati nomi e origine, Verri fa della madre del protagonista una nuova Ecuba a cui in sogno appaiono continuamente fiaccole e templi bruciati; in questo modo, non solo viene anticipato il gesto estremo a cui il nascituro pare destinato ma se ne sottolinea anche l’indole straordinaria e funesta attraverso l’inevitabile e taciuto accostamento con Paride. E il carattere di Erostrato sin dall’infanzia è costruito così da farne risaltare l’anomalia di fondo: è un bambino fuori dal comune che non ride o piange ma si mantiene imperturbabilmente tranquillo. La forza che il suo sguardo emana costringendo gli altri ad abbassare gli occhi, quel carattere che insieme è «casto ne’ pensieri» ma «ardente nel cuore» è però già in preda a una lotta interiore, che lo esorta a trattenere «con apparenza di tranquillità» l’impeto da cui è mosso. Il suo precettore, Neottolemo, preoccupato, ne constata precocemente l’atipicità rispetto ai suoi coetanei, giacché sono in lui assenti quell’«ilarità, incostanza, garrimenti» propri della giovinezza a fronte di un contegno taciturno, pensieroso e autorevole.

L'eccentricità di Erostrato si rivela prontamente nelle sue parole «da spartano tendenti più al vero, che agli ornamenti», dettate da uno sdegno per «il dire comune di cose comuni» e che formano discorsi accompagnati da qualità elevate. L'eccellenza non è però destinata alla perfezione perché il suo linguaggio appare oscuro, e i suoi ragionamenti risultano infine una «notte lampeggiante». Tale espressione riduce quindi le doti elocutive a piccoli sprazzi in un mare di incomunicabilità senza che vi sia, come invece accade nella redazione definitiva, l'ammissione di una superiorità dei pregi sui difetti. Al contrario Verri dopo questa descrizione insiste sempre più sulla disparità tra doni di natura e ambizioni del protagonista, attraverso il serrato accostamento di esempi su esempi che occupano lo spazio di qualche riga. Così il protagonista si rivela sempre bifronte con il suo sentire lontano dal giusto mezzo e partecipe di due opposti, sia per quanto riguarda le facoltà intellettuali laddove si definisce essere «pronto insieme, e labile» nella memoria o capace talvolta di intendere i più sublimi concetti e talaltra di perdersi al contrario nella speculazione; sia per quanto riguarda le doti fisiche, poiché «quanto erano le sue membra superiori alla adolescente sua età, per la resistenza e ben composte nella forma quasi atletica, e muscolose altrettanto natura gli aveva negata certa destrezza ed agilità, senza la quale sono rozzi gli sforzi, ed inefficaci alla vittoria».

L'ambiguità che circonda il personaggio è colta da chi gli sta attorno come propria di un'indole straordinaria che non è però aliena da «costumi violenti», precisazione che aggiunge un tassello al funesto presagio del sogno materno. Erostrato è smanioso di sopravanzare tutti, dissimulatore e insieme riflessivo: di fronte alle prime sconfitte si nasconde tacito nei boschi e siede penseroso, ma la gioia per la vittoria gli «balena negli occhi» e non viene espressa a parole. La sua inquietudine si accresce anno dopo anno e si manifesta in atteggiamenti divenuti ormai quotidiani: il «capo ritto siccome occupato d'alcun pensiero alto e orgoglioso» si alterna al «mento sul petto» di chi ha «qualche mesta perturbazione». Ma ciò che si accresce in lui è soprattutto la volontà di tentare ogni strada e di essere in tutto il migliore. Fallisce però nella lira, dove non è mediocre ma manca della «naturale disposizione delle mani e dell'udito convenienti a giungere alla eccellenza dell'arte»; nel verseggiare alla profondità del pensiero non fa seguito la proprietà di stile cosicché «potea dirsi castigato dalla natura con molesta contrarietà de' suoi doni. Perciocché ella con ardenti pensieri gli infuocava la mente [...] ma poi non era prodiga nel fornirlo di senso squisito per la scelta delle voci»; nella declamazione delle cause gli si riconosce una straordinaria eloquenza ma oscura al punto tale che «parea a ciascuno esser costui quasi in ogni suo dono esaltato insieme e tradito dalla natura».

Nelle prime velleità del personaggio, i fallimenti sono funzionali a mettere in luce la contraddizione che lo caratterizza, poiché Erostrato è «spinto e respinto dalla vetta di Elicona», la

sua vicenda è un alternarsi di sforzi e cadute, la sua mente è composta di «tenebre e splendore». Tuttavia, in essi sono riconoscibili precise responsabilità della natura, grazie all'uso di termini quali "castigato" o "tradito", che fanno del protagonista una vittima, costretta ad accettare un destino fatto di inutili tentativi di ricerca onesta della fama.

Sopraffatto da una serie di vani sforzi, il protagonista sceglie dunque il ritiro in una villa sull'isola di Tenedo, proporzionata, affrescata e descritta secondo il tipico gusto neoclassico e winckelmanniano già utilizzato nella *Saffo*. Ma la tranquilla maestosità del luogo, il tipico *locus amoenus*, non impedisce a Erostrato di scontrarsi con la crudele realtà: l'evocazione della classicità, anche solo attraverso la descrizione delle sue architetture, non è mai serena; l'aurea edenica che la avvolge trattiene dunque le inquietudini dell'uomo di ogni tempo, come già appare nelle *Notti*. In prossimità di un tempio, compaiono infatti monumenti funebri e talvolta spettri di chi è morto «per angosce amorose di donna disleale, l'ambascia del suo amore spento in guerra, naufragio» o è caduto dal cocchio in gara e rimasto nell'arena «senza palma con pianti» o si è suicidato per disperazione o per tedio della vita.

Ma neppure la lettura dei più celebri volumi di filosofia greca quietava Erostrato, suscitando al contrario in lui la consapevolezza che la natura ha dotato la mente umana di «un ampio istinto di curiosità e scarso pascolo per saziarlo». Verri crea dunque le premesse per far sì che il suo personaggio si cimenti in dispute filosofiche il cui esito motivi le ragioni della sua empietà.

La conversazione con i sacerdoti Eusevaste e Glicerio sviluppa la riflessione sui limiti dell'intelletto umano, la cui «scienza imperfetta» è poca cosa rispetto all'impenetrabile armonia che governa l'universo: «una percossa contro la rupe del vero». Ma mentre l'ammirazione del creato e della sua imponderabilità affascina gli altri due interlocutori, in Erostrato la consapevolezza di non poter penetrare tali misteri e l'impossibilità di saziare la sua sete di conoscenza approdano alla mancanza di fiducia in un disegno provvidenziale che regge il mondo. Il pessimismo del protagonista lo esorta pertanto a ritenere il volgo e gli animali più fortunati e felici in virtù della loro maggiore ignoranza, che non li affatica o lascia insoddisfatti. Nelle manifestazioni della sublimità della terra e del cielo non vede motivo di gioia ma di sconforto, perché non può arrivare ad una loro piena comprensione. Così nelle devastazioni, che Eusevaste ritiene giusto castigo ma in fondo un nonnulla rispetto alla armonia universale, Erostrato trova la conferma dell'assenza di una legge divina benigna e il piano di un genio minaccioso, devastatore. I custodi del tempio colgono pertanto in lui i segni di grandezza, turbata però da «inchinevole negligenza delle religiose tradizioni e nella filosofica palestra amante di quelle per le quali con le sole qualità della materia si dà ragione di ogni effetto visibile, invisibile ed intellettuale».

Ma per i due custodi del tempio la verità che si mostra all'uomo attraverso la natura non si può percepire con le sole facoltà umane, ed in particolare con l'intelletto, poiché essa «più si sente che non si esprime» ed è in grado di convincere «con la meraviglia e la magnificenza delle opere che non l'artificio delle parole». Alla luce di tale sublimità, i custodi del tempio suggeriscono persino ad Erostrato un atto di fede ossia la fiducia in ciò che va oltre la ragione ma mostra la sua presenza attraverso l'ordine del mondo o le creazioni degli artisti di ogni tempo, giacché credere che anche la perfezione raggiunta da Omero o da Prassitele sia determinata da atomi «aggregati alla ventura» è ritenuta sentenza manchevole di senno. Nello scetticismo del protagonista seguace di dottrine materialistiche, Eusevaste e Glicerio individuano le premesse di una empietà dai risvolti imponderabili: l'animo di Erostrato mosso da istinti violenti, insoddisfatto di sé, della patria e persino dell'ordine della provvidenza viene paragonato alla forza di un torrente senza argini che «dovea devastare».

La sfumatura di necessità impressa dall'uso del verbo servile non è solo indice di quel fato ineludibile a cui il protagonista è condannato sin dalla nascita. In questo caso sembra piuttosto conseguenza diretta del suo credo materialistico e antireligioso. Nel personaggio di Erostrato, Alessandro pare celare i limiti dell'illimitata fiducia nella sola ragione e nei suoi progressi, mostrandone, nell'incontro con il vero, la falsa presunzione di poter dominare l'intera realtà e contemporaneamente prevedendone la deriva violenta. Fuor di narrazione, lo scrittore ritrae le storture della radicalizzazione del pensiero illuminista, le cui conseguenze estreme avevano trovato inevitabile sbocco nella Rivoluzione francese e nella sua foga distruttrice. Tuttavia, nell'ambiguità del personaggio Verri manifesta una profonda inquietudine: non c'è un vero e proprio vincitore nella disputa tra il protagonista e i sacerdoti. L'uno non persuade l'altro, né tantomeno sfugge al lettore la mancata risoluzione degli interrogativi proposti.

Erostrato non è mai destituito di grandezza: le sue considerazioni sulla limitatezza dell'uomo e sulla ricerca del senso sono infatti condivise, avvalorate persino dalle parole dei suoi interlocutori. Diversa vi appare però la risposta: al pessimismo del protagonista, i sacerdoti rispondono con la fede. Ma la fiducia nell'esistenza di una divinità benigna è incerta, soggettiva, perché non dimostrabile. Essi invitano in fondo a una scommessa - quasi pascaliana, verrebbe da dire -, esortano a credere che l'ordine e la bellezza che rinvergono nel mondo non siano frutto del caso, ma ciò non vale per Erostrato che non può accettare ciò che non è spiegabile razionalmente.

L'autore non può biasimare Erostrato per la sua indole, giacché essa è nobile, può però biasimarne le conseguenze. Divenire sovvertitore di senno, pronto a mettere in discussione ogni forma di legge, è una scelta forzata dall'incapacità di appagare la condizione umana tanto in terra

quanto guardando al cielo. Verri ritrae dunque un rivoluzionario consapevole, che non riconosce *auctoritas* terrestre o divina.

La disputa tra il protagonista e i due custodi viene riproposta con qualche aggiustamento nell'edizione definitiva, divenendo capitolo autonomo e quasi un bilancio delle precedenti imprese non andate a buon fine. Rispetto alla prima stesura, l'episodio assume nel romanzo maggiore coerenza narrativa. La lunga ambientazione neoclassica che cede al descrittivismo viene soppressa e sostituita da poche generiche righe di contestualizzazione. Nel tempio, Erostrato ritrova ancora «flebili memorie de' trapassati» che lo aiutano nella sua ricerca di conforto ma non viene più precisata la natura della morte delle figure lì sepolte. Le sciagure in precedenza elencate vengono invece quasi totalmente riversate sul personaggio che subisce la caduta dal cocchio che gli preclude la vittoria, il naufragio, la non riuscita in guerra e pensa al suicidio, ormai disilluso. Se si presta fede al piano dell'opera, inoltre, era persino prevista la delusione d'amore causata da una donna fallace. Le ragioni dell'empietà del personaggio sono dunque costruite gradualmente e giustificate dalle numerose e infelici esperienze del protagonista: non più solo le sconfitte nei giochi in gioventù come accade nel primo abbozzo, ma una lunga sequenza di sforzi e fallimenti che in età matura, e dunque caratterizzata da maggiore consapevolezza, approdano al rinnegamento di qualsiasi forma di provvidenza.

I due capitoli successivi a questo episodio riguardano la causa giudiziaria per la paternità del protagonista, dai quali egli è pressoché assente. Il ritorno in scena di Erostrato, poco prima dell'incendio, viene invece a coincidere con i suoi tentativi di sedizione e sollevazione di alcune città della Grecia. E a tal proposito il piano dell'opera già menzionato (e poi solo in parte seguito) dice del protagonista:

Ritorna in patria [...] e spinto dalla forza delle sue passioni vi tenta una rivoluzione la quale si può descrivere da lui promossa con l'empietà, e principi della presente francese formandone critica odiosa.⁶³⁴

Il recupero quasi integrale e fedele della conversazione filosofica mantiene dunque inalterata l'attualità della riflessione verriana, che ha precisi ancoraggi ai recenti fatti storici e risulta anzi rafforzata dall'evoluzione della trama.

L'abbozzo, contenuto alle carte 7-21, si conclude con il colloquio tra Erostrato e i due sacerdoti e, dalle note della redazione successiva, apprendiamo che Alessandro se ne serve per la stesura di alcuni spunti nella descrizione della gioventù del personaggio.

⁶³⁴ AV, cart. 262, p. 212.

Alla carta 22 si trova invece il proemio dell'opera a cui fa seguito, alle pagine 25-28, la nota dell'autore "A chi leggerà". In questo primo proemio, Erostrato è colpevole e la sua empia azione deve essere stimata come propria di un "furente", ma il recupero delle testimonianze, la ricostruzione delle sue imprese si accompagna a un intento che si potrebbe definire apologetico. Erostrato è ritratto come «nato a cose grandi, incapace di tranquilla mediocrità, sollevato sempre a voli alti» e destinato pertanto a una vita eroica o malvagia. Dinarco attribuisce la responsabilità dei suoi fallimenti alla natura che parimenti lo aveva spinto ad imprese illustri e condannato, per quel «tumulto» che gli aveva posto nell'animo a «rendere infruttuosi i suoi sforzi». Il biografo intrattiene dunque un rapporto ambiguo con un personaggio che la storia tramanda come malvagio, e l'ambiguità rimane in effetti elemento costante del romanzo, in tutte le sue fasi di stesura. La chiave di lettura, per certi versi irrisolta, si presenta per la prima volta in questo proemio e sarà coerentemente proposta nella medesima posizione, ma con significativi interventi, nell'edizione del 1815, dove la fama del personaggio sebbene non santificata viene comunque riabilitata. Erostrato è certamente un vile; il suo desiderio di gloria, però, come ogni altro simile ardore, non può, come i più credono, essere proprio di uno stolto o di un animo insensato.

Rivolgendosi invece "A chi leggerà", in un primo momento l'autore intende creare esplicitamente un altro piano di lettura, coinvolgendo tacitamente un destinatario reale nei confronti del quale in qualità di traduttore e di editore dell'opera si assume la responsabilità della narrazione, ma prende le distanze da una possibile identificazione con l'antico estensore. Risulta pertanto più significativo il fatto che nell'edizione De Romanis questa sezione, peraltro tipica del genere romanzo nel suo primo manifestarsi in quanto luogo di definizione del patto narrativo, venga soppressa, perché comporta una più evidente sovrapposizione tra scrittore e Dinarco, che dunque si fa portavoce diretto delle istanze autoriali.

Ma al di là dell'ampio margine di invenzione che Verri si concede, lo scrupolo di fedeltà alla storia è testimoniato nel materiale preparatorio da una ampia rassegna di citazioni e rimandi, che interessano tanto il protagonista, quanto la geografia dei luoghi e il rispetto degli episodi bellici. L'autore opera una ricognizione e trascrizione dei passi dei testi antichi in cui viene citato Erostrato, alcuni dei quali ne riportano solo nome e atto sacrilego, mentre altri ricordano come la notte dell'incendio coincida con quella della nascita di Alessandro Magno.⁶³⁵ Nei *Detti e fatti memorabili* di Valerio Massimo, Verri rinviene sia il tema della gloria quale movente delle azioni di Erostrato: "De quodam qui propter gloriam incendere voluit templum Dianae" sia la decisione della *damnatio memoriae*, qui attribuita agli efesini, mentre in Gellio "a communi consilio Asiae", versioni

⁶³⁵ F. FAVARO, *Una polemica letteraria tra storia e attualità: sulla Vita di Erostrato di Alessandro Verri*, in «Lettere italiane», vol 58, n. 4, 2006, pp. 631-652.

entrambe adottate da Alessandro, che sceglierà poi la seconda. Nel *De divinatione* ciceroniano è invece presente un giudizio sulla nascita del macedone poi riportato nella redazione definitiva: “Qua nocte templum Ephesiae Dianae deflagravit, eadem constat ex Olympiade natum esse Alexandrum, atque ubi lucere coepisset, clamitasset magos pestem ac perniciem Asiae proxima nocte natam”. Buona parte delle annotazioni circa la vita di Erostrato, vengono consultate anche nelle opere settecentesche come la dissertazione *De Erostrato excerpta ex antiquis* del marchese Giovanni Poleni sopra il tempio di Diana Efesia o alla voce “Erostrato” del *Dictionnaire historique* di Louis Moreri, che poco aggiungono tuttavia alla vita del personaggio. Non a caso Verri appunta:

Ormai dopo molte diligenze credo non ritrovarsi di tale incendiario celebre che i pochi cenni da me raccolti.⁶³⁶

Dallo scandaglio delle fonti lo scrittore ricava quindi pochi punti fermi a cui mantenersi fedele e può così ricostruire a suo piacimento le conseguenze del desiderio di fama di Erostrato, associandovi infine a supporto delle sue considerazioni la brama devastatrice di Alessandro Magno, grazie alla fortuita coincidenza delle loro nascite.

Ma i documenti sono utilizzati anche per ricostruire con maggiore esattezza particolari marginali. Così ad esempio l’informazione che l’architetto Ctesifonte avesse stipato di lana e carbone il tempio di Diana per evitare danni legati all’umidità, suggerisce allo scrittore il sospetto, non fondato storicamente, di un Erostrato dotato di poteri e in grado di far bruciare rapidamente l’edificio.

Gli spostamenti del protagonista tengono conto dell’effettiva geografia dei luoghi e sono scelti anche sulla base delle tradizioni o della fama che avevano in quel tempo: ad esempio «Le nozze si eseguiranno nella vicina isola di Samotraccia celebre per la santità dei suoi misteri, e per essere sacra, ed inviolabile». Calcoli di coerenza cronologica tra le vicende inventate e la storia si incontrano nella lunga ricostruzione degli episodi legati alle vicende di Sparta e Tebe, dove Alessandro inserisce di volta in volta appunti sul romanzo o azioni che un personaggio può compiere senza tradire la realtà dei fatti. Lo scrittore riflette accuratamente sull’età del personaggio in relazione all’anno degli accadimenti storici: colloca la sua partecipazione alle Olimpiadi, il suo matrimonio, il naufragio in modo che non siano inverisimili il suo intervento nella battaglia di Leuttra e l’incendio del tempio. Annota inoltre due insurrezioni in cui è più coerente inserire i tentativi di sollevazione popolare perpetrati da Erostrato.⁶³⁷

⁶³⁶ Tutti materiali relative alla stesura dell’Erostrato su conservano all’Archivio Verri, cartella 262 (qui si cita p. 256).

⁶³⁷ Nella redazione della *Vita* non mancano inoltre spunti tratti dal *Viaggio del giovane Anacarsi* del Barthélemy, romanzo filosofico di ambientazione greca di cui il Verri ammette l’aderenza alle fonti e di cui riporta alcuni estratti di

La ricostruzione del mondo greco, nei suoi usi e costumi è tuttavia meno originale, attenendosi ai modelli della tradizione letteraria, omerici innanzitutto, di cui l'autore già si era servito nella *Saffo*. Si registra però lungo la stesura dell'*Erostrato*, come si è già visto nell'episodio della disputa filosofica, una tendenza a contrarre le parti più propriamente descrittive: le vicende si condensano e la topicità delle situazioni riduce l'ambientazione greca a una mera cornice, uno sfondo da cui deve emergere con forza un personaggio inquieto e attuale, nella sua psicologia e nelle sue contraddizioni, perché interprete della stagione storica appena trascorsa.

Del tutto privo di sezioni paratestuali risulta il materiale che l'autore, come riporta la nota già citata, dichiara di aver ripreso e concluso nel 1813. Si tratta in questo caso di una redazione integrale dell'opera, la sola che antecede l'edizione del 1815.

Alla pagina 4 del materiale preparatorio sono riportati suggerimenti che Pietro avrebbe esposto su alcune parti del romanzo, benché nel carteggio nulla lasci pensare a una sua possibile conoscenza della stesura dell'*Erostrato*. L'eventuale revisione da parte del fratello si pone peraltro in antitesi con la prassi scrittoria che Alessandro due decenni prima dichiarava di aver seguito a proposito delle sue opere teatrali, e di fatto poi anche con la *Saffo*:

Bisogna che lavori segretamente, e soprattutto che non sia intimorito dalle altrui riflessioni, le quali possono essere giustissime, ma mi tolgono l'energia. Quando la cosa è fatta non temo più niente: e mi si fa un piacere veramente da amico a dirmi la nuda verità.⁶³⁸

Le poche e brevi osservazioni di Pietro riguardano in particolare alcune voci: per esempio, «benigno ripetuta molto» o «a nuoto pure ripetuta nel naufragio», che di fatto trovano riscontro nella redazione; ma vi è anche un appunto relativo alle modalità di svolgimento del capitolo “Le imprese militari”. Il riferimento specifico attesta che Alessandro ha quindi scritto più di metà dell'opera prima del 1797, anno di morte del fratello, giacché il capitolo in questione, sarà il nono di quattordici nell'edizione 1815. Nella redazione 1795-1813 le parti che precedono tale episodio inglobano infatti l'intera infanzia e la gioventù di Erostrato, i suoi fallimenti alle Olimpiadi, le sue nozze e il loro tragico esito e la riflessione sulla gloria con il precettore Panfilo. Dal primo abbozzo viene inoltre recuperata, seppur accorciata e modificata, la parte relativa al ritiro di consolazione, posta immediatamente dopo il fallimento nelle prove militari.

Altre indicazioni cronologiche variamente sparse all'interno del materiale di lavoro aiutano a capire quali altre vicende Alessandro abbia sicuramente composto prima di riprendere in mano il

carattere geografico e storico. Anche l'opera del Barthélemy presenta infatti un dialogo sulla gloria e riflessioni sui danni arrecati dai conquistatori.

⁶³⁸ C. IX, p. 265, lettera del 18 aprile 1778.

testo nel 1813. Alla pagina 207 si legge sotto le sole indicazioni “Piano della Vita di Erostrato / Titolo / comentario dell’indole, e de’ costumi, e delle imprese di Erostrato” la data 5 ottobre 1796, che sembra però doversi riferirsi all’appunto sottostante, relativo a una nuova idea di opera su Pier delle Vigne, di fatto mai realizzata. Tuttavia, la rapida annotazione inserita tra i fogli che riguardano il romanzo lascia pensare che Alessandro a quella data vi stia ancora lavorando mentre nell’ennesima riscrittura del proemio, pur presentando contenuti vicini alla stesura definitiva, non cita la figura di Alessandro Magno. Preziosa inoltre una nota del gennaio 1796 che attesta l’autonoma stesura della prima redazione dell’Apologia di Erostrato, che di fatto prevede poche differenze rispetto alla seconda versione poi inserita nella redazione 1795-1813. Similmente risultano composte, non datate, ma poi modificate nella prima redazione le due cause per l’attribuzione della paternità di Erostrato; in questo caso, Alessandro si attiene a un piano dell’opera che prevedeva la vittoria del padre naturale sulla madre adottiva, che verrà in seguito ribaltata.

Quando dunque abbandona la stesura del romanzo, negli anni Novanta, buona parte dell’opera risulta scritta o quantomeno già ideata in ogni sua componente. Le ragioni dell’interrotta e protratta gestazione sono da ricondursi probabilmente alla stesura delle *Vicende memorabili*, edite però solo nel 1858 a cura del Maggi. Tuttavia non sono certo secondarie le cause di quella “vita tumultuosa” di cui scrive alla cognata, vale a dire gli sconvolgimenti che avevano caratterizzato l’Italia e l’Europa dopo la Rivoluzione francese, e in quegli anni in particolare l’affermarsi del dominio napoleonico.

Tra i primi intellettuali a cui Alessandro regala una copia del romanzo vi è Felice Bellotti, ammirato da Verri quale traduttore di Sofocle, a cui scrive il 12 ottobre 1815:

[...] è vero che l’*Erostrato* fu da me in gran parte immaginato molti anni addietro, ma ci ho posto le seconde nove negli ultimi. In questo intervallo essendo divenuta la Europa uno spettacolo grandioso di delitti, non ho potuto contemplarlo con indifferenza e però mi sono abbandonato a quelle commozioni onde era l’animo ripieno. In conseguenza ho adombrato qualche memoria satirica del mio sfogo. Non credo potrò in vita mia farne altro uso se non di conservarla per mia soddisfazione. È impossibile dire la verità al cospetto di tanti potentati a’ quali dee essere odiosa.⁶³⁹

Alla luce di queste dichiarazioni, la scelta di pubblicare l’*Erostrato* troverebbe giustificazione in una sua estraneità da possibili prese di posizione esplicite sull’attualità. Il romanzo sarebbe dunque strutturato con cognizione di causa per astenersi dal “dire la verità” ai potenti - o quantomeno una verità compromettente -, cosicché lo sfogo satirico dell’autore non sembra destinato a un fruitore esterno. D’altra parte con la giovanile *Storia d’Italia*, Alessandro

⁶³⁹ AV, cart. 291

aveva già espressamente rinunciato a dare alle stampe un'opera che, ormai percepita come lontana nello stile, risultava però anche scomoda in ambiente romano per alcune osservazioni sul papato e che dunque sarebbe sicuramente incappata nelle censure vaticane.

Così, nel settembre 1806, in una lettera alla cognata, Alessandro riflettendo sul rapporto tra potere e letteratura, esterna di aver previsto per ragioni analoghe l'interruzione della stampa dell'opera di Alfieri a Firenze:

[...] si stampano ora in Firenze le opere postume del Conte Alfieri, ma per ordine del Governo ne è sospesa la stampa. Ho sempre dubitato che ciò dovesse accadere. La sua libertà di scrivere sui governi, sulla politica, e sulle nazioni non antiche, ma vive, e in moto grande di ferro, e di menti, non poteva combinarsi col tempo.⁶⁴⁰

Anche nella *Navigazione* Alessandro non nasconde la sua inclinazione per un atteggiamento cauto nei confronti dei dominatori né si concede pericolose esternazioni sugli avvenimenti politici in corso:

Io vorrei anzi, rispose l'ospite, che vi fosse esempio al mio caso anche più di questo confinante coi principi d'ogni memoria, per evitare l'odio che mi conciterebbe l'addur un determinato esempio di nazione ancor sussistente. Avvegnacché siccome è pericoloso nelle storie dir la verità de' viventi e presenti, ma bisogna contentarsi dirla de' trapassati, e lontani, così nei ragionamenti di universal politica, è più saggia determinazione far il medesimo [...].⁶⁴¹

Ciò che in queste righe Alessandro esprime è una precisa dichiarazione di poetica, volta a giustificare l'uso dell'espedito storico di fronte in realtà a temi attualissimi sui cui non è facile esprimersi. Attraverso l'*Erostrato* Alessandro rilegge buona parte degli avvenimenti a lui coevi ma la prudenza più volte dichiarata e adottata dallo scrittore, sia nei confronti dei contenuti delle proprie opere, sia nei confronti di ciò che si addice o meno all'indole dei tempi, pone una serie di interrogativi sull'interpretazione del romanzo, che di fatto non possono dirsi completamente risolti.

Negli stessi anni in cui vede la luce e viene sospeso l'*Erostrato*, le *Vicende memorabili dal 1789 al 1801* offrono un quadro della Nazione francese contemporanea che può agevolmente sovrapporsi alle questioni sollevate, e trasportate in un passato remoto, all'interno del romanzo. La Francia, a causa dell'eccessiva libertà dei suoi scrittori, ma anche della loro leggerezza e audacia è responsabile delle "ruine" presenti e di un sovvertimento della dignità della religione. Quest'ultima per lo scrittore è essenziale supporto della società umana perché strumento di controllo degli

⁶⁴⁰ Citata in C. F. GOFFIS, *Titanismo e frustrazione in due romanzi di Alessandro Verri*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXVIII, 1964, p. 355.

⁶⁴¹ Riprendo dal secondo volume della citata tesi di dottorato di Musitelli, p. 713.

appetiti, come rivela l'attività dei legislatori di ogni tempo e come nelle *Notti* espone chiaramente il personaggio di Numa. Tuttavia, la “fazione dei filosofi” contemporanei ha messo per la prima volta in discussione questa autorità, erodendo di conseguenza le basi dell'intero sistema civile:

[...] (i filosofi) trapassarono dalla derisione delle potenze del cielo a quelle della terra: denigrarono, quindi ne' loro volumi l'indole de' monarchi, e rivelarono le turpitudini delle corti, palesandone i segreti costumi, ed amplificandone la tirannide, perché divenisse odiosa e spregevole l'autorità del principato. Nel medesimo tempo trionfavano com'eccellenti quelle sentenze disperate – essere l'uomo non altro che una macchina serva de' suoi sensi; la materia eterna essere la cagione di tutto; vani i timori; e le speranze del futuro [...] Parea che gl'ingegni più chiari si fossero tutti rivolti a questa frenesia distruttrice, studiandosi acquistar fama con spaventevoli dottrine.⁶⁴²

Non diversamente dagli “ingegni più chiari” anche Erostrato piega verso la “frenesia distruttrice” ma non nasce come rivoltoso. L'approdo al credo materialistico è una conseguenza di prove a cui la vita lo sottopone e dalle quali esce sconfitto, sebbene, inizialmente, egli paia disposto a un ritiro di fronte all'accettazione dei limiti della condizione umana e all'impossibilità di uscire dallo status di uomo qualunque. La fama di gloria mai sedata, tuttavia, torna ad infiammarlo e non si spegne con il sopraggiungere dell'età matura. Erostrato diviene al contrario tenace sostenitore di un'ideologia politica basata sulla convinzione che “ogni uomo nasce libero con le medesime ragioni di natura a ciascuno compartite” e in quanto tale ingiustamente soggetto alla tirannia. Le sue parole, i suoi “ragionamenti nelle adunanze” sono mezzi di demistificazione nei confronti di ogni machiavellica strategia di potere: egli smaschera la religione e la superstizione quali biechi *instrumenta regni*, condanna la volontà di tenere il popolo nell'ignoranza a nome di un progetto politico che vuole sovvertire e combattere la tirannide per avere usurpato i fondamenti della società civile. Rifacendosi agli ideali della Rivoluzione francese, Verri delinea per il suo personaggio il desiderio di contrapporsi al potere di un solo attraverso il ritorno a una più radicata dimensione comunitaria. Ma come nel passo sopra citato, anche le parole di Erostrato sono “sentenze disperate” che i veri cittadini condannano:

Questi opponevano a così triste seduzioni, ch'elle in aspetto di sapiente riforma conteneano la corruttela d'ogni ordine civile, il disprezzo dell'opera di secoli, della prudenza de' legislatori, della sacra tutela di religione, della esperienza universale, per attendere a' garrimenti di un ribaldo perduto.⁶⁴³

⁶⁴² A. VERRI, *Vicende memorabili dal 1798 al 1801*, a cura di G. A. Maggi, Milano, Guglielmini, 1858.

⁶⁴³ A. VERRI, *Vita di Erostrato*, cit., p. 4 (p. 117)

Nella figura di Erostrato, sin dalla prima stesura, non si nasconde dunque solo un repubblicano, ma un rivoluzionario, come si è dimostrato in relazione alle parti in cui viene descritto il suo credo materialistico e come conferma la più tarda redazione delle sezioni relative ai suoi tentativi insurrezionali. Quando dunque nel 1813 Verri riprende il romanzo, lo ritiene più adatto di altre opere che ha nel cassetto (e penso ad esempio alla terza parte delle *Notti*) ad interpretare il presente, perché non solo gli consente di dare un ritratto dei rivoluzionari come fanatici spinti dalla gloria, ma nelle parole del protagonista può celare delle accuse precise contro i dominatori della terra. Nella sua apologia Erostrato infatti fa notare come per i despoti che fanno strage di uomini non vi sia una condanna pari alla sua, che ha sì bruciato un tempio, ma non si è macchiato le mani di sangue.

Le numerose condanne ai despoti di ogni generazione così come i riferimenti alle conquiste o alla nascita di Alessandro Magno lo stesso giorno della morte di Erostrato erano già presenti nelle sezioni scritte prima del 1813,⁶⁴⁴ benché inserite all'interno del testo e non in posizioni di rilievo. Ma nel 1813 Verri non ha forse ancora in mente di trasformare la propria opera in un'esplicita condanna della figura di Napoleone, nonostante il proemio e la chiusa siano già analoghe a quelle del 1815:

Avvenne per fine, a rendere più memorabile quella notte, il nascimento di Alessandro cognominato il Magno dal terrore delle sue gesta. La mattina seguente predissero i maghi ch'era nata la ruina del mondo. Il desiderio insaziabile di gloria non fu certo nel Macedone inferiore a quello di Erostrato, ma nodrito con più vasti incendi e con più gravi sciagura di immense nazioni.⁶⁴⁵

Il testo infatti viene inviato al segretario della Crusca Collini il 12 febbraio 1814 per partecipare a un concorso del 1813, da cui il Verri non riceverà la somma di 500 napoleoni, che avrebbe dovuto pagare «la Lista civile, cioè il patrimonio particolar del principe»,⁶⁴⁶ perché il testo non viene giudicato. Ma una volta uscita la prima edizione, risulta ormai inevitabile l'identificazione Alessandro/Napoleone, proprio per quella precisa circolarità in apertura e chiusura del testo da cui emerge il parere dello scrittore sul sovrano francese, ormai sconfitto dalle potenze europee:⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Si legge in una nota alla p. 110 (relativo a quello che doveva essere il cap. VII): «Qui mi era venuto in mente di far predire da Glicistoma che egli si guardasse da quella notte in cui sarebbe nato l'onore di Macedonia e il flagello de' barbari, o in altro oscuro modo accennando la notte in cui nacque Aless ma poi ho considerato che non starebbe insieme questa cognizione che ha l'ombra spirituale del misfatto, coll'amore suo eterno verso il malfattore[...]»

⁶⁴⁵ A. VERRI, *Vita di Erostrato*, cit., p. 120.

⁶⁴⁶ Lettera del 21 ottobre 1814 di Strozzi Ridolfi a Collini a cui aveva scritto il Verri, chiedendo nuove dell'opera.

⁶⁴⁷ La ricostruzione della genesi dell'Erostrato ha consentito di definire con contorni più netti quando l'opera è divenuta effettivamente critica napoleonica. Cfr. G. Marchesi: «mentre ancora sentivasi l'eco dell'armi napoleoniche, è naturale che a queste frasi il pensiero dei lettori corresse al conquistatore appena domato» (*Romanzi e romanzieri*, p. 298); Stendhal: «Verri eut un frère qui a donné le Nuits romaines, La vie d'Erostrate, satire contre Napoléon»

Disposero i fati che in quella medesima notte in cui Erostrato arse il tempio, nascesse il macedone Alessandro. Questi per divenir grande sconvolse l'Asia, empìe l'orco di anime irate, lasciò i campi coperti di scheletri avanzi de' corvi. L'altro con danni minori si procurò la fama. In ambi fu la stessa passione: in uno col sangue e il pianto di molte genti non saziata, nell'altro paga della fiamma di un tempio. È però se la smania di rinomanza è pazzia, converrà stimare dagli effetti maggiori quella di Alessandro, come esempio incomparabile di quanto giunga a beffarsi di noi un audace usurpatore.⁶⁴⁸

Del resto la pazzia, attribuita nel romanzo ad Alessandro, è nel carteggio di Verri con la cognata attribuita spesso a Napoleone: «il gran pazzo sì vive» (9 giugno 1814); «Tanto dagli Deportati, che da' coscritti che ritornano sentiamo al fine la storia vera delli furori di Napoleone il grande davvero in essi, carnefice in guerra, pazzo in governo civile, bugiardo sempre in politica, mostro ammirato dalla viltà a cui aveva ridotte le menti. Io credo averlo sempre ben riconosciuto per tale» (28 giugno 1814).⁶⁴⁹

2.4 Ritratti di una società postrivoluzionaria

Nel suo *Discorso sul gusto presente delle belle lettere* Pindemonte⁶⁵⁰ dichiara che nel modo in cui «riceviamo e adottiamo quanto ci capita di Francia» ci sia un eccesso di filosofia che mal si adatta ai caratteri della nostra lingua e letteratura:

Le moderne storie, i romanzi, e i generi tutti di prosa oratoria e dissertatoria non van certo immuni da questa colpa, che osò bruttare anche il volto dell'eloquenza sacra, la quale ordinata ad ammaestrarci [...] de' nostri doveri, e a commuoverci l'animo, c'empie lo

(*Correspondance*, Paris, Levy 1855 I p.224); F. Drujon: «C'est ouvrage n'est autre chose qu'un violente satire dirigée contre Napoléon, personifié par Erostrate (*Le livre à clef*, Paris 1888 II p. 969); C.F. Goffis: « Ed anche ora si commenta che il desiderio di gloria del Macedone, raffrontato a quello di Erostrato, appare 'nodrito con più vasti incendi e con più gravi sciagure d'immense nazioni' tesi che è certo legata all'idea prima del romanzo, e non presuppone necessariamente l'avventura napoleonica, anche se questa offriva un'imprevista ed esemplare conferma dell'antieroisimo» (*Titanismo e frustrazione*, p.357); G. Trombatore: «L'interesse per questo suo racconto si risvegliò nel Verri assai più tardi, e precisamente quando egli si accorse che a questo tema egli poteva affidare in qualche modo l'espressione del suo spirito antinapoleonico» (op. cit., p.154); E. Bonora: «per le allusioni politiche che conteneva, questo libretto non fu dato alle stampe se non dopo la caduta di Napoleone, dopo il 1815» (*Il preromanticismo in Italia*, Milano, La goliardica 1959, p. 130). Più recentemente, La Favaro ha parlato invece di una semplice «suggerione» (F. FRANCESCA, *Una polemica letteraria tra storia antica e attualità: sulla Vita di Erostrato di Alessandro Verri*, cit., p. 641).

⁶⁴⁸ A. VERRI, *Vita di Erostrato*, cit., p. 4.

⁶⁴⁹ AV, cart. 291.

⁶⁵⁰ I. PINDEMONTI, *Discorso sul gusto presente delle belle lettere*, in ID., *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito a Omero*, Bassano, Remondini, 1785, pp. 49-99. Il testo si colloca sempre all'interno di quel quesito posto dall'Accademia di Mantova sul quale intervengono Borsa e Arteaga.

spirito invece di polemiche disputazioni sottili, non sentite dagl'increduli, per cui non sono fatte, i quali al tempio non vanno, e inutilmente sentite, per non dir con pericolo, da quei che il tempio frequentano. Quanto filosofismo mal collocato nelle commedie e tragedie, dalle quali chi non vorrebbe sbandire quelle dotte analisi del cuore umano, la morale in dialogo più che in azione, e l'insegnamento più tra le sentenze inserito che nel corpo della favola tutta diffuso, e tutto con danno della poetica locuzione, che mal sanno, massime nelle tragedie, con quelle sentenze accordare di filosofia e di politica? Chi bandir non vorrebbe la filosofia da quei poemi, ove non istà poeticamente vestita, cioè adorna d'imagini, d'affetti, e di melodia, e che però cessan d'esser poemi, perché non fa poesia il solo metro? e dicasi ancora di quelli, che non didascalici, ma son di vario argomento, e ne' quali ancora si mette al bisogno la filosofia, come vien posta negli atti dell'Accademia di Parigi o di Londra?⁶⁵¹

Benché si analizzino generi diversi, questo passo traccia un quadro chiaro di come si debba trattare la componente pedagogico-riflessiva non cadendo negli sterili filosofismi di una cultura importata. La soluzione è evitare le sottigliezze e scegliere, come per il teatro, una perfetta compenetrazione con il racconto, in cui politica e filosofia fluiscano liberamente senza intoppi sentenziosi. Tale del resto è la via tentata dall'*Abaritte*, che affida a una “morale in azione” e alla leggerezza di un romanzo la condanna dei falsi miti del secolo illuminato, alla quale, come è noto, Pindemonte perviene dopo aver personalmente visitato le principali capitali europee negli anni della rivoluzione francese. Si legge infatti nel capitolo III, dove a parlare è il protagonista:

Negl'istituti, nelle usanze, e nel pensare generale della nazione io contemplerò la nazione, e non già per entro agli scritti de⁶⁵²lle Accademie, ove a cercar non vado il filosofismo ed i lumi per questo appunto, che so dove trovarvisi ed i lumi ed il filosofismo.

Il romanzo muove una critica al sistema culturale che aveva informato i governi coevi che si sviluppa lungo i tre filoni della politica, dell'analisi sociale e delle pratiche letterarie, affidandosi completamente a una dimensione narrativa che rifiuta i toni accademici e i lunghi stacchi filosofici, per proporre dietro una vicenda solo apparentemente fantastica luoghi e personalità ben individuate.

Nel secondo capitolo, che dà concretamente avvio al viaggio del protagonista, lo scrittore introduce sin da subito le storture della società viennese, soffermandosi sul ritratto di una nobiltà vacua e talmente ricca da vivere con «fasto di monarca», seppur incapace di lasciar «qualcosa nell'animo», interessata com'è al solo accumulo e alla ipocrisia. Ne verranno offerti

⁶⁵¹ Ivi, pp. 74-75.

⁶⁵² ID., *Abaritte*, cit., p. 13.

sarcasticamente, nei capitoli successivi, due rappresentazioni: nell'iperbolico ritratto della reggia di Kaunitz, quasi novello palazzo da Mille e una notte, in cui file di servitori e di cortigiani assecondano l'eco e l'ego della voce del padrone di casa, e nell'opulento matrimonio delle figlie del sovrano, al quale fa da contraltare la perdita di uomini e tesori di cui il monarca stesso, cioè Leopoldo II, è responsabile. Egli infatti ha abbandonato la guerra condotta dal suo predecessore, lasciando così che duecento mila individui abbiano inutilmente perso la vita.

La gravità delle morti, rispetto alla leggerezza con cui dall'alto vengono prese queste decisioni, è ribadita attraverso la reiterazione del numero dei sacrificati e dall'assenza di risposte sulle ragioni della strage:

Duecento mila uomini? riprese Abaritte con viso rannuvolato. – Compresi i morti al campo per malattia, che vincono in numero gli uccisi dal ferro. – Duecento mila uomini? – Tra quali dodici generali, ed una grandissima quantità d'altri comandanti, tanto che non v'ha quasi famiglia nobile, ove non si pianga o un figlio, o uno sposo, o un fratello – Almeno è da credere che fu giusta e necessaria guerra? – Oibò – Che trattavasi della conservazione e sicurtà dello stato? – Oibò [...] ⁶⁵³

Il secolo illuminato, che non è in grado di rendere felici gli uomini, ha prodotto il dispotismo illuminato, consentendo a uno solo di tenere in pugno le sorti di tutti e «trastullarsi con la vita degli uomini, come un fanciullo fa con quella delle mosche che acchiappa nell'aria», ⁶⁵⁴ mosso ora dall'ambizione, ora dal capriccio. Ma a tali condizioni non sembrano doversi assoggettare egualmente tutti i sudditi: il protagonista scopre presto i privilegi di cui godono i nobili, gli eredi e i primogeniti, giacché sono i soli a non nascere soldati. Si registra dunque una discrepanza tra progressi delle scienze e delle lettere, e progressi delle leggi, tale per cui la fioritura delle prime non è garanzia di libertà e felicità di un popolo. Scavando infatti nelle peculiarità del sistema giuridico locale, si evince soltanto che la prassi dei sovrani austriaci è introdurre leggi inutili, in gran numero, e forzare l'acquisizione di costumi che dovrebbero imporsi naturalmente, come il cambio della lingua nazionale, che in quegli anni venne imposto all'Ungheria.

Gli squilibri di un sistema basato sulla ricchezza e sulle indebite prerogative di nobili e funzionari emergono nell'incontro con un padre di famiglia sommerso dai debiti, con moglie malata e figli a carico, il quale riesce ad evitare il carcere grazie alla generosità del protagonista. Il collasso economico dell'uomo e dunque dell'intera sua famiglia, diversamente, sarebbe stato inevitabile, non potendo egli trarre sostentamento dall'affitto di un piano della sua casa, in virtù di una legge che ne

⁶⁵³ Ivi, pp. 9-10.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

decreta la concessione gratuita ai ceti superiori. L'ingiustizia alla base di tale sistema giuridico è inoltre accentuata dalla descrizione dell'eventuale punizione che gli sarebbe toccata in sorte qualora arrestato, vale dire quella di «tirare le barche a Lena»: pena introdotta nel nuovo codice in sostituzione dell'ormai deprecata pena di morte che si rivela persino peggiore di una fine immediata e certa, perché continua a sfiancare il corpo, imponendo al carcerato una morte lenta.

Anche in Svizzera e Germania, tappe successive del viaggio, le leggi appaiono ingiuste, indirizzate a punire i campagnoli che per Abaritte andrebbero al contrario tutelati, in quanto da essi si riceve il pane e dalle loro donne, «caste e sane», il latte per la prole. La riflessione del Pindemonte si muove qui in due direzioni, da un lato verso l'esaltazione – propria anche di un Cuoco – della schiettezza del popolo, della civiltà rurale e dei suoi valori, dall'altro nella condanna dell'ambiente cittadino, segno del degrado o, come in questo caso, dell'oscurantismo filosofico e religioso settario e ai limiti della superstizione.⁶⁵⁵ Vi è infatti una reciproca dipendenza tra avanzamento delle scienze e responsabilità: più il secolo si definisce illuminato, più saranno gravi i suoi errori.

Ma è nel passaggio del protagonista in Francia che si toccano le punte più estreme del fallimento del messaggio civilizzatore dei lumi, ben esemplificato dall'incontro con una nobildonna «pallida e scapigliata, e con la morte nel volto dipinta» che grazie ad Abaritte riuscirà a lasciare la patria e soprattutto a lasciarsi alle spalle quella rivoluzione che, insieme alle sostanze, le aveva strappato figli e marito.⁶⁵⁶ Il valore dell'episodio risulta chiaro se riletto alla luce del precedente atto di generosità compiuto dal protagonista in Austria di cui si è detto: nella ritualità di queste azioni generose e compensative delle ingiustizie sociali Abaritte incarna quello che lo stato non è stato in grado di incarnare, fornendo dunque l'ennesima prova della labilità del riformismo illuminista.

L'immagine della donna anticipa infatti la successiva rappresentazione di una società sorretta da un governo popolare in stato di totale anarchia, dove vige soltanto una irrazionale crudeltà contro i grandi, diametralmente misurata sul grado di oppressione che essi una volta inflissero ai ceti inferiori. La capitale appare al protagonista come un luogo di profondi contrasti, poiché accanto a libertinaggio, dissolutezza e inganni ormai sfuggiti di mano, i cittadini raccolti nell'assemblea nazionale si sforzano di trovare e di costruire un nuovo sistema di valori, per i quali tuttavia non sono ancora pronti. Manca infatti un reale amore di patria che ispiri virtù e coraggio, uno spirito di uguaglianza nella partizione dei beni sufficientemente forte da indurre alla condivisione anche chi ha conosciuto lusso ed erudizione, e la capacità di coltivare la libertà, arrivata troppo presto per una nazione che era stata schiava sino a quel momento.

⁶⁵⁵ Il ritratto negativo della città è elemento comune a molti esponenti dell'Illuminismo: nell'*Emile* di Rousseau, ad esempio, l'alito della città è ritenuto dannoso o si pensi all'immagine che ne offre il Parini nella *Salubrità dell'aria*.

⁶⁵⁶ I. PINDEMONTE, *Abaritte*, cit., p. 13.

Il contatto con la realtà francese rafforza quello scetticismo latente in Abaritte, che alle premesse teoriche dei suoi studi su popolazioni, influenze climatiche, singolarità delle nazioni non vede seguire alcuna felice applicabilità, così come non ve n'è tra vita e pensiero degli autori di questi trattati. Nel capitolo "secolo filosofico" Pindemonte si serve di un meccanismo demistificatorio finalizzato a mettere in luce la vacuità dei principi illuministici, che riempiono la bocca di molti e son tuttavia soggetti a una blanda applicazione. La riflessione sui valori sbandierati ma mai seguiti nella formazione di una società più giusta è affidata a un ambasciatore, e rappresenta il momento di quell'aperto disinganno rispetto al presunto progresso civile che è il tema centrale del romanzo: è infatti chiamato un politico, perfettamente integrato nella sfera degli affari pubblici, a smascherare l'impraticabilità dei precetti filosofici. Attraverso una serie incalzante di interrogative retoriche vengono allora riproposte polemicamente tutte quelle tematiche sollevate dalle situazioni vissute dal protagonista nel corso del suo viaggio, dal lusso alla guerra alla giurisdizione.

L'interpretazione offerta degli esiti della rivoluzione rivela la scarsa solidità teorica delle ragioni dei suoi fautori, la cui conseguenza è una società allo sfascio:

Perché credete che questo popolo abbia scosso finalmente il giogo? Sarà stato egli mosso dall'amor vero della libertà che non conosceva, o non più presto dall'impazienza d'una tirannia a lui insopportabile divenuta? Eppure sentirete chi vi darà che lo svegliarsi e il saltare in piedi in questa nazione vuoi attribuirlo allo spandimento dei lumi, ed ai passi della filosofia. Confesso, che se un certo lume non par necessario per acquistarla, sembra però esserlo per conservare la libertà [...].⁶⁵⁷

Non c'è un'ideologia chiara dietro la rivoluzione appena consumatasi, esattamente come non è sufficiente parlare di cultura riformata perché uno dei suoi prodotti è l'Enciclopedia, tanto più se troppo si abusa di un continuo cavillare. Il punto di vista degli scrittori che chiamano questo secolo «veggente» è invece la totale miopia perché se solo si abbassassero all'osservazione di oggetti meno rilevanti, distinguerebbero una realtà ormai priva di qualsivoglia senso.

Né può dirsi un vanto la democratizzazione della cultura perché ad essa non si è accompagnato un sistema educativo efficace e riformato, cosicché i principi in voga si mostrano in lotta con quelli professati dai lumi e soprattutto incapaci di costruire una morale che consenta all'uomo di essere non solo più saggio ma anche più felice: non è un caso se il carattere dominante dei parigini è quello di giustificare e dare altre vesti ai vizi e alle virtù. E ciò inevitabilmente trova riflesso nella produzione libraria, specchio verace dei suoi fruitori, che oscilla tra la censurabile licenziosità e vanità di romanzi e drammi e l'incapacità, propria dei trattati filosofici, di svincolarsi

⁶⁵⁷ Ivi, p. 88.

dall'esigenza di «notomizzare ogni cosa», dalla «smania d'universalizzare» a causa di un «soverchio amor de' sistemi». ⁶⁵⁸

Ma neppure il mondo britannico, verso cui speranzoso si dirige il protagonista dopo la catabasi francese, sarà in grado di restituire un'immagine diversa del secolo: il sistema giuridico infatti rivela un carattere profondamente aleatorio, a seconda, ad esempio, del tribunale che decreta una sentenza, sebbene la revisione maggiore sugli stereotipi inglesi tocchi la Costituzione, tanto lodata all'estero ma di cui non si comprendono pienamente i fini. Così precisa Atarassio, compagno inglese di Abaritte che segue l'unico modello di vita possibile suggerito dal suo nome, quello lontano dalle perturbazioni:

Benché la nostra Costituzione si possa dire l'ottima di quante oggidì sussistono, son però assai lontano dal crederla veramente buona in se medesima; e coloro che celebrarono tanto la nostra libertà, io penso che avesser più l'occhio alle servitù delle altre nazioni, che alla nostra libertà stessa. ⁶⁵⁹

Il tema della decantata libertà inglese prende toni analoghi a quelli che escono in quegli anni dalla penna di Verri: il gran colpo inflitto ai cittadini dalle loro leggi è infatti quello di obbligare con la violenza a riempire di marinai i vascelli da guerra. La virtù inglese è dunque un altro prodotto della teoria più che tangibile esempio di realizzazione di nobili ideali, in cui lo stesso concetto di libertà si risemantizza e si sovrappone al più individualistico fine della prosperità, anche a discapito di altre nazioni. Analogamente in una nazione come l'Inghilterra, tanto da laboriosa da poter e dover limitare i suoi studi filosofici, la letteratura finisce con l'oscurare ciò che dovrebbe essere il frutto di un buon governo, cioè la virtù, che non viene valutata sulla base del reale funzionamento della società ma dal sapere offerto dai libri e dunque perde un'effettiva utilità pratica. Né tantomeno risulta praticabile quell'ideale filantropico tanto esaltato dalla "nazione filosofa", perché presuppone un'apertura sociale, commerciale, civile che intralcerebbe lo sviluppo di qualsiasi stato decidesse di perseguirlo senza essere seguito dagli altri. Un amore per il genere umano che vada oltre i particolarismi è di per sé quasi impraticabile, e non solo a causa della stessa piccolezza dell'uomo ma per la natura degli interessi politici e degli equilibri di ogni nazione: l'unica via concretamente possibile su un piano oggettivo, certo causa di guerre ma riflesso della situazione reale dell'Europa moderna, è il patriottismo, in cui ogni nazione pensa per sé.

Di fronte al declino dei presupposti teorici moderni, Pindemonte in realtà lascia intendere quale sia stato il sistema di valori vincente a cui bisognerebbe tornare:

⁶⁵⁸ Ivi, p. 88.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 111.

Poscia si diede a considerare altri secoli ed altre nazioni, in alcune delle quali trovava, che le leggi civili e le sacre, le istituzioni e i costumi, le opinioni e i pregiudizi ancora, e sino ai giuochi ed alle feste pubbliche contribuivano così a formare un sol tutto, che dove i moderni popoli gli appariano composti come di pezzi diversi rattoppati insieme e raggiunti, quelle venivangli innanzi uscite come d'una stampa, e quasi chi dicesse fatte di getto. Ed in tali nazioni cominciava a persuadersi, che piuttosto cercar si dovesse il secolo della filosofia.⁶⁶⁰

Il modello proposto è dunque quello dei valori della classicità, lo stesso che a distanza di qualche decennio verrà riproposto dai classicisti nella battaglia culturale contro i romantici e che ha dimostrato l'immortalità delle nazioni da cui si è originato. La stessa letteratura classica è infatti il modello a cui guardare, a cui dedicare il tempo e lo studio.⁶⁶¹

Da qui si potrebbe dunque formulare l'ipotesi della ragione per cui Abaritte, tornato a casa e abbracciata la strada del ritiro alla sfera privata, ritenga l'Italia il paese migliore in cui vivere: perché essa viene percepita come più vicina agli amati e universalizzanti ideali classici rispetto a quelli illuministici degenerati nella rivoluzione. Il ripiegamento nella sfera dell'interiorità, il distacco dal presente sono dunque percepiti come la sola fuga possibile dai cambiamenti introdotti dalla rivoluzione sia per Pindemonte che per Verri negli anni Novanta,⁶⁶² sebbene il secondo avrebbe poi trovato nella chiesa, prima ancora che nella classicità, il punto di partenza per una ridefinizione dei valori del presente (come accadrà peraltro di lì a qualche anno al Manzoni).

Benché limitati al materiale redatto, spunti analoghi e caratteristici di questa stagione emergono anche nell'opera di Botta, che nella lettera del Padre di Teresa al proprio fratello racconta di come lo amareggi la moda dilagante dalla Francia, che porterà «sconvolgimento e disordine» non solo ai vestiti e ai capelli delle donne ma anche «nella società e nella condizione degli stati».⁶⁶³ È inevitabile, infatti, anche per coloro che ne vogliano rimanere a parte, risultare coinvolti, come il padre di Teresa che polemizza, come già il Pindemonte, sul contagioso eccesso di filosofia:

⁶⁶⁰ Ivi, p. 90.

⁶⁶¹ Cfr. p. 71.

⁶⁶² Sul ruolo degli intellettuali di fronte al potere cfr. M. CERRUTI, *Neoclassici e giacobini*, cit., pp. 115-178 e Id., *Dalla fine dell'antico regime alla Restaurazione*, in *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, vol. 1, pp. 393. Ma anche W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Esi, 1959 (seconda ed.) a proposito della poesia del Pindemonte: «Quella sua lontananza da impegni estremi anche quando la sua letteratura assumeva gli atteggiamenti più nuovi (l'Arminio ad esempio), quel suo rifiuto (lui amico di Alfieri) di un passaggio da motivi di mestiere a giustificazioni più profonde dei nuovi modi, mentre lo mette fuori dall'impeto più chiaramente «protoromantico», precisa la sua curiosità letteraria in maniera più indiscutibile e rende la sua testimonianza tanto più preziosa quanto più, su di un primo stimolo spirituale, si costruisce con un certo distacco, con una forma di superiorità dello stile che viceversa non raggiunge mai la piena padronanza del più cosciente neoclassicismo winckelmanniano».

⁶⁶³ C. BOTTA, *Per questi dilettevoli monti*, cit., p. 133.

Credete voi ch'io parlerei di società, di governi, di costumi d'uomini, come ora sto facendo con esso voi, la qual cosa è, se non m'inganno, come profano, ciò che chiamano filosofia, se non fossi io stesso affetto da quell'epidemia, che corre a dì nostri di voler pur filosofare, poiché la moda di siffatte inezie ci è venuta d'Oltramonti?⁶⁶⁴

Tuttavia, nelle parole dell'uomo il fastidio per la cultura francese e rivoluzionaria è legato soprattutto a una concezione antiborghese, legata alla sua estrazione nobiliare. Egli infatti ribadisce più volte come siano cambiate le consuetudini della sua schiatta, non avvezza un tempo a parlare con la «gente ineducata» come il «villareccio prete bevitore» e il «protofisico», i quali del resto lo frequenterebbero soltanto per comunicare ai conterranei che «sono in brigata col feudatario ogni sera, e per spacciare protezione in paese e vedersi fare la riverenza e impetrare le grazie altrui».⁶⁶⁵

Di qui la condanna dei libri francesi («inezie») che gli sono arrivati e che la figlia non deve leggere e l'ironia sulle posizioni più aperte del fratello, a cui suggerisce «seguendo la norma della libertà, come dicono, e dell'uguaglianza» di far dormire il servitore nel suo letto e occupare invece lo spazio sotto la scala.

La presenza di questi riferimenti e di altri sparsi nelle lettere di Carlo⁶⁶⁶ su libri e oggetti d'arredamento consente dunque di fare una breccia in un mondo che altrimenti sembrerebbe sospeso e isolato in un Piemonte presente ma non toccato dalla storia. Ed è su questo sfondo che ricompare quell'immagine nobilitata della semplicità dei contadini e dei piccoli borghesi tipica del pensiero a cavallo tra i due secoli⁶⁶⁷ e che ricostruisce un ambiente puro e benevolo di gente buona e semplice rispetto a quella società corrotta, dunque verisimilmente colta e cittadina nell'immaginario di Carlo.

2.5 La proposta morale e civile di Cuoco

È significativo come negli anni immediatamente successivi alla caduta delle effimere repubbliche giacobine tanto Verri quanto Cuoco scelgano la via dello stesso strumento letterario, ossia il romanzo, per interpretare gli sconvolgimenti di cui sono stati testimoni, l'uno a Roma l'altro a Napoli. Se è vero infatti che Cuoco nel 1801 aveva già lucidamente esposto nel suo modernissimo *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* le ragioni del fallimento dell'impresa repubblicana del 1799, individuando nel conservatorismo del popolo l'ostacolo maggiore alla penetrazione delle idee

⁶⁶⁴ Ivi, p. 134.

⁶⁶⁵ Ivi, p. 135.

⁶⁶⁶ Si parla nella prima lettera di «tanta feccia di questa corrotta società» (Ivi, p. 80)

⁶⁶⁷ Si parla ad esempio del «canto delle villanelle», dei «montagnari», del «rustico mastino», dei «villani con le mani e il triangolare cappello sul petto». Si pensi inoltre al curato che diventerà amico e confidente di Carlo.

rivoluzionarie, è tuttavia al *Platone* che affida la sua proposta di ridefinizione della società, esattamente come fa Verri nel secondo volume delle *Notti*, pubblicato peraltro in quello stesso 1804 in cui esce il primo volume del romanzo cuochiano. Comune alle due prove, nelle quali la dimensione narrativa cede il passo a quella riflessiva, è la centralità delle discussioni di ordine filosofico, storico, politico che, improntate nel Verri a un rigido conservatorismo, nel Cuoco delineano un progetto di rifondazione nazionale che alla nuova classe dirigente dell'ordine napoleonico demanda il compito di costruire e diffondere uno spirito pubblico tipicamente italiano.⁶⁶⁸

Tale presupposto guida dunque l'apparente disordine della materia che si compone delle discussioni del giovane protagonista greco Cleobolo (e in misura minore di Platone e di altri personaggi), volte a rintracciare nella storia italica antica i presupposti attorno a cui formare la nuova, nella convinzione, tutta vichiana, che sia stata l'Italia, prima ancora della Grecia, a dare i natali alla civiltà e alla cultura occidentale. Il romanzo, sin dalla prima lettera che segue la nota al lettore, definisce i contorni all'interno dei quali deve realizzarsi il messaggio di rigenerazione: «[...] per essere felice nella sua patria e tra i suoi concittadini, è necessario poter fare il bene: l'uomo inutile ai suoi diventa in breve tempo noioso a se stesso, ed infelice».⁶⁶⁹

In queste poche righe si condensano le istanze politiche e morali che informano il romanzo e sono rivolte non a un generico individuo, ma al cittadino, ossia all'uomo inteso nella socialità, la cui felicità si identifica nell'essere utile all'interno di una dimensione comunitaria precisa: la patria. Dietro il viaggio del giovane presso la comunità pitagorica e alla scoperta delle realtà cittadine dell'antichità italica, Cuoco cela da un lato le storture del presente e dall'altro porta alla luce un primato culturale e politico a cui gli italiani devono rifarsi, a cominciare dagli intellettuali, primi fruitori di un romanzo allegorico e divulgatori al volgo delle nuove idee sul futuro della nazione.⁶⁷⁰

Lo strumento chiave offertoci dallo stesso protagonista per la definizione delle specificità e dell'identità di un popolo è il confronto con altri costumi e usi, che deve essere sempre praticato. Così agli occhi stranieri di Cleobolo la penisola, pur nelle sue differenze, appare già informata di una profonda unità, la quali può storicamente concretizzarsi solo attraverso gli italiani stessi:

Tutta l'Italia riunisce tanta varietà di siti e di cielo e di caratteri, e nel tempo istesso sono questi caratteri tanto marcati e forti, che per essi mi par che non siavi via di mezzo. Daranno gl'Italiani nella storia, come han dato finora, gli esempi di tutti gli estremi, di

⁶⁶⁸ Sul tema si veda quanto scritto nel primo capitolo.

⁶⁶⁹ V. CUOCO, *Platone in Italia*, cit., p. 15.

⁶⁷⁰ Non è un caso infatti se, sempre nel primo colloquio, Platone sancisce una distanza tra savi e popolo: «da per tutto un picciol numero di savi che predicano inutilmente al volgo la virtù e la verità; da per tutto il gran numero che perseguita i savi, per seguire le proprie passioni, e che poi si pente per non avere ascoltato i loro precetti» (*ibidem*).

vizi e di virtù, di forza e di debolezza. Se saranno divisi si faranno la guerra fino alla distruzione; tu conti più città distrutte in Italia in pochi anni, che in Grecia in molti secoli. Se saranno uniti daranno leggi all'universo.⁶⁷¹

Il messaggio lanciato al presente si arricchisce nel corso del romanzo di una serie di esempi e casistiche volti a dimostrare l'utilità dell'unità italiana e della collaborazione tra città, come mostra il felice caso dell'antica Taranto, nel suo sviluppo commerciale e negli equilibri con le più potenti realtà confinanti. Tra le ragioni della maggior fioritura di quest'ultima rispetto ad altre comunità, vi è innanzitutto la consapevolezza di quale sia il reale valore da attribuire alla guerra, che deve essere praticata solo per ragioni di difesa e ancor meno motivata dalla volontà di distruggere i vicini. Essi devono infatti diventare preziosi alleati con i quali, se non è tempo di pace, dividere le spoglie: «I Tarantini hanno saputo mettere a profitto il loro sito, le relazioni che aveano coi loro vicini, il loro suolo».⁶⁷² La sospensione della guerra e la pacificazione dei rapporti con i popoli confinanti consente infatti e innanzitutto lo sviluppo dell'attività commerciale, che porta al contatto e alla conservazione degli uomini.

Ma perché una città sia virtuosa è necessario che chi la regge si premuri di educare il popolo, come ha fatto il pitagorico Archita a Taranto, quando ha fornito nozioni sull'agricoltura volte a «formare un libro che possa servire a rendere il popolo più istruito su di ciò che, ignorato, nuoce egualmente al povero ed al ricco, e conosciuto giova egualmente al ricco e al povero».⁶⁷³ Ma parlare al popolo richiede innanzitutto la conoscenza di quali siano i suoi mezzi di comprensione poiché esso non è in grado di accogliere forme di comunicazione prosaiche, bensì rammenterà una morale che riesca a colpire la sua fantasia, perché è la «parte dominatrice della sua mente».⁶⁷⁴ Di qui l'uso del meraviglioso e persino di una utile illusione che serva gradualmente a inculcare prima l'amore per ciò che è utile, e dunque destare attenzione, e poi il vero: l'acquisizione della saggezza non è un processo immediato ma richiede tempo e soprattutto richiede che si diffonda solo ciò che realmente è utile alla società.

Se voi esponete in tempo istesso al popolo tutte le verità, ne avverrà che molte non potrà intendere; da talune sarà offeso perché contrarie ai suoi interessi e ai pregiudizi suoi; altre

⁶⁷¹ Ivi, p. 23.

⁶⁷² Ivi, p. 31.

⁶⁷³ Ivi, p. 54.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 49. («Inutilmente daresti alla madre, al padre, che abitano un villaggio, gli stessi consigli che date ai genitori che abitano la città. Convien sapere ciò che essi possono, ciò che debbono fare; vuoi più? Convien sapere qual sia la via per persuaderli, per indurli a fare; quale sia il metodo più facile per far sì che i genitori insegnino, che i figli apprendano la virtù. La mente dell'abitatore di campagna è diversa da quella dell'abitatore di città; ciò che persuade il secondo non è compreso dal primo», VINCENZO CUOCO, *Educazione popolare*, in *Id.*, *Pagine giornalistiche*, cit., p. 160).

ne trascurerà, e di moltissime abuserà ignorandone ed i principi e le conseguenze. Se volete essere utile al popolo non dovete mai mettere in contrasto la verità col potere ... Se volete essere utile al popolo, prima di tentare il suo intelletto, guadagnate il suo cuore: ciò che non piace non si ascolta, e ciò che non si ascolta non può persuadere. ... Vi sono delle verità che piacciono a tutti; ve ne sono di quelle che piacciono a molti; altre finalmente che debbono eternamente esser le verità di pochi. Quelle stesse verità che un giorno debbon diventare comuni, non è prudente che si propaghino fuori di tempo... giugneranno a esser comuni quando il popolo sarà degno di udirle. Conoscer tutte le verità; esporre solamente quelle delle quali il popolo ha bisogno nel presente, e preparar come in deposito le altre delle quali potrà aver bisogno, un giorno.⁶⁷⁵

Compito dell'intellettuale è dunque saper cogliere il momento opportuno e il modo più efficace per trasmettere certi suoi insegnamenti al popolo. Anticipare i tempi può risultare infatti pericoloso e portare a rivoluzioni che nuocciono al bene comune, come Cuoco sa bene, poiché proprio l'esperienza della rivoluzione napoletana che ha alle spalle guida la formulazione di questi principi pedagogici. Come infatti dirà Archita, il rischio è che il popolo sbandi o che si unisca ai grandi e dia vita a nuove persecuzioni: c'è infatti differenza voler la libertà e l'uguaglianza e lasciare che esse degenerino nella licenza e nell'anarchia. Il lavoro del saggio dovrà dunque tenere conto delle labilità delle posizioni del volgo per trasformarle in conoscenza certa che dia innanzitutto stabilità. Sarà dunque necessario inculcare attraverso proverbi, parabole, precetti e, ancor di più, attraverso l'esempio contenuti di carattere morale e civile che servano gradualmente a formare dei cittadini, che si premureranno di difendere la patria e non indebolirla.

Tuttavia, perché gli uomini possano dare un effettivo contributo alla vita civile, dovranno cominciar a «star meglio» nelle proprie famiglie, occuparsi dunque della riuscita degli interessi privati, coltivare la virtù nella sfera personale e dunque morale, prima ancora che civile. Non a caso il romanzo si chiude su una simile esortazione:

Ma tu prima di imitar Parmenide cittadino, imitalo uomo, e componi la tua vita come la sua, talché si possa ire di te ciò che si è detto di lui, che ha dato il nome di «vivere di Parmenide» ad ogni vivere che fosse eminentemente temperante e giusto. Allora tu sarai buon uomo, e, se gl'Iddii vorranno, anche buon cittadino.⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ Ivi, p. 71.

⁶⁷⁶ Ivi, p. 533.

Rimandare all'esterno la ricerca della libertà e della felicità è infatti fallace, perché equivale a non trovare altro che frustrazione: per Cuoco la causa prima dei turbamenti civili, delle rivoluzioni e dell'ingerenza straniera, che degenera nella tirannia, va dunque rintracciata nei vizi del singolo.

«[...] non vi lasciate ingannare, il primo effetto della virtù è la concordia pubblica. La tirannide, nata da pubblici vizj, non si stabilisce se non con la discordia; e quando gli Dei vogliono ristabilire il buon ordine in una città danno un segno da cui gli animi de' cittadini sian di nuovo quasi invitati a saggia e virtuosa concordia...».⁶⁷⁷

Vi è infatti la convinzione che nella degenerazione e nella sottomissione si può quantomeno imparare a comprendere ciò che va evitato, ridefinendo su nuove basi l'armonia futura. Cuoco si serve della metafora delle onde del mare per spiegare quanto sia necessario che la virtù cittadina continui ad essere coltivata anche sotto una crudele dominazione o durante il continuo andirivieni di guerre e cambi di governo; solo l'urto continuo delle onde contro l'ordine fallace delle cose permetterà di abbattere la montagna, benché il cambiamento sarà recepito da alcuni solo quando l'intero edificio è crollato. Lo scrittore si sforza di trovare un modello nel passato che faccia da stimolo e dia speranze agli italiani nel presente e propone, perlomeno nel primo volume, i concili di Eraclea, promossi dagli esuli come forma di confronto federativa tra città italiane un tempo rivali al fine di evitare le tante sofferenze passate.

L'unità di intenti, all'interno di una stessa città e tra città vicine, è infatti presentata come la sola soluzione alla crudeltà esercitata dai tiranni o da coloro che vogliono impadronirsi del potere, che spesso strumentalizzano quella «feccia del popolo» che non ha né virtù né beni attraverso la demagogica garanzia di divisioni di proprietà paritarie, uguali diritti e punizioni di chi ha causato i mali comuni. Tali promesse che non sono guidate da coraggio o virtù e spengono la libertà, suscitano il beffardo sorriso degli stranieri che così sentono di poter fare il proprio interesse. Cuoco fa l'esempio delle lotte intestine succedutesi in seguito a Eraclea che hanno comportato l'arrivo dei galli, con un evidente riferimento all'ingresso in Italia dei francesi.

Il rapporto con gli stranieri è infatti occasione di condanna del passato italiano nonché ulteriore fonte di divisione, perché altro non giova né al vinto né al vincitore. La rottura della federazione stabilita ad Eraclea ha infatti portato a divisioni e guerre nate dalla volontà di primeggiare su un'unione di eguali che ha finito con il separare e indebolire le ricchezze comuni e le stesse città, che non possono più vantare l'appoggio di coloro che prima erano amici, e dunque favoriscono chi non ha interessi legati a una patria che non è sua.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 76.

Nei molteplici cambi di prospettive che sono la cifra stilistica del romanzo, lo straniero a volte coincide con una popolazione non italiana, come i cartaginesi e loro ingerenza in Sicilia dietro i quali Cuoco nasconderebbe i coevi interessi inglesi nell'isola, altre no, come nel caso dell'espansionismo romano a danno dei sanniti e della civiltà etrusca,⁶⁷⁸ nel quale non deve escludersi una sovrapposizione con la nazione francese, la cui forza risiede nell'unità che la caratterizza.

Nei sanniti, oltre che nei romani, Cuoco identifica una serie di virtù necessarie per la rifondazione dei costumi: prima ancora della disciplina militare, essi mostrano quanto sia necessaria la presenza di un esercito di cittadini, cioè di soldati pronti a combattere per la patria perché sin dall'infanzia hanno ricevuto dalle loro madri tali valori. È evidente, in questo ritratto, l'individuazione di un problema che si sarebbe rivelato decisivo anche in epoca risorgimentale,⁶⁷⁹ poiché buona parte degli eserciti nella storia italiana era costituito da mercenari. Cuoco fa dire a Platone:

[...] facile in Italia è l'aver soldati mercenari: i Campani, i Bruzi, e sopra tutti gli altri i Galli vendono le loro braccia e l'anima loro a chiunque voglia comprarne. [...] chi vuole dominare crede utile avere una forza che non sia quella del popolo.⁶⁸⁰

È infatti proprio dei tiranni creare un esercito di sbirri e non di cittadini, dove dunque non si combatte per virtù che progressivamente si allontana dagli uomini. Ma l'uomo è «animale guerreggiante» e il cittadino lo diventa attraverso una «disciplina comune». Ancorato inoltre all'esercito mercenario è l'incrudelirsi delle vicende politiche poiché causa l'indebolimento sia dei popoli non potenti costretti a pagare per difendersi e insieme dunque quasi soggetti allo straniero, sia di quelli forti perché trascureranno di formare una propria potenza con l'inevitabile succedersi di guerre e usurpazioni. Deve invece regnare la giustizia all'interno delle mura perché l'uomo giusto sentirà di non aver bisogno del braccio straniero, così come, peraltro, sentirà di non aver bisogno di mura, perché già mostrano un'idea preventiva di difesa e debolezza.

⁶⁷⁸ Sia in Manzoni, che nel Micali, prevarrà l'interesse per questi popoli italici la cui vita era stata cancellata soprattutto dalla storiografia con la conquista romana (si veda B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921, 2voll.). Per le complesse identificazioni di popolo e personaggi del passato con specifici riferimenti al presente si veda A. ANDREONI, *Un «immortale romanzo italiano»*, in V. CUOCO, *Platone in Italia*, cit., pp. LXXVII-LXXXVII).

⁶⁷⁹ Si pensi a come il Manzoni affronta la questione sia nel *Carmagnola*, o ancora nel saggio dell'*Indipendenza dell'Italia*, dove si dichiara grato al regno sabauda, per molti decenni unico vero stato italiano perché godeva di politica e vita proprie e di un vero esercito.

⁶⁸⁰ V. CUOCO, *Platone in Italia*, cit., p. 275.

A questo ideale di vita militare virtuosa Cuoco, sempre descrivendo le pratiche dei sanniti, antepone l'attività agricola, a tal punto nobile e necessaria da non dover essere praticata dai soli contadini ma universalmente, persino dagli stessi proprietari terrieri: «Ove il solco è interrotto, ivi cangiasi la faccia della terra: la natura non dà più nulla alla vita de' mortali; alle nutritive biade succedono i bronchi e le spine, e le bestie feroci occupano la sede degli uomini che muoiono di fame. E voi guerrieri dite che dal vostro cenno dipende la vita degli uomini? E voi legislatori che da' vostri ordini dipende la loro felicità?».⁶⁸¹

Per la definizione dei valori del popolo italiano Cuoco si ispira dunque a una dimensione quasi catoniana di rigore e virtù che vede nel cittadino colui che rende onore alla patria attraverso la produttività economia e la difesa militare: il mondo agricolo, sinonimo di cura, fatica e integrità, è dunque la risposta alla mollezza e alla cultura raffinata dell'età moderna. Nell'affacciarsi dunque a queste cellule fondative della società, è necessario prima ancora di una missione pedagogica, la conoscenza dei caratteri propri delle realtà rurali. L'intellettuale insomma deve seguire il modello dei pitagorici, entrare direttamente in contatto con le campagne, instaurare un dialogo e dunque porre le uniche basi possibili per il riscatto della nazione.⁶⁸²

Di queste città italiche, quindi, Cuoco sottolinea certamente l'insufficienza politica, che non a caso sarà la ragione della loro scomparsa sotto il dominio romano, ma anche ciò che è doveroso recuperare perché la loro vitalità sia da stimolo alla nostra presente. Non è un caso infatti che l'intero romanzo si dissemini di contributi sull'arte e sulla cultura volti a tracciare in queste popolazioni le legittime madri della cultura europea. La stessa scelta di far ospitare il protagonista presso i pitagorici si deve alla volontà di dimostrare che sia più antica la filosofia italiana di quella greca e così accade persino per i poemi di Omero.⁶⁸³ Questi ultimi non sarebbero nati presso i greci perché essi appena avevano cominciato a scrivere, mentre nella penisola esistevano già canto, scrittura, pittura e statue: la lingua adottata da Omero sarebbe dunque troppo vicina al greco attuale piuttosto che ad un greco arcaico perché si dati la stesura delle opere dove comunemente si crede. La storia delle arti, dalla musica alla pittura all'architettura, viene dunque appositamente tracciata perché se ne collochi la fondazione in Italia al fine di restituire al lettore moderno la consapevolezza di un illustre passato: «chiunque vede lo stato fiorentine delle scienze in Italia è costretto a confessare ch'esse dagli Italiani sieno state coltivate prima de' Greci».⁶⁸⁴

⁶⁸¹ Ivi, pp. 361-362 (si veda sul tema lo studio di G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983).

⁶⁸² Cfr. V. CUOCO, *Educazione popolare*, in Id., *Pagine giornalistiche*, cit., pp. 155-163.

⁶⁸³ A. ANDREONI, *La questione omerica e l'identità nazionale italiana*, in *L'identità nazionale: miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, a cura di A. Quondam e G. Rizzo, Roma, Bulzoni, 2003

⁶⁸⁴ Id., *Platone in Italia*, cit., p. 528. Sull'attribuzione della paternità italiana a molte scienze e arti, cfr. una lettera abbozzata intorno al 1804, anno dell'uscita del primo vol. del romanzo: «Pitagora comunemente si crede greco, greca

Da esso e da ciò che di esso rimane, come dirà Platone al termine del romanzo quasi confrontandosi tacitamente col lettore moderno, Cuoco afferma sia necessario ripartire per infondere quello spirito nazionale e pubblico di cui parlava nel programma del suo «Giornale italiano»:

Vedi da una parte l'Italia simile a vasto edificio rovinato dal tempo, dalla forza delle acque, dall'impeto del terremoto: là un immenso pilastro ancora torreggia intero, qua un portico ancora si conserva per metà; in tutto il rimanente dell'area, mucchi di calcinacci, di colonne, di pietre, avanzi preziosi, antichi, ma che oggi non sono altro che rovine. Ben si conosce che tali materiali hanno formato un tempo un nobile edificio, e che lo potrebbero formare un'altra volta; ma l'antico non è più, ed il nuovo deve essere ancora. Pure, se tu osservi attentamente e con costanza, ti avvedrai che le pietre le quali formano quei mucchi di rovine cangiano ogni giorno di sito; non le ritrovi oggi ove le avevi lasciate ieri; e mi par di riconoscere un certo fermento intestino e la mano di un architetto ingegnoso che lavora ad innalzare un edificio novello.⁶⁸⁵

Con una lunga metafora Cuoco traccia un quadro dell'Italia presente, pronta a rinascere e a diventare una nazione diversa dal passato ma pur sempre ad esso legata perché ne riutilizza i tasselli. Non si percepisce all'interno del romanzo la malinconia né per ciò che non è più, né per la decadenza dello stato attuale: «In Grecia oggi si edifica del pari che in Italia; ma quell'edificio per noi è il primo, per gli Italiani sarà il secondo; né credo che il primo nostro sarà tanto durevole e grande come il secondo degli Italiani».⁶⁸⁶

Dalle parole di Platone è assente qualsiasi sfumatura di speranza: il rinnovamento d'Italia non è rimandato al futuro, è una cosa certa e, nel caso del Cuoco, sarebbe stato possibile già con un'attiva collaborazione con il governo napoleonico, come mostra il suo impegno politico.

la sua filosofia. Vico dimostra che quella filosofia era italiana. Un estratto delle sue ricerche, che sono ingegnosissime, io le ho date nel mio *Platone in Italia*, volume primo, lettera XVII. Tutta la parte di quest'opera che riguarda la filosofia italica, io lo confesso, non è che lo sviluppo delle idee di Vico. Ho voluto esaminare se tali idee potevansi dimostrare anche con altri argomenti, e mi pare di aver trovato che tutta la storia le confermava. Il solo pregiudizio dell'antichità può farci credere a quella storia della filosofia che finora abbiamo e che tutta la sapienza riceve dalla Grecia» (*Epistolario*, cit., p. 361).

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

3. Unità di amore e patria nei romanzi piemontesi

Nei primi decenni dell'Ottocento Cuoco e Verri hanno ormai dimostrato come il romanzo possa essere lo strumento adeguato non solo per una rilettura (e una critica) nei confronti dei recenti avvenimenti storici, alla stregua del Foscolo, ma persino possa farsi veicolo della proposta di modelli politici e sociali che, nascosti sotto la veste archeologica, siano necessari in tempi di rapida evoluzione e di sorti incerte. La compatibilità di tali finalità, fattesi strada a poco a poco nei romanzi di qualità, con la tematica propria della narrativa sentimentale richiede ormai che l'amore rientri anch'esso all'interno di una dimensione che non sia più solo privata, ma che propriamente si intersechi con la tematica civile, che abbia insomma un riflesso preciso nella sfera del pubblico.

Da questi fini sono mossi i primi tentativi inconclusi di romanzi storici della nostra penisola, quelli di Balbo e di Santa Rosa, i quali, alfierianamente ispirati a un rigido misogallismo, dopo il crollo del dominio napoleonico e la restaurazione del regno sabauda, ritengono necessario affidare a una proposta narrativa la riaffermazione della nostra coscienza civile. Tuttavia, per lo meno nelle intenzioni, le forme non vogliono più oscillare tra racconto e trattato: la nuova proposta letteraria deve recuperare le strategie di coinvolgimento emotivo proprie delle narrazioni amorose per piegarle al nobile fine di far emergere una nuova passione, ossia l'amore per la patria vilipesa; né tantomeno, in tale prospettiva, il passato può costituire un semplice sfondo, poiché proprio nella storia si trovano gli episodi e le figure capaci di risollevare o addirittura formare lo spirito italiano, affinché sia diretto verso la libertà e l'indipendenza, e non più schiacciato, allora come nel presente, sotto la dominazione straniera.

L'operazione del Balbo e quella di Santa Rosa non nascono solo su presupposti affini, all'interno di quella cerchia culturale piemontese, l'Accademia dei Concordi,⁶⁸⁷ che aveva ormai scelto programmaticamente l'abbandono del francese per la lingua italiana⁶⁸⁸ ma possono dirsi propriamente l'uno la causa dell'altro, poiché, come ricorda il Cian,⁶⁸⁹ è la scelta di interruzione del lavoro da parte del primo a muovere il secondo verso una prova narrativa dello stesso tenore. Analoga è anche la ricerca storica che guida questi autori: il ricorso alle fonti, tanto antiche quanto di storici recenti, è preciso e articolato; lo spazio concesso all'invenzione di fronte a eventi che

⁶⁸⁷ C. RODELLA, *Studi nazionali in Piemonte durante il dominio francese*, in AA. VV., *Curiosità e ricerche di storia subalpina*, vol. I, Torino, 1974, pp. 401-453. La società, attorno a cui gravavano Santa Rosa, Ornato e Provana, si riunisce nella "cameretta" dei due fratelli Balbo a partire dal 1804.

⁶⁸⁸ Per quello che riguarda il Balbo, l'italiano è preferito al francese come lingua perché più dolce e perché non compromette lo studio del francese stesso (C. BALBO, *Lettere del conte Carlo Vidua pubblicate da Cesare Balbo*, Torino, Presso Giuseppe Pomba, 1834, libro I, p. 184, lettera n. 52); nel caso del Santa Rosa si definisce invece come precisa scelta politica due anni prima della stesura del romanzo.

⁶⁸⁹ Cfr. V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824): I. Balbo romanziere*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», 1919, vol. 286, 1 ottobre, pp. 239-254.

hanno segnato un momento decisivo per la nazione non può travalicare la storiografia. Non si sceglie un evento oscuro, come già il Verri, che concede ampi margini di intervento, ma al contrario protagonista e personaggi devono integrarsi con i fatti celebri, senza che la storia diventi materia inerte o passiva, ma anche senza che venga alterata.

La spinta nella stesura del primo romanzo (1815-1816), per ciò che riguarda Balbo, è affidata forse a un abbozzo di dedica che precede un indicativo piano dell'opera, risalente al 1812, in cui si legge:

All'amico estinto / 1812 / Anima italiana e innamorata per la follia d'un tiranno cacciata di questo mondo, se la su dove certo alberghi ancor ti cale.

Anima italiana innamorata prima del tempo a me tolta da un tiranno se la su dove certo alberghi ancor ti cale di quanto più amasti in terra, deh assisti, io te n'ardisco pregare, a questa mia prima fatica non vanamente impresa. Il bel volto che già vestivi fra noi è presente qui a' miei occhi mentre io scrivo; così l'amoroso ed alto tuo spirito col mio spirito vicino di continuo. Se mai un giorno sarà diventasse che quest'opera diventi cara a' miei concittadini, io allora dirò il tuo nome, e confesserò quanto essi vi potran trovar bello e al dolore e all'ira di tua cruda morte, ed alla memoria de' tuoi dolci affetti.⁶⁹⁰

In queste parole la tematica patriottica che avrebbe dovuto essere materia della trattazione è messa in rilievo sin da subito grazie all'uso di quell'aggettivo "italiana" riferito a un'anima vicina agli ideali dell'autore. L'amico a cui fa riferimento, strappato crudamente alla vita da un tiranno, che sembra avrebbe condiviso quanto verrà scritto nell'opera, viene invocato quasi fosse una musa: è dunque l'ardore per la patria che ispira la scrittura.

Il romanzo, introdotto da un breve antefatto storico che contestualizza la vicenda della «Istoria della lega di Lombardia e delle sue contese con Federigo 1°», si apre *ex abrupto* su una battaglia nei pressi di Milano in cui sono presentati gli opposti schieramenti: Federico, che vien sin da subito presentato come il tiranno sceso nuovamente in Italia per castigare le città ribelli «a' suoi voleri», e Milano, con i suoi alleati, che appare sorretta dalla fede, dai valori famigliari e dall'amore per la libertà. È infatti l'Arcivescovo di Milano, Uberto, il primo personaggio a prender parola: «Concittadini, - diss'egli - oggi è giorno di battaglia e spero di vittoria per noi. E tuttavia anche vincendo sarà destino di molti il comprar colla propria morte la salvezza di padri e delle donne la libertà de' fratelli e de' figli. 3. A prodi che così cadano dolci rimembranze di loro, finché vivano,

⁶⁹⁰ V. GIAGU, *Agli albori del romanzo storico: la lega di Lombardia di Cesare Balbo*, Tesi di Laurea, università di Torino, a.a. 2009-2010, rel L. Nay, p. 183.

gloria finché duri la patria e paradiso eterno rimane [...]».⁶⁹¹ L'esito felice della battaglia, a favore dei milanesi, è accentuato dalle azioni della gente che attende nelle case la ritirata. I tedeschi devono infatti farsi strada davanti alle opposizioni dei paesani che segnalano con le campane il loro passaggio, che scendono nelle piazze ad ostruirne il percorso e che lanciano sassi e pietre ai soldati rimasti indietro. In questo modo, la difesa della patria viene mostrata come azione propria di un popolo unito a cui viene contrapposta la disonestà del tiranno che, sconfitto, brucerà la città di Milano per vendetta nei confronti dei successi italiani.

Questa partizione tra virtù degli oppressi e disonestà di Federico è accentuata nel corso del romanzo anche al di fuori dei campi di battaglia. La descrizione della poca virtù della corte e dei nobili italiani che sono dalla parte di Federico è affidata in realtà al ritratto delle donne che la caratterizzano: di esse infatti viene dato un ritratto sensuale e spregiudicato, lontano da qualsivoglia pudore o timidezza. Quanto badino di più «agli accidenti che alla sostanza delle cose» lo mostra la facilità con cui si avvicinano al protagonista, il giovane Manfredi, non appena entra nelle grazie di Federico e viene nominato cavaliere.

[...] donne, vaghe sempre di uomini prodi, vaghe dei felici ed onorati, anche talora non giovani né avvenenti; onde molte di esse non dubbiamente cogli atti cortesi glie lo dimostravano; benché egli, lasciandosi come accarrezzare da ognuna di loro allettamenti, compiacendosi non avea per anco fiso il cuore a nessuna.⁶⁹²

Manfredi, figlio del duca di Blandrate, alleato del sovrano ma un tempo amico dei milanesi, viene presentato come un giovane dalla «rusticità fanciullesca», valoroso in battaglia perché sempre vissuto tra armi e cavalli e dunque ingenuo di fronte alle richieste di incontro delle cortigiane. Più avanti nel testo verrà descritto come «educato in corte, aveva egli preso i suoi costumi, giovane animoso e inconsiderato aveva egli commesso que' delitti che riprovati più d'ogne altro dalla religione e la morale, là sono applauditi. Neppure era capace di commetterne uno basso».

La presenza di figure aliene da ogni moralità che mettono indirettamente alla prova Manfredi, insieme alle turpi azioni del sovrano, sono funzionali a giustificare il futuro distacco del giovane, che non può né seguire un ideale in cui non crede, né comprometersi con un universo corrotto: di qui il rifiuto di una dama già impegnata, il tentativo di non attaccare un nobile geloso di lui in un torneo e soprattutto il tentativo di difesa di un "nemico" in netta opposizione con le decisioni imperiali.

⁶⁹¹ Ivi, p. 11.

⁶⁹² Ivi, p. 23.

L'incendio milanese, infatti, rappresenta un momento decisivo per la delineazione della spietatezza del tiranno, che si contrappone ancora di più alle generosità e al coraggio delle città italiane, il cui valore trae forza dall'istituto familiare e dalla nobile causa di combattere per la patria e non per il desiderio di conquista di qualcun altro:

I consoli e i maggiori gentiluomini della città, Torriani, Visconti, Dell'Orto ed altri che dovevano condur questa impresa già s'erano la sera prima ritirati alle case loro, e in mezzo alla loro famiglia trovavano il maggior incitamento al loro valore; alto privilegio delle guerre sostenute per la patria e presso la patria che la vista delle case delle mogli e dei figli chiama gli animi a maggior ardimento; mentre nelle guerre lontane ed a chi serve l'ambizione altrui la sola memoria di quelle care persone o della casa paterna ammoll[is]ce l'animo, e il rende incapace di quella smemoratezza e di quel insensato furore che solo può far a così infelici incontrar con allegria la morte.⁶⁹³

La rilevanza assegnata all'affetto dei cari quale elemento di maggior unità e coraggio è funzionale ad accentuare la crudeltà dell'azione di Federico, in particolar modo perché l'incendio tende a colpire indistintamente non solo i soldati, ma anche le loro famiglie e dunque mogli e figli: «Molti per le vie e per le piazze dapprima correvan per le vie e per le piazze [*sic*] [...] per soccorrere altrui, e vedute poscia sorgere le fiamme presso alle lor case tornava fra le grida delle donne e de' fanciulli i quali avviticch[iati] al collo ed alle ginocchia pregavano di non esser lasciati soli in quella disperazione». L'immagine straziante prepara ad altre due morti, ossia quella del fratello di Bianca Visconti, protagonista femminile nonché figlia del nemico del conte di Blandrate, e dell'amico Adamo accorsi a liberarla dalle fiamme.

Quest'ultimo verrà infatti trucidato per volontà di Federico dopo esser stato catturato in seguito ad un assalto. Adamo infatti non si piega davanti al suo perdono, suscitando le ire del re che gli nega persino una morte rispettosa delle norme di cavalleria, di fronte alla quale nulla valgono le richieste della moglie a cui Manfredi si era rivolto per la grazia. Nella caratterizzazione dei nemici, Balbo adotta metri di misura differenti, tendendo in particolare ad accentuare la crudeltà degli stranieri rispetto ai loro alleati italiani. Se Federico è il tiranno, i suoi ministri sono più perfidi: «I tiranni hanno i ministri più pronti e più crudeli d'essi medesimi, ed è una delle loro massime di servitù e di adulazione l'affrettar gli atti crudeli, onde dar agio a lor signori di mostrare poi senza rischio pentimento e clemenza». Gli stessi tedeschi al servizio dell'imperatore insultano il popolo italiano (il termine è *weltlich*, usato in senso dispregiativo, forse con il significato non di laico ma di infedele), senza mostrar peraltro rispetto neppure per gli alleati. Nel caso invece delle città italiane come Pavia, che appoggiano il Barbarossa, Balbo la definisce «nemica per errore».

⁶⁹³ Ivi, p. 25.

Analogamente, il padre di Manfredi, benché si mostri irreprensibile davanti alla condanna di Adamo ed esorti il figlio ad essere prudente davanti al sovrano, è sempre ritratto come una figura moderata, che si dispiace degli eccessi di crudeltà perpetrati contro gli italiani. È dunque evidente una volontà apologetica finalizzata a restituire un'immagine unitaria della nazione e scevra da vendette e da colpe personali, alla luce di quanto verrà dichiarato di lì a poco dal sacerdote che benedice Adamo: «Pregate per l'Italia ch'è tutt'una e si vedrà». ⁶⁹⁴

Dopo la morte di Adamo, a cui segue la resa di una Milano ormai piegata, Balbo ancora una volta indugia sul ritratto dei cittadini e sugli effetti della tirannia straniera, laddove inizialmente li dichiara pronti a cedere tesori e province ma non la propria indipendenza, né tantomeno ad accettare lo stato di sudditanza.

Tuttavia tali episodi risultano decisivi per la maturazione del protagonista poiché comincia a vedere la crudeltà del tiranno e dei suoi ministri che trattano i milanesi «non da uomini né nemmeno come un popolo ribelle, ma come un branco di fuggitivi schiavi od anzi d'inutili animali». ⁶⁹⁵ Tutto il seguito di Federico appare allora nella sua vera luce, a cominciare da un nobile italiano che il protagonista riteneva «un inarrivabil modello d'ogni umana grazia e virtù» e che gli appare in realtà «troppo facile e compiacente servitor»; le offerte delle donne, i loro messaggi, un tempo piacevoli, sono ora «indifferenti e pesanti e così discoste da suoi presenti, che nemmeno volendo avrebbe potuto rispondergli degnamente». È infatti un'altra la passione che lo anima:

Perché appena l'amore della patria oppressa è entrato in un cuor generoso più non vi lascia egli campo a niuna passione dammeno, che alta e mesta non sia com'esso; ben può talor ammettere l'amore di qualche donna ancor essa d'altissimo sentire; amore nodrito di virtù non di voluttà, e pronto a' sovrumani sacrifici. ⁶⁹⁶

Si delinea qui, per la prima volta quel binomio indissolubile tra la patria e un amore che richiede le stesse qualità virtuose che si domandano al cittadino e che prepara il lettore al futuro incontro tra Manfredi e Bianca Visconti.

Nella descrizione della resa di Milano Balbo si concentra soprattutto sullo stato d'animo della popolazione che vede separate le volontà dei ministri, che vorrebbero «portar quel popolo ad un bello e magnanimo cader fra l'armi compiendo degnamente la disperata difesa; e lasciando all'Italia e un altissimo esempio da seguir e una necessaria vendetta da fare», e quella della moltitudine, in particolar modo per le donne che si trascinano «cogli smunti figli in braccio»,

⁶⁹⁴ Ivi, p. 38.

⁶⁹⁵ Ivi, p. 63.

⁶⁹⁶ Ivi, p. 62.

implorando pietà.⁶⁹⁷ La crudeltà degli eventi è accentuata dalla sfilata trionfale a cui l'imperatore obbliga i grandi della città, che induce molti alleati di Federico a dubitare delle proprie posizioni.

La perdita di Milano introduce un breve discorso su che cosa sia la patria, anche quando di essa si dispera. Non è vero infatti, come dicono i cittadini, che la patria non esiste più, perché prima che un luogo è un'idea per cui combattere: «A' repubblicani è gran tempo che è stato dato l'esempio di antepor la patria alla famiglia» «La tua patria già più n'esiste» «Le mura no; ma esistono i petti de' suoi cittadini».⁶⁹⁸

La presa di coscienza dei valori della patria da parte del protagonista lo rende pronto all'incontro con la donna pura, integerrima, bella e generosa per la salvezza della quale, contro il tiranno, l'eroe è pronto a tutto. L'innamoramento è repentino e alla vita della giovane, figlia di un nemico del padre di Manfredi, si lega inevitabilmente l'idea di un sacrificio che si sovrappone alla morte per la patria, benché di lì a poco di essa egli perderà le tracce.

La sua scomparsa consente dunque di introdurre l'ultimo motivo centrale della narrazione, vale dire il sostegno religioso alla causa italiana. Sarà infatti Agilulfo, lo stesso sacerdote incontrato presso la corte di Federico, ad esortare Manfredi a servire sempre, in pace o in guerra, la patria, e dunque a trasmettere i valori del vero cittadino, convinto che persino la donna amata gli domanderebbe lo stesso.

«E quand'è mai, - riprese Agilulfo - che la patria non abbia mestieri di uno de' suoi cittadini? Appena in uno stato libero e in fior tu potresti ciò dire; accade allora che non sublimi, non forti sono gli uffici del cittadino verso di lei; e non perciò l'ultimo cittadino debba sdegnar di renderle quelli onde il tempo e l'occasione il rendono capace [...]»⁶⁹⁹

Nelle parole del sacerdote si delinea inoltre l'idea di una patria che abbia comune «lingua, i costumi ed un suolo», delimitato dalle Alpi, che Dio stesso ha segnato nettamente. Chiunque dunque invada l'Italia – e non è un caso sul capo di Federico penda la scomunica –, contravviene a una volontà divina: «Ed a noi pur si nega il dover fare nazione separata. E a noi si dice che ben ci sta l'accogliere chiunque sazio de' suoi settentrionali deserti vuolsi venir beare ne' nostri dolci campi».⁷⁰⁰

Ma l'azione di Manfredi, che si vedrà tragicamente costretto a tagliare i ponti col padre che non ne accetta il capovolgimento di fronte, si configura di fatto come una lotta *in absentia* e dunque come una ricerca di realizzazione tanto nella sfera del privato quanto in quella pubblica: il romanzo

⁶⁹⁷ Ivi, p. 67.

⁶⁹⁸ Ivi, p. 99.

⁶⁹⁹ Ivi, p. 127.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 128.

assume una struttura tipizzata verso la conquista degli oggetti del desiderio, rappresentati dalla donna e dalla patria, a cui si oppone il tiranno, mentre in aiuto subentrano il sacerdote e i compagni d'arme; ciò contemporaneamente determina una scarsa psicologizzazione dei personaggi a vantaggio del dinamismo degli eventi storici.

Declinati in un periodo storico diverso ma del tutto coerenti con la proposta di Balbo sono i temi delle *Lettere siciliane*, l'esperimento politico-narrativo di Santorre di Santa Rosa incominciato nel 1817, in parte letto e revisionato al cospetto degli amici dell'Accademia, ma abbandonato nel 1822, l'anno successivo ai primi moti rivoluzionari contro i restaurati governi stranieri in Italia.⁷⁰¹ L'opera si presta, se assecondiamo quanto scritto di lì a poco nel giovanile trattato *Delle speranze degli italiani*, ad assolvere il vero compito dei letterati, ossia salvare la patria invitando gli italiani a ricordare le grandezze passate: non è un caso che l'autore inviti nel trattato ad andare in quei luoghi celebrati proprio nel suo e nel romanzo lasciato da Balbo perché siano di ispirazione, vale a dire i «campi dove i lombardi vinsero i tedeschi», da un lato, e dove «Giovanni da Procida e i baroni di Sicilia congiurarono la vendetta contro i forestieri» dall'altro.⁷⁰² Significativa, in quest'ultimo caso, è l'assenza di riferimenti al contributo degli aragonesi, che diventeranno poi i signori dell'isola: come nel romanzo, l'intera vicenda dei Vespri deve dimostrare la forza dell'iniziativa italiana e la capacità del popolo di insorgere contro i soprusi dello straniero al punto da scacciarlo. Tanto più che all'interno delle *Lettere*, oltre ai baroni, Santa Rosa mostra come l'insofferenza verso i francesi colpisca anche gli strati più bassi della popolazione.

La scelta della materia appare più rigidamente ancorata rispetto a quella di Balbo a una condanna della stagione napoleonica: la Francia infatti, sin dal 1796, è considerata fonte dei mali italiani, causa di distruzioni, saccheggi e divisioni interne, dovute all'appoggio che alcuni diedero alla causa giacobina e soprattutto alla tirannide di Napoleone, che falsamente si era presentato come paladino della libertà.⁷⁰³ Non è un caso che all'inizio del romanzo - che vede Renato, funzionario di Carlo, prendere possesso della Sicilia - Santa Rosa più volte allude alla falsità delle promesse francesi, di fronte alle quali solo il protagonista Gualtieri, rettore del comune di Palermo, non si lascia convincere. Egli deve infatti incarnare quel «liberatore» che tolga finalmente dai ceppi le mani dei suoi concittadini ed è presentato con tratti oppositivi rispetto al nuovo reggente di Sicilia, il cui unico scopo, nascosto sotto uno «sprezzante sogghigno», è «disperdere questo popolo», come mostra il subitaneo allontanamento dei giovani dalle loro famiglie perché combattano nel sud Italia.

⁷⁰¹ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Le lettere siciliane di Santorre di Santarosa*, in: ID., *L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Firenze, SEF, 2009, p. 247-257.

⁷⁰² S. SANTA ROSA, *Delle speranze degli italiani (1816-1821)*, a cura di A. Colombo, Milano, Leonardo, p. 84.

⁷⁰³ Cfr. *ivi*, pp. 13-15.

Timore di Renato, che si presenta «con alquanti baroni francesi, provenzali e pugliesi, e con molti più uomini d'armi che si stimava doverne capire le sue navi»,⁷⁰⁴ è infatti il seguito di Gualtieri:

Renato aveva nella notte tolto di mezzo qualunque impedimento al suo disegno. Cinto egli di sue masnade, i cittadini divisi, inviliti i consigli, pur temeva di trovare in quel punto alla marina Gualtieri non d'altro armato che della baldanza di pochi compagni e dell'amore del popolo.⁷⁰⁵

L'avvento di Renato coincide di fatto con la perdita della libertà e l'allontanamento forzoso di Gualtieri: «Patria, Sicilia, libertà, tutto sparì», perché Carlo non è più re «ma assoluto signore dell'isola».⁷⁰⁶

Di qui il romanzo, attraverso la struttura epistolare corale, mette in scena le reazioni e i punti di vista di tutti coloro che si oppongono alla deriva tirannica del paese, mostrando come sia necessario superare i particolarismi, che quel danno avevano provocato, a fronte di una causa superiore. Sarà infatti un pievano, amico di Gualtieri, a spiegargli come la povera gente, a lui corsa incontro festante e speranzosa, sia già stata colpita dalla signoria francese. Non è dunque più il momento di pensare alle divisioni interne, a quel tempo tra guelfi e ghibellini:

[...] io sono un piccolo prete, ma non intendo come in questi tempi si possa essere nell'isola nostra altro che Francese o Siciliano.⁷⁰⁷

Nelle successive riflessioni di Gualtieri emerge come ci siano in realtà altri squilibri da sanare che i francesi non hanno portato ma soltanto accentuato, ossia la disparità tra povera gente e baroni, alla luce della quale il protagonista arriva persino a istituire una differenza qualitativa tra tirannia italiana e tirannia straniera. La prima infatti richiede «partiti lenti e temperati» e «s'ha quanto si vuole»; nel caso della seconda, invece, cioè quando «il suolo della patria è ingombro di un nuvolo di spade forestiere», non può esserci né vita né «sicurtà». Il riferimento nel testo va a Manfredi, figlio di Federico II, che mai mutò gli ordini in Sicilia e gli Angiò, vincitori della Battaglia di Benevento, che pur definendosi liberatori, indebolirono i popoli per «arrecare dovizia» a se stessi.

Risulta chiaro infatti che l'idea di libertà prende contorni diversi a seconda della prospettiva dalla quale la si guardi: i nobili, che ne fanno un questione di «onoranza della persona», possono in

⁷⁰⁴ E. BAIOTTO, *Le lettere siciliane del XIII secolo del Santorre di Santarosa, Tesi di laurea*, discussa nell'ottobre 1990 con i proff. M. Guglielminetti e G. Baldi, p. 2.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 6.

⁷⁰⁶ Le suggestioni foscoliane presenti nell'incipit e nella tendenza ad inserire racconti che sospendono la trama sono state illustrate da L. NAY, *Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»*, cit., pp. 265-268.

⁷⁰⁷ *Le lettere siciliane del XIII secolo del Santorre di Santarosa*, cit, p. 19.

realtà preservare i propri beni e la propria integrità fisica di fronte alle pretese del tiranno attraverso le lusinghe, l'aiuto dei compagni di servitù o il denaro; per i «montanari» a poco vale invece condurre un'esistenza all'insegna della virtù se non vi è la tutela delle leggi: «là dove vivono le leggi, là solo il popolo vive».⁷⁰⁸ L'opposizione al tiranno prende dunque i contorni anche di una lotta di classe, perché i contadini sono costretti ad abbandonare il loro campo e coltivare quello del padrone a cui devono versare tributi, nella convinzione che arriverà il giorno in cui mancherà comunque il pane per saziare i figli:

Usciamo dalle città che gli assoluti signori le più volte temono e vezzeggiano, salghiamo su per i monti, corriamo que' mesti piani, entriamo nelle umili villate, e quivi vedremo come i tristi ed assoluti reggimenti tolgano al contadino il pane e il sonno.⁷⁰⁹

È stato fatto notare da Guglielminetti come la rappresentazione della Sicilia santarosiana sia un po' troppo montuosa⁷¹⁰ per non lasciar pensare al Piemonte. Ed in effetti riferimenti ai piemontesi vengono dati in due occasioni: la prima per sottolineare la virtù dei Savoia, ponendoli quali possibili propulsori di una Italia unita che non sia più «merce che gli preti vendano a' barbari».⁷¹¹ La seconda si riferisce a un amico di Gualtieri, Ogerio, che ritroverà dei «compagni delle guerre di Piemonte», descritti come validi condottieri altrettanto stufi di sottostare alle voglie francesi per ostacolare le derive ghibelline:

Sono Guelfi tutti, e Guelfi sviscerati: del resto poco soddisfatti di Carlo, svogliati del combattere a suo pro', e maravigliosamente ristucchi de' suoi Francesi, che assolutamente hanno preso per partito di non voler che viva al mondo altri che loro.⁷¹²

Non sarà dunque errato cogliere sotto tale riferimento la posizione del Santarosa e dei suoi compagni e più in generale di tutti quegli italiani che con la caduta del regno napoleonico passano da uno straniero all'altro, scontando gli esiti della Restaurazione: «Sono guerre in Lombardia fra i Visconti e i Torriani; aiutar questi per riacquistar la patria sarebbe favorire le amistà di Carlo, e accrescer sua potenza in Italia. A quei Visconti non mi voglio accostare; son Ghibellini insomma, e

⁷⁰⁸ Ivi, p. 23.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 24.

⁷¹⁰ M. GUGLIELMINETTI, *Le lettere siciliane di Santorre di Santarosa*, cit., p. 257.

⁷¹¹ Secondo Guglielminetti questa sezione può esser stata aggiunta in occasione delle revisioni al testo successive al 1820, per esortare all'unità durante i moti.

⁷¹² *Le lettere siciliane del XIII secolo del Santorre di Santarosa*, cit, p. 100.

sebbene i Tedeschi abbiano ora brighe a casa loro, tuttavia i Ghibellini pajonmi quelli che tengono aperto lo sportello dell'uscio a quei maledetti». ⁷¹³

Tali riferimenti, non sempre espliciti, segnano dunque l'ancoraggio del romanzo alla situazione presente, che non esclude lucide considerazioni sulla reale condizione della milizia italiana. Come dichiarato nella prima lettera, l'Italia è un popolo «senza armi e senza guidatori», presupposti necessari perché si possa contrastare lo straniero: in *Delle speranze degli italiani*, Santa Rosa ricorda come molti concittadini abbiano militato nell'esercito napoleonico ma anche come, caduto il Bonaparte, il Piemonte si sia dotato di un esercito affine a quello napoleonico. ⁷¹⁴ Altrettanto consapevole è lo scrittore di come il crescente fermento patriottico non sia ancora così dominante come dovrebbe negli italiani «insufficienti a farsi potenti e mantenersi liberi per difetto di concordia, perché ciascun Italiano conosce la sua setta, niuno conosce la sua patria». ⁷¹⁵

Anche in questo la maturazione politica deve gettare le sue basi nell'istituto familiare: «dove non esiste la famiglia la patria non esiste», poiché solo esercitando la virtù domestica si alimenta la forza dello stato. Nell'amore dei suoi, il cittadino sente il bisogno di costumi e ordini civili onesti perché ne possano godere mogli e figli, che verranno così tenuti al riparo dalla «villana oppressione degli occupatori della città». Dove infatti i costumi son corrotti, «quivi nello Stato è un tiranno che impera». ⁷¹⁶

Si fa strada dunque l'altro tema adombrato sin da subito nel romanzo, vale a dire l'amore del protagonista per Francesca, giovane e unica figlia rimasta a un anziano alleato di Manfredi, che sola riesce a conquistare l'eroe, mai interessato ad altro che alla dimensione pubblica. La figura di Francesca è costruita in opposizione a quella di Isotta, donna poco virtuosa e traditrice di cui si innamora Guiscardo, amico di Gualtieri. L'innamoramento sincero, costruito su quelle basi che potranno dare lustro alla patria, è però possibile solo con una donna timida negli atti, sublime nei pensieri, devota al padre e al culto: non è un caso infatti che molti degli incontri tra Francesca e Gualtieri avvengano in chiesa. La presa di coscienza dell'amore da parte dei due giovani condiziona l'andamento della narrazione, che si fa sempre più descrizione dei casi e della fenomenologia dei sentimenti tra i due protagonisti e lascia sullo sfondo resoconti bellici. ⁷¹⁷ Guglielminetti definisce infatti le *Lettere* come l'ultimo dei romanzi sentimentali di matrice rousseuaviana e non il primo dei romanzi storici. Nella narrativa che si appresta a varcare il nuovo decennio dell'Ottocento, il

⁷¹³ Ivi, p. 107.

⁷¹⁴ S. SANTA ROSA, *Delle speranze degli italiani (1816-1821)*, cit, p. 54.

⁷¹⁵ Ivi, p. 92.

⁷¹⁶ Ivi, p. 36.

⁷¹⁷ Cfr. anche V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824)*. Santorre di Santarosa romanziere, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», 1919, vol. 287, 1 novembre, pp. 3-30.

binomio amore e patria, dunque compenetrazione tra privato e pubblico, risulta ormai inscindibile: al modello di eroe virtuoso pronto a sacrificarsi per la libertà dovrà corrispondere un alter ego femminile fisso e scarsamente caratterizzato sul piano psicologico, che alle virtù domestiche e alla sostanziale immobilità (Francesca esce dal castello per andare in chiesa o per aiutare qualche abitante del villaggio) dovrà aggiungere lo spirito di sacrificio per la causa nazionale. In caso contrario, l'eroe non potrà risultare di alcun aiuto, smarrirà il fine della lotta e non potrà concretizzarsi nella sfera degli affetti, come mostra la risposta che Gualtieri darà a Guiscardo, deciso a lasciare la patria e a prender parte alle crociate dopo aver smascherato la pochezza di Isotta:

Il nostro conquisto è qui; le nostre guerre hanno da esser qui a guidare il popolo quando si levi contro lo sfrenato tiranno che vuole inghiottire. E tu mi parli di conquisto e aggiungi che per ora non v'ha speranza di bene in Sicilia? E così parli mentre in Messina sono un Oliviero, un Lionello, ed altri forti giovani che tu riscuotevi dal funesto sonno! Ma se questa scintilla che appena si scorge, noi non prendiamo cure a crescerla ed avviarla, onde a debil fuoco si aggiunge fuoco, e nasca un incendio divoratore dei nostri malvagi signori, essa si vedrà spenta in breve⁷¹⁸

Il romanzo sul finire del secondo decennio dell'Ottocento avrebbe dunque risposto all'annosa accusa di corruzione e scarsa verosimiglianza proponendo un modello di narrativa a protagonista maschile, che recupera la tipizzazione propria della narrativa di consumo, depurata da tutto ciò che di sconveniente era proprio delle narrazioni amorose, e vi aggiunge la serietà dei contenuti civili e politici propri della narrativa alta. La figura femminile, svuotata allora della sua irriverenza, viene inserita all'interno di uno schema di virtù che si ispira alla purezza di certe eroine del *novel* inglese (da *Pamela* a *Clarissa*) e i cui tratti si definiscono in funzione del suo apporto alla nobile causa civile e dunque in funzione della virtù del protagonista maschile. E proprio tale strada di compromesso avrebbe caratterizzato la stagione successiva del romanzo storico, certo ispirata al magistero dello Scott ma della quale le nostre manifestazioni alte del genere immediatamente precedenti avevano già individuato i tratti salienti.

⁷¹⁸ Ivi, p. 167.

BIBLIOGRAFIA

TESTI RELATIVI ALLE TEORIE SUL ROMANZO

ACERBI GIUSEPPE e ZAJOTTI PARIDE, *Carteggio*, a cura di Roberta Turchi, Milano, Sugarco, 1976.

ALBERGATI CAPACELLI FRANCESCO, *Lettere piacevoli se piaceranno dell'abate Compagnoni e di Francesco Albergati Capacelli*, Edizione prima veneta, Venezia, Storti, 1792.

ID., *Se la Lettura de' Romanzi debba del tutto escludersi dalla pulita, e circospetta educazione*, in «La questione romantica», n. 5, Primavera 1998, pp. 151-157.

ALFIERI VITTORIO, *Opere*, t. I, introduzione di Mario Fubini, testo e commento di Arnaldo Di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.

ALFIERI VITTORIO, *Vita*, Torino, Einaudi, 1967.

ALGAROTTI FRANCESCO, *Il Congresso di Citera*, Venezia, Novelli, 1763 (riedito a cura di D. Mangione, Bologna, Millennium, 2003).

ANDRÉS JUAN, *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni Letteratura*, vol. 2, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1785.

BARETTI GIUSEPPE, *La frusta letteraria*, n. 21, agosto 1764, p. 317.

ID., *Opere*, a cura di Franco Fido, Milano, Rizzoli, 1967.

BERCHET GIOVANNI, *Poesie. Lettera semiseria*, a cura di A. Cadioli, Milano, Rizzoli, 1992.

BORSA MATTEO, *Del gusto presente in letteratura italiana. Dissertazione del sig. dott. Matteo Borsa regio professore all'Università di Mantova. Data in luce e accompagnata da copiose Osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*, Venezia, Palese, 1784.

BORSIERI PIETRO, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, Milano, Giegler, 1816.

ID., *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a cura di W. Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986.

CHIARI PIETRO, *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche, ed Erudite, scritte ad una dama di qualità dall'Abate P. C. bresciano*, Venezia, Pasinelli, 1749.

ID., *La filosofessa italiana, o sia le avventure della marchesa N. N. scritte in francese da lei medesima*, Venezia, Pasinelli, 1753 (riedito a cura di C.A. Madrignani, Lecce, Manni, 2004).

ID., *Il Genio e costumi del secolo corrente. Riflessioni Critiche e Filosofiche tradotte dal Francese ed accresciute dall'abate Chiari*, Venezia, Novelli, 1761.

ID., *L'amante incognita, o sia le avventure d'una Principessa svedese, scritte da lei medesima e pubblicate per ordine suo dall'Abate Pietro Chiari*, tomo I, Parma, Carmignani, 1765.

CORNIANI GIAMBATTISTA (commentatario), *Secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, con le aggiunte di Camillo Ugoni e Stefano Ticozzi e continuato sino a questi ultimi giorni per cura di F. Predari., Torino, Pomba, poi Torino, UTET Torino, 1854 e 1856.

COMPARET JEAN ANTOINE, *Educazione morale di J. A. Comparet tradotta/ampliata da Albergati Capacelli, Opere drammatiche complete e scelte prose*, vol. VI, Bologna, Nuovi tipi di Emidio dall'Olmo, 1829, pp. 180-504.

COSTANTINI GIUSEPPE ANTONIO, *Lettere Critiche Giocose, Morali, Scientifiche ed Erudite. Alla moda, ed al gusto del Secolo presente, del conte Agostino Santi Pupieni o sia dell'Avvocato Giuseppe Antonio Costantini*, tomo II, Venezia, Angelo Pasinelli e Pietro Bassaglia, 1748.

ID., *Lettere*, tomo I, Venezia, Recurti, 1768.

DE COUREIL GIOVANNI SALVATORE, *Memorie per servire alla storia letteraria e civile, Pietri Q. Gio. Pasquali*, Venezia, semestre primo, parte prima, 1798.

ID., *Apologia delle tragedie di Vittorio Alfieri*, Lucca, Bertini, 1806.

ID., *Opere*, vol. 2, Livorno, Dalla Stamperia della Fenice, 1818.

DI BREME LUDOVICO, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterarj italiani. Discorso*, Milano, Giegler, 1816 (ristampa Milano, Casa del Manzoni, 1999; anche in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit.)

ID., *Grand Commentaire*, a cura di Giovanni Amoretti, Milano, Marzorati, 1970.

FOSCOLO UGO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933.

ID., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki Editore, 2005.

ID., *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia. Traduzione di Didimo Chierico, LXIX (Il caso di delicatezza)*, in ID., *Opere. II. Prose e saggi*, a cura di F. Gavazzeni con la collaborazione di G. Lavezzi, E. Lombardi e M.A. Terzoli, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giovanni Gambarin, vol. IV dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1955.

ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1970.

- ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Firenze, Giunti, 1997.
- ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012.
- ID., *Prose varie d'arte*, a cura di Mario Fubini, vol. V dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1951.
- ID., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, vol. VI dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1972.
- ID., *Lezioni, articoli di critica e di polemica. 1809-1811*, a cura di Emilio Santini, vol. VII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1972.
- ID., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di Luigi Fassò, vol. III dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1933 (seconda ristampa xerografica 1972).
- ID., *Saggi e discorsi critici. Saggi sul Petrarca, Discorso sul testo del Decameron, Scritti minori su poeti italiani e stranieri (1821-1826)*, a cura di Cesare Foligno, vol. dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1953.
- ID., *Essay on the present literature of Italy*, in *Saggi di letteratura italiana*, parte seconda, a cura di C. Foligno, vol. XI dell'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1958.
- ID., *Epistolario*, vol I, a cura di Plinio Carli, vol. XIV dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1949.
- ID., *Epistolario*, vol. II, a cura di Plinio Carli, vol. XV dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1952.
- ID., *Epistolario*, vol. III, a cura di Plinio Carli, vol. XVI dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1953.
- ID., *Epistolario*, vol. IV, a cura di Plinio Carli, vol. XVII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1954.
- ID., *Epistolario*, vol. VI, a cura di Giovanni Gambarin e Francesco Tropeano, vol. XIX dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1966.
- ID., *Epistolario*, vol. VIII, a cura di Mario Scotti, vol. XXI dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1974.
- ID., *Epistolario*, vol. IX, a cura di Mario Scotti, vol. XXII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1994.
- ID., *Lettere scritte dall'Inghilterra (Gazzettino del bel mondo)*, a cura di Edoardo Sanguinetti, Milano, Mursia, 1978.
- ID., *Il sesto tomo dell'Io*, edizione critica e commento a cura di Vincenzo d Benedetto, Torino, Einaudi, 1991.

- ID., *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi- La Plèiade, 1994.
- GALEANI NAPIONE GIAN FRANCESCO, *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, vol. 1, Firenze, Presso Molini Landi e Compagni, 1813.
- ID., *Estratti ragionati di varie opere di grido scritti e pubblicati in diversi tempi ora raccolti e riveduti e corretti dall'autore*, tomo I, Pisa, Niccolò Capurro, 1816.
- GALANTI GIUSEPPE MARIA, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, Napoli, Stamperia della Società letteraria e tipografica, 1781 (ristampa anastatica con introduzione di E. Guagnini, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1991).
- ID., *La ragione e il cimento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di E. Graziosi, A.L. Lenzi e M. Saccenti, Padova, Antenore, 1992.
- ID. *Memorie storiche del mio tempo*, in *Illuministi italiani*, a cura di Venturini Franco, Vol. V, Riformatori napoletani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- GARDUCCI GIAMBATTISTA, *Del carattere nazionale del gusto italiano, e di quello di certo gusto dominante in letteratura straniera*, Vicenza, Per Francesco Modena, 1786.
- GOZZI CARLO, *Fogli sopra alcune massime del «Genio e costumi del secolo» dell'abate Piero Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, Venezia, Colombani, 1761.
- ID., *Il ragionamento ingenuo*, a cura di Alberto Beniscelli, Genova, Costa & Nolan, 1983.
- ID., *L'osservatore veneto*, a cura di Noris Raffaelli, Milano, Rizzoli, 1965.
- ID., *Gazzetta veneta*, a cura di Bruno Romani, Milano, Bompiani, 1943.
- GOZZI GASPARO, *Il Mondo morale. Conversazioni della Congrega de' pellegrini*, Venezia, Colombani, 1760.
- HUET PIERRE DANIEL, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, édition critique par F. Gegou, Paris, Nizet, 2005.
- ID., *Traité de l'origine des romans (1666)*, prefazione a MADAME DE LA FAYETTE, *Zaïde*, (1670), traduzione italiana Venezia, Voltolini libraio, 1740 (traduzione moderna *Trattato sull'origine dei romanzi* a cura di R. Campagnoli e Y.Hersant, Torino, Einaudi, 1977).
- LEOPARDI GIACOMO, *Epistolario*, nuova edizione ampliata a cura di F. Moroncini, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1934.
- MANZONI GIUSEPPE, *Riflessioni critiche sopra alcune proposizioni trovate nel libro «Il Genio e i costumi del secolo corrente» proposte al sig. ab. Pietro Chiari da un accademico planomaco*, Venezia, s.e., 1762.
- ID., *La leggitrice di commedie e romanzi*, in *Ritratti critici ovvero brevi pitture de' vizi e stravaganze di questo secolo*, Venezia, s.e., 1780.
- MARTINI LORENZO, *Vita del Conte Gian Francesco Napione*, Torino, Bona, 1836.

PATRIARCHI GASPARO, *Lettera intorno all'origine dei romanzi*, in F. ALGAROTTI, *Opere*, XIV, Venezia, Palese, 1794, pp. 354-369.

PIAZZA ANTONIO, *L'amor tra l'armi, ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e Radamisto*, introduzione di Ilaria Crotti, Milano, Franco Angeli 1987.

PINDEMONTE IPPOLITO, *Discorso sul gusto presente delle belle lettere*, in ID., *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito a Omero*, Bassano, Remondini, 1785, pp. 49-99.

QUADRIO FRANCESCO SAVERIO, *Della storia e della ragion d'ogni poesia*, vol. IV, Milano, Francesco Agnelli, 1749.

REEVE CLARA, *The progress of romance through times, countries, and manners*, vol. 1, Colchester, W. Keymer, 1785.

ROBERTI GIOVAN BATTISTA, *La commedia*, Bologna, Dalla Volpe, 1767.

ID., *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, Bologna, Dalla Volpe, 1769.

RUBBI ANDREA, *Dialoghi tra il sig. Stefano Arteaga e A. R. in difesa della letteratura italiana*, Venezia, Zatta, 1786.

TIRABOSCHI GIROLAMO, Recensione a *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni Letteratura dell'Abate J. Andrés*, in «Continuazione del Nuovo Giornale de' letterati d'Italia», Modena, Società Tipografica, XXXII, 1785, pp. 368-392.

ID., *Riflessioni sull'indole della lingua italiana*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. III, Modena, Società Tipografica, 1787, pp. XX-XLIV.

VERRI PIETRO, *Ricordi a mia figlia Teresa*, in ID., *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, vol. V, a cura di G. Barbarisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

Il Caffè, ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici. 1764-1766, a cura di G. Francioni e S. Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826), a cura di E. Bellorini, 1943 (riedito a cura di A.M. Mutterle, Bari, Laterza, 1975).

Il «Conciliatore», a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-54, 3 voll.

Recensione a *Lettere di Giulia Willet*, Roma, 1818, nella stamperia De Romanis, in 12, in «Biblioteca italiana», tomo XI, anno terzo, luglio-agosto-settembre 1818, pp. 131-132.

Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica, a cura di C. Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di M. Scotti, Torino, Utet, 1979, pp. 392-416.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

ABBATICCHIO ROSSELLA, *Riso, ironia e polemica letteraria. "Modi di lingua" nei consigli di un galantuomo*, in P. GUARAGNELLA (a cura di), *Forme del ridere. Studi di Letteratura italiana*, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, pp. 131-147.

ALBERGONI GIANLUCA, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006.

ID., *Politica, cultura e intellettuali a Milano dall'età rivoluzionaria al Quarantotto*, in *L'editoria italiana nel decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, a cura di L. Mascilli Migliorini e G. Tortorelli, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 13-31.

AMBEL MARIO, *La patria come "Mamma" (Santa Rosa, Provano, Ornato)*, in *Piemonte e letteratura 1789-1870*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato 15-17 ottobre 1981), a cura di G. Ioli, tomo I, Torino, Regione Piemonte, s.d. (ma 1983), pp. 627-628.

ANNONI CARLO, *Gli «Annali di Scienze e Lettere». Appunti per la storia di una rivista milanese (1810-13)*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, atti del convegno (Gargnano 25-27 settembre 2003), a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Quaderni di Acme, n. 63, Università degli studi di Milano, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 43-70.

APOLLONIO CARLA, *"Romantico". Storia e fortuna di una parola*, Firenze, Sansoni, 1958.

APOLLONIO MARIO, *Il gruppo del «Conciliatore» e la cultura italiana dell'Ottocento*, Milano, Celuc, 1969.

ASCARI MAURIZIO, *Accomodar l'orecchio alla coltura: il dibattito settecentesco sul romanzo e l'educazione dei giovani secondo Albergati Capacelli*, in «La questione romantica», n. 5, primavera 1998, pp. 145-57.

AUZZAS GINETTA, *Gallomania e Anglomania*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, v. 1, *Il Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 579-606.

BACHTIN MICHAEL MICHAILOVIČ, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1971 e successive ristampe.

ID., *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976.

BALDUINO ARMANDO, *Storia letteraria d'Italia, L'Ottocento*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1989, pp. 408-410.

BARBARISI GENNARO, *La rivoluzione francese e Napoleone nella riflessione del Foscolo in Inghilterra*, in *I riflessi della rivoluzione dell'89 e del triennio giacobino sulla cultura letteraria italiana*, atti del convegno (Portoferraio-Rio nell'Elba 28-30 settembre 1989), «Rivista italiana di studi napoleonici», XXIX, n. 1-2, 1992, pp. 27-40.

ID., *Le ragioni della traduzione del "Viaggio sentimentale"*, in «Atti dei convegni foscoliani», vol.III, Roma, Istituto poigrafico e zecca dello Stato, 1988 p. 113-127.

- BARENGHI MARIO, *Manifesti di poetica*, in *Il Romanzo. Le forme*, vol. II a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 301-338.
- ID., *L'autorità dell'autore*, Milano, Edizioni Unicopli, 1992, p. 181.
- BATTISTINI ANDREA, *Narratori e prosatori del Settecento*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2006.
- BATTISTINI ANDREA e RAIMONDI EZIO, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poetica*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 170-178.
- BERENGO MARINO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- BERTANA EMILIO, *Pro e contro i romanzi nel Settecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVII, 1901, pp. 339-352.
- BIAGINI ENZA, *Racconto e teoria del Romanzo*, Torino, Einaudi, 1983.
- BINNI WALTER, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1948 (poi 1959).
- BOGGIONE VALTER, *Il tempo della tirannide*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- BOLLATI GIULIO, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.
- BONORA ETTORE, *Il preromanticismo in Italia*, Milano, La Goliardica, 1959.
- BOTTA CARLO, *Per questi dilettoni monti*, introduzione di Badini Confalonieri, premessa di Battistini, Bologna, Clueb, 2011.
- BRAIDA LUDOVICA, *Quelques considérations sur l'histoire de la lecture en Italie*, in «Usages et pratiques du livre sous l'Ancien Régime», in *Histoires de la lecture. Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, sous la direction de R. Chartier, Paris, Imec, 1995, pp.23-49.
- EAD., *L'histoire du livre en Italie: entre bibliographie, histoire sociale et histoire de la culture écrite*, in «Histoire et civilisation du livre. revue internationale», ix (2013), pp. 5-27.
- EAD., *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Firenze, Olschki, 1995;
- EAD., *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circostanze del libro fra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Perugia, Palazzo Sorbelli, 29-30 giugno 2001*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 11-37.
- EAD., *La lettura silenziosa. Una rivoluzione inavvertita*, in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria italiana», I, 2013, pp. 2-8.
- EAD., *La Chiesa e la lettura nell'Italia del Settecento*, «Rivista storica italiana», CXVIII, 2006, 2, pp. 440-485.
- BRUNI ARNALDO, *Foscolo polemista: dall' 'Orazione inaugurale' al 'Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici'*, Modena, Mucchi, 1994.

BUCCINI STEFANIA, *Il piacere di leggere*, in *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento*, Torino, Accademia University press, 2012, pp. 3-14.

CADIOLI ALBERTO, *Introduzione a Berchet*, Bari, Laterza, 1991.

ID., *La storia finta*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

CALABRESE STEFANO, *Funzioni del romanzo italiano nel Settecento*, in *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 47-107.

ID., *Intrecci italiani: una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995.

CALLEGARI MARCO, *La Stamperia si riscosse all'urto violento*, Milano, Franco Angeli, 2016.

CAPOFERRO RICCARDO, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci, 2017.

CAPPELLETTI CRISTINA, *Un «diluvio di romanzi perniciosi». Per una storia editoriale dell'abate Chiari*, in «Studi sul Settecento e sull'Ottocento», IV, 2009, pp. 39-53

CAPRA CARLO, *Il giornalismo italiano nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, in C. Capra, V. Castronovo e G. Ricuperati, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, Roma, Laterza, 1976, pp. 387-553.

ID., *I progressi della ragione*, Bologna, Il Mulino, 2002.

CARNELOS LAURA, *'Con i libri alla mano'. L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei e Settecento*, Milano, Unicopli, 2012.

CARRER LUIGI, *Vita di Ugo Foscolo*, in *Prose e poesie inedite*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1842.

CASANOVA CESARINA, *La famiglia italiana in età moderna. Ricerche e modelli*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.

CERRUTI MARCO, *Alessandro Verri tra storia e bellezza*, in Id. *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva, 1969.

ID., *Dalla fine dell'antico regime alla Restaurazione*, in *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, vol. 1, pp. 393.

CHARTIER ROGER, *Il commercio del romanzo. Le lacrime di Damilaville e la lettrice impaziente*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 177-206.

CIAN VITTORIO, *Ugo Foscolo all'Università di Pavia, 1809-1909. Discorso commemorativo tenuto il 6 giugno 1909 nell'Aula Magna dell'Università di Pavia*, in «Bollettino della Società pavese di storia patria», XI, fasc. III-IV, dicembre 1909, pp. 293-347.

CLERICI LUCA, *Il romanzo italiano del Settecento: il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 147.

CONTE DOMENICO, *La "dimensione giornalistica" di Vincenzo Cuoco*, in V. CUOCO, *Pagine giornalistiche*, a cura di F. Tessitore, Bari, Laterza, pp. 965-984.

CONSOLI DOMENICO, *Teoria e critica letteraria in Giovanni Berchet*, in «Critica letteraria», III, 8, 1975, pp. 470-511.

COTTIGNOLI ALFREDO, *Il Pellico "conciliatore" e la questione romantica*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, atti del convegno (Gargnano 25-27 settembre 2003), a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Quaderni di Acme, n. 63, Università degli studi di Milano, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 142-165 (riedito come *Silvio Pellico fra "antichi" e moderni*, in *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 31-52).

CRIVELLI TATIANA, *Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda: romanzi del Secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 92-93.

EAD., *La letteratura trasgressiva del Settecento in Gli irregolari nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, Pubblicazioni del centro Pio Rajna, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 251-275.

CROTTI ILARIA, *Rassegna di studi e testi del romanzo italiano nel Settecento (1960-1989)*, in «Lettere italiane», XLII, 2, 1990, pp. 269-311.

EAD., *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in I. CROTTI, P. VESCOVO e R. RICORDA, *Il "mondo vivo": aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 9-54.

EAD., *Pagine giornalistiche*, a cura di F. Tessitore, Bari, Laterza, 2011.

CROCE BENEDETTO, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921, 2voll.

D'ALIA FIORELLA, *La donna nel romanzo italiano del Settecento*, Roma, Palombi, 1991.

D'ARONICO GIANFRANCO, *Il Berchet e la nuova poesia popolare. Guida a una lettura di Grisostomo*, Udine, Del Bianco, 1978.

DE BERNARDIS ILENIA, *Il ruolo dei sensi e delle emozioni. Modelli e stereotipi del femminile nei romanzi italiani del secondo Settecento*, in «Critica letteraria», n. 3, 2011, pp. 560-568.

EAD., *Di lei si parla molto nel romanzo italiano del Settecento*, in «Belfagor», LIX, luglio 2004, pp. 470-476.

EAD., *L'illuminata imitazione. Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione*, Bari, Palomar, 2007.

DE CASTRIS LEONE, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Editore Cressari, 1959.

DE GRAFIGNY (MADAME), *Lettere di una peruviana*, Paris, 1747 (traduzione italiana a cura di A. Morino, Palermo, Sellerio, 1992).

DE GIORGIO MICHELA, *Raccontare un matrimonio moderno*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e Chr. Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1996.

DELL'AQUILA GIULIA, *Ogni studio a coprire lo studio: pubblica opinione e moda femminile nei ricordi a mia figlia di Pietro Verri*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», n. 3, 2008, pp. 41-53.

DEL VENTO CHRISTIAN, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal noviziato letterario al nuovo classicismo (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003.

DIAFANI LAURA, "All'ombra di quella divinità che si chiama io". *La proposta del «Conciliatore»*, in *Ragionar di sé: scritture dell'io e romanzo in Italia, 1816-40*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 27-86.

DIONISOTTI CARLO, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988.

ID., *Venezia e il noviziato di Foscolo* in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 33-53.

DOOLEY BRENDAN, *Lettori e letture nel Settecento italiano*, in «L'editoria del '700 e i Remondini», a cura di M. Infelise e P. Marini, Bassano, Ghedina e Tassotti, 1992, pp. 17-38.

ID., *La seconde révolution de la lecture dans l'Italie du XVIIIe siècle*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», XLIX (2002), pp. 69-88.

DI RENZO VILLATA GIGLIOLA, *Pietro Verri e la famiglia*, in *Pietro Verri e il suo tempo. Atti del Convegno di Milano 9-11 ottobre 1997*, Quaderni di Acme n. 35, a cura di Carlo Capra, vol. 1, Milano, Cisalpino, 1999, p. 173).

ELLI ENRICO, *Una pagina di storia della cultura milanese in età napoleonica. Gli «Annali di Scienze e Lettere» (1810-1813)*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere», vol. 114, 1980, pp. 206-216.

ID., *L'idea di letteratura nel Foscolo didimeo*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere», vol. 126, fasc.1-2, 1992, pp. 161-178.

FASANO PINO, *Laura e Lauretta*, in *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 15-51.

ID., *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974.

ID., *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004.

FAZIO IDA, *Percorsi coniugali nell'età moderna Percorsi coniugali nell'Italia moderna*, in *Storia del matrimonio*, a cura di C. Klapisch e M. De Giorgio, Laterza, Bari 1996

FERRONE VINCENZO, *I profeti dell'illuminismo: la metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Bari, Laterzae relativa bibliografia.

FIDO FRANCO, *I romanzi: temi, ideologia, scrittura*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 281-301.

FIUME GIOVANNA, *Nuovi modelli e nuove codificazioni: madri e mogli tra Settecento e Ottocento*, in *Storia della maternità*, a cura di M. D'Amelia, Roma-Bari, Laterza, 1997.

GAMBARIN GIOVANNI, *Ancora sulla genesi dell'Ortis*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIII, 1956, pp. 470-477.

ID., *Introduzione a U. FOSCOLO, Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit.

GASPARI GIANMARCO, *Letteratura delle riforme: da Beccaria a Manzoni*, Palermo, Sellerio, 1990.

GENETTE GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

GHIDETTI ENRICO, *Romanzo e storia letteraria nel primo Ottocento*, in *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 221-241 (già edito come *Il romanzo nelle storie letterarie del primo Ottocento*, in «La rassegna della letteratura italiana», gennaio-aprile 1987, p. 24-38).

GIARDINI ARIANNA, *Pubblico e critica in una rivista milanese dell'età napoleonica*, in *Milano capitale culturale (1796-1898)*, a cura di F. Spera e A. Stella, Quaderni manzoniani, n. XIV, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani-Università degli Studi di Milano, 2016, pp. 113-134.

GILODI ROBERTO, *Tra Seicento e Settecento. Il romanzo*, in «Sigma», XIII, n. 2-3, 1980, pp. 109-138.

GODINEAU DOMINIQUE, *La donna*, in *L'uomo dell'illuminismo*, a cura di M. Vovelle, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 445-485.

GOFFIS CESARE FEDERICO, *Studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1942.

ID., *Edizioni dell'Ortis*, in *Nuovi studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, pp. 113-140.

ID., *L'Ortis e la Vera storia di due amanti infelici*, in «Rassegna della letteratura italiana», 82, 3, settembre-dicembre 1978, pp. 352-389.

ID., *Le tre Lauree del Foscolo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVI, 1979, pp. 564-576.

ID., *Il romanzo anglo-elvetico del Foscolo*, in «Italianistica», maggio-agosto 1980, pp. 35-54.

GORI MAURA, *Rassegna bibliografica sul romanzo del '700*, Roma, Vecchiarelli, 1991.

GRAF ARTURO, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo diciottesimo*, Torino, Loescher, 1911.

GUAGNINI ELVIO, *Rifiuto e apologia del romanzo nel secondo Settecento italiano. Note su due «manifesti» (Roberti e Galanti)*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di G. Petronio*, I, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 291-309.

ID., *Romanzo e sistema letterario nella critica del Settecento e del primo Ottocento italiano. Appunti e proposte d'analisi*, in *I canoni letterari. Storia dinamica*, Trieste, Lint, 1981, pp. 69-95.

GUERCI LUCA, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987.

ID, *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988.

HUFTON OLWEN, *Destini femminili. Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milano, Mondadori, 1996.

INFELISE MARIO, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in *Lo spazio del libro nell'Europa del XVIII secolo*, atti del convegno (Ravenna 15-16 dicembre 1995), a cura di M. G. Tavoni e F. Waquet, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126.

ID., *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Francoangeli, 1989.

LINDON JOHN, *Attualità di Erostrato fra istanze illuministiche, rivolta prometeica e democrazia borghese*, in «Italian studies», volume 56, Issue 1 (01 January 2001), pp. 66-67.

LO CASTRO GIUSEPPE, *Incipit e preliminari alla lettura nel romanzo italiano del Settecento*, in «Filologia antica e moderna», n. 20, 2001, pp. 55-71.

LORETELLI ROSAMARIA, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

LUZZATTO SERGIO, *Da Silla a Erostrato. Il tema dell'individualità in Pietro e Alessandro Verri*, in «Studi settecenteschi», 1984, numero 6, pp. 217.

MACHET ANNE, *La diffusion du livre français à Venise dans le deuxième moitié du XVIII siècle d'après les bibliothèques privées vénitienes*, in «Annales du Centre d'Enseignement Supérieur du Chambéry», Section Lettres, 8, 1970, pp. 29-52.

MADRIGNANI CARLO ALBERTO, *Prime riflessioni su L'uomo di un altro mondo di Pietro Chiari*, in «Problemi. Periodico quadrimestrale di cultura», 76, 1986, pp. 165-173.

ID., *All'origine del romanzo in Italia. Il 'celebre abate Chiari'*, Napoli, Liguori, 2000.

MANGIONE DANIELA, *Frivoli passatempi. I generi narrativi nella Storia*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam, «Studi (e Testi) Italiani. Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», n. 16, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 67-80.

EAD., *Uno strano insuccesso: aspetti editoriale del romanzo tra Sette e Ottocento*, in *L'editoria italiana nel decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, Roma, FrancoAngeli, 2016, pp. 235-244.

EAD., *Ruoli e funzioni di autore e lettore nel dibattito settecentesco italiano sul romanzo*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, a cura di R. Loretelli e U.M. Olivieri, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 103-117.

EAD., *Prima di Manzoni: autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 2012.

EAD., *Romanzo vero e inverosimile nell'Italia del Settecento: note di ricezione*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 160-185.

MARCHESI GIAMBATTISTA, *Studi e ricerche intorno a nostri romanzieri e romanzi del Settecento coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1903 (ristampa anastatica con studi di L. Toschi e M. Gori, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1991).

MARI MICHELE, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 208-257.

MARSEGLIA LUIGI, *Drammaturgia e romanzo. Primo Ottocento: i generi letterari del «Conciliatore»*, Bari, Palomar, 2004.

ID., *Il "riso" e il "comico" nel «Conciliatore»*, in P. GUARAGNELLA (a cura di), *Forme del ridere. Studi di letteratura italiana*, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, pp. 149-158.

MARTELLI MARIO, *La parte del Sassoli*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII, 1970, pp. 177-251.

MARTIRANO MAURIZIO, *Per una «vita civile»: la riflessione etico-politica di Vincenzo Cuoco nell'Italia del Primo Risorgimento*, in V. CUOCO, *Pagine giornalistiche*, cit., pp. 931-964.

ID., *Politica e cultura negli scritti giornalistici di Vincenzo Cuoco (1801-1806)*, in V. CUOCO, *Scritti giornalistici (1801-1815)*, a cura di D. Conte e M. Martirano, vol. I, Napoli, Fredericiana, 1999, pp. XXIII-LXXII.

MASCILLI MIGLIORINI LUIGI e TORTORELLI GIANFRANCO, *Conservazione e rinnovamento*, Milano, Franco Angeli, 2016.

MATTIODA ENRICO, *Il dilettante per mestiere*, Bologna, Il Mulino, 1993.

MAURI PAOLO, *Pietro Verri in pubblico e in privato*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2007, vol. VII: *L'età moderna. La storia e gli autori*, p. 207.

MAY GEORGES, *Le dilemme du roman au XVII siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven-Paris, Yale University Press-Presses Universitaires de France, 1963.

MAZZA EMILIO, *Hume e Huet*, in «Studi settecenteschi», n.14, 1994, pp. 183-210.

MELLI GRAZIA, *Un progetto di politica culturale: il dibattito letterario nel «Conciliatore»*, in EAD., *Un pubblico giudicante*, Pisa, Ets, 2002, pp. 59-94.

EAD., *Un pubblico giudicante*, Pisa, Ets, 2002.

MIGLIORINI BRUNO, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1963.

MORACE ALDO MARIA, *Dal «Bardo» al «Conciliatore». Itinerario di Berchet*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, atti del convegno (Gargnano 25-27 settembre 2003), a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Quaderni di Acme, n. 63, Università degli studi di Milano, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 187-215.

ID., *Il primo Berchet e la traduzione del curato di Wakefield*, in ID., *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990, pp. 15-153.

MORETTI FRANCO (a cura di), vol.I, *La cultura del romanzo*, Il Romanzo, Torino, Einaudi, 2001.

ID., (a cura di), vol. II, *Le forme*, Il Romanzo, Torino, Einaudi, 2002.

ID., (a cura di), vol. III, *Storia e geografia*, Il Romanzo, Torino, Einaudi, 2002.

ID., (a cura di), vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Il Romanzo, Torino, Einaudi, 2003.

ID., (a cura di), vol. V, *Lezioni*, Il Romanzo, Torino, Einaudi, 2003.

ID., (a cura di), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Collana Saggi n.814, Torino, Einaudi, 1997.

MOTTA ATTILIO, *I cambiamenti della forma-romanzo fra Illuminismo e Romanticismo: il caso Piazza*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, a cura di Guido Santato, Genève, Librairie Droz S.A., 2003, pp. 253-273.

ID., *Esiliarlo dal regno delle belle lettere? Dibattiti sul romanzo nel Settecento italiano*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla Voce*, a cura di M.G. Pensa, Milano, Guerini, 1996, pp. 119-143.

ID., *La voce 'romanzo' e dintorni nei lessici e nei dizionari settoriali ed enciclopedici del XVIII secolo*, in «Lingua nostra», LVIII, n. 3-4, 1997, pp. 65-78.

NAPOLI MARIA CONSIGLIA, *Lecture proibite. La censura dei libri nel regno di Napoli in età borbonica*, Roma, Franco Angeli, 2002.

EAD., *Giuseppe Maria Galanti letterato ed editore nel secolo dei lumi*, Milano, Franco Angeli, 2012.

NEPPI ENZO, *Foscolo pensatore europeo*, introduzione a U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 5-86.

ID., *Foscolo e la Rivoluzione francese: momenti e figure del pensiero politico foscoliano*, in *Les écrivains italiens des Lumières et la Révolution Française*, Lyon, Ens Edition, 2009, pp. 165-209.

ID., *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le "Ultime lettere di Jacopo Ortis" fra il "Werther" e la "Nuova Eloisa"*, Napoli, Liguori 2014.

NICOLETTI GIUSEPPE, *Il "metodo" dell'Ortis e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

ID., *Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

NUTINI SERGIO, *Vincenzo Cuoco a Milano (1800-1806). Inediti e rari*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 1989.

OLIVIERI UGO MARIA, *P. Borsieri e il romanzo d'area lombarda nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 121-143.

ID., *Sterne e l'umorismo nei periodici letterari di metà Ottocento*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 393-399.

PADOAN GIORGIO, *Il gioco degli specchi in Foscolo: Lorenzo Alderani, Angelo Sassoli, Jacopo Ortis*, in «Quaderni veneti», 18, dicembre 1993, pp. 9-63.

PALUMBO MATTEO, *Jacopo Ortis, Didimo Chierico e gli avvertimenti di Foscolo 'Al lettore'*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 60-89.

PAPARELLI GIOACCHINO, *Francesco Lomonaco e i suoi rapporti con Ugo Foscolo*, in *Per Francesco Lomonaco*, Napoli, Conte, 1976, pp. 23-47.

PARMEGIANI SANDRA, *Da Sterne alla critica dei romanzi inglesi nell'Epistolario di Foscolo*, in «Cahiers d'études italiennes», 20, 2015 p. 119-133.

PASTA RENATO, *Produzione, commercio e circolazione del libro nel Settecento*, in «Un decennio di storiografia italiana sul secolo XVIII. Atti del convegno della Società italiana di studi sul secolo XVIII (Vico Equense, 24-27 ottobre 1990)», a cura di A. Postigliola, Napoli, Istituto italiano per gli studi Filosofici, 1995, pp. 355-370.

ID., *Towards a Social History of Ideas: the Book and the Booktrade in Eighteenth-Century Italy*, in «Histoires du livre. Nouvelles orientations. Actes du Colloque (Göttingen, 6-7 septembre 1990) », dir. H. E. Bödeker, Paris, Imec – Éditions de la Msh, 1995, pp. 101-138.

ID., *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997 e *Mediazioni e trasformazioni: operatori del libro in Italia nel Settecento*, in «Archivio storico italiano», CLXXII (2014), pp. 311-354

PAZZAGLIA MARIO, *Foscolo e la rivoluzione francese*, in *I riflessi della rivoluzione dell'89 e del triennio giacobino sulla cultura letteraria italiana*, atti del convegno (Portoferraio-Rio nell'Elba 28-30 settembre 1989), «Rivista italiana di studi napoleonici», XXIX, n. 1-2, 1992, pp. 283-307.

PICONE MARIO, *Prose di romanzi: la nascita di un genere letterario*, in «Rassegna Europea di Letteratura italiana», V, 1997 (ma 1998), fasc. 9, pp. III-21 e relativa bibliografia.

PLEBANI TIZIANA, *La rivoluzione della lettura e la rivoluzione dell'immagine della lettura*, in «*Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*», a cura di L. Braida e S. Tatti, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

PORTINARI FOLCO, *Un aspetto della polemica romantica. Il romanzo*, in «Letteratura», n. 21-22, 1956, pp. 4-22 (riedito in ID., *Problemi critici di ieri e di oggi*, Milano, Fabbri, 1959, pp. 37-74).

ID., *Introduzione a Romanzieri del Settecento*, Torino, Utet, 1988.

PIZZOCARO ALICE, *La gran guerra delle due dame Relazioni familiari e ruolo della donna nell'aristocrazia lombarda a metà Settecento*, «Acme», vol. II, fasc. I, maggio-agosto 1996.

QUONDAM AMEDEO, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, vol. 2, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.

RAIMONDI EZIO, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 2000.

ID., *Settecento bolognese: antichi e moderni* in ID., *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 143-160.

RAO ANNA MARIA, *Il sapere velato. L'educazione delle donne nel dibattito italiano di fine Settecento*, in *Misoginia. La donna vista e malvista nella cultura occidentale*, a cura di A. Milano, Roma, Edizioni Dehoniane, 1992.

REINA LUIGI, *Berchet e Grisostomo*, in «Otto/Novecento», III, 5-6, 1979, pp. 23-54.

RICORDA RICCIARDA, *I romanzi «americani» di Pietro Chiari*, in *L'impatto dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 321-342.

ROMAGNOLI SERGIO, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1969.

ROSA GIOVANNA, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 80-84.

ROSSI VITTORIO, *La formazione e il valore estetico dell'Ortis*, ivi, pp. 351-358.

ID., *Sull'Ortis del Foscolo*, in «Scritti di critica letteraria», vol. III, Dal Rinascimento al Risorgimento, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 293-349.

ID., *Scritti di critica letteraria*, vol. III, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1930.

SANTINI EMILIO, *Poesia e lingua nelle Lezioni pavesi del Foscolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1937, pp. 58-105.

ID., *Introduzione a U. FOSCOLO, Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. VII, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. XXXVI-LIII

SANTORO MARIO, *Considerazioni sul «Trattato sull'origine dei Romanzi»*, in «Esperienze letterarie», III, n. 4, 1978, pp. 63-71.

SCOTTI MARIO e MARUCCI VALERIO, *Romanticismo europeo e romanticismo italiano*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. XI, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 598-604.

SPAGGIARI WILLIAM, *Il programma del 'Conciliatore'*, in *Idee e figure del «Conciliatore»*, atti del convegno (Gargnano 25-27 settembre 2003), a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Quaderni di Acme, n. 63, Università degli studi di Milano, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 71-97.

ID., *Lo «spirito pubblico» di una nazione nel «Giornale italiano» di Vincenzo Cuoco*, in *In mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi. Note e ricerche di letteratura moderna*, Catanzaro, Pullano, 1993, pp. 57-78.

SPERA LUCINDA, *Il dibattito sul romanzo nel Settecento: Patriarchi e il Traité di P. H. Huet*, in «La rassegna della letteratura italiana», XC, 1986, pp. 93-102.

SPINAZZOLA VITTORIO, *La poesia romantico risorgimentale*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VIII, *L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 961-1067.

TARZIA FABIO, *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine ancien régime (1770-1800)*, Roma, Franco Angeli, 2000, pp. 119-160

TAVAZZI VALERIA, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010.

TELLINI GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.

ID., *Le sfide della modernità. Milano epicentro della narrativa ottocentesca*, in *Milano capitale culturale (1796-1898)*, a cura di F. Spera e A. Stella, Quaderni manzoniani, n. XIV, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani-Università degli Studi di Milano, 2016, pp. 23-40.

TERZOLI MARIA ANTONIETTA, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno Editrice, 2004.

EAD., *L'orazione inaugurale di Ugo Foscolo*, in *La rassegna della letteratura italiana*, vol. 100, maggio-dicembre 1996, pp. 23-46.

TOSCHI LUCA, *Forme e temi del romanzo settecentesco*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, III. Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

TRAVI ERNESTO, *Leopardi lettore delle opere di Alessandro Verri*, in *Leopardi e il Settecento. Atti del Covegno Internazionali di Studi leopardiani (Recanati, 6 settembre 1962)*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 497-520

TURCHI ROBERTA, *Ugo Foscolo e la "patria infelice"*, Padova, Liviana, 1981.

UDINA MARIO, Alessandro Verri e Gianrinaldo Carli. Lettere inedite, in «*Pagine istriane*», 1909, p. 78.

WAQUET FRANÇOIS, *La Lumière... vient de France. Le livre français en Italie à la veille de la Révolution*, in «*Mélanges de l'École Française de Rome*», 102, 2, 1990, pp. 233-259.

WATT IAN, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976, p. 47.

WITTMAN REINHARD, *Una rivoluzione della lettura alla fine del XVIII secolo?*, in «*Storia della letteratura nel mondo occidentale*», a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 337-369.

ZAMBON MARIA ROSA, *Les Romans français dans les journaux littéraires italiens du XVIIIe siècle*, Firenze, Sansoni, 1971.

Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo, a cura di A. M. Rao, Napoli, Liguori, 1998.

Istituzioni e cultura in età napoleonica, a cura di E. Brambilla, C. Capra, A. Scotti, Milano, Franco Angeli, 2008.

I sentieri del lettore. II. Dal Seicento all'Ottocento, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994.

Storia delle donne in Occidente, a cura di G. Duby e M. Perrot, vol. III: *Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma- Bari, Laterza, 2002.

ROMANZI, EDIZIONI DI RIFERIMENTO:

BOTTA CARLO, *Per questi dilettoni monti...*, a cura di L. B. Confalonieri con premessa di A. Battistini, Bologna, Clueb, 2011 (prima edizione Bologna, Clueb, 1986).

CUOCO VINCENZO, *Platone in Italia*, a cura di A. Di Francesco e A. Andreoni, Bari, Laterza, 2006.

ID., *Platone in Italia*, a cura di Franco Nicolini, Bari, Laterza, 1916-1924, vol. 1, p. CIV

PINDEMONTI IPPOLITO, *Abaritite. Storia verissima*, a cura di E. Villa, Genova, La Quercia, 1980.

ID., *Abaritite. Storia verissima*, a cura di A. Ferraris, Modena, Mucchi, 1987.

PORTINARI FOLCO (a cura di), *Romanzieri del Settecento*, Torino, Utet, 1988.

VERRI ALESSANDRO, *Le Notti Romane*, a cura di R. Negri, Bari, Laterza, 1967.

ID., *I romanzi. Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene. Le notti romane. La vita di Erostrato*, a cura di L. Martinelli, Ravenna, Longo, 1975.

ID., *La vita di Erostrato*, a cura di V. De Gregorio, Milano, La Vita Felice, 1994

ID., *Vita di Erostrato*, Roma, De Romanis, 1815, p. 7. viene anche pubblicato anonimo in due parti sulla «Biblioteca italiana», Anno primo, luglio 1816, pp. 3-12 e agosto 1816, pp. 193-201 (sulla stessa rivista risponderà al Compagnoni Carlo Verri nel 1817, dopo la morte di Alessandro).

ID., *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno, 1991.

ID., *La congiura di Milano*, in *Tentativi drammatici*, Livorno, Falorni, 1779, p. 87.

ID., *Vicende memorabili dal 1798 al 1801*, a cura di G. A. Maggi, Milano, Guglielmini, 1858.

Inediti:

Materiale per Erostrato

Il manoscritto autografo, contenente il materiale preparatorio per *La vita di Erostrato*, è conservato presso la Fondazione Raffaele Mattioli di Milano, Archivio Verri, nella cart. 262. (AV, cart.262)

Nella medesima cart. 262 si conservano anche le seguenti lettere, riguardanti *La vita di Erostrato*:

- Lettera ad Alessandro Verri del segretario dell'Accademia della Crusca, avvocato Collini, che accusa ricevuta de *La vita di Erostrato*, datata Firenze 10 marzo 1814.
- Lettera di G. Strozzi Rifoldi al signor avvocato Collini, segretario dell'Accademia della Crusca a Firenze, datata 21 ottobre 1814, per giustificare la mancata assegnazione del premio nel concorso del 1813.
- Lettera dell'avvocato Collini, segretario dell'Accademia della Crusca, ad Alessandro Verri, datata 18 Febbraio 1814, Timbri iniziale e finale "Il più bel fior ne coglie".
- La lettera è unita a un quaderno manoscritto di 56 pagine (alte cm. 24) contenente *La vita di Erostrato*, presentato col numero 11 al concorso dell'Accademia della Crusca del 1813.

Carteggio (1798-1816) di Alessandro con Vincenza Melzi d'Eril (vedova di Pietro Verri) contenuto nelle cartelle 284, 092, 093, 288, 289, 290, 291

BAIOTTO ELENA, *Le lettere siciliane del XIII secolo del Santorre di Santarosa*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, ottobre 1990, relatori M. Guglielminetti e G. Baldi.

GIAGU VALENTINA, *Agli albori del romanzo storico: la lega di Lombardia di Cesare Balbo*, tesi di laurea, Università degli studi di Torino, a.a. 2009-2010, relatore L. Nay.

STUDI SUI ROMANZI DI ALESSANDRO VERRI

ACERRA UGO, *I romanzi di Alessandro Verri e l'influenza della letteratura francese e inglese in essi*, Aversa, Fabozzi, 1912.

BELLOMO LEONARDO, *Gli aulicismi di Alessandro Verri nel Caffè e Notti romane*, in «Studi di Lessicografia Italiana», XXIX, 2012, pp. 199-226.

ID, *Dalla "Rinunzia" alla Crusca al Romanzo neoclassico. La lingua di Alessandro Verri in Caffè e Notti romane*, Firenze, Cesati, 2013.

ID, *Appunti sulla lingua di Alessandro Verri*, in «Studi Linguistici Italiani», XXXIX, 2013, pp. 85-105.

BIANCARDI GIOVANNI, *La prima Saffo di Alessandro Verri*, in «Wuz. La rivista del collezionista di libri», n. 5, 2003, pp. 46-49.

BOAGLIO MARINO, *Il romanzo come palinodia; Alessandro Verri nella Roma neoclassica di fine Settecento in Teoria e storia dei generi letterari. La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993, pp. 209-225.

CARENA CARLO, *Il rovinismo nelle Notti romane di Alessandro Verri*, in *Città e rovine nel XVIII secolo italiano*, a cura di S. Fabrizio-Costa, Berna, Lang, 2007, pp. 1-10.

CARPENTARI MESSINA SIMONE, *Les traductions françaises des romans d'Alexandre Verri* in *Il genio delle lingue: le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 179-198

ID, *Roman et lumiere au tournant du XVIII siècle* in *Ragioni dell'anti-illuminismo*, a cura di L. Sozzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 201-227.

CAVALLUZZI RAFFAELE, *Alessandro Verri: Romanzo e suggestioni di rovine*, in ID., *Voci e forme di moderni. Studi e note letterarie*, Bari, Laterza, 2006, pp. 3-18, (già pubblicato come "Notti romane" di A. Verri: *contiguità e distanza dal Milizia*, in *F. Milizia e la cultura del Settecento*, a cura di M. Basile e G. Distaso, Congedo, Galatina, 2002, pp. 21-32).

CERRUTI MARCO, *Motivi e figure di un romanzo 'neoclassico'*, in «Lettere italiane», XVI, 1964, pp. 254-279.

ID, *Appunti per un riesame della scrittura neoclassica*, in «Sigma», I, 1, 1964, pp. 51-61.

ID, *Alessandro Verri fra storia e bellezza*, in *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva, 1969, pp. 17-94.

ID, *I romanzi di Alessandro Verri*, in «L'approdo letterario», XXII, n. 75-76, 1976, pp. 19-203.

CORTELLESA ANDREA, *L'antiquario fanatico e l'ombra di Vitruvio. Sincretismo estetico nelle Notti Romane di Alessandro Verri*, in *Italia e Italie. Immagini fra Rivoluzione e Restaurazione*, a cura di M. Tatti, Roma, Bulzoni, 1999, p. 327-365 (e in «Studi (e Testi) Italiani. Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», n. 3, 1999, pp. VI-380).

COTRONE RENATA, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene: anatomia di una passione*, in "I più grandi uomini stanno da sé". *La cultura estetica di Alessandro Verri*, Bari, Palomar, 2007, pp. 83-118 (già in *Forme e contesti. Studi in onore di Vito Masiello*, a cura di F. Tateo e R. Cavalluzzi, Roma-Bari, Laterza, 2005).

FAVARO FRANCESCA, *Alessandro Verri e l'antichità dissotterrata*, Ravenna, Longo, 1998.

EAD., *Una polemica letteraria tra storia antica e attualità: sulla Vita di Erostrato di Alessandro Verri* in «Lettere italiane», LVIII, 4, 2006, pp. 637-652.

EAD., *'Con attica eleganza': il sentimento della bellezza nel romanzo verriano* Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento: Rivista internazionale di italianistica», XI, 2016, pp. 23-38.

FORLINI ADOLFO, *Dintorni di un romanzo. Sulle Notti romane di Alessandro Verri*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 221-236.

GOFFIS CESARE FEDERICO, *Titanismo e frustrazione in due romanzi di Alessandro Verri*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXVIII, n. 2-3, maggio-dicembre 1964, pp. 341-364.

IACOBELLI ALESSANDRA *Il gioco filosofico nelle Avventure di Saffo di Alessandro Verri*, in *Spazi e Tempi del gioco nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2011, pp. 223-238.

IANNACONE FRANCA, *Spunti per una rilettura della Vita di Erostrato di Alessandro Verri*, in «Critica letteraria», 1988, pp. 659-670.

JOHNSON-COUSIN DANIELLE, *Une source italienne inconnue du drame de Sapho (1811) par Mm.e de Staël: Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene d'Alessandro Verri. Parallèle et contrastes*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 266, 1989, pp. 499-511.

LINDON JOHN, *Attualità di Erostrato fra istanze illuministiche, rivolta prometeica e democrazia borghese*, in «Italian studies», volume 56, Issue 1 (01 January 2001), pp. 66-79.

LUZZATO SERGIO, *Da Silla a Erostrato. Il tema dell'individualità in Pietro e Alessandro Verri*, in «Studi settecenteschi», 6, 1984, pp. 197-222.

ID., *L'illuminismo impossibile. Alessandro Verri tra rivoluzione e restaurazione*, in «Rivista di Letteratura italiana», n. 2/3, 1985, pp. 263-290.

MARI MICHELE, *Alessandro Verri e il fuoco di Erostrato*, in *Città e rovine nel XVIII secolo italiano*, cit., pp. 119-140.

MARTINELLI LUCIANA, *Introduzione a A. VERRI, I romanzi*, cit., pp. 7-58.

MUSCETTA CARLO, *L'ultimo canto di Saffo*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXIII, 1959, p.194-218.

MUSITELLI PIERRE, *Le flambeau et les ombres. Alessandro Verri, des Lumières à la Restauration*, Roma, École française de Rome, 2016.

ID., *Alessandro Verri (1741-1816). Entre raison et sensibilité, une écriture en clair-obscur*, tesi di dottorato discussa presso l'Université Paris 8, Vincennes Saint- Denis, il 19 novembre 2010.

NEGRI RENZO, *Nota bio-bibliografica e critica*, in A. VERRI, *Le notti romane*, cit., pp. 533-617.

ID., *Occasioni nelle Notti romane e suggestione delle rovine di Alessandro Verri*, in «Convivium», IV, 1960, pp. 397-407.

- ID, *La terza parte delle Notti romane di Alessandro Verri*, in «Aevum», XXXVII, 1963, pp. 298-334.
- ID, *Un giudizio verriano sul Manzoni*, in «Convivium», XXXIV, ottobre 1966, pp. 510-512.
- ID, *Le Notti romane fra due secoli l'un l'altro armato*, in *Interrogativi dell'Umanesimo*, vol. III, *L'ideale della pace nell'Umanesimo occidentale. Onoranze a Francesco Petrarca*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 81-92.
- ID, *Le 'due culture' nelle Notti romane di Alessandro Verri*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Palermo, Manfredi, 1978, pp. 610-615.
- ORLANDI BALZARI VITTORIA, *L'anglomania di Alessandro Verri*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internazionale di italianistica», XI, 2016, pp. 11-22.
- PACCAGNINI ERMANNINO, *Recensione a La vita di Erostrato*, a cura di G.F. Grechi, in «Otto/Novecento», novembre-dicembre 1994, pp. 209-210.
- PECORARO ELISANNA, *Le correzioni autografe del Verri alle Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, in «Lettere Italiane», XXXIII, 1981, pp. 222-234.
- ID, *La seconda ode saffica nell'interpretazione del Verri e del Foscolo*, in «Critica Letteraria», vol. 9, n. 32, 1981, pp. 538-547.
- PRESTI ADA, *I romanzi di Alessandro Verri*, Messina, Guerriera, 1920.
- RICUPERATI GIUSEPPE, *L'epistolario dei fratelli Verri*, in *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, atti del convegno internazionale (Roma 19-23 maggio 1975), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1977, pp. 239-281.
- ROMAGNOLI SERGIO, *Recensione di La vita di Erostrato di Alessandro Verri*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», n. 1, 1996, pp. 209-212.
- SANTINI CARLO, *La figura di T. Pomponio Attico nelle Notti romane di Alessandro Verri*, in «International Journal of the Classical Tradition», vol. 7, n. 3, marzo 2001, pp. 325-343.
- SCAPPATICCI TOMMASO, *Le ragioni di un successo: i romanzi di Alessandro Verri*, in «Problemi. Periodico quadrimestrale di cultura», n. 111, 1998, pp. 144-162.
- ID., *Il romanziere classicista: Alessandro Verri in Forme letterarie e pubblico tra Sette e Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 53-72.
- SCIANATICO GIOVANNA, *L'autocritica dei Lumi. Note a margine al carteggio verriano* in «Problemi. Periodico quadrimestrale di cultura», n. 97, 1993, pp. 161-169
- TARZIA FABIO, *I lettori delle Avventure di Saffo: un 'inaspettato' caso di moda letteraria*, in *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine Ancien Régime (1750-1800)*, Milano, Franco Angeli, 2000.

TATTI MARIA SILVIA, *La "dolce tristezza" dell'esplorazione dell'antico: il disincanto di Alessandro Verri*, in *L'antico mascherato. Roma antica e moderna ne Settecento: letteratura, melodramma, teatro*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 111-141.

TRAVI ERNESTO, *Leopardi lettore delle opere di Alessandro Verri*, in *Leopardi e il Settecento*, atti del I Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 26 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 497-520.

TUSCANO PASQUALE, *Alessandro Verri romanziere*, in ID., *Dal Romanticismo al Verismo. Studi e ricerche sulla letteratura italiana dell'Ottocento*, Perugia, Edizioni Scientifiche italiane, 1992, pp. 17-27.

Altri testi a commento:

VERRI CARLO, *Risposta a recensione anonima a La vita di Erostrato di A. Verri*, «Biblioteca italiana», 1, luglio-agosto 1816

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol I.1, ottobre 1766-luglio 1767, a cura di Emanuele Greppi e Alessandro Giulini, Milano, L.F. Cogliati, 1923.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol I.2, luglio 1767-agosto 1768, a cura di Emanuele Greppi e Alessandro Giulini, Milano, L.F. Cogliati, 1923.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol II, agosto 1768- luglio1769, cura di Francesco Novati e di Emanuele Greppi, Milano, L.F. Cogliati, 1910.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol III, luglio 1769-settembre 1770, cura di Francesco Novati e di Emanuele Greppi, Milano, L.F. Cogliati, 1911.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. IV, ottobre 1770- dicembre 1771, a cura di Emanuele Greppi, Francesco Novati e Alessandro Giulini, L.F. Cogliati, 1919.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. V, gennaio-dicembre 1772, a cura di Emanuele Greppi e Alessandro Giulini, L.F. Cogliati, 1926.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. VI, gennaio 1773-giugno 1774, a cura di Emanuele Greppi e Alessandro Giulini, L.F. Cogliati, 1928.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. VII, luglio1774-dicembre 1775, a cura di Emanuele Greppi e Alessandro Giulini, L.F. Cogliati, 1931.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. VIII, gennaio 1776-marzo 1777, a cura di Giovanni Seregni e Alessandro Giulini, Milano, A. Milesi & figli, 1934.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. IX, aprile 1777-giugno1778, a cura di Giovanni Seregni, Milano, A. Milesi & figli, 1937.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. X, luglio 1778-dicembre 1779, a cura di Giovanni Seregni, Milano, A. Giuffrè, 1939.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. XI, gennaio 1780-maggio 1781, a cura di Giovanni Seregni, Milano, A. Giuffrè, 1940.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. XII, maggio 1781-settembre 1782, a cura di Giovanni Seregni, Milano, A. Giuffrè, 1942.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. 7 dell'Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, settembre 1782- maggio 1792, a cura di Gigliola Di Renzo Villata, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. 8.1 dell'Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, maggio 1792-marzo 1794, a cura di Sara Rosini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008.

Carteggio di Pietro e d'Alessandro Verri (dal 1766 al 1797), Vol. 8.2 dell'Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, aprile 1794-luglio 1797, a cura di Sara Rosini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008.

Carteggio di Pietro ed Alessandro Verri, Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767), a cura di Gianmarco Gaspari, Milano, Adelphi, 1980.

STUDI SU ABARITTE:

BINNI WALTER, *Il Settecento letterario*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 696-704.

CERRUTI MARCO (a cura di), *Il Settecento*, Torino, Marietti, 1976.

ID., *Dalla fine dell'Antico Regime alla Restaurazione*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982.

CESERANI REMO, *Ippolito Pindemonte*, in AA.VV., *Letteratura italiana (I Minori)*, III, Milano, Marzorati, 1969, pp. 2251-2264.

CIMMINO NICOLA FRANCESCO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, vol. 2, Roma, Ed. Abete, 1968.

CLERICI LUCA, *Realtà e finzione: il battesimo dei personaggi nei romanzi dell'abate Chiari*, in «Rivista Italiana di Onomastica», I, n.1 1966, pp. 99-111.

FERRARIS ANGIOLA, *La palinodia di Abaitte*, in AA.VV., *Studi in onore di Vittore Branca*, vol. IV, *Tra Illuminismo e Romanticismo*, tomo I, Firenze, Olschki, 1983, pp. 119-135.

EAD., *Appunti in margine all'edizione dell'«Abaritte, Storia verissima» di Ippolito Pindemonte. Le postille inedite alla prima edizione del romanzo*, in «Lettere italiane», 2, 1984

GINI SALVATORE, *Vita e studio critico sulle opere di Ippolito Pindemonte*, Como, Tipografia Cooperativa Comense, 1899.

LUZZITELLI EROS MARIA, *Il viaggio di Ippolito Pindemonte verso la virtù ed i suoi esiti moderati. I rapporti epistolari con Bartolomeo Benincasa*, in «Critica storica», 4, 1982, pp. 545-640.

MARCHESI GIOVANNI BATTISTA, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento, con l'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903.

MONTANARI BERNASSU, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, Venezia, Lampato, 1834.

ID., *Storia della vita e delle opere di I. P. Seconda edizione avvantaggiata di più ampie illustrazioni*, vol. 2, Verona, Antonelli, 1856.

NATALI GUIDO, *Il Settecento*, vol. 2, Milano, Villardi, 1964.

PERI SEVERO, *Isotta Pindemonte-Landi e Ippolito Pindemonte a Piacenza*, Pisa, Spoerri, 1911, pp.92-93.

PIGHI LAURA, *Un viaggio Letterario di Ippolito Pindemonte: «Abaritte, Storia verissima»*, «Incontri, Rivista europea di studi italiani», I, n. 1-2, 2001, pp. 15-26.

PIROMALLI ANTONIO, *Il romanzo di «Abaritte» di Ippolito Pindemonte*, Cassino, Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 1996.

SANTORO ANNA, *Il romanzo politico di Ippolito Pindemonte*, in «Filologia e letteratura», XVI, fasc. 1, n. 61, 1970, pp. 87-120.

VILLA EDOARDO, *Introduzione*, in I. PINDEMONTI, *Abaritte, storia verissima*, a cura di E. Villa, Genova, La Quercia Edizioni, 1980.

STUDI SU PER QUESTI DILETTOSI MONTI DI BOTTA

AIROLDI NAMER FULVIA, *Carlo Botta giacobino*, in *Piemonte e letteratura 1789-1870*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato 15-17 ottobre 1981), a cura di G. Ioli, tomo I, Torino, Regione Piemonte, s.d. (ma 1983), pp. 233-261.

BADINI CONFALONIERI LUCA, *Carlo Botta tra "realtà" e affetti*, in *Piemonte e letteratura 1789-1870*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato 15-17 ottobre 1981), a cura di G. Ioli, tomo I, Torino, Regione Piemonte, s.d. (ma 1983), pp. 257-265.

ID., *Un romanzo epistolare inedito di Carlo Botta*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CII, fasc. 520, IV trimestre 1985, pp.554-590.

ID., *Considerazioni su Carlo Botta*, in *La memoria i lumi la storia*, «Materiali della società italiana di studi del secolo XVIII», a cura di A. Postigliola, Roma, 1987, pp.7-9.

ID., *Carlo Botta e il periodo giacobino in Piemonte. Mostra di iconografia, documenti, manoscritti e libri a stampa*, Torino, Ufficio Centrale per i beni librari e gli istituti culturali del Ministero per i beni culturali e ambientali - Assessorato alla cultura della Regione Piemonte, 1989.

ID., *Il cammino di madonna Oretta. Studi di letteratura italiana dal Due al Novecento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2004.

ID., *Botta 1788-1799: inediti e rari*, in *Il giacobino pentito. Carlo Botta fra Napoleone e Washington*, a cura di L. Canfora e U. Cardinale, introduzione di L. Canfora, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 197-213.

BAGLIONE ANNA, «*Infiammato da voi scrissi*». *Carlo Botta e Teresa Roggeri*, in *Piemonte e letteratura 1789-1870*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato 15-17 ottobre 1981), a cura di G. Ioli, tomo II, Torino, Regione Piemonte, s.d. (ma 1983), pp. 764-773.

BATTISTINI ANDREA, *Dai tumulti delle passioni ai tranquilli godimenti dell'idillio*, premessa a C. BOTTA, *Per questi dilettoni monti*, cit., pp. 9-30.

BUCCINI STEFANIA, *Il dilemma della grande Atlantide. Le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del primo Ottocento*, prefazione di F. Fido, Napoli, Loffredo, 1990.

FARINA RACHELE, *Carlo Botta e i "Promessi Sposi"*, in «Il Risorgimento», 38, n. 3, 1986, pp. 218-221.

MAURI PAOLO, *Il Piemonte*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, *L'età moderna*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, pp. 859-873.

OLIVIERI UGO MARIA, *Tra autobiografia e romanzo della storia. Nievo e l'ibridazione dei "generi"*, in «Lavoro critico», nn. 31-32, 1984, p. 117-148.

ID., *Narrare avanti il reale. Le "Confessioni di un italiano" e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

PERTICI ROBERTO, *Uomini e cose dell'editoria pisana del primo Ottocento*, in *Una città tra provincia e mutamento. Società e cultura e istituzioni a Pisa nell'età della Restaurazione*, Pisa, Archivio di Stato, 1985, p.49-104.

RAO ANNA MARIA, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Napoli, Guida, 1992.

TATTI MARIA SILVIA, *Le tempeste della vita. La letteratura degli esuli italiani in Francia nel 1799*, Paris, Champion, 1999.

VALLONE ALDO, *Dal Rinascimento al romanticismo. Tempi, tradizioni, inquietudini*, Napoli, Liguori, 1983.

STUDI SUL PLATONE IN ITALIA

AA.VV., *Prove di unità, unità alla prova. Gli antefatti del Risorgimento e i moti del 1821*, Torino, Marcovalerio, 2012.

ANDREONI ANNALISA, *Mitologia e storia della Terra nel 'Platone in Italia' di Vincenzo Cuoco: le prove dell'antichità d'Italia dalla Napoli d'antico regime alla Milano napoleonica*, in «Società e Storia», 81, 1998, pp. 547-590.

EAD., *Vincenzo Cuoco e la questione dell'Omero italico*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», I, 1998, 2, pp. 379-401.

EAD., *Platone, Dionisio e Dione: Ferdinando IV e le vicende napoletane nel «Platone in Italia» di Vincenzo Cuoco*, in M. SANTAGATA e A. STUSSI (a cura di), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa, ETS, 2000, pp. 43-68.

EAD., *Un «immortale romanzo italiano»*, in V. CUOCO, *Platone in Italia, sette possibili itinerari*, cit., pp. LXXV-CXXXVII.

EAD., *Etruschi, Sanniti e storiografia delle origini: carte inedite di Vincenzo Cuoco*, in «Annali cuochiani», I, 2003, pp. 9-35.

EAD., *Omero italico. Favole antiche e identità nazionale tra Vico e Cuoco*, Roma, Jouvence, 2003.

EAD., *La "questione omerica" e l'identità nazionale italiana*, in *L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, a cura di A. Quondam e G. Rizzo, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 9-20.

EAD., *Lo 'Spirito pubblico' nel'Italia di Bonaparte: Gli scritti di Vincenzo Cuoco 1802-1804*, in *Da Brumaio ai Cento giorni. Cultura di governo e dissenso politico nell'Europa di Bonaparte*, atti del convegno (Milano 10-13 novembre 2004), in corso di stampa.

BISCARDI LUIGI e DE FRANCESCO ANTONINO (a cura di), *Vincenzo Cuoco nella cultura di due secoli*, atti del convegno internazionale (Campobasso 20-22 gennaio 2000), Roma-Bari, Laterza, 2002.

BOLLATI GIULIO, *Alessandro Manzoni tra i personaggi del 'Platone in Italia' di Vincenzo Cuoco*, in ID., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e invenzione*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-13.

BOSCO SALVINA, *I generi letterari e la storia della civiltà negli scritti di Vincenzo Cuoco*, in «Siculorum Gymnasium», 1991, 12, pp. 137-151.

CARPI UMBERTO, *Appunti su ideologia post-rivoluzionaria e riflessione storiografica dopo il triennio giacobino*, in «Rivista di Letteratura italiana», IX, 1991, 1-2, pp. 177-269.

CASINI PAOLO, *Cuoco, l'immagine del popolo e l'antica sapienza italiana*, in P. ALATRI (a cura di), *L'Europa tra Illuminismo e Restaurazione. Scritti in onore di Furio Diaz*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 238-262.

ID., *L'antica sapienza italiana. Cronistoria di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1998.

CERASUOLO SALVATORE, *Mito italico e progettualità dell'antico nel 'Platone in Italia' del Cuoco*, in *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, vol. I, Napoli, Dipartimento di Filologia classica dell'Università degli Studi di Napoli, 1987, pp. 143-173.

COGO GAETANO, *Vincenzo Cuoco. Note e documenti*, Napoli, Jovene, 1909.

COSPITO GIUSEPPE, *Il giovane Manzoni, Vico e la Milano napoleonica (1799-1805)*, in «Annali manzoniani», III, 1999, pp. 21-50.

ID., *Platone in Italia, sette possibili itinerari*, a cura di R. Diana, presentazione di F. Tessitore, Napoli, Pagano, 2000.

D'ALESSIO CARLO, *Il giudizio di Vincenzo Cuoco sul Monti*, Firenze, Sansoni, 1960.

DE FRANCESCO ANTONINO, *Vincenzo Cuoco. Una vita politica*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

ID., *Leggere il Platone in Italia agli inizi del secolo XXI*, in V. CUOCO, *Platone in Italia, sette possibili itinerari*, cit., pp. XVII-LXXV.

DE TOMMASO PIERO, *Il 'Platone in Italia' del Cuoco*, in «Belfagor», XXIX, 1974, pp. 389-410.

DI MASO NUNZIA, *Scritti giuridici e politici di Vincenzo Cuoco*, in «Annali cuochiani», II, 2004, pp. 79-120.

FARINA ENRICO, *Il magistero politico e culturale di Vincenzo Cuoco a Milano negli anni della Repubblica Cisalpina*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», I, 1998, 1, pp. 117-152.

FOLINO GALLO ROSELLA, *Alcuni inediti di Vincenzo Cuoco fra le carte della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XCI, 2004, pp. 323-368.

GIARRIZZO GIUSEPPE, *La storiografia meridionale del Settecento*, in ID., *Vico, la politica e la storia*, Napoli, Guida, 1981, pp. 175-239.

HAZARD PAUL, *La Révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Paris, Hachette, 1910 (traduzione italiana *Rivoluzione francese e lettere italiane*, a cura di P.A. Borgheggiani, Roma, Bulzoni, 1995).

LEVATI AMBROGIO, *Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo XIX*, Milano, Antonio Fortunato Stella e figli, 1831.

MARI MICHELE, *Venere celeste e Venere terrestre: l'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988.

MAFFEI GIUSEPPE, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua sino a' nostri giorni [...]*, II edizione originale, emendata ed accresciuta colla storia dei primi trentadue anni del secolo, vol. IV, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1834.

MARTELLI SEBASTIANO, *Cuoco e l'Omero italico*, in «Annali cuochiani», II, 2004, pp. 126-136.

MORAVIA SERGIO, *Vichismo e 'idéologie' nella cultura italiana del primo Ottocento*, in A. CORSANO, *Omaggio a Vico*, Napoli, Morano, 1968, pp. 429-434.

MORIANI FAUSTO, *Esoterismi e storie: Platone nell'interpretazione di Vincenzo Cuoco*, in M.S. FUNGHI (a cura di), *Hodoi dizesios: le vie della ricerca. Studi in onore di Francesco Adorno*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 677-688.

NUTINI STEFANO, *Vincenzo Cuoco a Milano (1800-1806). Inediti e rari*, Roma, Istituto storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, 1989.

OTTONE GIUSEPPE, *La tesi vichiana di un antico primato italiano nel 'Platone in Italia' di V. Cuoco. Contributo alla storia del risveglio nazionale nel periodo napoleonico*, Fossano, Rossetti, 1905.

PALMIERI GIORGIO (a cura di), *Contributo alla bibliografia cuochiana*, introduzione di L. Biscardi, Campobasso, Edizioni Enne, 2000.

PATRUNO MARIA LUISA, *Cuoco e il moderatismo: lo storicismo politico del 'Platone in Italia'*, in «Lavoro critico», VII, 1981, pp. 113-150.

ROMANO MICHELE, *Ricerche su Vincenzo Cuoco politico, storiografo, romanziere, giornalista*, Isernia, Colitti, 1904.

RUGGIERI NICOLA, *Vincenzo Cuoco. Studio storico-critico con un'appendice di documenti inediti*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1903.

SAPRYKINA ELENA, *Il 'Platone in Italia' di Vincenzo Cuoco: il romanzo storico italiano all'epoca di transizione dall'Illuminismo al Romanticismo*, in P. GIANNANTONIO (a cura di), *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, atti dell'XI Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Napoli 14-18 aprile 1982; Salerno, Lancusi, 16 aprile 1982), Napoli, Loffredo, 1985, pp. 337-345.

POSSUMATO TOMMASINO, *Vincenzo Cuoco e il giovane Manzoni. Saggio storico letterario*, Campobasso, Edizioni Enne, 1999.

SANSONE MARIO, *Romanzo archeologico e storicismo del 'Platone in Italia' del Cuoco*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», XI, 1966, pp. 223-240.

TESSITORE FULVIO, *Filosofia, storia e politica in Vincenzo Cuoco*, Lungro (Cosenza), Marco, 2002 (con *Inediti cuochiani*, pp. 119-154).

THEMELLY MARIO, *Letteratura e politica nell'età napoleonica: il 'Platone in Italia' di Vincenzo Cuoco*, in «Belfagor», XLV, 1990, p. 125-156.

TREVES PIERO, *L'idea di Roma e la cultura italiana nel secolo XIX*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.

VIOLA PAOLO, *Delfico, Cuoco e la libertà antica e moderna*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», s. 3, XVIII, 1988, 2, pp. 589-598.

Altri testi a commento:

CUOCO VINCENZO, *Platone in Italia*, a cura di F. Nicolini, 2 voll., Bari, Laterza, 1916-1924.

ID., *Scritti vari*, a cura di N. Cortese, F. Nicolini, 2 voll., Bari, Laterza, 1924.

ID., *Platone in Italia*, a cura di G. Saitta, 2 voll., Bologna, Cappelli, 1932-1933.

ID., *Statistica della Repubblica Italiana. Scritti inediti*, a cura di V. Gatto, Archivio Guido Izzi, Roma, 1991.

ID., *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, edizione critica di A. De Francesco, Manduria-Bari-Roma, Lacaïta, 1998.

ID., *Scritti giornalistici. 1801-1815*, a cura di D. Conte, M. Martirano, 2 vol., Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 1999.

STUDI SU SANTA ROSA E BALBO

AGNOLI GALILEO, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, Piacenza, Forni, 1906.

AMBROGGIO GIULIO, *Santorre di Santarosa nella Restaurazione piemontese*, Torino, Pintore, 2007.

ID., *La formazione culturale dei protagonisti dei moti del 1821: proposta per una ricerca*, in A. MANGO (a cura di), *L'età della Restaurazione e i moti del 1821 (Bra, 12-15 novembre 1991)*, Savigliano, L'Artistica, 1992, p. 279-290.

- CIAN, VITTORIO, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824): I. Balbo romanziere*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», 1919, vol. 286, 1 ottobre, pp. 241-250.
- ID., *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824): II. Santorre di Santarosa romanziere*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», 1919, vol. 287, 1 novembre, pp. 3-30.
- ID., *Gli alfieriani-foscoliani piemontesi ed il romanticismo lombardo-piemontese del primo risorgimento*, Roma, Soc. Nazionale per la Storia del Risorgimento italiano, 1934, p. 7.
- CROCE, BENEDETTO, *Il romanzo storico*, in ID., *Primi saggi*, Bari, Laterza, 1951, p. 44-46.
- ID., *Storia della storiografia italiana nel secolo decimo*, terza edizione riveduta, I, Bari, Laterza, 1947.
- DEL VENTO CHRISTIAN, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal “noviziato letterario” al “nuovo classicismo” (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003.
- FARINETTI MONICA, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, SEF, 2005.
- GENTILE GIOVANNI, *L'eredità di Vittorio Alfieri*, Firenze, La Nuova Italia 1926.
- ID., *L'eredità di Vittorio Alfieri*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1964.
- GHIDETTI ENRICO, *Romanzo e storia letteraria del primo Ottocento*, in R. BRUSCAGLI e R. TURCHI (a cura di), *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 221-241.
- GUGLIELMINETTI MARZIANO, *Le lettere siciliane di Santorre di Santarosa (per le origini del romanzo storico in Piemonte)*, in ID., *L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Firenze, SEF, 2009, pp. 247-258.
- ID., *I ricordi dell'esilio di Santorre di Santarosa*, in ID., *L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Firenze, SEF, 2009, pp. 99-144.
- LUKÀCS GYÖRGY, *Il romanzo storico*, introduzione di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1970.
- MANETTI ELISABETTA e VAROTTI CARLO (a cura di), *La letteratura e la storia*, atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI (Bologna-Rimini 21-24 settembre 2005), prefazione di G.M. Anselmi, Bologna, Gedit, 2007.
- MINEO NICOLÒ, *Foscolo*, Roma, Bonanno, 2012.
- OTTOLENGHI LEONE, *Vita, studi e lettere inedite di Luigi Ornato*, Roma, Loescher, 1878.
- ID., *La vita e i tempi di Luigi Provana*, Roma, Loescher, 1881.
- PAGLIANO GRAZIELLA, *Le costanti narrative*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo in Italia*, Roma, Bonacci, 1988, pp. 41-55.
- PASSERIN D'ENTRÈVES ETTORE, *La giovinezza di Cesare Balbo*, Firenze, Le Monnier, 1940.

PIROMALLI ANTONIO, *La cultura di Santorre di Santa Rosa*, in *Santorre di Santa Rosa*, atti del convegno (Savigliano 5 maggio 1984), Savigliano, L'artistica, 1985, pp. 65-78.

RICOTTI ERCOLE, *Della vita e degli scritti del conte Cesare Balbo: rimembranze*, Firenze, Le Monnier, 1856.

RODELLA CARLO, *Studi nazionali in Piemonte durante il dominio francese*, in AA.VV., *Curiosità e ricerche di storia subalpina*, vol. I, Torino, Bocca, 1974.

ROMAGNOLI SERGIO, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984.

SCAGLIA GIOVAN BATTISTA, *Cesare Balbo: il Risorgimento nella prospettiva storica del progresso cristiano*, Roma, Stadium, 1975.

SCARANO EMANUELLA, *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Napoli, Liguori, 2004.

Altri testi a commento:

SANTA ROSA SANTORRE., *Delle speranze degli italiani*, Milano, Risorgimento R. Caddeo, 1920.