

Introduzione



Geografia e storia del romantico

Per tentare di definire il «romanticismo», scriveva Valéry nel 1923, «il faudrait avoir perdu tout sentiment de la rigueur». Una battuta che peraltro include implicitamente, se non una definizione, un giudizio: il romanticismo non può essere definito perché *per sua natura* rifiuta parametri restrittivi di identificazione. Di quel sistema, o ‘assenza di sistema’ «que l’on appelle le romantisme» non si può avere che un’idea «nécessairement vague», ora scontata («reçue») e ora del tutto arbitraria¹.

Nonostante i numerosissimi e impegnati tentativi di giungere a fissarne un preciso contenuto, o almeno un coerente fascio di contenuti – o forse proprio in ragione di tali tentativi – il concetto di «romantico» mantiene ancora oggi questa natura sfuggente e fantasmatica. Ma questo fantasma, per l’appunto, si aggira per l’Europa: e se tentare di afferrarlo per svelarne una volta per tutte la vera identità appare impresa, prima ancora che velleitaria, metodicamente mal impostata, può essere utile inseguirlo a prudente distanza lungo questo itinerario – accettarne cioè proprio la mobilità temporale e spaziale come connotato costitutivo. La ricostruzione di una dinamica storico-geografica risulta opportunamente alternativa sia alla ricerca di un’astratta ontologia (il *vero* romanticismo), sia alla rinuncia ad ogni valore unitario del concetto di *romantico*.

In un celebre saggio dello stesso 1923, un grande storico delle idee, Arthur Lovejoy, dichiarava l’imbarazzo e l’exasperazione del filosofo di

I P. VALÉRY, *Variété: Situation de Baudelaire*, in *Oeuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962, pp. 598-613.

fronte alla «straordinaria varietà di significati» assunta dal termine «romantico», e suggeriva come rimedio, apparentemente paradossale, la differenziazione («the discrimination») fra i diversi referenti della parola. La pluralità di «romanticismi» reali sottesi all'unico termine, precisava ancora Lovejoy, non coincide neanche soltanto con le singole aree nazionali e linguistiche, dal momento che anche all'interno del medesimo paese possono comparire più d'uno di questi «complessi di pensiero», ben distinti nonostante l'unico appellativo².

Di questa indicazione di Lovejoy non è stato forse colto in pieno, dalla immensa bibliografia novecentesca sul romanticismo, il carattere metodologico, sottolineato anche dal registro sottilmente ironico del saggio (si veda in particolare l'attacco ai filologi e ai letterati, i quali «continueranno a fare della parola romantico l'uso che vogliono, nonostante tutto il fastidio che recano ai filosofi con questa libertà ostile a ogni regola»). Presa alla lettera, infatti, quell'indicazione poteva essere strumentalizzata sino a negare l'esistenza stessa del fenomeno romantico, dissolto in una articolazione di componenti locali troppo contraddittorie (ad esempio il rapporto con l'illuminismo, qui di continuità, lì di frontale contrapposizione) per poter trovare una sintesi; oppure poteva suscitare la sdegnata reazione di accaniti 'romantologi' – in difesa dell'unitarietà e quindi della dignità conoscitiva del concetto di «romantico». Ma è proprio nelle estenuanti discussioni sui criteri di identificazione (soggettivismo, fantasia, mitopoiesi, organicismo, dinamismo, ecc.) volta per volta proposti come marche dell'unità romantica, che si rischia di perdere il «senso del rigore»: nessun criterio è contemporaneamente abbastanza distintivo e abbastanza ampio, e non costituisce ovviamente una soluzione allinearne molti, spesso fra loro eterogenei³.

2 ARTHUR O. LOVEJOY, *On the discrimination of Romanticisms*, tradotto col titolo *Sulla differenziazione tra i romanticismi*, in *L'albero della conoscenza*, Il Mulino, Bologna, 1982, pp. 285-314.

3 Persino Wellek, il più tenace sostenitore di un «romanticismo» unitario (cfr. *Il concetto di Romanticismo nella storia letteraria* [1949] e *Romanticismo riesaminato* [1963], ora entrambi in R. WELLEK, *Concetti di critica*, Massimiliano Boni, Bologna, 1972, pp. 145-240), dissente dall'eccesso di zelo di HENRY H.H. REMAK (*West European Romanticism: definition and scope*, in *Comparative Literature: Method and Perspective*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1961, pp. 223-259), il quale enuncia la «schiacciante evidenza» della unitarietà (e persino simultaneità) del fenomeno romantico sulla base di una singolare mappa di tutti i criteri proposti (che tuttavia lascia Italia e Spagna ai margini della zona romantica).

In realtà sia questa esasperata e stressante ricerca di una «ontologia» romantica, sia la negazione di ogni valore generale, sul piano geografico e sul piano storico, al fenomeno, segnalano la persistente e straordinaria rimozione, o quanto meno sottovalutazione, di un problema che invece affiorava, implicitamente ma anche esplicitamente, nell'impostazione, «pluralistica» ma non negatrice, di Lovejoy: il problema del nome della cosa, o meglio della sua 'nominazione'. «Una delle poche cose certe sul Romanticismo», scriveva Lovejoy, «è che esso ci pone davanti a uno dei problemi più complicati, più affascinanti e più istruttivi della semantica»⁴.

Non che siano mancate, *a latere* delle impegnatissime, dotte, magari un po' farraginose esplorazioni sui contenuti del «romantico», accurate e utilissime ricostruzioni del significato del termine e dei suoi spostamenti storici. Ma i due ordini di indagine sono rimasti curiosamente separati. «Avant la chose, le mot», recita ad esempio scolasticamente una delle voci più autorevoli della manualistica novecentesca sul romanticismo, quella di Paul Van Tieghem⁵. Da questa imbarazzata separazione scaturiscono bizzarre conseguenze. Da un lato l'analisi della «cosa» finisce col perdere, o ritenere irrilevante, il nome che essa ha storicamente assunto. Morse Peckham, nel momento in cui spinge a fondo il suo sforzo di caratterizzazione unitaria della storia culturale del XIX secolo, abbandona del tutto il termine: «la ricerca dell'identità» descritta nell'impegnato e coinvolgente volume *Beyond the tragic vision*⁶ non è mai designata con l'epiteto «romantico». «Peckham chiama ora il romanticismo illuminismo», osserva scandalizzato Wellek, paragonando questa pretesa a quella dei comunisti di chiamare la dittatura «democrazia popolare»⁷: ma egli stesso, sebbene insista sulla necessità di superare la pura convenzionalità «verbale» delle definizioni, non tenta neanche di dimostrare la necessità di *quel* nome. Il romanticismo da lui così puntigliosamente circoscritto («l'immaginazione per la visione della poesia, la natura per la visione del mondo, il simbolo e il mito per lo stile poetico»)⁸ potrebbe benissimo chiamarsi Filippo.

D'altro canto le ricerche sul termine, concentrandosi prevalentemente sull'analisi degli scarti, delle interazioni e degli *overlapping* semantici con le

4 LOVEJOY, *op. cit.*, p. 292.

5 P. VAN TIEGHEM, *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948), Editions Albin Michel, Paris, 1969², p. 10.

6 New York, 1962; in italiano col titolo *Oltre la visione tragica*, Lerici, Milano, 1965.

7 WELLEK, *op. cit.*, p. 219.

8 WELLEK, *op. cit.*, p. 178.

cosiddette «parole affini» (romanzesco, sublime, pittoresco, patetico, sentimentale, grottesco, ecc.), finiscono con l'appiattare su un piano di pura lessicografia la valenza peculiare di «romantico»: una valenza che invece potremmo chiamare, *si licet* per un aggettivo, performativa, non soltanto descrittiva. Mai come nel caso di «romantico» è vero che la parola, quella parola, *agisce*: e agisce con la sua stessa evoluzione semantica, con le ondulazioni denotative e connotative che volta a volta la avvicinano alla letteratura o ne prendono le distanze.

I Il termine

La prima considerazione che l'evidenza non può non suscitare, se proviamo a riaccostare cosa e parola, è che le proteste dei filosofi contro l'uso discrezionale di «romantico» da parte dei letterati sono del tutto immotivate. Se c'è un'appropriazione indebita del termine, sono proprio i filosofi gli usurpatori: giacché di tutti i vocaboli entrati nell'uso a designare generalità culturali, movimenti trasversali o «configurazioni storiche», come le chiama Guillén⁹, «romanticismo» è per l'appunto l'unico che i letterati hanno buon diritto di manipolare. Diversamente dai vari realismo, idealismo, simbolismo, classicismo, la cui etimologia assegna appunto alla sfera filosofica una pertinenza primaria del termine; diversamente da rinascimento o decadentismo, metafore di origine biologica, «romanticismo» è per l'appunto il solo semantema di questo campo che denuncia nella propria componente radicale una referenza indubitabilmente, clamorosamente, inconfondibilmente letteraria: niente di meno che il genere centrale dell'era medievale e moderna, il *romanzo* (it.), o *roman* (franc.), *Roman* (ted.), *romance* (ingl.)¹⁰. È questo sostantivo infatti, come troppo spesso si tende a dimenticare, che attraverso un procedimento di suffissazione che utilizza tratti fonetici quasi identici nelle quattro lingue (la vocale anteriore /i/ seguita dalla velare sorda /k/) produce i quattro aggettivi *romantico* (it.), *romantique* (franc.), *romantic* (ingl.), *romantisch* (ted.), da cui a loro volta discendono gli astratti «-ismi».

La vicinanza fonica di questi significanti nelle quattro lingue può dare l'illusione di una sorta di parallelismo, di una cellula di vocabolario sponta-

9 CLAUDIO GUILLÉN, *L'uno e il molteplice* (1985), Il Mulino, Bologna, 1992, pp. 399 ss.

10 Per la referenza letteraria si può aggiungere lo spagnolo *romance*, anche se il termine ha in questo caso una storia semantica un po' diversa, restando ancorato a testi poetici.

neamente europeo nel segno del romantico. In realtà le cose non sono così semplici: molto difficilmente *romantic*, *romantico*, *romantisch*, *romantique* significano la stessa cosa nello stesso momento. Qualche sondaggio sincronico sarà sufficiente a provarlo.

«Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben», dice il giovane Werther, «und das schreibe ich dir ohne romantische Überspannung»¹¹. È una frase chiave, nel romanzo goethiano, perché, pur convenendo perfettamente allo sviluppo psicologico del personaggio (la decisione del suicidio è consapevole e lucida presa d'atto della necessità del sacrificio), include anche un'allusione metatestuale alla poetica del romanzo epistolare: un romanzo che presentandosi come pubblicazione di documenti reali dei protagonisti cerca di far dimenticare al lettore l'esistenza di un autore che ha inventato la storia, nega di essere romanzo. Werther insomma dichiara di essere calmo e risoluto, ma anche ricorda al lettore quella che è stata definita la «finzione del non fittizio»: quella storia è vera, quel personaggio non è «romanzesco». Questo suggestivo conflatò è possibile, nel tedesco goethiano del 1774, perché fin dalla metà del Settecento l'aggettivo *romantisch*, come attesta l'uso frequente di Wieland, Gerstenberg, Herder e molti altri, ha sopraffatto il più antico *romanhaft* (corrispondente pressappoco al nostro *romanzesco*), conservandone però le connotazioni letterarie: in altre parole, *romantisch* è ormai entrato in uso in un'area semantica inerente alla psicologia e ai sentimenti, ma conserva ancora con forza il ricordo etimologico del genere letterario da cui deriva. Ancora nel 1800 Friedrich Schlegel userà, come vedremo meglio, la frase «Ein Roman ist ein romantisches Buch» come provocatoria «Tautologie»: *romantisch* vuol dire «proprio del romanzo»¹². Ma di fronte a questa «romantische Überspannung» del giovane Werther, i primi traduttori francesi e italiani sono nei pasticci.

C'en est fait, Charlotte, je veux mourir; je te l'écris de sens [*sic*] froid, sans transports romanesques¹³.

-
- 11** J.W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*, Zweites Buch, lettera del 20 dicembre.
12 *Gespräch über die Poesie*. Cfr. qui oltre la recente traduzione italiana di ANDREINA LAVAGETTO (F. SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, Torino, 1991, p. 59).
13 *Werther*, traduit de l'allemand, Maestricht, chez J.-E. Dufour & P. Roux, Imprimeurs & Libraires associés, MDCCLXXVI, p. 149.

Non v'è più ripiego Carlotta: voglio morire, e te lo scrivo coll'animo quieto, e nulla punto alterato¹⁴.

Ho conchiuso, Carlotta: voglio morire. Te lo scrivo senza romanzeschi trasporti...¹⁵.

Come si vede, francesi e italiani non possono tradurre «romantische» con «romantico» o «romantique» per il semplice fatto che quei due aggettivi, nelle due lingue, ancora non esistono: la versione francese è del 1776, ed esattamente di quell'anno è, come si vedrà, la prima attestazione del neologismo «romantique». Quanto all'Italia, l'aggettivo verrà coniato molto più tardi, nel 1814: molto dopo la prima traduzione del *Werther* di Gaetano Grassi, che è del 1782, e dopo anche la seconda di Michel Salom (che sarà il *Werther* di Foscolo e Leopardi), pubblicata nel 1788 e ristampata nel 1796. Per rendere tutte le connotazioni del *romantisch* goethiano, non era d'altra parte sufficiente utilizzare l'affine esistente allora nelle due lingue, rispettivamente «romanesque» e «romanzesco». È la soluzione adottata da Salom, ma il riferimento al genere letterario è in questo caso troppo forte e diretto, rischia di schiacciare le referenze psicologiche, primarie invece nell'originale tedesco. Grassi sceglie al contrario di mantenere queste connotazioni: anche su questo piano peraltro ha difficoltà a trovare una corrispondenza «uno a uno», ed è costretto a raddoppiare l'aggettivazione e diluire il ritmo della frase («... voglio morire, e te lo scrivo con l'animo *quieto, e nulla punto alterato*»), perdendo comunque il conflato con le connotazioni letterarie presenti nel *romantisch* goethiano. La traduzione più fedele è quella francese (solo in parte ripresa da Salom), la quale peraltro per rendere tutti i sensi che ha colto nel *romantisch* dell'originale è costretta ad *aggiungere* all'allusione letteraria («*transports romanesques*») la connotazione psicologica («*de sens froid*», probabile errore per l'omofono «*de sang froid*»).

Non si tratta, occorre precisarlo, di limiti soggettivi dei traduttori, che pure esistono. A riprova, vediamo un altro esempio: ancora più significativo perché si tratta, più che di una traduzione, di un testo bilingue, in cui è dif-

14 *Werther*, opera di sentimento del dottor Goethe, celebre scrittore tedesco, tradotta da Gaetano Grassi milanese. In Poschiavo, per Giuseppe Ambrosioni, s.d. (ma 1782), p. 180.

15 *Verther* [*sic*], opera originale tedesca del celebre sig. Goethe, trasportata in italiano dal D[ottor]. M[ichele].S[alom]., Venezia, 1788, 1796², p. 113.

ficile persino identificare lingua di partenza e lingua d'arrivo. Il *Vathek*, romanzo fantastico orientaleggiante, fu scritto infatti in francese da William Beckford nel gennaio 1782, tradotto in inglese sotto il controllo ravvicinato dell'autore dall'amico Henley, pubblicato in tale lingua nel 1786 a Londra; mentre la versione francese (col dubbio che si tratti di una ritraduzione del testo inglese) è stampata, a Losanna e poi a Parigi, l'anno successivo¹⁶.

Riportiamo l'intero capoverso che include l'occorrenza che ci interessa, perché il contesto è decisivo per intenderne le connotazioni:

Not knowing where she was, she turned her eyes on all sides, as if to recognize the surrounding scene. This singular lake; those flames reflected from its glassy surface; the pale hues of its banks; the *romantic* cabins; the bull-rushes, that sadly waved their drooping heads; the storks, whose melancholy cries, blended with the shrill voices of the dwarfs, every thing conspired to persuade them, that the Angel of Death had opened the portal of some other world¹⁷.

Beckford usa frequentemente «romantic», in inglese, nei suoi diari e lettere di viaggio per descrizioni paesaggistiche e come attributo psichico¹⁸; ma nella versione francese dello stesso passo del *Vathek*, scarta decisamente «romantique»:

¹⁶ La ricostruzione più affidabile della complicata storia del *Vathek* è in ANDRÉ PARREAU, *William Beckford, auteur de Vathek*, A.G. Nizet, Paris, 1960.

¹⁷ Cito dalla ristampa anastatica (Scholars' Facsimiles & Reprints, New York, Delmar, 1972) dell'edizione originale inglese: [W. BECKFORD], *The History of the Caliph Vathek, an arabian tale from an unpublished manuscript*, J. Johnson, London, 1786, pp. 140-141. Il corsivo è mio. Traduco in italiano per comodità del lettore: «Ignorando dove si trovava, essa volse gli occhi in giro, cercando di riconoscere la scena circostante. Questo strano lago; quelle fiamme riflesse sulla sua superficie cristallina; le sfumature pallide delle sue rive; le romantiche capanne; le cime pendule dei giunchi che oscillavano; le cicogne, con le loro malinconiche grida che si mescolavano alle stridule voci dei nani, ogni cosa cospirava a persuaderli che l'Angelo della Morte aveva spalancato il portale di un altro mondo».

¹⁸ Si veda ad esempio, nel *Journal in Portugal and Spain* (1787), ora a cura di A. Boyd, London, 1954: «a young romantic girl»; «The entertainment must have been romantic and magnificent»; «romantic mood»; «rocky hills shattered into a variety of uncouth romantic forms». Cfr. R. IMMERWAHR, 'Romantic' and its Cognates in England, Germany and France before 1790, in H. EICHNER (a cura di), «Romantic» and its Cognates, cit. qui oltre (nota 20), pp. 47-48.

Ne sachant où elle est, elle porte ses regards sur tout ce qui l'environne. Ce lac singulier, ces flammes réfléchies dans les eaux paisibles, les pâles couleurs de la terre, ces cabanes *bizarres*, ces joncs qui se se balançoient tristement d'eux-mêmes, ces cigognes, dont le cri lugubre se mêloit aux voix glapissantes des nains; tout la convainc que l'ange de la mort lui avoit ouvert le portail de quelque nouvelle existence¹⁹.

Le *romantic cabins* inglesi, come si vede, sono diventate (o sono ancora) in francese delle *cabanes bizarres*. Si noti che quando viene stampato il *Vathek* francese, e anche quando viene scritto (1782?), il termine *romantique* – come s'è accennato e come si vedrà meglio fra poco – è già vivo in questa lingua, sia pure da pochi anni. La mancata utilizzazione da parte di Beckford è quindi allo stesso tempo segnale di consapevolezza e testimonianza della non coincidenza del neologismo francese (forse perché ancora fortemente impregnato della referenza etimologica letteraria) con *romantic*, già più che centenario in inglese.

La non sincronia delle linee di evoluzione semantica del termine nelle quattro lingue è del resto segnalata innanzi tutto dai forti scarti nelle date di prima attestazione: l'inglese *romantic* compare per la prima volta nel 1650; il tedesco *romantisch* nel 1698; il francese *romantique*, come s'è detto, nel 1776; l'italiano *romantico* addirittura nel 1814²⁰. E tuttavia questi scarti non indeboli-

-
- 19 Cito dalla ristampa anastatica (Scholars' Facsimiles & Reprints, New York, Delmar, 1972) dell'edizione originale francese, [W. BECKFORD], *Vathek*, Isaac Hignou, Lausanne, 1787, p. 135. Anche qui il corsivo è mio.
- 20 Per la bibliografia sul termine nelle varie lingue si veda: L.P. SMITH, *Four words: Romantic, Originality, Creative, Genius*, Clarendon Press, Oxford, 1924, ora col titolo *Four romantic words* in *Words and idioms. Studies in the English Language*, Constable, London, 1925; F. BALDENSPENGER, «*Romantique*», *ses analogues et ses équivalents. Tableau synoptique de 1650 à 1810*, «*Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*», XIX, 1927, pp. 13-105; F. SCHULZ, *Romantik und Romantisch als literärhistorische Terminologien und Begriffsbildungen*, «*Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*», 1924; RICHARD ULLMANN – HELENE GOTTHARD, *Geschichte des Begriffs 'Romantisch' in Deutschland*, Berlin, 1927; C. APOLLONIO, *Romantico: storia e fortuna di una parola*, Nuova Italia, Firenze, 1958; H. EICHNER (a cura di), «*Romantic*» *and its cognates / The European History of a Word*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1972; FRANCOIS JOST, *Romantique: la leçon d'un mot*, in *Essais de littérature comparée*, Editions Universitaires, Fribourg, 1968, pp. 181-258; M. PRAZ, *Un'approssimazione: «romantico»*, in *La carne, la morte*

scono la valenza 'europea' di «romantico». Anzi: in qualche modo si tratta per l'appunto della manifestazione di un processo linguistico di carattere transnazionale, peculiare – fra gli altri derivati aggettivali dello stesso sostantivo – solo di «romantico». *Romancial, romancicall, romancy*, in inglese; *romanhaft* in tedesco; *romanesque* in francese, *romanzesco* in italiano, hanno un processo genetico – presumibilmente – autoctono e parallelo, attraverso i rispettivi suffissi aggettivanti: ogni lingua foggia autonomamente l'aggettivo che qualifica qualcosa come propria del romanzo, «da romanzo». Diverso è il caso di *romantic* e dei suoi corrispondenti termini italiano, tedesco, francese, come prova un'analisi più ravvicinata della formazione del termine. La presenza, nella radice nominale, della dentale sorda /t/ è stata identificata come esito di una variante antico-francese del sostantivo (*romant, romaunt*²¹) passata anche in inglese accanto a *romance*: e questo può dar conto della nascita dell'inglese *romant-ic*; ma esclude per l'appunto una formazione autoctona di *romantisch, romantique, romantico*. Giacché la forma con la -t finale nella radice del sostantivo non esiste in italiano e in tedesco, e non è certamente più viva in francese²² quando viene coniato *romantique*. Gli aggettivi tedesco e francese nascono quindi come prestito diretto (o calco, se si preferisce, ma solo per i suffissi: la radice nominale resta identica) dal *romantic* inglese; quello italiano è addirittura un prestito di secondo grado dal *romantique* francese. Siamo di fronte, in altre parole, a un procedimento di vera e propria mutuazione culturale, a una serie di «passaggi» che segnano la progressiva europeizzazione del termine.

Tuttavia queste migrazioni europee del vocabolo hanno, come s'è detto, i loro tempi. E come accade a tutte le parole, i suoi significati non ri-

e il diavolo nella letteratura romantica, (1930), Sansoni, Firenze, 1996⁴, pp. 3-20; P. VAN TIEGHEM, *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948), Editions Albin Michel, Paris, 1969², p. 10; M. PAGNINI (a cura di), *Il Romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 27-28.

- 21 Cfr. la voce «*romance*» in W. VON WARTBURG, *FE.W.*, X, p. 452. Secondo AURELIO RONCAGLIA («*Romanzo*» (*scheda anamnestica di un termine chiave*), in *Tristano e Anti-Tristano*, Bulzoni, Roma, 1981, pp. 67-139, parzialmente riprodotto in MARIA LUISA MENEGHETTI (a cura di), *Il romanzo*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 89-106) la -z finale di *romanz* «che in realtà era di origine etimologica (continuatrice della -c di *romanice*) è stata analogicamente reinterpretata come morfema segnacaso, onde da *romanz*, sentito come nominativo, s'è estratto un *romant* accusativo».
- 22 Ancora Roncaglia (*ibidem*) spiega che la -t finale perde rapidamente valore fonetico, dando luogo a *roman* «ch'è, dal XVI secolo, la forma corrente».

mangono immobili, acquisiti una volta per sempre. Ogni passaggio di frontiera coglie quindi il termine a uno stadio semantico differente, specie per quanto concerne il rapporto col sostantivo fondante (che subisce a sua volta evoluzioni semantiche decisive, legate alle mutazioni del genere narrativo, dalla poesia alla prosa, dal fantastico al verosimile: l'italiano «romanzo» ad esempio ancora all'inizio del Settecento indica i poemi romanzeschi in ottave del Cinquecento, l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*) e l'opposizione agli altri aggettivi da esso derivati.

Molto schematicamente, possiamo identificare, a partire dal 1650, prima attestazione di «romantic», quattro fasi: con l'ovvia avvertenza che ognuna di esse trascolora progressivamente nella successiva.

I.

Romantic (all'inizio talvolta *romantick*) si aggiunge in inglese a *romancial*, *romancicall*, *romancy*, *romance*, nel momento preciso in cui nasce l'esigenza di spostare il riferimento etimologico dell'aggettivo da una determinazione di pertinenza propria ('di o del romanzo, proprio del romanzo') a una qualificazione di tipo analogico ('da romanzo, che potrebbe essere in un romanzo'). Nel momento cioè in cui l'attribuzione propria dell'ambito letterario viene applicata a un ambito *non* letterario.

L'introduzione del neologismo serve probabilmente a rimuovere, o quanto meno ad alleggerire, il carico di connotazioni negative portato dagli altri aggettivi nel riferimento diretto al «romance»: si intendesse con questo termine la produzione tardo medievale cortese e cavalleresca, o i più recenti sviluppi eroico-galanti e pastorali, si tratta di un genere che scendeva sempre più di prestigio fra il Seicento e il Settecento, man mano che le sue caratteristiche di irrealità e inverosimiglianza, di bizzarria fantasiosa e di ridondanza espressiva, tendono a configurare l'antitesi esatta del gusto e della cultura dominanti, nel segno del razionalismo. Mentre non necessariamente l'uso analogico del riferimento nominale («cosa da romanzo») voleva farsi portatore di tali sfumature dispregiative.

I contesti in cui compare quest'uso sono sostanzialmente due: quello paesaggistico-naturale («una campagna romantica», «un sito molto romantico»);

(1663) Our sport was very good, and in a *romantick* country, for the prospects are noble and vast...²³.

23 JOHN AUBREY, *Monumenta Britannica*, citato in R. IMMERWAHR, *op. cit.*, p. 20.

(post 1654, ante 1680)... on the side of this horrid Alp [un torrente incassato fra «stupendious» rocce, vicino a Bath], a very *romantic* seate²⁴;

e quello degli atteggiamenti psicologici (disposizione fantastica dell'animo, tensione sentimentale esagerata).

In quest'ultimo caso, il giudizio implicito del parlante è nella maggior parte dei casi ancora negativo: un atteggiamento psichico che si allontana dai parametri di realtà, come accade ai personaggi da «romance», è probabilmente deprecabile. Tanto più che la fruizione dell'aggettivo in questa sfera discende direttamente dall'uso come termine negativo in sede di critica letteraria: il drammaturgo Thomas Shadwell (1640-1692), per condannare i drammi che tendono sino ad altezze ridicole e grottesche l'Amore e l'Onore, scriveva che essi rendevano la storia vera «*Romantick* and impossible»; e di qui la deprecazione passava al gusto dominante negli spettatori, anzi nelle spettatrici, che si appassionavano a quei drammi sciocchi romantici piagnucolosi, «*dull Romantick whining plays*»²⁵.

Ma nell'applicazione alla scena naturale, c'è un'ambivalenza di fondo. Il riferimento al fantastico e allo straordinario dei «romances» dovrebbe implicare valutazioni negative: ma siccome si tratta dopo tutto di scene *reali*, l'eccezionalità delle loro caratteristiche tende se mai a divenire un fatto positivo – un paesaggio *romantic* è un paesaggio inusuale, ma proprio perciò da ammirare, *dal momento che esiste*. E la definizione di *romantic* tende a trasferirsi al sentimento soggettivo di chi osserva quel paesaggio, cercando anche in questa sfera psichica una legittimazione positiva.

II.

Tuttavia proprio il rapido successo di *romantic*, che soppianta ed assorbe in pochi anni i contigui *romancial*, *romancicall*, ecc., fa sì che le connotazioni negative resistano all'inizio anche nel neologismo. Per riqualificarsi interamente, il termine dovrà 'dimenticare' del tutto il suo etimo letterario: fenomeno reso possibile in inglese, lungo il Settecento, dalla scomparsa o comunque dalla desuetudine del referente di quell'etimo, e quindi – nell'uso comune – anche del termine che lo designava. Com'è noto, il passaggio in questo secolo dal «romance» al «novel» sanziona nella finzione narrativa il rifiuto del favoloso e dell'inverosimile. E proprio questo passaggio, pa-

24 JOHN EVELYN, *Diary*, citato in IMMERWAHR, *ibidem*.

25 Cfr. R. IMMERWAHR, *op. cit.*, p. 21.

radossalmente, libera l'aggettivo *romantic* dal carico di sfumature negative legate a un genere ormai non più attuale, e quindi non più automaticamente associato alle occorrenze dell'aggettivo.

Anzi a questo punto la parola non solo perde il ricordo di un contesto etimologico che la legava a una struttura letteraria, ma si viene allontanando da qualsiasi riferimento all' 'artificiale', all' opera dell' uomo, sino a indicare la natura nel suo stato di assoluta, incontaminata verginità: quale si poteva trovare nelle isole del Pacifico visitate e descritte dai viaggiatori di primo Settecento. L'isola di Robinson Crusoe, Juan Fernandez, ha un singolare ruolo nella nostra storia semantica: ispira com'è noto l'opera in cui è stata riconosciuta la fondazione del romanzo borghese moderno²⁶, e suggerisce contemporaneamente attestazioni di *romantic* che allontanano decisamente l'aggettivo non solo dalle connotazioni (spregiative), ma anche dalla denotazione letteraria originale. George Shelvocke, visitando l'isola nel 1720, un anno dopo la pubblicazione del *Robinson Crusoe*, vi trova «ogni cosa [...] perfettamente romantica», «everything perfectly *romantic*»:

... a certain savage, irregular beauty... the many prospects of lofty inaccessible hills... the solitariness of the gloomy narrow valleys... and the fall of waters...²⁷.

Come si vede, romantico designa ciò che è lontano e non contaminato dall'uomo, il selvaggio, l'irregolare, l'inaccessibile, la natura solitaria e intatta. Ancora più esplicitamente, ventun anni dopo, le molte vallate romantiche («a great number of *romantic* vallies») della stessa isola Juan Fernandez configurano (è il relatore della spedizione guidata dall'ammiraglio Anson che scrive) «le semplici produzioni della natura non assistita» come modello contrapposto e superiore a ogni «fittizia descrizione della più animata fantasia»:

The simple productions of unassisted nature... excel all the fictitious descriptions of the most animated imagination²⁸.

26 Cfr. IAN WATT, *The rise of the Novel* (1957), trad. it. *Le origini del romanzo borghese*, Milano, 1976.

27 «... una certa bellezza selvaggia e irregolare... le innumerevoli prospettive di alture inaccessibili... la solitudine di valli strette e cupe... le cascate». La relazione di Shelvocke (*Voyage round the world*) fu pubblicata nel 1726. Cfr. R. IMMERWAHR, *op. cit.*, p. 25.

28 Il viaggio di George Anson ebbe luogo nel 1741. La relazione (*A Voyage round the World*), ebbe numerose edizioni prima della metà del secolo. Cfr. R. IMMERWAHR, *op. cit.*, pp. 25-26.

III.

Da qui, completamente purificato da questo bagno nella natura vergine, il termine *romantic* può iniziare a risalire verso un uso connesso alla sfera di attività dell'uomo, e in particolare alla sfera di attività artistica. È in questa fase infatti – siamo a metà Settecento, e anche il termine tedesco ha ormai mezzo secolo di vita – che *romantic* si accosta all'affine *picturesque*, *pittoresco*. Con gli stessi termini che la relazione Anson usava per Juan Fernandez (o per Tinian, un'altra isola che, sempre a parere dell'estensore di quella relazione, poteva essere «justly styled *romantic*»²⁹), George Forster, cronista d'eccezione della spedizione Cook, classificava il paesaggio della Nuova Zelanda: «one of the most beautiful which nature *unassisted by art* could produce», uno dei più belli che una natura non assistita dall'arte possa generare. E tuttavia l'arte si prende la sua rivincita, divenendo essa punto di riferimento della natura vergine: quegli aspri scenari preumani, «antediluviani», appaiono a Forster modellati «nello stile di Salvator Rosa» (paradigma, com'è noto, accanto a Poussin e al Lorenese, della maniera «pittorresca»).

The view of rude sceneries in the style of *Rosa*, of antediluvian forests which clothed the rock, and of numerous rills...³⁰.

Il contributo determinante a questo passaggio è dato dalla trattatistica sui giardini e sul giardinaggio, l'attività, dirà Kant nella *Critica del giudizio*, in cui l'uomo mostra la propria capacità di disporre la natura «in modo da esprimere idee estetiche, secondo l'analogia di un linguaggio»³¹. Il giardino inglese, nella sua irregolarità guidata, sperimenta la possibilità di una creazione artificiale, umana, di quel *romantic* che era stato identificato come proprio della natura. Poco dopo la metà del secolo William Chambers, progettista dei Kew Gardens, fa ancora un passo avanti nel recuperare all'autonomia creativa dell'uomo il termine. Dei tre tipi di giardino teorizzati dai Cinesi, il piacevole, l'orrido e l'incantato, quest'ultimo è quello che per Chambers corrisponde, «in a great measure, to what we call romantic».

29 Boschi, prati e persino il bestiame «stranamente bianco» di Tinian sembrano «partecipare in qualche misura della inclinazione romantica di quell'isola, «of the *romantic* cast of the Island». Cfr. R. IMMERWAHR, *op. cit.*, p. 26.

30 GEORG FORSTER, *A voyage round the World*, London, 1777, citato in R. IMMERWAHR, *ibidem*.

31 IMMANUEL KANT, *Critica del giudizio*, par. 51, nota 1. Cfr. la traduzione italiana di Alfredo Gargiulo, a cura di Vittorio Verra, Laterza, Bari, 1979⁴, I, p. 184.

Their surprizing, or supernatural scenes, are of the romantic kind and abound in the marvellous.

«Ciò che noi chiamiamo romantico», il «genere romantico», non è più dunque la semplicità della natura intatta, «*unassisted*», non assistita, bensì al contrario la sapiente costruzione di effetti, l'accostamento a contrasto di scene cupe ed aride e di aperture lussureggianti d'erbe e colorite di fiori, la predisposizione ben celata di elementi «sorprendenti» e «inattesi» che *allontanano* il paesaggio dalla natura, anzi lo rendono decisamente «soprannaturale», e anziché suggerire pacata contemplazione fanno scattare l'immaginazione dello spettatore («give room for the imagination to work»)³².

Questa indicazione è un acquisto semantico decisivo per il nostro termine. Non è certamente un caso se proprio su questa sfumatura (*romantic* come particolare effetto *soggettivo* della scena) i francesi avvertano l'esigenza del neologismo. Nel 1774 l'*Essai sur les jardins* di Claude Henry Watelet, descrivendo il giardino cinese sulla scorta indubbia di Chambers, utilizza ancora *romanesque*:

C'est dans ces azils absolument romanesques que l'Art, ministre des égarements de l'imagination, affecte [...] de maîtriser la Nature³³.

Ma appena un anno dopo René Louis de Girardin (non a caso ospitale propiziatore di *rêveries* all'amico Rousseau...), di fronte a una situazione paesaggistica in cui «l'anima si abbandona interamente alla dolcezza di un sentimento profondo» sente l'incongruità di un termine il quale «designa piuttosto l'invenzione del romanzo»; e, per denotare, del paesaggio, «l'impressione commovente che ne riceviamo», introduce senz'altro, motivando in nota la scelta, «la parola inglese, *Romantique*».

J'ai préféré le mot anglois, *Romantique*, à notre mot françois, *Romanesque*, parce que celui-ci désigne plutôt la fable du roman, et l'autre

32 WILLIAM CHAMBERS, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils*, London, 1757, 1773², p. 15; *Dissertation on Oriental Gardening*, London, 1773. Cfr. R. IMMERWAHR, *op. cit.*, p. 43.

33 CLAUDE HENRY WATELET, *Essai sur les jardins*, Paris, 1764 (ma 1774), p. 88. «È in questi ripari assolutamente romanzeschi che l'Arte, arbitra degli smarrimenti dell'immaginazione, affetta [...] di padroneggiare la Natura».

désigne la situation, et l'impression touchante que nous en recevons»³⁴.

E con analoghe e più diffuse argomentazioni, quasi contemporaneamente, Letourneur, traduttore francese di Shakespeare, dichiara l'insufficienza di *romanesque* («sinonimo di chimerico e di favoloso»), e anche di *pittoresque* (una scena che colpisce e si fa ammirare, «ma senza che l'anima vi partecipi, senza che il cuore ne tragga un tenero interesse»), e introduce, a designare un paesaggio che «desti nell'animo commosso teneri affetti ed idee malinconiche», «la parola inglese [...], più felice e più energica»:

Nous n'avons dans notre langue que deux mots [...] pour exprimer une vue, une scène d'objets, un paysage, qui attache les yeux et captive l'imagination; si cette sensation éveille dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancholiques, alors ces deux mots, *Romanesque* et *Pittoresque*, ne suffisent pas pour le rendre. Le premier [...] est alors synonyme de chimérique et de fabuleux: il signifie à la lettre un objet de Roman qui n'existe que dans le pays de la féerie, dans les rêves bizarres de l'imagination, et ne se trouve point dans la nature. Le second n'exprime que les effets d'un tableau quelconque, où diverses masses rapprochées forment un ensemble qui frappe les yeux et les fait admirer, mais sans que l'âme y participe, sans que le coeur y prenne un tendre intérêt. Le mot anglois est plus heureux et plus énergique. En même temps qu'il renferme l'idée de ces parties groupées d'une manière neuve, il porte de plus dans l'âme le sentiment de l'émotion douce et tendre qui naît à leur vue...³⁵.

34 RENÉ LOUIS DE GIRARDIN, *De la composition des paysages*, Ginevra, 1777 (ma 1775), p. 128, nota. Il corsivo, stavolta, è nel testo. «Ho preferito il termine inglese, *Romantique*, al nostro termine francese, *Romanesque*, perché quest'ultimo designa piuttosto la finzione del romanzo, mentre l'altro designa la situazione, e l'impressione commovente che ne riceviamo».

35 PIERRE LETOURNEUR, *Discours*, introduzione a *Shakespeare, traduit de l'Anglois*, Paris 1776, I, p. CXVIII, nota. «Abbiamo solo due vocaboli nella nostra lingua [...] per esprimere una vista, una scena, un paesaggio, che colpiscano lo sguardo e catturino l'immaginazione; se questa sensazione rideda nell'animo commosso affetti teneri ed idee malinconiche, questi due vocaboli, *Romanesque* e *Pittoresque*, non sono sufficienti a rendere l'effetto. Il primo [...] è infatti sinonimo di chimerico e favoloso: significa, letteralmente, un oggetto da Romanzo, che non esiste se non nel paese della fiaba, nei sogni bizzarri dell'immaginazione, e non si trova in natura. Il secondo non esprime

IV.

Varrà la pena di sottolineare che Letourneur richiama l'esperienza del paesaggio designato col neologismo *romantique* come termine di riferimento per descrivere la qualità e gli effetti del genio di Shakespeare. Per cogliere il quale, per sentirlo pienamente, si consiglia di

[...] gravir sur la cime des rochers et des montagnes; que de là il porte sa vue sur la vaste mer, et qu'il la fixe sur le paysage aérien et *Romantique* des nuages...³⁶.

L'accostamento è significativo: il percorso semantico del termine è giunto a uno stadio in cui «romantico», pur applicato ancora all'area semantica del paesaggio, allude di nuovo a un tipo di creazione artistica dell'uomo; in particolare supera anche la zona di confine fra natura ed arte rappresentata dal «pittorresco» per riapprodare a un ambito letterario.

Che però è stato, da quel percorso, nettamente spostato nei contenuti e pienamente rivalutato. Quando Chambers descrive il giardino «romantico», non solo riporta decisamente l'aggettivo nella sfera artistico-creativa (quei giardini «non potrebbero mai esistere in natura»), ma indica anche riferimenti letterari prestigiosi, che riscattano il termine liberandolo dalle negative connotazioni legate al deprecato «romance» secentesco: le scene incantate dei giardini cinesi, scrive Chambers, «ci rammentano quelle di Ariosto, Tasso, le *Mille e una Notte*»³⁷. Shakespeare, i poemi romanzeschi italiani, il fiabesco e l'esotico, i romanzi cavallereschi, il *Don Chisciotte*: questa è l'area di riferimento dell'aggettivo quando torna alla letteratura dopo i suoi viaggi nel Pacifico.

Un *romantic*, dunque, non solo da non disprezzare, ma che ha già avuto fasi di perfezione e di grande fioritura e cui bisogna nuovamente volgersi.

È a questo punto infatti che il termine assume la funzione di indicare di un ideale culturale e letterario «moderno», e si ridefinisce in opposizio-

me altro che gli effetti di un qualsiasi quadro, in cui diverse masse ravvicinate formino un insieme che colpisce lo sguardo e ce le fa ammirare, ma senza che l'anima vi partecipi, senza che il cuore vi prenda un tenero interesse. Il vocabolo inglese è più felice e più energico. Mentre contiene l'idea di quelle parti aggruppate in modo nuovo, reca inoltre nell'anima il sentimento dell'emozione dolce e tenera che nasce alla loro vista...».

36 *Ibidem* «... arrampicarsi sulla cima delle rocce e delle montagne, e che da lì si porti lo sguardo sul vasto mare, e lo si fissi sul paesaggio aereo e *romantique* delle nuvole...».

37 Cfr. R. IMMERWAHR, *op. cit.*, p. 43.

ne a classico. Ma se cerchiamo di datare più esattamente, nelle quattro aree linguistiche considerate, il momento in cui si afferma l'uso della definizione di «romantico» per una peculiare poetica moderna, scopriamo anche qui scarti cronologici assai forti, e in qualche modo sorprendenti. Tanto più che l'ordine di arrivo del vocabolo al valore di denotatore di poetica non è affatto parallelo all'ordine di partenza, alla sequenza cioè delle prime attestazioni.

2 La nozione di «romantico»

La priorità infatti, in questo caso, spetta alla Germania. Il celeberrimo *Frammento 116* di Friedrich Schlegel sull'«Athenaeum», come vedremo, segna in modo preciso al 1798 – a un secolo esatto dalla prima attestazione tedesca del termine – la nascita del concetto di «*romantische Poesie*». Si tratta di qualcosa di più di una poetica, si tratta di un ideale esclusivo e totalizzante: «tutta la poesia è o dev'essere romantica». Ma se ci trasferiamo in Inghilterra, dove pure come s'è visto la parola vive da metà Seicento, scopriamo che in quegli anni – e sono gli anni delle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge – a nessuno passa per la mente di usare *romantic*; non dico per definire l'essenza della poesia, o della poesia moderna, ma nemmeno come etichetta di una tendenza letteraria. Chi ha schedato con attenzione la storia del vocabolo inglese ha scoperto che solo nel 1833, in un ritratto di Coleridge di William Maginn, è attestata la locuzione «the romantic school of poetry»³⁸; e solo nelle storie letterarie di secondo Ottocento si diffonde l'etichetta di «scuola romantica inglese» per un gruppo di scrittori che include con qualche oscillazione Coleridge, Wordsworth, Scott, Byron, Shelley, Keats e qualche altro.

Peraltro questi ultimi, pur adoperando il termine in diversi contesti, incluso quello critico-letterario³⁹, e anche talvolta nelle rispettive composizioni poetiche più celebri⁴⁰, non si ritennero mai riconoscibili sotto la definizione

38 Cfr. GEORGE WHALLEY, *England/Romantic-Romanticism*, in EICHNER, *op. cit.*, p. 234.

39 Come mostra WELLEK (*op. cit.*, pp. 162-165) e, più esaurientemente, WHALLEY (*op. cit.*, pp. 199-234).

40 Qualche esempio:

«I settle on some British theme, some old
Romantic tale, by Milton left unsung...».
Wordsworth, *Prelude*, I.

di «poeti romantici». L'uso di quell'etichetta, molto episodico e marginale sino agli anni Trenta dell'Ottocento, è rigorosamente limitato a luoghi in cui si cita o si discute la trattatistica franco-tedesca (Madame de Staël e August Wilhelm Schlegel), una trattatistica di cui nessun inglese – come osserva Wellek – considera una possibile «pertinenza [...] al proprio tempo e al proprio paese»⁴¹. Byron, cioè colui che altrove, e in particolare in Italia, viene visto come il paradigma del romanticismo, scrive nel 1820 a Goethe che in Inghilterra i termini «classical» e «romantic» non sono mai stati «subjects of classification», non sono usati per classificare i poeti. Alcuni degli «scribacchini» inglesi hanno maltrattato Pope e Swift, aggiunge, ma nessuno li ha mai considerati degni di formare una setta. Se qualcosa del genere fosse venuta fuori ultimamente, egli considererebbe la cosa «di pessimo gusto».

I perceive that in Germany, as well as in Italy, there is a great struggle about what they call 'Classical' and 'Romantic' – terms which were not subject of classification in England. Some of the English Scribblers, it is true, abused Pope and Swift, but the reason was that they themselves did not know how to write either prose or verse; but nobody thought them worth making a sect of. Perhaps there may be something of the kind strung up lately, but I have not heard much about it, and it would be such bad taste that I shall be sorry to believe it⁴².

«But o! that deep *romantic* Chasm, that slanted
down a green Hill...».
Coleridge, *Kubla Khan*.

Lovely Spain! renown'd *romantic* land...
Byron, *Childe Harold*, I.

41 R. WELLEK, *op. cit.*, p. 165.

42 Lettera a Goethe del 14 ottobre 1820 (si tratta in realtà di un progetto di dedica a Goethe del *Marin Faliero*), in R.E. PROTHERO e E.H. COLERIDGE (a cura di), *The Works of Lord Byron*, London, 1898-1904, V, p. 104. «Apprendo che in Germania, come pure in Italia, c'è una gran lotta a proposito di quel che viene chiamato 'Classico' e 'Romantico' – termini che in Inghilterra non sono argomento di classificazione. Alcuni degli Scribacchini Inglesi, è vero, hanno attaccato Pope e Swift, ma la ragione stava nel fatto che loro stessi non sapevano se scrivere in prosa o in versi: ma nessuno ha mai pensato che valesse la pena di farne un partito. Forse può darsi che qualcosa del genere stia venendo fuori recentemente, ma non ne ho sentito gran che, e sarebbe una cosa di tale cattivo gusto che mi dispiacerebbe crederlo».

Non molto diversamente vanno le cose in Francia, dove abbiamo visto nascere il termine *romantique* sin dal 1775-76, e dove, a partire da quella data, il termine stesso era entrato rapidamente nell'uso anche da parte di scrittori che poi gli storici della letteratura etichetteranno come romantici o «preromantici» – Rousseau innanzi tutto, il quale nella *Quinta passeggiata* delle *Fantasticherie del passeggiatore solitario* approfitta immediatamente del neologismo introdotto dal suo amico ed ospite marchese di Girardin: le rive del lago di Biènnè sono definite «plus sauvages et romantiques que celle du lac de Genève»⁴³; e poi Delille, Senancour, sino a Chateaubriand⁴⁴. Ma bisognerà attendere il 1810 (anzi per colpa della censura di Bonaparte il 1813), e cioè la pubblicazione del *De l'Allemagne* di Madame de Staël, perché prenda corpo l'idea di una «poésie romantique»; e bisognerà attendere la *Préface* al *Cromwell* di Victor Hugo, e cioè il 1827, per arrivare a un vero e proprio manifesto del romanticismo francese. La difficoltà a un consolidamento del concetto in Francia come definizione di un movimento letterario (*romantisme*) è provata dal fatto che nella prima parte del suo *Racine et Shakespeare* (1823), Stendhal usa ancora l'italianismo «romanticisme», eco palese dei suoi entusiasmi milanesi.

Questi scarti cronologici, abbastanza insospettati rispetto al senso comune diffuso su questo punto, non sono ovviamente immotivati.

In Inghilterra, proprio la relativa anzianità del termine e la sua diffusione nell'uso comune in una gamma di campi semantici che tendono ad opacizzare l'etimo letterario, rendono «romantic» scarsamente disponibile a una utilizzazione programmatica per designare un peculiare movimento letterario. Anche a prescindere dallo snobistico rifiuto di un Byron verso qualsiasi «setta», e dalla difficoltà di raccogliere in univoca tendenza le poetiche di coloro che furono solo molto più tardi chiamati «i grandi romantici inglesi» (sia per lo stacco fra la generazione di Wordsworth e Coleridge e quella di Byron, Shelley e Keats, sia per le differenze fra gli ultimi tre, per non

43 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les rêveries du promeneur solitaire. Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959, I, p. 1040. Che si tratti di una innovazione è provato dal fatto che il termine è ancora alternato, per identica referenza, a quello antico: poco dopo, le stesse sponde sono definite «romanesques rivages» (*ibidem*, p. 1048).

44 Si vedano le occorrenze citate da BALDENSBERGER (*op. cit.*) e commentate da MAURICE Z. SHRODER, *France / Roman-Romanesque-Romantique-Romantisme*, in EICHNER, *op. cit.*, pp. 264-274.

parlare di Scott), non c'era nessuna ragione per definire «romantica» quella ghirlanda di nomi illustri. Il primo ad abbozzare, con sensibilità di storico, una visione unitaria della «grande rivoluzione letteraria» del primo ventennio dell'Ottocento (con Byron nella parte di «mediatore involontario» fra le due generazioni) fu Thomas Babington Macaulay, con un articolo comparso sulla «Edinburgh Review» nel 1831: dovendo definire in qualche modo questa verticale, Macaulay si guarda bene dal nominarla «romantica», ma⁴⁵ estende a Byron (curiosamente punito così del suo rifiuto della classificazione romantica) e ai suoi ammiratori l'etichetta di «scuola laghista», una scuola laghista volgarizzata: «Lord Byron founded what may be called an exoteric Lake School of poetry».

Anche in Francia, proprio la diretta importazione del vocabolo dall'Inghilterra operata da Girardin e Letourneur ne segna per lungo tempo un'utilizzazione limitata al campo specifico naturalistico per cui era stato introdotto (come sanzionava nel 1798 la quinta edizione del Dizionario della Académie Française: «il se dit ordinairement des lieux, des paysages...»); tanto più che la resistenza dell'affine *romanesque* trattiene più saldamente le implicazioni etimologiche letterarie che potevano orientare verso un'applicazione sul terreno delle tendenze culturali generali.

In Germania invece *romantisch* prevale nettamente su *romanhaft*, sin quasi ad assorbirlo, a partire dalla metà del Settecento: ma, diversamente dall'inglese, continua a raffrontarsi col genere letterario che porta nella radice, anche perché quest'ultimo, il *Roman*, non ha, come in inglese, cambiato nome. Perciò forse, pur se tutt'altro che privo delle sfumature semantiche che la storia dell'aggettivo inglese aveva accumulato (natura, aspetto soggettivo della natura, effetto magico e incombente della natura sullo stato d'animo dell'osservatore), *romantisch* mantiene fortemente intrecciate queste sfumature con quelle di tipo letterario recuperate dall'etimologia del vocabolo: con lo spostamento però sopra descritto dalla negativa e ristretta nozione secentesca del genere letterario verso le fascinose implicazioni evocate dai grandi cicli «romanzeschi» medievali e rinascimentali. Wieland, che nel «Teutsche Merkur» ospita ampi estratti della letteratura di viaggio 'romanticheggiante' nel senso appena esposto (includendo parti del *Reise um die Welt* di Georg Forster), apre il suo ariostesco *Oberon* con l'invocazione alle Muse a sellargli ancora una volta l'Ippogrifo per cavalcare «ins alte romantische Land», e sottotitola *Idris und*

45 Con «perversa ingenuità», come osserva George Whalley, da cui traggo la citazione: *loc. cit.*, p. 234.

Zenide «ein romantisches Gedicht». Il «flusso di pensiero romantico» che secondo Herder attraversa l'Europa, e la Germania in particolare

– Der Strich von Romantischer Denkart läuft über Europa: aber wie nun über Deutschland besonders⁴⁶ –

è quello che viene dal Medioevo, dai romanzi cavallereschi, dalle leggende arturiane e carolingie. Comincia a farsi strada con Herder una sorta di falsa etimologia di *romantisch*, o meglio una sorta di iperetimologia: dal sostantivo *Roman* si retrocede all'etimologia del medesimo, di narrazione detta o scritta «romanice», in lingua «romanza», nel senso estensivo di volgare, post-latino, cioè medievale. In Herder, osserva Eichner⁴⁷, *romantisch* è assolutamente interscambiabile con *romanisch*. Prima ancora che questa connessione venga esplicitamente rivendicata da August Wilhelm Schlegel (e sulle sue tracce da Madame de Staël e da Sismondi) come giustificazione dell'opposizione a «classico», si impone nell'area linguistica tedesca un uso di *romantisch* spontaneamente collocabile in area semantica letteraria, ma nettamente spostato verso denotazioni storiche più ampie del riferimento a un preciso genere, e portatore di connotazioni nettamente positive.

Sono le condizioni ideali per l'adozione di *romantisch*, da parte di Friedrich Schlegel, a definizione di un ideale poetico che ha ambizioni ben più vaste di quelle legate a un singolo genere («Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie...»). Proprio perché l'aggettivo ha perso il riferimento necessario a un «genere» preciso, Friedrich Schlegel può dichiarare di «detestare il *Roman* quando esso pretenda di costituire un genere a sé stante», e «cercare e trovare il *romantisch* nei primi poeti moderni, in Cervantes, in Shakespeare, nella poesia italiana, nell'età dei cavalieri dell'amore e delle favole, *da cui deriva la cosa e la parola stessa*».

Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, *aus welchem die Sache und das Wort selbst her stammt*⁴⁸.

⁴⁶ J.G. HERDER, *Alte Volkslieder*, 1774. Cfr. R. IMMERWAHR, *op. cit.*, pp. 55-65.

⁴⁷ *Loc. cit.*, p. 100.

⁴⁸ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia* (1800), cit. (e cfr. qui oltre). «È lì che io cerco e trovo il romantico, nei primi poeti moderni, in Cervantes, in Shakespeare, nella

3 I movimenti romantici

Come si vede, storia e geografia influenzano decisamente il rapporto tra *Wort* e *Sache*, fra parola e cosa. Le sfasature cronologiche nell'adozione del termine come nome di un peculiare movimento letterario segnano in modo preciso i contenuti del concetto stesso di «romantico» nei vari paesi. Qui entra in gioco, com'è ovvio, il terzo elemento, e cioè l'esistenza stessa (e la datazione) di un movimento che prima, contemporaneamente o dopo l'esistenza del termine e la sua adozione come concetto letterario, possa definirsi «romantico»: questo volume documenterà nazione per nazione su quali testi teorici questi movimenti si definiscono, e per ciascuna area antologizzerà opere che si costituiscano in modo caratterizzante come testi per così dire fondativi. E sarà utile segnalare, per concludere, le conseguenze che hanno, sulla fisionomia di ciascuno di questi differenti «romanticismi», le diverse sequenze con cui entrano in gioco il termine, il concetto, e il movimento medesimo.

Ancora una volta, la situazione è diversa in ciascuno dei paesi considerati. Quella più interessante, dal punto di vista dei contenuti teorici del concetto, è certamente la tedesca. Qui infatti il termine precede il concetto, e il concetto precede il movimento: si forma in altre parole, sulla scorta dell'uso del termine nell'intreccio di connotazioni sopra descritto, prima un ideale di poesia romantica, e poi una scuola (anzi, più di una scuola) che cerca di adeguare quell'ideale. Ciò rende particolarmente aperta e ricca di possibilità (anche contraddittorie, è ovvio) la storia del concetto di poesia romantica, non ancora legato a realizzazioni concrete in qualche modo limitanti le potenzialità dell'ideale teorico. Non è un caso che dal momento in cui cominciò ad esistere una riconoscibile e consolidata *produzione* romantica, e l'etichetta «romantico» cominciò ad essere assegnata a precise «scuole» di scrittori (dopo l'originaria aggregazione dell'«Athenaeum» a Jena, il gruppo di Heidelberg, con Brentano, Arnim e Görres, e poi quello di Berlino), scema di interesse la storia del *concetto*, che passa dalle contraddittorie ma geniali illuminazioni di Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck alle puntuali e fortunate ma scolastiche esposizioni di August Wilhelm Schlegel.

Il caso inverso è, come s'è accennato, quello inglese. Abbiamo visto quanto suggestiva e interessante sia la storia del termine, di oltre un secolo

poesia italiana, nell'età dei cavalieri, dell'amore e delle favole, *da cui deriva la cosa e la parola stessa*».

più lunga del corrispondente tedesco: ma forse proprio per questo, quando nasce il movimento che da Wordsworth e Coleridge conduce a Shelley, Byron e Keats, quel termine rimane separato dalla loro produzione (o solo lateralmente ad essa collegato); soltanto a posteriori, e di riporto, in relazione al modello tedesco, sorgerà come s'è detto la nozione di scuola romantica inglese; sicché l'interesse del concetto è tutto in ambito storico-letterario, definitorio e non creativo. Quando Wellek, dando per scontato (pur se, ammette, imprudentemente [*rashly*]) di aver vinto lo scontro con Lovejoy circa l'esistenza di un «nucleo comune del pensiero e dell'arte Romantici in tutta Europa», si proporrà di condurre un confronto senza pregiudiziali fra romanticismo inglese e romanticismo tedesco⁴⁹, giungerà alla onesta ma per lui sconcertante conclusione che non solo le dirette relazioni, personali, epistolari e letterarie, fra i due gruppi furono assolutamente labili, *extremely tenuous*, ma che fra le due letterature non si possono non cogliere evidenti e clamorose differenze («obvious and startling differences»), visibili soprattutto paragonando le rispettive gerarchie dei generi letterari e delle arti stesse⁵⁰. Di questo contrasto fra i due romanticismi, dolorosamente evidente («*painfully obvious*»), Wellek ammette che non danno spiegazione compiuta considerazioni deterministiche di tipo storico-economico, né il diverso peso della tradizione letteraria. E conclude che occorre lasciar qualcosa al caso, al genio, alle circostanze, e persino a quella forza oscura che è il carattere nazionale, per spiegarsi «la varietà che è il sale della vita e della letteratura». Forse lo avrebbe soccorso anche la banale ma non trascurabile considerazione che i due «romanticismi» che egli sottopone a confronto sono differenti a priori: trattandosi nel caso della Germania, dell'aggrumarsi intorno a *quella* parola chiave, carica di complesse ma precise implicazioni storico-culturali, di un ideale letterario cui diversi scrittori cer-

49 *German and English romanticism. A confrontation*. In *Confrontations*, Princeton University Press, 1965, pp. 3-33.

50 Wellek, forse persino esagerando, mette in evidenza la centralità di una lirica effusiva ed alogica in Germania, a fronte della concettualità e persino allegoricità della poesia inglese; la clamorosa distanza tra le forme dominanti di narrativa: romanzo gotico e romanzo di costume, poi romanzo storico, in Inghilterra, romanzo formativo-ironico, racconto fantastico e *Novelle* in Germania; la effettiva teatralità della produzione drammatica tedesca rispetto ai «drammi da salotto» inglesi; il primato tedesco della musica paragonato alla clamorosa sordità ai valori musicali di quasi tutti i poeti romantici inglesi, con l'unica parziale eccezione di Coleridge.

cano in seguito di dar corpo e sostanza; nel caso dell'Inghilterra, della tardiva denominazione, legittima e arbitraria come tutte le denominazioni, di una grande ondata di rinnovamento, filosofico, di gusto, di poetica, dotata di caratteri sino a un certo punto unitari, in nessun modo però originalmente legati (comunque non essenzialmente legati) ai valori semantici del termine inglese.

Più complessa ancora, da questo punto di vista, la situazione francese. Qui abbiamo, nell'ordine: l'importazione del termine dall'Inghilterra in accezione non strettamente letteraria (Le Tourneur e Girardin, 1775-76); la nascita, a cavallo del giro di secolo, di un movimento letterario il cui nome più significativo è quello di Chateaubriand – lo Chateaubriand del *Génie*, di *Atala* e *René*, ma con lui il Senancour di *Oberman*, la Staël di *Delphine*, il Constant di *Adolphe* – e che non si definisce ancora «romantico», ma tale sarà considerato più tardi, per «stato d'animo» se non per poetica, dagli storici della letteratura – fin qui dunque una situazione affine a quella inglese. Ma poi: l'importazione del concetto letterario di romanticismo dalla Germania (Madame de Staël) e quindi dall'Italia (Stendhal); e infine la nascita di un movimento consapevolmente e orgogliosamente *romantique* (Victor Hugo). Quanto pesino sul formarsi di contenuti specifici del concetto queste variabili sequenze cronologiche è riscontrabile dalla profonda diversità dei due «romanticismi» francesi: quello chateaubriandiano etichettato come tale a posteriori e quello di cui Victor Hugo dettava l'esplicito manifesto. Se un Wellek provasse a condurre fra essi uno dei suoi scrupolosi «confronti», scoprirebbe distanze non meno scioccanti, e per certi aspetti analoghe, di quelle individuate fra romanticismo tedesco e romanticismo inglese. Ad esempio quanto alle implicazioni politiche: dietro il «romantico» *mal du siècle* di René ci sono gli umori antirivoluzionari dell'emigrazione francese, che Chateaubriand svilupperà, esplicherà ed estremizzerà negli anni seguenti sino a sfrenate posizioni reazionarie; passeranno una decina d'anni, e la *Préface* di *Hernani* dichiarerà che «le romantisme n'est [...] que le libéralisme en littérature». Molti anni più tardi, dall'esilio, l'equazione di Hugo sarà ancora più «progressiva»: «Romantisme, Socialisme, ce sont les pseudonymes du dix-neuvième siècle. Ce sont, en littérature et en politique, ses deux noms».

Resta la situazione italiana, lasciata per ultima perché certamente peculiarissima dal punto di vista delle cronologie (del termine, del concetto, dei movimenti) che stiamo considerando. È questa infatti l'unica situazione in cui diffusione del termine, uso del concetto letterario e nascita del movimento sono assolutamente contemporanei: il vocabolo *romantico* è attestato

per la prima volta nel 1814, dopo una lunga resistenza di *romanzesco*⁵¹, il concetto di poesia romantica si diffonde fulmineamente nel 1816⁵², il movimento romantico italiano (quello che si autodefinisce tale) si esprime tutto nelle sue punte più significative (altra cosa sarà la cosiddetta seconda generazione romantica) nella dozzina d'anni che separano i primi *Inni sacri* (1815) dai *Promessi Sposi* (1827).

Questa assoluta simultaneità produce un intreccio strettissimo fra la linea dell'elaborazione teorica e quella della prassi poetica. Se anche non si vuole sopravvalutare un dato esterno come l'abbondanza di «prefazioni» teoriche (o lettere introduttive) alla maggior produzione poetica romantica (le tragedie manzoniane, le «raccolte» di Berchet, ecc.), basti pensare, per fare un esempio puntuale, a come fra 1816 e 1819 la riflessione che si deposita nei cosiddetti *Materiali estetici* manzoniani orienti in modo preciso il lavoro e le diverse stesure del *Carmagnola*, per poi confluire, anche alla luce della sperimentazione diretta delle tragedie, nelle lucide asserzioni della *Lettre à Monsieur Chauvet* e della *Lettera al Marchese d'Azeglio sul romanticismo*⁵³. Ma ancora più internamente, questo intreccio si esprime in quel particolare *stile* che segna, accomunandoli, gli scritti teorici dei romantici italiani, distinguendoli in certo modo assai più dei contenuti, da quelli dei loro avversari classicisti: una cifra di ironia e misura che adegua direttamente i contenuti dottrinari, primo fra tutti l'ideale della «popolarità»⁵⁴.

-
- 51 Attestata ancora in quell'anno dalla traduzione di Davide Bertolotti del *De l'Allemagne*: il celebre capitolo XI di Madame de Staël (*De la poésie classique et de la poésie romantique*) è intitolato in italiano *Poesia classica e poesia romanzesca*. Ma nel III numero dello «Spettatore» milanese, per un passo abbastanza banale e generico del corrispondente «Spectateur» francese, un altro anonimo traduttore introduceva *romantico* per *romantique*, e annotava: «romantico è un po' più stravagante e capriccioso che romanzesco». E il neologismo si consolida immediatamente nello specifico contesto del dibattito letterario: altre due occorrenze compaiono sullo stesso «Spettatore», sempre nel 1814, nelle traduzioni delle polemiche classico-romantiche francesi. Cfr. C. APOLLONIO, *op. cit.*
- 52 A partire, com'è noto, dai tre «manifesti» di Di Breme, Borsieri e Berchet: cfr. EGIDIO BELLORINI (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, Laterza, Bari, 1943 (reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, Laterza, Bari, 1975) e, naturalmente, la parte IV di questo volume.
- 53 Cfr. in proposito il pregevole studio di GIOVANNI BALDAZZI, *Storia testuale del primo Carmagnola*, «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977, pp. 191-251.
- 54 Si vedano in proposito le lucide osservazioni di MARIO FUBINI, *Romanticismo italiano*, Laterza, Bari, 1971³, in particolare le pp. 39-46 e il saggio *Stile critico del Berchet*.

Per altro verso la contemporaneità fra importazione del termine, adozione del concetto letterario e sviluppo del movimento comporta una certa pigrizia nell'elaborazione teorica, una ricezione abbastanza passiva, schematizzata e impoverita, dei contenuti importati – attraverso Madame de Staël – dalla Germania. Questa debolezza dottrinarica era rinfacciata sprezzantemente ai romantici italiani ad esempio da Foscolo – il quale pure era stato loro maestro – quando liquidava la polemica (1816) come «idle enquiry», questione oziosa⁵⁵; più garbatamente anche Goethe accennava ai «malintesi che si fanno ogni dì più confusi» da parte dei «teoretici italiani» del romanticismo⁵⁶.

In realtà la carenza di approfondimento teorico è una scelta consapevole fatta a vantaggio di una entusiastica adesione *sul campo* alla battaglia romantica. Personaggi come Berchet avvertivano che tutte le forze andavano impegnate, fuori dalle dispute «mistiche» sul termine, sul terreno dell'operare concreto, dello svecchiamento della poesia italiana condotto attraverso l'imitazione pragmatica dei romantici tedeschi: gli «effetti» (magari i pretesi effetti) della loro teoria («popolarità» dell'arte, sua utilità didascalica) interessavano assai più della teoria stessa.

Ciò però non significa affatto che l'adozione di *romantico* come bandiera nominale sia in Italia un fatto laterale e casuale, sganciabile dai contenuti di una riforma letteraria che in fondo si presenta per molti aspetti (continuità con l'illuminismo, eteronomia dell'arte, ecc.) del tutto originale e indipendente dalla linea «romantica» tedesca. Per questa via si è arrivati alla paradossale affermazione che «il romanticismo italiano non esiste»⁵⁷. E in realtà

55 Il giudizio è contenuto nel saggio del 1818 *On the present literature in Italy* (ora in UGO FOSCOLO, Edizione Nazionale delle Opere, X, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, Le Monnier, Firenze, 1958), pubblicato com'è noto con la firma dell'inglese John Cam Hobhouse. Quest'ultimo peraltro, riconoscendo il saggio come opera del Foscolo, escludeva dalla paternità del poeta italiano proprio «la parte riguardante i romantici». Di chiunque sia, resta un giudizio fortemente limitativo, che non a caso suscitò le furie del Di Breme.

56 In uno scritto del 1818 (cfr. *Goethes Werke*, a cura di Karl Heinemann, Leipzig und Wien, s.d., XXV, p. 320), tradotto in italiano e commentato da Enrico Mayer nel 1825 su «L'Antologia», da cui cito (cfr. BELLORINI, *op. cit.*, II, p. 477).

57 È il titolo di un noto libro di GINA MARTEGIANI (Firenze, 1908) direttamente ispirato dal Borgese (secondo altri da Giovanni Papini). Cfr. P. FASANO, *Straniere parole. Il romanticismo nel Mezzogiorno d'Europa*, in *Letteratura italiana, letterature europee*, a cura di Guido Baldassarri e Silvana Tamiozzo, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 73-87.

non mancarono anche all'epoca tentativi di sganciamento del moto di rinnovamento letterario dal termine di «romantico»: il più celebre è quello di Gian Domenico Romagnosi, il quale in un articolo comparso nel 1818 sul «Conciliatore»⁵⁸ propose di abbandonare come «impropria» l'opposizione poesia classica/poesia romantica, e di adottare il termine «ilichiasico» – cioè, secondo un'opinabile etimologia greca, «adattato all'età».

Ma giustamente Mario Fubini chiosava sarcasticamente la scarsa sensibilità militante del Romagnosi: «e chi mai si sarebbe sentito di battagliaiare per una poesia *ilichiasica*?». E si potrà concludere, a riprova di quanto contasse il nome *per* la cosa, citando le furenti reazioni berchettiane a questo goffo tentativo di abbandono del termine, narrate in una lettera di Silvio Pellico al Di Breme:

Berchet era di mal umore, e fremeva leggendo un articolo di Romagnosi sul *Romanticismo*, nel quale l'Autore, professando le nostre dottrine, condanna (come già avevi fatto tu) l'inesattezza del vocabolo romantico. Infuriò, gridando che il pubblico crederà che abbiamo la bassezza di ritrattarci, e si fece giurare da noi che gli permetteremo nel suo primo lavoro di stampare una nota, in cui protesterà di essere irrimovibilmente *romantico*⁵⁹.

* * *

Da quanto sopra risulterà chiaro al lettore il criterio seguito per formare l'indice del presente volume. Abbiamo voluto dar conto della portata europea del fenomeno romantico non tentando velleitarie sintesi sincroniche, e tanto meno azzardando monumentali ricostruzioni storiche, che rischierebbero di coincidere con la vicenda letteraria degli ultimi due secoli; ma documentando la sequenza cronologica dei *punti di partenza*: del costituirsi cioè di quelle aggregazioni che fissano, nel dibattito e nella produzione testuale, il momento in cui in ogni paese la frizione fra termine, concet-

58 *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, ora in BELLORINI, *op. cit.*, I, pp. 416-421.

59 SILVIO PELLICO, *Lettere milanesi*, a cura di Mario Scotti, Loescher, Torino, 1963, pp. 413-414. Per una introduzione al romanticismo italiano e una ricca antologia di testi teorici e finzionali, si veda *Il Romanticismo*, Scelta e introduzione di Pino Fasano, apparati di Silvia Tatti, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2003.

to e movimento esercita la massima produttività e provoca lo scatto decisivo verso la modernità nominata, allora o poi, come «romanticismo». Una sequenza che traccia sulla carta d'Europa, fra 1798 e 1830, un percorso sinuoso, a fine secolo dalla Germania fra Prussia e moribondo Sacro Romano Impero a nord verso la regione dei laghi inglesi, per ridiscendere nel pieno del regime napoleonico in Svizzera e poco più tardi sotto il restaurato dominio austriaco nel Lombardo-Veneto, e infine ritornare a nord verso la Francia, alla vigilia della rivoluzione di luglio. Naturalmente ci sono anche diramazioni non irrilevanti di questo percorso, ad est verso la Russia, a sud-ovest verso la Spagna. Ma per ovvie ragioni di sintesi abbiamo scelto la Jena degli Schlegel e di Novalis, il Cumberland di Wordsworth e Coleridge, il castello di Coppet della Staël e di Sismondi, la Milano di Berchet, Di Breme e Borsieri (col contrappunto della Recanati leopardiana), e la Parigi di Hugo come i luoghi in cui il dibattito e la produzione testuale offrono la documentazione più efficace ai nostri fini. Abbiamo orientato la scelta dei testi in modo da offrire anche, lungo il percorso europeo, saggi di produzione romantica nei diversi generi (se così si può dire, visto che è appunto la distinzione classica dei generi a essere messa in questione dai romantici): dal romanzo di Novalis al poemetto narrativo di Coleridge alla lirica di Wordsworth e di Leopardi, alla saggistica della Staël e di Sismondi, al teatro di Hugo.

Ma a proposito di Leopardi sarà necessaria qualche puntualizzazione per quella che in prima istanza potrebbe apparire una stravagante forzatura: che a documentare la sezione italiana del dibattito e della produzione romantica sia chiamato un personaggio che al movimento romantico storicamente qualificatosi come tale si oppose con ferma e consapevole determinazione per tutta la durata della sua esistenza, dai giovanili interventi nella polemica (1816) sino alla dura e sarcastica condanna, negli ultimi anni, fra *Nuovi credenti* e *Ginestra*, dell'ideologia romantica «progressiva». Non si è inteso affatto con questa scelta nominare Leopardi romantico *malgré lui*, operazione oziosa e poco produttiva, oltre che metodologicamente scorretta. Ma non sono neanche convincenti, in questo caso, i bruschi argomenti di Sebastiano Timpanaro, che riduce classicismo e romanticismo a partiti culturali (nazionali) e ritiene il 'rifiuto della tessera' come gesto definitivo di estraneità al movimento. Vorrei far presente che applicando questo criterio dovremmo radiare dai ranghi romantici Byron, non meno radicale di Leopardi, come s'è detto, nel dichiarare la propria estraneità a quel gruppo di «scribacchini di pessimo gusto». Delle ragioni per cui è legittimo, parlando di romanticismo, anzi dei vari romanticismi, considerare anche il caso Leopardi, è

capitato a chi scrive di discutere altrove⁶⁰; qui proviamo per verifica a richiamare il problema a partire dall'altro corno, *si licet*, cioè da Leopardi stesso. Quanto giova e/o quanto nuoce, per una comprensione e una fruizione piena della grandissima poesia leopardiana, misurarne l'eventuale tasso di «romanticità»? Le controindicazioni sono evidenti, se il termine di confronto è assunto nella sua massima genericità storica e psichica. È abbastanza ovvio che da un significato «epocale» di romantico, che indichi l'insieme della civiltà e della cultura ottocentesca, Leopardi non potrebbe essere escluso: ma non daremmo conto allora, adottando questa etichetta, dell'opposizione frontale del poeta al suo «secol superbo e sciocco». Se d'altra parte enfatizzassimo le pure connotazioni di gusto e sensibilità inerenti al termine, altrettanto innegabilmente applicabili alla poesia leopardiana, rischieremmo di intruppare il nostro poeta in una schiera di poetucoli sentimentali di poco conto: è accaduto a qualcuno di recente di definire Giacomo «un poeta per adolescenti onanisti» (il termine era gergalmente più crudo, mi si perdonerà la censura). Ma anche se negassimo l'applicabilità dell'una e l'altra accezione del termine al caso Leopardi, operazione anch'essa del tutto legittima per chi volesse dar conto della pervicace passione antichistica del poeta recanatese, o di un'esigenza di stile assolutamente aliena da ridondanze banalmente sentimentali, correremmo il rischio di trovarci fra le mani un poeta sospeso fuori del tempo, assurdamente ignaro della vera e propria rivoluzione delle modalità del conoscere e del sentire umano che maturarono esattamente al tempo della sua esperienza esistenziale; e di esporlo, Leopardi, ad operazioni di appropriazione indebita da parte di ideologie, filosofie e poetiche le più differenti, dal nichilismo al misticismo, al cattolicesimo persino, dal calligrafismo rondesco al frammentismo ermetico ai formalismi più acrobatici.

Tutto ciò è accaduto, e continua ad accadere. Tutto sommato sembra meno rischioso, ed ermeneuticamente più produttivo, verificare i punti di interferenza del percorso formativo leopardiano (e dei suoi approdi testuali) con il movimento che egli si trovò concretamente a fronteggiare. Come si cercherà di mostrare, fu proprio l'approccio e il confronto con la «poesia sentimentale» a stimolare il passaggio decisivo del sistema filosofico e poetico leopardiano. Scoprendo nella polemica con i romantici la connessione fra la «poesia sentimentale o malinconica» e la «consapevolezza» moderna, la conoscenza analitica e fredda, in altre parole la ragione, Leopardi, una volta co-

60 PINO FASANO, *Leopardi controromantico*, in *L'entusiasmo della ragione*, Bulzoni, Roma, 1985.

stretto ad ammettere che peraltro quella poesia è l'unica possibile nel mondo moderno, sarà indotto a rivedere profondamente il suo sistema giovanile, fondato com'è noto sull'antinomia natura/ragione e sulla collocazione verso il primo polo di quell'antinomia di tutti i valori positivi: grandezza, bellezza, felicità, vitalità. Fra 1820 e 1823 lo *Zibaldone* testimonia di un graduale e quasi clandestino trasferimento di tali valori positivi dalla natura alla poesia, anche all'unica poesia possibile oggi, quella che pur «*dimostrando* evidentemente e *facendo* sentire l'inevitabile infelicità della vita... ad un'anima grande... raccende l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rende, almeno momentaneamente quella vita che aveva perduta». E il riconoscimento del potere «ravvivante» della poesia sentimentale contemporanea si trasferisce, attraverso la connessione sentimentale-ragione che costituisce il cardine della meditazione romantica europea, alla ragione stessa. Alla fine la filosofia, che nel sistema giovanile leopardiano era contraddittoria alla poesia («dove regna la filosofia, quivi non è vera poesia»; sino quindi alla dichiarazione estrema che il filosofico mondo contemporaneo non può avere *alcuna* poesia), diviene della poesia il necessario complemento: «il vero poeta è sommamente disposto ad essere gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta...». Alla scoperta di quell'«entusiasmo della ragione» che giudica necessario per cogliere le «grandi verità», Leopardi giunge confrontandosi sino in fondo, e alla fine misurandone e intensificandone le potenzialità di persona, con le proposte della «poesia moderna o romantica che la vogliamo chiamare».