

FRANCESCO RONCEN

L'idillio negato. Bozzetti pastorali nella poesia narrativa italiana tra Sette e Ottocento

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO RONCEN

L'idillio negato. Bozzetti pastorali nella poesia narrativa italiana tra Sette e Ottocento

L'articolo analizza il ruolo dell'idillio pastorale in alcuni poemi e poemetti narrativi composti in Italia tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, riconducibili ora all'ambiente classicista ora al nuovo gusto romantico. Dall'apparizione anche sporadica di alcuni bozzetti idillici, che per la loro natura convenzionale sono in grado di rimandare a precisi orizzonti ideologici ed estetici, verranno indagate alcune dinamiche del dibattito culturale, letterario e civile in corso tra XVIII e XIX secolo. Un dibattito molto complesso, a tratti contraddittorio, su cui si fondano anche le premesse del paradigma poetico contemporaneo.

Questo intervento si fonda su due premesse: la prima è che l'idillio pastorale, in quanto codice poetico della tradizione arcadica, ha subito nel corso del Settecento una deriva di maniera, presentandosi spesso in forme bozzettistiche e immediatamente riconoscibili nella sensibilità letteraria del tempo. La seconda è che proprio per questa sua natura l'idillio rappresenta uno strumento critico significativo, in grado cioè di rimandare direttamente a un codice etico, estetico e ideologico che trascende il significato letterale del testo.

Nelle prossime pagine proporrò un confronto tra alcune opere di gusto neoclassico e altre appartenenti alla sperimentazione romantica italiana, in entrambi i casi riconducibili a generi narrativi. Si tratta di pochi esempi, risalenti a un periodo che va dagli anni Novanta del Settecento alla prima metà del secolo successivo, con i quali è possibile anticipare, seppure in modo parziale, i risultati di una ricerca più ampia ancora in corso. L'intento è quello di prendere avvio da descrizioni idilliche agresti e pastorali per sondare l'atteggiamento di classicisti e romantici, mettendo anche in evidenza, attraverso il confronto, alcuni aspetti di un processo storico-culturale stratificato e complesso. Quello tra Sette e Ottocento è infatti un passaggio molto delicato ed estremamente importante per l'evoluzione della 'poesia moderna' – con cui intendo, sulla scia di Mazzoni¹, la poesia diffusasi in Italia e in Europa nel corso dell'Ottocento. L'idillio, in quanto luogo di sedimentazione di una lunga storia letteraria e di precisi paradigmi estetici e ideologici, è un indizio sintomatico delle dinamiche coinvolte in questo processo; non però, nel nostro caso, l'idillio come genere poetico in sé (il dramma pastorale, l'idillio barocco etc.), ma piuttosto come apparizione sporadica all'interno di opere riconducibili alla narrazione poetica, altrettanto sintomatiche di un mutamento in corso: tra Sette e Ottocento, infatti, negli equilibri del sistema letterario, la scrittura narrativa in versi risentì di alterazioni ancora visibili nell'orizzonte odierno, dove la diegesi è delegata quasi esclusivamente al romanzo (e al racconto) in prosa.

1. L'idillio nella poesia epico-mitologica

I primi due testi che prenderò in esame possono essere ricondotti a un'istanza epica di gusto classicista. Parlo di istanza, e non di 'generi' o 'forme', perché la situazione dell'*epos* a fine Settecento è piuttosto complessa e sembra sfuggire ai criteri tassonomici sia della contemporaneità sia del paradigma aristotelico. In generale – come notano, dalla specola dell'Ottocento e del primo Novecento, anche Tenca e Belloni² – l'epica vera e propria, in quanto lunga narrazione di

¹ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

² Mi riferisco a A. BELLONI, *Il poema epico e mitologico*, Milano, Vallardi, 1910, 297-323 e C. TENCA, *Epici moderni in Italia*, in C. TENCA., *Saggi critici di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di Gianluigi Berardi, Firenze, Sansoni, 217-233.

argomento eroico, sembra subire una battuta d'arresto per tutto il XVIII secolo.³ Le cause sono molte, di natura sociale, politica e culturale, e per la loro complessità non possono essere approfondite in questa sede; mi limito però ad osservare che, a fronte di una crisi della configurazione tradizionale del racconto eroico, permane un'istanza epica profonda, in grado di manifestarsi sotto forme che oggi tendiamo a ricondurre al poemetto lirico-allegorico. Ad esempio, dal punto di vista dello storico e critico dell'arte Ireneo Affò (1741-1797) la mancanza di 'seguaci' dell'epica sarebbe controbilanciata dalla scrittura di «certe brevi Epopeie, che chiamiamo Poemetti», le quali «mostrano non altro mancare fuorché stimolo e favore a suscitare novellamente l'ardito suono delle trombe d'Omero e di Virgilio».⁴ Il che testimonia per lo meno una propensione a instaurare una continuità tra epica e poemetto, possibile sulla base di un'unità di stampo ideologico e concettuale in grado di superare anche le norme aristoteliche. La misura del poemetto, infatti, non solo si adattava meglio alle dinamiche socio-culturali del tempo, ma era anche conforme all'esigenza di subordinare la narrazione a un coerente progetto etico, estetico e civile; è una tendenza, quest'ultima, già osservata da Stefano Jossa nella scrittura eroica del tardo Cinquecento⁵ e giunta, nel XVIII secolo, al suo massimo grado di realizzazione. In tal senso, l'allegoresi statica e lirico-didascalica di certi poemetti del Settecento poteva attingere alle radici della scrittura epica; all'interno di simili poemetti, inoltre, l'eventuale apparizione, anche sporadica, di bozzetti idillici poteva caricarsi di immediati rimandi alla contemporaneità e a questioni di carattere prettamente ideologico e/o estetico. Ad ogni modo, per limitare il rischio di inclusioni troppo eterogenee, riporterò qui due esempi riconducibili al tema mitologico, dove la macrostruttura narrativa appare evidente.

1.1 Il primo testo è il *Prometeo* di Vincenzo Monti, un poemetto incompiuto, o meglio ancora un "poema mancato" di cui l'autore licenziò soltanto il primo canto.⁶ La trama che ci è giunta è piuttosto semplice ed esigua: Giove, scorgendo gli esseri umani in una condizione pari a quella delle bestie e non sopportando la loro completa assenza di *pietas*, decreta di avvantaggiarli con alcuni benefici divini, affinché possano migliorare la propria condizione fisica e intellettuale; il compito di distribuire tali doni, rifiutato da Prometeo, viene accettato dallo «stolto fratello» Epimeteo, che però li ripartisce in modo talmente sconsiderato da sfavorire la specie umana. Prometeo, nel rimproverare il fratello, gli espone le sorti future dell'umanità, fino ad essere colto da una visione

³ Belloni cita solo, per il Settecento, il «miserico contributo» dell'Ammiraglio delle Indie (1769) di Alvise Querini (A. BELLONI, *Il poema epico...*, 311). Quadrio, nel vol. IV della sua summa *Della storia e della ragione di ogni poesia*, non sembra fare riferimento a testi epici del secondo Settecento, se non nel caso di traduzioni o rifacimenti in versi di opere di argomento comico-satirico composte, in prosa, tra Cinque e Seicento (F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, nelle stampe di Francesco Agnelli, Milano, 1749, vol. IV, libro II, 400-403). Foscolo, nel trattato *Narrative and Romantic poems of the Italians* (in U. FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, in U. FOSCOLO, *Edizione nazionale delle opere*, Firenze, Le Monnier, vol. XI, 2, 1-199), cita tra i contemporanei soltanto Casti (Ivi, 52). Come mostrano bene Tenca e Belloni, nel corso dell'Ottocento vi sarà una sorta di ripresa dell'epos su larga scala, ma si tratta di un'operazione estremamente epigonica e anacronistica, poco in linea con la sensibilità più profonda del tempo e stimolata probabilmente da un clima di restaurazione politica e dalla diatriba tra classicisti e romantici.

⁴ I. AFFÒ, *Ragionamento storico dell'origine e del progresso della volgar poesia*, in I. Affò, *Dizionario precettivo, critico ed istorico*, Milano, 1824, 85. L'edizione originale è del 1777. Anche Quadrio tratta di poemi epici senza favola eroica, pur riconoscendovi un'inferiorità estetica rispetto ai canoni aristotelici. (cfr. F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione...*, vol. IV, libro I, 1 e ss.).

⁵ Rimando a S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

⁶ Per la storia editoriale del *Prometeo* e il progetto complessivo di Monti si veda almeno V. MONTI, *Prometeo. Edizione critica, storia, interpretazione*, a cura di Luca Frassinetti, Pisa, ETS, 2001, 63-90.

che prefigura la parabola bellica di Napoleone Bonaparte, vero e proprio centro ideologico di tutto il poemetto.

Nel testo si coglie in modo palese l'eredità vichiana e la sua influenza sul modo stesso di trattare l'idillio, in una dialettica che coinvolge alle radici pace e guerra, natura e civiltà. Più che da riferimenti diretti codice pastorale, infatti, il poemetto è attraversato da situazioni e immagini anti-idilliche, a partire dalla rappresentazione dell'era primitiva, ben altra cosa rispetto alla mitologica età dell'oro. L'uomo, fin dall'inizio, conduce un'esistenza «incolta orrenda e dura» (I, v. 62), alla stregua di tutti gli altri esseri viventi:

Nudo, intanto, ed inerme, e degl'insetti
al pungolo protervo abbandonato,
l'uom, de' venti trastullo e delle piogge,
or tremante di gelo or da' cocenti
ragg del sole abbrustolato e bruno,
ovunque fermi, ovunque volga il piede,
sia laddove d'Ammon ferve l'arena
sia dove ha cuna, o dove ha tomba il sole,
dappertutto di vesti è l'infelice
il molle corpo a ricoprir dannato,
furando adesso la sua spoglia al solo
quadrupedante, per furarla un giorno
al vermicciuol pur anco ed alla pianta.⁷

Tale condizione, tuttavia, non è destinata a sorte migliore con l'introduzione della tecnica e della civiltà. Prometeo svela al fratello Epimeteo che l'uomo riuscirà sì a incrementare il proprio benessere materiale coltivando la terra, allevando animali, costruendo città e regni, ma dovrà per questo pagare lo scotto della perdita dell'innocenza originaria. La scoperta della civiltà, infatti, porterà inevitabilmente con sé egoismo, avarizia e soprattutto quell'«Ambizion» che è «avversaria d'ogni patto, e d'ogni / scelleranza maestra e consiglieria».⁸ L'umanità, nella visione del titano, entra così in una condizione di perpetuo conflitto: Vulcano trasforma le «pacifiche falci» e «i vomeri innocenti» in «omicidi arnesi», Marte, impugnati lo scudo e l'asta, «sanguinando per tutta la campagna, / di piante allaga e di delitti il mondo».⁹

Monti sembra negare tanto al passato mitologico quanto alle epoche moderne la possibilità di giungere a una condizione umana ideale, proiettando soltanto nell'avvenire il raggiungimento di un'armonia etica e sociale. Tale messaggio è espresso con slancio utopico nella profezia che riguarda l'avvento di Napoleone, le cui azioni sanguinarie rappresenterebbero sì il culmine della deriva storica umana, ma anche l'ultimo atto necessario a debellare il germe del conflitto nell'Europa moderna. Una volta conclusa la sua campagna militare, infatti, il generale francese potrà garantire una pace duratura a tutti i popoli e le nazioni; una pace rappresentata anche da un quadretto agreste e pastorale, che in quanto codice letterario consolidato detiene il primo posto tra le figurazioni profetiche:

All'apparir che fea sulle gelate
noriche vette l'arbore divina

⁷ Ivi, 166.

⁸ Ivi, I, 171, vv. 497-499.

⁹ Ivi, vv. 513-519.

esultava la terra, e rispettosi
 a baciarla venieno, a carezzarla
 con molli penne d'ogni parte i venti.
 Sulle pannonie rupi alto sferzando
 i destrier rugiadosi, in sul mattino
 la salutava il Sole, e con soave
 riso di luce dal mortal suo sonno
 tutto svegliava a nuova vita il mondo.
 Riconducean secure al pasco antico
 l'allegre pastorelle i cari armenti.
 Affilava cantando il villan duro
 il curvo dente di Saturno, e lieto
 l'ore affrettava di troncar la spica,
 ché d'oltraggio guerrier più non temea.¹⁰

Nel *Prometeo*, dunque, l'idillio viene presentato come un orizzonte utopico, possibile e raggiungibile solo conciliando pace, natura e civiltà; è un approdo cui l'autore spera di giungere nel presente o nel futuro a lui prossimo, materializzato, anche (ma non solo) a fini encomiastici, nella travolgente parabola napoleonica.

1.2. Se Monti carica l'idillio di significati politici e civili, altrove il *topos* agreste e pastorale si arricchisce anche di valori estetici e letterari. Un esempio, sul fronte della poesia narrativa, ci può essere fornito dal *Cadmo* dell'abate Pietro Bagnoli, un poema in venti canti a forte connotazione allegorica¹¹ pubblicato nel 1821. In questo caso l'azione è affidata a due figure ugualmente importanti per il completamento della «Favola» e dell'«Allegoria»: ¹² accanto all'eroe eponimo, che ha la responsabilità di portare a termine la guerra contro i capi beoti e di imporre un giusto governo su Tebe, è affiancata la figura mitologica del Vate Anfione, che guida Cadmo in un lungo percorso di formazione lungo le pendici del Parnaso. Ad Anfione è affidata anche una funzione chiave nell'epilogo del poema: è questi a dettare i precetti etici e civili del buon governo, compiendo infine il catasterismo della propria Lira, sotto la cui protezione potrà dirsi davvero «formata la città» e «composto il regno». ¹³ In questo caso, dunque, l'autore non solo auspica il rispetto per i poeti, ma rivendica per essi anche un imprescindibile ruolo sociale, ben rappresentato, come si vedrà, dalla combinazione di tre variabili: pace politica, etica agreste e pastorale, fioritura delle arti.

Lungo tutto il testo ci si imbatte più volte in immagini idilliche, utilizzate spesso come tessere stilistiche di maniera. A noi però interessano quei passi che rimandano alla costruzione di un sistema di valori, qui materializzato non tanto nella lode di un particolare personaggio politico, ma nel rimando a una più vaga età augustea, nata anch'essa sulle ceneri di guerre intestine e caratterizzata da una fioritura delle arti in un clima di pace civile. Ad Augusto, non a caso, si fa subito riferimento nel primo canto del poema, quando viene descritto lo scudo istoriato di Cadmo:

Indi acclamato egli era Augusto e Divo
 dai venerandi Padri in pien Senato,

¹⁰ Ivi, I, 175, vv. 567-682.

¹¹ Ben sette canti su venti (III, IV, V, VIII, IX, X, XI) sono attraversati da ekphrasis e visioni allegoriche, a cui Cadmo assiste per lo più lungo le pendici del monte Parnaso.

¹² Sulla questione vd. l'Avvertimento dell'autore in P. Bagnoli, Pisa, *Il Cadmo*, presso Sebastiano Nistri, 1821 (2 voll), in particolare VI e ss.

¹³ Ivi, XX, 377, ottava 156.

e vero Dio presente in terra e vivo
dalle genti coi voli era chiamato.
Nell'aspetto degli uomini giulivo,
e delle cose nel fiorento stato,
me' non vid'io (parea dicesse il mondo)
più glorioso mai né più giocondo.

Sotto le fronde dei cresciuti allori
sede la Pace accanto alla Vittoria,
chiuse eran l'ire e i bellici furori,
cantava Poesia, narrava Istoria.
L'Augel ministro dei fulminei ardori
scorrevà il ciel, qual campo di sua gloria,
mentre di fuoco il fulmine pennuto
sotto l'elce Dittèa giaceasi muto.¹⁴

È poi nel canto V, mentre l'eroe viene guidato dalle Muse in una vasta rassegna delle epoche storiche, che la rappresentazione dell'età augustea – presentata come apice della parabola umana – raggiunge maggiore estensione. Augusto, una volta conquistato il potere, si manifesta come uomo clemente e pio:

Poi cade anch'esso [Cesare]; e nel felice Augusto
spira la libertà. Vedilo a fronte
de' Legni Eoi, pien del valor vetusto,
con Roma, e i Numi e il paterno astro in fronte.
Giunto al sommo potere ei divien giusto,
anzi pio. Che può meglio un che sormonte
ogni timore, e ottenga ogni potenza,
che uguagliarsi agli Dei colla clemenza?¹⁵

La pace civile è rappresentata subito come riappropriazione dell'armonia agreste e bucolica, con un ribaltamento di quei versi del *Prometeo* che descrivevano la trasformazione degli strumenti di vita (falci e vomeri) in attrezzi di morte:

In strumenti di vita eran conversi
quei che finor di morte erano stati.
Ritornava il guerrier coi già dispersi
greggi, fatto pastore, ai colli usati.
I campi già di civil sangue aspersi
aravan brandi in vomere cangiati.
Pace e dovizia dall'Ibero al Trace,
dall'Affro all'Indo era dovizia e pace.¹⁶

Segue poi un appunto sulla prosperità delle arti, con in prima linea Virgilio (poeta epico, bucolico e georgico) e Orazio (poeta 'morale' assai caro ai classicisti di fine Settecento):

Del gran Virgilio il nettare divino

¹⁴ Ivi, I, 12, ottave 32-33.

¹⁵ Ivi, V, 196, ottava 105.

¹⁶ Ivi, 197, ottava 107.

scorrea dal labbro armonico, giocondo,
 per l'età che verranno, al ciel Latino
 Gloria maggior che il conquistato mondo.
 Scioglieva il canto il Cigno venosino
 Differente di modi e non secondo.
 Tutti parean gli studj, e il Genio e il gusto
 ambir l'età del fortunato Augusto.¹⁷

Tutto ciò anticipa *en abyme* la costruzione narrativa del poema. Nel canto XVIII Tebe cade nelle mani di Cadmo, ma l'azione non può dirsi ancora conclusa: metà della popolazione ha seguito in esilio il vecchio capo Ogige, motivo per cui la pacificazione del regno è ancora lungi dal verificarsi. Per completare l'impresa gli dei hanno destinato in sposa a Cadmo la bella Ermione, figlia di Ogige, descritta da Bagnoli come una vera e propria figura allegorica.¹⁸ È a questo punto che entra in gioco il tema pastorale: per poter accedere impunemente nella dimora di Ogige e incontrare la donna amata, l'eroe deve celarsi sotto una «rozza pastorale spoglia»;¹⁹ egli, su suggerimento delle Muse, è pastore di giorno e re di notte, ma svolge comunque e sempre lo stesso ruolo, dal momento che, come afferma la voce narrante, «Amor» gli fa cambiare «albergo e veste», ma «ufficio no», perché «un solo è re e pastore».²⁰ Dunque soltanto un re-pastore guidato dalle Muse e da un poeta-Vate può realizzare l'utopia di un governo duraturo e pacifico; il quale, per essere tale, deve a sua volta nascere sotto il segno della giustizia e sotto la protezione del dio Apollo e della Lira, cui sono dedicati gli ultimi versi del poema:

La [Lira] prese Apollo, e presentolla a Giove,
 ed ei tra i plausi dei raccolti Numi,
 disse: o Maestra delle genti nuove,
 Formatrice di leggi e di costumi,
 Qui di città, che in armonia si muove,
 sù cittadina infra i celesti lumi;
 e la pose con man nella sua sede,
 che tra il Cigno e il Dragon lieta si vede.

La terra e il cielo or la saluta, e ammira
 l'Astro novello che pompeggia e ride,
 E colla chiara compagnia s'aggira:
 al suo punto ritorna, e sen divide.
 Così n'andò colla celeste Lira,
 la prima notte e il primo dì che vide
 sotto gli auspicj del novello Segno
 formata la città, composto il regno.²¹

2. L'idillio conflittuale dei romantici

¹⁷ *Ibidem*, ottava 109.

¹⁸ Ivi, Avvertimento, 10: «Ermione [...] considerata come Armonia, personaggio allegorico».

¹⁹ Ivi, XIX, 311, ottava 72.

²⁰ Ivi, XIX, 320, ottava 99.

²¹ Ivi, XX, ottave 145-146.

Come ha messo bene in evidenza Paolo Giovannetti nel suo studio monografico sulla ballata romantica,²² i maggiori poeti italiani del primo Ottocento – a differenza dei contemporanei europei – tendono ad assegnare all'idillio una connotazione negativa, determinata in primis dalle derive manieristiche dell'Arcadia. L'atteggiamento dei romantici, nel complesso, resta però oscillante e a tratti conflittuale: conformemente alla teoria schilleriana del "poeta sentimentale" e alla lezione vichiana, c'era anche tra gli intellettuali del «Conciliatore» – come anche in Monti e Bagnoli – la consapevolezza di una frattura incolmabile con il passato e della necessità di proiettare l'idillio nel futuro, in un contesto civile;²³ con la differenza, però, che tale utopia non poteva essere rappresentata dall'universo anacronistico di un'Arcadia pastorale, se non da una prospettiva critica. Da questo punto di vista sono sintomatiche alcune parole di Ermes Visconti:

Nell'era intellettuale adesso corrente, predomina il desiderio di propagare la civilizzazione, di educare i popoli; sperandosi da noi la felicità umana dal concorso, quanto più si possa generale, di cognizioni e di volontà governate dalla conoscenza del meglio. *Popolo idiota*, suona ai nostri orecchi *popolo infelice*, e cagione soventi volte d'infelicità a' suoi vicini. Tanto siamo lontani dal vagheggiare l'ipotesi d'un possibile Secol d'Oro d'ignoranza campestre.²⁴

Le posizioni di Visconti sono anticipate anche dalla *Lettera semiseria* di Giovanni Berchet (1816), documento fondamentale per la nascita e diffusione della ballata romantica in Italia. Nell'esaminare la distribuzione sociale della facoltà poetica attiva, infatti, l'autore della *Lettera* descrive tre classi di individui: agli estremi – e dunque più distanti dalla suddetta facoltà – vi sarebbero quella del cittadino (aristocratico o alto-borghese) e quella del popolo campagnolo. Il parigino «agiato e ingentilito da tutto il lusso di quella capitale» è incapace di recepire profondamente la poesia perché «viene assuefacendosi a perpetui raziocini, o per dirla a modo del Vico, diventa filosofo»;²⁵ l'ottentotto, invece, è limitato dalla mancanza di un'esperienza intellettuale che gli faccia desiderare poeticamente la natura:

Lo stupido ottentotto, sdraiato sulla soglia della sua capanna, guarda i campi di sabbia che la circondano, e s'addormenta. Esce de' suoi sonni, guarda in alto, vede un cielo uniforme stendersegli sopra del capo, e s'addormenta. Avvolto perpetuamente tra 'l fumo del suo tugurio e il fetore delle sue capre, egli non ha altri oggetti dei quali domandare alla propria memoria l'immagine, pe' quali il cuore gli batta di desiderio. Però alla inerzia della fantasia e del cuore in lui tiene dietro di necessità quella della tendenza poetica.²⁶

C'è dunque, con Berchet, una demolizione di quel legame identitario tra pastore e poeta che aveva influito su molta lirica del Settecento, e che ancora nel primo Ottocento, come si è visto, ricorre nel contesto dei poemi mitologici. Per l'autore della *Lettera*, invece, la facoltà poetica è detenuta da una classe borghese laboriosa e non assuefatta ai lussi delle grandi città; si tratta, nella sostanza, di quel

²² Vd. P. GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999. In particolare vd. cap. 3, *Oltre l'idillio. La mitopoiesi del conflitto*, 89-138.

²³ Cdr. F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Roma, Il Melograno, 1981, 90: «[Il poeta sentimentale] si ponga come compito un idillio, che esegua quell'innocenza pastorale anche nei soggetti della cultura, e con tutte le condizioni della vita più vigorosa e fervente, del pensiero più esteso, dell'arte sociale, e insomma conduca l'uomo, che non può più tornare all'Arcadia, fino all'Elisio».

²⁴ E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, in E. VISCONTI, *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*. Redazioni inedite (1819-1822), redazioni a stampa (1833-1838), a cura di Anco Marzio Mutterle, Bari, Laterza, 2008, V, 4, 209.

²⁵ G. BERCHE, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in *Manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, Utet, 1970, 434.

²⁶ *Ibidem*.

vasto ceto medio che costituisce anche il pubblico privilegiato dei romantici e del sistema editoriale che andava sviluppandosi in quegli stessi anni.

Con i poeti romantici il bozzetto idillico perde la sua connotazione ‘positiva’, entrando semmai all’interno di un processo conflittuale, cifra rappresentativa della ballata e della novella in versi. Tuttavia, come si vedrà, è forse possibile tracciare un percorso che ne segnala una rinuncia sofferta e a tratti nostalgica, come se in fondo, nel sancire ‘vichianamente’ l’anacronismo e l’irrealizzabilità dell’idillio, i fautori del nuovo gusto ne riconoscessero anche il fascino e il profondo significato utopico. La ballata romantica è il genere in cui forse emerge più chiaramente questo atteggiamento complesso e conflittuale.

2.1. Anche in questo caso mi limiterò solo a pochi esempi, a partire da due testi importanti della produzione poetica di Berchet: *I profughi di Parga* (1821) e *Le fantasie* (1829), che cronologicamente aprono e chiudono l’esperienza ballatistica dell’autore. Ne *Le fantasie* l’idillio arcadico, quando appare, è subito trasposto in una dimensione sociale e urbana; il passo qui proposto descrive un momento di festa cittadina, immaginato dall’io lirico in seguito alla liberazione del popolo lombardo dal giogo austriaco:

Era sopito l'Esule;
era la notte oscura.
Il sogno erano agnelle
vaganti alla pastura;
campi che leni salgono
su per colline belle;
lontano a dritta ripidi
monti, e altri monti ancor
dinanzi una cerulea
laguna, un prorompente
fiume che da quell'onde
svolve la sua corrente.
Sovra tant'acque, a specchio,
una città risponde;
Guglie a cui grigio i secoli
composero il color;
Ed irte di pinacoli
case, che su lor gravi
denno sentir dei lenti
verni seder le nevi;
E finestrette povere,
a cui ne' di tepenti
la casalinga vergine
infiora il davanzal.
È il tempo in cui l'anemone
intisichisce e muore,
cedendo i Soli adulti
a più robusto fiore.
Purpureo ecco il garofano
sbiecar d'in su i virgulti
dell'onorato amaraco,
del dittamo vital.²⁷

²⁷ G. BERCHET, *Le Fantasie*, IV, vv. 1- 32, in G. BERCHET, *Ballate e romanze*, Milano, Sonzogno, 1901, 23. Le pagine fanno riferimento alla riproduzione digitale del Progetto Manuzio, reperibile nel sito www.liberliber.it.

Come svelano i primi versi, che fungono da ritornello delle varie sezioni del poemetto, la visione non è altro che il sogno notturno di un esule, a sua volta alter-ego allegorico dell'autore. Non solo, dunque, l'idillio naturale è completato dalla controparte urbana, che ne determina anche una semantica socio-politica di stampo risorgimentale; ma esso è presentato come un'utopia negata, attribuita a un esule che, come nella romanza *Il romito del Cenasio*, non può accostarsi «senza piangere / alla terra del dolor!»²⁸ L'estraneità dalla civiltà non è più condizione privilegiata del pastore-poeta, ma è simbolo della tragica sorte di un profugo, e in tal senso non può che caricarsi di significati negativi: il poeta è allontanato dalla patria a causa del proprio canto, esattamente come accade al menestrello protagonista della ballata berchettiana *Il trovatore*. Per un poeta romantico e risorgimentale come Berchet, dunque, la lontananza da un mondo cittadino (seppure in conflitto) non è una condizione risolutiva.

Il tema dell'esilio è centrale anche nei *Profughi di Parga*, che si ispira alla reale cessione della città greca di Parga alla Turchia (1817) da parte degli inglesi, evento che spinse la popolazione del luogo – che nell'Inghilterra aveva riposto le proprie speranze – a emigrare altrove. Il profugo protagonista del racconto è a tal punto disperato per la lontananza dalla patria da tentare il suicidio; viene salvato da un giovane ufficiale inglese, Arrigo, che apprenderà in seguito la recente vicenda di Parga. Nonostante la riconoscenza nei confronti di Arrigo, il profugo non riesce e non vuole perdonare l'Inghilterra, verso cui, nel finale, ribadisce con un giuramento il proprio odio. Egli è quindi presentato mentre si dedica a lavori umili in una terra straniera; lo fa, come si legge nel testo, con l'orgoglio di chi non china il capo alle potenze usurpatrici:

L'uom di Parga giurò; — né quel giuro
mai falsato dal miser fu poi; —
Oggi ancor d'uno in altro abituro
desta amore a chi asilo gli diè.
Scerne il pasco ad armenti non suoi,
suda al solco d'estraneo terreno,
ma ricorda con volto sereno
che l'angustia mai vile nol fe!²⁹

Ma il contesto idillico, pur ergendosi a monumento resistenziale, è attraversato da un senso di rancore e disillusione per la lontananza dalla patria. Anche Arrigo, deluso dalla politica inglese, cade in una condizione simile a quella di un profugo. La sua disperata ricerca di una nuova patria (che è innanzitutto patria morale e sentimentale) emerge nella costante negazione del *topos* idillico, sia naturale che cittadino:

La sua patria ei confessa infamata,
la rinnega, la fugge, l'abborre;
[...]
Ma per tutto lo insegue un lamento.
Ma una terra che il faccia contento,
infelice! non anco trovò.
Va ne' climi vermigli di rose,
lungo i poggi ove eterno è l'ulivo,
a traverso pianure che erbose

²⁸ Ivi, *Il Romito del Cenasio*, vv. 17-18, 46.

²⁹ Ivi, *I profughi di Parga*, III (*L'abbominazione*), 41-42, vv. 153-140.

di molt'acque rallegra il tesor;
 ma per tutto, nel piano, sul clivo,
 giù ne' campi, di mezzo a' villaggi
 sente l'Anglia colpata d'oltraggi,
 maledetta da un nuovo livor. —
 Va in le valli de' tristi roveti,
 su pe' greppi ove salta il camoscio,
 giù per balze ingombrate d'abeti
 che la frana da' gioghi rapì; —
 Ma ove tace, ove mugge lo stroschio
 quando l'alta valanga sprofonda,
 da per tutto v'è un pianto che gronda
 sovra piaghe che l'Anglia ferì. — ³⁰

2.2. All'estremo cronologico della ricezione romantica dell'idillio agreste e pastorale potrebbero collocarsi i *Preludii* (1852) di Luigi Carrer, pubblicati postumi a conclusione della raccolta *Ballate edite ed inedite*. Il testo è diviso in quattro sezioni e vale la pena di essere percorso passo per passo. Come esplicita il curatore (Giovanni Cecchini) in una nota a piè di pagina, con 'preludi' si intendono «que' vaghi sentimenti che precedono la composizione d'una poesia»,³¹ qui espressi attraverso una successione di frammenti contrastanti, frutto di una sensibilità irrequieta e inappagabile:

Che spero, o che desio?
 Nulla. Inquieto il mio
 pensier di cosa in cosa
 vola, né trova posa.
 Oh! in freddo albergo oscuro
 con quelli che già furo
 adagiar mi potessi
 e riposar con essi!

Non son rose e viole
 quelle ch'io cerchi sole;
 l'alghe mi son pur care
 sulla riva del mare,
 i vellicanti sali
 de' materni canali
 e il cilestrino velo
 emulato del cielo,
 ch'ampio intorno si stende
 e la città comprende.³²

Le prime due sezioni, ambientate nella società civile e in una Venezia ricca «di marmi e d'oro [...] ove fra pompe ed agi / visser prenci e magnati», sono percorse da immagini di guerra che 'tentano' la fantasia del poeta. Ciò conduce presto a una sensazione di infelicità, poiché il fervore bellico delle gloriose «età guerriere» è calpestato dal nemico, come sembrano confermare le visioni della 'morte del comandante' e dello sbaragliamento delle truppe, che l'autore pone al centro della seconda sezione:

³⁰ Ivi, 41-42, vv. 177-184.

³¹ L. CARRER, *Preludii. Frammenti*, in L. CARRER, *Ballate edite e inedite*, Venezia, Tipografia di Giovanni Cecchini, 1852, 153.

³² Ivi, I, 154, vv. 9-26.

Miserere, miserere
suona il canto doloroso,
che pugnando va riposo
ai caduti nel pugnar.
Fra il compianto delle schiere
alto sorge un cataletto:
quivi è il duce. Estremo letto
di chi è tratto a sotterrar.³³

Alla disillusione politica subentra allora una ‘speranza’ idillica di pace e armonia dei sensi, in grado forse di suscitare una migliore ispirazione poetica:

Quando il dolor mi preme
penso che non può sorgere
senza dolor la speme.

Non mai sì bello è il sole
d'allor che avviva il mistico
pallor delle viole.

Non basta che la luna
spruzzi d'argento il cerulo
manto alla mia laguna,

e zeffiri incostanti
crespando la rabbellino
di gemme scintillanti?

La mente del poeta
cova in quell'ora fatui
desir che non han meta.³⁴

Seguono vaghi desideri di vita agreste e pastorale, connotati da un lessico a tratti evangelico, in piena sintonia con la natura e in aperto contrasto col mondo cittadino:

Ricondotto al presepe l'armento
fa la valle tintinnar
il pastor leva un mesto contento
mentre stanco al riposo s'avvia,
più sempre densa la tenebria
avvolge i campi e il ciel.

[...]

Colle preci del villaggio
vo' congiunto il pregio mio,
coi pastor posar vo' anch'io
su pacifico origlier.
M'è importuno il vostro raggio,
o vigilie cittadine,
colle squille vespertine
abbian posa i miei pensier.³⁵

³³ Ivi, II, 158-159, vv. 27-34.

³⁴ Ivi, III, 161, vv. 1-15.

³⁵ Ivi, III, 164-165, vv. 69-88.

L'inizio della quarta sezione ribalta però ogni illusione di appagamento idillico:

Se lieto mi credi
oh quanto t'inganni!
Tu lieto mi vedi,
e rodon gli affanni
con tacito oltraggio
l'interno del cor.³⁶

Dopo aver appreso la sordità della natura, che non ascolta le parole e le speranze del poeta, l'io lirico non può che accettare un'oscillazione di sentimenti tra «gemiti funesti» e «giulivi canti»,³⁷ in una visione sofferente che accomuna tanto i lussuosi palazzi di città quanto i bozzetti idillici e pastorali (e grondan di sudor / del par le lane e l'or).³⁸ L'epilogo resta irrisolto, con la negazione di ogni possibile miglioramento della propria condizione e la consapevolezza che l'ispirazione poetica non può che nascere da un perenne senso di conflitto tra realtà e desiderio; all'io lirico non resta dunque che far proprio un principio di resistenza, raffigurato dalle immagini della «pieghevole verghetta» che «resiste all'onda», o dello scoglio che, colpito dall'impeto dei flutti, «tenne immoto il piè». ³⁹ Nelle quattro sezioni del suo testo, Carrer tematizza, sotto le spoglie del racconto lirico-visionario, la definitiva crisi dell'utopia idillica, tanto di quella arcadico-pastorale quanto di quella borghese e civile. Nella sua tormentata ricerca si coglie la disillusione dell'ultimo romanticismo di fronte a una realtà storica incapace di soddisfare qualsiasi esigenza di rinnovamento, ma si respira anche il fascino, immutato, del *topos* classicista di una natura serena e amena, di cui il poeta contemporaneo non può che certificare l'anacronismo e l'onirica inconsistenza.

³⁶ Ivi, IV, 166, vv- 1- 6.

³⁷ Ivi, VI, 171, vv. 1-2.

³⁸ Ivi, vv. 5-6.

³⁹ Ivi, vv. 13-14; 16-18.