

TOMMASO FAGAN

*«Poscia delle città lodai più spesso rustico asilo»: paesaggi naturali e ritiri campestri tra '700 e '800*

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]

TOMMASO FAGAN

## «Poscia delle città lodai più spesso rustico asilo»: paesaggi naturali e ritiri campestri tra '700 e '800

L'intervento analizzerà lo spazio letterario paesistico-campestre dei secc. XVIII-XIX, concentrandosi nei due nomi imprescindibili di Ippolito Pindemonte e Aurelio De' Giorgi Bertola e sulle loro radici culturali, ma spaziando altresì nel pensiero di un autore "minore" quale Francesco Cassoli. Verrà affrontata la tematica dello spazio agreste come dimensione volta al recupero della centralità della persona, la quale, distanziandosi dalle tensioni cittadine, può intraprendere la riconquista del proprio ego nel mondo altro della campagna attraverso uno stato di meditazione ed autosufficienza emotiva. Sarà pertanto recuperata ed approfondita la letteratura paesaggistica e descrittiva di fine '700, e verrà indagato il rapporto tra tale spazio d'elezione naturale e l'incertezza del tempo storico che gli fa da sfondo: il ritorno al contatto vitale con la dimensione naturale si concretizza in una poesia stagionale di derivazione inglese (che vede il poeta come «colui che fuggito dal mondo [...] presta ascolto alla voce della natura») e in una produzione georgico-didascalica che lasciava trapelare i benefici della solitudine e della vita rustica come via privilegiata per la reintegrazione del ritrovato ordine morale. In questo substrato culturale verrà introdotta in Italia una materia campestre che prende ormai le distanze dalla tarda tradizione arcadica, mostrandosi d'altro canto aperta verso una sensibilità moderna ma allo stesso debitrice verso le radici classiche.

Il secolo XVIII, dal punto di vista letterario, si configura come uno spazio *in limine* all'interno del quale è possibile assistere a un graduale ma deciso cambiamento di percezione estetica e ad un mutamento della preferenza inerente al paesaggio: durante tale arco temporale si assiste al passaggio da una categoria ancorata ai residui di un'Arcadia graviniana e crescimbeniana (in cui si rispettavano ancora i canoni del Bello classico) ad un'ontologia fondata sui dettami di un Sublime che Kant definisce «grande al di là di ogni confronto».<sup>1</sup> Viene così inaugurata l'apertura ad un'estetica che vede il paesaggio scevro dalle istanze mimetiche arcadiche e aperto, al contrario, a una decisa vena percettiva che faceva del coinvolgimento emotivo del soggetto la sua peculiarità<sup>2</sup>: non si ha più, dunque, uno spazio naturale filtrato e modulato attraverso le parole degli autori classici che l'hanno descritto in precedenza, bensì un *landscape* interiorizzato dall'osservatore che se ne appropria investendolo del proprio *pathos*. Viene esorcizzato, dopo una tradizione perdurante secoli, il classico e canonico *locus amoenus* basato sulle unità pseudo aristoteliche, e viene introdotto al suo posto un gusto incline all'irregolare, all'informe e al cupo: in tal senso costituisce uno spartiacque l'anno

<sup>1</sup> Per un'approfondita lettura dell'estetica paesaggistica di fine Settecento (con un'ampia panoramica dedicata a vari autori, da Addison all'Algarotti) cfr. il saggio di A. BATTISTINI, *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal bello al sublime, passando per il pittoresco*, «Atti e memorie dell'Arcadia», vol. 3, Roma 2014, 293-311.

<sup>2</sup> JOSEPH ADDISON, nel suo *Spectator*, offriva una percezione estetica che oscillava ancora tra la descrizione di paesaggi capaci di destare stupore e stimolare l'immaginazione («savage prospects of vast deserts and uncultivated marches, huge forests, mishapen rocks and precipices») e delle descrizioni ancora integralmente debitrice ai versi latini (viene citato in particolare Virgilio in merito alla descrizione della cascata delle Marmore). A riguardo cfr. R. BERTAZZOLI, *La Natura nello sguardo. Miti, stagioni, paesaggi*, Verona, Grafiche Fiorini 2007, 278-280. In Italia, già negli anni '70 del secolo si assiste ad una decisa maturazione della sensibilità: SAVERIO BETTINELLI descrive nelle sue pagine «da terribile fatica e il lungo cammino con cui si sale sopra il Vesuvio [...] con tanti avanzi abbronzati e calcinati delle eruzioni, che rendono la salita difficile, pericolosa e nuova affatto», dipingendo così una scena che «in verità fa un effetto e una sensazione e un trasporto nell'anima che è difficile a definire». Per Saverio Bettinelli e il suo rapporto con l'estetica paesistica cfr. A. DI RICCO, *Tra idillio arcadico e idillio filosofico; studi sulla letteratura campestre del '700*, Lucca, M. Pacini Fazzi 1995. Natura selvaggia, luoghi irregolari e risonanze emozionali si rintracciano finanche nelle pagine della *Vita alfieriana*, dove l'astigiano racconta il suo passaggio in Svezia durante un ferocissimo inverno, che viene vissuto (e trascritto) con un'ampia partecipazione emotiva che lo porta ad accentuare le asperità del brullo territorio scandinavo; un *landscape* composto di «immense selve, laghi e dirupi» che provocano nel grande tragediografo «le più fantastiche idee, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto ed indefinibile silenzio che regna in quell'atmosfera, ove ti parrebbe quasi essere fuori dal globo» (V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, Milano, Garzanti 2000, 97-99).

1757, quando Edmund Burke pubblica *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, nodale nello stabilire (come già fece lo Pseudo Longino secoli prima) non solo un nuovo stile letterario, ma un vero e proprio cambiamento nella visione del mondo e dell'estetica della natura, conferendo così rispettabilità gnoseologica al senso e all'immaginazione, avvolgendo i versi (ma anche le pagine dei diari di viaggio, genere molto in voga nel Settecento<sup>3</sup>) di un caldo *pathos* e di una visione creativa e spontanea: un paesaggio che, per dirla con le parole di Joachim Ritter, «è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento». Ambienti selvaggi, luoghi emozionali dal gusto ossianesco ed una Natura che diventa *paesaggio*; parafrasando George Simmel, tale trasformazione «richiedeva [...] una lacerazione rispetto al sentimento unitario per la natura universale», sottolineando così la frattura tra la mimesi classica e il frammentario moltiplicarsi in più punti di vista proprio della nuova estetica. Ne sarà influenzata anche la concezione del tempo; non ci troviamo infatti più davanti ad un *locus* in cui tale dimensione risulta cristallizzata, con i personaggi che vivono in una forma atemporale avente tutti i crismi di una felice ed incorrotta età dell'oro, ma siamo bensì di fronte a uno spazio agreste più verace e genuino, dove il poeta è colui che «fuggito dal mondo, presta ascolto alla voce della natura di mese in mese e di giorno in giorno, durante il corso dell'anno».<sup>4</sup> Proprio di *età dell'oro* parla Aurelio de' Giorgi Bertola:

Cercasi forse invano per le anime gentili una situazione più grata di quella, in cui son elleno allora che, per mezzo di un vivo immaginare uscendo dalla sfera de' moderni costumi, vanno a trattarsi soavemente in seno al dolce riposo, e al candor di sentimenti della felice età dell'oro<sup>5</sup>

Non sarà più raffigurato un tempo lineare, ma circolare, che permette per l'appunto la percezione dei ritmi della Natura non in un'anacronistica dimensione "altra" al di fuori dello spazio-tempo, bensì in una realtà in cui era possibile sentirsi parte dei ritmi e dell'armonia del Mondo (ne sono una dimostrazione i vari poemetti "stagionali"<sup>6</sup>: Bernis, Thomson, Pindemonte, Meli, Lamberti, Martignoni e Barbieri). Da *Nature* si passa a *Landscape*, dunque, con lo sguardo e la soggettività che diventano protagonisti in un atto di rinnovamento: ancora il Bertola parlerà di "vecchio cirimoniale d'Arcadia".

Ho deliberato più volte che esistesse un libretto poetico Italiano, il quale servisse come di un codice portatile per gli amici della campagna; ricopiandola tal quale è oggi giorno, ma senza il vecchio cirimoniale d'Arcadia<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Celeberrimi sono gli esempi di F. ALGAROTTI (*Viaggi di Russia*) e A. DE GIORGI BERTOLA (*Diari del viaggio in Svizzera e in Germania*).

<sup>4</sup> «[...] The man who, from the world escaped / in still retreats and flowery solitudes / to Nature's voice attends from month to month» (J. THOMSON, *The Seasons, Autumn*, vv. 1304-1306). Nel testo viene riportata la traduzione di Rosario Assunto.

<sup>5</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Ragionamento sulla poesia pastorale e particolarmente sopra gl'Idilli di Gessner*, alle pagine 3-30 della *Idea della bella letteratura alemanna*, II, Lucca, Bonsignori 1784.

<sup>6</sup> Un'approfondita analisi è quella condotta da R. BERTAZZOLI, *La Natura nello sguardo*, 65-97.

<sup>7</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Il sepolcro campestre*, Bassano 1785, 145. Il passo è tratto dalla prefazione dell'idillio.

Il già citato Jean-François de Saint-Lambert viene preso in considerazione proprio dal Bertola<sup>8</sup>: con le sue *Saison* il francese ha dimostrato che è possibile descrivere amabilmente oggetti campestri, «serbandone la verità. (Il suo) Poema delle *Stagioni* ci fa della campagna un quadro pieno di seduzione: offre un asilo allo stanco cittadino; gli addita e gli descrive una situazione piacevole in mezzo a' campi, ove può andare a procacciarsi una sicura tranquillità, e i piaceri del Saggio».<sup>9</sup> Ne deriva, pertanto, un distacco dal sopraccitato “vecchio cerimoniale” arcadico in nome di una poesia “neopastorale”, il cui scopo è quello di invogliare (e questo sarà ancora più evidente con le opere del Pindemonte) alla ricerca della campagna e dei suoi piaceri virtuosi e innocenti, come gli affetti domestici, le riflessioni serene e la moderazione dei desideri.

I sensi sono ora chiamati in causa, investiti da uno spazio naturale caratterizzato da vastità, privazione e potenza: nel *Viaggio sul Reno* il Bertola afferma che

Io ho cercato di narrare e di descrivere soprattutto per coloro che si piacciono di quelle campestri situazioni che ora muovono l'animo soavemente, ora l'agitano con forza e l'ingrandiscono; ho però aspirato talvolta a dar qualche cenno atto non già a soddisfare, ma a solleticare anzi vieppiù l'appetito dei naturalisti<sup>10</sup>

Il Settecento presenta però, una terza tipologia legata al *landscape*, quella cioè del Pittoresco, teorizzata da William Gilpin nell'ultimo decennio del secolo e trovante nello stesso Aurelio Bertola uno dei suoi principali esponenti nel suolo italiano. Con le sue due opere “di viaggio” (Il *Diario* del 1787 e il successivo *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* datato 1795<sup>11</sup>) il riminese parla di una Natura “volubile e cangiante”, raffigurandola in tutti i suoi colori e forme: il Pittoresco consta, inoltre, di una certa distanza tra l'osservatore e il paesaggio osservato, risultando così una sorta di estetica *in between space* tra l'armonico classico e il sublime romantico (Nietzsche lo chiamerà “pathos della distanza”), risultando una categoria stimolante l'immaginazione ma non ancora l'urgenza incondizionata del sentimento. Si vedano, a tal proposito, le sue parole relative ai “piaceri dell'immaginazione”:

[...] seduto su questa pietra ho ancora de' piaceri d'immaginazione novi in una chiusa campagna. Se freme gagliardamente il mare che bagna la costiera d'Amalfi, qui se ne sente lo strepito: pensando che se mi piacesse di far il cammino della montagna [...] avrei d'improvviso l'aspetto del mare, e un altro tutto peregrino orizzonte; così pensando, io m'inebbrio di un piacer vivissimo, e lascio il freno alla mia fantasia; e di mezzo a boschetti di cedri, ond'è lieta la costa, parmi guardare la tempesta.<sup>12</sup>

Pochi più grati incontri può procurar la natura a chi viaggia su per un gran fiume di quello degl'affluenti, ancorché non si voglia andar su per essi, e lo paragonerei volentieri a quello che in lontananza si fa de' porti viaggiando per mare, ancorché non si voglia entrarvi e dar fondo.

---

<sup>8</sup> Cfr. A. DI BENEDETTO, *Immagini dell'idillio nel secolo XVIII: Bertola e le poetiche della poesia pastorale*, in *Un Europeo del Settecento: A. de Giorgi Bertola riminese*, a cura di A. Battistini, Ravenna, Longo Editore 2000, 201-216. Qui 211.

<sup>9</sup> Ivi, 210-211.

<sup>10</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno, Lettera I*, 50 (per le edizioni di riferimento cfr la nota 11).

<sup>11</sup> Le edizioni più recenti sono: *Diari del viaggio in Svizzera e in Germania*, Firenze, Olschki 1982 (a cura di M. e A. Stauble) e *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, Firenze, Olschki 1987 (sempre a cura di M. e A. Stauble). Il *Viaggio sul Reno* è la rielaborazione letteraria dei diari che il Bertola tenne durante il viaggio compiuto proprio in Svizzera e in Germania nell'estate-autunno del 1787. Per un approfondimento sul passaggio dall'opera diaristica all'elaborazione artistico-letteraria del *Viaggio* si veda l'introduzione dei *Diari*, 51-64.

<sup>12</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Lettere Campestri (Al signor Marchese Bali Sagramoso)*, in *Operette in verso e in prosa*, Bassano, Remondini 1785, 140.

Oltre alla vaghezza che accrescono alle rive, apprestano un grato pascolo alla nostra immaginazione, la quale spazia su per quei canali, segna i confini di diversi paesi fra cui essi scorrono e, congettura le città e i villaggi sulle lor rive, vi va ingrandendo ed agevolando i mezzi della circolazione, penetra fino alle sorgenti, visita i monti donde questi scaturiscono e varia e dilata e colorisce in cento maniere l'orizzonte entro cui ci troviamo.<sup>13</sup>

La Natura bertoliana è formata da un gusto equilibrato, in cui armonia ed equilibrio non si oppongono in maniera drastica al contrasto: ne è un esempio la descrizione delle montagne della Scozia che prende luogo nella Lettera II.

Le catene montane di che il Reno è stretto da presso, o via via corteggiato da lunghe, sono Alpi elvetiche [...] pare che queste diramazioni distinguansi in generale pel pittoresco cupo e terribile ancor più di quelle che giacciono alla sinistra. Pare altresì che le rivoluzioni fisiche si sieno qui aperto un campo più vario e vasto; quindi le tante vestigie di crateri vulcanici, le tante e sì diverse acque minerali, le tante e sì diverse qualità di terreni; e vette e gole e fenditure e attorcimenti e angoli e ritagliature che danno sontuosamente nel romanzesco; le quali cose, benché non manchino al margine opposto, pur non vi s'incontrano così in grande [...] Noi però dubiteremo assaissimo non le montagne della Scozia settentrionale possano accogliere altro carattere che il terribile. Ma questo e l'amenò e il ridente si alternano nelle renane, la sì nuova e molteplice bellezza delle quali onde nasca, non è già facile a dire; e tuttavia io mi proverò a dirne alcuna cosa.<sup>14</sup>

Nella stessa lettera, inoltre, vi è una definizione di pittoresco ai limiti del programmatico:

Si vuole che le figure tondeggianti e le linee curve procaccino maggior bellezza che non le angolose e le terminate da linee rette. Certo tondeggiano i più vaghi e aggraziati prodotti della natura, le conchiglie, i fiori, le foglie; né si sdegni alcuno che io nomini queste gentilezze a proposito di montagne. In oltre l'aspetto di ondeggiamento anche negli oggetti immobili risveglia un'idea di moto: e mercè tale idea sorge nell'animo dello spettatore non so qual nuovo desiderio che lo appassiona amabilmente e per cui rattivansi e prolungansi di molto i piaceri dell'immaginazione.<sup>15</sup>

Vediamo come, principalmente, il *landscape* renano è particolarmente consono al Bertola proprio per questa alternanza ameno-terribile, che elargisce spazio a linee sinuose e gradazioni regolari atte a stimolare la categoria burkiana del sublime intrecciata a quella dell'immaginazione (nel *Viaggio* sono presenti finanche delle descrizioni di paesaggi che il Bertola non visitò<sup>16</sup>: tecnica, questa, risultante lo stile di un'immaginazione completamente libera da vincoli e dal ricordo coercitivo della realtà e della memoria).

In linea di massima, i *Viaggi* contengono lettere che possono essere suddivisibili in due sottogruppi: i racconti (il vero e proprio resoconto del viaggio, in cui è impresso in maniera personale il vissuto dell'autore) e le digressioni, che hanno l'effetto di intervallare il racconto con riflessioni e divagazioni di carattere estetico.

I *Diari* costituiscono la testimonianza più impressionistica e spontanea dell'itinerario bertoliano, con dati presenti in maniera ancora disordinata e frammentaria, mentre il *Viaggio nel Reno* rappresenta la rielaborazione più ponderata, diretta cioè all'analisi della parte più pittoresca della

<sup>13</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno, Lettera XXXIII*, 135.

<sup>14</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno, Lettera II*, 53-55.

<sup>15</sup> Ivi, *Lettera II*, 54. Nella *Lettera XVII* parlerà invece di «austerità delle alture temperata dalla amenità de' vigneti che poggiano fino a destare paura del pari che meraviglia» (Ivi, 82-83), e nella V di «grata sorpresa che ne crea l'amenò conseguito per le vie del terribile» (Ivi, 56-57).

<sup>16</sup> Ne è un esempio la descrizione del villaggio di Oberstein nella valle del Nahe (Ivi, *Lettera XI*, 77-79).

valle del Reno<sup>17</sup>: fondamentale, a tal riguardo, non solo il *modus* di descrizione paesistica attenta ai chiaroscuri e all'utilizzo dei contrasti visivi («il vasto e nuovo dominio degli occhi» che sembra «ingrandire e fortificare»<sup>18</sup> i sensi di colui che osserva), ma finanche il filtro soggettivo attraverso il quale il *landscape* risulta, oltre che cangiante, modulabile a seconda della volubilità di chi osserva<sup>19</sup> («Sarà data, io credo, la preminenza alle une o alle altre secondo il carattere e la disposizione d'animo di chi le guarda»<sup>20</sup>).

È notissimo di che mirabile effetto sieno i contrasti nelle opere dell'arte ed hanno una magica forza negli spettacoli della natura. Ma in questi (e potrà forse dirsi lo stesso di quelle) v'hanno alcuni contrasti di una specie che non è fatta per tutti gli occhi. Nascono da sottili gradazioni, da fuggevoli corrispondenze, da masse, da colori direi quasi modesti, perocchè non esternano a bella prima tutte le rispettive lor differenze, tutte le lor furtive mistioni. A ben ravvisarle, a discernerele, occorre aver l'occhio alquanto accostumato al bello campestre.<sup>21</sup>

Il paesaggio renano, con il suo alternarsi tra “ameno e terribile”, costituisce un terreno fertile per la prosa del Bertola, il quale procede tra una gradazione sequenziale di componenti «atte [...] a commuovere profondamente da prima e a condurne e a condurne poi fra utili investigazioni».<sup>22</sup> Questa è invero una sorta di assioma teorico riguardante la maniera in cui l'autore coglie il lato paesistico, e dimostra alla perfezione come egli senta una doppia spinta (l'una contrapposta all'altra) derivante dalla visione stessa: se da un lato il “commuovere profondamente” corrisponde alla soggettività dell'osservatore (e dunque alla percezione preromantica legata alla consonanza/dissonanza del *landscape* stesso con il proprio stato d'animo), dall'altro le “utili investigazioni” altro non sono che la maniera raziocinante (e, per certi versi, di derivazione illuministica) legata all'analisi delle ragioni della bellezza.

Senso della proporzione e inserti moralistici del paesaggio sono spesso alla base della scrittura bertoliana: ne è un esempio la Lettera XL, dove con toni decisamente debitori al Pittoresco vi è descritta la regione di Oberwinter.

Bello a vedersi dal Reno, bellissime per chi passeggi su per la riva sono le campagne di Oberwinter, grosso borgo abitato da cattolici e da calvinisti [...] Vorrei saper dipingere quel fiume, quelle colline, quei monti; e lo saprei senza dubbio se vi fosse modo d'insinuar nel ritratto alquanto di quei vivi e dolci spiriti di che io era investito mentre respirava quell'aria [...] Sembra che ne' siti soavemente malinconici non ci punga tanto questo bisogno; le sensazioni che in noi producono gli oggetti di tali siti concentrano le nostre idee, alimentano in qualche modo la nostra immaginazione e applicano, per dir così, qualche cosa sul nostro cuore che lo acquieta, lo calma o lo dispone ad un blandissimo sopimento; laddove in una campagna tutta ridente si accrescono e si ravvivano i movimenti del nostro cuore, le nostre idee diventano

<sup>17</sup> Ne sono degli importanti indicatori le impostazioni sintattiche delle due opere: se nel *Diario* il corso degli spostamenti è scandito da un modulo sintattico estremamente semplice e lineare («Partito da...», «Giunto a...») nel *Viaggio* questo è invece sostituito da un tono più ricercato e maggiormente proteso verso lo stile manualistico-didascalico (es. «Lorrich, borgata appartenente all'Hassia Darmsat, è posto a diritta presso un fiume influente», «Linz, piccola città dell'elettorato di Colonia, giace sulla riva orientale»).

<sup>18</sup> Ivi, Lettera V, 66.

<sup>19</sup> Interessante, a mio modo di vedere, il parallelo poesia-pittura condotto da S. CONTARINI in *La gradatio patetica: Bertola e Sulzer*, in *Un Europeo del Settecento: A. de Giorgi Bertola riminese*, 217-236 (qui 217-219). È interessante notare come la descrizione, per esempio, del *Et in Arcadia Ego* del Poussin rappresenti un esempio di, appunto, *gradatio* rivelata dall'insieme delle sfumature malinconiche e dai pensieri introversi suscitati dall'immagine conflittuale del sepolcro in Arcadia.

<sup>20</sup> A. DE' GIORGIO BERTOLA, *Viaggio sul Reno*, Lettera XVII, 96.

<sup>21</sup> Ivi, Lettera X, 76.

<sup>22</sup> Ivi, Lettera XI, 79.

impazienti di esternarsi, i nostri desideri si slanciano rapidamente fuori di noi e un impeto irresistibile ci sforza a cercare una comunicazione fra le nostre sensazioni e le altrui [...] Innamora soprattutto di questo paese la nitida disposizione delle parti pur tanto varie, la unità che ne risulta e ancor più il felice accoppiamento dell'utile col piacevole che visibilmente vi regna.<sup>23</sup>

Oltre alla categoria pittoresca è ben visibile, dunque, una descrizione paesaggistica tesa all'analisi dei sentimenti e alla descrizione di una tensione riflessiva che spesso viene caricata di venature preromantiche<sup>24</sup>: una dei capitoli più coinvolgenti, a tal riguardo, è costituito dalla lettera XVII, dove il motivo (per certi versi anacronistico) del rapporto paesaggio-stato d'animo viene riportato in maniera decisamente patetica.

Questi scherzi producono in uno stesso luogo cangiamenti di scena singolarissimi e le montagne sono, per così dire, il lor regno. Si unisce ai medesimi l'effetto de' mobili globi delle nuvole, le quali spargono talvolta quasi un leggiere velo sopra le parti illuminate [...] Talvolta quella luce improvvisa, la quale investe i monti che prima erano tenebrosi, ne ha sviluppato aspetti giocondissimi; e credevamo di veder uscire nuovi oggetti quasi dal seno de' monti stessi; talvolta poi la tenebria inaspettata spargeva a poco a poco un non so che di patetico sopra i colli, che ci erano comparsi fino allora sommamente giulivi e brillanti.<sup>25</sup>

La novità del punto di vista bertoliano si concretizza, inoltre, nel lessico diaristico, comprendente lemmi programmatici quali *romanzesco*, *pittorico* e *romantico*, oltre a sintagmi quali *ceruleo*, *cenerino*, *nericante*, *gialliccio*, *verdezza* (particolarmente adatti per dare l'idea dell'aspetto cromatico e dinamico del paesaggio), arricchiti sovente da verbi suffissati in -eggiare (*frasceggiare*, *lagheggiare*, *echeggiare*) ancora utili per nel rendere il paesaggio scorrevole e in continuo cambiamento.<sup>26</sup> L'idea di equilibrio dinamico è inoltre data dalla reiterata ripetizione del sintagma "qua e là" e da elementi introduttori quali "ora...ora", "quale...quale", "quando...quando" e finanche da accoppiamenti aggettivali<sup>27</sup> quali:

- terne (*una delizia lunga, muta, tranquilla; basse, malinconiche, uniformi sono le terre che spalleggiano questo confluente; parti insipide, mute, uniformi*)
- quaterne (*le rocche, i vigneti, gli orti, i villaggi; si presentano in lontananza, il culto, il deserto, l'orrido, il gentile*)
- addirittura serie di sei e sette elementi (*il solitario, il nobile, il semplice, il patetico, il lieto, l'amabile; né potrò dire io la bellezza dello spettacolo al cessar di quella, al rompersi, al diradarsi delle nuvole, al fuggir della nebbia, al lieto ricomparire che fece il sole, al riaprirsi di quelle gole, di quelle sinuosità, di que' declivi, al ripercuotersi e confondersi de' colori della luce contro la verde e fluttuante chioma delle rupi più vicine*)

La dinamicità del paesaggio cangiante e variabile viene inoltre rimarcato da similitudini e metafore introdotte da giunture dall'alta carica espressiva come *per così dire* («le montagne sono, per così dire, il loro regno»), *direi* («con questa direi quasi squisita quiete di condotta»), *dirò* («da serie di colline veduta, dirò così, di profilo»).

<sup>23</sup> Ivi, Lettera XL, 150-152.

<sup>24</sup> Spesso connesso a riflessioni sulla caducità del tempo e sulla provvisorietà del reale, poeticamente concretizzate nelle immagini di rovine e fortezze abbandonate (cfr. le Lettere XV e XXVI).

<sup>25</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno*, Lettera XVII, 93.

<sup>26</sup> Cfr. a tal merito G. ANTONELLI, *Lingua e stile di Aurelio Bertola viaggiatore*, in *Un europeo del Settecento: A. De Giorgi Bertola riminese*, 355-400.

<sup>27</sup> Traggo gli esempi da ivi, 381-382.

Già nella poesia dell'elvetico Gessner (adorato e tradotto dall'autore riminese) potevano essere rintracciati prodromi di un paesaggio impressionista, dove il lettore/osservatore poteva «raccolgere bellezze di diversa specie [...] cercare in esse il lato della sorpresa più pronta», innalzando così la propria sensibilità. Molto importante è la ricerca e la cura del dettaglio, in una raffigurazione d'insieme che promuove dunque l'a-staticità del *landscape* attraverso anche la "linea serpentina" («La serpentina del Reno, nel formare "suntuosi labirinti", ostacola la visione immediata dell'insieme, il colpo d'occhio che abbraccia simultaneamente un intero paesaggio. Costringe invece a cogliere la varietà parziale dei particolari anche se la continuità della linea li correla a formare una varietà regolata»)<sup>28</sup> che, quasi come una legge geometrica, conferisce agli oggetti lambiti dalla vista un aspetto di ondeggiamento e di vitalità, in grado di vincere la monotonia visiva, evitando la regolarità e rintracciando per l'occhio un piacere diversificato. Sempre Battistini<sup>29</sup> rileva un parallelo importante con il pittore inglese William Hogarth, il cui trattato sull'*Analisi della bellezza* sottolinea l'importanza dell'innovazione della stessa linea "ondeggiate e serpentina" come espediente visivo-narrativo ideale per contrastare la ripetitività e il tedio, sempre più incombenti nella raffinata società settecentesca. La fisionomia "immobile" del paesaggio arcadico viene dunque sostituito dalla ricerca di varietà e dinamismo vissuta in prima persona dall'autore che veste ora i panni del regista, il quale indirizza il proprio sguardo seguendo il panorama e il suo cangiante intreccio: i ruscelletti, i boschi e le ripe vengono filtrati in maniera non prettamente mimetica ma creativa, rendendo così la descrizione dominata non dalla grazia ma dall'arabesco e da un "pittorresco disordine". Nella prosa di Bertola si possono ritrovare i connotati della *roughness* teorizzata dal sopracitato Gilpin: il paesaggio scabroso e anfrattoso rende il dovuto omaggio al crescente sentimento inglese che si stava imponendo come codice dominante nell'Europa tardo settecentesca (all'amico Amaduzzi aveva confessato «di avere momenti d'umore veramente Britannici»<sup>30</sup>), e sprigionando un'atmosfera atta prima a "commuovere profondamente" per poi però tornare a «sottoporre l'entusiasmo al giogo della ragione».<sup>31</sup> Ed era certamente fecondo il *background* culturale albionico da cui trarre ispirazione: se il dettame pittorresco nasce come risposta visiva della moda dei giardini all'inglese attraverso i dipinti di Lorrain, Poussin e Rosa, la scoperta odeporica e "sentimentale" vera e propria è dovuta alle prose dei viaggi lungo i monti e gli anfratti del Lake District, delle Highlands scozzesi e delle pianure elvetiche.<sup>32</sup>

La ricerca del multiforme e del movimento finisce, così, per snaturare l'estetica e la fisionomia dell'idillio arcadico, sempre statico ed uguale a se stesso: la linea serpentina nella letteratura odeporica settecentesca serve, al contrario, a dare il senso del cammino, del viaggio e del paesaggio in continuo divenire, dando vita così ad "un grato pascolo per l'immaginazione." L'animo dell'autore può definirsi, pertanto, pervaso da un sentimento ai limiti dell'appagamento:

<sup>28</sup> Cfr. il seminale saggio di A. BATTISTINI, *La sensibilità pittorresca della linea serpentina*, in *Un europeo del Settecento: A. De Giorgi Bertola riminese*, 237-262. Qui 245.

<sup>29</sup> Ivi, 239.

<sup>30</sup> Passo tratto da una lettera datata marzo 1776 e giacente presso il Fondo Amaduzzi, poi trascritta da M. CERRUTI, *Aurelio de' Giorgi Bertola tra «Aufklärung cattolica» e sperimentazioni neoclassiche*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere 1984, 415.

<sup>31</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca, Francesco Bonsignori 1784, 21.

<sup>32</sup> Sono innumerevoli le testimonianze che possono essere ascritte a tale categoria: dall'epistolario di THOMAS GRAY (le *Correspondences of Thomas Gray*, infarcito di descrizioni delle sue scampagnate estive in Scozia e Inghilterra), alle memorie di SAMUEL JOHNSON (*A journey to the Western Islands of Scotland*) all'opera dell'italiano CARLO CASTONE DELLA TORRE DI REZZONICO (*Giornale del viaggio d'Inghilterra*).



(Una) specie di sentimento ch'io non saprei definire bene, ma che conosco a meraviglia coloro che han frequentato le montagne. Certo partecipanti tosto di quell'aere purissimo le nostre passioni del pari che il nostro sangue; e quel vasto e nuovo dominio degli occhi sembra poi ingrandirci e fortificarci l'animo e i sensi.<sup>33</sup>

Suggerzioni moderne e gusto per le antichità, tradizione georgico-pastorale e sensibilità propria dell'Europa di fine Settecento: queste, in definitiva, i costituenti fondamentali della letteratura "renana" del Bertola, sottolineate dallo stesso autore *in itinere* attraverso programmatiche citazioni delle *Georgiche* virgiliane e la presenza più sottintesa ma di certo non meno importante dell'ascendente dei poeti inglesi (in particolare spicca la presenza di due volumi di James Thomson e di Edward Young nello scaffale della casa di un ufficiale incontrato nelle campagne di San Goar, e descritti nella Lettera XXI).

Come l'anima s'alza e si allarga in questo aperto e bel cielo! Parmi ancora che la campagna rinforzi le nostre facoltà intellettuali, e più grande ci renda e più necessario il piacer di pensare<sup>34</sup>

Con queste parole Ippolito Pindemonte apre le proprie *Prose*, mettendo in chiaro fin da subito il proprio amore per le amenità campestri,<sup>35</sup> con lo spazio agreste che si configura come luogo prestabilito per i momenti di riflessione in cui l'autore *solo et pensoso* si allontana dal marasma caotico della vita cittadina per immergersi nella contemplazione e nel raccoglimento (autobiograficamente nel 1783, quando all'età di 32 anni il veronese fu costretto per motivi di salute a un periodo di riposo nella villa di Avesa). Il Pindemonte, nei suoi lavori campestri (*Prose e Poesie*<sup>36</sup>) mette in luce, alla stregua dei lavori dell'amico Bertola, una propria personale visione estetico-paesaggista fondata su uno spazio naturale dove il "bello" viene filtrato attraverso lo sguardo e la capacità patetica dello

<sup>33</sup> A. DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno, Lettera V*, 66.

<sup>34</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa I*, 65. L'edizione di riferimento utilizzata è quella curata da Angiola Ferraris (*Prose e poesie campestri, "La Torre d'Avorio"*, Torino, Fogola Editore 1990). Cfr. con il Bertola, che nella XVII lettera scrive «Qual miniera per un dipintore di paesetti! Qual luogo per meditare, per essere solo e contento!» (*Viaggio sul Reno, Lettera XVII*, 94).

<sup>35</sup> Non vi sarà più, come in Bertola, una tensione evocativa a oggetti lontani ed esterni al chiuso cerchio della campagna, mentre permane l'assenza delle inquietudini che saranno invece protagoniste del secolo successivo. Il versante "antropologico" della poesia pindemontiana è ben descritto dalle parole di Mario Pieri: «Non di quella malinconia che vien dall'amore, nella quale il Petrarca è meraviglioso, bensì dall'altra, che nasce dalla compassione verso il prossimo e dal senso delle umane sciagure» (parole riportate da B. MONTANARI, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Fiorini 2003, 85).

<sup>36</sup> Sia le *Poesie* che le *Prose Campestri* sono state composte nell'estate del 1785 (secondo testimonianze dirette dell'autore), ma ebbero vicende editoriali differenti. Nel 1788 uscì a Parma, per i tipi bodoniani, il *Saggio di Poesie Campestri del Cavalier Pindemonte*, cui seguirà una ristampa nel 1792. Le *Prose* vedranno invece la luce solamente nel 1795 (dopo fitte discussioni epistolari col Bettinelli e col Vannetti), quando a Verona per i tipi del Giuliani venne pubblicato il *Saggio di Prose e Poesie Campestri* (dunque la terza edizione delle liriche e la prima delle *Prose*). Venne stampata infine nel 1817 (Verona, Giuliani) l'edizione (riveduta dall'autore) delle *Prose e delle Poesie Campestri*, ultima vivente l'autore e sulla base della quale si esemplano tutte le stampe successive. L'edizione veronese del 1817 venne inoltre arricchita con la ristampa della *Dissertazione sui giardini inglesi e sul merito in ciò in Italia*, precedentemente presentata all'Accademia di scienza, lettere e arti di Padova nel 1792 e pubblicata nel volume IV degli stessi Atti. Dal punto di vista filologico è necessario aggiungere che il manoscritto delle *Prose* sia andato perduto, mentre per le *Poesie* siamo in possesso di una carta originale (relativa tuttavia non alla stampa del 1817 ma a quella del 1788, conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma, sotto la segnatura «Ms. parmense 1515»).

stesso osservatore, immerso in uno stato contemplativo mediato da percezioni visive, olfattive ed auditive. Le *Poesie Campestri* (il cui corpo lirico è composto da sette poesie e da un poemetto, *Le quattro parti del giorno*, diviso in quattro sezioni) sono pertanto l'espressione di una necessità di isolamento e *otium* costruttivo in cui viene cantata una Natura pacata e serena, lontana dalle vacuità arcadiche e sito ideale per un distacco ragionato dagli spazi urbani e dalle aporie del presente storico: un *landscape* all'interno del quale vengono mediati dei residui neoclassici (si parla infatti di un paesaggio mite, dolce e razionale) e leggeri prodromi che definirei "protoromantici"<sup>37</sup> quali antiche rovine (specie ne *La Solitudine*<sup>38</sup>), e passi come la "notte bruna" e l'"atra foresta", che favoriscono inquietudini patetiche e "angusta quiete" creando così il terreno adatto per sensibilità malinconica e umbratili meditazioni. La malinconia non è però conducibile al *topos* (pre)romantico indicante un vago (e spesso compiaciuto) sentimento di tristezza ed inquietudine: nell'*ego* letterario del veronese e dalle sue esperienze autobiografiche si può infatti notare come salute, malattia e convalescenza<sup>39</sup> fossero oggetto di interesse e rimuginazione.

Pien d'un caro pensier, che mi rapiva,  
Giunto io mi vidi ove sorgean d'antica  
Magion gli avanzi su deserta riva  
[...]  
Ma su un lucido colle, o per la verde  
Notte d'un bosco, co' pensieri insieme,  
E co' suoi dolci sogni, in cui si perde,  
Passeggia il mio fedele, e duol nol preme,  
Se faccia d'uom non gli viene contro alcuna,  
Perché sé stesso ritrovar non teme<sup>40</sup>

L'evoluzione del pensiero pindemontiano è verificabile altresì in senso diacronico, riprendendo in parte anche alcuni suoi scritti giovanili, in special modo quelle rime arcadiche (il Pindemonte fece parte dell'Accademia romana negli anni '70 del secolo) che costituiscono una sorta di "palestra letteraria" per il veronese: gli scritti pubblicati negli atti dell'Accademia hanno di certo un manierismo ed una riuscita non felicissima (e non è un caso se furono ripudiate molte composizioni di quell'età), ma è interessante, a mio parere, notare come nell'"arcade terra" e nel "beato suolo che di veder tanto desio"<sup>41</sup> [...] che si ricompone "al semplice di pria" si celassero i primi prodromi del paesaggio agreste innocente e candido che sarà protagonista dei versi (e delle prose) campestri. Negli stessi versi arcadici è possibile notare un primo accenno di pensiero legato all'autenticità della poesia campestre rispetto a quella cittadina, tematica poi ripresa nelle *Poesie*:

---

<sup>37</sup> Cfr. a riguardo G. BALDASSARRI, *Dal preromanticismo ai miti neoclassici*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza 1986, 99-117 (per il Pindemonte cfr. 108-114) e G. P. MARCHI, *Inquietudini preromantiche nelle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, in *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, a cura di Annarosa Poli ed Emanuele Kanceff, Moncalieri, C.I.R.V.I., 1998, 151-160.

<sup>38</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, La Solitudine*, alle pagine 143-146 dell'edizione della Ferraris.

<sup>39</sup> Temi elaborati in particolare nella lirica *Alla Salute* e nell'epistola *Sulla Convalescenza (A sua eccellenza la signora N.N.)*. Si veda anche M. FANTATO, *Malinconia, salute, malattia e convalescenza nella letteratura veneta fra Sette e Ottocento. Il caso di Ippolito Pindemonte*, Verona, Cierre Grafica 2013.

<sup>40</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, La Solitudine*, vv. 1-3, 103-108.

<sup>41</sup> I. PINDEMONTI, *Stanze di Polidete Melpomenio*, vv. 3-4. In assenza di una moderna edizione delle rime arcadiche del Pindemonte (non sono presenti nemmeno nel compendio, altrimenti piuttosto completo, di Alessandro Torri) ho dovuto estrapolare le liriche dal tomo decimoterzo delle *Rime degli Arcadi*, Roma, Paolo Giunchi Editore, 1780, 382.

[...] già le polveri, il minio, e i compri odori,  
e i bizzarri si spoglia ella vestiti,  
e al semplice di prima si ricompone<sup>42</sup>

È di sicura importanza, inoltre, tenere in considerazione come l’Arcadia in questione sia non già quella classico-pastorale dei primi Custodi (Crescimbeni e Gravina), bensì quella rinnovata del quinto custode Gioacchino Pizzi (operante nel periodo compreso tra il 1772 e il 1790) che lui stesso chiamerà “la Seconda età dell’Accademia”, maggiormente aperta alle Muse “cittadine del Mondo” e alle tematiche filosofiche e scientifiche.<sup>43</sup> È proprio in questa Accademia che si innestano le figure dinamiche del Parini, di Giovanni Fantoni, di Vincenzo Monti, di Melchiorre Cesarotti e di, appunto, Ippolito Pindemonte: tutte figure *in limine* di un fine Settecento dove il linguaggio illuministico si intreccia con il registro classicista, aiutato anche dalle aperture esterofile (e in particolare filoinglesi) dell’abate Godard.<sup>44</sup>

L’estetica e il pensiero pindemontiano si dimostrano in continua evoluzione, mai statici e cristallizzati ma aperti ad un bidirezionalismo che rendono l’autore veronese non solo attivo ricettore della “Seconda Arcadia” di cui sopra, ma finanche aperto nell’innesto della poesia anglosassone (in particolare dell’amatissimo Gray e del descrittivismo di Thomson; nel suo soggiorno in Inghilterra il Pindemonte acquistò infatti un’antologia di poeti inglesi, presente tutt’oggi nel Fondo a lui dedicato nella Civica di Verona<sup>45</sup>) sulla base neoclassica e, appunto, tardo arcadica; da suddetta commistione non può che risultare quella poetica descrittiva, riflessiva e digressiva che rappresenta idealmente l’amore del Pindemonte per la solitudine e l’intimità campestre.

Poscia delle città lodi più spesso  
Rustico asilo, e più che loggia ed arco,  
Piacquemi un largo faggio e un bruno cipresso<sup>46</sup>

Steso sul verde margo  
D’obblio soave ogni altro luogo io spargo.  
Quai care ivi memorie  
Trovo de’ miei prim’anni,  
Quai trovo antiche storie

<sup>42</sup> I. PINDEMONTI, *Stanze di Polidete Melpomenio*, vv. 53-55.

<sup>43</sup> A tal riguardo costituiscono materiale di approfondimento i seguenti saggi: Per l’Arcadia romana A. GRISERI, *Il Settecento a Roma. Strategie in avanguardia*, «Atti e Memorie dell’Arcadia», 2, Roma 2013, 165-175; G. POMPEO, *L’Arcadia tra conservazione e rinnovamento*, Napoli, Loffredo 1993, 14-27; S. BARAGETTI, *I Poeti e l’Accademia. Le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, Milano, LED 2012, 13-32; A. QUONDAM, *L’Arcadia e la repubblica delle belle lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia* Roma-Bari, Laterza 1980, 198-211; A. FRANCESCHETTI, *L’Arcadia veneta*, in *Storia della cultura veneta*, tomo V/1, Vicenza, Neri Pozza 1985, 131-168.

<sup>44</sup> Si veda a riguardo il contributo di B. ALFONZETTI, *L’Accademia dell’Arcadia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Treccani 2018, 327-332.

<sup>45</sup> Tra le numerose opere riguardanti la letteratura inglese presenti nel Fondo Pindemonte nella Biblioteca Veronese (sono presenti titoli di Samuel Johnson, di Joseph Addison, di James Thomson e dell’amatissimo Thomas Gray, oltre ad una pregiata edizione del *Paradise Lost* tradotta dal «più preromantico degli Arcadi» Paolo Rolli) vi è questa “*Elegant extracts: or useful and entertaining pieces of poetry, selected for the improvement of youth, in speaking, reading, thinking, composing and in the conduct of life; being similar in design to elegant extracts in prose*” (London : Printed for Charles Dilly, Poultry, 1790), miscellanea contenente una serie di passi degli autori britannici più importanti del periodo.

<sup>46</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, La solitudine*, vv. 43-45.

De' miei giocondi affanni!<sup>47</sup>

Non ci troviamo ancora di fronte alle grandi passioni romantiche, bensì ad una gentilezza di pensiero e ad una mestizia d'animo che pesca a piene mani dalla *melancholy* inglese, che nelle *Campestri* non si configura come un generico e vago sentimento di tristezza ed inquietudine, ma che assume al contrario un vero e proprio *modus vivendi* fondato su meditazione e sul recupero della salute nella quiete dei campi, che si mantiene all'interno di sfumature dolci ed armoniose. Una *leucocolia* (vale a dire una "bianca malinconia"<sup>48</sup>) patetica ma sobria e mediata, propedeutica ad innestare il "diletto del meditar" e il "piacer di pensare" in una condizione di solitudine non radicale ma consapevole, dove è rintracciabile finanche la predilezione per lo spazio memoriale e onirico che spazia dai classici al Petrarca, oltre ad essere una prima avvisaglia dell'estetica di un Leopardi che possiamo ipotizzare "lettore di Pindemonte" (solo per citare il caso, forse, più eclatante), e ne è una prova l'endiadi "solingo e muto" presente nella *Vita solitaria* leopardiana, ripresa quasi letteralmente dalla *Solitudine* pindemontiana.

In disparte io traeva; e se un sentiero  
Muto e solingo a me s'apria, per esso  
Mi lasciava condur dal mio pensiero<sup>49</sup>

Me spesso rivedrai solingo e muto  
Errar pe' boschi e per le verdi rive,  
O seder sopra l'erbe, assai contento  
Se core e lena a sospirar m'avanza<sup>50</sup>

Alla *melancholy* viene, inoltre, dedicata una lirica intera in cui il Pindemonte imprime i dettami fondamentali del *modus vivendi* legato alla vita agreste e appartata, dove la meditazione può essere condotta in maniera del tutto libera e spontanea.

Melanconia,  
Ninfa gentile,  
La vita mia

<sup>47</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, Alla Luna*, vv. 41-46.

<sup>48</sup> «La ricordanza de' quai sentimenti non si può dire quanto piacevole ci riesca, come tale pur ci riesce quella di altri più teneri e più squisiti, ove da rimorsi accompagnata non sia; ricordanza piena d'una dolce malinconia, di *leucocolia*, ch'è come dire d'una bianca tristezza» (I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa II*, 73). Il termine *leucocoly* era stato coniato dall'inglese Thomas Gray, amatissimo dal Pindemonte: all'Albrizzi affermerà di aver «acquistato qualche libro inglese, ma non già le opere del Gray che già possiedo tutte», confermando così la sua preferenza per l'autore londinese e confermando che «poche cose ha scritto, ma nulla che non fosse eccellente» (Lettera ad Isabella Teotochi Albrizzi, 15 giugno 1790). Questo il passo della lettera originale (*Correspondance of Gray, Walpole, West and Ashton*, 1734-1771, Oxford 1915): «Mine, you are to know, is a white Melhancoly, or rather *Leuchocoly* for the most part; which, through it seldom laughs or dances, nor ever amounts to what one calls Joy and Pleasure, yet is a good easy sort of a state, and ça ne laisse que d'amuser». Per il rapporto Pindemonte-Gray cfr. anche L. MASSA, "The living lyre". Echi di Thomas Gray nella lirica di Ippolito Pindemonte, in *Le forme della poesia*, a cura di R.Castellana- A. Baldini, Siena, 2006, 293-300.

<sup>49</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, La Solitudine*, vv. 40-42.

<sup>50</sup> G. LEOPARDI, *Canti, La vita solitaria*, vv. 104-107. Echi pindemontiani si possono rintracciare anche nella celeberrima *Alla Luna*: per un approfondimento cfr. L. BLASUCCI, *Leopardi e Pindemonte*, in *Lo stormire del vento tra le piante: testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio 2005, 237-251 e E. CERPELLONI, *Ippolito Pindemonte nella memoria leopardiana: le Poesie campestri come «sicura sollecitazione alla fantasia dei Canti»*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», vol. CLIX, 1982-1983, 239-259.

Consegno a te <sup>51</sup>

*La Melanconia*, sesta poesia in ordine di pubblicazione delle *Campestri*, si presenta come un'anacreontica di nove strofe (ognuna composta di due quartine di quinari), ed è probabilmente meritevole di essere ritenuta una sorta di manifesto programmatico dell'estetica dell'autore.<sup>52</sup> Nell'ode, infatti, idee sentimentali e considerazioni morali si coordinano, dando vita a una lirica sublime e delicata allo stesso tempo, che fa del sentimento dal «colorito un po' tristo»<sup>53</sup> il proprio effettivo motore. La lirica è debitrice della poetica settecentesca ma allo stesso tempo decisa a prenderne le distanze: il Pindemonte è intenzionato a consacrare il «grave nuovo stil» alla «soave Ninfa tranquilla», allontanandosi ora definitivamente dalla giovinezza arcadica, dove il paesaggio bozzettistico e l'eccedente sensualismo vengono filtrati da soluzioni metriche ricercate e artificiose. Un tempo il veronese, come visto, era stato ferventemente partecipe dell'Accademia romana, ma con la completa maturazione e l'estinzione dell'entusiasmo giovanile egli intraprese una tastiera lirico-patetica dai toni sobri e raziocinanti, mediata attraverso il filtro di una malinconia dolce ma «pensosa»: tale dimensione metariflessiva si traduce inoltre in un impulso profondo dell'anima che allo stesso tempo produce una *douce tristesse* e uno straordinario attaccamento alla purezza vitale del cosmo,<sup>54</sup> il quale si traduce in un decoroso ripiegamento appartato *sui generis* ma non privo di (auto)coscienza di giudizio, accompagnata da forte criticità verso una società che può essere ora osservata a debita distanza. Così egli, immerso in questa dimensione isolata, si interroga sull'effimera caducità del mondo sociale:

Gli onor che sono?  
 Che val ricchezza?  
 Di miglior dono  
 Vommene altier:  
 D'un'alma pura,  
 Che la bellezza  
 Della Natura  
 Gusta, e del Ver<sup>55</sup>

Un accenno alla bianca malinconia vi è altresì nelle *Prose*, in particolare nella seconda:

La ricordazion de' quai sentimenti non si può dire quanto piacevole ci riesca, come tale pur ci riesce quella di altri più teneri e più squisiti, ove da rimorsi accompagnata non sia; ricordazione piena d'una dolce melanconia, di *leucocolia*, ch'è come dire d'una bianca tristezza.<sup>56</sup>

Fa dunque capolino nella seconda prosa quel termine peculiare che sarà tanto rappresentativo per la poetica del Pindemonte: la *leucocolia* (invero già utilizzata dal Nostro nella *Campagna*,<sup>57</sup> stesura iniziale della *Malinconia*) indica quel sentimento melanconico «bianco e dolce», in cui è assente qualunque traccia di angoscia o depressione.

<sup>51</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, La Melanconia*, vv. 25-28.

<sup>52</sup> Cfr. F. RIVA, *Ippolito Pindemonte: ragioni storiche di una malinconia*, «Studi storici Luigi Simeoni», 20, 1954, 154-168.

<sup>53</sup> Lettera al Vannetti datata 14 luglio 1785.

<sup>54</sup> Una digressione scientifica sul cosmo e sull'astronomia viene condotta nella *Prosa IX*.

<sup>55</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, La Melanconia*, vv. 9-16.

<sup>56</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa II*, 73.

<sup>57</sup> Lettera al Vannetti, 14 luglio 1785 (qui in N. F. CIMMINO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo* (vol. II - Lettere inedite), Roma, Abete Stampa 1968), 67.

Il fulcro del Pindemonte campestre è dunque un gusto del reale e del concreto, lontano da una poesia fumosa ed inconcludente; l'ego letterario è sempre equilibrato e mai invasivo, costantemente alla ricerca di armonizzare la parte lirica e quella filosofeggiante-moralista, suggerendo come chiave di lettura delle opere quel suo essere espressione di «candor d'animo e innocenza di sentimenti».<sup>58</sup> Non, dunque, una fuga, bensì uno spazio di più viva e veritiera meditazione.<sup>59</sup> vicina non tanto a un languore primo arcadico ma verosimilmente riconducibile ad una sorta di primitivismo di stampo vichiano e a quell'estetica illuministico-scientifica proprio dell'ultima Arcadia (il linguaggio dell'evidenza è inoltre presente finanche nel poemetto giovanile pindemontiano *La Fata Morgana*,<sup>60</sup> dove è ben visibile il suo utilizzo nella descrizione del fenomeno luminoso osservato nel mare siciliano). Di seguito una delle parti maggiormente descrittive del suddetto poemetto:

Qui l'alto a gli occhi miei prodigio nuovo  
 S'offerse: fiato non movea di vento,  
 E quale specchio era il mar terso e immoto:  
 Oh cara vista! un lungo in prima io vidi  
 E sul mare e ne l'aria ordin fuggente  
 Di colonne con archi, e dense torri,  
 E castella, e palagi a cento e cento,  
 L'uno appo a l'altro e l'uno a l'altro imposto:  
 Poi la scena mutando, ecco sfilarsi  
 Mille viali di ben colte piante,  
 E fiorir sotto a innumerevol greggia  
 Mille colline<sup>61</sup>

Letteratura, dunque, che nasce da un sostrato culturale, quello della Verona del secondo Settecento, particolarmente vivace ed attivo<sup>62</sup>: la famiglia Pindemonte (composta da altri letterati

<sup>58</sup> Giudizio datato ma efficace di S. PERI, *Ippolito Pindemonte; studj e ricerche*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli 1905, 118.

<sup>59</sup> Per un approfondimento cfr. M. CERRUTI, *Il piacer di pensare*, Modena, Mucchi Editore 2000 (dove vengono analizzate non solo le opere del Pindemonte ma finanche quelle di autori a lui contemporanei).

<sup>60</sup> Il poemetto *La Fata Morgana* (composto da 622 versi e ideato durante il soggiorno a Reggio Calabria) fu considerato per ampiezza e maturità forse la lirica pre-Campestri maggiormente riuscita: esso si ispirava a «quel giocondo fenomeno, che nei giorni estivi si ammira tra Reggio e Messina, prodotto da raggi, che rinfangonsi e riflettonsi su materie da ciò, sparse in terra, sull'acqua e nell'aria, si veggono bizzarre apparenze» (citazione tratta da B. MONTANARI, *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, 46).

<sup>61</sup> I. PINDEMONTI, *La Fata Morgana*, vv. 68-79.

<sup>62</sup> «Dopo la famiglia Maffei quella che tra le veronesi che diede un maggior numero di scrittori è senza dubbio la famiglia Pindemonte» (B. MONTANARI, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, 3). Molti furono infatti gli avi che come Ippolito si dedicarono alle Belle lettere: un certo Jacopo scrisse «una buona cronaca di Verona» nel corso del '400, mentre nel secolo successivo Leonida «dettò un discorso sulla guerra d'Ungheria». Nel Seicento troviamo due omonimi dei più celebri fratelli Pindemonte del secolo successivo, con un monaco Ippolito che compose il *De Mundo* (oltre ad un inedito volume di poesie latine) e Giovanni, che invece produsse quindici ragionamenti sulla Cicala d'Anacreonte. Altro grande esponente letterario della famiglia fu Marcantonio, prozio di Ippolito, il quale tradusse e volgarizzò due opere latine (*l'Argonautica* di Valerio Flacco e le *Troadi* di Seneca) e si rese famoso anche per aver avuto l'onore di «recitar sul feretro di Scipione Maffei sciolta laudazione». Inoltre lo stesso padre, Luigi, fu cultore di pittura e grande esperto di epigrafia. Nato dunque in un ambiente culturalmente molto vivace e stimolante, il giovane Ippolito non poteva non sviluppare un analogo gusto per la conoscenza e per l'erudizione, anche grazie alla presenza di molti artisti e scienziati che frequentavano sovente la dimora dei Pindemonte (il Boscovich e il Torelli, cui si aggiunge lo Spolverini). Precoce lettore di Dante e dei classici, egli venne stimolato agli studi ascoltando le lunghe conversazioni degli adulti che spaziavano dalle questioni letterarie del tempo alla filosofia, dalla condizione del teatro contemporaneo ai fatti storici d'oltralpe. Per approfondimenti si vedano S. PERI, *Ippolito Pindemonte; studj*

illustri quali il fratello Giovanni, teatrante di discreto successo, e il prozio Marcantonio) si innesta pertanto all'interno di un'aristocrazia di antica tradizione cavalleresco feudale, dove tra circoli e salotti letterari era in corso una mirabile opera di sintesi tra antico e nuovo (si pensi agli studi danteschi di matrice maffeiana, la folto schiera di traduzioni e traduttori, fino alla poesia didascalica di stampo agreste d'imitazione teocritea virgiliana).<sup>63</sup> Le fondamenta classiche erano, dunque, ben presenti nella cultura nella quale era cresciuto Ippolito: e già in un'opera "non campestre" come l'*Elogio di Giovambattista Spolverini* (datata 1784) il Pindemonte definisce la vita rustica come «maestra di frugalità, attività e giustizia, come Tullio scrisse».<sup>64</sup> proseguendo così quel filone veronese che intrecciava motivi fisiocratici e rousseauiani con il recupero del mito del ritorno all'innocenza virtuosa della vita rustica, di cui la poesia campestre tardo settecentesca è espressione più vivida. Non, però, una ripresa della poesia "ingenua" degli antichi, bensì una rivisitazione della Natura condotta su una serie di valenze etico esistenziali, in un rilettura accorta dei classici greci e latini in chiave prevalentemente metastorica: una lirica, dunque, tesa a fungere da riparo da quello che il Parini chiama «il volubil mare»<sup>65</sup> del mondo politico, accogliendo gli abbandoni nostalgici e sentimentali di una classe sociale desiderosa di fuggire dal disinganno storico e di riconsegnare la propria immaginazione ad un terreno di fertile rinascita. Il ritiro campestre si pone sulla falsariga del *locus amoenus* classico solo per quanto riguarda l'essere spazio propizio al ritorno al contatto vitale con la natura, ma a differenza della concezione antica (di stampo teocriteo) qui non ci troviamo di fronte ad un luogo proto-edenico, ma ad una dimensione spazio-temporale semplicemente (e consapevolmente) "altra" (nelle *Prose* il Pindemonte scriverà «è vero che non è mia questa casa, né questi campi»<sup>66</sup>), in cui l'ego intraprende un'azione transitoria di recupero terapeutico rivolto alla reintegrazione in un ordine cosmico da ritrovare. Vediamo, a tal riguardo, il programmatico incipit delle *Prose*:

Eccomi finalmente ove desiderai tanto di essere: in mezzo d'una bella campagna. Colline e boschetti, prati e ruscelli, soggiorno di tranquillità e di pace, posso finalmente vivere nel tuo seno, contentar posso una sete da lungo tempo sì ardente, e non soddisfatta mai. Quel ritiro campestre, che la fantasia dipingevami, io l'ho trovato: il più caro de' miei sogni non è più sogno.

Che aria è questa ch'io qui respiro! Qual profumo, freschezza, soavità! Come l'anima s'alza e s'allarga in questo aperto e bel cielo! Parmi ancora che la campagna rinforzi le facoltà nostre intellettuali, e più grande ci renda e più necessario il piacer di pensare. Qual folla di sensazioni e d'idee, di rapimenti, e d'affetti! Quante cose, che io credea dimenticate per sempre, or m'appariscon di nuovo, si riuniscono tutte, e mi stanno innanzi alla mente, che si meraviglia di rivederle!<sup>67</sup>

Il poeta-protagonista avrà come obiettivo il raggiungimento dell'*enkrateia*, uno stato di autosufficienza fisica ed emotiva di stampo non solo epicureo ma già, forse, di marca stoica (si

---

e ricerche, 2-6, e N. F. CIMMINO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo* (vol. I - La vita e l'opera), Roma, Abete Stampa 1968, 12-16.

<sup>63</sup> A tal riguardo rimando alla lettura di A. FERRARIS, *Il giardino di Epicuro: lettura delle Prose e delle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, «Italianistica», II, fasc. 14, (maggio-agosto), 1985, 223-248, in particolare le pagine 227-236.

<sup>64</sup> I. PINDEMONTI, *Elogio del Marchese Giovambattista Spolverini*, in *Elogi di letterati*, Verona, Libanti 1825-1826, vol. II, 75.

<sup>65</sup> G. PARINI, *Odi, La tempesta*, v. 115.

<sup>66</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa V*, 92.

<sup>67</sup> Ivi, *Prosa I*, 65.

pensi per esempio alla proairesi e alla diairesi della filosofia del greco Epitteto), oltre alla (ri)scoperta di sé stesso («lo studio dell'uomo, dell'origine sua, del suo fine dovrebb'essere il più coltivato di tutti, ed è il meno»<sup>68</sup>): il riposo della coscienza si concretizza dunque con un sereno distacco dal presente storico e con la contemporanea contemplazione dell'ordine naturale immersi in una "beata solitudo" con un umor che "tira così un poco al melanconico". A tal riguardo non pochi sono gli spunti di riflessione relativi alla sfera della *loneliness*: sempre nelle *Campestri* si notano dei cenni di serena solitudine anche familiare, come ben dimostra il bozzetto domestico presente ne *La Sera*, terza parte del poemetto *Le quattro parti del giorno*.

Dalla capanna in ruote bianche ed adre,  
Dolce al villan richiamo, il fumo ascende,  
Dalla capanna, ove solerte madre  
A preparar la parca cena intende  
[...]  
E il figlio in alto leva, ed entro viene;  
E il minor fratellin tolto, ed assiso,  
L'un sul ginocchio, e in braccio l'altro tiene  
[...]  
E già la mensa lor fuma, non senza  
I due salì miglior, fame e innocenza<sup>69</sup>

Quelle dei versi sopraccitati sono figurazioni paradigmatiche di una semplice famiglia campestre, ritratta nell'atteso momento serale di pacifico ristoro. Nei loro gesti si intravede la genuinità del sentimento e della gioia dello stare insieme, e la sera che affresca questi quadretti familiari è molto simile a quella che sarà la «dolce e chiara notte senza vento»<sup>70</sup> leopardiana. Questo bozzetto domestico riprende la funzione della scena tra la spigolatrice e il mietitore nel movimento precedente<sup>71</sup>: in entrambi i casi il ritmo espressivo individuale dell'io lirico viene intervallato proprio da questi inserti oggettivi, che simboleggiano alla perfezione quell'alternanza fra libertà di pensiero e squarci di vita campestre quotidiana. Il ritmo comune che scandisce la vita del Pindemonte è del tutto lieve e punteggiato di serenità: egli canta il dolce fascino della vita appartata e serena, intrecciando figurazioni estetiche e rappresentazioni morali che illustrano una società in crisi, ma evidenziando allo stesso tempo come il profondo senso della coscienza della vita e della Natura fosse lì, a pochi passi; distanti, forse, più intellettualmente che da un punto di vista concreto. La semplicità di una sera passata in compagnia dei propri cari affetti, all'ombra di una frugale capanna dove poter riposare le membra stanche dal lavoro della giornata, dovrebbe essere d'esempio a quella frivola nobiltà che al contrario sovverte l'ordine della natura vivendo in una dimensione del tutto fittizia: il segreto di una vita piena e atarassica si costituisce dunque non con il «viver notturno, e in camera dorata»,<sup>72</sup> bensì con la genuinità di una mensa «non senza/i due salì miglior, fame e innocenza».<sup>73</sup>

<sup>68</sup> Ivi, *Prosa VII*, 112.

<sup>69</sup> I. PINDEMONTE, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 25-28, 33-35, 39-40.

<sup>70</sup> G. LEOPARDI, *Canti, La sera al dì di festa*, v. 1.

<sup>71</sup> Cioè quello presente in *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 69-72.

<sup>72</sup> I. PINDEMONTE, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, v. 83.

<sup>73</sup> I. PINDEMONTE, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 40. Anche il Cicognara parla di una «semplice sì, ma grata mensa» che richiama a sua volta, per contrasto, le "insatiate table heaps" dell'*Autumn Thomsoniano*.



Solitudine come rinvigorismento personale, dunque, ma altresì come spazio eletto alla ricerca e allo studio del proprio io: il ritorno alla vita di campagna non si esplicita nel ripensamento del mito del buon selvaggio, ormai ridotto ad astratto e raffinato giuoco nella cultura medio settecentesca ed arcadica, ma al contrario tale ritorno è innanzitutto una conquista a livello morale e personale, e preparazione alla realizzazione di uno spirito più attivo e vigoroso. La volontà di un pacifico ripiegamento agreste risponde per cui alla precisa esigenza di “deurbanizzazione”, coniugata alla convinta volontà di rinnovamento e intima ripartenza: lo stantio ma inevitabile adattamento conformistico a una società di automi finisce dunque per implodere in un profondo bisogno di estrinsecazione sentimentale, sulla quale il Pindemonte pone le fondamenta di una poetica dai contorni sensista basata sull’utile.

Tra i vantaggi poi, che annoverar potrei molti, della vita solitaria, questo mi par sommo, che impariamo a conoscer ben le forze del nostro animo. Finché siam nel mondo, gli amici e i parenti si prendono un certo pensiero per noi, ci danno la mano, dirò così [...] solo al contrario e abbandonato a sé medesimo, potrà uno sapere ciò che egli vale, ed anche un nuovo vigor morale acquisterà egli; perché ciò [...] faranno sul cuore, che difficilmente nel Mondo si mantien sano, alcuni mesi di solitudine appunto chiamata nella savia antichità la dieta dell’anima<sup>74</sup>

Di un’istanza relativa alla deurbanizzazione si parla anche nelle *Prose*: nella settima, in particolare, il veronese afferma che

Ma quanto più s’allontanano dalla natura, e ristretti nelle città si fabbricano i bisogni più inutili, e dietro ai più falsi beni si struggono, tanto più, quella di tempo in tempo a sè richiamandoli, risvegliasi in loro una invincibile necessità di respirar l’aria aperta, di riposar gli occhi su la verdura, e di godere di quella pace, che le cure cittadinesche rendono più desiderabile e più gradita<sup>75</sup>

Il ricordo della vita cittadina e della sua superficiale condotta di vita<sup>76</sup> riaffiora nella mente dell’autore come un’istantanea: le reminescenze della pochezza del ceto nobile e delle continue finzioni non facevano che aumentare la dolcezza della vita campestre, dove l’uomo è finalmente libero di godersi le cose belle per se stesse e senza secondi fini di carattere utilitaristico, e la vanità della gloria mondana si disperde «in quest’aria pura e balsamica». <sup>77</sup> L’essenzialità di una vita sobria è di gran lunga la necessità maggiore per un uomo che abbisogna più che mai di espellere dal proprio corpo e soprattutto dalla propria anima le tossine di un’esistenza falsa e artificiale<sup>78</sup>: un uomo a cui serve, in definitiva, molto di più il *pane* rispetto alle *mellitis*.<sup>79</sup>

Nella raffigurazione campestre proposta prima nelle *Poesie* e poi nelle *Prose* il Pindemonte si avvale certamente degli spunti della poesia anglosassone (specie di quella stagionale: si tenga a

<sup>74</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa I*, 68.

<sup>75</sup> Ivi, *Prosa V*, 91.

<sup>76</sup> «O Natura, che pur creasti quest’anime, perdona a lor quel metallo, di cui li creasti. Ma son veramente nel Mondo anime così dure, che la tua beltà, o Natura, punto non le commuova? [...] Trista cosa a pensare, che il piano ed il colle, le selve e l’acque, i fiori e le rupi abbiano a passare inutilmente innanzi agli occhi d’un uomo vivo». Ivi, *Prosa V*, 93-94.

<sup>77</sup> Ivi, *Prosa V*, 92.

<sup>78</sup> A. DI RICCO, *Tra idillio arcadico e idillio filosofico*, 105-110.

<sup>79</sup> ORAZIO, *Epistole I*, 10, 11. «Pane ego, iam mellitis potiore placentis» (Ho desiderio del pane, molto più importante delle pizze spalmate di miele).

mente che nelle *Campestri* è incluso il sopracitato poemetto *Le quattro parti del giorno*,<sup>80</sup> ma senza dimenticare altresì l'importanza dell'estetica del giardino asimmetrico e irregolare all'inglese, tematica dibattuta al tempo anche dal Verri, dal Malacarne e dal Cesarotti<sup>81</sup>), scrivendo di una natura-paesaggio venata dal doppio aspetto del pittoresco e dell'utile: il retaggio (neo)classico però permane non solo attraverso le esplicite citazioni in latino che aprono le singole *Prose* (sono citati versi di Orazio, Virgilio, Lucrezio, Persio) ma anche con chiari riferimenti testuali («e diciamo anche che il prato e il ruscello ci rendono alla loro volta più belli ancora i versi di Virgilio e Orazio»<sup>82</sup>) atti a suggellare la connessione tra l'antico e il moderno in una sorta di sintesi trasparente tra innocenza virtuosa e pratica della virtù in una moderna rivisitazione del mito virgiliano dove il soggetto-poeta può trovare la sua condizione di atarassica autosufficienza «così come il villano netta il campo da' pruni, così io reciderò gl'inutili desideri»<sup>83</sup> e sottrarre la dimensione della soggettività al contatto ignobile con la realtà storica per proiettarla nel clima di quiete e di pensosa (e certamente non solipsistica) malinconia del paesaggio campestre.

Dalla poesia anglosassone il veronese pesca a piene mani, fornendo spesso dei veri e propri calchi dei versi inglesi: sono numerosi gli omaggi del Pindemonte nei confronti degli autori albionici, come in *Alla Luna* «l'Ore in oscuro ammanto e con viole ai crini»<sup>84</sup> richiamano molto da vicino i versi della *Sera* di William Collins,<sup>85</sup> che sembrano essere una plausibile fonte d'ispirazione proprio per la figura delle Ore pindemontiane:

For when thy folding star arising shows  
His paly cirlet, at his warning lamp  
The fragrant Hours, and Elves  
Who slept in flowers the day,  
And many a nymph who wreathes her brows with sedge  
And sheds the fresh'ning dew, and lovelier still,  
The pensive pleasures sweet  
Prepare thy shad'wy car<sup>86</sup>

Sempre al Collins facciamo riferimento per notare che la bella ottava della *Sera*:

Ma o sia che rompa d'improvviso un nembo,  
Che a te spruzzi il bel crin, la Primavera,  
O il sen nuda, e alla veste alzando il lembo  
L'Estate incontro a te mova leggiera,  
O che Autunno di foglie il casto grembo  
Goda a te ricolmar, te, dolce Sera,

<sup>80</sup> Le *Poesie Campestri* si chiudono con un poemetto in ottave, *Le quattro parti del giorno*, ispirato da fitte trame classiche e da richiami frequenti alla vita agreste. La lirica in questione è di carattere didascalico, con dei soventi richiami lirici tesi ad innalzare il tasso poetico della stessa: sono inoltre presenti dei frequenti pensieri di carattere morale e religioso che accompagnano la meditazione campestre del Pindemonte, dandole quel taglio filosoficeggiante che rende la sua poesia immediatamente riconoscibile.

<sup>81</sup> Per un approfondimento sulla tematica si vedano in particolar modo M. AZZI VISENTINI, *I primi esempi italiani e gli esordi del giardino all'inglese nel Veneto*, in *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento e le sue fonti*, Milano, Il Polifilo, 1988, B. BASILE, *L'elisio effimero: scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino 1993, G. VENTURI, *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta 1979.

<sup>82</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri*, *Prosa V*, 92.

<sup>83</sup> Ivi, *Prosa I*, 69.

<sup>84</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri*, *Alla Luna*, vv. 11-12.

<sup>85</sup> Nella versione italiana a cura di G. B. Martelli: W. COLLINS, *Odi descrittive ed allegoriche di Guglielmo Collins*, Piacenza, Torchi del Maino 1814, 5.

<sup>86</sup> W. COLLINS, *Ode to Evening*, vv. 21-28.

Canterò pur; s'io mai potessi l'ora  
Tanto o quanto allungar di tua dimora<sup>87</sup>

è ripresa quasi di pari passo all'*Ode to Evening*:

While Spring shall pour his showers, as oft he wont,  
And bathe thy breathing tresses, meekest Eve;  
While Summer loves to sport  
Beneath thy ling'ring light;  
While fallow Autumn fills thy lap with leaves;  
Or Winter, yelling through the troublous air,  
Affrights thy shrinking train  
And rudely rends thy robes<sup>88</sup>

James Thomson<sup>89</sup> è già stato citato in precedenza per la peculiare affinità paesaggistica e stagionale della sua lirica: nello specifico, echi nemmeno troppo celati del poeta di Roxburghshire si possono rintracciare nel poemetto *Le Quattro parti del Giorno*. I primi sei versi del *Mattino*

Candido Nume, che rosato ha il piede,  
E di Venere l'astro in fronte porta,  
Il bel Mattino sorridendo riede,  
Del già propinquo Sol messaggio e scorta.  
Fuggi dinanzi a lui Notte, che or siede  
Sovra l'occidentale ultima porta<sup>90</sup>

sono colmi di richiami thomsoniani:

When now no more the alternate Twins are fired,  
And Cancer reddens with the solar blaze,  
Short is the doubtful empire of the night;  
And soon, observant of approaching day,  
The meek-eyed morn appears, mother of dews,  
At first faint-gleaming in the dappled east;  
Till far o'er ether spreads the widening glow,  
And, from before the lustre of her face,  
White break the clouds away. With quickened step,  
Brown night retires. Young day pours in apace,  
And opens all the lawny prospect wide<sup>91</sup>

Con James Thomson vi è, finanche, una affinità relativa a solitudine e ritiro meditativo, che senza ombra di dubbio sono due delle maggiori tematiche portanti delle *Campestri*: lo dimostrano i versi del suo *Winter*.

Silence, thou lonely power! the door be thine;  
See on the hallowed hour that none intrude,

<sup>87</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 49-56.

<sup>88</sup> W. COLLINS, *Ode to Evening*, vv. 41-48.

<sup>89</sup> L'opera del lirico inglese era presente nella biblioteca pindemontiana sia nella sua versione originale (un'elegante stampa londinese del 1787) sia nella sua traduzione (seppur parziale) italiana ad opera di Giovanni Bovio datata 1817.

<sup>90</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 1-6.

<sup>91</sup> J. THOMSON, *Seasons, Summer*, vv. 43-53.

Save a few chosen friends<sup>92</sup>

Non mi soffermerò oltre sulla grande considerazione che il Pindemonte ebbe per il Gray: mi limiterò a citare un paio di luoghi poetici dell'inglese presenti nella lirica pindemontiana. Per esempio i versi della *Sera*

[...] ove solerte madre  
A preparar la parca cena intende:  
Mentre il fanciullo corre incontro, e al padre  
La faccia innalza, e le ginocchia prende,  
E arcani amor va balbettando: stanco  
Quel più non sente e travagliato il fianco<sup>93</sup>

presentano molte analogie con il Gray dell'*Elegy*:

For them no more the blazing hearth shall burn,  
Or busy housewife ply her evening care:  
No children run to lisp their sire's return,  
Or climb his knees the envied kiss to share<sup>94</sup>

così come il carattere meditativo dei versi 97-102, dall'evidente impostazione cimiteriale:

Forse per questi ameni colli un giorno  
Moverà Spirto amico il tardo passo,  
E chiedendo di me, del mio soggiorno,  
Sol gli fia mostro senza nome un sasso  
Sotto quell'elce, a cui sovente or torno  
Per dar ristoro al fianco errante e lasso<sup>95</sup>

Richiama molto da vicino il seguente passo del Gray, dove è parimenti presente il luogo letterario (di evidente marca preromantica) della tomba dell'autore visitata da un ignoto turista:

If chance, by lonely contemplation led,  
Some kindred spirit shall inquire thy fate,  
Haply some hoary-headed swain may say:  
Oft have we seen him at the peep of dawn  
Brushing with hasty steps the dew away,  
To meet the sun upon the upland lawn.  
[...]  
Approach and read (for thou can'st read) the lay,  
Grav'd on the stone beneath you aged thorn.  
Here rests his head upon the lap of earth  
A youth to fortune and to fame unknown<sup>96</sup>

Il nucleo fondante della nuova poesia descrittiva settecentesca si espande non solo attraverso una nuova maniera di concepire e raffigurare lo spazio naturale campestre, ma anche tramite un

<sup>92</sup> Ivi, *Winter*, vv. 566-568.

<sup>93</sup> I PINDEMONTI, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 27-32.

<sup>94</sup> T. GRAY, *Elegy written in a Country Churchyard*, vv. 21-24.

<sup>95</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 97-102.

<sup>96</sup> T. GRAY, *Elegy written in a Country Churchyard*, vv. 95-100, 115-118.

richiamo ideologico alla linea della tradizione bucolico-pastorale: quella che Alexander Pope definiva (nelle sue *Pastorals*) “la più antica forma di poesia” aveva, tra le proprie caratteristiche, quella di rappresentare il *locus* agreste come habitat ideale per la pace, il riposo e l’assenza di ogni tipo di conflitto (l’età dell’oro di marca virgiliana, quella che precede la spartizione dei campi e che indica quando la terra «omnia liberius nullo poscente ferebat»<sup>97</sup>). Nella nuova letteratura del XVIII sec. vengono riaccolti, seppur in maniera parziale, tali ideali generalmente arcadici di semplicità e serenità, i quali vengono però sgravati di quel facile sentimentalismo di cui erano saturati nel mondo classico: il pastore con il flauto abitante delle *silvae* virgiliane/teocritee lascia spazio all’uomo savio che trova nella solitudine campestre e nella contemplazione della natura quella condizione ideale di recupero e riposo necessaria a risanare il proprio “io” fiaccato dalle tensioni e dalle inquietudini del secolo dei lumi. Una tematica da approfondire, a riguardo, è quella concernente la polemica contro la vita cittadina smodata, immersa nel lusso e in ritmi affannati e corrotti: tale argomento, invero già trattato da Virgilio (si tenga a mente il bucolico «Pallas quas condidit arces/ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvae»<sup>98</sup>) e dall’esigenza dell’*autarkeia* oraziana (celebre l’*angulus terrarum* delle *Odi*, luogo dove il poeta si rifugia dall’asfissiante mondo cittadino e politico) trova un terreno fertilissimo nelle tensioni del mondo settecentesco, dove il ceto intellettuale inizia sempre più ad anteporre la felicità privata a quella pubblica, oscillando sempre più tra un soffuso “male di vivere” venato di languore e malinconia e il conseguente tentativo di riscatto non più sociale ma personale, individuale. L’io nel mondo cittadino si corrompe e si degrada, smarrendo la propria identità: lo spazio *en plein air* della campagna sarà pertanto il *locus* terapeutico per la convalescenza e il recupero, diventando così la tematica fondante di una buona parte della produzione paesistica settecentesca (spaziando dai “colli ameni” pariniani, ai “diletti campestri” dello stesso Pindemonte, ai versi di Leopoldo Cicognara, passando per la “pacifica oscurità” dell’emiliano Cassoli). È sempre in Ippolito Pindemonte che possiamo rintracciare dei passi relativi all’annosa questione *rus/urbs*, in particolare connessi alla polemica contro il corrotto mondo cittadino: nella XI ottava del *Mattino* vi è infatti espressa quella critica alla società che, come concerne lo stile del Pindemonte, è simultaneamente severa ma non aggressiva:

Pur raro a te lo sguardo, e l’anima ingrata,  
O Re del Mondo, il mortal basso intende.  
Vive notturno, e in camera dorata,  
Quasi a te in onta, mille faci accende:  
Le cene allunga, e quando la rosata  
Luce nel suoi bicchier fere e risplende<sup>99</sup>

Il Sole, “Re del Mondo” e propagatore della mattutina luce, viene raramente celebrato in maniera consona dall’ingrata aristocrazia, molto più rivolta al «mortal basso»<sup>100</sup> (cioè ai beni materiali) rispetto al ben più nobile astro solare. Non solo al Sole non vengono tributati i dovuti omaggi, ma (nell’ironia antifrastica pariniana) l’ingrato patrizio arriva addirittura a umiliarlo: egli fugge la sua luce vivificatrice, arrivando a vivere di notte «in camera dorata»<sup>101</sup> e celebrando

<sup>97</sup> VIRGILIO, *Georgiche*, libro I, v. 128.

<sup>98</sup> VIRGILIO, *Bucoliche*, Ecloga seconda, vv. 61-62.

<sup>99</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 81-86.

<sup>100</sup> *Ibidem*, v. 82.

<sup>101</sup> *Ibidem*, v. 83.

suntuose feste in grandi e ricche sale illuminate da mille fiaccole adorate dal ricco ceto nonostante costituiscano solamente una pallida vestigia dello splendore solare.

Questa luce, che or me di gioja ingombra,  
L'odia, e la fugge, e cerca il sonno, e l'ombra<sup>102</sup>

La vita di coloro che fanno parte dell'alta società sembra dunque andare contro l'ordine naturale delle cose: tutto qui è artificio, che non potrà mai raggiungere l'armonia e la spontaneità del mondo della Natura. La dorata camera illuminata da "mille candele" non potrà mai competere con la gloria dell'alba, così come il vivo rosso del vino dei calici nonostante abbia «da te (cioè del Sole) quella grazia»<sup>103</sup> non potrà che essere un pallido surrogato dello stesso.

È, inoltre, di notevole importanza evidenziare come la polemica pindemontiana si indirizzi altresì verso la sfera poetica: il poeta veronese si dichiarerà portavoce di una poesia pura e priva di qualunque vincolo sociale, promulgandosi deciso avversario di una lirica cittadina sempre più ingarbugliata tra brama di notorietà e spasmodico desiderio di fama.

Congiungo a queste anch'io la mia favella,  
E de' miei colli errando per le cime,  
Con meraviglia della villanella,  
Che l'estasi mia vede, alzo le rime<sup>104</sup>

È dunque tra i colli della campagna veronese sente il profondo impulso a poetare, dopo un rapimento estatico davanti alla maestosità della Natura.<sup>105</sup> Viene per di più inserito un ulteriore riferimento al mondo salottiero, dove la Poesia troverà meno terreno fertile per la propria crescita:

Meglio che tra cittade angusta e bruna,  
Volano al puro aere aperto i carmi:  
Qui Cirra in ogni colle, ed in ciascuna  
Fonte Permesso rimirar qui parmi<sup>106</sup>

Un contrasto campagna-città si può dedurre anche dalle *Prose*, in particolare della prima di esse: c'è, al di là di tutto, un gusto per la vita semplice di natura non solo goduto ma quasi sospirato, come se fosse una conquista agognata da tempo immemore, e la maniera settecentesca e pariniana del mondo di salotto viene introdotta in maniera secondaria, esclusivamente in contrasto con quello che è il nocciolo tematico dell'intera raccolta.

(in campagna) non ci si deve, no, trovare lo strepito cittadinoesco, il giuoco, e i gran pranzi, i passaggi in carrozza, le notti vegliate, le aurore dormite, i racconti frivoli, gli sdegnuzzi amorosi, la maldicenza<sup>107</sup>

Il quadro tipico della vita di società settecentesca (una vita che il veronese conosceva molto bene) viene dunque fatto cozzare con una vita da condurre in una consapevole e sobria solitudine:

<sup>102</sup> *Ibidem*, vv. 87-88.

<sup>103</sup> *Ibidem*, v. 91.

<sup>104</sup> *Ibidem*, vv. 129-132.

<sup>105</sup> Riguardo tale argomento (e anche per un parallelismo con altri autori) cfr. M. CERRUTI, *Il piacer di pensare*, 26-30.

<sup>106</sup> I. PINDEMONTI, *Poesie Campestri, Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 137-140.

<sup>107</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa I*, 66.

l'uomo però, nota il Pindemonte, «nasce dalla società, non da sé medesimo».<sup>108</sup> Quello che egli fa emergere dalle pagine del trattato è, come ho detto poco sopra, un ritiro consapevole e non deleterio<sup>109</sup>: l'appartarsi nelle verdi e sobrie campagne non fa rima, dunque, con l'esclusione quasi misantropica dalla civiltà.

Parmi anzi che da qui, lunge dal dimenticarsi degli uomini, s'impari più presto ad amarli e a servirli meglio, quando nelle città sei nel rischio e nella tentazion d'ingannarli, onde non venir ingannato<sup>110</sup>

Il Pindemonte prosegue l'analisi, cercando di focalizzare le singole ragioni che portano a preferire la condizione di solitudine: in primo luogo essa sembra svilupparsi non dall'odio ma dalla noia del mondo o da un disinganno totale nei confronti dello stesso, ragione fondante che viene immediatamente seguita da quella riguardante la reazione verso la vita mondana, o come un vero e proprio antidoto ad essa. In generale, possono essere innumerevoli le ragioni che inducono l'uomo a preferire una vita solitaria:

Ma la libertà del vivere, l'amor del riposo, il piacer della meditazione, la cura della propria salute, lo spettacolo de' lavori e della rustica economia, son motivi anche questi di considerazione degni<sup>111</sup>

Della poesia di Francesco Cassoli<sup>112</sup> rimane come retaggio quell'urgenza nel lasciare l'insostenibile ambiente cittadino per rifugiarsi nella "limpida fonte" campestre dov'era finalmente "possibile respirar aure felici" cercando di trovare un attento equilibrio tra piacere e virtù: la felicità, di certo di facile perseguimento nelle "cittadi": infatti al destinatario di un suo componimento chioserà

E tu ancora vivi ove tra fosse e mura  
 Paer cocente ripercosso bolle,  
 né mai s'offre a temprar l'insana arsurà  
 una limpida fonte, un'ombra molle!<sup>113</sup>

dimostrando una filosofia che sarà di conseguenza ricercata nella solitudine e nel riposo fisiocratico. E d'altronde Cassoli, come già il Pindemonte, è un autore moderno ma costantemente proiettato alla ricerca della memoria dell'Antico, come viene dimostrato dalla sua attenta ed appassionata attività di traduttore d'Orazio: a tal merito sarà sicuramente da sottolineare l'attenzione all'orazianesimo *escapistico* assunto poi a simbolo delle proprie scelte poetiche fondate, per l'appunto, sull'insoddisfazione/incertezza nei confronti dell'attualità politica.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> A. DI RICCO, *Tra idillio arcadico e idillio filosofico*, 24-26, M. CERRUTI, *Il piacer di pensare*, 33-34.

<sup>110</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri*, Prosa I, 66.

<sup>111</sup> *Ivi*, 67.

<sup>112</sup> Per quanto riguarda FRANCESCO CASSOLI (Reggio Emilia, 1749-1812) non sono molti, purtroppo, i riferimenti bibliografici su cui fare riferimento: per una puntuale nota biografica cfr. l'edizione delle *Poesie* a cura di Bianca Danna, Mucchi, Modena 1995 (LXVII-LXXIII), mentre per la parte letteraria consiglio R. FINZI, *Il poeta reggiano Francesco Cassoli e i costituti del suo processo politico*, «Depurazione di Storia Patria per le antiche province modenesi. Atti e Memorie», IV, Modena, Aedes Muratoriana, 1969, 133-183 e il compendio di W. BINNI, *La letteratura del secondo Settecento fra illuminismo, neoclassicismo e preromanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1965-1969, vol. VI, *Il Settecento*, 672-675 e *passim*.

<sup>113</sup> F. CASSOLI, *Poesie, All'amico filosofo e poeta*, vv. 5-8.

Felice l'uom che a sé bastando, e sciolto  
da frivoli desir, da vani uffici,  
spesso alla turba involasi, raccolto  
d'oscurità tranquilla in luoghi amici!<sup>114</sup>

Nella poetica dell'autore emiliano riecheggiano altresì contatti con la poesia del Parini e del Pindemonte, anche se quella residua istanza etico-civile che ancora presente nei due autori sopracitati («l'utile unir può al vanto»<sup>115</sup> del milanese ne *La salubrità dell'aria* e la programmatica «parmi veder le navi in travaglio; e non che l'altrui male mi piaccia, ma veder mi piace da questo porto cittadinesche tempeste, da cui sono salvo»<sup>116</sup> delle *Prose pindemontiane*) sembra essere trascurata nei versi del Cassoli, nei quali viene rappresentato un intellettuale nevrotico ed assediato (“inceppato in cittadina veste”), impegnato a sottrarsi dalla “temuta reggia” privo di alcun intento diverso del beato ozio e dal colloquio con gli spiriti magni dell'antichità. Ne costituiscono un esempio i versi de *La Solitudine*:

Che se talor, di largo ciel bramoso,  
Per campi o per boscaglie inoltra il piede,  
Quanto, che agli occhi cittadini è ascoso,  
Di natura nel lusso egli non vede!<sup>117</sup>

Come il Pindemonte aveva passato la sua convalescenza ad Avesa, così il Cassoli cerca l'astensione alla propria attività politica nella solitudine di Roncina, dove può perseguire il suo intento di ricerca dell'“oscura pace” necessaria per risanare le proprie fragilità fisico-spirituali e per rinforzare la propria identità evitando di conformarsi alla indefinita massa cittadina dove «erra inutil vivente, a tutti noto/fuor che a se stesso, e in mezzo a mille solo».

Sovra tacito poggio, a un'ombra assiso  
libere il solitario aure respira,  
col mondo in faccia, che da lui diviso  
in turbinoso vortice s'aggira.  
[...]  
mentre il folle vulgar, di vòto in vòto  
seco traendo dalla noia il duolo,  
erra inutil vivente, a tutti noto  
fuor che a sé stesso, e in mezzo a mille solo!<sup>118</sup>

Echi epicurei/oraziani accompagnano dunque i versi del Cassoli, sottolineando il messaggio che presenta una vita appartata come condizione più favorevole, per il saggio, ai fini della serenità e della pace interiore e protesa verso un rapporto attivo con la comunità: vi è, dunque, come nel caso del Bertola e soprattutto del Pindemonte, un'idea di natura che costituisce una sintesi armoniosa tra ordine fisico e matrice etico-spirituale, *locus* strettamente inerente all'armonia razionale dell'universo posta in alternativa all'oscura contraddittorietà storica; lo scenario perfetto, pertanto, in cui il valore

<sup>114</sup> F. CASSOLI, *Poesie, La Solitudine*, vv. 1-4.

<sup>115</sup> G. PARINI, *Odi, La salubrità dell'aria*, vv. 131-132.

<sup>116</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa III*, 80.

<sup>117</sup> F. CASSOLI, *Poesie, La solitudine*, vv. 25-28.

<sup>118</sup> *Ibidem*, vv. 61-64, 93-96.



salvifico viene svelato dalla sincera contemplazione di natura e dall'osservazione di quel principio divino di razionalità che restituisce piena coscienza alla virtù, riscattandola dalla caducità terrena e che riconosce nel valore catartico della solitudine campestre e nei ritmi immutabili di natura risieda un'importante chiave di lettura di quella letteratura fine settecentesca che si innesta tra una Arcadia ormai morente e i primi prodromi preromantici. Sembriamo, dunque, trovarci di fronte ad una tradizione rinnovata, corroborata da una nuova linfa e vivificata con una nota personale: una ormai stanca tradizione tardo arcadica viene rinvigorita per mezzo di una nuova poesia incentrata su una campagna non più sterile ed artificiosa, ma "ricopiata tal quale è", mossa da un sentimento di natura prettamente malinconica ed intellettuale all'interno della quale l'*ego* può intraprendere quel processo di recupero della salute non meramente fine a se stesso ma teso a una più vasta comprensione della condizione umana.

Finalmente perché prendendo a considerar gli uomini, cui sciolto da tante catene, e come da isolata specula posso veder meglio, imparo a conoscere meglio gli altri, e me stesso.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> I. PINDEMONTI, *Prose Campestri, Prosa I*, 69.