

# INDICE

INTRODUZIONE.....	PAG. 4
1 – BIOGRAFIA INTELLETTUALE DI IPPOLITO PINDEMONTI.....	
PINDEMONTI.....	PAG. 7
1.1 - «Un simpatico, piccolo vecchio signore».....	PAG. 7
1.2 – La vita, i viaggi, gli scritti.....	PAG. 19
2 – ULTIMO DEI CLASSICI O PRIMO DEI ROMANTICI? APPUNTI SULL’ESTETICA E SULLE IDEE LETTERARIE DEL PINDEMONTI.....	
PINDEMONTI.....	PAG. 50
2.1 – Pindemonte e la traduzione del Settecento; da Cesarotti a Foscolo.....	PAG. 52
2.2 – Un’istantanea del pensiero pindemontiano in relazione alla cultura europea tra il XVIII sec. e il XIX sec.....	PAG. 63
3 – LA PRIMA PRODUZIONE POETICA PINDEMONTIANA: LE LIRICHE GIOVANILI.....	
LE LIRICHE GIOVANILI.....	PAG. 82
3.1 – Ippolito Pindemonte in Arcadia.....	PAG. 85
3.1.1 – Cenni sulla colonia veronese del ‘700.....	PAG. 85
3.1.2 – Le <i>Stanze</i> di Polidete Melpomenio.....	PAG. 88

3.2 – <i>La Fata Morgana</i> .....	PAG. 98
4 - «STESO SUL VERDE MARGO D’OBBLIO SOAVE OGNI ALTRO LUOGO IO SPARGO».	
IL PINDEMONTI CAMPESTRE TRA MALINCONIA E SOLITUDINE.....	PAG. 111
4.1 – La malattia, il ritiro ad Avesa e la genesi delle <i>Campestri</i> .....	PAG. 122
4.2 - «Quindi sul campo con gli erranti passi io torno».	
Pindemonte e la poesia della natura.....	PAG. 141
4.3 – Paesaggi dell’anima e pensieri di morte nel poemetto <i>Le Quattro Parti Del Giorno</i> .....	
	PAG. 168
4.4 – Prodromi preromantici e sensibilità anglosassone nelle <i>Poesie Campestri</i> .....	
	PAG. 201
4.4.1 – Ippolito Pindemonte e la poesia inglese.....	PAG. 201
4.4.2 – Paralleli letterari tra le <i>Campestri</i> e la lirica moderna europea.....	PAG. 206
4.5 – Conclusione.....	PAG. 218
5 - «RURA MIHI ET RIGUI PLACEANT IN VALLIBUS AMNES».	
IPPOLITO PINDEMONTI	
E LA LA NARRATIVA CAMPESTRE	
.....	PAG. 221
5.1 – La fruizione del giardino nel pensiero pindemontiano e in quello europeo tra il ‘700 e l’800.....	
	PAG. 221
5.2 – Le <i>Prose Campestri</i> e l’estetica della meditazione.....	PAG. 246

6 – I <i>CIMITERI</i> E I <i>SEPOLCRI</i> PINDEMONTIANI E LA LORO TRAVAGLIATA GESTAZIONE.....	PAG. 280
6.1 – Breve cenno sulla letteratura cimiteriale europea del ‘700.....	PAG. 280
6.2 – Il Pindemonte e il Foscolo.....	PAG. 291
6.3 – I <i>Sepolcri</i> di Ippolito Pindemonte.....	PAG. 295
6.3.1 – Un appunto sull’elaborazione del testo.....	PAG. 295
6.3.2 – Il Pindemonte tra i <i>Cimiteri</i> e i <i>Sepolcri</i> .....	PAG. 298
CONCLUSIONE.....	PAG. 316
BIBLIOGRAFIA.....	PAG. 319

# INTRODUZIONE

Nell'attivo ambiente culturale dell'Italia settentrionale del secondo Settecento si destreggiarono varie figure di notevole valore letterario, sia nel campo lirico sia in quello tragico (si pensi in particolar modo al Parini e all'Alfieri): particolarmente feconda fu da questo punto di vista la colonia veneta, dove le idee e le filosofie d'oltralpe fluivano creativamente tra circoli letterari creando di conseguenza un retroterra culturale all'interno del quale si mossero le più importanti figure intellettuali del tempo: una di queste fu Ippolito Pindemonte, veronese nato a metà del secolo e felicissima espressione degli indirizzi in atto nella cultura veneta.

Figura signorile e dotto erudito, egli diede prova della sua versatilità con una produzione che spazia tra lirica, teatro e saggistica, ma fu in particolar modo un esempio emblematico di intellettuale del suo tempo, risultando altrettanto debitore della tradizione letteraria italiana quanto curioso osservatore dei rinnovamenti e delle originalità esterofile: un autore quindi *in between space* tra due secoli dal punto di vista biografico e da quello intellettuale, ma mai né troppo innovatore né eccessivamente conservatore: un'altra qualità senz'altro considerevole del Pindemonte fu invero la moderazione, che gli permise di avere un'apertura mentale eclettica in grado di renderlo un autore che sperimenta vari stili in maniera competente e riuscita.

Ma, premesse queste considerazioni, si può veramente parlare di un "autore (semi)dimenticato"? In effetti il nome del Pindemonte appare molto spesso legato ad altri autori o tematiche, come nel caso dei rapporti col Foscolo e con i *Sepolcri*, alla celeberrima traduzione dell'*Odissea* oppure agli studi legati all'immensa rete epistolare che si snoda tra l'autore e i letterati coevi (si pensi a Saverio Bettinelli, Costantino Zacco e Clementino Vannetti), o finanche oscurato da astri realisticamente più splendidi del suo (si ponga mente alla ben costruita tragedia *Arminio*, passata però inevitabilmente in secondo piano a causa della grandezza del teatro alfieriano). È, forse, effettivamente assente un approccio critico che

comprenda lo studio di quelle opere, sia liriche che in prosa, che hanno caratterizzato la fama di Ippolito Pindemonte tra i suoi contemporanei; una fama che, purtroppo, sembra essere scemata con l'andar del tempo.

Sono in particolare molto significative quelle *Campestri* (tanto le poesie quanto gli scritti in prosa) che rappresentano una più che valevole testimonianza del cambiamento intellettuale e letterario che sul finire del XVIII sec. stava scuotendo le fondamenta dell'Italia e dell'Europa. Una testimonianza quasi "sottovoce", tanto umile quanto densa di concetti, che ben si adatta all'io pindemontiano, mai eccessivo o sopra le righe: esse rappresentano una sorta di ricettacolo in grado di unire classico e moderno (e si perdoni la banalizzazione della forma), nella sua apertura mai eccessiva verso le ondate (pre)romantiche come nella loro convinta persistenza agli stilemi delle arti classiche. Nelle *Campestri* si può trovare così un'estetica del paesaggio e del naturale rivolta verso il moderno ma allo stesso tempo del tutto introversiva e solitaria, come se fosse una sfuggente meditazione dello stesso autore, compiuta in una delle sue passeggiate nei giardini e nei boschi della sua amata campagna. Lirica (e prosa) "leggera" e contemporaneamente mai banale, ma al contrario sempre aperta allo studio filosofico e alla concezione intellettuale legata alla proiezione dell'io lirico nello specchio di Natura: ne scaturirà un'esperienza per certi versi unica, felice risultato di una sapiente mediazione fra esperienze culturali (il Pindemonte ricevette un'educazione completa ed eclettica) e riflessioni soggettive e personali. Egli si sentiva quasi un sopravvissuto in un mondo orientato verso un inesorabile declino dal punto di vista storico e letterario, ma a questa "crisi" egli rispose in maniera pacata e silenziosa, evitando estremismi e focose esuberanze, ma appartandosi nella tranquillità della solitudine campestre: la sua non sarà, in ogni caso, un'esperienza praticata in una "torre d'avorio" lontana da tutto e da tutti, bensì una scelta consapevole legata al recupero e alla riscoperta di quella purezza e genuinità di cui la vita mondana era ormai priva. A questo fatto si lega una delle tematiche centrali del Pindemonte lirico, vale a dire quella *leucocolia* (ovvero "bianca malinconia") rappresentate lo stato d'animo che meglio si adatta alla poesia campestre e alle sue meditazioni: uno stato melanconico che, tuttavia, non va paragonato a una condizione di tristezza o di infelicità, ma che plasma al contrario un vero e proprio modo di essere basato sulla riscoperta del piacere semplice e frugale generato dal contatto con la natura incontaminata e sull'autenticità della riflessione e del sentimento.

Ippolito Pindemonte non fu, però, solo un poeta *campestre*: come accennato la sua produzione letteraria si cimentò con diversi generi e forme, risultando così idonea espressione di un autore dai gusti e dagli interessi vari e multiformi: nel presente lavoro ho tuttavia preferito basarmi su un approccio prevalentemente diacronico

che prende in considerazione almeno alcune delle esperienze letterarie del Pindemonte, in modo da poter rendere osservabile l'evoluzione linguistica e lirica che si snoda dalle prove giovanili per arrivare all'esperienza sepolcrale che interessò la fase finale della sua attività creativa. Partendo dunque dai primi capitoli introduttivi legati allo studio della "persona" Pindemonte (avvicinandomi in primo luogo alle sue esperienze di vita per realizzare poi una panoramica del suo pensiero in relazione con la cultura a lui contemporanea) ho ritenuto opportuno scegliere come punto di partenza quelle liriche giovanili spesso ripudiate ma che costituiscono un documento di indubbio valore sul *quid* letterario alla base dell'adolescenza lirica dell'autore, dando così spazio ai suoi trascorsi arcadici e alle prime poesie composte. Dopodiché lo studio comprenderà un'analisi particolareggiata di quelle *Campestri* che, come detto, costituiscono il nervo tematico fondamentale della tesi, nonché una pietra miliare necessaria per la comprensione degli aspetti più intimi e sentimentali della personalità pindemontiana (con una rapida appendice su quel saggio sui giardini di importanza non trascurabile per una visione panoramica dell'estetica paesaggistica dell'autore). Verrà dato infine spazio alla invero problematica stesura dei *Cimiteri* e dei *Sepolcri* (anche alla luce della famosa "disputa" con il Foscolo), prodotto letterario che legittima in maniera indiscutibile come Ippolito Pindemonte fosse, alla luce dei fatti, un autore al passo con i tempi e mai veramente chiuso alle novità e alle innovazioni.

# BIOGRAFIA INTELLETTUALE DI IPPOLITO PINDEMONTI (1753-1828)

## 1.1 - «Un simpatico, piccolo vecchio signore»

Molti sono stati, nel corso degli anni, i biografi <sup>1</sup> che si sono avvicinati nel tentativo di dare una forma coerente e quanto più possibile unitaria alla vita e alle esperienze che hanno formato dal punto di vista umano e letterario Ippolito Pindemonte, un autore che verrà consegnato ai posteri con un'etichetta certo riduttiva, quella di “traghettatore” tra il periodo neoclassico e quello romantico, e la cui fama tenderà ad essere limitata all'associazione (scolastico) alla traduzione in versi dell'*Odissea*, da sempre in coppia solidale con la traduzione “gemella” del Monti.

Fortunatamente, tali biografi hanno avuto il merito di consegnarci un'immagine più limpida e completa del Pindemonte, un autore che nel corso dei decenni si è visto allontanato dall'Olimpo dei “grandissimi” ma che nel suo tempo era considerato una delle personalità più eminenti nel panorama letterario europeo. Il Cimmino giustamente arriva a porre un fondamentale quesito: era giusta la fama di allora, o è giustificato il semi-oblio in cui è relegato dalla critica attuale? <sup>2</sup> Certo, quella della

---

<sup>1</sup> Cfr. In particolare (oltre a Bennassù Montanari, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Fiorini 2003), Nicola Francesco Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo* (I - La vita e l'opera), Roma, Abete Stampa, 1968, pag. 11-99, Ottavia Bassi, *Fra Classicismo e Romanticismo. Ippolito Pindemonte*, Milano, Dante Alighieri, 1934, pag. 4-49, Eros Maria Luzzitelli, *Ippolito Pindemonte e la fratellanza con Aurelio De' Giorgi Bertola tra Scipione Maffei e Michele Enrico Sagramoso*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1987, Severo Peri, *Ippolito Pindemonte; studj e ricerche*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1905 e le recenti considerazioni di Giorgio Arduini, *Pindemonte Ippolito. Gloria poetica “più che italiana”*, in *Vite di grandi veronesi*, Verona, Cierre, 2005 (pag. 151-156) e Giovanni Baroni, *Un pacifista d'altri tempi: Ippolito Pindemonte*, «Atti e memorie dell'Ateneo di Treviso», 17 (1999-2000) (pag. 259-265).

<sup>2</sup> Sullo “scompenso” critico riguardo il Pindemonte interverrà Alfredo Baccelli: «Il Pindemonte [...] per un concorso di ragioni ebbe fama assai più chiara in vita che dopo morto; ma, se fu troppo esaltato prima, fu

meritocrazia in campo letterario (e artistico in generale) è da sempre una questione scottante e quasi mai risolta: il metodo d'approccio migliore è sicuramente quello che prevede la traccia del profilo storico-geografico in cui l'autore si colloca, inserendo poi il proprio *modus operandi* all'interno del panorama letterario del tempo.

Tornando al nostro Ippolito, possiamo notare come a una descrizione fisica che lo vede magro, di piccola statura, dai modi gentile e dai tratti fini se ne accompagna una riguardante il profilo psicologico: un profilo che sottolinea la componente filosofica e "pensosa" del Pindemonte, una caratteristica che traspare dalla severità e compostezza che sono proprie di un esponente di famiglia nobile. Il Byron lo descrive così <sup>3</sup>:

he is a little thin man, with acute and pleasing features, his address good and gentle – his  
appearance altogether very philosophical

Ne deriva un ritratto di un modello di vita del Settecento, amante dei salotti e della vita mondana ma allo stesso tempo dedito al culto della solitudine e del ritiro campestre, che accompagnava serate dedicate agli eventi dell'alta società a studi intensi e faticosi portati avanti nei soggiorni in campagna <sup>4</sup>. La quasi proverbiale malinconia <sup>5</sup> pindemontiana, uno degli elementi più vitali della sua personalità (letteraria e non), la si può definire di certo favorita dalla malferma salute e da tristi occasioni quali la morte di persone a lui care e dalle guerre che colpivano senza sosta il territorio settentrionale della penisola. Ma, soprattutto, in quel sentimento melanconico che la Bassi definisce «senza un perchè» <sup>6</sup> si cominciano ad

---

troppo depresso poi». Alfredo Baccelli, *Ippolito Pindemonte*, «Nuova Antologia», s. VII, vol. CCLXII, novembre-dicembre, 1928, pag. 176-192.

<sup>3</sup> Cfr. Byron a Murray 4 giugno 1817, cfr. Simona Cappellari, *Pindemonte e Alfieri nelle lettere di Byron e di William Parsons*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 163-180). Qui pag. 164.

<sup>4</sup> Cfr. anche Francesco Bernardelli, *I diletti di Ippolito*, in *Ritratti letterari e morali*, Napoli, Loffredo, 1942, pag 17-26.

<sup>5</sup> «Quindi l'antica del mio cor regina  
Melanconia, che tra piaceri ancora  
S'accompagnava meco e di cui spesso  
Le mie canzoni ricevean l'impronta» (Ippolito Pindemonte, *Il colpo di martello*; traggio dalla stampa Verona 1820, pag. 37).

<sup>6</sup> Bassi 1934, pag. 47. Il Montanari aggiunge: «E visse anche, malgrado del temperamento suo malinconico, una vita felice: anzi molti piaceri, ed i più soavi, dalla sua malinconia gli venivano appunto».



intravedere i primi prodromi di una *sensibilierie* (pre)romantica, che darà colore e profondità alla poesia del Nostro, ponendolo in una sorta di terra di mezzo tra due grandi epoche. Il Pindemonte non celerà il suo sentirsi quasi “sopravvissuto” in un mondo ormai destinato al collasso: non a caso nei *Sermoni* egli scriverà

Tutto cadde sparì, su le ruine  
Di quel mondo sì lucido [...]  
Un nuovo mondo si alza [...]  
Ed io straniero,  
E quasi fra tanti spettator solo mi trovo <sup>7</sup>

Quel che è certo è che il Pindemonte non ebbe motivi fondanti per essere malinconico nel senso stretto del termine: fu di famiglia benestante, frequentò amicizie stimolanti, intraprese continui viaggi che gli permisero di arricchire le proprie conoscenze e, inoltre, ebbe la fortuna di godere di possessi campestri per ritiri ristoratori. Ma, come scrive ancora allo Zacco, egli aveva il dono di «trovar il male nel bene» <sup>8</sup>, una caratteristica che gli permetteva di velare di malinconia anche le cose e le esperienze più dolci, le quali di conseguenza venivano vissute in maniera più profonda e intima.

Una sorta di bifrontismo, ordunque, emerge dall’esperienza di vita del Pindemonte: tanto entusiasta (e quasi irrequieto) nelle nuove esperienze e nella possibilità di arricchimento per mezzo di viaggi <sup>9</sup> e nuove conoscenze, quanto proteso verso un riposo che spesso aveva il sapore del ritiro, del sereno ripiegamento in una trasparente realtà spirituale appartata dagli ultimi singulti di un mondo primo

---

<sup>7</sup> Ippolito Pindemonte, *La mia apologia, Sermoni*, vv. 73-74.

<sup>8</sup> Lettera allo Zacco, 14 maggio 1808.

<sup>9</sup> Cfr. Eros Maria Luzzitelli, *Ippolito Pindemonte dalla Loggia alla Selva: memorie e appunti dal viaggio in Europa (1788-1791)*, in «Studi storici Luigi Simeoni», vol. 40, 1990 (pag. 133-171), Nunzio Vaccalluzzo, *Ippolito Pindemonte a Catania*, «Rivista del comune di Catania», IV, 1932 (pag. 269-272), Giuseppe Di Carlo, *Il viaggio di Ippolito Pindemonte in Sicilia*, «Atti dell’Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», s. IV, vol. 16, 1955 (pag. 141-176), Gian Paolo Marchi, *Veronesi a Malta nel Settecento*, «Vita Veronese», XVII, 11-12 (novembre-dicembre) 1964 (pag. 503-507).

ottocentesco ormai in condizioni critiche dal punto di vista storico. È chiaro che tal ritiro non può che inserirsi nella plurisecolare tradizione dell'idillio agreste, da sempre ricettacolo spirituale destinato alle anime miti e alle coscienze in cerca di riposo: la campagna sarà così il luogo prestabilito per dei momenti prescelti di pacifica riflessione in cui l'autore, "solo et pensoso", si inserisce in una posizione di consapevole isolamento dal mondo esterno, dedicando le sue giornate alla meditazione, alla contemplazione della purezza della natura e al raccoglimento religioso.<sup>10</sup> Da questa autonomia spirituale scaturirà un'esperienza lirica unica, del tutto personale e distinta dal nervo della successiva produzione romantica:

Né la tristezza ispirata dai mesti suoi versi opprime l'anima: poiché non è già essa quella tristezza cupa e quasi disperata dei settentrionali, ma è temperata con la venustà, con l'armonia e con la calma che spirano nei Classici: donde usciane un composto unico in Italia<sup>11</sup>

Grande era la sua erudizione e la sua volontà di conoscenza, così come l'eclettismo della sua cultura: il Montanari stesso osserva come «col letterato discorreva di lettere, di politica col politico, coll'uomo di chiesa di scienze sacre»<sup>12</sup>. Tal sua predisposizione intellettuale gli permise certo di circondarsi di un gran numero di amici e conoscenze profonde e intime sia vicine che lontane (queste ultime spesso coltivate attraverso fitti carteggi<sup>13</sup>): ma a tal proposito vediamo ancora il Montanari, il quale conferma che:

---

<sup>10</sup> Talvolta il Nostro risultava talmente immerso nei propri pensieri da perdere totalmente la cognizione dello spazio-tempo: uno dei tanti episodi è riportato dal fedele Montanari (pag. 104)

«(Ippolito) si ritirò presso la Marchesa Gherardini a Ermenonville, e in quell'isola di pioppi [...] passeggiando soletto una sera, e sprolungandosi, da questo venendo a un contiguo bosco, tutto in preda ai suoi pensieri vi si smarrì e riuscì ad una aperta campagna, ove trovò due bonissimi contadini che in sentiero il rimisero».

<sup>11</sup> Giuseppe Maffei, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1864. (pag. 799).

<sup>12</sup> Montanari 2003, pag. 6.

<sup>13</sup> I nuclei principali delle epistole sono raccolti in Nicola Francesco Cimmino, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo* (II - Lettere inedite), Roma, Abete Stampa, 1968 (comprendente il carteggio con Saverio Bettinelli e Clementino Vannetti); Cristina Cappelletti, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli*, Verona, Edizioni Fiorini, 2009; Nerina Cremonese Alessio, *Carteggio di Ippolito Pindemonte: bibliografia*, in Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, S. 6. v. 5 (1953/54); Nunzio Vaccaluzzo, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima: trecento lettere inedite di I. Pindemonte al conte Zacco*, Catania, N. Giannotta, 1930; Gilberto Pizzamiglio, *Lettere a Isabella (1974-1828)/Ippolito Pindemonte*, Firenze, L.S. Olschki, 2000. Da ora in avanti nel lavoro prenderò sempre come edizione di riferimento (eccetto ove riportato diversamente) quelle sopracitate.

così avveniva non solo che egli acquistasse un gran numero di cognizioni esatte, [...] ma eziandio gli altri, mercè di tal suo costume della conversazione spiccavano, rimanendo soddisfatti di lor medesimi, di lui pur rimanessero molto appagati.<sup>14</sup>

Nelle innumerevoli conversazioni che intratteneva con diversi interlocutori il Pindemonte “intervenir faceva la virtù”: fu persona molto retta, moderata e incline al bene. Ancora il Montanari attesta che

quando poi gli accadeva di sentir nel discorso che qualcuno avesse fatto una bella azione, volea venirne informato per filo e per segno, ripetere se ne faceva il racconto, e d’una gioia sfavillava negli occhi, che l’interna contentezza dell’animo rivelava<sup>15</sup>

A questo punto mi sembra doveroso sottolineare anche un altro aspetto della personalità pindemontiana, quello della sensibilità: profondo era infatti il senso di riserbo e discrezione, che non gli impediva però di trarre grande e sincera gioia dalle lodi e dagli encomi che non di rado gli pervenivano, essendo perfettamente a conoscenza del fatto che la vanità è non di rado la stessa modestia. Non altrettanto sincero erano invece nell’accettare le critiche, che sovente lo colpivano in profondità (a tal punto da renderlo incapace di leggere alcune missive contenenti opinioni negative sui propri lavori<sup>16</sup>). Sempre presente in lui un senso di sano equilibrio, che lo porterà alla rinuncia della ricerca della perfezione: «gli uomini», scrive allo Zacco, «devono essere presi come sono: se vorremo stimar solamente gli uomini perfetti, non istimeremo nessuno».<sup>17</sup>, mentre al Pieri spiegava come il segreto per essere più contenti degli uomini fosse esiger da loro il meno possibile. Al Bettinelli scriverà inoltre che

---

<sup>14</sup> Montanari 2003, pag. 32.

<sup>15</sup> Montanari 2003, pag. 234.

<sup>16</sup> «Non ho letto la sua critica dell’Arminio. [...] pensai tosto che nulla troverei da imparare in essa». Epistolario inedito, Verona 1805 (s.d.).

<sup>17</sup> Lettera allo Zacco, 31 agosto 1816 (s.d.).

Se tutti lodassero a una voce le cose nostre, non saremmo in pericolo di supporle perfette? Non c'insuperbiremmo noi troppo? <sup>18</sup>

A tale mitezza i biografi associano una certa debolezza di carattere, che sarà confermata dal Pindemonte stesso in una missiva al Bettinelli («non sono tanto coraggioso» <sup>19</sup>) ma soprattutto dal Montanari, che così descrive un particolare episodio capitatogli in terra francese:

Era l'Alfieri nel carrozzino del Pindemonte, facendosi venir dietro il proprio, quando alcuni della più vile ciurmaglia s'attraversarono ai cavalli ed altri, fattisi alle portelle, drizzavano le armi contro chi stava dentro, chiedendo danaro. Volea l'Alfieri resistere, ma, consigliato dal prudente compagno, cavarono entrambi, in vece dell'armi, le borse, e furono disbrigati. <sup>20</sup>

La quasi totalità delle testimonianze desunta dalle personalità celebri del tempo fu dunque concorde nel definire il Pindemonte come un'indole docile e amichevole, risultando un buon amico e una persona gradevole a tutti, mite ma determinata nel pensiero e nello stile: candido dipintore degli affetti del cuore umano, egli fu di carattere al contempo accomodante ma fermo nei giudizi, e sempre teso alla ricerca di un equilibrio e di una propria autonomia intellettuale di fronte all'incertezza politico-letteraria del tempo. Un uomo, insomma, capace di stare al mondo, e altrettanto abile nel coniugare doti di cortese e competente conservatore a quelle di appartato pensatore, chiuso in un'autonomia spirituale dove sovente cercava riparo di fronte al grande caos della modernità.

Lo spirito pindemontiano fu sicuramente colto e imbevuto di cultura umanistica ma non solo <sup>21</sup>: al di là dei classici e dello studio delle lingue antiche egli si interessò profondamente anche a discipline scientifiche, quali astronomia e scienze naturali <sup>22</sup> oltre a un profondo senso della religione (che dall'autore viene sentita come

---

<sup>18</sup> Cimmino 1968 II, 15 luglio 1805.

<sup>19</sup> Epistolario inedito, Venezia 1805 (s.d.).

<sup>20</sup> Montanari 2003, pag. 103.

<sup>21</sup> Cfr. Cimmino 1968 (data la composizione in due volumi dell'opera, premetto che da ora in poi con «Cimmino 1968» mi riferirò al primo dei due volumi, *La vita e l'opera*), pag. 13-14, Peri 1905, pag. 4-13.

<sup>22</sup> La passione per i quali è dovuta soprattutto al precettore Torelli, grande amico di famiglia. Altro assiduo frequentatore della famiglia Pindemonte era Ruggero Boscovich, che piazzò dei telescopi in una delle terrazze dell'abitazione.

sentimento sincero e quasi norma di vita), il tutto miscelato alla patina “mondana” che emerge dal gusto per balli e danze. Tutta la natura sembra parlargli dell’esistenza di Dio, ed egli è ben felice di fermarsi a contemplare l’armonioso ordine dell’universo, «non mai pago [...] di una vera e perfetta felicità»<sup>23</sup>: la religiosità pindemontiana<sup>24</sup> non ebbe mai i crismi di una bigotteria propria della vecchiaia, ma fu sempre un sentimento sincero ed autentico e inoltre non partecipazione generica ma pratica devota e costante. Egli fu, da questo punto di vista, convinto critico di quella che egli chiama “irreligione” d’oltralpe, causata a suo dire dall’abuso dello spirito filosofico proprio del secolo dei lumi, una filosofia che annulla i propri vantaggi. Uomo dunque conservatore e metodico ma mai bigotto, il Pindemonte si erge a baluardo spirituale in un tempo di crisi di valori assumendo un equilibrio e un’indulgenza tanto nel pensiero quanto negli aspetti più quotidiani, che lo renderà accessibile anche ai più giovani.

Già nel 1780 l’autore, nel poemetto *Fata Morgana*, esprimeva coerentemente il proprio punto di vista:

Quel torrente di scienza immondo

Che già dall’Alpi a noi scende inondando<sup>25</sup>

ribadendo poi la sua idea nell’*Abaritte* : il protagonista eponimo non vede quale sapienza ci sia nel «a levare la religione dagli animi, che pare il maggior conforto nelle affezioni umane». Lo stesso sentimento religioso lo porterà al biasimo della Rivoluzione<sup>26</sup> (che precedentemente aveva esaltato entusiasticamente<sup>27</sup>) , una

---

<sup>23</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X. (in Ferraris 1990, pag. 135).

<sup>24</sup> Cimmino 1968, pag. 47-49, Montanari 2003, pag. 224-240, Bassi 1934, pag. 31-37.

<sup>25</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 505-506.

<sup>26</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 34-39, e Angelo Fabrizi, *Alfieri e Pindemonte dinanzi alla Rivoluzione Francese*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 249-282); Vittorio Baroni, *Ippolito Pindemonte e Vittorio Alfieri testimoni oculari del’89 parigino*, «Vita e pensiero», 11, 1989 (pag. 749-760).

<sup>27</sup> Nella sua biografia il Montanari racconta un curioso aneddoto che vede il Nostro protagonista con l’Alfieri di una raccolta dei sassi della distrutta Bastiglia quasi con «devozione repubblicana». (Montanari 2003, pag. 101)

Rivoluzione che i francesi «rivestirono di sangue »<sup>28</sup> trovando così l'opposizione intellettuale del Pindemonte, dall'animo sempre mite sotto l'energica veste pseudo-giacobina: certamente una delusione storica che nella sua interezza contribuì a delineare un'indole che, come abbiamo detto, era quanto più riservata e introversa.

Spero di viver anch'io nella memoria de' posteri sin che vivranno i versi del Pindemonte<sup>29</sup>

Le parole di stima provengono dall'amico Vannetti, e colpiscono ancora di più sapendo che sono state pronunciate nel 1787, quando cioè il nostro autore doveva ancora pubblicare quelle *Campestri* che costituiscono la parte più importante (e celebre) della sua produzione in versi<sup>30</sup>. Encomio rivolto a un caro amico oppure parole di sincero apprezzamento per un autore che aveva dimostrato la propria validità già dai giovanili scritti? Di certo sono una concreta dimostrazione di come Ippolito Pindemonte fosse già entrato a far parte dell'Olimpo dei letterati *fin-de-siècle*: quasi come una sorta di Byron italiano egli fu un modello esemplare da imitare, almeno vivente l'autore, tanto dal punto di vista artistico che da quello del *modus vivendi*. Dopo, come non mancheremo di sottolineare, l'astro pindemontiano verrà oscurato dall'irresistibile ascesa foscoliana e da altre contingenze che lo relegheranno a un posto di seconda fascia: della grandezza e della novità delle *Campestri* si parlerà molto poco, mentre l'interesse di studiosi e semplici appassionati si convoglierà sullo studio di tragedie e traduzioni (il che, naturalmente, si limita al binomio *Arminio-Odissea*).

Un altro curioso profilo biografico si può desumere da un particolare opuscolo<sup>31</sup> con ogni probabilità attorno al 1827 dal Benelli e conservato nella Biblioteca Palatina. Nel testo non si lesinano gli elogi per «un nome non solo italiano, ma anche europeo»:

---

<sup>28</sup> Cfr. Bassi 1934, pag. 39

<sup>29</sup> Clementino Vannetti, *Poesie e prose inedite*, Milano, Giuseppe Bernardoni di Giovanni, 1836, pag. 70.

<sup>30</sup> Anche se, per onore di completezza, non si può tralasciare di dire che, probabilmente, il Vannetti aveva già letto più di un'anticipazione delle *Campestri* come si evince dal carteggio tra i due.

<sup>31</sup> Nel 1826 il veronese Francesco Putinati conia un medaglione di bronzo in onore di alcuni suoi illustri cittadini (presenti anche, tra i contemporanei, Scipione Maffei, Girolamo Fracastoro e Giambattista Spolverini) che venne accompagnata da una silloge comprendente la descrizione dei profili (priva però di luogo e data di stampa). Per il Pindemonte l'autore fu, con ogni probabilità, quel Smeraldo Benelli con il quale il Nostro intrattenne un fitto rapporto epistolare.

Se prendi a considerarlo non sai, bellissimo dubbio, qual in lui sia maggiore, o la dottrina o la gentilezza. La natura del suo stile ch'ei s'è formato sui grandi modelli antichi e moderni è così cosa tutta sua propria, che intanto che ne ammiri l'ottima scuola, ne senti subito l'originalità. Vi gusti la semplicità greca, vi scorgi la correzione latina, vi ravvisi la festività francese, anche l'arditezza inglese, e la gravità spagnola, sempre poi vi distingui la finezza italiana

[...]

Ma tre delle sue opere vanno a nostro parere sull'altre tutte: Le Poesie Campestri, la traduzione dell'Odissea e gli Elogi <sup>32</sup>

In non pochi dunque lodarono l'eccellenza del lavoro pindemontiano e la squisitezza della persona, anche se non mancò, in verità, qualche malelingua nei suoi confronti: John Cam Hobhouse <sup>33</sup>, amico del Byron, riconduceva questo intimismo dalle sfumature religiose a un sorta di conversione postuma indotta dalla senilità e dai continui acciacchi fisici:

[...] He has passed his sixtieth year, and age and infirmity have made him devout. His spiritual exercises occupy a considerable position of his time, and plummge him into that consuming solitude.

Giudizio che incupì non poco il Pindemonte, il quale però come suo solito non cercò la polemica, limitandosi semplicemente a dimostrare come questa affermazione scritta da un uomo che oltraggiò la religione sino a meritarsi un pubblico rimprovero dal Gran Cancelliere d'Inghilterra non poteva tangerlo più di tanto: al contrario molti biografi (in primis il Montanari, che dedicherà un intero capitolo alla questione <sup>34</sup>) sottolinearono come la devozione pindemontiana fosse una caratteristica naturale del veronese, e non fu certo derivata da circostanze puramente fisiche e anagrafiche.

---

<sup>32</sup> Il testo integrale si può trovare in Cappelletti 2009, pag. 4-6.

<sup>33</sup> Cfr. Montanari 2003, pag. 224-227.

<sup>34</sup> Il capitolo primo del libro VI si chiamerà per l'appunto «Vera idea delle virtù religiose e morali del Pindemonte; si confutano a questo proposito alcune asserzioni dell'inglese Hobhouse».

Non l'età, non l'infermità resero divoto il Pindemonte; e dico divoto, perché religioso fu sempre <sup>35</sup>

Il Montanari cita una “divozione” che, nel Pindemonte, non si circoscrive alla sfera religiosa, ma che risultava anche orientata verso il profondo interesse per la sfera morale: la sua personalità era invero tesa verso un'osservanza stretta dei principi morali che si rifletteva conseguentemente nelle ordinarie azioni della vita e nel perfezionismo dimostrato negli studi e negli scritti. Un Pindemonte dunque fedele non solo alla dottrina cattolica, ma più in generale al credo della cultura e dell'esistenza, cui dedicherà anima e corpo fino ai suoi ultimi mesi.

Parole al miele furono invece quelle di William Parson <sup>36</sup>, conosciuto a Venezia e frequentato in Inghilterra tra il 1789 e il 1890 e che si dimostra grande estimatore del Nostro:

But Pindemont! Thy liberal mind  
Scorns to one spot to be confin'd,  
Like Jove himself thy equal eye  
Can virtue's every haunt descry,  
To every shore thy sail's unfurl'd  
Poet and Patriot of the World! <sup>37</sup>

Il letterato inglese tramite un carteggio intreccerà con il Pindemonte un'amicizia sincera che durerà molti anni: l'italiano si diletterà nel discutere di argomenti poetici, di conoscenze comuni (per esempio il Bertola e la contessa Mosconi, conosciuti dal Parson durante il suo soggiorno in Italia) ma anche degli avvenimenti politici dell'epoca, dimostrandosi così un interlocutore quanto più aperto e consapevolmente eclettico.

---

<sup>35</sup> Montanari 2003, pag. 230.

<sup>36</sup> Cfr. Simona Cappellari, *Pindemonte e Alfieri nelle lettere di Byron e di William Parsons*, in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 163-180). Per l'argomento si vedano in particolare le pag. 166-170.

<sup>37</sup> Cappellari 2005, pag. 172.



Anche un altro eminente protagonista della scena letteraria del tempo, vale a dire il Bertola, lo considererò erede addirittura del Metastasio, incoronandolo poeta sommo sia dell'ultimo Settecento che del primo Ottocento.

Oh Pindemonte! Italia  
Te pel cadente secolo  
Sua primo vate noma,  
Te per l'età vicina;  
E quei che a Metastasio  
Lauri ombreggiano la chioma,  
Al capo tuo destina.<sup>38</sup>

Molto fu lodato per una tale dignità e riservatezza, ma non sarebbe corretto affermare che il Nostro sia stato indifferente alle vicende politiche che lo circondavano. Allo Zacco infatti scrive come «i Francesi, volendo liberare l'Italia dai suoi tiranni, non si accorgevano dei tiranni loro»<sup>39</sup>, mostrandosi suo malgrado coinvolto in un marasma di vicende che «succedono con tanta rapidità che è difficile il riguardarli con mente tranquilla»<sup>40</sup>: la naturale consolazione non potrà così essere che lo studio e la scrittura, che il Pindemonte amava sempre di più. Altra sicura peculiarità del Pindemonte fu la compostezza, deducibile dalle numerose lettere ai vari consegnatari ma soprattutto a quelle destinate alla Teotochi, la cui scrittura entusiasta e immediata stride non poco con quella discreta e sentimentale dell'autore veronese.

---

<sup>38</sup> Aurelio Bertola, *Al Signor Marchese Cav. Ippolito Pindemonte* (riportata da Montanari 2003, pag. 35-36)

<sup>39</sup> Lettera allo Zacco, 1798 (s.d.).

<sup>40</sup> Lettera allo Zacco, 1801 (s.d.).

Oltre agli interessi e alle passioni che muovono l'uomo Pindemonte, dalle biografie e dai numerosi carteggi emerge una personalità metodica e scrupolosa <sup>41</sup>. Le sue giornate erano infatti costantemente prestabilite, con studi ed impegni definiti con la precisione di un metronomo, segno di un carattere perfezionista e zelante ai limiti della superstizione. Per esempio, è da notare l'assoluto rigore con cui parla dei suoi problemi di sonno:

Or dormo assai, ora niente ed or poco. La difficoltà non consiste nel pigliar sonno subitamente, poiché spesso volte il prendo io tosto, ma dopo una mezz'ora al più mi risveglio, e più nol riprendo”.

[...]

uno strepito leggero mi sveglia, un pensiero alquanto prepotente, o un'atmosfera, agitata per un cambiamento di tempo mi tiene svegliato; quindi mi trovo il giorno appresso più debole ancora.<sup>42</sup>

Parimenti, anche le abitudini alimentari erano ben definite:

prendo il latte, fo i bagni, ed il mio pranzo non è che un riso ed un pollo. Di vino ne meno una goccia; anche la cioccolata m'è proibita <sup>43</sup>

e il suo rigoroso regime fu addirittura oggetto di versificazione:

[...] dure leggi m'impose, e vietò il caro

---

<sup>41</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 31-34. Per approfondimento cfr. Michela Fantato, *Malinconia, salute, malattia, convalescenza nella letteratura veneta fra Sette e Ottocento. Il caso di Ippolito Pindemonte*, Verona, Cierre Grafica, 2013.

<sup>42</sup> Montanari 2003, pag. 169.

<sup>43</sup> Lettera ad Isabella, 14 giugno 1784.

Succo dell'uva, allegrator dell'alme [...]  
Ma tazza colma di salubre latte [...]  
Indi m'assido a mensa  
Non che frugal presso che nuda, e quale  
Non disdiria d'uom penitente al labbro. <sup>44</sup>

La stessa Teotochi Albrizzi, nel definirlo «essere alquanto isolato e singolare», nei suoi *Ritratti* conferma che:

Il suo metodo di vita è così inalterabilmente uniforme che non si sa ben distinguere se egli siasi fatto schiavo del tempo, o a sé abbia reso il tempo schiavo <sup>45</sup>

Dopo ulteriori osservazioni, l'amica conclude affermando che:

Le ore tutte della sua giornata e quelle della notte sono misurate e ripartite in modo da poterle calcolare con la stessa sicurezza con cui l'astronomo calcola le successive direzioni degli astri. <sup>46</sup>

## 1.2 – La vita, i viaggi, gli scritti

---

<sup>44</sup> Traggio da Cimmino 1968, pag. 32.

<sup>45</sup> *Ritratto* di Ippolito Pindemonte, in Gino Tellini, *Ritratti/Isabella Teotochi Albrizzi*, Palermo, Sellerio, 1992 (pag. 71-74).

<sup>46</sup> *Ibidem*.

La quasi totalità delle informazioni biografiche certe riguardanti il Pindemonte convergono nell' "opera magna" del conte Bennassù Montanari <sup>47</sup>, che fece la propria comparsa nel 1834 (quindi sei anni dopo la morte del veronese), in un decennio che vide anche le dipartite del Foscolo e del Monti. L'opera, considerata dai critici poco fluida e confusa in alcuni punti (nonché povera di acume critico), costituisce tuttavia una base dalla quale non si può prescindere per tentare la ricostruzione di una biografia (sia intellettuale che "concreta") dell'autore. Sicuramente il Montanari <sup>48</sup> fu una personalità quanto più moderata e discreta, a cui si deve il merito di una stesura certamente non semplicissima, ma che spesso dà l'impressione di un intento eccessivamente encomiastico <sup>49</sup>. Il risultato sarà una biografia che si conferma comunque un fondamento per conoscere vita, opere e pensiero del Pindemonte (in particolar modo dettagli biografici e relazioni intellettuali ricostruiti nel vivo da un contemporaneo), ma che penderà inevitabilmente verso il genere apologetico.<sup>50</sup> Del resto è lo stesso biografo ad affermare che:

un figliuolo non ha da scrivere della vita del proprio padre, perciocché dall'una parte il rispetto gli toglie la libertà di censurarlo con franchezza dove abbia errato, e dall'altra l'amore non può non renderlo preoccupato. [...] se questa massima si può stendere pure a coloro che figliuoli sono non di sangue, ma di affezione, allora [...] io meno d'ogni altro dovrei farmi biografo d'Ippolito Pindemonte.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Per approfondire Gian Paolo Marchi, *Bennassù Montanari, biografo d'Ippolito Pindemonte*, in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 481-486) e Vittorio Betteloni (*Le tre singolarità del conte Bennassù Montanari*, in Montanari 2003, pag. XIII-XX).

<sup>48</sup> Bennassù Montanari (1789-1867) fu di famiglia nobile veronese, e fu "discepolo intelligente" del Pindemonte stesso.

<sup>49</sup> Vittorio Betteloni, parlando del Montanari, afferma che «scrise la Vita (del Pindemonte) con amore di un figlio e la devozione di un discepolo» (Scritto di Betteloni in Montanari 2003, pag. XIII-XIV). Che la stesura dell'opera sia stato un lavoro gradevole lo conferma lo stesso Montanari: «È pur dolce cosa per un biografo, e molto più ove questi sia un amico, aver sotto della penna una cotal vita da stendere, che tutta tutta sia nobile e scintillante [...] una vita in cui i passi che onorano non solo il letterato ma l'uomo s'incontrino frequentemente. [...] Una tale fortuna è toccata a me narrando del Pindemonte» (Montanari 2003, pag. 215).

<sup>50</sup> Emblematico (e forse un po' troppo sbilanciato...) è il commento di Vittorio Imbriani, che definisce il Montanari «biografo fanatico, anzi panegirista bigotto di Sant'Ippolito Pindemonte». (Vittorio Imbriani, *Studi letterari e bizzarre satiriche*, Bari, Laterza e figli, 1907, pag. 344).

<sup>51</sup> Montanari 2003, pag. 1.

Panegirista devoto? Biografo onesto? Di certo il Montanari compose la *Vita* con il sincero intento di diffondere l'intima essenza dell'Io pindemontiano, dalle grandi produzioni letterarie ai «quotidiani accidentuzzi o fattarelli, che contribuiscono con la molteplicità loro a condurre que' lor protagonisti sul dritto sentiero della virtù». Un lavoro quindi genuino ed autentico, mosso da una soddisfazione del proprio lavoro che lo porterà quasi a rivivere in presa diretta l'amicizia che lo legava al vecchio amico scomparso.

ch'io intendo non tanto fare il libro, quanto che il libro faccia me stesso [...]e, terminato che sia questo lavoro, sarà per me meno una soddisfazione che una privazione; che, trattenendomi di tal guisa [...] m'illudo quasi di credere ch'ei viva ancora, con lui giovane trattenendomi, vengo così a prolungare il tempo ch'io l'ho posseduto <sup>52</sup>

Ippolito Pindemonte nacque a Verona, il 13 novembre 1753, da famiglia nobile, di antico casato e fucina di letterati:

Dopo la famiglia Maffei quella che tra le veronesi che diede un maggior numero di scrittori è senza dubbio la famiglia Pindemonte <sup>53</sup>

Molti furono infatti gli avi che come Ippolito si dedicarono alle Belle lettere <sup>54</sup>: 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 <sup>55</sup>, prozio di Ippolito, il quale tradusse e volgarizzò due opere latine

---

<sup>52</sup> Montanari 2003, pag. 68.

<sup>53</sup> Montanari 2003, pag. 3.

<sup>54</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 12, Montanari pag. 3-5, Peri 1905 pag. 2-3.

<sup>55</sup> Il Pindemonte ebbe grande stima per il prozio, come dimostra la raccolta delle sue opere post-mortem in due volumi, arricchiti da una prefazione che lasciava intravedere la vasta erudizione di Ippolito. Sarà addirittura Alfieri a spendere parole d'elogio, definendo suddetta prefazione «*molto erudita e filiale*».

(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»<sup>56</sup>. 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 (i già citati Boscovich e 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.

Il fanciullo fra le pareti domestiche ascoltava dotti parlari di scienze, di arti e di lettere<sup>57</sup>

Animo raffinato e sensibile sin dall'età giovanile, egli si avvicinò alla vita campestre già ad undici anni, quando il padre si ammalò gravemente. Ippolito fu così costretto a vivere «nella nostra Valpolicella presso un benevolo parroco»<sup>58</sup>, esperienza che ebbe il merito di farlo innamorare presto della dolce vita dei campi.

Oh chi l'animo una volta aperse alle impressioni dell'amore e della poesia, può forse a quelle della campagna serbarlo chiuso?<sup>59</sup>

Dopo la prematura scomparsa del padre Luigi, Ippolito venne inviato al Collegio San Carlo insieme al fratello Giovanni. Nei sei anni di permanenza egli affinò le conoscenze delle lettere e delle arti e delle discipline scientifiche<sup>60</sup>, percorrendo un

---

<sup>56</sup> Montanari 2003, pag. 4.

<sup>57</sup> Montanari 2003, pag. 6.

<sup>58</sup> Montanari 2003, pag. 8

<sup>59</sup> Montanari 2003, pag. 8

<sup>60</sup> Il Montanari cita varie personalità culturalmente illustri che funsero da insegnanti: tra i più eminenti si ricordano Barbieri, Nuvoletti, Cassiani.

curriculum sia di studi seri che di tradizionali occupazioni del gentiluomo, con varie lezioni di danza, scherma e caccia.

Già dall'età giovanile risultano ben note sia la sua grande passione per la letteratura (precoci sono i primi componimenti, sia in latino che in italiano <sup>61</sup>) sia la notevole voracità con la quale affronta le prime letture, palesata dalla copiosa richiesta di opere fatta pervenire per lettera al libraio di Modena Paravia (dove parla di vero e proprio «bisogno di libri»).

e primariamente ella si prenderà l'incomodo di mandarmi una certa raccolta d' autori francesi [...] Io inoltre vorrei l'edizione dell'Ariosto in tre tomi [...] Vorrei in ultimo tutte le poesie di Catullo, Properzio e Tibullo. <sup>62</sup>

Terminati gli studi nel 1770, Ippolito, che partecipò a quello che il Montanari chiama secol d'or del collegio, venne qualificato col titolo di “Insigne in lettere e in armi”, mostrando un'innata predisposizione (nevvvero maggiore rispetto al fratello Giovanni) alla vita mondana di salotto <sup>63</sup>. Una volta tornato a Verona, Ippolito continuò a studiare sotto l'amorevole protezione di Giuseppe Torelli, studioso dall'ampia gamma di interessi e competenze <sup>64</sup> che contribuì ad aumentare non solo la già vasta conoscenza di base del Pindemonte, ma anche il suo desiderio di cimentarsi con più saperi e di una coscienza autocritica che gli permetteranno di dare un rigore di fondo alla propria cultura e di evitare un manierismo che avrebbe certamente limitato la sua produzione letteraria.

Oltre al Torelli altro importante maestro fu Girolamo Pompei, che lo istruì sulle lingue moderne: inglese, spagnolo ma soprattutto francese. Questi anni colmi di giovanile ardore (il Pindemonte ne aveva all'incirca ventidue) furono segnati anche dalla ripresa dell'altra grande passione del veronese, vale a dire la danza <sup>65</sup> e il

---

<sup>61</sup> Cfr. Cimmino, p.14.

<sup>62</sup> Cimmino 1968, pag. 14-15.

<sup>63</sup> Peri 1905, pag. 5-10, Cimmino 1968, pag. 14-16.

<sup>64</sup> Il Cimmino riporta un profilo sommario del Torelli, sottolineando la sua esperienza nel campo degli studi classici, danteschi e della filosofia, ma anche in matematica, geometria ed architettura. Fu, riporta il Montanari, proprio il padre in punto di morte a raccomandare Ippolito alle sue cure.

<sup>65</sup> Sempre il Montanari ci informa di una “ballerina francese, niente vaga d'aspetto” che avrà di certo aiutato il Pindemonte.

teatro <sup>66</sup>: furono anni molto intensi e frenetici, in cui egli appariva desideroso di primeggiare in qualunque disciplina si fosse cimentato. Quest'immagine di un Pindemonte "spericolato" certo stride non poco in confronto a quella dell'ometto basso e mite, dai modi dolcissimi e dedito al ritiro meditativo che viene invece dipinta in età più avanzata, ma certamente aiuta a delineare la figura di una persona che non potrà essere accusata di non aver vissuto la propria esistenza in maniera piena e completa. <sup>67</sup>

Si inizierà, nondimeno, a delinarsi il primo profilo del Pindemonte viaggiatore: con la madre e la sorella visiterà Venezia, Bologna, Piacenza <sup>68</sup> (dove si sposò la sorella Isotta), Milano e Brescia, mostrando una notevole sensibilità e silente ammirazione per la natura e il paesaggio: Montanari ricorda che:

[...] né al patrio fiume si condusse che i contorni ammirati non avesse di un lago, che l'amenità delle sue rive e il selvaggio, il pacato delle sue onde e il burrascoso, i suoi seni per fino, le sue isole, i suoi barchetti rende ancora più cari colle virgiliane e catulliane reminescenze. <sup>69</sup>

Le passioni per il classicismo e il teatro confluirono nella prima vera fatica letteraria del Pindemonte, la tragedia *Ulisse* (siamo nel 1778), molto apprezzata dall'ambiente letterario italiano e dedicata alla contessa Paolina Grismondi, con la quale tra l'altro intrecciò una relazione amorosa <sup>70</sup> che durerà cinque anni e che infine si spognerà in una serena e distesa amicizia. Egli continuerà in seguito a viaggiare, toccando prima la terra di Malta e successivamente quella fiorentina, e dimenticando pian piano la bruciante passione che l'aveva unito alla Grismondi.

---

<sup>66</sup> Le prime dissertazioni critiche sembrano risalire proprio a questo periodo: il Montanari parla di un'ode sulla Tragedia, un discorso sull'arte tragica e uno sulle maschere; tutti però "non videro altra luce che quella delle fiamme, alle quali severamente le condannò".

<sup>67</sup> «[...] e che perciò appunto amava lo straordinario e il romanzesco. Partire per una gita di notte, sotto pioggia dirotta, a cavallo anziché in carrozza, ritornando in casa in cui con solitaria impazienza il ritorno di lui si attendeva». Montanari 2003, pag. 17.

<sup>68</sup> Si veda Severo Peri, *Isotta Pindemonte-Landi e Ippolito Pindemonte a Piacenza*, Pisa, Sperti, 1911.

<sup>69</sup> Montanari 2003, pag. 13.

<sup>70</sup> È però importante notare come il Pindemonte abbia pubblicato l'opera inizialmente senza indicare l'autore né tantomeno la destinataria.



Ma a questo punto subentrerà una nuova figura femminile, destinata a rimanere nel cuore e nella mente del Pindemonte: Isabella Teotochi-Albrizzi <sup>71</sup>.

Io non mi lagnerò della mia stella  
Contento assai che di me dica il mondo:  
questi fu tra gli amici di Isabella <sup>72</sup>

e ancora:

Si ricordi che il ricevere sue nuove può rendere assai men triste la presente mia situazione <sup>73</sup>

Isabella fu senza ombra di dubbio uno degli esempi più fulgidi della donna letterata del XVIII sec: definita da Byron «la De Staël italiana» e dotata di amore per il classico, senza però disdegnare l'apertura verso il nuovo, ella fu espressione di sentimento artistico e cultura raffinata. La sua sicurezza critica e la competenza si riscontano nei *Ritratti* <sup>74</sup>, dove definisce il Pindemonte

un essere quanto più isolato e singolare, ma [...] dall'animo tale che non si saprebbe il migliore

[...]

Amico fido e sicuro, quasi le chiavi dell'altrui secreto nelle mani di chi glielo affida restassero, liberamente si può aprirgli il cuore.

[...]

---

<sup>71</sup> Cfr. Adriana Chemello, *Geografie e genealogie letterarie*, Padova, Il Poligrafo, 2000 (pag. 115-135); Adriana Chemello, Antonia Arslan, Gilberto Pizzamiglio, *Le stanze ritrovate: antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Eidos, 1991 (pag. 175- 186) e il volume Adriano Favaro, *Isabella Teotochi Albrizzi*, Udine, Gaspari, 2003.

<sup>72</sup> Iscrizione in calce a un ritratto della Teotochi Albrizzi, 1793.

<sup>73</sup> Lettera all'Albrizzi, 2 gennaio 1787.

<sup>74</sup> Tellini 1992, pag. 71-74.

Nulla il rimuove mai da quello che s'è proposto di fare, ma si trova docilità somma in lui.

e chiosando infine:

(Il Pindemonte ebbe) l'arte difficilissima di farsi perdonare dai malvagi la bontà, dagli ignoranti la scienza, dai viziosi la virtù, dalle donne l'indifferenza <sup>75</sup>

Amicizia sincera la loro (anche se, forse, non senza secondi fini da parte del Pindemonte <sup>76</sup>) quella tra i due, certificata da un ampio carteggio di oltre cinquecento lettere che copre il periodo che va dal 1784 al 1828 e che ha il pregio di mettere in evidenza una certa affinità culturale tra i due. Inseriti in un contesto storico-intellettuale che va dal pieno neoclassicismo al consolidato romanticismo, i due danno vita ad una corrispondenza epistolare senza dubbio elegante e cortese, finanche testimonianza delle progressive affermazioni degli ideali romantici dei due e solo parzialmente incrinata da qualche lamentela del Pindemonte circa le tempistiche di risposta da parte dell'amica, per la quale egli sarà sempre amico vero e devotissimo servitore <sup>77</sup>.

L'epistolario, importante per delineare il profilo personale tanto di Ippolito quanto di Isabella, è altrettanto utile per abbozzare le abitudini dell'autore: per esempio, il fatto che le date siano per la maggior parte circoscritte nel periodo che va giugno a settembre portano a dedurre che tale amicizia potesse essere verosimilmente coltivata in maniera diretta e personale nel periodo invernale. Inoltre, le lettere sono spedite perlopiù a Venezia, dove evidentemente alloggiava spesso la Teotochi, mentre i luoghi di provenienza della missive sono tra i più disparati (ovviamente Verona, ma anche Parigi, Ginevra, Nizza, Marsiglia, Piacenza, Firenze).

Certamente questa grande quantità di lettere risulta utilissima pure per l'emersione di un quadro di riferimento riguardante la vita culturale del "letterato" dell'epoca,

---

<sup>75</sup> In Tellini 1992, pag. 71-74.

<sup>76</sup> Molte furono le voci maligne che si susseguirono in merito al rapporto tra i due, tanto da spingere il Pindemonte ad affermare che «se la nostra amicizia non ispiace a vostro marito, perché le lettere che ci scriviamo non potranno essere tutte ostensibili?» Lettera a Isabella, 6 giugno 1785.

<sup>77</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 20-24. Montanari 2003, pag. 127-135.

una figura dai nutrimenti estetici e artistici eleganti e raffinati, rivolto a un codice comportamentale dedito all'esercizio critico e al culto dell'amicizia. Un'amicizia, quella tra i due, che però sembra non sublimarsi mai in rapporto "professionale" e critico come lo fu quello con altri sodali (ad esempio il Bettinelli, il Cesarotti e l'Alfieri): forse la saggia ed incomparabile amica veneziana non aveva un livello di competenze tale da permettere una discussione da pari a pari col Pindemonte? Di certo sarebbe molto utile avere qualche missiva scritta da Isabella in cui magari sarebbe stato possibile intravedere le sue effettive perizie artistico-letterarie, ma di certo qualche indizio appare dalle lettere pindemontiane: si prenda a titolo di esempio la seguente:

Assai gentilmente Ella mi parla delle mie lettere. La sua obiezione sulla Sesta par giusta, sia che lo sia veramente sia ch'esspressa venga in maniera da parere giusta, anche non essendolo

[...]

Parmi che questa distinzione possa conciliare i nostri dispareri, così frequenti, ch'io son quasi per credere che le verità sieno due, non potendo supporre il falso in Lei così spesso e non volendo supporlo in me <sup>78</sup>

È chiaro che qui sembra trasparire un dissenso (per non dire disappunto) da parte del mittente, ma è altrettanto evidente il mascheramento di questi stessi sentimenti sotto il velo dell'affetto e della cortesia proprie del Pindemonte <sup>79</sup>.

In ogni caso, la figura di Isabella rimase radicata nella storia in quanto indissolubilmente legata ai circoli mondani e ai rapporti con esponenti letterari di spicco, tra cui figuravano tanto i "vecchi" Bettinelli e Cesarotti quanto le nuove leve Foscolo e Bertola. Tuttavia, l'uomo che le restò accanto idealmente fino ai suoi ultimi giorni fu proprio Ippolito, la cui gentile compostezza e moderazione la accompagnarono giorno dopo giorno prima in un periodo di ardore giovanile (verosimilmente intorno ai venticinque anni, quando a Isabella fu imposto di sposare il vecchio Carlo Antonio Marin) che verrà poi sostituito da un'amicizia affettuosa, che comprendeva un contatto frequente e mai veramente interrotto, con

---

<sup>78</sup> Lettera a Isabella, 31 maggio 1788.

<sup>79</sup> Cfr. anche Chemello 2000, pag- 115-119.

delle differenze di carattere che piuttosto di creare difformità tra i due ne aumentò invece la coesione e l'affetto.<sup>80</sup>

Chiudiamo questa breve ma certamente necessaria parentesi sulla Teotochi Albrizzi, tornando alle vicende del Pindemonte. La stesura dell'*Ulisse*<sup>81</sup> diede un primo accenno di fama al veronese, il quale venne invitato ad associarsi all'Arcadia romana tra l'altro nello stesso periodo in cui vi giungeva Vincenzo Monti<sup>82</sup>: ivi recitò le *Stanze*, le quali però vennero censurate dallo stesso autore<sup>83</sup>, a confermare così la propria personalità critica (forse un tantino eccessiva).

Nell'ambiente arcadico (dove assumerà il classicheggiante pseudonimo di Polidete Melpomenio) conobbe eminenti rappresentanti della nobiltà intellettuale dell'epoca, tra cui vanno ricordati Raimondo Cunich e Antonio Selva, che ebbero di certo un ruolo considerevole nell'arricchire ulteriormente la sua già ingente cultura artistica attraverso brillanti conversazioni ed acute dispute. Fu fervente arcade in prima battuta: non disdegnava certo il ritorno a una semplicità di natura che richiamava alla memoria le pacate riflessioni «sub tegmine fagi» dal sapore virgiliano, ma se ne staccò presto quando si rese conto che tale genuinità melica si fissò in muto convenzionalismo.

Lasciata Roma, egli si diresse verso Napoli dove conoscerà una persona fondamentale per la sua formazione personale ma soprattutto letteraria: quell'Aurelio Bertola<sup>84</sup> con il quale strinse una lunga e sincera amicizia. Il Bertola condivideva con il Nostro non solo l'età (anch'egli era nato nel 1753) ma anche la stessa passione “bipolare” tanto per salotti e mondanità quanto per studi e letture: il

---

<sup>80</sup> Sembra che una piccola stradina nel parco del Terraglio si chiamasse *Ippolita*, proprio in onore del caro amico.

<sup>81</sup> Cfr. Peri 1905, pag. 24-42. Per il cfr. sul concorso parmigiano Francesca Fedi, «*Una veronese tragedia*»: *Ippolito Pindemonte e il concorso parmigiano di poesia drammatica*, in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 283-302). Crr. Inoltre Montanari pag. 21-28, Cimmino 1968, pag. 269-278.

<sup>82</sup> Il Montanari ricorda l'amicizia e la stima tra i due: «(il Monti) dopo aver conosciuto ed amato Ippolito in Roma, gli protestò più d'una volta amicizia e rispetto, e disamore o poca stima non mai» (Montanari 2003, pag. 29)

<sup>83</sup> Versi che comunque vennero riportate dal fedele Montanari. Cfr. pag. 30.

<sup>84</sup> Dolci sono le parole del Bertola nei confronti dell'amico. Riporta il Montanari (pag. 35): «Scrittore profondo e delicato, giovane letteratissimo... Signore di una urbanità e dolcezza di maniere [...] è fornito in singolar modo di quella modestia che oggi è pochissimo tra i letterati e che non fu quasi mai dai poeti».

Pindemonte fu, però, influenzato soprattutto dalla poesia malinconica e soave dell'amico, che non celò la sua innata passione per la poesia tedesco-svizzera (e in particolare di derivazione gessneriana)<sup>85</sup>. Il Montanari, che li chiama addirittura «appassionatissimi amanti», sottolinea le comuni passioni dei due amici che spesso e volentieri si fermavano a contemplare in dolce estasi lo spettacolo della natura offerto dalle località di Posillipo, Pompei, Stabia ed Ercolano<sup>86</sup>.

Dopo Napoli, l'itinerario pindemontiano proseguì verso sud verso la Sicilia e Malta<sup>87</sup>, dove fu ammaliato dal maestoso paesaggio dominato dall'Etna e dal fascino dell'ossario dei Cappuccini a Palermo, il quale molto probabilmente costituì una scintilla che fece divampare la sua successiva passione per la poesia sepolcrale:

le arcate ed echeggianti sale mortuarie ch'egli molti anni dopo col pennello degno del Migliara nel suo carne sopra i Sepolcri dipinse, le vide presso Palermo

[...]

Mi ricordo di aver veduto nelle vicinanze di Palermo una gran sala sotterranea con moltissimi cadaveri nelle lor nicchie, come fosser statue, e con quantità di lampane, che pendeano dall'alto<sup>88</sup>

Anche questo soggiorno può essere a ragione considerato stimolante dal punto di vista delle conoscenze personali: il Pindemonte conobbe infatti il filologo Cesare Gaetani, l'abate Sinesio Piemontese e soprattutto quel Tommaso Gargallo<sup>89</sup> che

---

<sup>85</sup> Lo stesso Bertola sarà autore delle proprie *Poesie Campestri*, a cui aggiungerà anche quelle *marittime*. Il parallelismo con la produzione pindemontiana non si ferma però qui: addirittura alcuni titoli di poesia sono simili, come per esempio *La Malinconia* e *Le quattro parti del giorno*. Sull'argomento Luzzitelli 1987, pag. 16-24.

<sup>86</sup> Montanari 2003, pag. 36-39.

<sup>87</sup> Viaggio non privo di insidie: sembra che un fulmine lo sfiorò quando si trovava «stanco indormito» nel porto. L'episodio sembra sottolineare ancora una volta la straordinarietà del carattere del Nostro, che «in un corpo così esile chiudeva un animo che paura non conosceva». (Montanari pag. 41). Per il viaggio a meridione anche Marchi 1964, Vaccaluzzo 1932, Di Carlo 1957.

<sup>88</sup> Montanari 2003, pag. 39.

<sup>89</sup> «Se, quando insieme leggevano, una gran bellezza di un autore classico li feriva, saltavano in piedi e montavano su per le scanne e i letti, come per gioja». Anche con il Gargallo, come nel caso del Bertola, il Pindemonte condivideva la passione della contemplazione del paesaggio: «spesso [...] si trovarono sull'Etna al calar del sole, per godervi prima il tramonto, indi l'aspetto di un ciel notturno differentissimo da quello che altrove si vede [...] e godettero la mattina, al nascere del sole, dello spettacolo di un mondo ch'esce allora dal caos primiero.» (Montanari 2003, pag. 38-39).

seguirà le orme pindemontiane e cesarottiane. Ultima tappa dell'itinerario fu Firenze, dove conobbe lo stimatissimo Alfieri <sup>90</sup>, da lui considerato uno dei più grandi letterati del tempo e con il quale condividerà l'esperienza turbolenta della Rivoluzione durante il soggiorno parigino.

Questo fu il primo dei molti viaggi che il Pindemonte compì nell'arco della sua vita, e fu ben lungi dall'essere infruttuoso. Egli infatti, oltre a conoscere e frequentare autori, pensatori ed artisti di assoluto rilievo, coltivò con cura la propria vena poetica scrivendo due epistole in versi dedicate alle amiche Silvia Verza e Paolina Grismondi <sup>91</sup>, una tragedia (l' *Eteocle e Polinice*, anche questa però ripudiata) e soprattutto *La Fata Morgana*, molto apprezzata e considerata il manifesto della prima formazione culturale dell'autore. Il poemetto, iniziato durante questo viaggio ma completato solo nel 1782, sarà ispirato da un fenomeno naturale osservabile nel luogo visitato ma anche da una misteriosa fanciulla, «al Pindemonte non meno cara», che non fu mai da lui veramente dimenticata. <sup>92</sup>

Una volta ritornato a Verona, il Pindemonte passò un periodo meno movimentato e maggiormente dedicato a studi e traduzioni: riservò infatti del tempo per gli amati classici (*in primis* Tacito e Catullo, ma anche un *Inno a Cerere* pseudo-Omerico <sup>93</sup> ritrovato in una biblioteca russa) e approfondendo anche autori Due-Trecenteschi come il Davanzati.

Nel 1780 il Pindemonte, arricchito dai numerosi confronti e discussioni avute con le eminenze letterarie italiane nel corso dei suoi viaggi, sentì il bisogno di dire la sua in un contesto certo molto attuale e delicato dell'epoca, quello cioè sulla differenza tra buon gusto ed erudizione. Le opinioni pindemontiane si concretizzano prima in una lettera al Bettinelli e poi nella dissertazione *Sul gusto*

---

<sup>90</sup> «Singular uomo! Ma il più grande degli ingegni ch'io abbia mai conosciuto». (Lettera all'Albrizzi, 15 settembre 1795). Sempre all'Albrizzi scriverà che «Val più un dito dell'Alfieri che tutti gli altri poeti d'Italia messi assieme». (ottobre 1798)

<sup>91</sup> Cfr. Ippolito Pindemonte, *Epistole e Sermoni*, a cura di Salvatore Puggioni, Padova, Il Poligrafo 2010. (pag. 135-144, 159-166).

<sup>92</sup> Il Montanari ci riferisce addirittura che fu «l'ultimo dè nomi terreni da lui pronunciato la notte medesima ch'egli morì». (Montanari pag. 345-346).

<sup>93</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 212-213, Peri 1905, pag. 81-83.

*delle belle lettere dominanti ora in Italia*<sup>94</sup> (datata 1783), nel quale egli è a favore di un amalgama omogeneo tra le due componenti sulla falsariga del pensiero del Winckelmann: nel saggio, presentato al concorso di Mantova ma non insignito del primo posto, il Pindemonte sostiene che il degrado della letteratura andava di pari passo con l'incuria linguistica: la lingua nazionale doveva dunque essere, nelle opinioni del veronese, la base sicura da cui ripartire per una nuova cultura letteraria più patriottica e meno esterofila (e specialmente meno filo-francese<sup>95</sup>).

[...] dello stile propriamente ragiona, e nota tra le particolari cagioni di corruzione la trascuranza della propria lingua, la vaghezza delle cose straniere e l'amore dello spirito filosofico<sup>96</sup>

L'arte e la scrittura devono essere, secondo il Pindemonte, basati su un gusto *semplice* e sul rifiuto dell'ornamento fine a sé stesso:

tutto ciò che è ricercato, raffinato, esagerato, stanca, sazia, e finalmente ributta, mostrando che ogni affettazione è veleno all'espressione degli affetti e della verità

[...]

Un ornamento, il quale non faccia che ornare, non ha luogo né sulle fabbriche né sulle carte, e che senza semplicità non trovasi sublimità<sup>97</sup>

È giusto che un autore abbia il proprio stile personale, ma il denominatore comune deve essere proprio quella semplicità che incarna l'espressione diretta della Natura. Nella tradizione tale semplicità era stata raggiunta e codificata nel Cinquecento, ma

---

<sup>94</sup> Cfr. Corrado Viola, *“Quel fatal contagio”: la traduzione moderna nel dibattito sul “gusto presente”*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo* (a cura di G. Coluccia-B. Stasi), Lecce 2006 (pag. 225-250), Cimmino 1968 pag. 396-403.

<sup>95</sup> «Nel tempo medesimo che non dessi opera alla propria lingua, cioè che non si svolgono i propri autori, abbiamo sempre tra mano gli autor forestieri, i Francesi massimamente [...] non solamente i migliori, ma eziandio gli scrittori più mediocri di quella nazione si leggono, si studiano, si lodano a cielo e si deificano». *Dissertazione sul gusto delle belle lettere in Italia*, Milano, 1785 (qui pag. 63).

<sup>96</sup> Montanari 2003, pag. 60.

<sup>97</sup> *Discorso sul gusto*, pag. 49.

aveva perso valore nel secolo successivo dove (in particolar modo con l'esperienza barocca) si tendeva eccessivamente al bizzarro, al nuovo e al raffinato. Quest'analisi verrà accompagnata da una disamina più aperta che toccherà anche l'ambito linguistico: il Pindemonte sostiene infatti che i dibattiti glottologici che esasperavano i letterati italiani finivano per essere controproducenti, arrivando a sostenere come fosse «una grande miseria che mentre tutte le altre nazioni scrivono noi si quistioni ancora come debba temperarsi la penna»<sup>98</sup>, trovando inoltre paradossale e innaturale il fatto che si dovesse «domandar licenza alla Crusca per ogni parola». <sup>99</sup> La scarsa conoscenza linguistica aumentava l'ampollosità e la vacuità d'espressione, snaturando la creazione letteraria in questione: risulterà dunque decisamente impossibile conseguire risultati di rilievo senza conoscere espressioni, ritmi e sfumature del nostro patrimonio espressivo.

Per suddetta ragione il Pindemonte conferma il programma di perfezionamento e di diffusione della lingua italiana, anche attraverso un rinnovamento accademico:

Quella della Crusca non sarebbe al proposito nostro, poiché noi desideriamo un'Accademia Italiana, non Toscana o Fiorentina, e la desideriamo italiana perché siamo del parere [...] che debbasi scrivere Italiano, non Fiorentino<sup>100</sup>

La sua richiesta era sincera e proveniva dal profondo del cuore, e in fondo era un'autentica espressione del suo amor patrio:

non permettiamo dunque che la nostra lingua, così ricca ed espressiva, inselvaticisca e mal vada; coltivismola e degna degli amori più vivi amiamola dunque<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> «In Verona sono due i partiti che dividono i letterati: il primo è quello dei puristi, il secondo quello dei loro contrari: il capo dei puristi è il padre Cesari, quello dei contrari un certo abate Lavarini. Il mio Pindemonte se ne ride di ambedue». Mario Pieri, *Diario*, 4 settembre 1805.

<sup>99</sup> Discorso II, Arminio. Il Nostro guardava tali dispute con una punta di sarcasmo misto ad esasperazione, come si evince da alcuni passi tratti da carteggi («lo poi dico il zelo e non lo zelo, e prego lei a guardarsi anch'ella da tale affezione». Lettera al Pieri, 18 maggio 1810).

<sup>100</sup> *Discorso sul gusto*, pag. 88-89. Il Pindemonte avanzò pure la proposte di un dizionario in continuo aggiornamento e di un giornale informativo.

<sup>101</sup> Cfr. Bassi 1934, pag. 78.



Nell'articolo vengono inoltre evidenziati altri due punti basilari: l'imitazione delle lingue straniere come conseguenza del deterioramento dell'idioma italico e soprattutto l'eccessivo attaccamento per le materie filosofiche. Il Pindemonte non condannava di certo l'amore per la filosofia, ma piuttosto quella tendenza esasperata all'abuso della stessa che portava alla corruzione dell'arte e della poesia, attraverso una propensione a spiegare i valori dello spirito con processi meccanici. L'età dei lumi, vista giustamente come epoca di grande rinascita dell'intelletto e della ragione, viene esaminata dal veronese attraverso la sua controparte negativa, costituita da un incontrollato proliferare di dottrine astratte e studi estetici arzigogolati che, lungi dall'esaltare e definire l'arte, finiscono per appesantirla. La prospettiva è esaminata dal Pindemonte, con lo scrupolo di contenere l'eccesso di razionalismo e di astrazione filosofica.

Io sono forse principalmente per queste arti rettoriche e poetiche , per questa farragine di avvertimenti, di speculazioni e di regole, onde con difficoltà insegnasi ciò di che meglio e più facilmente ci ammaestra la Natura, ed assoggettar volendo l'eloquenza a leggi particolari, si giunge a guastarne ed a falsificarne la vera idea <sup>102</sup>

In queste prime dichiarazioni di poetica si intravede un autore alla vigorosa ricerca di sé stesso e del proprio stile: una ricerca che sarà caratterizzata da una analisi molto ampia di poeti e di testi della storia letteraria, in un'analisi che avrebbe dovuto portare al superamento di quella che il Cimmino chiama «levità settecentesca» <sup>103</sup> e la conseguente conquista di una maturità lirica personale. Il risultato di questo periodo di incertezza letteraria sarà la *Gibilterra salvata* <sup>104</sup>, un altro poemetto che riceve però minori giudizi elogiativi rispetto al suo precedente proprio in quanto frutto di una “crisi stilistica” che ne aveva evidentemente fiaccato la capacità di espressione. <sup>105</sup> Troppo distante era, infatti, l'intonazione da poema

---

<sup>102</sup> *Discorso sul gusto*, pag. 75.

<sup>103</sup> Cimmino 1968, pag. 27.

<sup>104</sup> Lo stesso Montanari (pag. 50) non avrà giudizi positivi: «vi scorgi soverchio studio, durezza di verso, frasi contorte ed astruse»

<sup>105</sup> Il Pompei scriverà, non senza rammarico, che «lo stile d'Ippolito non è più d'oro, ma d'argento» (Cimmino 1968, pag. 28).

epico rispetto alla sua vocazione moralista: ne saranno esempio pure i due progetti (mai portati a termine) della *Colombiade* e della *Conquista del Messico*.<sup>106</sup>

Tornando alla “crisi” di cui sopra, si può affermare come questa nel 1783 non si fosse ancora conclusa: l’autore, ormai raggiunta la soglia della maturità e dei trent’anni, si imbarca in un’altra serie di viaggi per cercare rimedio alle sue perplessità e ricadute. Durante il suo tragitto visitò molte città culturalmente attive come Parma, Ferrara e Milano, approfondendo i contatti con la cara Grismondi e soprattutto col Parini, la cui discussione sulle problematiche linguistiche e poetiche del tempo furono sviluppate nel suddetto *Discorso*.

Le idee espresse nel saggio, un po’ acerbe ma sicuramente intraprendenti<sup>107</sup>, avranno il merito di portare il Pindemonte alla segreteria dell’Accademia Italiana, cui presero parte pure il Cesarotti (le cui opinioni in fatto di lingua «piacquero moltissimo, sicchè nella sua totalità io ne sono assai soddisfatto»)<sup>108</sup> e il Muratori: furono anni in cui la sua fama di studioso ed erudito si solidificò, al punto da portarlo a una posizione di assoluto privilegio nell’Accademia padovana di scienze, lettere ed arti dove sostituì l’amato Torelli (morto nel 1781) e ricoprì il ruolo di arbitro in una disputa linguistica, segno del raggiungimento di un’indiscutibile riconoscimento letterario e di una cultura ampia e profonda affinata dalla costante lettura delle opere francesi, inglesi e tedesche.

All’età di trentadue anni però il Pindemonte, dopo aver dedicato la sua prima giovinezza a studi e letture pressoché incessanti e a frenetiche frequentazioni mondane negli epicentri culturali dell’epoca, si ritrovò una salute ormai minata dalla mancanza di riposo e dall’assiduità degli impegni. Non volendo rinunciare a nessuna delle sue passioni, egli dunque fu costretto a controbilanciare il tutto con l’inizio di un regime di vita più ordinato e regolato, e a riposarsi nelle amenità di Avesa<sup>109</sup>, località campagnola non molto distante da Verona.

---

<sup>106</sup> Al Vannetti il Pindemonte scrisse: «Avrei piacere di celebrare un eroe italiano, ma d’altra parte la conquista del Messico forma una tela assai più bella grande e magnifica». Peri 1905 pag. 67.

<sup>107</sup> Intraprendenti e ai limiti dell’avanguardia: il suo biografo vi vede innestati i primi prodromi del ben più famoso scritto del padre Cesari, la *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana* (pubblicata nel 1808-1809). Dal punto di vista linguistico si può affermare che il Pindemonte abbia “preveduto il precipizio” e profetizzato una decadenza che, a tutti gli effetti, si sarebbe compiuta solamente nel passaggio tra Settecento e Ottocento.

<sup>108</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 30-31.

<sup>109</sup> Raffaella Bertazzoli, *La Natura nello sguardo*, Verona, Fiorini Edizioni, 2007 (pag. 243-268), Cimmino 1968 pag. 31-34.

Nell'accennato indebolimento di sanità, che senza toglier punto al vigore della mente, molto aggiungeva all'anima di soave tristezza <sup>110</sup>

Nella villa veneta il Pindemonte passava le giornate immerso negli amati libri, studiando e passeggiando immerso nella pace campestre: in questo periodo ristoratore egli infatti imparò ad amare ancora di più la vita rustica <sup>111</sup> senza però tralasciare la sua passione per i salotti e le argute conversazioni (frequentò spesso le ville della Mosconi e della Verza, dove ebbe modo di discutere dei propri studi con interlocutori all'altezza). Montanari a riguardo afferma che

Ei coglieva con tale tenore di vita i vantaggi tutti e i piaceri che dar possono la campagna e la solitudine, e la città e la conversazione <sup>112</sup>

Egli arricchiva le proprie giornate avesane dedicandosi anche alla preparazione dei cibi e allo studio dei vini oltre che a, ovviamente, la propria produzione letteraria che aveva ritrovato in questi mesi un po' di colore e che era espressione profonda del sentimento dell'autore: gli inverni passati nell'ambiente veneziano erano riservati alla critica e alla traduzione, mentre nella serenità di Avesa egli si dedicava alla lirica. <sup>113</sup> Proprio la poesia sarà protagonista del primo periodo di ritiro del veronese (che affermerà come «la campagna e la bella stagione mi sono presso che necessari per dettar versi» <sup>114</sup>), con la stesura di quelle *Campestri* (1783-1785,

---

<sup>110</sup> Montanari 2003, pag. 67.

<sup>111</sup> Alla Teotochi Albrizzi scriveva, non senza una sfumatura di accusa: «La campagna mi piace tanto, che mi par impossibile come vi possa essere chi non la gusti vivissimamente». (Lettera5 LUGLIO 1784 )

<sup>112</sup> Montanari 2003, pag. 74.

<sup>113</sup> La mobilità forzata che seguì una rovinosa caduta dal calesse (siamo nell'autunno del 1786, e questa non fu che una delle undici volte in cui incappò in un incidente del genere) valse la produzione della dissertazione *sull'Educazione delle donne italiane*. Mai data alle stampe ma solamente inviata alla Mosconi in forma di lettera, in essa afferma la sua volontà di sostituire, nella lacunosa educazione delle fanciulle, la frivolezza del ballo e della musica con una buona base "libresca", non più costituita da libri stranieri ma italiani. Cfr. Cimmino 1968, pag. 33-34.

<sup>114</sup> Lo dirà nelle Prose. (Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII).

ma vedranno la luce delle stampe solo nel 1788)<sup>115</sup> che verranno accolte con dei consensi positivi quasi unanimi<sup>116</sup> e saranno considerate uno dei punti di forza della sua produzione letteraria (il Montanari la definisce la *poetica aurora* del Pindemonte) grazie a quella malinconia che lo rende, pur inconsapevolmente, un precursore della successiva corrente preromantica. Un'importante differenza correva però tra la concezione estetica del nostro autore e quella degli amati autori inglesi:

la Malinconia, musa del Pindemonte, non era quella peraltro del Young, né molto meno quella specie di malinconia che abita spesso coi misantropi, che parla sempre di morte e tombe; bensì quella che si accompagna colla riposata e segreta meditazione, ed ha le care sembianze di una  
“Ninfa gentile”<sup>117</sup>

Il successo della raccolta e il disteso periodo passato nella tranquillità di Avesa («che vita non visse Ippolito que' nove anni»<sup>118</sup>) furono una panacea per le debolezze psico-fisiche del Pindemonte, il quale, «rinsignorito erasi del suo cuore» si riprese in salute e nel 1788 intraprese una serie di viaggi che portarono a Torino, Genova, Ginevra<sup>119</sup>, Zurigo e Strasburgo, dove assaporò la bellezza dei paesaggi montani elvetici ed ebbe profondi scambi di opinioni con il de Saussure e il Meister. Dopo la crisi degli anni precedenti, egli durante questo viaggio imparò a

---

<sup>115</sup> «Il Pindemonte con le *Campestri* rese perfettamente italiana la malinconia degli'inglesi»(Montanari 2003, pag. 368).

<sup>116</sup> Il Pieri le definisce «colme non di quella malinconia che vien dall'amore, bensì che nasce dalla compassione verso il prossimo e dal senso delle umane sciagure», mentre il Montanari le vede come prime nel genere contemplativo e morale anteriori di molti anni ai *Sepolcri* foscoliani. Giuseppe Forstyt vi vede un paragone con il Gray, e infine l'abate Millas di Saragozza afferma che «lo scrittore [...] attinge alle pure fonti della filosofia per quindi derivare le schiette forme del bello a custodire lo stile italiano dalle facili alterazioni di un secolo capriccioso». Il Parini sembrò, al contrario, piuttosto freddo a riguardo. (Montanari pag. 84-87. Cfr. Peri 1905, pag. 93-99).

<sup>117</sup> *Biblioteca Italiana*, LIII, Milano, Stella Editore, gennaio-marzo 1829.

<sup>118</sup> Montanari 2003, pag. 69.

<sup>119</sup> Dirà alla Albrizzi (Lettera del 28 agosto 1788) che «Ginevra non è bellissima, ma i contorni del lago sono superbi». Il viaggio in questi luoghi dalla natura “*bella, e orribile, e amena*” gli ispireranno diverse liriche di ispirazione alpestre (Corrado Corrado Viola, *Appunti sull'immaginario alpestre in Alfieri e Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 525-558).

gestire il proprio tempo e le proprie passioni in maniera più omogenea e salutare, senza quegli eccessi che lo avevano condotto sulla via dell'esaurimento nervoso.<sup>120</sup>

Nell'autunno dello stesso anno il Pindemonte giunge a Parigi, da cui si muoverà solamente nella seconda parte dell'anno successivo: nella capitale francese compagno piacevolissimo sarà l'Alfieri<sup>121</sup>, che iniziò a frequentare insieme alla contessa d'Albany. I due spesso si trovavano a discutere di letteratura e politica («tra un cioccolato e un'omelette soufflée disputavano e garrivano e s'infervoravano»<sup>122</sup>), confrontandosi anche negli scritti reciproci che non di rado si leggevano vicendevolmente e con mutua stima: il Pindemonte era definito *blanchisseuse* dall'Alfieri, espressione certamente tra il serio ed il faceto che però indicava la sincera stima che l'astigiano nutriva nei confronti dell'amico e collega che lo aiutò nel difficoltoso progetto della stampa Didot e nella correzione parziale delle sue opere tragiche (non senza episodi che dimostrano il consueto carattere focoso dell'Alfieri, come quando scagliò nel camino l'intero volume stampato del *Filippo* a seguito di una correzione invero molto piacevole della sua "lavandaia")<sup>123</sup>.

Oltre al grande tragediografo, il Pindemonte entrò in contatto pure con l'abate Barthelemy e il Delille, partecipando poi all'inaugurazione degli Stati Generali del 5 maggio: sia lui che l'Alfieri erano ardentemente favorevoli al vento di libertà che si diffondeva dall'ormai imminente tramonto dei monarcati assolutisti, che prevedeva oltretutto una diretta partecipazione della classe colta del paese. Il grande entusiasmo dei due autori si tradusse in sentiti encomi poetici (l'ode *A Parigi sbastigliata* per l'Alfieri e il poemetto *Francia* del Pindemonte) verrà però vanificato dalla violenza rivoluzionaria che seguirà qualche tempo dopo<sup>124</sup>. Il Pindemonte, mostrandosi ancora una volta di mente straordinariamente aperta, non arriva però a condannare frettolosamente la situazione («per rintracciare le cause

---

<sup>120</sup> Montanari ci riferisce che in questo frangente era «tenace fino allo scrupolo: troppo lo atterrivano i danni [...] e sapea che a queste la cecità di Milton si attribuisce, e da taluno la morte pur di Aristotele» (pag. 96).

<sup>121</sup> Con il quale condividerà la poetica della "terra di mezzo" tra armonia classica e la "passione smisurata" romantica: «non conosco uomo [...] che meglio unisca nel suo cuore alle tempere più forti e maschie le più delicate e gentili» (Lettera alla Albrizzi, 18 settembre 1790).

<sup>122</sup> Montanari 2003, pag. 97.

<sup>123</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 34-36.

<sup>124</sup> Cfr. Arnaldo Di Benedetto, *Pindemonte nell'Ottantanove*, «Otto/Novecento», XV, 1 (gennaio-febbraio) 1991 (pag. 5-16), Giorgio Baroni, *Ippolito Pindemonte e Vittorio Alfieri testimoni oculari dell'89 parigino*, «Vita e Pensiero», 11, 1989 (pag. 749-760), Fabrizi 2005.

della Rivoluzione» – scrive al Bertola – «convien farsi in qualche distanza d’esso per ben vederlo, e lasciar correre qualche tempo»). Una volta uscito dal suolo francese, egli si reca in Inghilterra (a Londra e a Bath, in cui rivede anche l’amico Parsons) dove corrobora la propria tesi riguardo all’inevitabilità di un rinnovamento socio-istituzionale delle popolazioni europee: se ci rendiamo conto di questa necessità, affermava, non possiamo non tenere in considerazione le probabili degenerazioni in atti di violenza e sommossa da parte della folla. All’Albrizzi ne parlerà così, proponendo un interessante parallelo tra la struttura politica inglese e quella francese:

Ed a proposito della Francia, non le pare che i francesi vengano accusati molto ingiustamente? Certo che hanno spiegato una gran ferocia, ma qualunque altro popolo, io credo, sarebbesi in simili circostanze inferocito ugualmente, e forse non ve n’ha alcuno, per dolce che sia di natura sua, che la mancanza di pane e il timore di carestia non renda furioso.

[...]

Ella sa che questa nazione, tra cui mi trovo, solamente nel corso di molti secoli e con grandissimo stento si procurò quella libertà di cui gode ora [...] La Francia all’incontro avrebbe, per così dire, fatto sì gran viaggio con un solo passo.<sup>125</sup>

Nel frattempo il Nostro, durante il soggiorno in terra d’Albione, continuava ad alimentarsi voracemente di tutto ciò che potesse accrescere la propria cultura e conoscenza, accostandosi alle letture del Macpherson e delle opere del Pope, del Gray<sup>126</sup> e dello Young e continuando nondimeno gli scritti («né pur quivi lasciò dormire la sua infaticabile penna»).<sup>127</sup>

Dopo l’Inghilterra toccherà alla Germania (Berlino e Francoforte) e a Vienna, dove il Pindemonte, grazie al suo fascino e alla sua signorilità, aveva libero accesso ai salotti aristocratici più raffinati. Il viaggio fu molto fruttuoso anche dal punto di

---

<sup>125</sup> Montanari 2003, pag. 105.

<sup>126</sup> Cfr. Loredana 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 (pag. 293-300).

<sup>127</sup> Un articolista della *Biblioteca Italiana*, recensendo i *Sermoni* pindemontiani sottolinea il debito dell’autore nei confronti della poesia inglese, sottolineando la felice unione tra *“lo splendore dell’immaginazione italiana colla malinconia sublime del parnaso inglese”*. (*Il Conciliatore, Foglio letterario e scientifico*, Domenica 6 settembre 1818, pag. 324).

vista produttivo: egli infatti scrisse il sermone *Sui Viaggi*, il romanzo autobiografico *Abaritte*<sup>128</sup> (composto a Marsiglia) e il saggio *Dissertazione sui giardini inglesi*<sup>129</sup>, ma ci fu pure spazio per le opere progettate ma mai portate a termine come il poemetto *Viaggio poetico*<sup>130</sup> e il poema *I Bardi*, ispirato secondo il Montanari da un lavoro del Gray.

Dopo quasi tre anni di spostamenti continui, Ippolito decide di ritornare in Italia per fermarsi e riflettere sull'arricchimento personale che tale viaggio gli aveva procurato. L'osservazione di culture ed esperienze politiche diverse da quella italiana fanno maturare in lui un sentimento di scetticismo che spesso sfocia in una sfiducia che gli farà dire:

Giova intanto l'andar sognando, perché il vegghiare è sì tristo: giova, vivendo con la fantasia in un sistema di cose tutto ideale ma però ridicibile al vero [...] sarà bene non rappresentarsi in alcun modo e nella sua filosofia involgersi tranquillamente<sup>131</sup>

Certo, i vari avvenimenti politici cui aveva assistito in presa diretta di certo accentuarono il suo desiderio di una vita appartata e in solitudine: il brano sopracitato è significativo per comprendere la mentalità di un uomo che, però, non si prefissava certo il ritiro in un'anacronistica torre d'avorio campestre. Al contrario, egli aveva ben chiara la visione della bufera in cui era immersa l'Italia del suo tempo (tanto politica quanto letteraria), e né mancherà mai di dar segno di una tale consapevolezza nei propri scritti (pur senza le angosciose grida caratteristiche di un Leopardi o di un Alfieri): fu, dunque, più che un'accusa nei confronti del suo Paese, una pacata giustificazione delle attuali imperfezioni.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Stampato a Nizza nel 1790. Si veda l'edizione di Angiola Ferraris, Modena, Mucchi, 1987.

<sup>129</sup> Cfr. il cap V della presente tesi.

<sup>131</sup> Verona 1796, Lettera politica sulle vicende del 1796 al Signor N. N. , opuscolo per le nozze Galli-Righi.

<sup>132</sup> Di qualche anno posteriore ma di sicura efficacia è il suo sonetto sull'Italia: pubblicato dal Peri (pag. 412) in appendice alla sua monografia, lo riporto ora parzialmente.

«Italia, Italia mia se non ti desti  
Eterno sonno chiuderà i tuoi lumi,  
Veggio i tuoi campi già bruttati, e pesti,

D'altro canto, dal punto di vista squisitamente poetico, la celebre *melanconia* pindemontiana (già innata e congenita nella sensibilità dell'autore) viene valorizzata e approfondita dalle letture "cimiteriali" del Young e del Gray, che venarono tale malinconia di un senso più profondo di tristezza, introducendo in essa una sfumatura quasi ultraterrena. Il senso di morte che aleggiava nell'ambiente letterario anglofilo verrà così interiorizzato dall'autore veronese (anche se non pienamente condiviso), che grazie a quest'esperienza sepolcrale approfondirà nelle sue opere un sempiterno ed onnipresente rapporto tra la Natura e il Vuoto, tra la Vita e la Morte <sup>133</sup>.

Il Pindemonte, quindi, trascorse i successivi tre anni con un ritmo meno frenetico e più abitudinario: tornò a passare le stagioni fredde a Venezia, dove nei salotti era ormai diventato uno degli ospiti più graditi, mentre in primavera-estate faceva la spola tra l'amata Avesa e la natia Verona. Furono anni certamente più tranquilli, dedicati ai prediletti studi e traduzioni che questa volta non compresero solo latino e greco <sup>134</sup>, ma anche l'inglese (i due brani adattati del *Paradiso Perduto* miltoniano <sup>135</sup>, voluti dall'abate Dalmistro, furono molto apprezzati dall'ambiente veneto) e dalla coeva ristampa delle *Poesie Campestri*, accompagnate per la prima volta anche da quelle *Prose* che fino ad allora erano rimaste inedite. Venne inoltre rinsaldata l'amicizia con il Bettinelli (attraverso un carteggio dalla cadenza quasi settimanale) e con lo stesso Alfieri, anche se la serenità del periodo venne in parte turbata da due gravi amarezze: le morti del Pompei e del Vannetti.

Nel 1796, tuttavia, le pressanti incombenze storiche entrarono in maniera dirompente nella vita personale di Ippolito: l'amata villa campagnola di Avesa era infatti sempre più preda delle scorrerie dei francesi, che profanarono così quello che era stato il "porto felice" della giovinezza dell'autore che, offeso e sicuramente ferito dagli infelici avvenimenti che lo stavano circondando, decise di abbattere l'adorata dimora.

---

Lordi di sangue uman veggo i tuoi fiumi»  
[...]

<sup>133</sup> Corrado Viola/Fabio Forner, *Due corrispondenze inglesi di Ippolito Pindemonte*, in *Bearers of a tradition*, a cura di A.M. Babbi-S. Bigliazzi-G.P. Marchi, Verona 2010 (pag. 181-196) per le corrispondenze inglesi, Edward Thorne, *English friends and influences in the life of Ippolito Pindemonte*, in *Italian Studies*, XXII, 1967 (pag. 62-77).

<sup>134</sup> Si dedicò in particolare alle Georgiche virgiliane, all'amato Omero e in parte alle Eroidi ovidiane, abbandonate però prematuramente.

<sup>135</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 42-52.



A questo punto egli iniziò a frequentare più assiduamente la villa della Mosconi, che si dimostrò molto entusiasta nell'accogliere l'amico:

E dove, Ippolito mio, pensate di passare i vostri giorni? [...] in altre ville della vostra famiglia?  
Non voglio credere [...] che fra non molto ci vedremo per vivere sempre nel medesimo luogo: dunque Novare sarà certo la vostra dimora, tanto che vi piacerà lo starvi sia d'estate che d'inverno. [...] io vi fò padrone interamente del soggiorno di Novare, in mia compagnia o senza di me.<sup>136</sup>

I mesi invernali videro il Pindemonte sostare più del solito a Venezia, dove visse dei mesi amari, segnati da un lato dalla lontananza dalle felicità campestri che tanto amava e dall'altro da condizione generale di belligeranza e violenza che marchiava col sangue gli ultimi anni del Settecento. Il veronese, animo nobile ed educato, cercava per la maggior parte di tenersi estraneo a queste situazioni scottanti (un animo ben più focoso del suo non avrebbe certo ceduto il suo amato "casino" di Avesa con tanta facilità...) e avulso a qualsivoglia polemica o screzio, dando sempre la precedenza alle vere amicizie e agli studi prediletti. Tuttavia, gli effetti della Rivoluzione (dal punto di vista sia morale che politico) furono troppo penetranti per essere ignorati da una personalità così aperta e sensibile: gli ultimi quattro anni del XVIII sec. furono forieri di una profonda crisi che maturerà nel periodo successivo.

Ormai alla soglia di un'età di profonda maturità egli, passati i primi entusiasmi di una rivolta tesa alla ribalta dei ceti più umili e portatrice di una visione meno conservatrice della società<sup>137</sup>, sarà successivamente deluso dai principi e dalle fonti che la guidavano. Ne scaturirà un riesame di quanto aveva fin lì pensato e creduto, con una netta rivalutazione dei valori della tradizione a fronte di quelli che stavano lentamente emergendo nel nuovo contesto, maggiormente improntati al senso religioso e alla moralità.

---

<sup>136</sup> Traggio da Cimmino 1968, pag. 44.

<sup>137</sup> I Francesi, secondo il Nostro, combattono per un'ideale patrio e per un'idea progressista della società al contrario degli Austriaci, che devono lottare non per la propria nazione ma per un monarca che li domina. I Francesi però erano stati guidati dagli eccessi e avevano tradito i principi stessi per i quali combattevano: il modello ideale rimarrà dunque quello inglese, capace di conciliare ordine e libertà: ma, come abbiamo visto, erano arrivati a deludere profondamente le aspettative del Pindemonte, eccedendo nella violenza ed arrivando a tradire gli stessi principi che li motivavano, cercando di capovolgere non solo il monarcato ma pure la religione e la Chiesa. Sarà per questo motivo che il Nostro arriverà a preferire la cattolica Austria. Cfr. Bassi 1934 pag. 37-46.

La “trasformazione” che seguirà questa crisi lo porterà ad accentuare l’isolamento dell’autore (di cui abbiamo già accennato *supra*), il quale si lascerà definitivamente alle spalle la vita modana più caotica arrivando a preferirgli quella appartata e intima del tranquillo conversatore. Conoscerà nel 1798 Costantino Zacco <sup>138</sup>, che sarà un grande e fidato amico con cui il Nostro si confiderà spesso anche in materia artistica, ma per la maggior parte visse in una serenità tanto distaccata da sembrare disinteressato alle vicende politiche che continuavano a martoriare la sua Venezia: ma, d’altro canto, tale atteggiamento non dovrebbe sorprendere, conoscendo la sua riservatezza e il suo equilibrio d’animo. Un’istanza di rinnovamento venne individuata nella condizione artistico-culturale della Penisola, duramente colpita dai francesi non senza il beneplacito degli stessi italiani, che secondo il Pindemonte non solo accettano passivamente questa condizione ma aggravano il tutto con la perdita per il gusto non solo poetico ma anche linguistico.

Gli ultimi anni del Settecento furono poi decisamente produttivi sotto il punto di vista letterario: videro la luce la *Lettera di una monaca a Federico IV di Danimarca* <sup>139</sup> e soprattutto l’*Arminio* <sup>140</sup>, tragedia ultimata nel 1800 e considerata universalmente il suo capolavoro. Gli anni immediatamente successivi, eccezion fatta per il grande dolore provocato dalla perdita della madre che gli fu portata via per un colpo apoplettico, trascorsero invece quieti tra letture, traduzioni (degli amati Omero e Virgilio ma anche dal francese e dall’inglese) e le ormai abitudinarie visite alla Teotochi Albrizzi, il cui rapporto col Pindemonte, passato attraverso l’ardente passione giovanile, era diventato colmo di sincero affetto e di signorile rispetto: i due, a distanza di molti anni, coltivavano la loro amicizia, soprattutto attraverso distinte discussioni, interessanti letture e piacevoli serate trascorse in compagnia della nobiltà veronese e veneziana.

Nel 1803 moriva il grande amico Alfieri, stimatissimo dal Pindemonte come maestro (nonostante la lieve differenza di età che correva tra i due) ma soprattutto

---

<sup>138</sup> Furono così amici da venir chiamati *Oreste* e *Pilade* dai conoscenti. Lettera allo Zacco, 4 aprile 1798.

<sup>139</sup> Cfr. Peri 1905, pag. 174-176, Cimmino 1968 pag. 182-184.

<sup>140</sup> Scritto dal 1797 e stampato nel 1804. Giuseppe Camerino, *Innesti alfieriani riconvertiti in funzione patetica. Arminio di Ippolito Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 145-163).

come amico. In suo onore egli scrisse la canzone *In morte di Vittorio Alfieri*<sup>141</sup>, dove immagina la musa della poesia tragica Melpomene sconvolta dal dolore («pallida il volto, rabbuffato il crine») della perdita di uno dei suoi adoratori più devoti. La musa nella lirica trae per man la sorella Talia, che viene accusata di fronte ad Apollo di esser stata cagione della morte dell'astigiano, che negli ultimi anni della sua l'aveva seguita senza riserve.

Quindi a seguirla ei prese  
Con tanta fretta , che l'ardor dell'alma  
Tacito distruttur , quella consunse  
[...]  
Non ebbe a usar con lui falci, né spade  
Morte: con mano il tocca , ed Egli cade.  
Talia, Talia fu che l'uccise...<sup>142</sup>

I versi sembrano riferirsi proprio agli ultimi giorni di vita dell'Alfieri, che trovò una morte improvvisa a seguito di un serratissimo periodo di composizione e di stesura di commedie. Furono gli “inconsueti studi” a nuocere alla salute dell'Alfieri? Vediamo come replica Talia ad Apollo:

Ventura dunque non ti par, che in loco  
Di quelle scarse e torbide giornate  
La gloria a lui di un nuovo lauro tocchi?

La musa protettrice dei numi della commedia afferma dunque come la morte abbia quasi liberato il poeta da un profondo malcontento che condizionava le sue ultime giornate «scarse e torbide», sostituite dalla gloria di un nuovo lauro che prenderà il

---

<sup>141</sup> Cfr. Marco Cerruti, *I versi di Ippolito Pindemonte «in morte di Vittorio Alfieri»*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 181-188).

<sup>142</sup> Si cita da Alessandro Torri, *Le poesie originali di Ippolito Pindemonte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp, 1858 (pag. 507-510).

posto del tormentato vivere degli ultimi anni fiorentini del tragediografo. Apollo, rendendosi conto della grandezza e dell'universalità dell'Alfieri, sollecita entrambe le muse a rendergli omaggio:

Tutte all'illustre estinto  
sciogliete un canto, e non sia valle o bosco  
di cui non suoni ogni suo cupo fondo.

Gli anni, nel frattempo, passavano anche per il Pindemonte, che alla soglia dei cinquanta si vide aggiungere ai problemi di sonno e di stomaco anche una fastidiosa gotta, molto noiosa per una persona così incline alla continua attività fisica. L'insieme dei problemi influirà pure sull'attività intellettuale, come confiderà al caro Bettinelli <sup>143</sup>:

vedete a quale miseria sono ridotto! Non posso altro fare che leggere cose già lette, e che so quasi a memoria. Son costretto a non pensare il giorno per dormire la notte. E dormissi almeno tranquillamente!

È chiaro che la totalità di questi contrattempi lo limitavano e immalinconivano (sembra che fosse addirittura arrivato a stendere una prima bozza di testamento): tuttavia egli non smise né di frequentare i più importanti centri culturali come Venezia, Padova e Verona né soprattutto di dedicarsi agli scritti. Rivide e mise alle stampe l'*Arminio*, che venne tanto lodato da spingere il veronese a ritentare la via della tragedia: nel 1805 vedrà la luce l'*Annibale in Capua*, ma la critica dell'amico Cesarotti, sincera e delicata ma sicuramente perentoria, lo distolse dal desiderio di pubblicarla <sup>144</sup>. Da una lettera dell'abate padovano si evince come questa seconda fatica tragica del Pindemonte fosse ritenuta di fattura piuttosto mediocre, in particolar modo se confrontata con il capolavoro che l'aveva preceduta.

---

<sup>143</sup> Lettera datata 18 febbraio 1804.

<sup>144</sup> Il manoscritto verrà infatti ritrovato postumo, con la scritta "*tragedia da bruciarsi*".

Ho letto il vostro Annibale, e vi dirò solo per ora, che se questa fosse la vostra prima e sola delle vostre tragedie, io mi farei uno studio di rilevare i molti suoi pregi. Ma poiché Annibale viene dopo Arminio, temo ch'abbia in questi un rivale troppo eminente, e non oso di decidere se sia miglior consiglio il dargli un compagno, o lasciarlo così solo e isolato, e conservare al vostro nome il fiore intatto di quella gloria che, giunta così in alto, arrischia piuttosto di scendere che di poggiare.<sup>145</sup>

Lo stesso anno conobbe anche la de Staël, non condividendo però l'atteggiamento di grande venerazione che aveva la società del tempo: Ippolito, da persona umile e riservata, poco amava le ostentazioni e gli sfoggi in generale, e dalle stesse lettere emerge un giudizio freddo per l'autrice francese, tacciata spesso di parlare spesso di cose che non conosce. Pubblicherà inoltre le *Epistole*, quindici componimenti indirizzate a diversi destinatari e di argomento prevalentemente storico-civile, politico e culturale: in esse si intravede un Ippolito attento e curioso nei confronti del mondo che lo circonda, senza però perdere di vista quell'aspetto "malinconico" e intimo del suo carattere che si scorge nei componimenti dedicati alla Grismondi e soprattutto *Ad Adelaide...sul mal uso di alcune madri di non allattare i propri figli* (tematica che verrà inoltre ripresa nell'*Issipile*).

Nel frattempo, le novità dal punto di vista bellico portarono gioie e dolori al Pindemonte: se da un lato con la battaglia di Austerlitz venne posto un blocco a Venezia che gli impedì di visitare gli amici, dall'altro questo condusse l'autore a un periodo di tranquillità in cui riuscì a dedicarsi alla letteratura e agli scritti. Venezia sarà però occupata dai Francesi, ai quali, contrariamente all'amico Cesarotti che si rese protagonista di un poemetto talmente encomiastico da sfiorare il ridicolo (la *Pronea*), non risparmiò frecciate e critiche velate<sup>146</sup>: egli, non dissimilmente dagli altri intellettuali italiani dell'epoca, espresse un sentimento di italianità e di unità nazionale che fu per la maggior parte moderato e misurato. Fu orgoglio e sentimento di fierezza? Solita discrezione di giudizio? Di certo nei confronti di quei Francesi che così tanto avevano infiammato l'animo del giovane Pindemonte con speranze e miraggi di libertà ora egli nutriva un profondo sentimento di atroce disillusione che non si tradusse mai in azioni concrete (al contrario di un Foscolo o di un Cuoco), ma che pian piano si trasformò in un'accettazione del dominio straniero se non serena quantomeno dalle tinte fataliste. Alla soglia dei 54 anni, Ippolito era sempre più uno spettatore e un malinconico superstite di un mondo

---

<sup>145</sup> Cfr. Peri 1905, pag. 207-209.

<sup>146</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 87.

antico ormai in totale decadenza: non reagirà però non mestizia e scoramento, bensì con uno spirito di osservazione arguto e ficcante che traspare dal corposo epistolario.

Fu, quella senile, un'età tranquilla per il Pindemonte, che continuava a vivere seguendo le proprie passioni con regolarità e costanza.<sup>147</sup> Continuò a viaggiare e a visitare i familiari e gli amici, ma nonostante la sua mobilità rimase sempre affezionato e legato ai luoghi consueti.<sup>148</sup> I dispiaceri che lo toccarono furono legati non tanto ai disturbi fisici che lo tormentavano (specialmente problemi di sonno e relativi alla gotta) ma piuttosto alla morte delle persone care: oltre a quelle già citate della madre (che lo lasciò dopo una brevissima malattia) e dell'Alfieri, risalgono al periodo 1808-1812 le dipartite del Cesarotti, del Bettinelli e del fratello Giovanni, che lo addolorò molto e lo portò ad avvicinarsi ai nipoti e alla famiglia della sorella a Piacenza.

Le ultime opere che lo videro protagonista saranno i *Sermoni*<sup>149</sup> (che videro la luce delle stampe nel febbraio del 1819) e la faticosa traduzione dell'*Odissea*<sup>150</sup>, che gli fu consigliata anni prima dal suo maestro Pompei e alla quale egli deve buona parte della sua fama: la traduzione del poema omerico, che lo tenne impegnato per oltre un decennio<sup>151</sup>, era stata progettata prima sia dal Cesarotti che dallo stesso Pompei, i quali però non portarono mai a termine i propri lavori. Non sarà certo questa la sede adatta per discutere della traduzione pindemontiana e dei suoi esiti: mi limiterò a riportare le parole del Montanari, il quale encomiò il lavoro dell'amico, collegandone il felice esito dell'opera alla profonda «conoscenza della lingua, in cui l'originale è scritto [...] possesso acquistato non solamente con sommo studio ne' classici, ma col continuo esercizio». Traducendo direttamente dall'originale e non da interpreti si avrà «il vantaggio almeno di accorgersi dell'armonia

---

<sup>147</sup> «Ma ciò che meglio, dopo la virtù, contribuì alla felicità sua, fu l'aver avuto un'arte da coltivare incessantemente con sommo amore». Montanari 2003, pag. 349

<sup>148</sup> Aveva addirittura l'abitudine di recarsi nella stessa locanda nel tragitto verso Venezia, chiedendo sempre la stessa camera.

<sup>149</sup> Cfr. l'aggiornata edizione di Puggioni 2010.

<sup>150</sup> La scelta dell'opera da tradurre, che il Montanari paragona alla «scelta di un amico, con cui convivere» (Montanari pag. 214) fu tra le altre cose condizionata dall'amore e dall'ammirazione che il Nostro ebbe per Odisseo, «su cui compose una tragedia sino da giovinetto, e cui imitò nel vedere molte città e nel conoscere l'indole delle genti». Più in generale, l'esercizio del tradurre sembrava essere per il Pindemonte un dolce sollievo, un vivere nelle memorie del passato. (Cfr. Michele Mari, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, 1994, pag. 425-455).

<sup>151</sup> «La traduzione dell'Odissea è l'opera della vecchiezza del Pindemonte, come l'Odissea è l'opera della vecchiezza di Omero». Montanari 2003, pag. 220

dell'originale stesso, che in Omero è armonia imitativa così sovente; potrà quindi nella traduzione cercar di emularla»<sup>152</sup>.

Aggiunge inoltre:

Il verso sciolto, l'unico con cui sperar si possa di accostarsi all'omerico, era stato a preferenza coltivato dal Pindemonte tutta la vita, e ciascuno in esso il riveriva maestro.

[...]

Aggiugni una conoscenza grande dell'antichità [...] aggiugni altra virtù a chi traduce necessaria quanto l'ingegno, una costanza infinita.<sup>153</sup>

Agli stessi anni risalgono inoltre le redazioni definitive degli *Elogi dei letterati*<sup>154</sup> e dei saggi sul teatro che corredarono la stampa dell'Arminio<sup>155</sup>, e che costituiscono una base solida del pensiero critico ed estetico del Pindemonte sulla condizione del teatro italiano primo ottocentesco. Egli continuò quindi a lavorare con piacere, ma con la consapevolezza che, ormai alla soglia dei settanta, la sua vita stava volgendo serenamente ma inevitabilmente al suo tramonto<sup>156</sup>: un durissimo colpo fu la morte della sorella Isotta, avvenuta nel novembre 1827 e che causò al Pindemonte vari disturbi fisici e crolli emotivi. Ormai lacerato dai problemi d'intestino e dalla perdita progressiva della vista, egli nei primi anni del 1828 cominciò quello che a posteriori potremmo definire un "tour d'addio" ai luoghi da lui più amati in vita (Venezia, Padova, Parma, Piacenza) non perdendo mai quell'affabilità e quella gentilezza d'animo che lo contraddistinguevano. Si spegnerà il 18 novembre dello

---

<sup>152</sup> Montanari 2003, pag. 263.

<sup>153</sup> Montanari 2003, pag. 262-263.

<sup>154</sup> Franco Arato, *Vite veronesi: gli Elogi di Ippolito Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 23-40).

<sup>155</sup> Cfr. il puntuale lavoro di Elisabetta Benucci, *La teoria tragica di Ippolito Pindemonte nei discorsi premiati dall'Accademia della Crusca*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 55-78).

<sup>156</sup> «La vecchiaia, che andava sopravvenendo, cominciava in questi ultimi anni a pesare, benché leggermente, sopra Ippolito» (Montanari, pag. 221). Dolcissimo è l'aneddoto che lo vede protagonista della lettura posticipata di una lettera dell'Albrizzi, la quale non venne aperta e conservata per il giorno successivo: «Non potendo io leggere a lume di candela, mi riserbai al giorno appresso una lettura così aggradevole».

stesso anno, nell'amata Verona, circondato dagli amici e dagli affetti che gli stettero accanto fino all'ultimo.<sup>157</sup>

Con la sua morte, che seguì di qualche decina di giorni quella del Monti, si spense uno degli ultimi esponenti non solo di una generazione "di mezzo", ma anche di un modo peculiare del concepire arte e letteratura: il merito del Pindemonte fu quello di essere stato uno dei primi moderni, aperto all'accettazione di nuovi elementi estetici (provenienti anche da culture e correnti di pensiero estere) ma che allo stesso tempo mai trascurò quegli elementi radicali che erano alla base della cultura letteraria italiana. Equilibrio dunque che non fece rima con acquiescenza, ma che fu al contrario una spinta all'acquisizione di una propria personalità che fosse il più possibile aperta nell'accettare elementi provenienti dalle due diverse direzioni (e che si concretizzava nelle sue consuetudini: egli infatti non mancava mai di leggere un classico in contemporanea con un moderno, e viceversa<sup>158</sup>). L'amico Parson definisce così la sua opera poetica:

shall however draw some consolation from a frequent perusal of Your charming poems, in which I find a threefold advantage: I improve myself in the language, I receive in its greatest perfection that pleasure which arises from studying works where strong Imagination and true classical taste are happily united, and I fancy myself engaged in a kind of conversation in a kind Conversation with their author whom I shall ever love and esteem<sup>159</sup>

Il Pindemonte fu dunque un uomo dalle molte sfaccettature e dai molteplici aspetti, che ebbe la straordinaria capacità di assumere un atteggiamento quanto più aperto nei confronti di una realtà mutevole ed imprevedibile, il tutto con una saggezza e un'umiltà fuori dal comune: conobbe uomini illustri e visitò gli ambienti più rinomati del suo secolo, ampliando le sue conoscenze ed esperienze ma rimanendo sempre con una fermezza di pensiero e di carattere che lo contraddistinsero fino alla fine, facendo di lui una figura stimata ed ammirata da tutti.

---

<sup>157</sup> «Molto breve è la vita, mio caro Benessù»: queste le ultime parole, venate di rammarico, che il Pindemonte disse al Montanari (pag. 345).

<sup>158</sup> «Perciocché costumava come i pittori, i quali lavoran più quadri, e si rivolgono più presto all'uno che all'altro secondo l'estro». Il Montanari lo definirà «infaticabile nel lavoro, e, ove troppo lungo fosse, variandolo alcun tempo per non saziarsene, ma poi ripigliandolo con più di vigore, non finiva, dirò così, mai di finirle». (Montanari pag. 367).

<sup>159</sup> Traggo da Cappellari 2005, pag. 169.



Chi fu, dunque, Ippolito Pindemonte in definitiva? Non possiamo definirlo, anche alla luce di una critica divisa, un *grande* poeta, ma di sicuro lo possiamo considerare un autore vero ed autentico: in definitiva non fu né del tutto romantico né totalmente neoclassico, ma espressione sincera di un periodo di grande cambiamento, di cui dichiarerà più volte di non far parte ma che esprimerà con grande onestà nei suoi scritti. Fu interessato alla conquista di una dimensione umana che fosse quanto più sensibile all'armonia naturale e all'equilibrio ordinato tra immanenza e trascendenza: tale estetica non poteva risolversi tanto nel manierismo neoclassico quanto nell'eccessivo clamore del *sublime* romantico. Non sarà, in fondo, del tutto sbagliato inserirlo nella terra di mezzo tra due grandi gruppi di autori che hanno segnato la storia della modernità letteraria: Parini, Goldoni e Alfieri da un lato, Foscolo, Manzoni e Leopardi dall'altro. Sue caratteristiche fondamentali furono quindi prudenza ed equilibrio: egli non si arrischiò mai a sbilanciarsi nell'una o nell'altra direzione, ma volle mantenere sempre una ponderatezza di fondo che nel suo pensiero esprimeva nella maniera più efficace una produttiva coesistenza tra uomo ed arte, tra natura e poesia. Un "nuovo" stile, ordunque, che nasceva dalla commistione tra un moderno concetto di malinconia nascente da un comune sentimento dell'umana solidarietà di fronte alle sventure storiche e una conoscenza approfondita della classicità e della sua armonia. Una poesia innovatrice, quindi, meno manierista e concedente maggior spazio ad estro e cuore, come sottolineato dalla sentenza del Pieri:

lo stile d'Ippolito [...] che unisce la malinconia de' settentrionali con la gaiezza, la venustà,  
l'armonia e la pace dei classici.<sup>160</sup>

Lo stesso Pieri, critico in realtà non molto acuto nell'individuazione dei caratteri originali degli scritti pindemontiani, sottolinea però la grandiosità di un ingegno brillante ed eclettico, che portò alla produzione di «opere che insegnano in guisa luminosa come un ingegno felice e ben dirizzato profittar può dello studio degli autori antichi e moderni, nazionali e stranieri, senza che n'escano que' mostri d'arte che vanno purtroppo trovando accoglienza presso taluni de' nostri contemporanei».

161

---

<sup>160</sup> Giudizio riportato in Montanari 2003, pag. 85.

<sup>161</sup> *Antologia*, XXXII, Firenze 1828, pag. 70.

# ULTIMO DEI CLASSICI O PRIMO DEI ROMANTICI? APPUNTI SULL'ESTETICA E SULLE IDEE LETTERARIE DEL PINDEMONTI

Nel precedente capitolo abbiamo tracciato delle linee guida utili per permettere la definizione della figura pindemontiana, concedendo un occhio di riguardo alle esperienze di vita che più l'hanno segnato e che gli hanno permesso di comporre opere di pregevole fattura ma che tuttavia, come si è sottolineato, non hanno consentito al letterato di entrare nell'Olimpo dei "grandi" del tempo.

Ma ancora oggi, parlando di Ippolito Pindemonte, notiamo come egli manchi di una sicura collocazione in una precisa categoria poetico-letteraria: ed effettivamente sviluppare un'ubicazione coerente dell'autore all'interno del *mare magnum* della letteratura europea tardo settecentesca è impresa tutt'altro che semplice. Siamo infatti in un periodo di transizione, nel quale gli ultimi languori del rigore (neo)classicista stanno pian piano lasciando spazio al *furor* eroico e alla

smisurata grandezza dei sentimenti che non saranno più ingabbiati nell'inflessibilità del codice degli antichi; il canone neoclassico veniva perpetrato da autori quali il Monti, capace di modulare la propria scrittura in un'elegante filigrana letteraria in grado di riaffermare il prestigio e la continuità delle corone letterarie in contrapposizione all'instabilità storica, ma non disdegnando tuttavia il modello "barbaro" dell'Ossian nel suo *Bardo della Selva nera* o del Cuoco, fautore di una poesia dallo stile solenne e classicheggiante. Restando nel campo della letteratura italiana, non ci si può esimere dal citare quell'Alfieri trionfale protagonista della scena secondo settecentesca grazie alla cupezza del tono tragico e quello slancio eroico di un tiranno proteso verso l'angosciosa immensità del sublime, ma in particolar modo quel Foscolo capace di diffondere al pubblico italiano il modello ortisiano, in cui l'ordine del raziocinio viene soppresso in nome di un sentimento melodrammatico e di un conflitto insanabile con la realtà storica. È questa, dunque, l'età del "sublime", composta da alti impulsi emotivi che si rispecchiano nel cambiamento del palcoscenico naturale, il quale passa da idillici *locus amoenus* a selvagge distese contornate da vetuste rovine: il gusto lirico pindemontiano è in effetti di arduo collocamento all'interno di tale "scisma" culturale (che in questa sede chiaramente risulta solamente accennato), essendosi concretizzato in una variegata produzione che presenta, per l'appunto, sia residui di marca classica sia moderni slanci verso il nuovo gusto.

Certamente il nostro autore, essendo di nobile e antica famiglia (nella quale, come abbiamo visto, gli estimatori della latina cultura erano tutt'altro che assenti), ebbe una prima istruzione di stampo rigorosamente classicista: al collegio modenese del San Carlo egli diede prova di un sincero interesse verso le lettere classiche, come si evince da numerosi riferimenti epistolari.<sup>162</sup> Influiro senza ombra di dubbio pure i precetti di Giuseppe Torelli, profondo ed eclettico studioso (chiamato amorevolmente dal Pindemonte *fior di Pindo*<sup>163</sup>, monte consacrato alle Muse) che lo impegnò nell'esercizio della traduzione, lo iniziò nell'«erta via Dircea» della composizione in versi e lo indirizzò con appassionato fervore allo studio della cultura classica.<sup>164</sup> All'interno del collegio altro grande Cicerone culturale fu il

---

<sup>162</sup> Dalla già citata lettera del 1769 al libraio Paravia (cfr. Cimmino 1968, pag. 14-15) si nota la richiesta delle *poesie di Catullo, Properzio e Tibullo*. Particolarmente amato sarà anche Sallustio, apprezzato per oscurità ed equilibrio: «È oscuro perché è conciso [...] sarà sempre un pittore grandissimo pien di vivezza, che in due pennellate conduce una figura e ne rinchiede cento in un brevissimo spazio di tela». Lettera a Girolamo Ferri (abate e latinista di grande cultura, molto stimato dal Pindemonte) del 22 agosto 1782.

<sup>163</sup> Ippolito Pindemonte, *Poesie Campestri, Lamento d'Aristo*, vv. 31-32.

<sup>164</sup> Sarà invece il Pompei a farlo studiare le lingue moderne, tra cui inglese, francese ma anche lo spagnolo (egli poneva il *Don Chisciotte* tra i grandi capolavori del tempo). Cfr. Peri 1905 pag. 11, Cimmino 1968 pag. 16.

Cassiani, che ebbe il merito di condurre il Pindemonte sulla fertile via dell'elettismo letterario, facendogli leggere e amare tanto Virgilio quanto Ossian, e spaziando senza soluzione di continuità dal Marino a Dante.

## 2.1 – Pindemonte e la traduzione nel Settecento; da Cesarotti a Foscolo

Il fecondo *background* classico del Pindemonte viene inoltre dimostrato dalla stessa prima sua composizione, che sembrò essere un'egloga latina «in forma di dialogo, [...] lunghissima, piena di frasi, di immagini e di emistichi pescati né maggiori poeti»<sup>165</sup> che non vide mai la luce delle stampe ma che viene tutt'oggi conservata, sempre secondo il Peri, tra i carteggi del collegio modenese. L'amore per i classici porteranno il letterato a sviluppare un fecondissimo *corpus* di traduzioni dagli originali greci e latini, secondo un'idea ricreativa del translitterare dagli antichi:

che con un tal metodo lavorata diventa quasi una spezie di creazione, e che l'uomo, facendosi traduttore, non cessa [...] d'esser poeta.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Peri 1905, pag. 9.

<sup>166</sup> Introduzione all'Odissea di Omero, pag. 33 (edizione curata da Michele Mari, Milano, Rizzoli 1993) cfr. anche Bassi 1934, pag. 189-205.

“Traduttore = traditore”<sup>167</sup>: il dibattito sulla fedeltà della trasposizione letteraria è certo molto ampio (né è questa la sede idonea d’analisi), e d’altronde non poteva essere certo un’operazione automatica, essendo una forma fondata sull’arbitrarietà e sulla bipolarità del segno linguistico, che di conseguenza rende il significato trasmissibile con una certa misura di libertà e di ampiezza di significati. Il tradurre, nondimeno, comporta una piena padronanza dell’armonia e dello stile della *compositio*, rendendo così necessario il possesso della conoscenza della lingua d’origine per giungere a una resa contemporanea il più possibile completa ed esaustiva.<sup>168</sup> Alla traduzione in prosa si affianca quella artistica, legata alla trasposizione non solo del significante ma anche della forma e del genere letterario<sup>169</sup>: sarà tra questi vari metodi d’approccio (qui ovviamente solo accennati) che si muoveranno le maggiori metodologie di traduzione a cavallo fra il XVIII e il XIX sec.

In che modo si inserisce pertanto il Pindemonte all’interno di questa vasta metodologia, ancora al giorno d’oggi motivo di approccio e indagine?<sup>170</sup> Di certo la traduzione fu una delle discipline predilette da parte sua: non solo il celeberrimo lavoro traduttorio dell’*Odisea* dunque, ma anche molti lavori giovanili tra cui la ristampa (datata 1776) dell’opera del prozio Marcantonio, che si era impegnato a tradurre, tra le altre cose, l’*Argonautica* di Valerio Flacco<sup>171</sup>. A tali edizioni egli premise dei giudizi critici invero validi e sicuri per uno studioso appena ventitreenne, manifestando la difficoltà di tradurre dalle lingue classiche che, secondo lui, richiedevano un certo tasso di mimetismo, mantenendosi il più possibile vincolati al testo latino: per una buona traduzione è quindi necessaria la conservazione del carattere originale del testo, cercando allo stesso tempo di non depauperarne il valore e di avvicinare più lettori possibile al contenuto originale dell’opera.

---

<sup>167</sup> B. Malmberg, *La traduzione; saggi e studi*, Trieste, LINT, [atti di un convegno internazionale di studi sul problema della traduzione, tenutosi a Trieste dal 28 al 30 aprile 1972] 1973. Intervento di Folena (pag. 57-120), si veda in particolare pag. 59.

<sup>168</sup> Cfr. Malmberg 1973, pag. 62-71.

<sup>169</sup> Cfr. Malmberg 1973, pag. 73-77.

<sup>170</sup> Per un approfondimento sull’argomento cfr. *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, Lecce, Galatina 2006.

<sup>171</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 208-212.

Un vincolo, quindi, che non precludeva una certa anticonformistica libertà formale, ma che doveva sempre essere compresa all'interno di un totale rispetto e riguardo nei confronti della lingua e della cultura classica. Il Pindemonte stesso parlerà di fedeltà non tanto alla parola ma allo “spirito” dell'opera, da mantenere nella resa italiana: al Vannetti scriverà

che il genio delle due lingue (traducendo dal latino e dal greco) non è poi tanto diverso, onde così spesso sia necessario l'abbandonare, dirò così, le parole per ritenere lo spirito, il quale spesse volte può anche scapparti con quelle.<sup>172</sup>

La classicità, intesa come lingua ma soprattutto come cultura veniva sentita dall'autore come parte fondante della propria formazione letteraria: e se da una parte veniva quindi giustificata una tendenza alla libertà di resa<sup>173</sup>, dall'altra il traduttore doveva sforzarsi di rimanere quanto più vicino possibile allo stile originale dell'opera. Ne è testimonianza un'altra epistola al Vannetti<sup>174</sup>, nella quale il Pindemonte esprime la sua disapprovazione per la traduzione di Virgilio in ottave da parte del Tornieri («come conservare quella castità del comporre, quell'economia [...] di quelle narrative di què discorsi d'otto in otto versi sempre troncati, ed un verseggiare per conseguenza lontanissimo da quello del testo? »). Nell'introduzione all'edizione dei primi due canti dell'*Odissea*<sup>175</sup> egli scrive inoltre:

---

<sup>172</sup> Lettera al Vannetti del 16 aprile 1781.

<sup>173</sup> Ne è un chiaro esempio del *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere*, dove i 499 versi del componimento del Pseudo-Omero diventeranno ben 654. Cfr. Cimmino 1968, pag. 213. La versione del Pindemonte si legge nella obsoleta *Volgarizzamenti dal latino e dal greco del marchese Ippolito Pindemonte cavaliere di Malta e di Girolamo Pompei gentiluomini veronesi*, stampata a Verona nel 1781. Una seconda stampa sarà quella bassanese: *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero. Si aggiunge un breve discorso «Sul gusto presente delle belle lettere in Italia»*, Bassano 1785. Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Mario Pierro, 1947 (pag. 149-151) scriverà che «Dopo un preciso amore per la classicità o in funzione ancora arcadica o più ampiamente in funzione illuministica [...] i primi traduttori rimasero certo sbalorditi di fronte a testi così sconvolgenti [...] percorsi da immagini smisurate e condotte non su di una regola di grazia ed esattezza, ma sulla guida di un'esaltazione emotiva».

<sup>174</sup> Cimmino 1968 vol. II. Lettera del 18 giugno 1781.

<sup>175</sup> Ippolito Pindemonte, *Traduzione de' primi due canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche con due epistole Una ad Omero e l'altra a Virgilio*, Modena 1811, pag. 5.

Tutti [...] convengono in questo: che le traduzioni debbano essere fedeli: ma di tal fedeltà non si formano tutti la stessa idea <sup>176</sup>

Ordine ed armonia classiche vengono dunque filtrate, secondo lo stile di pensiero pindemontiano, attraverso l'intelletto colto e preparato del traduttore moderno, il quale doveva essere in grado di conciliare il mantenimento della squisitezza letteraria degli antichi con l'inserimento di *parsimoniosi ornamenti* della lingua italiana. L'attività del tradurre dunque presuppone una verace e profonda conoscenza della lingua storica latina: il Pindemonte si sente diretto discendente dei greci e dei latini, e cercò di onorarli creando un collegamento tra il mondo antico e quello moderno che permettesse il passaggio della bellezza e della floridezza classica attraverso la mediazione della lingua moderna. <sup>177</sup> L'errore più grande che un traduttore poteva commettere, a giudizio del Pindemonte, è quello di forzare ed alterare tale equilibrio tra originalità e resa moderna, «altrimenti (l'opera) perderà le proprie fattezze e non acquisterà, che non imperfettamente, le altrui» <sup>178</sup>. Una traduzione che, pertanto, nel pensiero moderno del Pindemonte è felice espressione del contatto tra il classico e la cultura corrente: nella sua idea infatti sarà collocata a metà via tra fatto poetico e contributo culturale, e assumerà i contorni di un espediente per mezzo del quale si poteva affinare il pensiero e la cultura moderna.

Per l'esercizio traduttorio era necessario non solo possedere piena conoscenza e comprensione degli antichi, ma anche «amarli [...] e, facendo ciò, disamare un po' noi» <sup>179</sup>: il Pindemonte anticipava così di qualche anno la polemica letteraria romantica, dimostrando di essere se non un pensatore all'avanguardia almeno di avere delle idee già chiare in merito: non è una blasfemia immaginare il pensiero del Pindemonte, che come abbiamo visto suggeriva lo studio degli antichi come base necessaria per rivolgersi al mondo moderno, come una sorta di anacronistica risposta alla celeberrima polemica della De Staël sulla questione della traduzione nella prima età ottocentesca. <sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> Introduzione all'Odissea (*L'Odissea di Ippolito Pindemonte*, a cura di Michele Mari, Torino, Rizzoli, 1993 pag. 32).

<sup>177</sup> Anche se, ovviamente, è ben consapevole del fatto che «Qual version è, o sarà mai, che, paragonata con l'originale, contenti affatto?». (Lettera al Vannetti, lettera non datata, 1781).

<sup>178</sup> Introduzione all'Odissea (Mari 1993, pag. 34).

<sup>179</sup> Cimmino 1968, pag. 218.

<sup>180</sup> Mi riferisco al famoso articolo "*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*", apparso nel primo numero della milanese "*Biblioteca italiana*" (1816), in cui la De Staël sosteneva che «gl'italiani [...] dovrebbero

Di certo egli dedicò al culto della lingua classica e alla traduzione gran parte della sua vita, tanto da ricevere dei rimproveri da parte del Bettinelli e della Albrizzi, i quali lo incoraggiavano a una maggiore attività compositiva originale e inedita. Sicuramente l'attività traduttoria gli richiese non poco tempo e fatica.

[...] è vero che io vado assai lentamente. [...] il fatto è che in fine della giornata mi trovo aver fatto men versi quando traduco che quando io compongo <sup>181</sup>

ma fu sicuramente una fonte di orgoglio e soddisfazione personale: basti pensare all'*Odissea*, che potremmo definire senza remora l'opera della vecchiaia del Pindemonte.

Riguardo a questo contesto possiamo dunque parlare di un Pindemonte conservatore o all'avanguardia? <sup>182</sup> Certo l'approccio del nostro autore è da ascrivere all'interno di un quadro comprendente un discreto numero di autori soprattutto settentrionali: non si può certo omettere la fondamentale importanza del Cesarotti <sup>183</sup>, che include la propria idea di traduzione all'osservazione di carattere sensistico riguardante il rapporto tra linguaggio e conoscenza (rapporto che

---

tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche, onde mostrare qualche novità a' loro cittadini». Sull'argomento si veda *Corinne e l'Italia di Mme De Staël*, Atti del convegno internazionale Roma 13-15 novembre 2008, a cura di Beatrice Alfonzetti e Bellucci Novella, 2010, e in particolare Giulio Ferroni, *La letteratura: quel che resta* pag. 107-116, Franca Sinopoli, *Per una rifondazione della civiltà europea; De la literature*, pag. 53-68.

<sup>181</sup> Lettera al Bettinelli, 28 marzo 1807 (in Cimmino 1968, vol. II)

<sup>182</sup> Cfr Eramo Leso, *Polemiche letterarie e linguistiche*, in *Storia della cultura veneta*, tomo VI, Vicenza Neri Pozza 1985, (pag. 197-225).

<sup>183</sup> Sulla traduzione del Cesarotti anche Guido Baldassarri, *Dal preromanticismo ai miti neoclassici*, in *Storia della cultura veneta*, tomo VI, Vicenza Neri Pozza 1986 (pag. 99-108), Matarrese, *Sul Cesarotti traduttore dell'Iliade*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Milano, Esendra 2011) (pag. 107-116) e Franco Biasutti, *Melchiorre Cesarotti la traduzione come ermeneutica filosofica*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Milano, Esendra 2011 (pag. 283-294).



inevitabilmente finirà per incidere sull'idea di trasposizione degli antichi da parte dell'abate padovano). Nel *Saggio sulla filosofia della lingua*<sup>184</sup> leggiamo:

L'esatta corrispondenza fra l'idea e l'oggetto costituisce la verità, la corrispondenza esatta fra il legame delle idee nostre col legame naturale degli esseri. Ma perché queste due serie si corrispondano esattamente, abbisognano di una terza che ne stabilisca il commercio, e le annodi reciprocamente. I vocaboli sono come la catena trasversale che riunisce quella degli oggetti con quella delle idee<sup>185</sup>

La lingua, dunque, svolge un ruolo decisivo nel processo gnoseologico: ne deriva una diretta influenza nel processo imitativo e, consecutivamente, su quello traduttorio.

La verità dell'imitazione dipendendo meno dal rapporto tra essa e l'oggetto, che da quello che passa fra il modo d'imitare e l'impression dell'oggetto fatta nell'animo, e potendo la ragione, la fantasia e il sentimento lavorare o sole o mescolate tra loro intorno ad un oggetto stesso, tanti per conseguenza possono essere gli stili che ne risultano, quante sono le impressioni degli oggetti e le combinazioni delle mentovate facoltà<sup>186</sup>

Tralasciando le numerosi implicazioni filosofiche del caso<sup>187</sup>, va senz'altro evidenziata la conseguente ascendenza nell'ambito della traduzione: l'imitazione non ha per referente solo l'oggetto, ma l'oggetto e il suo riflesso nella sensibilità del soggetto pensante. Non sarà difficile dedurre, a questo punto, come il sensismo mimetico dell'abate padovano creasse dei fecondi presupposti per la liberalizzazione dei criteri di stile e di giudizio: nessuno *standard of taste*<sup>188</sup> pertanto, bensì la consapevolezza della possibilità di conoscenza del bello solo a

---

<sup>184</sup> Mi riferisco all'edizione curata da Mario Puppo, Milano, Marzorati 1969. Cfr. Carlo Enrico Roggia, *De Naturali Lingua rum Explicatione: sulla preistoria del Saggio sulla filosofia delle lingue*, in Melchiorre Cesarotti, a cura di Antonio Daniele, Milano, Esendra 2011 (pag. 43-66).

<sup>185</sup> Cesarotti 1969, pag.33.

<sup>186</sup> Cesarotti 1969, pag.53-54.

<sup>187</sup> Approfondimento in Franco Brioschi, *Cesarotti e il Sensismo*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 539-548).

<sup>188</sup> Brioschi 2002, pag. 547.

posteriori. Nella traduzione del Cesarotti si riscontra di conseguenza un gusto tutto moderno e personale, specialmente nell'*Ossian* dove le gelide brume dell'estremo settentrione vengono riportate in tutta la loro sublime magniloquenza <sup>189</sup> per mezzo di una resa linguistica alla massima potenza: ma, allargando lo spettro d'indagine, notiamo come la traduzione fosse sempre più fondata su un libertinismo certo consapevole ma non meno soggettivo.

Ora, la fedeltà esclude la grazia, la libertà l'esattezza <sup>190</sup>

Ne è un esempio <sup>191</sup> la serie di traduzioni redatte in ambiente settentrionale dell'Elegia del Gray, le quali si pongono in aperto e consapevole dialogo mettendo in mostra l'ampio ventaglio di varianti possibili a partire da uno stesso originale. Non sorprende il fatto che una delle traduzioni maggiormente "autonome" fu proprio quella del Cesarotti, composta in endecasillabi sciolti ed esibente un notevole allargamento semantico fatto di accumuli verbali ed esuberanza aggettivale; inoltre, il notevole culto linguistico dell'abate si tradusse in una trasposizione che finì per privilegiare una sublime suggestione visiva contro la scabra solennità della forma inglese. Per accorgersi dell'ampollosità della resa cesarottiana basta leggere l'*incipit*: il verso del Gray

The Curfew tolls the knell of parting day <sup>192</sup>

Si dilata nei tre versi dell'italiano:

Parte languido il giorno: odine il segno

---

<sup>189</sup> Cfr. Binni 1947, pag. 185-252.

<sup>190</sup> Cesarotti, *Ragionamento preliminare storico critico* in *Opere* VI, Pisa, Della tipografia della Società Letteraria, 1802. pag. 198.

<sup>191</sup> Cfr. Duccio Tongiorgi, *(Pre)istoria di una traduzione elegiaca*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 569-595). Si vedano in particolare le pag. 574-588.

<sup>192</sup> Thomas Gray, *Elegy*, v. 1.

Che il cavo bronzo copritore del fuoco

Al consueto rintoccar diffonde.

Tuttavia si riconosce allo stesso modo una volontà di lealtà alla lingua originale: il “copritore di fuoco” richiama infatti il suono della campana che doveva costituire il monito per lo spegnimento delle luci nell’Inghilterra di Guglielmo il Conquistatore; orbene, il nostro Cesarotti mantiene la forma legata al senso originale, essendo la suddetta campana “coprifuoco”, appunto, la *curfew*.

Non di minore importanza sarà Ugo Foscolo, il quale instaurò un rapporto con la traduzione che prevedeva un attivo coinvolgimento proprio del Cesarotti e della celeberrima *questione omerica*<sup>193</sup>: già nel suo *Saggio sulla letteratura contemporanea*<sup>194</sup> l’autore zantino menzionava la trasposizione italiana dell’Ossian, sospettata di “antiomerismo”<sup>195</sup>; il Foscolo sottolinea in particolar modo il fattore di novità<sup>196</sup> introdotto dall’abate nell’atto traduttorio, e di come egli utilizzasse dei criteri in linea con l’espressione del massimo valore linguistico dell’italiano.

Passando invece alla produzione foscoliana, caso esemplare per analizzare la questione è l’*Esperimento di traduzione dell’Iliade di Omero*<sup>197</sup>, dove l’autore metteva polemicamente a confronto la propria versione con quella del Cesarotti stesso, il quale aveva sostenuto l’impraticabilità di trasporre in maniera valida e fedele l’opera omerica in metro italiano<sup>198</sup>. Il Foscolo confronta i due registri,

---

<sup>193</sup> Luigi Lehnus, *Cesarotti e la questione Omerica*, in *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 115-132).

<sup>194</sup> *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, XI, Firenze, Le Monnier 1958, pag. 498.

<sup>195</sup> Antonietta Terzoli, *Cesarotti e Foscolo*, in *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 619-648). pag. 621

<sup>196</sup> Sempre il Foscolo dirà di lui «uomo di grandissimo ingegno, ed aveva per sé le due migliori doti ad usarne, l’ardire e la libertà» (Terzoli 2002, pag. 638).

<sup>197</sup> Siamo nel 1807.

<sup>198</sup> «Io dovea riprodurre Omero, ma sul tetro del secolo diciottesimo». Lettera ad Agostino Guys, 10 gennaio 1800.

contrapponendo le due versioni del maestro <sup>199</sup> (una in prosa e una dal verso libero) al proprio adattamento poetico, fedele all'espressione originale ma che allo stesso tempo doveva essere in grado di rendere giustizia alla lingua e alla cultura del proprio tempo. La difficile conciliazione degli opposti si concretizzava pertanto, nel Cesarotti, in una doppia versione; quella prosastica, fedele e minuziosa, tesa a soddisfare la tranquilla ed erudita curiosità di pochi esperti e diretta ad esplicitare tutti gli aspetti del testo omerico (*dal lato debole a quello forte*), e quella poetica, rivolta ad un pubblico più ampio e liberamente composta nell'obbiettivo di abbellire l'originale, evitando che questo risultasse tedioso ed increbbevole al pubblico moderno. <sup>200</sup> L'Iliade così, a detta del Cesarotti, si pone come attiva proposta al superamento dell'*auctoritas* omerica, tramite un rifiuto dell'idealizzazione che passa attraverso l'orgogliosa consapevolezza della propria estraneità ad esso («Superbo nel gareggiar con l'originale [...] lieto anche di ravvivare (i luoghi) meno belli»). <sup>201</sup>

L'opera verrà poi arricchita con il volgarizzamento del Monti, e seguita infine da un parallelo critico dei tre autori, ma nondimeno acquisterà importanza la polemica contro i traduttori del Settecento (Ceruti, Salvini e Maffei i più bersagliati), censurati in nome di una diversa e nuova poetica: al contrario del maestro Cesarotti, dunque, il Foscolo si dimostra apertamente contrario al travestimento del testo greco con panni moderni, che a suo dire viola la norma della fedeltà. È il caso di sottolineare come tale sdegno maturi non da una momentanea bizza (cui peraltro l'autore in questione ci ha spesso abituati...) ma da un'autentica consapevolezza maturata dall'esperienza personale di traduttore. La poesia di Omero viene così rivelata nella sua integra completezza: evitando l'astrattezza del canone metodologico fondato sulla libera resa, il Foscolo è diretto totalmente verso il mantenimento della preziosità dell'originale. Perché, pertanto, sospettare che «il padre dei poeti non risplenderebbe nelle sue bellezze natie»? <sup>202</sup> L'Iliade può essere dunque disvelata nella sua intrinseca qualità senza il bisogno di un esercizio letterario e stilistico, salvaguardando la fedeltà dell'originale tramite un impasto

---

<sup>199</sup> In maniera neppure polemica: cfr. Terzoli 2002, pag. 637 per la risposta di Monti.

<sup>200</sup> Cesarotti 1802, pag. 315-317.

<sup>201</sup> Cesarotti, *Avvertimento preliminare* in *Opere* VII, Pisa Tipografia della Società Letteraria, 1802, pag. V-VI. Cfr. Francesca Fedi, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 133-156).

<sup>202</sup> *Esperimento*, pag. VII. (in *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, a cura di Gennaro Barbarisi, 1961).

linguistico mediato: occorrerà di conseguenza evitare che la diversità si trasformi in conflitto, e limitare lo sforzo interpretativo nei confini di un'adeguata sistematicità.

Che dire, infine, di quel Monti <sup>203</sup> che tanta importanza ha avuto nella disputa tra la pratica del tradurre e la pura libertà inventiva? Cito l'illuminante (anche se datata) opinione del Balbi.

(la traduzione del Monti) è adattamento o ricreazione di temi nuovi nelle forme antiche, teso a rendere incerta la separazione fra traduzione, imitazione e parafrasi, e offriva spesso alla sensibilità montiana il tema e l'avvio alla produzione originale tanto spesso intessuta su preesistenti motivi letterari. <sup>204</sup>

Finanche nel Monti, dunque, viene introdotto quel gusto eclettico che permette all'autore di creare nella traduzione un elegante mosaico in cui incastrare in modo eterogeneo le tessere della fedeltà all'originale e l'autonomo processo creativo. Nella terza edizione dell'Iliade è molto chiaro l'avvertimento premesso <sup>205</sup>:

egli (il Monti) avvertiva i lettori di aver fatti nell'opera sua molti cangiamenti e di non lieve importanza, altri riguardo alla rigorosa fedeltà dei concetti, altri alla più lodevole interpretazione del testo

Il "traduttore de' traduttori" Monti, "ignaro del greco" <sup>206</sup>, basa la propria attività su versioni già volgarizzate <sup>207</sup> rimarcando un cesarottiano libertinismo di resa (nel canto I v. 65 egli traduce il più adatto muli con giumenti, in quanto «la nostra poesia non li avrebbe sofferti» <sup>208</sup>) ma filtrandolo sempre attraverso un acuto

---

<sup>203</sup> Anna Maria Balbi, *Monti e la sua poetica del tradurre in Rassegna della letteratura italiana*, 3-4, 1956, (pag. 494-507), Arnaldo Bruni, *Traduttori dei traduttori dall'Ottocento al Novecento*, in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 3, 1994, (pag. 71-88), Francesca Favaro, *Le rose còlte in Elicona : studi sul classicismo di Vincenzo Monti*, Ravenna, Longo, 2004 (pag. 27-70).

<sup>204</sup> Vedi Favaro 2004, pag. 29.

<sup>205</sup> Da Iginio De Luca, *Monti, Nievo, Ungaretti. Tre poeti traduttori*, Firenze Olschki, 1988, (pag. 11-90). Qui si vedano le pag. 20-21.

<sup>206</sup> Lettera a Quirino Visconti, 18 maggio 1810.

<sup>207</sup> Cfr. De Luca 1988, pag. 23.

<sup>208</sup> Cfr. De Luca 1988, pag.31.

discernimento critico e culturale; la padronanza della lingua e della resa sarà assoluta, e capace finanche di mettere in ombra la propria ignoranza della lingua madre. Il Monti risulterà così l'erede e il continuatore dell'epica italiana, espressione del gusto secolare del popolo italiano e vagheggiatore di quell'accordo «dell'immaginazione col cuore»<sup>209</sup> che sarà base fondante di una traduzione sottomessa alla «voluttà dell'orecchio»<sup>210</sup>: un'opera, quindi, dove la grazia e la magnificenza si intrecciano il maniera vincente, la fedeltà con la limpida fantasia; una traduzione che, in definitiva, fece dire al Leopardi.

Abbiamo non dirò una classica traduzione dell'Iliade, ma l'Iliade in lingua nostra; e già ogni italiano, letto il Monti, potrà francamente dire: ho letto Omero.<sup>211</sup>

Dove si situa, pertanto, Ippolito Pindemonte<sup>212</sup> all'interno di questo contesto stilistico tanto variegato e mutevole? Probabilmente sarebbe riduttivo comprenderlo all'interno di una categoria come nell'altra: se la resa italiana del capolavoro omerico non prevedeva, come abbiamo sottolineato, una fedeltà assoluta del testo, è altrettanto vero che egli mantiene sempre una discrezione di fondo nella trasposizione, non eccedendo mai nella "libera fantasia" cara alla nuova generazione romantica. Da perfetto autore di transizione, egli si allontanò dal convenzionalismo eccessivamente rigido del classicismo, ma nel contempo non si fece trasportare dall'impeto che affascinava ed entusiasmava gli uomini del suo tempo: ne scaturirà un'opera espressamente portatrice dello spirito antico e di un'armonia universalmente valida anche per l'uomo ottocentesco. Il pensiero del veronese riflette quindi, nella lingua come nello stile, lo sforzo di trovare quella semplicità e armoniosa naturalezza propria del mondo antico, (ri) proponendola come espressione di una rinnovata civiltà protesa verso la modernità europea

---

<sup>209</sup> Lettera alla De Stael, 6 aprile 1805.

<sup>210</sup> De Luca 1988, pag. 42. Per Leopardi "poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione", si cfr. Giacomo Leopardi, *Canti con una scelta da Le operette morali, I pensieri, Gli appunti, Lo zibaldone*, Milano, Mondadori, 1965 (pag. 55).

<sup>211</sup> Giacomo Leopardi, *Titanomachia di Esiodo*, (leggo da *Giacomo Leopardi. Studi Filologici*, a cura di Pietro Pellegrini e Pietro Giordani, Firenze, Le Monnier, 1845, pag. 153).

<sup>212</sup> Cfr. Peri 1905, pag. 247-255, Cimmino 1968, pag. 210-224.

ottocentesca: un autore quindi libero da qualunque restrizione nominale e formale, ma autentico e saggio proponente di una propria verità che fosse il più possibile refrattaria dalle mode e dalle correnti.

antica l'arte,  
onde vibri il tuo stral, ma non antico  
sia il soggetto in cui miri <sup>213</sup>

## 2.2 – Un'istantanea del pensiero pindemontiano in relazione alla cultura europea tra il XVIII e il XIX secolo

Un “romantico antichista”, dunque? Probabilmente nessuna delle due definizioni sarebbe totalmente corretta per indicare l'indole artistica del Pindemonte, che fu moderatamente ricettivo nei confronti dei nuovi precetti e forme letterarie. Ne è esempio lampante la presenza, all'interno della sua biblioteca <sup>214</sup>, di un numero non indifferente di opere moderne francesi, inglesi e tedesche: sono infatti ben 787 (il

---

<sup>213</sup> Ippolito Pindemonte a Ugo Foscolo, *I Sepolcri*, (In Nadia Ebani, *I “Sepolcri” di Ippolito Pindemonte: storia dell'elaborazione e testo critico*, Verona, Fiorini, 2002, pag. 35, vv. 351-353).

<sup>214</sup> Nel 1869 il marchese Luigi Pindemonte Rezzonico (figlio di quel Carlo che nel 1813, complice la morte di Giovanni, diventerà erede unico di Ippolito), lasciava alla biblioteca di Verona l'intero *corpus* libresco della famiglia, comprendente le opere a stampa e i manoscritti dello stesso Ippolito, Giovanni e Marcantonio (con la condizione che *non fossero refusi o mescolati*). Il cosiddetto “Fondo Pindemonte”, dopo una serie di smembramenti e vicissitudini varie (*in casa Pindemonte ora si pensa a tutt'altro che ai libri* è il commento del Montanari datato 1861) che portarono all'inevitabile depauperamento del Fondo, è oggi conservato alla Civica di Verona: Isolde Quadranti, nella sua tesi di dottorato, ha compiuto una puntuale catalogazione dei carteggi e delle opere a stampa presenti nel Fondo, nel tentativo di ricostruire virtualmente la biblioteca personale dell'autore, e di conseguenza letture, interessi e studi del Nostro: saranno ben 2059 le opere poste a indice dalla Quadranti. Cfr. Isolde Quadranti, *La biblioteca di casa Pindemonte e i libri di Ippolito: studio bibliografico-filologico*, Verona, Bonato, 2009 (pag. 4-95).

38.2 % del totale) le stampe del XIX sec., e a ben 359 (il 17.5 %, di più rispetto a quelle latine!) ammonta il numero dei libri in lingua straniera.

Se la sua formazione letteraria aveva base, come abbiamo visto, prevalentemente greco-latina <sup>215</sup>, la biblioteca pindemontiana propone dei segnali incoraggianti anche per quanto riguarda l'apertura dell'autore verso la cultura moderna. Spicca in questo senso la presenza di autori stranieri del Sei/Settecento (Milton<sup>216</sup>, Swift, Walpole, Fielding, Samuel Johnson, Pope) ma soprattutto di alcuni nomi che hanno contribuito al movimento preromantico europeo e che furono di sicura ispirazione per il nostro autore. Tra i più importanti vanno certamente citati il Macpherson (i *Canti di Ossian* sono presenti nell'edizione in lingua del 1796 e nella celeberrima traduzione bassanese del Cesarotti del 1795), il Thompson (*opera omnia* del 1787), lo Young (*Night Thoughts* nella traduzione italiana del Loschi, 1796), il Gray (edizione dei *poems* del 1775 curata da Mason) e il fondamentale *Philosophical Enquiry* del Burke <sup>217</sup>.

«Antica dev'essere l'arte, ma non antico il soggetto che il poeta prende a trattare», dunque: con queste parole presenti nella sopracitata introduzione <sup>218</sup> delle opere del prozio Marcantonio il Pindemonte dimostrava pertanto di avere idee già chiare dal punto di vista estetico, proponendo un fecondo connubio tra schematismo e vigore, tra limpidezza ed esuberanza. <sup>219</sup> E d'altronde Mario Pieri, importante figura letteraria del primo Ottocento, vedeva in lui (non senza un certo fastidio) i germi di un nascente preromanticismo: <sup>220</sup>

---

<sup>215</sup> Molte le opere presenti nel Fondo: presenti tra gli altri i nomi di Apuleio, Aristotele, Cesare, Cicerone, Lucrezio, Ovidio e Virgilio. È importante notare come siano presenti non solo scritti di lettere, ma anche storiche (Polibio, Erodoto, Senofonte), religiose (oratoria, patristica, versioni della Bibbia in latino) e scientifiche (Platone, Euclide, Archimede e Celso) oltre a vari dizionari di lessico e lingue classiche.

<sup>216</sup> Nel Fondo Pindemonte è presente una pregiatissima edizione del *Paradise Lost* datata 1742 e tradotta dall'Arcade Paolo Rolli.

<sup>217</sup> Alla Albrizzi scriverà: «avrei bisogno dell'opera di Burke che voi gli (al Franceschinis) avete commessa». (Lettera a Isabella, 14 agosto 1799).

<sup>218</sup> Ippolito Pindemonte, *Poesie scelte volgari, e latine del marchese Marcantonio Pindemonte*, voll. II, Verona, 1776.

<sup>219</sup> «Il Pindemonte [...] si misurato al bisogno, che, aggiuntagli una parola, ridonda nel soverchio; toltagli, manca del necessario» (Montanari 2003, pag. 368).

<sup>220</sup> *Nuova Antologia*, XCVII, Gennaio 1828, p. 93.



Tu trovi nelle sue opere infino certe dottrine, che ora si appellerebbon romantiche, e che nate sono dal buon criterio e dalla buona filosofia.

Molti sono i critici che lo ritengono addirittura un precursore del romanticismo italiano, dal Finzi al Binni (il quale inserisce il Pindemonte all'interno di un gruppo di moderni autori italiani non ufficialmente appartenenti al romanticismo ma compositori di liriche dedicate alla luna <sup>221</sup>), ritenendolo abile nell'unire la visione classica dell'arte con l'assenza di una massima spontaneità della forma che caratterizzava invece lo zoccolo duro dei romantici (il veronese era solito usare un gran lavoro di lima nei suoi componimenti: addirittura arriva ad intraprendere fitte conversazioni intorno a un singolo verso o persino intorno a una singola parola).

Non è tanto l'antichità dei fatti che io disapprovi, ch'anzi ella presta alle azioni un non so che di venerando e di grande, e concede maggior libertà al poeta per fingere. Spiacemi quell'antico, cui va congiunta una favola che la verisimiglianza toglie e la verità <sup>222</sup>

Com'è possibile un'affermazione tanto *forte* da parte di un poeta così vicino agli stilemi dell'antichità classica? Da queste parole risulta meno complicato parlare di autore di transizione, e l'utilizzo del pronome dimostrativo indicante la lontananza sottolinea una prima presa di posizione nei confronti di una mitologia classica che andrà centellinata, in quanto «cosa indegna per l'uomo cristiano» <sup>223</sup>. In realtà questo principio è avvolto nel solito alone di moderatezza che contraddistinse il Nostro autore, che per il desiderio di conciliare il tutto non esprime nemmeno questa volta una presa di posizione netta e definitiva: la mitologia è infatti un elemento poetico molto potente, ma deve per forza di cose essere messo da parte in favore di un'arte maggiormente naturale e spontanea. D'altronde era molto facile, come afferma la Bassi, che il ramingo precorritore delle erte e melanconiche vie campestri potesse essere intralciato dalle ormai obsolete presenze di Fauni e Driadi.

---

<sup>221</sup> Walter Binni, *Studi Settecenteschi* (1938-1954), Firenze, Il Ponte Editore, 2016 (pag. 137-141).

<sup>222</sup> Ippolito Pindemonte, *Introduzione all'Argonautica dello zio Marcantonio*, 1851, in Bassi 1934, pag. 56-57.

<sup>223</sup> Bassi 1934, pag. 56. "È assurdo poetare da Gentili, mentre viviamo o dobbiamo vivere da Cristiani".

i boschi pieni di Fauni e di Driadi, le acque di Naiadi e di Nereidi, Numi da per tutto [...] ma il fatto è che sì tale incantesimo esercita su di noi al presente pochissima forza, o ridicolo eziandio ci riesce <sup>224</sup>

Le parole del Pindemonte, tratte dalla breve dissertazione *Sull'uso delle favole nella poesia* <sup>225</sup>, sono datate 1824-1827: siamo dunque negli ultimi anni di vita del Nostro, dove il sentimento religioso stava diventando sempre più fervente di pari passo con di un cambio sempre più significativo di modelli e di un progetto di costruzione di una letteratura autenticamente cristiana e di un'estetica che al codice classico intende sostituire nuovi codici cristiani, dal gruppo cattolico del Conciliatore a Manzoni <sup>226</sup> e dove viene espressa la tesi di una favola mitologica non più manifestazione di valore poetico, bensì di un antireligioso paganesimo che finisce quasi per essere controproducente.

altro non fanno i Fauni e le Driadi che spogliarle (le selve) del lor silenzio, della solitudine loro, di quella dolce melanconia e di quell'estasi deliziosa che in noi sogliono ispirare?

Che, se vogliamo popolarle, a me più di un satiro che vi salta per entro, piacerà un filosofo che vi medita passeggiando, più di una Ninfa [...] una vaga donna che vi siede leggendo, o meditando. <sup>227</sup>

È molto chiara, qui, la dichiarazione di poetica del Pindemonte: alla fine della sua lunga e feconda esistenza egli si sbilancia in maniera pacata ma decisa sulla necessità di un abbandono delle forme mitologiche classiche <sup>228</sup>, ormai «cose indegne per l'uomo cristiano» ma altresì dannose per il meccanismo lirico ormai proiettato verso la schietta verità e la libera fuoriuscita dell'autentico sentimento, con le continue invocazioni alla Musa ormai ai limiti della ridondanza. Un cenno va a mio avviso posto inoltre sulla “deliziosa estasi” citata: oltre a riportare un

---

<sup>224</sup> *Sull'uso delle favole nella poesia*. Il breve scritto è stato pubblicato postumo, nel 1849. Cfr. Bassi 1934, pag. 57-61.

<sup>225</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 426-427.

<sup>226</sup> Cfr. Angelo Pupino, *Manzoni: religione e romanzo*, Roma, Salerno Editore, 2005 (pag.193-215).

<sup>227</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sulle favole nella poesia*, Padova, Sicca, 1849, pag. 62.

<sup>228</sup> Sarà invece favorevole alle favole del *Giorno* pariniano in quanto «la mitologia nel *Giorno* non è favola morta, ma elemento anch'essa di satira; giova infatti mirabilmente a rappresentare quella società di cui era la cornice» (Bassi 1934, pag. 85 e ss. per le seguenti citazioni).

termine di accezione palesemente romantica, il Pindemonte nega ciò che è fondamentalmente avverso a spontaneità e verità, additando la ricercatezza come veleno all'espressione degli affetti. Una nuova era stava per nascere, e il maggiore giudice della vita come dell'arte non sarà più il letterato che ha passato i suoi anni a studiare l'osservanza delle regole, bensì quel filosofo sopracitato che saprà osservare e meditare in maniera naturale e spontanea, lontano dalle preoccupazioni scolastiche: la verità si otterrà con lo studio in presa diretta della natura, e non dall'imitazione che ne hanno fatto i classici.

nulla si può stabilire anticipatamente; l'argomento, il caso e la fantasia creatrice suggeriranno cosa, che difficilmente caderà in capo al critico freddo <sup>229</sup>

Spesso romantico nei contenuti quanto classico nella forma, dunque: nel *Discorso sul gusto presente* precedentemente citata egli sostiene chiaramente che

Le avvertenze che vuoi avere scrivendo (sono) la regolarità del disegno, la giustezza generale, la convenienza del colorito, l'opportuna collocazione delle parole, la scelta opportuna delle forme, la proprietà del numero in verso e in prosa <sup>230</sup>

Da evitare dunque, per quanto riguarda la classicità, la ripresa dell'anacronistica stonatura della mitologia, ma di certo non la squisitezza geometrica di un verso ben calibrato ed ordinato <sup>231</sup>, ma avendo un occhio di riguardo anche al contesto lirico. Non è infatti sufficiente attenersi alla metrica per far componimenti in versi, altrimenti sarebbero poemi pure

---

<sup>229</sup> Ippolito Pindemonte, *Elogi di letterati italiani*, Firenze, Barbera Bianchi e Comp, 1859. (Elogio del Tirabosco, pag. 177. Cfr. anche Bassi 1934, pag. 59-60. Per gli *Elogi* del Pindemonte cfr. Arato 2005, pag. 23-40.

<sup>230</sup> Ippolito Pindemonte, *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero. Si aggiunge un breve discorso sul gusto presente delle belle lettere in Italia*, Venezia, Remondini 1785, pag. 55.

<sup>231</sup> «Avendo io sempre creduto che il verso sia la materia di cui si serve il poeta per le sue imitazioni, come la tela e i colori sono la materia del pittore ed il marmo quella dello statuario» (in *Lettere inedite di Clementino Vannetti roveretano e di Ippolito Pindemonte veronese*, Verona, Giuseppe Antonelli, 1839, pag. 129-130). Un pensiero che ritroveremo più avanti, nella disquisizione sui Giardini.

i precetti di grammatica e i sommari di geografia, che si mettono in versi affinché nella memoria dei fanciulli meglio si impiantino <sup>232</sup>

Un formalismo che dunque definirei *liquido*: il rispetto per le regole c'è e ci dovrà sempre essere, ma è necessario al contempo alienarsi da vuote esteriorità formali che saranno destinate ad impastoiare ed appesantire la forma poetica; non ci sono categorie prestabilite per la composizione letteraria, né tantomeno delle regole universali che riescano a fissare risolutivamente dei paletti definitivi.

Ippolito Pindemonte: uomo e letterato acuto e brillante, ma non privo di contraddizioni e, talvolta, incoerenze di pensiero. Se formalmente egli parve accettare molte delle normative romantiche di spontaneità e naturalezza, dall'altro lato disapprovò l'istituzione del Romanticismo come scuola artistica, vedendosi tra l'altro affibbiare il titolo di *principe degli italiani romantici*, qualifica di cui prenderà atto con una vena di sarcasmo.

Vuole Ella ridere? Nella prefazione che precede una traduzione francese delle migliori tragedie moderne dicesi che l'autore dell'Arminio non pure in Francia ma eziandio in Germania è tenuto per sì fatta tragedia, in conto del primo poeta d'Italia e principe degli Italiani romantici. <sup>233</sup>

Il movimento romantico veniva dunque accolto parzialmente e con riserva: ben accette erano la naturalezza e la schiettezza di sentimento, meno «la stranezza delle opinioni e l'oscurità dello stile» <sup>234</sup> che lo porteranno ad essere, specialmente negli ultimi anni, ad avere addirittura una punta di sarcasmo per gli autori baciati dal vento di Tramontana. <sup>235</sup> Non sfuggirà alla sua (seppur parziale) condanna nemmeno l'Adelchi manzoniana, che così verrà commentata:

---

<sup>232</sup> Traggio da Bassi 1934, pag. 63-64.

<sup>233</sup> Lettera al Casarotti, 19 febbraio 1823. (*Lettere di Ippolito Pindemonte a Ilario Casarotti pubblicate la prima volta da Francesco Calandri a festeggiare il giorno XVII ottobre MDCCCXLIX*)

<sup>234</sup> Lettera allo Zendrini, 2 marzo 1827. (*Sette lettere ad Angelo Zendrini*, L. Gaspari, 1862).

<sup>235</sup> Lettera allo Zacco, 12 marzo 1828.

Grandi bellezze, si dice, eccellenti, ed è vero: ma la tragedia non c'è <sup>236</sup>

Non manca di passare sotto la sua lente d'ingrandimento pure la neonata introduzione della “nuova mitologia”, vale a dire quella di origine nordica. Dopo il già citato rifiuto del sostrato mitologico classicheggiante, egli spende parole accese nei confronti di quello settentrionale, parlando della Germania come «una nazione che ai nostri dà la poesia preferir sembra dei popoli rozzi o usciti appena dalle barbarie» <sup>237</sup> e dimostrandosi non di meno colpito da tale mitologia, «considerata in sé [...] la migliore di tutte, per questo che vien dalla natura più che dall'arte, e più d'energia tiene che d'ornamento» <sup>238</sup>. E d'altro canto l'ispirazione di carattere bardito si concretizza pienamente nel suo *masterpiece* tragico, quell'*Arminio* che tanta fama gli conferì negli ambienti europei di inizio secolo: nell'opera troviamo diversi motivi romantici, dall'ambientazione silvestre a, soprattutto, l'introduzione a quelle “tinte locali” <sup>239</sup> settentrionali attinte dalla mitologia delle Edde nordiche <sup>240</sup>. La commistione di generi ed ispirazioni è evidente:

Ma paventate o eroi

Sol paventate amor

[...]

Temi sempre, o patria, i numi

---

<sup>236</sup> Lettera a Isabella, 21 dicembre 1822. Secondo il pensiero del Nostro con l'avvento romantico «si va sempre più perdendo, grazie agli autori settentrionali venuti in moda, l'idea della vera tragedia».

<sup>237</sup> Nella biblioteca Pindemontiana era presente l'opera di Olao Magno *Historia de gentibus septentrionalibus* (ad oggi però assente nel fondo e presente solo in catalogo) nell'edizione del 1567: non sappiamo dire per certo se il Nostro abbia letto o meno il tomo in questione, ma con la sola sua presenza nelle mensole di Villa Pindemonte ci può far ipotizzare che egli avesse avuto almeno un'infarinatura dell'argomento. Per le citazioni da qui in poi mi rifaccio a Bassi 1934, pag. 34 ss.

<sup>238</sup> Montanari 2003, pag. 156.

<sup>239</sup> Gran parte sono prese dalla fondamentale Germania del Tacito (numerosi gli scritti dello storico romano presenti nella biblioteca pindemontiana). Nella Dissertazione sulle favole egli inoltre nota con acume che «i personaggi non debbono parlare da cristiani, quando non lo sono», ponendo così un veto al rigido formalismo dei canoni di derivazione classica e dimostrando un notevole eclettismo.

<sup>240</sup> Anche Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994 (pag. 30-45).

Ama sempre la virtù <sup>241</sup>

Ariette da melodramma settecentesco si alternano con versi di tetra intonazione ossianesca <sup>242</sup>, nonché debitori della poesia del Klopstock, un autore fondamentale per l'introduzione dell'idea dei bardi e della mitologia scandinava:

Luce lugubre il brando suo tra i foschi

Meravigliati boschi,

E d'uomini spavento

Il palleggiar della grand'asta al vento <sup>243</sup>

Abbiamo già parlato in precedenza di come il Pindemonte si sentisse un sopravvissuto nel suo tempo <sup>244</sup>, e come tale egli sembra giudicare criticamente i fatti artistici e letterari in maniera quasi formale e distaccata, continuando ad interessarsi alle lettere (a Smeraldo Benelli scriverà «S'ella sa qualche cosa di nuovo in letteratura, non lasci di farmene parte» <sup>245</sup>) ma senza esserne del tutto coinvolto emotivamente <sup>246</sup>: egli si dimostra inoltre favorevole ai venti di rinnovamento letterario ottocentesco non condividendo però lo stesso moto di idee sul piano spirituale. Il grande motto romantico dello “*sturm und drang*” non viene condiviso dal Pindemonte, che trova l'individualismo proprio del movimento eccessivo e sovrabbondante, con un eccessivo tasso di chiusura: non bisogna perciò confondere l'immediatezza del sentimento con un ostile personalismo che preferisca alla ragione universale la propria.

---

<sup>241</sup> Atto V e II. Ippolito Pindemonte, *Arminio*, Roma, Legatoria Cover, 1804. (Pag. 63, 162).

<sup>242</sup> Cfr. anche Binni 1947, p. 340-343.

<sup>243</sup> *Arminio*, Atto II, Scena III. (Ippolito Pindemonte, 1804, pag. 72).

<sup>244</sup> «Ed io straniero, E quasi fra tanti spettator solo mi trovo». Ippolito Pindemonte, *La mia apologia, Sermoni*, vv. 73-74.

<sup>245</sup> 30 maggio 1828. Cfr. Cappelletti 2009.

<sup>246</sup> «Mi avete fatto ridere chiamando grandezza d'animo la mia indifferenza intorno a tutto ciò». Lettera al Bettinelli, 15 luglio 1805.

Quelle che tu, come cantar, sapesti  
imitare non men: tu, che posando  
sopra le greche e le romane carte  
di cento eletti succhi , ape ingegnosa,  
componesti il tuo nettare <sup>247</sup>

Difficile trovare un verso che riesca a rappresentare in maniera migliore la linea poetica del Pindemonte: come l'*ape ingegnosa* riferita al poeta mantovano, anche il veronese intingeva il pennello del suo ingegno nella variopinta tavolozza dell'ecllettismo letterario, traendo beneficio e ispirazione tanto dalle fonti classiche tanto da quelle francesi e inglesi che non verranno mai studiate a compartimenti stagni, ma le cui letture verranno coltivate in maniera frequente e regolare per favorire una completa e profonda assimilazione. Nel Pindemonte, insomma, l'amore viscerale per la vita e la speranza per un luminoso futuro non costituiscono il culto e la venerazione per il classico: antica dunque l'arte, ma moderno il pensiero espresso sovente per mezzo di fierezza e soavità.

Ecllettismo ed eterogeneità: sono due sostantivi che ben si adattano dunque alla sinuosa e mai banale linea che congiunge nell'autore competenze professionali, idee letterarie e passioni personali. Egli giudica con grande apertura mentale opere sia antiche che moderne, adorando in particolare Dante e il Tasso e distaccandosi da un'aprioristica adorazione classica, affermando candidamente che:

Io credo che questo fanatismo per Cornelio <sup>248</sup> che certo sarà passeggero, venga da quel principio generale, che or domina in Francia, di rimettere in piedi le cose antiche: ma non tutte le cose antiche meritano di essere rimesse in piedi. <sup>249</sup>

Un autore contemporaneo molto ben considerato dal Nostro sarà Vincenzo Monti <sup>250</sup>, «poeta grandissimo» e perfetto interprete di un'epoca di passaggio.

---

<sup>247</sup> Ippolito Pindemonte, *Epistola a Virgilio*, vv. 69-73.

<sup>248</sup> Italianizzazione di Pierre Corneille.

<sup>249</sup> Lettera al Bettinelli, 15 dicembre 1804.

Il Bardo non piace generalmente per l'invenzione e la tessitura [...] ma a me pare che abbia molte e grandi bellezze, e non men che nel forte, anche nel genere delicato <sup>251</sup>.

Il Montanari sarà invece piuttosto duro verso il celebre *traduttore dei traduttori di Omero*, proponendo un confronto serratissimo con il veronese:

Il Pindemonte [...] modificò le proprie opinioni, non le simulò giammai. Il Monti, poeta dal continuo varieggiar [...] fece la poesia mercenaria e serva delle circostanze <sup>252</sup>

Mentre per quanto riguarda l'utilizzo della mitologia il *biografo maior* afferma che

Intorno la mitologia la pratica di entrambi, indigrosso, fu la medesima; dico indigrosso quantunque il Pindemonte sia stato nelle allusioni mitologiche molto più sobrio; ma si divisarono in questi ultimi tempi sulla teorica, perciocché il Monti, come si è detto, pubblicò un Sermone per ritenere le favole, il Pindemonte, per iscacciarle, presentò all'istituto una *Dissertazione*. <sup>253</sup>

Restando all'interno dell'argomento riguardante gli autori a lui contemporanei, non ci si può esimere dal citare l'Alfieri <sup>254</sup>, della cui ammirazione abbiamo già parlato nel precedente capitolo: la prematura scomparsa dell'astigiano lo aveva «così conturbato, che già mi pareva di veder morte, o gravemente inferme, tutte le persone

---

<sup>250</sup> Del Monti erano presenti, nella biblioteca pindemontiana, il volume delle tragedie (edizione romana del 1788), uno scritto critico sulla questione linguistica (*Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, 1818) e due traduzioni, quella celeberrima dell'Iliade (1812) e delle satire di Flacco (1804). Il Montanari dirà che «molte sono le somiglianze, e molte ancora le differenze fra questi due celebri letterati. Si può dire che insieme nascessero, e che morissero insieme». (Montanari 2003, pag. 365).

<sup>251</sup> Lettera a Isabella, 28 luglio 1806.

<sup>252</sup> Montanari 2003, pag. 366.

<sup>253</sup> Montanari 2003, pag. 369.

<sup>254</sup> Nel Fondo Pindemonte sono presenti due traduzioni portate a termine dall'astigiano (*Il panegirico di Plinio a Trajano* del 1787 e *l'Eneide* del 1804) e *l'Elogio di Vittorio Alfieri* di Antonio Meneghelli (1812). Per il rapporto Pindemonte-Alfieri cfr. Fabrizi 2005, pag 249-281, Cimmino 1968 pag 34-37, Marchi 2005, pag. 213-241.



lontane, che io stimo». <sup>255</sup> Grandissima era l'ammirazione nei confronti della sua persona e della sua opera poetica:

Non conosco uomo più amante del retto, più nemico di ciò che ha la menoma ombra d'ingiustizia,

[...]

e che meglio unisca nel suo cuore alle tempere più forti e maschie le più delicate e gentili. <sup>256</sup>

L'apprezzamento verso l'autore del *Saul* arrivava a sfiorare la venerazione, come si evince da altri scritti del Pindemonte:

Ma perché mi chiamate Alfieri? Lascio che il mio ingegno a fronte di quello dell'impareggiabile uomo è come un rivoletto rispetto al mare <sup>257</sup>

E ancora:

Alfieri dimidiate? Che rimango io agli occhi di voi, se sì poco pregiate Alfieri? <sup>258</sup>

Tanto amante fu delle italiane lettere (sia antiche che moderne) quanto di quelle straniere: fu soprattutto alla letteratura inglese che il Pindemonte dedicò anima e cuore, estraendo la linfa dalla più profonda fonte cupa e malinconica della poesia della terra d'Albione. All'Albrizzi affermerà di aver «acquistato qualche libro

---

<sup>255</sup> Lettera a Isabella, 19 ottobre 1803.

<sup>256</sup> Lettera a Isabella, 18 settembre 1790. La Bassi riporta inoltre che tra le carte inedite dei *Sermoni* corrette dal Vannetti il Pindemonte tratteggiava così l'Alfieri:

«passeggiò l'itala scena,  
con passi gravi maestosi e fermi»  
(Bassi 1934 pag. 86, nota 2).

<sup>257</sup> Lettera al Bettinelli, 8 ottobre 1804.

<sup>258</sup> Lettera al Bettinelli, 15 ottobre 1804.

inglese, ma non già le opere del Gray <sup>259</sup> che già possiedo tutte» <sup>260</sup>, confermando così la sua preferenza per l'autore londinese.

«Poche cose ha scritto, ma nulla che non fosse eccellente» <sup>261</sup>; da queste parole di assoluto apprezzamento si evince la grande considerazione che il Pindemonte aveva nei suoi confronti, e come esso fosse aperto e favorevole all'accettazione degli stilemi gotici e nordici della nuova vena letteraria. Della presenza dell'*opera omnia* del Gray nella biblioteca pindemontiana abbiamo già accennato (il volume inoltre presenta delle postillature che certificano non solo la lettura ma anche il vivo interesse del veronese), ed è lo stesso Pindemonte a convalidare tale ipotesi scrivendo al Vannetti che

basta leggerlo per vedere com'egli sa unire all'entusiasmo il giudizio <sup>262</sup>

e dimostrando così, nello stimare la poesia dell'inglese, la propria apertura verso una nuova sensibilità settentrionale e a tinte epiche e mitologiche. Il Gray aveva infatti scritto più liriche di argomento nordico, tra cui *The Descent of Odin* (1761, basata sulla figura del leggendario *Allfǫðr* <sup>263</sup> scandinavo), *The Fatal Sisters* (dello stesso anno, tratto da una fonte in lingua norrena proveniente dalle Isole Orcadi) e soprattutto *The Bard*, sulla quale spenderà parola al miele in un'epistola destinata all'Albrizzi:

quanto a me, amo particolarmente, dopo l'Elegia <sup>264</sup>, una sua ode intitolata Il Bardo. Il soggetto di questa è fondato sopra una tradizione che Odoardo primo [...] comandasse che fossero trucidati

---

<sup>259</sup> Sul rapporto Gray-Pindemonte anche Massa 2006.

<sup>260</sup> Lettera all'Albrizzi, 15 giugno 1790.

<sup>261</sup> *Ibidem*: Il Gray pubblicò solamente 13 liriche dell'arco della sua vita, e il numero di versi totale non superò il migliaio.

<sup>262</sup> Lettera al Vannetti, 25 luglio 1785.

<sup>263</sup> Letteralmente "padre degli uomini", e uno dei tanti nomi di Odino («con un solo nome mai vengo chiamato da quando tra le genti viaggio») (Il canzoniere eddico, a cura di Piergiuseppe Scardigli, Milano, Garzanti, 2004, *Canzone di Grimnir*, 48, pag. 68).

<sup>264</sup> L' *Elegy Written in a Country Church-yard*, opera-manifesto della poesia cimiteriale anglosassone. Ebbe una buona circolazione nell'Italia settentrionale di fine '700 grazie soprattutto alle traduzioni del Cesarotti (1772) e di Giuseppe Torelli (1776).

tutti i poeti, perché coi loro versi incitavano all'armi e alle ribellioni. Suppone il Gray che uno di questi bardi vegga dalla cima di un monte l'armata di Odoardo, e che, veduta la strage de' suoi confratelli, maledica poeticamente il Tiranno. [...] Ella vede che l'argomento non può essere più grande e più bello <sup>265</sup>

Parole di sentito apprezzamento, dunque, da parte di un Pindemonte in quest'occasione decisamente *romantico* nei contenuti. L'apertura verso la storia nazionale del Gray è un chiaro segno di cambiamento dei tempi, ora caratterizzati dalla sostituzione delle antichità classiche con le cupe e tenebrose antichità barbare provenienti dal mondo galles e scandinavo: il suo conseguente gradimento sarà un chiaro segno della sua apertura verso una nuova vena artistico-letteraria <sup>266</sup>.

Altrettanta alta considerazione aveva nei confronti del Milton (tanto che già nel 1792 si interessava alla diffusione dell'amato *Paradiso Perduto* <sup>267</sup> in Italia) e di Alexandre Pope <sup>268</sup>, di cui ammirerà la freschezza e l'eleganza neoclassica al punto da esclamare

Ma gl'italiani generalmente non possono rendere a Pope in niun conto la giustizia ch'ei merita: non può dirsi quanto sia stato trattato male dai suoi traduttori e in Italiano e in Francese <sup>269</sup>

---

<sup>265</sup> Lettera all'Albrizzi, 15 giugno 1790.

<sup>266</sup> Nel Fondo Pindemonte è presente una *Historie de Dannemarc* di Paul Mallet. Per la poesia inglese si cfr. inoltre il già citato Thorne 1967, Anna Vera Sullam Caimani, *Ippolito Pindemonte e la lingua inglese*, «Quaderni Veneti», 34, 2001, pag. 179-198. Per gli aspetti linguistici cfr. invece Gianfranco Folena, *Anglismi e anglofilia del Pindemonte*, "Lingua Nostra", vol 52, fasc. 1, 1991, pag. 10.

<sup>267</sup> «E sapreste voi se niuno in Italia si sia messo intorno a una traduzione di Milton? Poiché non si vorrebbe pubblicare quella del Rolli. Mi pare che il Conte Rezzonico l'abbia fatta, o almeno avesse intenzione di farla: scrivetemi s'egli è il vero». Lettera ad Angelo Mazza, 8 dicembre 1792. Cenni di un perenne interesse per l'autore londinese sono rintracciabili anche nella lettera al Vannetti (29 marzo 1794), dove chiede (senza ricevere risposta dal letterato di Rovereto) «chi è Cleandro di Rovereto, s'io non mi inganno, o di Trento, che stampò tradotti in esametro latino i primi sei canti di Milton? È ella buona questa traduzione?» e a quella al Bettinelli (25 febbraio 1804): «A proposito di traduzioni, ne abbiamo qui una nuova di Milton; lavoro di un Gentiluomo Croner: io non l'ho ancora veduta».

<sup>268</sup> L'ammirazione nei confronti del poeta inglese si evince anche dalla presenza nel Fondo Pindemonte delle sue versioni tradotte di Iliade ed Odissea (entrambe datate 1760) e del monumentale *The works of Alexander Pope in six volume complete*, nella stampa londinese del 1776.

<sup>269</sup> Lettera al Vannetti, 14 agosto 1786.

Meno entusiastici saranno invece i giudizi sullo Shakespeare <sup>270</sup>: la presenza delle opere tragiche nel catalogo del Fondo rivelano un interesse di fondo del Pindemonte, il quale però non esiterà a definire *strambe* le stesse composizioni del tragico inglese: di certo Shakespeare fu accolto in Italia con molta diffidenza, in particolar modo da quei seguaci imperterriti della purezza delle regole aristoteliche, che vedevano nel vigore del genio shakespeariano un pericoloso nemico al rispetto di suddette regole.<sup>271</sup> Nonostante i molti ed evidenti richiami del teatro di Shakespeare all'interno della produzione teatrale pindemontiana (il Peri <sup>272</sup> parla di un Pindemonte «sedotto da certi suoi coloriti potenti», paragonando l'ombra di Baldero a quella del Banquo Macbethiano, mentre l'invito che Telgaste rivolge ai Cherusci della prima scena del quarto atto è molto simile a quello del dramma shakespeariano *Giulio Cesare*, che vede Antonio rivolgere la folla contro Bruto), il veronese non arriverà mai ad amare il tragico inglese <sup>273</sup>, considerandolo troppo distante da quelle caratteristiche di semplicità e linearità che erano il fondamento dell'arte della tragedia: la ricerca della genuinità di stile (che si accompagna alla semplicità della lingua, come ho accennato nel precedente capitolo) era una costante nell'estetica del Pindemonte, il quale dimostra di apprezzare la gran quantità di elementi lirici e poetici di un testo che, tuttavia, era privo dell'essenzialità del canone classico <sup>274</sup>.

Per quanto riguarda invece i francesi, furono due principalmente gli autori apprezzati dal veronese. Per le tragedie una fonte notevole d'ispirazione è il Voltaire (notevole e pregiata l'edizione, in ben sei volumi, presente nel Fondo e sicuramente sfruttata dal Pindemonte <sup>275</sup>), per il quale spese parecchie parole d'elogio <sup>276</sup> per le opere tragiche ma non per il Voltaire uomo; affermerà infatti

---

<sup>270</sup> Cfr. Bassi 1934, pag. 89-91.

<sup>271</sup> Cfr. Peri 1905, pag. 191-192.

<sup>272</sup> Peri 1905, pag. 192.

<sup>273</sup> Shakespeare non verrà citato nemmeno nella prima disquisizione sulla teoria tragica premessa all'edizione dell'Arminio del 1812, mentre nel *Discorso secondo* il Pindemonte sottolinea come il tragico inglese, pur essendo di assoluto valore drammatico, abbia favorito in Europa la possibilità di rompere gli schemi, e in quanto ciò gli negherà il gusto dell'arte.

<sup>274</sup> Sul teatro si veda anche Cimmino pag. 265-243, mentre Benucci 2005 per l'aspetto teorico.

<sup>275</sup> *Raccolta compiuta delle tragedie del sig. di Voltaire, trasportate in versi italiani da varj.* Pubblicata in Venezia : Presso Francesco di Niccolò Pezzana, 1783.

<sup>276</sup> «Ma rispetto alla tragedia, lasciamolo in quel posto, che tutta Europa gli accorda, e da cui è difficile scacciarlo». Lettera al Bettinelli, 19 marzo 1803.

stimo ancora le migliori tragedie di Voltaire, ma dirò anch'io che non le amo, perché non amo la memoria di quell'empio che le compose <sup>277</sup>

Un giudizio tanto sincero quanto severo, così come lo sarà quello espresso nel suo romanzo auto-biografico *Abaritte*, in cui è citata a giudizio la parte negativa dello spirito illuministico, caratterizzato da un «soverchio amor dè sistemi, un'applicazione smodata del calcolo, una smania di notomizzare e d'universalizzare ogni cosa» <sup>278</sup>: la naturale conseguenza sarà un

abuso dello spirito filosofico che entrò anche nella bella letteratura, non senza guastarne alcune parti <sup>279</sup>

Ancora una volta, il Pindemonte si dimostra osservatore quanto mai acuto e attento nei riguardi dello *ésprit de finesse* e dell'orgoglio intellettuale d'oltralpe <sup>280</sup>, considerato una sorta di arma a doppio taglio: i letterati francesi venivano visti tanto arguti e originali quanto incapaci di esprimere in maniera idonea tale superiorità sapienziale, scadendo molto spesso nell'enciclopedismo più stantio e nella vanità passiva e fine a sé stessa.

Un autore transalpino che verrà invece adorato sarà Jacques Delille <sup>281</sup>:

amo assai gli scritti e la persona di quell'abate da me conosciuto a Parigi, e trovato non meno amabile nella conversazione, che grande sopra il Parnaso <sup>282</sup>

---

<sup>277</sup> Lettera al Bettinelli, 27 giugno 1803.

<sup>278</sup> Ippolito Pindemonte, *Abaritte*, Modena, Mucchi, pag. 118.

<sup>279</sup> *Ibidem*, pag. 119.

<sup>280</sup> Per il pensiero sulla situazione francese anche Di Benedetto 1991, Bassi 1934 pag. 35-46.

<sup>281</sup> Sette sono le opere del francese presenti nel Fondo Pindemonte, tra le quali spiccano le pregevoli traduzioni dell'*Eneide* (1804) e del *Paradiso Perduto* (1805), e l'opera campestre *L'hommes des champs* (1800).

<sup>282</sup> Lettera al Bettinelli, 16 novembre 1799.

Autore di versi molto fini e inclini a quella malinconia tanto cara al veronese <sup>283</sup>, le sue opere saranno una lettura che egli affronterà sempre con grande piacere, assaporando la nostalgica dolcezza di un sentimento ormai totalmente preromantico che associa il dolore dell'uomo all'immagine simbolo del «le saule qui pleure» <sup>284</sup>. E, d'altro canto, come poteva un autore che con la penna tratteggiava versi delicati e leggiadri come

De loin avec plausi elle écoute les vents,  
Le murmure des mers, la chute des torrents,  
Le forêt, le désert, voilà les lieux qu'elle aime <sup>285</sup>

non essere apprezzato e imitato da un poeta dalla sensibilità altrettanto elevata come il Pindemonte? D'altra parte è lui stesso a definirlo «il primo dei poeti che abbia oggi la Francia» <sup>286</sup>, rammaricandosi addirittura che «tale ingegno poetico non sia nato in Italia». <sup>287</sup>

Che dire, poi, della letteratura della *Tartaria*? Se il Pindemonte era stato stregato dalla bianca malinconia inglese, non altrettanto si può dire della produzione letteraria tedesca. Egli affida dei commenti taglienti all'*Abaritte*, dove afferma che *l'immensa manifattura* della stampa non si accompagnava alla qualità delle opere, inadatte «a nodrirci il cuore, e ad arricchirci lo spirito»<sup>288</sup>. Troppo basso, dunque, lo stile dei drammi tedeschi, eccessivamente tesi a una poesia smodata e smisurata più che sublime, composta da poeti «ora troppo sentenziosi ed acuti, ora troppo

---

<sup>283</sup> Cfr. Riva 1950, Binni 1947 pag. 328-337.

<sup>284</sup> Jacques Delille, *L'hommes des champs*, canto I.

<sup>285</sup> Jacques Delille, *L'Imagination*, canto III.

<sup>286</sup> Lettera al Bettinelli, 21 settembre 1801.

<sup>287</sup> Lettera al Bettinelli, 2 gennaio 1802.

<sup>288</sup> Ippolito Pindemonte, *Abaritte*, pag. 71.

trasportati ed accesi»<sup>289</sup>: non condivide nemmeno l'entusiasmo per il romanzo, specialmente per quello di Goethe <sup>290</sup> (che tanta fortuna avrà invece nella poetica foscoliana):

Senonchè abbattutomi su le prime ad uno, ove mi pareva che il principale scopo dello scrittore fosse di render bello ed amabile il suicidio, non volli più leggere i romanzi vostri.<sup>291</sup>

Scarsa sarà dunque la sua considerazione nei confronti di tale letteratura <sup>292</sup>, così come scarsa sarà in generale la sua conoscenza di essa: la sua sensibilità lo avvicinava maggiormente a quella inglese e a quella francese, discostandolo invece da un modo di far poesia eccessivamente sproporzionato e disarmonico che trovò non pochi dissensi anche da parte di molti altri letterati italiani, tra cui lo Zeno e l'Algarotti. Piuttosto apprezzato sarà Friedrich Klopstock, autore della trilogia d'Arminio <sup>293</sup> (pubblicata tra il 1769 e il 1787) che ispirerà l'opera tragica più riuscita del Pindemonte, nella quale la difesa della cultura classica tradizionale viene innestata in una base di materiale romantico in cui la celebrazione entusiastica della libertà e l'odio per re e tiranni viene pescata a piene mani dal repertorio alfieriano maggiormente riuscito. Anche in questo caso, però, non sembra esservi altra imitazione che quella dell'idea originale del Klopstock, della sostituzione della mitologia classica con quella scandinava e dell'introduzione del coro dei bardi e dell'ambientazione silvestre. <sup>294</sup>

---

<sup>289</sup> Cfr. Bassi 1934, pag. 92-93.

<sup>290</sup> Non è presente nemmeno un'opera del Goethe all'interno del Fondo.

<sup>291</sup> Ippolito Pindemonte, *Abaritte*, pag. 94. È chiara la disapprovazione pindemontiana riguardo l'estremo gesto del Werther.

<sup>292</sup> «Vienna non è un paese da farsi molto onore con la poesia» (Lettera all'Amaduzzi, 11 settembre 1783). È molto probabile che la maggior parte delle sue nozioni sull'argomento derivassero dall'opera dell'amico Aurelio Bertola, *Idea della bella poesia alemanna* (presente nel Fondo, edizione Lucca : Presso Francesco Bonsignori, 1784), e dalle continue e stimolanti discussioni con lo stesso abate.

<sup>293</sup> Per uno studio cfr. Aloisio Rendi, *Klopstock: problemi del Settecento tedesco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.

<sup>294</sup> «La scena è un bosco praticabile con sedili muscosi irregolarmente disposti: trofei sopra i tronchi di alcuni alberi; ghirlande di fiori appese ai rami di alcuni altri, e rozzo altare nel mezzo». (Da *Arminio*, Prologo, pag. 36).

Il Pindemonte si rivela dunque una delle figure “di transizione” più valide e dalla mente più aperta: non era sicuramente facile dare delle opinioni a riguardo e prendere certe posizioni dal punto di vista artistico e letterario senza scadere nel bigottismo e nel banale conformismo. Egli dimostrerà infatti di aver inteso, invero molto più chiaramente rispetto a tanti altri, i punti salenti dell’annosa disputa, come scriverà al Benelli:

Ecco che dopo le questioni su la lingua vengono quelle sul Classicismo, e Romanticismo, nelle quali non mi pare che i questionanti s’intendano al meglio tra loro. Converrebbe dar principio con buone definizioni: ma le buone definizioni son più difficili che non si crede comunemente, perché domandano una perfetta cognizione della materia di cui si tratta <sup>295</sup>

Uomo dal luminoso valore artistico, dall’amore sincero per la virtù e dal profondo ingegno, Ippolito Pindemonte lesse le opere classiche, amandone la bellezza della forma e giudicando adatta l’imitazione non tanto del contenuto quanto della finezza di spirito ed equità di giudizio che fanno risplendere di grazia le antiche pagine. Era però un convinto avversario della staticità artistica e dell’immobilismo letterario: nel suo pensiero difatti era completamente insensato voler essere antico a tutti i costi, essendo irragionevole cristallizzarsi in un patrimonio ormai lontanissimo nel tempo senza integrarlo con i progressi e i benefici che arte e intelletto umano avevano raggiunto nel corso dei secoli a venire.

In seguito la poesia italiana divenne una poesia più d’imitazione ed arte che di creazione e natura [...] Doveasi pertanto restringere la poesia italiana a un’imitazione degli antichi, benché felicissima? O non dovremo piuttosto considerare la vera poesia italiana in Dante e in Petrarca, che una poesia crearono particolare e diversa da quella di tutte le altre nazioni? <sup>296</sup>

A che cosa bisognava attenersi, dunque, se non al *vero*? Il muto classicismo delle immagini mitologiche altro non era che un freddo ricordo di un’età certamente dorata, ma appartenente a un passato remoto: bisognava ordunque fuggire tale vacuità, immergendo la propria anima (e la propria penna) in qualcosa di più sentito e meditato, nella dolce malinconia della nobile natura anziché nel freddo

---

<sup>295</sup> Lettera a Smeraldo Benelli, 31 dicembre 1825.

<sup>296</sup> Lettera al Vannetti, 14 luglio 1785.



marmo di Grecia, nella sublime solitudine piuttosto che nella pallida *mimesis*. Il risultato non potrà che essere una riuscita miscela tra il mondo antico e il pensare moderno: verrà, come detto, definito addirittura *principe dei romantici*, ma al di là di queste stantii ingabbiamenti accademici egli fu, più semplicemente, un poeta del bello e del vero.

dal cor mio viene il mio verso;  
se molta malinconia ripose  
Natura, e il verso da lui solo io traggo <sup>297</sup>

E te, spirto gentil, priego e ripriego  
Che, dove ombrarmi la pensosa fonte,  
più che non suol, melanconia vedrai,  
Di questo, che improvviso a me comparve  
Sull'orizzonte, e fia de' miei più dolci  
Forse l'ultimo dì, tu mi favelli. <sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> Ippolito Pindemonte, *Sermoni, La mia apologia*, vv. 56-58.

<sup>298</sup> Ippolito Pindemonte, *Sermoni, Gli Incomodi Della Bellezza*, vv. 148-153.

# LA PRIMA PRODUZIONE POETICA PINDEMONTIANA: LE LIRICHE GIOVANILI

A grandi linee, quando si parla del Pindemonte si circoscrive (anche giustamente) la sua fama poetico-lirica alle riuscitissime *Campestri*, che riveleranno la quintessenza e la resa più felice della produzione in versi dell'autore e che costituiranno quasi un *unicum* nel vasto panorama poetico dell'Italia di fine Settecento. Certo è che tale raccolta, composta tra il 1783 e il 1785, è espressione di un Pindemonte dalla maturità umana e letteraria già conquistata (aveva fra i trenta e i trentadue anni): sarà dunque necessario, per la delineazione di un profilo quanto più completo ed esaustivo, immergersi anche nella vastità della produzione giovanile, di certo più acerba e meno valida ma di sicuro fondamentale tassello per tratteggiare in maniera più particolareggiata una figura dalle molte sfaccettature.

Gioverà ricordare, ancora una volta, la valida e fluente educazione che il veronese ricevette da giovanissimo in collegio e da maestri privati, che verrà

successivamente corroborata da un'esperienza diretta "sul campo" tramite fecondi viaggi nelle capitali culturali italiane ed europee. Il grande sottofondo culturale e la grande competenza in materia trasparirà in molti suoi carteggi, e in particolar modo in quello con Clementino Vannetti <sup>299</sup>, all'interno del quale i due si scambiarono varie epistole di notevole caratura critica e di profondo gusto letterario ma non solo: il veronese faceva continuo affidamento sui giudizi letterari del Vannetti, tanto da mandargli "in anteprima" alcuni suoi versi (la canzone *La Campagna*, che diventerà poi *La Melanconia*, e *l'Inno alla salute* <sup>300</sup>).

Era ancora distante, senza dubbio, l'acquisizione di una piena maturità di giudizio, ma si comincia a intravedere una profonda sicurezza critica e una notevole sete di conoscenza, che andò di pari passo con una notevole e varia produzione in versi, in forme che andavano dall'endecasillabo sciolto, all'ottava, alla canzone e al poemetto.

Il Pindemonte durante la sua esistenza fu quello che oggi definiremmo uno *spirito libero*: viaggiò, lesse e scrisse in maniera molto fluida e priva di qualsivoglia imposizione, spaziando senza soluzione di continuità (come abbiamo visto) dalle letture greco latine a quelle moderne, sia italiane che straniere: ne deriverà un'opera scrittoria dalla conseguente "imprevedibilità" tematica, che renderà impossibile una catalogazione coerente da un criterio differente da quello cronologico, il quale in ogni caso consentirà di affiancare in maniera coerente la ricchezza dell'estetica del Pindemonte con la varietà politico-culturale delle esperienze cui fu diretto testimone. Non aiutò, inoltre, la forte componente autocritica dell'autore, che era solito cestinare tutti quei componimenti che non lo lasciavano completamente soddisfatto: sarà per questo che delle sue produzioni giovanili in età collegiale non rimarrà nulla (nonostante le lodi degli insegnanti: probabilmente Ippolito considerava tali componimenti nient'altro che accademiche esercitazioni), compresi il sonetto *Eva la prima volta che specchiasi al fonte* e la canzone *Il sacrificio di Geste* <sup>301</sup> (forse i due primi tentativi poetici in assoluto). Dopo queste giovanili produzioni, dovremo aspettare l'ingresso in Arcadia per trovare le prime liriche non inedite del veronese, che segnarono un'importante base d'avvio per analizzare l'inizio del classicismo pindemontiano: queste possono costituire un valido punto di partenza per approfondire il dipanarsi di quel filo cangiante della

---

<sup>299</sup> Letterato di Rovereto (1754-1780) che dedicò la sua vita agli studi della letteratura italiana e alle traduzioni latine.

<sup>300</sup> Lettere al Vannetti, datate rispettivamente 14 luglio e 15 settembre 1785.

<sup>301</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 14.

sua concezione poetica, il quale lo condurrà poi verso un'estetica maggiormente eclettica e multiforme, che sfocerà in una lirica meditativa e individuale, dagli evidenti tratti ossianeschi e oltremontani. Di certo l'autore si inserisce all'interno di un movimento dalla portata non indifferente, dove la sperimentazione linguistica procedeva di pari passo con il gusto per la rappresentazione "profana" di carattere silvestre dal retrogusto virgiliano: mossa da un assoluto ideale di bellezza senza tempo, la poesia dell'Arcadia si bea di forme pacate e consolatrici, giungendo così a una posizione opposta rispetto alla sintesi furiosa del nascente romanticismo <sup>302</sup>. Siamo in ogni caso di fronte ad una cultura "aperta": le sintesi personali prevalgono sugli schematismi, proponendo diverse soluzioni di carattere soggettivo capaci di spaziare tra residui illuministici, tensioni preromantiche e gusto neoclassico: se non sorprenderanno delle poetiche dirette verso una maggiore sensibilità (sul finire del '700 oltre al Pindemonte si pensi al Bertola <sup>303</sup>), non sarà una sorpresa rintracciare dei residui neoclassici in una poesia di primo Ottocento come le *Grazie* foscoliane.

Nella poesia fine settecentesca non sono mancati dei tentativi, pertanto, differenti tesi al recupero e alla ripresa del classicismo: fu, forse <sup>304</sup>, la diffusione di nuovi entusiasmi d'oltralpe a far corrispondere una reazione delle correnti tradizionali di origine arcadico illuministica che oppone il motivo del bello ideale alla crudezza settentrionale. Se, però, il recupero (finanche linguistico) degli stilemi classici implica la volontà di epurazione dagli elementi considerati "corruttori", dall'altra sembra circoscrivere lo stesso movimento nei limiti della reazione: nel secolo arcadico viene riscoperta, oltretutto, l'esemplarità di una poesia essenziale come quella del Petrarca, mediata fra ragionevolezza e comunicabilità. <sup>305</sup>

La posizione assunta del Pindemonte fu inizialmente quella di una fervente ed entusiasta partecipazione; l'atmosfera dell'Accademia soddisfaceva pienamente il suo sincero gusto per il classicismo e la sua preziosità letteraria e linguistica: le produzioni del giovane Polidete costituiscono così una testimonianza più che valida

---

<sup>302</sup> Cfr. Walter Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1967 (pag. 98 ss.).

<sup>303</sup> Cfr. Michele e Antonio Stäuble, *Sul Reno dalla realtà all'immaginazione in Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Atti del convegno tenuto a Rimini nel 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo 2000 (pag. 329-344).

<sup>304</sup> Binni 1967, pag. 123.

<sup>305</sup> Giuseppe Nicoletti *Agli esordi del petrarchismo arcadico. Appunti per un capitolo di storia letteraria tra Sei e Settecento*, in *Il Petrarchismo nel Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2006, (pag. 31-36). Qui si veda pag. 33. Cfr. Walter Binni, *Scritti settecenteschi*, Firenze, Il Ponte editore, 2016 (pag. 349-366), Francesco Tateo, *Arcadia e Petrarchismo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia», 9, Roma, 1991-1994 (pag. 19-31).

per cercare di studiare il profilo dell'autore per mezzo di un criterio diacronico, osservando come da tale impasto classicheggiante egli evolva il proprio lirismo arrivando a una seconda produzione dai tratti maggiormente sentimentali. E molto importante anche rendersi conto di come il Pindemonte <sup>306</sup> reagisca al cambiamento percettivo riguardante l'approccio al paesaggio, essendo un cultore primariamente di quello dai connotati neoclassici (mite, primaverile, razionale e dolce) per poi mediare la propria condizione d'animo in un *landscape* maggiormente melanconico e informe, rimanendo tuttavia sempre al di qua della retorica iperbolica del sublime preromantico. Un paesaggio in cui, dunque, l'inquieto uomo di fine secolo vi proietta la propria inquietudine in un pathos soggettivo, fuggendo a quell'esorcismo delle anomalie che aveva regolarizzato le irregolarità ad inizio secolo: a questo stile si rifarà il Pindemonte così come l'Alfieri e, più tardi, il Foscolo, mentre non sarà d'accordo l'Algarotti <sup>307</sup>, che lo definirà una seccatura e un ostacolo per il viaggiatore.

## 3.1 – Ippolito Pindemonte in Arcadia

### 3.1.1 – Cenni sulla colonia veronese del '700

Come abbiamo indicato nel precedente capitolo, Ippolito Pindemonte intraprese nel 1778 (a venticinque anni) il primo dei tanti *tour* della sua vita, dirigendosi verso il Sud Italia e toccando prima la colta città di Firenze (dove diede alle stampe l'*Ulisse*, il primo prodromo della sua produzione tragica) e giungendo poi a Roma

---

<sup>306</sup> Andrea Battistini, *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal bello al sublime, passando per il pittoresco*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, Roma, 2014 (pag. 293-311). Qui pag. 293-296.

<sup>307</sup> Francesco Algarotti, *Viaggi in Russia*, Parma, Guanda, 1991 (pag. 35).

<sup>308</sup>, dove entrò in contatto con la fiorentina cultura dell'Urbe stringendo amicizia con il Bernis, il Cunich ma soprattutto quel Vincenzo Monti che «dopo aver amato Ippolito in Roma, gli protestò in istampa più di una volta amicizia e rispetto, disamore, o poca stima non mai» <sup>309</sup>.

Nella società romana <sup>310</sup> dell'epoca erano presenti molti fermenti di carattere culturale e letterario (Gian Vincenzo Gravina e Alessandro Guidi nel particolare <sup>311</sup>), e plurime furono le Accademie ivi formate <sup>312</sup>: spiccavano quella dei Quirini, quella dei Forti e quella del Disegno, ma il primo posto spettava certamente a quell'Accademia dell'Arcadia <sup>313</sup> che tanta importanza aveva avuto nella letteratura settecentesca nella sua opposizione della poesia chiara e classica al *cattivo gusto* barocco, con l'obiettivo di «romper guerra alle gonfiezze del secolo e ritornare alla poesia italiana per mezzo della pastorale alle pure e belle sue forme». <sup>314</sup>

Il Pindemonte fonda però inevitabilmente le proprie radici in quell'ambiente arcadico veronese inaugurato dal Maffei (che verrà per l'appunto omaggiato nelle *Stanze* composte per l'occasione): all'autore della *Merope* sarà oltretutto dedicato un *Elogio* puntuale e dettagliato, teso in particolar modo ad celebrare la sua operazione di “pulizia” barocca che precedette alla volontà di conversione ai nostri poeti, in particolar modo Petrarca <sup>315</sup> Chiabrera e Dante. Nonostante le prime prove del Maffei fossero in parte esercizio di imitazione <sup>316</sup> si intravedeva una prima

---

<sup>308</sup> Per l'Arcadia romana Andreina Griseri, *Il Settecento a Roma. Strategie in avanguardia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, Roma, 2013 (pag. 165-175), Giannantonio Pompeo, *L'Arcadia tra conservazione e rinnovamento*, Napoli, Loffredo, 1993 (pag. 14-27).

<sup>309</sup> Montanari 2003, pag. 29.

<sup>310</sup> Cfr. Stefania Baragetti, *I Poeti e l'Accademia. Le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, Milano, LED, 2012 (pag. 13-32).

<sup>311</sup> Baragetti 2012, pag. 33-145, Amedeo Quondam, *L'Arcadia e la repubblica delle belle lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia* Roma-Bari, Laterza, 1980 (pag. 198-211), Antonio Franceschetti, *L'Arcadia veneta*, in *Storia della cultura veneta*, tomo V/1, Vicenza, Neri Pozza 1985 (pag. 131-168). Qui, pag. 145-153.

<sup>312</sup> Si cfr. a riguardo Baragetti 2012, pag 13-33.

<sup>313</sup> Cfr. Baragetti 2012 e Corrado Viola, *Canoni d'Arcadia*, Pisa, ETS, 2009 (pag. 102-107).

<sup>314</sup> Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1852, Vol. LIV, pag. 7

<sup>315</sup> Anche Pompeo 1993, pag. 29-35.

<sup>316</sup> Viola 2009, pag. 83.

coraggiosa apertura ad uno stile maggiormente grave, orientato in una direzione stilistica che sfocerà poi nella sua produzione tragica.

Il Maffei dunque finì per fondare il nucleo arcadico veronese nel 1705 <sup>317</sup>, e un'interessante carta autografa <sup>318</sup> cita i nomi di coloro che aderirono alla colonia veronese (tra i quali oltre a Maffei si ricordino Giovanni Bianchini e Michele Sagramoso), con almeno metà dei quali che risultano già iscritti alla “madrepatria” romana. Quali saranno, quindi, gli ideali lirici che costituirono il cuore dell’Arcadia veronese, e che di conseguenza finirono per influenzare lo stesso giovane Ippolito? Il programma poetico del Maffei è molto chiaro:

Nostro principale scopo sarà di ritornare anche in questa non ignobil parte d’Italia quel buon gusto nelle belle lettere che nel trascorso secolo n’andò per verità non picciol tratto lontano <sup>319</sup>

Sarà lo stile barocco dunque ad esser messo nel mirino; il progetto maffeiano sembrava prevedere infatti l’utilizzo attivo dell’esercizio poetico unito alla parallela riflessione critica <sup>320</sup> riguardo alla stessa. Il canone, all’apparenza non così diverso da quello del Crescimbeni <sup>321</sup>, fissa in Petrarca e Chiabrera i modelli imprescindibili sui quali fondare la poesia arcadica.

Gabriel Chiabrera [...] è uno di quei primi lumi allo splendore de’ quali prendon cammino gli Arcadi nostri <sup>322</sup>

Dopo aver posto le basi liriche sulla saldezza dei due fondamentali autori, il Maffei sottolinea l’importanza di elogiarne anche autori contemporanei, come Alessandro Guidi (da lui massimamente adorato) e di Gianvincenzo Gravina,

---

<sup>317</sup> Cfr. Viola 2009, pag. 85. Il decreto di fondazione fu inviato a Verona nel 18 settembre 1705 dal Crescimbeni.

<sup>318</sup> Viola 2009, pag. 87.

<sup>319</sup> *La prima radunanza della colonia arcadica veronese*, Cervia, 1705 (pag. 5).

<sup>320</sup> Viola 2009, pag. 92.

<sup>321</sup> Giovanni Mario de’ Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Roma, 1698.

<sup>322</sup> *La prima radunanza*, pag. 8.

andando così a proporre un malcelato intento autolegittimatorio fondato su rappresentazioni vive e originale indipendenza dai modelli. Questo dunque a grandi linee lo sfondo su cui si staglia la formazione del giovane Pindemonte: è però altrettanto interessante notare come tale ambiente veronese sia rimasto confinato all'interno dei limiti territoriali, sia a livello di diffusione lirica sia di notorietà, e a questo riguardo un' importante testimonianza è costituita dalla silloge romana delle *Rime degli Arcadi*, dove furono solamente quattro<sup>323</sup> i veronesi posti in antologia, l'ultimo (Alminto Tereano, Emilio degli Emilij) risalente al 1720. Per ritrovare un altro arcade di Verona si deve pertanto risalire al tomo XIII, che include le *Stanze recitate nel giorno della sua aggregazione all'Arcadia* del nostro Ippolito Pindemonte, o meglio «Polidete Melpomenio» (cioè il nomignolo classicheggiante da lui assunto per l'entrata in Arcadia). Siamo nel 1780, in un periodo di transito e orientato a tutt'altro clima lirico (nei tomi compaiono addirittura i nomi del Cesarotti, del Parini e del Bettinelli): l'Arcadia aveva superato il suo periodo di maggiore brillantezza letteraria, e si stava trasformando in una spenta accademia di sopravvissuti<sup>324</sup>, in cui la poesia si faceva perlopiù volgare e di accompagnamento ai più ordinari fatti della vita come nascite, epitaffi e nozze. Era un'Accademia che, tuttavia, esisteva ancora, e conservava gelosamente le proprie istanze tese al recupero scrupoloso dell'armonia e dell'ordine classico: e come poteva il Pindemonte, imbevuto di tale cultura fin da piccolo, non apprezzare un'istituzione in cui ci si fingeva pastori greci (con tanto di adozione di un nome classicheggiante), e ci si immaginava di vivere nelle amene campagne del Peloponneso studiando le grandi opere greche e latine?<sup>325</sup>

### 3.1.2 – Le *Stanze* di Polidete Melpomenio

---

<sup>323</sup> Viola 2009, pag. 88.

<sup>324</sup> «Le selvette frascheggiano ancora, ma le forme lanose si diradano e con esse i pastori». (Peri 1905, p. 45).

<sup>325</sup> Per un approfondimento si veda il bel saggio di Franceschetti 1985.



Il Pindemonte entrerà quindi in Accademia il 4 marzo del 1779, leggendo in apertura delle *Stanze* da lui composte <sup>326</sup> (e dedicate a Paolina Grismondi, “*pastorella arcade*”, entrata in Arcadia col nome di Lesbia Cidonia <sup>327</sup> e vecchia fiamma del Nostro) che riscuotono un plebiscito di applausi e consensi, e gli valsero la certificazione “ufficiale” degli Arcadi, i quali confermeranno che

avendo rivedute le presenti *Stanze* del Cav. Ippolito Pindemonte, fra gli arcadi Polidete Melpomenio, giudichiamo che possa servirsi del nome di Pastorale e dell’insegna d’Arcadia <sup>328</sup>

confermando poi il conferimento «della licenza di pubblicare le indicate Stanze col nome Arcadico e con l’insegna del nostro Comune».

Vide la luce delle stampe dunque la seconda opera pindemontiana, la prima se consideriamo il carattere strettamente lirico: composte in ottave, esse furono il prodotto più emblematico del Pindemonte classicista, tanto da citare l’ecloga X virgiliana affermando «*soli cantare periti Arcades*» <sup>329</sup>, confermando l’apprezzamento al movimento nelle stesse Stanze <sup>330</sup>:

Ecco l’arcade terra, ecco il beato

Suolo, che di veder tanto desio <sup>331</sup>

---

<sup>326</sup> «Allora fu fatto partecipe all’Arcadia, la quale, in memoria degli antichi servigi alle lettere, era tuttavia in riputazione, e vi recitò, come ringraziamento di quell’onore, alcune Stanze molto leggiadre e di vena». Discorso di Pietro Dal Rio in Torri 1858, p. XVI.

<sup>327</sup> Cfr. Tatiana Crivelli, *La donzella che nulla teme: percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014 (pag. 70-88).

<sup>328</sup> Peri 1905, pag. 46.

<sup>329</sup> Egloga X, vv. 33-34.

<sup>330</sup> Vista l’assenza di edizioni moderne delle *Stanze*, traggio il testo dal volume *Rime degli Arcadi, Tomo decimoterzo*, Roma, Paolo Giunchi, 1780. Le *Stanze di Polidete* si trovano a pag. 380-385.

<sup>331</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 3-4.

In tali giovanili versi il Pindemonte dimostra un profondo e sentito gusto per la freschezza e per l'equilibrio antico, raffigurando in una verde istantanea un paesaggio bucolico dai tratti virgiliani in cui si nota la lontananza da quel gusto per l'orrido e la romantica malinconia tipici della letteratura inglese che adorerà negli anni successivi.

Le felici capanne, il bosco, il prato,  
veggo e gli antri vocali, e il sacro rio,  
e sedenti qua e là su l'erbe e i fiori  
tra lor can, e monton, Ninfe e Pastori <sup>332</sup>

Questi versi vennero apprezzati, oltre che dall'Accademia, anche dalla critica (con il periodico delle *Effemeridi Romane* che definì tali Stanze «sublimi [...] che legarono con sì dolce incanto gli orecchi e gli animi degli ascoltanti!» <sup>333</sup>) ma non dallo stesso autore: e invero tale fatto non sorprende più di tanto, conoscendo le note ritrosie pindemontiane sui propri versi, molto spesso soggetti a forte autocritica.<sup>334</sup> Mario Pieri, nelle sue Memorie <sup>335</sup>, si espone così a riguardo:

Il Cav. mi donò alcune sue stanze lette all'Arcadia ed ivi stampate l'anno 1779 c'egli disapprova  
affatto

Il veronese, dopo aver sentito gli elogi e le lodi degli accademici che volevano inoltre stampare i suoi versi, decide (secondo il Montanari <sup>336</sup>) di scrivere al suo stimatissimo maestro Girolamo Pompei <sup>337</sup>, al quale si affiderà «perché me ne diciate con prontezza e sincerità il parer vostro»: altro segno tangibile, dunque, di

---

<sup>332</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 5-8.

<sup>333</sup> Prendo spunto sempre da Peri 1905, pag. 48.

<sup>334</sup> Le chiamerà addirittura "inezie". Lettera al Vannetti, 19 settembre 1783.

<sup>335</sup> 26 maggio 1806.

<sup>336</sup> Montanari 2003, pag. 30-31.

<sup>337</sup> Il quale sembrò dire al Pindemonte «alle più pure latine fonti e toscane beesti, vieni io ti aprirò le greche». Montanari 2003, pag. 14.

quella costante insoddisfazione mista a incertezza tutta pindemontiana che permeava i suoi lavori. Un'ulteriore conferma la fornisce Pietro Dal Rio, nel suo discorso posto in apertura all'edizione Torri delle sue liriche.

in Arcadia vi recitò alcune Stanze [...] le quali colà poi impresse, dopo averne ricevuta l'approvazione del suo Pompei; tanto egli era dubbioso del proprio giudizio, tanto timoroso del pubblico e tanto riverente estimatore del suo maestro!<sup>338</sup>

Il poemetto di Polidete, stampato con grande gusto e l'eleganza tipica dell'ambiente arcadico, è composto da 21 endecasillabi sciolti (posti in apertura come *Prologo*) e da 18 ottave e preceduto da una dedica alla Grismondi: all'arcade Lesbia Cidonia «de le grazie alunna, e de le Muse [...] ammirata» verrà inviato un ardente *Canto Selvaggio*, pegno di una sentita devozione da parte del Pindemonte:

né a Pan dispiacque il lavor nuovo, e l'alme  
Ninfe, danzaro a quella pianta intorno  
Festosamente; ma di Pan, dell'alme  
Ninfe il divin giudizio a me non basta,  
se del giudizio tuo, Lesbia, io non posso  
andar superbo<sup>339</sup>

Si passa poi alle ottave, dove il componimento vero e proprio inizia con un bel quadro di maniera.

No, non m'inganno. Un muover d'aura, io sento  
Qual mai spirar non ho sentito altronde:

[...]

---

<sup>338</sup> Discorso di Pietro Del Rio, in Torri 1858, p. XVI.

<sup>339</sup> Da Peri 1905, pag. 47. Si tratta della dedicatoria a Lesbia Cidonia, in *Stanze del Cav. Ippolito Pindemonte, veronese, fra gli Arcadi Polidete Melpomenio, recitate nel giorno della sua venuta ed aggregazione all'Arcadia*, Roma, 1779. La dedica è composta da 21 endecasillabi sciolti.

Qui lieto intorno esulta, e bel portento  
Di natural ricchezza il suol diffonde,  
Qui ride fausto sopra, e senza velo  
Ruota pioviendo alma virtude il cielo <sup>340</sup>

Il Pindemonte (o meglio, Polidete) inizierà la composizione con un esempio di estasi contemplativa di certo non originale ma non privo di efficacia. La grazia melica sarà un *leitmotive* dell'intera lirica (basti prendere in considerazione lemmi come *virtude*, *fausto*, *ricchezza*, *aura*), e già dal principio essa aiuta a tratteggiare quel luogo "altro" che viene rappresentato dall'Arcadia, una terra in cui Pastori, Ninfe e Driadi vivono in armonia, immersi in una sinfonia di «augelli [...] cui di mille sampogne il suon risplende» <sup>341</sup>.

Le antiche selve risplendono di antica gloria e serenità, e le classiche figure immerse nell'ombra del Parrasio accolgono con enorme letizia i celesti spiriti, portatori di *antico vanto*: un ricordo particolarmente toccante sarà quello riguardante Scipione Maffei <sup>342</sup> di cui verrà detto

[...] e me vedesti  
pargoleggiare ne le paterne sale  
più volte <sup>343</sup>

Nelle *Stanze* il veronese esprime al meglio la propria concezione di classicismo, rinnovando la validità della proposta di un movimento arcadico che però cominciava inesorabilmente a dirigersi verso quello che possiamo definire il "secondo tramonto" del secolo d'oro. Il suo idioma era tuttavia in linea con la riforma arcadica veronese, destreggiandosi tra un neopetrarchismo cinquecentesco

---

<sup>340</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 9-10, 13-16.

<sup>341</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 11-12.

<sup>342</sup> Le famiglie Pindemonte e Maffei erano tra quelle dal lignaggio più antico e nobile, ed erano legate da un rapporto stretto di parentela.

<sup>343</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 34-36.

con forti influenze latino-umanistiche che sottolinea il rifiuto deciso della componente barocca in nome di musicalità ed armonia.

[...] oh noi grami, che veggiam [...]

Nato insieme e sepolto il secolo d'oro <sup>344</sup>

La lirica si compone dunque non solo di istanze imitativo-celebrative: il giovane autore dà prova della propria competenza non limitandosi a dipingere un quadro di maniera, ma cercando (e trovando) l'inserimento di valide considerazioni critiche sul presente e sul passato prossimo della letteratura italiana. L'Accademia dell'Arcadia fu infatti considerata fondamentale nella riemersione della poesia italiana, che a inizio XVIII sec. si trovava impantanata nelle sabbie mobili del marinismo più artificioso:

già le polveri, il minio, e i compri odori,

e i bizzarri si spoglia ella vestiti,

e al semplice di pria si ricompono <sup>345</sup>

Utilizzando uno stile che fa della levità e della compostezza i propri punti di forza, il Pindemonte sottolinea gli indubbi meriti avuti dai pastori arcadi, che (ri)dettero alla poesia qualità e valore, riabilitandone l'antica bellezza e semplicità: assolutamente da evitare, secondo il suo parere, *le polveri e il minio* che inevitabilmente opprimono l'autenticità della poesia, contraffacendola alla stregua di una signora di corte tutta imbellettata ed incipriata.

È proprio la semplicità una delle parole chiave della rinascita lirica arcadica: il Seicento, trattato quasi alla stregua di una *nemesis* del "secol d'or" arcadico, aveva senza ombra di dubbio esagerato con l'orpello e l'ornamento fine a sé stesso. La

---

<sup>344</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 23-24.

<sup>345</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 53-55.

lirica barocca risultava quindi artificiale e calcolata («i compri odori»), risultando anticlassica e, il Pindemonte lo dice senza tanti giri di parole, *brutta*<sup>346</sup>.

Non mai fra me di ripensar m'appago  
Al tempo, in cui la Tosca poesia  
Di novelli ornamenti ingombra tutta  
Per troppo liscio era deforme, e brutta<sup>347</sup>

Contro un'evidente vacuità di contenuto viene richiamato addirittura il Bembo<sup>348</sup>, codificatore *princeps* dell'illustre lingua italiana e al quale il veronese si allaccia per continuare quella tradizione illustre di cui l'*Arcadia* è legittima erede («Né crede morti ancor Bembo e Leone»<sup>349</sup>). Le stanze sono piuttosto valide dal punto di vista poetico, ma si rivelano anche alquanto acerbe e, in alcuni punti, ripetitive: ne saranno esempio le ottave finali, dove viene ripreso nuovamente il tema della commozione e dell'encomio nei riguardi dell'Accademia.

Selve, che all'ombra delle vostre chiome  
Me cantor forestiero, e quasi ignoto  
Or accoglieste  
[...]  
Ecco io consacro, e in voto  
Ecco, che umilmente a Voi l'eburno

---

<sup>346</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, v. 48.

<sup>347</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 45-48.

<sup>348</sup> Per un approfondimento sullo stile linguistico, tra echi di Petrarca e Chiabrera si cfr. Carmine Di Biase, *Arcadia Edificante*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969, e in particolar modo le pag. 265-432 per il "rarissimo poeta" Guidi (pag. 273) che si esprime per mezzo di un nuovo pindarismo alimentato dalla grandezza passata di grandi eroi, e le pag. 103-140 per il rapporto tra mondo poetico e morale del Menzini e per appunti riguardo il suo chiabrerismo. Per il petrarchismo del Gravina cfr. le pag. 11-20 di Andrea Battistini, *La scienza degli affetti nel Petrarchismo degli eruditi* (Gravina, Muratori, Vico), in *Il Petrarchismo del Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2006, (pag. 9-30).

<sup>349</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, v. 56.

È senz'altro un'ulteriore e sincera prova dell'empatia culturale che il Pindemonte prova nei confronti del nuovo ambiente intellettuale nel quale si è da poco reclutato: si ha però, nel leggere queste ultime stanze, un senso quasi di claustrofobia tematica, espressa in un atto di gratitudine certamente onesta ma che possiede, per forza di cose, tutte le caratteristiche del “già sentito”. Rimane in ogni caso una sorta di certificazione poetica di un'ereditarietà di genere, come viene sottolineato dal richiamo a Catullo, conterraneo del Nostro <sup>351</sup> e al quale il Pindemonte si collega per la certificazione della propria illustre origine letteraria.

[...] quella cetra, che send'io fanciullo,  
mi pose entro la cuna il mio Catullo <sup>352</sup>

Se le strofe sopracitate sembrano peccare di eccessiva scolasticità e accademismo, non mancano i punti di originalità ai limiti dell'avanguardia, come la considerazione finale in cui il Pindemonte esprime il concetto della funzione eternatrice della poesia (nozione tanto cara al Foscolo e alla poesia cimiteriale):

E forse allor, che l'inflessibil Parca  
M'avrà chiamato a incenerir sotterra  
Vostra mercè di qualche lauro carica  
Sarà la mia seconda vita in terra  
[...]  
Ma grande più dell'onorata tomba  
Sorge, e più grande il nome allor rimbomba <sup>353</sup>

---

<sup>350</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 115-120.

<sup>351</sup> Nato nell'odierna Sirmione, a pochi chilometri da Verona.

<sup>352</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 127-128.

<sup>353</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 137-140, 143-144.

È un Polidete “moderno” quello di suddetti versi: il languore neoclassico è lasciato momentaneamente da parte in favore di un pensiero per il tempo piuttosto atipico, che vede la potenza poetica in grado di liberare il *nomen* dell’uomo dal drappo obliatore della morte, con le onorate sepolture capaci di rinnovare la memoria dei morti nonostante «odio, e gusto, ed invidia, e sorte parca».

Non si parla però solo dell’ambito squisitamente letterario: il Pindemonte unisce l’utile e il dilettevole nel comporre le *Stanze*, mettendo in luce la grande apertura culturale dell’Accademia che permise l’inserimento non solo di letterati, ma anche di politici, musicisti e uomini di scienza.

non solo dal bel Pindo la bella  
arte Febea qui ad abitar discese:

[...]

de le gravi scienze <sup>354</sup>

Esponente di spicco fu senz’altro il «gran britanno» Isaac Newton <sup>355</sup>, al quale il veronese dedicherà ben cinque stanze nelle quali pone in evidenza i principali benefici del grande scienziato inglese, fautore di «un nuovo cielo, e un nuovo mondo».

[...] che per cristal varcando  
Si spiegasse né suoi color diversi  
Candido il lume, ed ora colorando  
Gisse diversamente i panni avversi,  
Ora, misto di nuovo ogni calore,

---

<sup>354</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 57-58, 60.

<sup>355</sup> Cfr. Giacomo Jori, *Per evidenza*, Venezia, Marsilio, 1998, Alberto Beniscelli, *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997.



Fesse apparir di nuovo il bel candore <sup>356</sup>.

Limpida e precisa è la descrizione del fenomeno della dispersione ottica studiato da Newton (e pubblicato nella raccolta in tre volumi *Optiks*, del 1704), il quale osservò che un raggio di luce bianca, attraversando un prisma di vetro, si scompone in vari colori; viceversa, cambiando la direzione del raggio per mezzo di una lente, attraverso un secondo prisma si arrivava ad ottenere nuovamente il «bel candore».

Non manca di certo nemmeno la celeberrima legge di gravità universale, entrata nell'immaginario collettivo grazie al famoso aneddoto riguardante la caduta della mela che avrebbe illuminato l'illustre scienziato circa la natura della forza gravitazionale <sup>357</sup> e inserita nelle *Stanze* non solo con grande eleganza ma anche con notevole competenza in materia.

Rammentar quando in su l'eterea chiostra

La più saggia il guidò del santo coro

Urania, ov'ei mirò la terra nostra,

ed il gran Sole, e gli altri corpi d'oro

Chiamarsi a gara <sup>358</sup>

In definitiva, che cosa resta oggi delle *Stanze* nella collettività degli scritti pindemontiani? Di certo un componimento raffinato e ben scritto, ma forse un po' troppo di maniera e con punte di eccessivo accademismo (legato però senz'altro a una certa ingenuità giovanile), ma che riesce a rappresentare al meglio l'animo poetico del giovane Pindemonte, inizialmente entusiasticamente partecipe all'*Arcadia* con anima e corpo (e qui ci riallacciamo al «soli cantare periti Arcades»). È senz'altro anche un banco di prova fondamentale per capire come l'immensa mole culturale della sua istruzione fosse stata assimilata in maniera

---

<sup>356</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 75-80.

<sup>357</sup> L'episodio viene confermato da William Stukeley, contemporaneo di Sir Isaac, che nelle sue *Memoirs of Sir Isaac Newton's life* (London, Hastings White, 1936) afferma che «amidst other discourse, he told me, he was just in the same situation, as when formerly, the notion of gravitation came into his mind» (pag. 66).

<sup>358</sup> Ippolito Pindemonte, *Stanze di Polidete*, vv. 81-85.

corretta e coerente, con delle basi letterarie che si dimostrano così più che solide già in età giovanile. L'altra faccia della medaglia sarà però rappresentata da una validità poetica complessivamente non di qualità eccelsa: la causa sarà, come già detto, un eccessivo manierismo che attirerà non poche critiche (il Peri non esiterà a giudicare l'opera «misera di pensiero e forma e dalle immagini puerili»<sup>359</sup>) e la mancanza di una profondità lirica che sarà raggiunta solo con i componimenti più maturi. Se ne accorgerà lo stesso autore, che non si curò delle successive ristampe relegando la propria opera quasi in un semi-oblio: nonostante tutto, la lirica risulterà decentemente strutturata, costituendo così non solo il punto d'avvio della sua vocazione poetica, nonché una delle pochissime testimonianze di un Pindemonte integralmente inserito all'interno della tradizione culturale arcadica che abbandonerà molto presto. Egli si rese infatti conto di una vacuità di fondo derivante da un'imitazione pedissequa e che non lasciava spazio a interpretazioni e meditazioni, considerando opportuno «l'urto di un dolore almeno immaginario»<sup>360</sup> che lo condurrà nella via della malinconia e della più sentita partecipazione spirituale ed emotiva.

### 3.2– La Fata Morgana

Il Pindemonte, dopo aver lasciato la Capitale, si inoltrò nel Sud Italia, toccando prima Napoli e poi la Sicilia, non tralasciando mai la propria penna e i suoi amati scritti. Le liriche composte in questo periodo saranno stampate qualche anno più tardi<sup>361</sup>, ma tuttavia il suo mai celato intento autocritico lo porterà a ripudiare, in futuro, la maggior parte dei componimenti della suddetta edizione, giudicati dallo stesso autore sfasati e privi di intima forza ispiratrice: dalla sua bonifica si salvano solo tre opere, le due Epistole *A Girolamo Lucchesini* e *Ad Antonio Selva* e il poemetto *La Fata Morgana* (composto da 622 versi e ideato durante il soggiorno a Reggio Calabria), che fu considerato per ampiezza e maturità forse la lirica pre-*Campestri* maggiormente riuscita.

---

<sup>359</sup> Peri 1905, pag. 47.

<sup>360</sup> Bassi 1934, pag. 156.

<sup>361</sup> Per la precisione nel 1784 (Bassano, a spese Remondini), sotto il nome di *Versi di Polidete Melpomenio*: tale stampa sarà comprensiva di tre poemetti (*La Fata Morgana*, *La Gibilterra Salvata*, *Le nozze di Bacco e Arianna* in occasione di nobile matrimonio) e di una sezione comprendente otto Epistole.

Quel giocondo fenomeno, che nei giorni estivi si ammira tra Reggio e Messina, prodotto da raggi, che rinfrangonsi e riflettonsi su materie da ciò, sparse in terra, sull'acqua e nell'aria, si veggono bizzarre apparenze.<sup>362</sup>

Così viene descritto dal Montanari quel fenomeno ottico non infrequente che si poteva ammirare in Sicilia, frutto di riflessioni, rifrazioni e giochi di luce già presente in più opere antiche (Strabone) e discusso anche dai moderni. Tale fenomeno luminoso e fantastico<sup>363</sup> venne utilizzato come fonte di ispirazione dal Pindemonte per la realizzazione di questo poemetto dalle dimensioni notevoli, il quale venne con tutta probabilità iniziato durante il suddetto viaggio del 1778 e completato durante il successivo ritorno nella natia Verona, dove venne per la prima volta pubblicato nel 1782 (per le nozze Gherardini-Visconti). La fata Morgana, secondo la tradizione, era la magica artefice di questo fenomeno, creato per distrarre da un amore intenso ed energico il giovane Filino.

La illustre Maga immaginò, che furo  
Da noi pur colte, e che pel suo Filino  
(Tale ha nome il Garzon) sol finge e addita.  
E però quando il vede sazio e lasso  
Dal ripetuto careggiar, da i lunghi  
Abbracciamenti giacer freddo e muto,  
Gli offre il vago spettacolo, ed il volto

---

<sup>362</sup> Montanari 2003, pag. 46.

<sup>363</sup> È doveroso sottolineare, o almeno accennare, come nel Pindemonte avvenga un pur parziale superamento di quella poetica del fantastico e del fiabesco propria del Barocco: si cfr. l'Ode di Giacomo Lubrano *La fata Morgana nel Faro siciliano*, nella quale il fenomeno ottico scatena una parossismo di allucinazioni e sentimenti estatici («Maestro di più moti/il pannel di Natura in varie tinte/abbozza lontananze/di province indistinte,/colorisce tremuoti/onde l'egizie Tebe escono in danze./Non è di Roma antica il circo insano/quel selciato di nemi aereo piano?») e la trasfigurazione assume contorni decisamente legati al fantastico. Nel Pindemonte sembra, invece, apparire uno spunto legato piuttosto all'ambito meditativo e sapienziale, non andando oltre i confini di un "pittorico" rintracciabile poi nelle liriche alpestri.

In verità la leggenda e la mitologia trovano ben poco spazio all'interno del lavoro (la stessa spiegazione mitologica del fenomeno è citata una sola volta, e per di più nel bel mezzo della composizione): il Pindemonte rivela tutta la propria apertura mentale destreggiandosi tra scritti odeporeici, accenni popolari e riferimenti culturali e scientifici. I versi sono dedicati a Temira, dietro la quale si cela l'onnipresente Isabella Teotochi Albrizzi, ma hanno come protagonista la giovane e graziosa fanciulla figlia del signore del luogo che ebbe la cortesia di ospitare il Pindemonte durante il soggiorno siciliano:

Temira, udisti mai la meraviglia ,  
che nel Siculo mare a i giorni estivi  
tra il lito di Messina e quel di Reggio  
il fortunato passegger consola?  
Su la cetra io l'ho posta; odila. <sup>365</sup>

Immerso nella pace e nel benessere di un ozio contemplativo dai vaghi sapori petrarcheschi (con anche qualche richiamo oraziano), il veronese (invitato «a cena ospital» da parte di un «cortese abitator» <sup>366</sup>) ha l'occasione di osservare da vicino questo particolare fenomeno, attorno al quale nascerà una conversazione con la fanciulla che verrà spesso intervallata da spunti e riflessioni di carattere morale e gnomico: le non poche divagazioni che si dipanano lungo i 622 versi aiutano a comporre dunque un'opera certamente non del tutto coerente e coesa ma di certo tesa a dimostrare come il Pindemonte, non ancora trentenne, fosse in grado di comporre una lirica dalle notevoli qualità estetiche e didascaliche.

Per mezzo di un endecasillabo sicuro e ben padroneggiato, l'autore non manca di inserire cenni autobiografici che lo rendono di diritto protagonista del "racconto":

---

<sup>364</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 157-164. Per il poemetto citerò da ora in avanti l'edizione Torri 1858, dove alla *Fata Morgana* sono dedicate le pag. 40-57.

<sup>365</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 1-5.

<sup>366</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 38-39.

Ne la stagion che di mature spighe  
Ondeggia il campo [...]  
Io pien correa de le memorie antiche  
L'onda Sicana, or con Ulisse, Ulisse  
Cui cinsi il piè d'italiano coturno <sup>367</sup>

Notevole (e ardita) la *geminatio* del nome dell'omerico eroe, di cui si cita anche la tragedia pindemontiana eponima stampata l'anno prima e che ha l'ulteriore funzione di allacciare il poemetto con il lato autobiografico. Dopo essersi «precipitato con l'uom cortese[...] a spiar l'aure» <sup>368</sup> (senza però la dolce fanciulla, la cui assenza rende «l'aura men cheta» <sup>369</sup>) il Pindemonte si trova davanti la spettacolare manifestazione naturale che dà il nome al poemetto:

[...] quand'ecco in fretta  
Donne e fanciulli, ogni uom correre al mare  
Veggio, e gridar Morgana odo, Morgana,  
e Morgana iterar gli scogli e l'onde <sup>370</sup>

Poco dopo il Nostro arriva alla descrizione lirica del fenomeno, caso esemplare del linguaggio dell'«evidenza» settecentesca fondata sull'idea di una 'meraviglia' di un mirabile che si genera dalle scienze con cui si viene progressivamente marginalizzando o reinterpretando in chiave di moderna attualità l'onnipresente codice mitologico della lirica italiana, e dimostrando finanche una notevole sensibilità descrittiva e pittorica che ritroveremo nelle liriche alpestri:

---

<sup>367</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 9-14.

<sup>368</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, v. 51.

<sup>369</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, v. 55.

<sup>370</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 61-64.

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>371</sup>

La descrizione è precisa ed evocativa allo stesso tempo: il fenomeno osservato non era di certo inedito, e come spiega un Montanari quasi “saggista” va ricondotto nel campo dei miraggi, per mezzo del quale «rovesciata dipingono in quell'acque apparenti la loro imagine » <sup>372</sup>. Le rifrazioni creatrici di tale meraviglie sono permesse da quelle microcomponenti (quali selenite e quarzo <sup>373</sup>) presenti nelle acque e di conseguenza creatrici di uno specchio in determinate condizioni di bonaccia (lo stesso autore specifica che «fiato non movea di vento, e quale specchio era il mar terso e immoto» <sup>374</sup>), per mezzo delle quali all'autore sembrerà di vedere «mille colline» <sup>375</sup>.

---

<sup>371</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 68-79.

<sup>372</sup> Montanari 2003, pag. 46.

<sup>373</sup> «Sparse da pria l'accorta Maga in questa  
Riva di mar tale una sua d'ignote  
Materie, che antimonio, e quarzo, e dirle  
Selenite ascoltai, tessuta arena» (Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 167-170).

<sup>374</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 68-69.

<sup>375</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 78.

Il precoce sentimento romantico del Pindemonte si concretizza nei versi successivi, quando la vista stimola l'immaginazione poetica componendo un mosaico di forme varie e «pinti aspetti»<sup>376</sup>.

un rapido varcar di mondo in mondo  
[...]  
Vider, classiche terre, Atene e Roma.  
Nè appo lui vanterò quei che Natura,  
Quei ch'Arte, od ambe congiurando insieme  
Sanno in parco e in giardin conforti offrire  
De' non lieti Monarchi al ciglio oscuro.<sup>377</sup>

Il magico fenomeno, dopo aver inebriato i sensi dell'autore/protagonista trasportandolo verso terre lontane e amene, sparisce nei colori del tramonto («Svanito era l'incanto, e mare e cielo tornati il cielo e il mar di prima»<sup>378</sup>). Il poemetto prosegue fluido e con passo deciso, e il filo narrativo si intreccia alla perfezione con la componente didascalica e mitologica: verrà subito dopo introdotta, infatti (vv. 128-166) la leggenda di Morgana e del «giovinetto, figlio di questa terra», da cui la fata «cocente amor ne trasse»<sup>379</sup> che sta alla base proprio della rifrazione luminosa che fa da sorgente visiva della lirica.

[...] i pastor nostri  
Giuran che l'han talora inverso sera  
Visto passar tra bianche spoglie avvolto,

---

<sup>376</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, v. 82.

<sup>377</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 86-95.

<sup>378</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 121-122.

<sup>379</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 131-134.

E sventolante i bei crin d'oro a l'aura.<sup>380</sup>

Morgana, secondo il mito, avrebbe dunque creato tale manifestazione luminosa per alleviare l'animo del bel Filino, stanco e spossato dalle dure esigenze d'amore.

E però quando il vede sazio e lasso  
Dal ripetuto careggiar, da i lunghi  
Abbracciamenti giacer freddo e muto,  
Gli offre il vago spettacolo, ed il volto  
Rallegra giovanil<sup>381</sup>

Il poemetto si rivela, verso dopo verso, una composizione più che riuscita e dalle componenti ben omogenee: si intravede la grande erudizione degli studi giovanili ma anche una notevole componente soggettiva e personale di un autore già sicuro dei propri mezzi. Sarà un notevole esempio anche la componente scientifica inserita all'interno dei versi, che segue la disquisizione mitologica della leggenda di Morgana, ulteriore segno della grande apertura mentale e culturale del Pindemonte<sup>382</sup>.

Che su quel mare il Sol, che nasce, obliquo  
Ferisca; ed ogni vento allora, ogni aura  
O ne l'ingrato ozio incatena, o manda  
A increspar le vicine onde Tirrene.  
Allor, qual se di noi pendesse a fronte  
Gran tela di cristallo, ecco riflessi

---

<sup>380</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 148-151.

<sup>381</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 160-164.

<sup>382</sup> Tipologie e stili che ripropongono in un certo senso gli oggetti dell'immaginazione del verso-falso scientifico del Gravina (cfr. Gian Vincenzo Gravina, *Della ragion poetica*, Roma, Archivio Guido IZZI, 1991, pag. 2-9).



Il volo dell'immaginazione del giovane Pindemonte non si arresta: l'autore «col pensier vola a quei dì che Roma questo medesimo mar contro una sola de l'isola città coprio di vele» <sup>384</sup>, confermando ad un tempo pregi e difetti della lirica stessa, che si rivela da una parte varia ed eclettica, rivelando però al contempo dei limiti dal punto di vista della compattezza e della linearità. L'ascesa della mente è l'idea "moderna" del poemetto, che evidenzia la presenza di una maggiore spontaneità e libertà dalle catene classiche: il classicismo e il culto dell'antico sono però sempre presenti nella poetica pindemontiana, tanto da fargli affermare che:

[...] l'uom sempre è uomo, e indarno ir vuole

Più felice degli avi. <sup>385</sup>

Presentissimi, allo stesso tempo, cenni e richiami al sentimento sublime e "orrido" preromantico e all'estetica moderna:

Così Natura, grande ancor se giuoca,

Spesso gode accoppiar l'orrido e il bello,

Somma pittrice in contrapposti. <sup>386</sup>

---

<sup>383</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 184-190.

<sup>384</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 240-242.

<sup>385</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 259-260.

<sup>386</sup> *La Fata Morgana*, vv. 400-402. L'aspetto di Morgana è definito vago, altro lemma decisamente appartenente alla sensibilità preromantica: a riguardo Burke afferma che la vaghezza e il non-finito «determinano gran parte del piacere [...] dal momento che l'immaginazione viene eccitata dalla promessa di qualcosa che ancora non c'è e non si ferma sull'oggetto che si presenta al senso». (Edmund Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, Aesthetica, 1985, pag. 101).

Le diffuse considerazioni di carattere gnomico permeano dunque il disteso dialogo tra l'io lirico e il suo ospite, il quale dopo un'ulteriore serie di considerazioni sul «grande spettacol [...] cui opra la Maga»<sup>387</sup> invita nuovamente il Pindemonte all'interno dell'abitazione: siamo nel punto nevralgico del poemetto, dove leggenda e realtà si fondono magicamente nella figura della dolce fanciulla, figlia del padrone di casa e nella quale si concretizza la mitica figura di Morgana.

[...] ed ecco

Bianco vestita, e di fior cinta il capo,  
la verginetta a me venir sognata.<sup>388</sup>

Nella giovane ragazza si concentra un diffuso e dolce sensualismo tipico del Pindemonte giovanile, naturalmente inclinato a omaggiare non solo la bellezza femminile ma anche quella passione dei sensi, tanto intensa da rendere rosso cremisi le gote della giovane ma non imbarazzano più di tanto la madre.

Ma la donzella dal rossor gentile,  
Che vide il cenno de la madre, a cui  
Gravi reggeansi le palpebre a stento

[...]

ed un cotal sorriso

Sorrise di piacer la cara Madre,  
Ed il passo senil dietro affrettolle<sup>389</sup>

La fanciulla, novella Morgana, diventerà espressione di un amore delicato, dietro al quale però si intravede un sentimento più concreto tutto settecentesco:

---

<sup>387</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, v. 297.

<sup>388</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 331-333.

<sup>389</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 483-495.

Ben volgon gli anni che il materno letto

Col letto nuzial muti, ed impari

Novelli amplessi.<sup>390</sup>

Il racconto e la rievocazione sospesa tra mito e storia è ormai giunta al termine: l'io lirico pindemontiano, ricalcando l'esperienza autobiografica, esprime la definitiva consacrazione della dolce fanciulla ad *alter ego* di Morgana in un'espressione tenue e delicata.

Bella fu la tua storia, Ospite, e molto

Debbiamti, disse la donzella; ed io:

Fu assai più bello quel rossor che al cenno

T'infocò de lo specchio ambe le gote.

E qui di nuovo ella arrossì.<sup>391</sup>

Facciamo ora un passo indietro. È infatti notevole la profondità di pensiero del Nostro quando si accinge a un prolungato *excursus* storico basato sui mari siciliani: ancora una volta da una nostalgica rievocazione dei tempi greco-romani si passa a un presente ben più misero e inclinato verso una decadenza preoccupante. Il Mediterraneo, un tempo teatro di potenza e ricchezza, è ora soggetto alle conseguenze delle frequenti guerre di alcune nazioni europee, tra tutte quella tra l'Inghilterra e l'allora colonia America:

Mi luce il foco marzial, ch'or arde

Tra l'Indo ed il Britanno in altri mari,

Ma che sul nostro mar tal manda infesto

---

<sup>390</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 488-490.

<sup>391</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 339-443. Riscontrabile qui un motivo grecizzante, che si ripercuoterà nel Pascoli conviviale e nel D'Annunzio alcionio.

Reverbero e stridor, che impaurito  
Da i porti vuoti, e da i tacenti scanni  
Con l'oro in grembo, e l'Arti magre a tergo  
Fugge il Commercio, alma de' regni e vita,  
Anzi vero motor del mondo tutto.<sup>392</sup>

L'autore esamina con molta padronanza di concetti la necessità di una stretta unità tra le due sponde atlantiche (appunto tra «l'Indo e il Britanno»<sup>393</sup>), garante di un equilibrio che avrebbe portato a una solida condizione di stabilità. Il «foco Marzial»<sup>394</sup> (di buona fattura la metafora classicheggiante indicante la guerra) non lasciava ancora presagire la strabiliante conseguenza della nascita di una nuova nazione: ne vengono qui tratteggiati i punti fondamentale avversi dell'atto bellico, il cui *reverbero* negativo si diffonderà anche nel lontano Mediterraneo. Non verrà considerato solo il coinvolgimento delle nazioni, ma anche la negativa influenza sui commerci italici, o per meglio dire il Commercio in senso lato («vero motor del mondo tutto»<sup>395</sup>) che sarà inevitabilmente destinato a pagarne le amare conseguenze, che renderanno vuoti i porti e miseri i commercianti.

Si nota, a mio parere, anche un buon esempio di un pensiero, quello pindemontiano, definito sulla distanza dal più contemporaneo idealismo ed immanentismo, non adatto alle nostre abitudini ed esperienze culturali: ne viene dunque analizzato l'aspetto più profondo del fenomeno luminoso, che si poneva a metà fra leggenda e realtà, fra scienza e mito:

[...] ma come

Non dir mai di Morgana? o incanto, o aspetto

Sia casual, certo, io parlai, non rado

---

<sup>392</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 251-259.

<sup>393</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, v. 252.

<sup>394</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, v. 251.

<sup>395</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, v. 258.

La Natura, «somma pittrice in contrapposti», deve essere assimilata e accettata com'è, senza eccedere né nell'exasperato scientismo né tantomeno nell'assunzione paradigmatica di ogni tipo di mitologia: devono essere una decisa spinta motivazionale la sete di conoscenza e quell'«amor del nuovo» citato al v. 362, da cui sarà possibile ricavare insegnamenti e regole di vita. L'intero mondo poetico del Pindemonte si specchia nell'opera: si intuisce fin da questa precoce composizione giovanile che il Nostro non si sarebbe limitato a una lirica passiva e di maniera, ma che al contrario avrebbe espresso una sentita serie di valori culturali ben amalgamati, anche se con risultati diversamente efficaci (come nel caso della pura ispirazione lirica, che finisce per essere piuttosto soffocata in confronto alla tendenza gnomico-sapienziale). Ciò non indica la completa assenza di riusciti momenti poetici: prendiamo per esempio la bella immagine, ricca di pathos, della rievocazione memoriale della fanciulla-Morgana che avviene quando il poeta si dirige nuovamente verso Napoli:

dan l'aure ne la poppa, e ver l'altera  
Partenope solchiam l'onda, cui fea  
Lucida e crespa il bell'argenteo lume  
De la tacita Luna. Al fuggitivo  
Lito io spesso mirava, e di Morgana  
Non volgea sì le meraviglie in petto,  
Che non volgessi ed ancor più le care  
Mura, e il viso gentil, gli atti soavi,  
Lo sguardo in se raccolto, il parco labbro,  
E il rossor vago, e la pudica fuga;  
E tutta del compagno Astro, che piove  
Sì dolce in suo cheto vagar tristezza,  
Mesto e lieto io sentia nel cor la forza. <sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 347-350.

La scolasticità della forma rimanda senza ombra di dubbio alla classica educazione collegiale del Pindemonte, ma non mancano gli elementi dal gusto moderno, fra tutti il riferimento alla luna (tema tanto caro al nascente gusto letterario), il cui chiarore argenteo si fonde con la pudica figura della fanciulla che il poeta si sta lasciando alle spalle non senza delle sensazioni di mestizia e letizia, che si intrecciano nel *cor* pindemontiano.

Non sono certo assenti soluzioni stilistiche non del tutto felici (e d'altronde abbiamo già specificato come il grande pregio del poemetto sia non tanto la soffusità lirica, quanto piuttosto la componente gnomico-didascalica), come la forzatura onomatopeica del v. 264, o la scarsa riuscita semantica del v. 340-341. Un poemetto in cui, in definitiva, sono alternati il buono e il meno buono: il Pindemonte stesso è consapevole di aver creato non certo un capolavoro del genere, ma di sicuro una lirica in cui originalità e ispirazione fanno la loro bella comparsa, come sottolinea lo stesso Torri che nell'edizione completa delle opere pindemontiane del 1858 premette alla lirica la dicitura «soggetto [...] non mai né prima né dopo lui espressamente trattato in versi»<sup>398</sup>. Come avevo affermato nella chiusa del paragrafo precedente, qui il Pindemonte compie un notevole *upgrade* rispetto al chiuso manierismo classico introducendo elementi moderni e interessi tutti contemporanei per fatti storico-letterari. Ne risulterà così una poesia che unisce in maniera inscindibile il dato umano e quello artistico e che sviluppa così ispirazione e sentimento, ragione e grandezza sublime: l'autore, «grave benché non sieda in me l'età»<sup>399</sup>, sublima la sua vocazione poetica concludendo il poemetto con una sentita dedica alla Virtù, «unica e vera de l'uom felicità»<sup>400</sup>.

O Virtù , bella Diva, unica e vera

De l'uom felicità, chi te desia

Forse vicino è al possederti: intanto

---

<sup>397</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 583-595.

<sup>398</sup> Torri 1858, pag. 40. Anche se, in realtà, la tematica venne già affrontata dal Lubrano, come visto *supra*.

<sup>399</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 603-604.

<sup>400</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 617-618.

Corona col tuo nome il mio lavoro. <sup>401</sup>

«STESO SUL VERDE MARGO  
D'OBBLIO SOAVE OGNI ALTRO  
LUOGO IO SPARGO»: IL PINDEMONTI  
CAMPESTRE TRA MALINCONIA E  
SOLITUDINE

---

<sup>401</sup> Ippolito Pindemonte, *La Fata Morgana*, vv. 619-623.

Ella sa la mia passione invincibile per la campagna. Senza essere né agricoltore, né botanico l'amo superiormente perché mi piace e mi commuove superiormente quello spettacolo che nel tutto-insieme presenta <sup>402</sup>

Io sto abbastanza bene, e godo molto della campagna, di cui era veramente famelico <sup>403</sup>

Io più vivo in campagna, più l'amo: anzi posso dire ormai che questo amore è una pazzia <sup>404</sup>

Le epistole sopracitate sono solamente alcune delle innumerevoli forme di testimonianza dell'amore sconfinato del Pindemonte per le amenità campestri, un amore che lo stesso autore non manca mai di rimarcare ed enfatizzare, le quali costituiranno l'ispirazione primaria per le sue due opere che sono considerate universalmente capolavori non solo della sua produzione ma di quella dell'intera scena letteraria italiana fine settecentesca.

La composizione effettiva di questo corpo lirico <sup>405</sup> (composto da sette poesie e un poemetto diviso in quattro sezioni, le *Quattro parti del giorno*) fu seguito dall'effettiva pubblicazione solo quattro anni dopo: le *Poesie Campestri* vennero infatti divulgate per la prima volta nel 1788 a Parma, a spese della contessa

---

<sup>402</sup> Lettera all'Albrizzi, 18 giugno 1784.

<sup>403</sup> Lettera all'Albrizzi, 6 giugno 1785.

<sup>404</sup> Lettera all'Albrizzi, 25 luglio 1785.

<sup>405</sup> NOTA EDITORIALE. 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 fitti discussioni epistolari col Bettinelli e col Vannetti), quando a Verona per i tipi del Giullari 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, Giullari) 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»). Per tutte le citazioni testuali del presente capitolo traggio dall'edizione di Angiola Ferraris, *Prose e Poesie Campestri*, Torino, Fògola Editore, 1990.



Mosconi <sup>406</sup> riscontrando subito giudizi positivi ed entusiasti. Le *Campestri* pindemontiane non superano di molto i 1000 versi totali, ma la qualità della composizione non trova mai un momento di calo o di debolezza: molti critici utilizzarono aggettivi come sognanti, malinconiche e armoniche, suggellandone così la profondità lirica in grado di coniugare studi e conoscenze classiche con un sentimento moderno di comprensione ed empatia verso l'umana sorte e il suo effimero destino.

Come vedremo più avanti, un motivo fondante da analizzare per comprendere la genesi dell'opera sarà quello contingente della malattia che colpì il Pindemonte in quel periodo (unito anche alla morte del Torelli, al quale verranno dedicate le ottave che chiuderanno la raccolta): il conseguente ritiro terapeutico nella tranquillità di Avesa sarà condizione propedeutica per la creazione delle liriche, ma non si può escludere un *background* culturale e artistico fungente quasi da "premeditazione" alle stesse *Campestri* <sup>407</sup>. Effettivamente il sostrato letterario faticosamente coltivato ed incrementato dal veronese tramite incessanti studi e letture era, come non abbiamo mancato di evidenziare in precedenza, vario ed eclettico: nelle *Campestri* emerge il lato più malinconico e sognatore del Pindemonte, dietro il quale è evidente l'influenza della tristezza profonda tipica della poesia inglese. È oltretutto una Verona, quella pindemontiana, dove la bellezza dei Greci e le superbe bellezze nordiche si intrecciavano omogeneamente,<sup>408</sup> grazie alle aperture esterofile del Cesarotti e il deciso rifiuto del Vannetti: un doppio versante, ordunque, dove trovava spazio finanche Giuseppe Luigi Pellegrini, che si destreggiava fra traduzioni latine e suggestioni sepolcrali.

Il *quid* che conferisce a tali liriche un eccezionale carattere di singolarità è però proprio il riuscitissimo amalgama che l'autore riesce a portare a termine tra lo stile degli autori antichi, fatto di venustà e armonia, con quello settentrionale fatto di vaghezza e senso del sublime <sup>409</sup>: un nuovo stile poetico, dunque, determinato da una vagliata e intelligente miscela della poesia moderna con i continui studi

---

<sup>406</sup> All'amica Teodora Pompei definì questi versi come "*soavi, patetici e robusti*". (Lettera della Mosconi alla contessa Pompei, 1788).

<sup>407</sup> Cfr. Angiola Ferraris, *Il giardino di Epicuro: lettura delle Prose e Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, «Italianistica», II, fasc. 14 (maggio-agosto), 1985, pag. 223-248. Il saggio venne poi pubblicato come introduzione (pag. 7-46) all'edizione delle *Prose e Poesie Campestri* citata *supra*, e alla quale mi riferirò da ora in avanti. Ora pag. 14-22.

<sup>408</sup> Cfr. Guido Baldassarri, *Dal preromanticismo ai miti neoclassici*, in *Storia della cultura Veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pag. 99-117 (sul Pindemonte pag. 108-114).

<sup>409</sup> Cfr. Peri 1904, pag. 107-108.

classici. Le suggestioni tardo arcadiche presenti nella sua prima produzione si intrecciano nei successivi scritti con le tensioni preromantiche presenti nelle *Campestri*, che saranno però risultato di un'indagine personale poco appariscente e dissimulata in un'unicità di sentimento ed espressione, mantenendosi equidistante dagli esiti macabri ed estremistici del preromanticismo come dal levigato nitore e dall'accademica eleganza di marca neoclassica.<sup>410</sup>

Nella figura di Ippolito Pindemonte viene a crearsi quindi una sorta di anacronistico conflitto tra una letteratura mediterranea, che presenta evidenti residui classici, e una letteratura nordica grigia ed evocativa<sup>411</sup>: proprio sulla base di questo conflitto dialettico si innesterà l'epocale scontro tra i due grandi "titani" del Romanticismo e del Classicismo. Una produzione quindi, per certi versi, avanguardistica: con questo tipo di composizione il Pindemonte avvierà inconsapevolmente un discorso che sarà ripreso solo nel primo decennio dell'Ottocento, facendolo con il suo solito stile composto e pacato e rispondendo ad esigenze di autonomia estetica e personale piuttosto che a mode o correnti del momento<sup>412</sup>.

Passò però del tempo tra l'effettiva realizzazione delle liriche<sup>413</sup> (scritte nel 1785, dunque a trentadue anni e nel periodo di piena maturità) e la loro stampa, che come abbiamo visto avvenne tre anni più avanti. Il motivo era sempre lo stesso: grande era la ritrosia del Pindemonte nel pubblicare qualsiasi suo scritto, come altrettanto consolidata era la sua necessità di confrontarsi e discutere riguardo l'argomento con i suoi amati interlocutori epistolari. Parecchio esaurienti e appropriati furono i commenti del Vannetti (al quale il Nostro invia le bozze dell'*Inno alla salute e della Campagna*) e del Mazza, al quale scriverà:

Stamandosi in Parma alcune cosette mie (cioè appunto le *Campestri*), ho piacere che voi le leggiate prima, e però a voi le mando. Voi poi le consegnerete al signor Bodoni, con cui sono

---

<sup>410</sup> Baldassarri 1986, pag. 112-113.

<sup>411</sup> Cfr. Gian Paolo 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, pag. 151-160. In questo caso cfr. pag. 156-159.

<sup>412</sup> Lo "stile tutto suo" di cui parla il Cimmino, pag. 134.

<sup>413</sup> Per un approfondimento sulla genesi delle *Campestri* cfr. Cappelletti 2009, pag. 4-19.

inteso, ma voglio che prima ne scriviate qualche cosa, e mi avvisate degli errori che forse vi saranno <sup>414</sup>

Nella lettera successiva, datata 2 ottobre 1786, il Pindemonte inserisce le correzioni sopra sei liriche campestri, dimostrando una volta di più come fosse, oltre un eccellente lirico, anche un ottimo (auto)critico.

Insultar il giorno col desio della notte è forse un po' troppo Inglese: quel forse mi lascia luogo a sperar che non istia tanto male. [...] ch'evvi ancora "ogni piacer dell'alma"; convien forse mutare con "più l'alma è trista" [...] "Alla madre cessar l'antico omaggio": uso "cessar" nel senso che l'usa Dante "siccome per cessar fatica o rischio" <sup>415</sup>

Il più classico dei *labor limae*, insomma: e d'altronde era insito nell'animo pindemontiano questo costante senso di insoddisfazione e di continua rimuginazione produttiva, che lo condusse però alla pubblicazione di una manciata di liriche dalla grande soffusità ed eleganza. Le *Poesie Campestri* sono espressione di una necessità di isolamento e *otium* a contatto col mondo naturale <sup>416</sup> e allo stesso tempo una puntuale considerazione critica della società e della sua evoluzione, che egli ha modo di osservare "da lontano": sarà questa una delle principali differenze con la coeva poesia del Bertola <sup>417</sup>, ancora troppo votata al manierismo arcadico e abitante felice in boscherecci ritiri nettamente separati dalla vita mondana, dove occorreva escludere ogni riferimento sia alla povertà e alle miserie contadine (ben presente invece nel Pindemonte) sia alla sgradevolezza dello spazio urbano. Filantropia, innocenza e sensibilità saranno le parole d'ordine di tale poesia, la quale assume a modello aureo la Svizzera gessneriana. Ne

---

<sup>414</sup> Lettera ad Angelo Mazza, 20 giugno 1786.

<sup>415</sup> Lettera ad Angelo Mazza, 2 ottobre 1786.

<sup>416</sup> Cfr. Georges Barthouil, *Ideale di pace e moderazione nelle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, in *Interrogativi dell'Umanesimo*, Firenze, Olschki, 1974, pag. 93-115. Per l'argomento si vedano le pag. 110-115.

<sup>417</sup> Cfr. il volume *Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Atti del convegno tenuto a Rimini nel 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo 2000, e in particolare Antonio Piromalli, *Aurelio Bertola dal classicismo al neoclassicismo e oltre* (pag. 153-166), Arnaldo Di Benedetto *Immagini dell'idillio nel secolo XVIII: Bertola e le poetiche della poesia pastorale* (pag. 201-216), Giovanna Scianatico, *Paesaggi Campestri* (pag. 299-304) J. Lindon, *Il Reno "pittorico" del Bertola e i suoi prodromi inglesi* (pag. 345-354).

scaturirà un paesaggio campestre <sup>418</sup> in cui il “bello” viene filtrato attraverso lo sguardo e la capacità patetica dello stesso osservatore, immerso in uno stato contemplativo mediato da percezioni visive-olfattive-auditive: lo stucchevole dell’Arcadia è superato, mentre fa capolino un *landscape* votato alla virtù, alla salute e alla frugalità.

Ferve la spiaggia amena:

chi va pel lido e vien;

chi va al battelletto in sen

pel mar si avvia <sup>419</sup>

Quell’oblio completo per ogni cultura e civiltà che traspare dai versi del Bertola <sup>420</sup> è invece totalmente assente nel Pindemonte, che abbandona temporaneamente sé stesso ma non la società cui appartiene: il veronese non cerca il completo e netto distacco dell’amico, ma un clima di sereno e pacato allontanamento che forgerà il famoso sentimento di *leucocolia*, una malinconia bianca e dolce, lontana dal tormento e dal dolore. Il sentimento profondo che lo spinse alla composizione delle *Campestri* non sarà, però, uno *stream of consciousness* non mediato da nessun equilibrio, ma fu al contrario filtrato tramite una profonda gestazione ed equilibrata assimilazione: quando il fidato Vannetti lo tacerà di “oscurità” <sup>421</sup>, la seguente reazione del Pindemonte sarà la seguente:

in verità non intendo come troviate oscurità in certe cose [...] non solamente un’allusione, non intesa, a favola, a storia ed ad arti ma un’espressione un po’ pellegrina, bella per altro e non subito rilevata può rendere oscuro questo passo. <sup>422</sup>

---

<sup>418</sup> Scianatico 2000, pag. 299-301.

<sup>419</sup> Aurelio Bertola, *Il Mattino*, vv. 17-20.

<sup>420</sup> Cfr. Battistini 2014, pag. 305-309, Cimmino 1968, pag. 135-139.

<sup>421</sup> Il giudizio di oscurità dello stile calerà puntualmente anche su Foscolo, vedi Guillon (cfr. Lucchini 2005, pag. 655-684). Se il linguaggio che aveva caratterizzato il razionalismo arcadico e settecentesco era chiaro ed evidente, qui la taccia di oscurità implica la difficoltà da parte dei contemporanei di cogliere il passaggio dal linguaggio illustrativo, pittorico settecentesco a quello dell’elegia sublime moderna.

<sup>422</sup> Lettera al Vannetti, 17 febbraio 1783.

Mediazione e conciliazione saranno dunque le parole chiave per comprendere l'essenza di tali liriche: nella stessa epistola il Pindemonte ci tiene a specificare che

io ho voluto scrivere queste cose perché veggiate che non opero a caso, e che se resisto in ciò al parer vostro è in grazia d'una persuasione antica e ragionata <sup>423</sup>

Furono queste dunque le condizioni che permisero la creazione delle *Campestri*, tra il 1783 e il 1785. Un successivo duro lavoro di lima porterà alla pubblicazione parmense del 1788, svolta dal tipografo Giovan Battista Bodoni <sup>424</sup> al quale il Pindemonte il 10 luglio scriverà, confermando il grande interesse e la profonda cura riguardo la stampa del proprio scritto:

ricevo il primo esemplare elegantissimo, fuori che nella forma che piacerebbemi essere più lunghetta, e però con minor margine. [...] alcune avrei piacere di averle sciolte, perché fossero legate in pelle o in marocchino.

Questa prima edizione sarà quindi destinata a vedere la luce con il nome di *Saggio di poesie campestri del Cavalier Pindemonte*, e sarà destinata ad riscuotere consensi più che positivi fin da subito: la seconda ristampa del 1817 manterrà le stesse coordinate dell'edizione bodoniana, conservando la divisione in due parti (cinque liriche e il poemetto *Le quattro parti del giorno*) e l'inserito finale del *Lamento di Aristo in morte di Giuseppe Torelli*, (composto da prologo ed epilogo in endecasillabi sciolti e il *corpus* di 18 ottave) invero non molto inerente alla raccolta dal punto di vista tematico ma inserito a scopo evidentemente di sentito elogio nei confronti di un amico e maestro al quale doveva davvero tanto dal punto di vista letterario ma anche e soprattutto umano.

«Non di quella malinconia che vien dall'amore, nella quale il Petrarca è meraviglioso, bensì dell'altra, che nasce dalla compassione verso il prossimo e dal

---

<sup>423</sup> *Ibidem*.

<sup>424</sup> Al quale il Pindemonte inviò non poche missive di correzione di bozze, non tralasciando delle acute note di sollecito: ma di questo parlerò più approfonditamente nel paragrafo seguente.

senso delle umane sciagure»: così Mario Pieri <sup>425</sup> considerava le *Campestri*, sottolineando il carattere spirituale e intimo di quei versi che toccano le corde più profonde dell'animo umano mettendolo in comunione con il lato più sensibile del mondo naturale <sup>426</sup>. Dei versi che ispirano, dunque, una malinconia *bianca*, non *nera*: nelle sue pagine sull'argomento lo stesso biografo evidenzia le analogie tra l'estetica pindemontiana e il carattere morale degli inglesi <sup>427</sup>. Si dirà di lui «on est etonne d'entendre ce Genie du nord parler la langue italienne» <sup>428</sup>, enfatizzando la grande e attiva influenza degli autori inglesi nella produzione di un'opera non più devota esclusivamente alla tradizione classica, ma maggiormente aperta al cosmopolitismo letterario moderno. Ancora il Pieri:

Lo studio ch'ei pose su i poeti inglesi, e sugli altri stranieri, dopo quello per altro de' classici delle tre lingue maggiori greca latina e italiana co' quali egli venne a comporsi uno stie poetico nuovo e grave, che unisce la malinconia de' settentrionali con la gaiezza la venustà l'armonia e la pace dei classici <sup>429</sup>

Né le lodi e gli elogi alle liriche si fermarono qui: l'abate Millas di Saragozza considera la poesia del Pindemonte «attingente alle pure fonti della filosofia per quindi derivare le schiette forme del bello a custodir lo stile italiano dalle facili alterazioni di un secol capriccioso», mentre ancora Rosini (professore di letteratura italiana all'Università di Pisa) conferirà alle *Campestri* l'onore (*ex aequo* con il Parini) di aver contribuito alla rigenerazione della lirica italiana.

Nell'opuscolo scritto dallo pseudo-Benelli <sup>430</sup> le *Campestri* sono considerate «tra le tre opere che vanno su tutte l'altre», venendo definite così dall'autore dello scritto:

---

<sup>425</sup> Montanari 2003, pag. 85.

<sup>426</sup> Alessandra Di Ricco, *Tra idillio arcadico e idillio filosofico; studi sulla letteratura campestre del '700*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1995 (per il Pindemonte pag. 73-96). Qui in particolare, pag. 82-84.

<sup>427</sup> Cfr. Giacomo Zanella, *Ippolito Pindemonte e gli inglesi*, in *Paralleli Letterari. Studi*, Verona, Munster, 1885 (pag. 215-241). Qui pag. 225-233, Peri 1905 pag. 111-118.

<sup>428</sup> Giudizio del Pieri, in Montanari 2003, pag. 85.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> Cfr. Cappelletti 2009, pag. 4-6.

(le *Campestri*) sono tutto ciò che può dettare vivacità di mente e gentilezza di cuore. Chi non sentesi soavemente rapito dalla dolcezza che spira dall'ode della Melanconia? <sup>431</sup>

[...]

Bella è l'ode del Pindemonte, ma di una bellezza soave, lusinghiera, e modestamente voluttuosa, e propria della bellezza di Venere, ma di Venere celeste <sup>432</sup>

I versi composti nella tranquillità avesana furono massimamente considerati dai letterati di un tempo e dai critici moderni: poche (per non dire quasi nulle) furono le critiche mosse a una poesia che faceva della lievità melica il suo punto di forza, senza però trascurare né un lato estetico-filosofico presente ma mai in forma troppo pedante e sofisticata né un profondo sentimento di fondo. Elisabetta Mosconi in una lettera al Bodoni parla così delle *Campestri*:

[...] trattandosi di poesie facili, ed unicamente di pittura e di sentimento <sup>433</sup>

Sempre la contessa di Novare, in una lettera all'amica Teodora Pompei <sup>434</sup>, spende parole al miele per l'opera, accennando anche alla poco sensata riluttanza dell'autore nel pubblicare le stesse:

ma finalmente, avendo dell'autore ottenuto di farne ciò che più m'aggrada, volli nel tempo stesso soddisfare ad un altro piacere mio; che di vedere in istampa cose per me leggiadrissime, e le quali contra il parer del troppo incontentabile Autore, a me sembrano degnissime della stampa

Si conferma così la comune opinione per questo "libretto", in parte figlio della malattia e del successivo percorso di guarigione <sup>435</sup>, e in parte dalla profonda idea

---

<sup>431</sup> L'autore accosta l'ode all'*Aura armonica* del Mazza e al *Vestire alla Ghigliottina* del Parini, che raggruppate costituiscono le maggiori anacreontiche *perfettissime tutte e tre nel loro genere, e ben si possono dire le tre Grazie del Parnaso italiano*.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> Lettera della Mosconi al Bodoni, 8 ottobre 1787.

<sup>434</sup> Datata Verona, 10 gennaio 1788.

<sup>435</sup> Cfr. Fantato 2013, pag. 3-11.

di poesia maturata dal Pindemonte dopo anni di attente letture e studi. I versi sono colmi di brio e profondità, di eleganza e semplicità: la malinconia non assume mai sfumature patologiche, ma rimane pervasa da dolcezza e da un affetto nobile e puro; il sentito impressionismo della trasposizione paesaggistica agreste si intreccia in maniera equilibrata con una riflessione intima e moraleggiante. Tali marcate caratteristiche vennero confermate dalla Mosconi, la quale apprezzò massimamente le *Poesie*, intessendone un significativo elogio parlandone in questo modo a Teodora Pompei:

Sapete ch'egli compose questi Versi l'anno 1785 nella sua amena solitudine di Avesa, e in tempo che una scomposta salute minacciava non leggermente, benché di lontano, i suoi giorni. Egli avrà fatto de' versi più robusti e più dotti; ma di più patetici, di più soavi, di più secondo il mio cuore e il mio gusto non ne fece egli certo.

Troverete sparsa in più luoghi quella dolce melanconia, che tanto a me piace, espresso in altri l'affetto più nobile e puro, e spesso le pitture campestri tramezzate dalle riflessioni morali naturalissimamente; oltre la sodezza del pensare, e l'eleganza dello stile, così proprie di lui l'una e l'altra.<sup>436</sup>

Solamente il Parini, pur apprezzandole, non giudicò le *Campestri* in maniera entusiasta («tali versi contengono per altro cose belle, benché non mi soddisfacciano del tutto»)<sup>437</sup>: il Vannetti invece, coerentemente con la sua amicizia con il veronese, non mancherà di palesare per l'opera un gradimento che ha tutti i crismi della (semi)venerazione<sup>438</sup>, citando nella missiva anche l'entusiasmo mostrato dal Bettinelli durante la lettura delle stesse.

Mentre vi scrivo dalla campagna ho il prezioso libretto davanti agli occhi il qual gusto e rigusto vie meglio appunto fra quegli oggetti di natura che ve l'hanno spirato. Vedete qui che me l'appresso al cuore, indi alla bocca e lo bacio.

[...]

---

<sup>436</sup> Lettera a Teodora Pompei, 10 gennaio 1788.

<sup>437</sup> Lettera alla Curtoni Verza, 22 gennaio 1789.

<sup>438</sup> Lo stesso Peri denomina tale missiva un «capolavoro d'adulazione» (Peri 1905, pag.103)



E bene scrisse il Bettinelli [...] voi non potete credere qual viva impressione abbia fatto il vostro squisito libro sull'animo di quel poeta settuagenario <sup>439</sup>. Ne ha scritto alla Bettina <sup>440</sup> ed a me con meraviglioso entusiasmo. [...] Vi chiama un nuovo originale di poesia patetica dopo Virgilio e il Petrarca. Ha gridato, leggendo, e ha pianto <sup>441</sup>

Anche Mario Pieri, che non mancò mai di lesinare lodi sopra lodi nei riguardi dell'amico e confidente, considera le *Poesie Campestri* un «caro e nuovo libretto di una candida poesia che altro non rappresenta che la schietta imagine dell'animo di lui, quando egli solitario e infermiccio viveasi nella sua villa di Avesa» <sup>442</sup>.

Particolarmente sentite erano dunque le considerazioni sopra i versi pindemontiani: le grandi menti dei letterati del tempo erano per la stragrande maggioranza concordi nel definire le *Campestri* l'assoluto capolavoro del veronese, nonché un'opera costituente un punto di snodo nella storia lirica del secondo Settecento. Vi viene cantata la Natura, la sua purezza e distesa serenità ma con una distanza di sicurezza dalle vacuità arcadiche e dalla mellifluidità di un idillio fine a sé stesso: il Pindemonte non celebra le purezze naturali con frivolezza, ma pone in esse il marchio della funzione salvifica e liberatrice di un uomo desideroso di una vita semplice (anche se per un periodo momentaneo e transitorio) e il distacco da una claustrofobica società mondana <sup>443</sup>. I nove componimenti in versi sono ricchi di immagini eleganti, gentilezza di spirito e profondità di pensiero, e in tali coordinate letterarie egli innestò quel nuovo sentimento *leucocolico* che permeò il tutto di una lieve ma decisamente efficace mestizia, che completò delle liriche che certamente non si possono dire caratterizzate da forti passioni, ma piuttosto da un forte interesse per un vivere tranquillo e sereno, lontano dai vizi del suo tempo e immerso nella limpidezza della virtù, circondato da un aere puro e incontaminato.

In disparte io traeva; e se un sentiero

---

<sup>439</sup> Saverio Bettinelli aveva varcato la soglia dei settanta proprio un paio di mesi prima.

<sup>440</sup> Cioè la contessa Elisabetta Mosconi.

<sup>441</sup> La lettera è parzialmente riportata in Peri 1905, pag. 103, ed è datata 17 settembre 1788.

<sup>442</sup> Peri 1905, pag. 104-105.

<sup>443</sup> Cfr. Di Ricco 1995, pag. 76-79 (anche per un parallelo con Saverio Bettinelli).

Muto e solingo a me s'apria, per esso  
Mi lasciava condur dal mio pensiero <sup>444</sup>

## 4.1 – La malattia, il ritiro ad Avesa e la genesi delle *Campestri*

Il Pindemonte giunse alla soglia dei trent'anni da uomo maturo e intellettualmente già formato <sup>445</sup>, pagando però a caro prezzo i continui studi e gli incessanti spostamenti. La conseguenza fu una malattia dei nervi più che della carne, che lo portò sull'orlo dell'esaurimento e che lo ridusse ad una condizione di stanchezza e deperimento, tanto che al Vannetti scriverà:

Felice lei che può coltivare a piacere i suoi studi! Io non posso attendere a questi che assai lievemente; e ciò in grazia di un temperamento gracile per sé medesimo, indebolito poi molto dagli studi fatti spesso nelle ore meno adatte, e quindi più pericolose. <sup>446</sup>

e ancora:

Ella vuol sapere qualche cosa de' miei studi, e ne ha ben il diritto. Veramente questi sono discreti assai; la debolezza del mio temperamento e l'incomodità della stagione cocentissima mi vietano le lunghe applicazioni. <sup>447</sup>

---

<sup>444</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 39-42.

<sup>445</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 31-38, Peri 1905, pag. 93-101.

<sup>446</sup> Lettera al Vannetti, 23 aprile 1781.

<sup>447</sup> Lettera al Vannetti, 9 luglio 1781.

Vivo è il ricordo della crisi dovuta allo studio eccessivo anche dopo diversi anni, quando mette in guardia così l'Albrizzi:

non lasci di coltivare le Muse, ma senza pregiudizio della sua salute <sup>448</sup>

Queste missive furono il primo campanello d'allarme di una condizione fisica ormai in pessimo stato: il ritiro di Avesa giungerà solo quattro anni più tardi, quando il Pindemonte aveva già iniziato a seguire un regime di vita ordinato e ai limiti della maniacalità (le ore di sonno venivano conteggiate in maniera rigidissima, l'alimentazione non lasciava spazio a infrazioni e non trascorreva mai troppo tempo tra un bagno nelle benefiche acque termali e l'altro) <sup>449</sup>. Per un completo recupero fu però necessario un totale ritiro nella pacifica campagna veronese: il Pindemonte, «tratto non so se più dal bisogno di rinvigorire nella quiete de' campi la sanità indebolita, o dal desiderio di pascersi liberamente nella campagna e de' cari suoi studi» <sup>450</sup> soggiornò nella dimora campestre i mesi estivi, trasferendosi poi a Venezia in autunno e in inverno. Abbiamo visto come furono molteplici gli spunti che portarono al "bollore di mente" di alfieriana memoria che precedette la stesura delle *Campestri*: quello paesaggistico non fu certo secondario, come sottolinea lo stesso Montanari descrivendo le bellezze di Avesa <sup>451</sup>.

Perché sono ormai giunto a discorrere delle *Campestri*, non avvisarti, o lettore, ch'io ti descriva il soggiorno che ispirar seppe questo carissimo libro

[...]

La collina, su cui biancheggiava la casa che fu distrutta, la catena di colli da parte destra che dagl'insulti difendeva di tramontana, a sinistra la veduta della città, in faccia una pianura vastissima con l'Adige per mezzo che la divide, e montagne azzurre nel fondo <sup>452</sup>

---

<sup>448</sup> Lettera all'Albrizzi, 12 agosto 1786.

<sup>449</sup> Cfr. Fantato 2013 per i riferimenti epistolari e Ferraris 1990, pag. 22-25. Inoltre si vedano Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, Massimo Riva, *Saturno e le Grazie: malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992.

<sup>450</sup> Montanari 2003, pag. 67.

<sup>451</sup> Cfr. Di Ricco 1995, pag. 89-91.

<sup>452</sup> Montanari 2003, pag. 68-69.

Dalla descrizione di Bennassù Montanari, la località campagnola scelta dal Pindemonte sembra l'archetipo ideale per il ritiro fisico e spirituale: per molti anni (fino al 1796, compreso l'intervallo in cui si dedicò al *grand tour* europeo) egli si riposò, dilettrandosi tra studi tranquilli e passeggiate rigeneratrici di giorno, mentre le sere venivano trascorse nei salotti mondani della contessa Verza o della Mosconi.

Immerso in una pace dal deciso gusto bucolico, il Pindemonte cerca una soluzione per fronteggiare i continui problemi che da qualche anno minavano alla sua salute, rendendolo cagionevole e fragile: nonostante tutto i benefici, seppur presenti, si rivelarono in maniera molto graduale.

quantunque la mia salute sia in qualche discapito da alcun tempo, nondimeno la cura intrapresa è più per tener lontano un male futuro che per guarire una presente noia <sup>453</sup>

Della mia salute non son di contento: spero poi molto da' bagni e dal latte ancora, che il mio stomaco di carta mi faceva temere di non poter ben digerire <sup>454</sup>

Nonostante l'amore per la campagna e la vita rustica, egli era ancora dunque molto distante da una completa salute psico-fisica, e attraverso delle letture *sui generis* egli cerca di dare sollievo a una salute ormai minata da stress e cenni di nevrosi.

Ora, è importante rilevare come a mio avviso il concetto di *malinconia* nella poesia pindemontiana <sup>455</sup> sia molto più di un semplice *topos* (pre)romantico indicante un vago (e spesso compiaciuto) sentimento di tristezza e inquietudine: nell'*ego* letterario pindemontiano e dalle sue esperienze di vita si può notare come le condizioni di salute, malattia e convalescenza fossero oggetto di vivo interesse e continue rimuginazioni. La più probante in tal senso delle sue liriche è certamente l'*Inno Alla salute*, entrato poi a far parte delle *Campestri*: sentita e commossa è la

---

<sup>453</sup> Lettera al Vannetti, 4 luglio 1785.

<sup>454</sup> Lettera al Vannetti, 14 luglio 1785.

<sup>455</sup> Cfr. Fantato 2013 per una esauriente bibliografia sulla tematica "medica" della malinconia. Per il Pindemonte cfr. Riva 1954, pag. 244-255 e Marchi 1998, pag. 154-157.

dedica alla “*Diva*”, la quale fu apprezzata dal genere umano solamente quando l’infermità imperversa nel mondo.

In quella prima etade  
Non che muover preghiera, e templi alzarti,  
cieco alla tua beltade  
né pur rivolgeasi l’uomo a mirarti <sup>456</sup>

“Cieco alla tua beltade”: in un singolo verso il Pindemonte esprime al meglio la sua condizione di convalescente, conferendogli inoltre, grazie a una lirica dal taglio mitologico, un carattere paradigmatico ed universale <sup>457</sup>. L’uomo si renderà conto della necessità della Salute solamente «poi che aperto fu il fatal vaso, e sparti fur sulla terra i mali» <sup>458</sup>: qui (oltre al richiamo classico a Pandora, la quale aprì il vaso donatole da Giove diffondendo le malattie sulla terra) è presentissima la testimonianza prettamente autobiografica del veronese, che si trovò ad apprezzare l’indispensabilità della “*Diva Salute*” proprio nei momenti di maggior urgenza.

Figlia del Ciel, da quella  
Gran mano uscita, allor che l’uom n’usciva,  
Chi fia cotanto bella,  
Che di beltà teco contenda, o *Diva*? <sup>459</sup>

La limpidezza dell’invocazione apre una lirica di 89 versi sicuramente non eccellenti, ma esempio fulgido di una poetica “sanitaria” che coglie nel segno, in questo caso ancora con richiami evidentemente classicheggianti: su tutti le perenni

---

<sup>456</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 12-15. La bozza della lirica si trova primariamente in una lettera al Vannetti, datata 15 settembre 1785.

<sup>457</sup> Cfr. Barthouil 1974, pag. 102-104, Cimmino 1968, pag. 148-150.

<sup>458</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 16-17.

<sup>459</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 1-4.

personificazioni (evidentemente una delle figure predilette da parte del Pindemonte) non solo della Salute ma anche Fatica, Ira, Vigor e Gelosia (astrazioni che risentono di un preciso gusto neoclassico). Altra fondamentale personificazione è quella del Riso: l'ilarità è condizione perenne nei periodi di salute, che progressivamente sarà però accompagnata da Fatica e Brama, dal momento che sul viso della Salute iniziò a scendere «frequente [...] invidia benda»<sup>460</sup>.

La lirica, composta nella primavera del 1785, è quanto più vicina alla contingenza autobiografica dell'autore ormai nel pieno del suo tentativo di riacquistare la sanità nella serenità campagnola. La canzone fu sottoposta a un notevole *labor limae* con il sempre prezioso aiuto del Vannetti, le cui osservazioni e modifiche vennero posì accolte nella redazione definitiva: in questo modo «e s'apre e splende nel mirabil viso/qual fiore in prato, e in cielo stella il riso» si trasforma in «ed aprirsi e brillar suol nel tuo viso/qual fiore in prato, e in cielo stella, il riso»<sup>461</sup>, resa stilistica senza dubbio più sciolta e disinvolta. Altrettanto migliore, dopo il *corrigere hoc et hoc* del Vannetti, è la resa dei versi 56-61, che nella prima stesura si presentano aspri e scorbutici:

Oh vieni, e teco il passo  
Al mio ritiro tuo drappello mova:  
Il vigor non mai lasso  
Del meditare, ond'uomo tanto si giova;  
Quella che in fosco di luce pur trova,  
Ed è Letizia il nome

per acquistare disinvoltura e brio dopo la rimodellazione linguistico-metrica:

Deh! Qua rivolgi il passo,  
E la schiera fedel ti cinga il fianco;  
Il buon Vigor, non lasso

---

<sup>460</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, v. 22.

<sup>461</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 10-11.

Del vagar mai, del meditar mai stanco:  
Quella a cui fosco dì par sempre bianco  
Ed è Letizia il nome <sup>462</sup>

I versi, in ogni caso, sembrano più pensati che cantati, quasi come fossero una sorta di riflessione più che una poesia vera e propria: di certo uno dei pregi della stessa è una grande chiarezza e trasparenza. Al Pindemonte evidentemente non interessava (o meglio, non solo) una lirica dalle qualità meliche e dalla dolcezza di canto, dimostrando così un animo predisposto alla profondità meditativa e morale che ritroveremo nelle righe delle *Prose Campestri*.

Tornando alla lirica, notiamo come appaia ancora una volta il netto contrasto tra una condizione primaria di natura in cui la Salute era regina incontrastata e quella vita di «rocche e città» <sup>463</sup> colpevole di fiaccare l'uomo nel fisco e nella mente.

Sorsero poi superbe  
rocche e città; ma più, che l'alte mura,  
Piace a te il campo, e l'erbe,  
Piace l'intatta vergine natura <sup>464</sup>

È tra la vergine natura dunque che la Salute si fa «Dea sobria e pura» <sup>465</sup>: ancora presente è la celebrazione campestre, intesa come una condizione di primigenia età dell'oro <sup>466</sup> (lo ritroveremo nelle *Quattro parti del Giorno*) dove il lavoro presupponeva un diretto contatto con la terra (fa infatti capolino la figura

---

<sup>462</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 56-61.

<sup>463</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, v. 24.

<sup>464</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 23-26.

<sup>465</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, v. 27.

<sup>466</sup> Cfr. Ferraris 1990, pag. 17-19, Di Ricco 1995, pag. 94-96.

dell'arator) e dove il riposo dalle fatiche conduceva a una «Pace [...] che la gota a fanciul del tuo cinabro colorir godi»<sup>467</sup>.

Le personificazioni proseguono poi nel corso dei versi, risultando però eccessivamente plastiche e ridondanti: la sovrabbondanza delle stesse è ulteriore indice di come il componimento fosse ritenuto particolarmente programmatico dall'autore, che preferì dunque una resa contenutistica chiara e specifica a discapito di una fluidità e preziosità lirica, che verrà perciò messa in secondo piano.

Mentre in lucente gonna,  
Ma con tremuli nervi, e cor non sano,  
Ricca nobile donna,  
Dalla città ti chiama, e chiama invano.  
D'arcane tazze a lei medica mano  
Invan mesce conforto,  
Invan fra tiepid'acque  
Nuda discese e giacque:  
Disfiorata è a guancia, e l'occhio è morto,  
Cui par non basti a ravvivar l'usata  
Di mentir tuoi color polve rosata<sup>468</sup>

La campagna è sinonimo di freschezza, autenticità e benessere, mentre nella vita cittadina tutto è ingannevole e illusorio: dalle arcane tazze e tiepide acque, l'autore si destreggia attraverso una serie di espedienti fittizi conducenti alla salute, simbolo di un'artificiosità di fondo presente tanto nel percorso di guarigione quanto nell'intera società, così come la «polve rosata»<sup>469</sup> sottolinea la falsità della bellezza femminile, talmente incipriata e coperta di cosmetici da risultare sofisticata e inautentica.

---

<sup>467</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 32-33.

<sup>468</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 34-44.

<sup>469</sup> Il contesto semantico è differente, ma gli espedienti utilizzati dalle donne dell'alta società per coprire la loro bruttezza richiama «le polveri, il minio, e i compri odori» con i quali il Pindemonte aveva descritto la poesia barocca nelle *Stanze*.



«Il labbro tuo rispose: [...] sai, che raro sedei io sovra le rose del molle Sibarita»<sup>470</sup>. La donna nobile, «con tremuli nervi e cor non sano»<sup>471</sup>, cerca con affanno il beneficio della Salute, sentendosi però rispondere in questa maniera: essa non è infatti abituata ad affiancare l'opulenta e ricca aristocrazia, che fa dell'artificio il suo stile fondante di vita, e particolarmente azzeccato risulta a tal proposito il richiamo all'antica colonia ellenica di Sibari, che ai tempi della prima colonizzazione greca si adagiò su un modello di vita che faceva del lusso eccessivo e della smodatezza le proprie basi, finendo così per essere distrutta dalla limitrofa Crotona. Non dunque alla folta schiera di aristocratici immersi nel lusso mondano si rivolgeva la Dea: le veglie meste, consuetudine deleteria del ceto nobile, non possono che nuocere alla buona condizione fisica degli abitanti delle «superbe rocche e città»<sup>472</sup>. Il corteggio della salute è invece richiamato nei versi seguenti con la consueta serie di personificazioni: il Pindemonte lo dipinge come una vera e propria «schiera fedel»<sup>473</sup>.

Il buon Vigor, non lasso  
Del vagar mai, del meditar mai stanco,  
Quella, cui fosco di par sempre bianco,  
Ed è Letizia il nome,  
E il Gioco, e il Riso, e terzo  
Il multiforme Scherzo<sup>474</sup>

L'*habitat* ideale della salute, allora, quale sarà? Nelle ultime due stanze l'autore si premura di specificarlo con dovizia di dettagli:

Vienne: il campestre loco, e questa avara

---

<sup>470</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 46-50.

<sup>471</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 35.

<sup>472</sup> Cfr. Bertazzoli 2007, pag. 185-193.

<sup>473</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, v. 57.

<sup>474</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 58-63.

È impossibile non intravedere in questi versi la figura autobiografica del Pindemonte, che nel ritiro nei campi doveva fronteggiare quella crisi di salute che dure leggi gl'impose: la profilassi medico-sanitaria è una dura e faticosa conquista, e per questo motivo la Salute predilige (e viene richiamata con affetto) proprio dai ligi e votati abitanti della campagna, ora più che mai non tanto luogo fisico ma spazio ideale antitetico a quello mondano. Il poeta siede all'«avara mensa», facendo della sobrietà e della vita semplice il proprio diktat di vita e richiamando così a sé la Salute, rassicurandola del fatto che «né alcun de' tuoi nemici/hanno queste pendici» <sup>476</sup>: i vizi e i malcostumi della società («Tema inquieta, impaziente Brama,/né amor né gelosia [...] l'Ira né men, e non l'Invidia» <sup>477</sup>) non trovano terreno fertile in questo universo fatto di moderazione e frugalità, dove trova invece posto il vero saggio. La tematica è riscontrabile finanche nel Parini: si confronti l'Ode *La Salubrità dell'aria*.

Pera colui che primo

A le tristi oziose

Acque e al fetido limo

La mia cittade espose;

[...]

Spettacol deforme

Del cittadin su l'orme!

[...]

Io de' miei colli ameni

Nel bel clima innocente

Passerò i dì sereni <sup>478</sup>

---

<sup>475</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 71-72.

<sup>476</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 73-74.

<sup>477</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 75-76, 78, 80.

<sup>478</sup> Giuseppe Parini, *La salubrità dell'aria*, vv. 25-29, 107-108, 43-45. (Traggo dall'edizione Giuseppe Parini, *Le Odi*, a cura di Nadia Ebani, Milano, Guanda, 2010).

La poesia pariniana si innesta non sulla rodata e generica contrapposizione tra città e campagna, bensì su un preciso elemento (appunto l'aria) e due luoghi ben definiti, vale a dire la Milano dall'aere corrotto e la salubre atmosfera di Eupili. Viene così a stabilirsi una lucida e puntuale correlazione tra le scelte di vita dell'uomo contemporaneo, e le loro immediate conseguenze quasi grottesche («Certo colui del fiume/Di Stige ora s'impaccia/Tra l'orribil bitume,/Onde alzando la faccia/Bestemmia il fango e l'acque/Che radunar gli piacque») <sup>479</sup>

Torniamo al Pindemonte: la canzone termina infine con una sentita celebrazione conclusiva alla dea eponima, vero motore del mondo e donatrice del respiro vitale:

Ma tu vita sei del Mondo:

Ma senza di te, nel Saggio

Langue il celeste raggio,

[...]

Ma d'un Monarca in man pesa lo scettro,

Ma di man cade ad un Poeta il plettro. <sup>480</sup>

L'intento della lirica è molto chiaro: attraverso una forma semplice e limpida il Pindemonte esprime la sua opinione riguardo la Salute, sottolineandone la difficile conciliabilità con la vita mondana, sinonimo di malattia di fisico e di nervi. La validità della canzone è data anche dal carattere di universalità della stessa, che l'autore le conferisce arrivando a farla trascendere dal piano personale-autobiografico a quello paradigmatico della critica distaccata alla società e ai mali che la affliggono. Lo stereotipo della signora di corte, galante e dai modi preziosi e sofisticati non può non richiamare alla mente il cicisbeo pariniano, venendo dipinta nel suo vero aspetto squallido e vuoto, che nemmeno la *polve rosata* riesce a celare.

---

<sup>479</sup> Giuseppe Parini, *La salubrità dell'aria*, vv. 31-36.

<sup>480</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Salute*, vv. 83-89.

Nei versi del veronese non è però presente, nemmeno in minima parte, quell'ironia e quell'intento satirico che permea invece il *Giorno*: l'intento dell'autore fu evidentemente quello di rappresentare in presa diretta la società a lui contemporanea, e di denunciarne la pochezza in maniera disinteressata e non senza una malinconica sfumatura di mesta rassegnazione. La volontà del Pindemonte era probabilmente quella di vivere all'interno del mondo nobiliare mantenendo un certo distacco da tali vuote consuetudini: ci riuscirà solo nel corso degli anni, evolvendo il gusto per la pura ispirazione lirica presente nelle *Campestri* e arrivando a maturare una poesia maggiormente tagliente e critica. L'inno fu oltretutto accolto molto positivamente da parte degli amici e dei confidenti stretti del poeta:

Quanto all'*Inno alla Salute* mi piace di dirvi che lo stesso giorno che ricevetti la vostra lettera io lessi la mia composizione in questa camera stessa, presenti Bettina, la contessa Carminati coltissima dama, il Sig. Pompei, e altri due colti Signori [...] in una parola tutto fu inteso, tutto fu, forse troppo gentilmente approvato.<sup>481</sup>

il quale però fedele alla sua indole perfezionistica e zelante, non fu del tutto soddisfatto nemmeno in questo caso, memore delle opinioni dello stesso Vannetti che aveva trovato oscuri un paio di passi della canzone.

Egli fu oltretutto da sempre particolarmente attivo dal punto igienico-sanitario, e prestò particolare attenzione a problemi e fatti di tipo salutistico: ne è un chiaro esempio la cura con cui affronta il problema della pratica dell'allattamento al seno, a cui dedica addirittura un'ode dove sollecita la contessa Teodora Pompei a svezzare il proprio "figliolino" in prima persona, senza demandare il compito ad altre nutrici.<sup>482</sup>

Come? A me questo mio dai Numi avuto

Femmina ignota svellerà dal seno?

---

<sup>481</sup> Lettera al Vannetti, 25 settembre 1785.

<sup>482</sup> Necessaria la menzione della presenza, nel Fondo Pindemonte dell'opera di Girolamo Alghisi, *Dei vantaggi dell'allattare i propri bambini e dei danni del non allattarli*, Verona 1795.

D'ignoto il nodrirà latte venduto,  
latte che gli potria tornar veleno?<sup>483</sup>

Il carattere dissertorio riguardante il binomio salute e malattia<sup>484</sup> si mette in pratica nell'illuminante epistola *Sulla Convalescenza* (indirizzata a *Sua eccellenza la signora N.N.*), dove viene ribadito il concetto già presente nell'Inno *Alla Salute*: la fortuna di avere una salute salda e vigorosa si concretizza solamente dopo aver vissuto un periodo di fiaccante infermità, il superamento del quale permetterà al convalescente di realizzare pienamente il beneficio di una vigorosa sanità.

non ha di molti e grandissimi beni la convalescenza? Primariamente grande mi par quello di vederci liberati dal pericolo della morte e dal tormento della infermità. Oltre questo pensiero assai consolante per sé, la vita stessa, che ci viene ridonata, non è più quella che si possedeva prima della malattia e che si possederà dopo la convalescenza ha una dolcezza particolare e del tutto nuova

[...]

Diamo valore ed importanza anche alle piccole cose, e le più grandi sappiamo ingrandirle anche più

[...]

Ritornati, per così dire, al mondo, da cui partiva mal volentieri, tutto c'importa, e più interessante ci sembra ciò che vien fatto nel mondo.<sup>485</sup>

Dal contenuto dell'epistola si evince che la convalescenza e il superamento vittorioso della malattia vengono visti come una straordinaria opportunità per la rinascita spirituale, oltre che fisica: come in una sorta di catabasi, il malato compie un tragitto purificatore *to hell and back* giungendo così a vedere il mondo attraverso un'altra prospettiva, apprezzandone di conseguenza ogni dettaglio e sfumatura.

---

<sup>483</sup> Ippolito Pindemonte, *Per la Signora contessa Teodora da Lisca Pompei che allatta il suo figliolino*, vv. 5-8. Testo in *Poesie di Ippolito Pindemonte*. Vol I, Napoli, Palma, 1838.

<sup>484</sup> Anche il Parini fu sensibile a tale tematica, concretizzandola nell'Ode *L'innesto del vaiuolo*.

<sup>485</sup> Ippolito Pindemonte, *Lettera a Sua Eccellenza la Signora N.N. sopra la convalescenza*. Il testo si può trovare in Fantato 2013.

Il Pindemonte riprese la tematica salutistica più volte nel corso della sua attività letteraria, inserendola all'interno delle opere in versi e in prosa, ma anche in versi sparsi che non videro mai la luce delle stampe: è il caso del sonetto *La Guarigione* (allegato ad una lettera inviata al Vannetti <sup>486</sup> ma mai compreso nelle raccolte dell'autore: lo riporto qui nella sua forma integrale) il cui contenuto costituisce un'ulteriore pietra miliare nella visione estetica dell'autore riguardo l'argomento.

D'un tuo sorriso allegrator, sorriso  
Che fuga i morbi rei, come il ritorno  
Di Febo l'ombre de la notte, adorno  
Festi per me, diva Salute, il viso.  
Or seder lice a lunga mensa, e assiso  
Mirar con le pozzette a i labbri intorno,  
La gota acceso, i rai socchiuso al giorno,  
E su i fianchi le man, bel nume, il Riso.  
Dolce licor da vasi aurei, ma piove  
Ancor dolce velen da due begli occhi  
Cui fa più vivi la fervente cena:  
Ed amor veggo che da lungi move;  
Ond'io libero e sano, ov'egli scocchi,  
Altro male n'avrò, peggio catena.

La malattia è ormai alle spalle, e la Salute accoglie ormai «con sorriso allegrator» il ristabilito e il risanato: ora si può tornare alle consuetudini quotidiane che il passaggio attraverso l'infermità ha reso più apprezzate e gradite. Molto riuscito in questo caso (anche se non del tutto originale) il conferimento di un carattere di universalità dato alla propria esperienza di vita da parte del Pindemonte, il quale arricchisce il percorso malattia-convalescenza-guarigione di dettagli mitologici, trasfigurandolo in una sorta di cammino redentorio diretto verso una rinascita non solo fisica ma anche spirituale.

---

<sup>486</sup> 14 novembre 1785.

Si può dunque a ragione affermare che il Pindemonte fosse da sempre interessato alla branca sanitaria delle discipline medico-scientifiche, le quali (corroborate dall'esperienza in prima persona) permetteranno la presenza della componente saturnina nella poesia campestre. Non ci si potrà però esimere dall'analizzare anche la forte presenza di una malinconia non solo letteraria ma anche, appunto, *medica*: nell'ormai pluricitato Fondo Pindemonte sono presenti numerose opere riconducibili alla considerazione patologico-sanitaria del sentimento melanconico, tra i più importanti il mastodontico *Euvres d'histoire naturele et de philosophie* di Charles Bonnet (in ben 18 volumi) e *L'art de prolonger la vie et de conserver la santé* di Jean Baptiste Pressavin, oltre a vari atti della società veneziana di Medicina.<sup>487</sup> Uno dei tomi più inerenti sull'argomento non è invece presente nel suddetto Fondo: si tratta del *De Valetudine Literatorum* del francese André David Tissot, vera e propria pietra miliare per il passaggio della malinconia a malattia professionale dell'intellettuale; viene così a delinearsi la figura di una nozione che prelude ormai a un'intricata tessitura di patologie emergenti con decisione dal primo Ottocento (basti pensare alle nevrosi, alle depressioni, alla noia e allo *spleen*). Se nel Pindemonte la malinconia non arriva agli estremi della patologia, di certo si concretizza nel compiacimento della solitudine e della quiete dei campi: illuminante a riguardo l'*Avvertimento* premesso alla prima edizione delle *Prose*, in cui si afferma che

Un uomo, che non odia punto lo star con sé stesso, cui piace assai l'indipendenza e la libertà e che ama la campagna grandissimamente [...] l'umor di lui tira così un poco al melanconico, e forse la non felice salute, in cui è, lo carica di colore alquanto; ma la sua melanconia scorre molto placida e dolce, e il presentimento di quel crudo male, che lo minaccia, gli rende ancora più care quelle villerecce delizie<sup>488</sup>

Su binari paralleli corrono, dunque, gli interessi biografici e quelli letterari del veronese: egli dedicò la propria attenzione alla malinconia e alla combinazione salute-malattia sia sul piano personale (il Montanari lo dipinge come un *anacoreta*<sup>489</sup>, attento e scrupoloso riguardo il regime dietetico e igienico) sia su quello

---

<sup>487</sup> *Sessione pubblica della Società di medicina di Venezia tenuta il dì XXX di dicembre del MDCCCX : Orazione accademica letta nella pubblica seduta del dì 30 dicembre 1810; Relazione accademica dei lavori della Società di medicina negli anni 1808, 1809, 1810 letta nella pubblica sessione de'XXX dicembre MDCCCX dal segr. Francesco Aglietti.*

<sup>488</sup> In Ferraris 1990, pag. 60.

<sup>489</sup> Montanari 2003, pag. 74.

letterario, in particolar modo nelle significative realizzazioni sia in versi (le già citate *La salute*, *La convalescenza* e la paradigmatica *La Malinconia*) sia in prosa, nella fattispecie nella seconda delle *Campestri* dove viene espressa l'estetica della celebre *leucocolia*.

Fu questo, dunque, il clima nel quale fecondò la produzione delle *Campestri*, sia liriche che in prosa (e d'altronde «la campagna e la bella stagione mi sono presso che necessari per dettar versi»<sup>490</sup>): l'ambivalenza fra studio e piacere fu un vero toccasana per il Nostro, che riusciva dunque a gestire un tenore di vita che gli permetteva di mediare equamente tra le fatiche delle lettere e il giusto riposo della mente, risultando taciturno contemplatore e amabile conversatore a seconda delle sue volontà. Alla fedele Albrizzi confida che:

Io sto abbastanza bene, e godo molto della campagna, di cui era veramente famelico [...] la dolce abitudine di vedervi spesso e di stare nell'amabile compagnia vostra ed in quella de' vostri amici e di vostro marito mi rattrista qualche volta, e massime nelle ore di sera, in cui era solito vedervi, ed io non posso essere occupato dallo spettacolo della campagna<sup>491</sup>

sottolineando così la stretta continuità tra le due proprie occupazioni abituali. Tale crisi durò però a lungo, e anche quando venne superata integralmente essa lasciò dei residui nel Pindemonte, in particolar modo nelle sue abitudini che diventarono sempre più precise, ai limiti della maniacalità: ancora a fine 1786 scriveva così al Vannetti:

Quanto alla mia salute, io vo facendo qualche passo per la stanza, ma con istento e dolore, e con bisogno di qualche appoggio: posso dire di andar migliorando, ma d'un lentissimo miglioramento

<sup>492</sup>

Della *princeps* bodoniana abbiamo già parlato in precedenza<sup>493</sup>: uscita dopo tre anni dalla composizione effettiva delle liriche, essa fu frutto di una gestazione non

---

<sup>490</sup> Montanari 2003, pag. 69.

<sup>491</sup> Lettera all'Albrizzi, 6 giugno 1785.

<sup>492</sup> Lettera al Vannetti, 25 dicembre 1786.

<sup>493</sup> Per approfondimenti sulle vicende tipografiche cfr. l'introduzione in Cappelletti 2009, Ferraris 1990 pag. 53-56.



poco travagliata, della quale possiamo avere dettagliate e preziose informazioni dal carteggio Bodoni-Mosconi, la contessa “regina di Novare” che, grazie al suo amorevole interesse per l’opera in questione, permise la pubblicazione della stessa in contrasto con la riluttanza del veronese, inizialmente insoddisfatto per quelle liriche di ispirazione campestre che si riveleranno poi essere al contrario una delle sue opere più riuscite.

Ho dovuto per più ragioni risolvermi d’essere io editore di una piccola raccoltina di poesie campestri di un mio carissimo Amico.

[...]

Premendomi che l’edizione sia elegantissima e degna dell’autore, ch’è il cavalier Pindemonte, e della Dama a cui l’offro, a chi potrei rivolgermi meglio che al mio pregiatissimo signor Bodoni?

494

La grande fortuna delle *Campestri* è, quindi, merito almeno in parte della perseveranza della contessa Mosconi la quale, massimamente apprezzando le liriche di marca campestre, ottenne che si rendessero palesi le poesie avesane, che le risultavano evidentemente gradite <sup>495</sup>.

Una volta, però, convinto l’Autore della bontà delle proprie composizioni, il Bodoni e la Mosconi si ritrovarono a fronteggiare la sua minuziosa (e per certi versi logorante ed estenuante) meticolosità; egli prima volle farle infatti leggere integralmente al fidato Angelo Mazza, per poi supervisionare ulteriormente la stampa foglio per foglio. Forse il Pindemonte aveva ancora delle riserve riguardanti il proprio testo? Possiamo azzardare l’ipotesi di una scrupolosità derivante proprio dalla sua instabile condizione psico-fisica, che lo portò a mettere in dubbio dei versi (i quali venivano comunque definiti “cosette”) che invero avevano poche ragioni per essere oggetto di incertezza.

---

<sup>494</sup> Lettera della Mosconi al Bodoni, 8 ottobre 1787.

<sup>495</sup> Lettera alla Contessa Teodora Pompei, 10 gennaio 1788.

Stammandosi in Parma alcune cosette mie, ho piacere che voi le leggiate prima, e però a voi le mando. Voi poi le consegnerete al signor Bodoni, con cui sono inteso, ma voglio che prima me ne scriviate qualche cosa, e mi avvisiate degli errori che forse vi saranno <sup>496</sup>

Nella missiva vengono inoltre allegate le bozze di quattro componimenti campestri, segno tangibile della profonda insicurezza del veronese, mista alla necessità di approvazione da parte di un esperto. A corroborare il tutto la ferrea volontà dell'autore per una stampa con precise e determinate caratteristiche: non sarà fuori tema l'esempio del giudizio del Pindemonte nei confronti di una stampa bodoniana del 1784 <sup>497</sup>, della quale così parlerà all'Amaduzzi:

Molto scorretta riuscì ancora la superba raccolta per la principessa della Rocella: ciò è imperdonabile al Bodoni.

Il caso dell'operetta sopracitata dovette mettere non poco in agitazione il nostro autore, il quale, sollecitato dalla cattiva qualità della stampa, si premurò subito (in maniera forse eccessiva) della buona riuscita della propria edizione: prese dunque il via un fitto carteggio con lo stesso Bodoni, costituito prevalentemente di volontà di correzioni e supervisione generale. In questo clima inquieto la Mosconi, spesso presente con funzioni interlocutorie, non mancò di rivolgersi al Bodoni non senza qualche accenno di desolata mortificazione <sup>498</sup> per la scrupolosità dell'amico.

Ritardai a scrivere perché volli prima tentare replicamente di persuader l'amico a lasciar la cura tutta a lui (cioè al Bodoni) per la correzione della stampa, ma egli insiste che propriamente bisogna che ottenga questo favore da lei, perché essendo il manoscritto pieno di cancellature non può assolutamente la stampa riuscir bene, se non è riveduta da lui stesso.

[...]

---

<sup>496</sup> Lettera ad Angelo Mazza, 2 ottobre 1787.

<sup>497</sup> Cfr. Carteggio Amaduzzi-Veneti, n. 78. L'opera a stampa in questione è *Prose, e versi per onorare la memoria di Livia Donata Caraffa principessa del S.R. Imp. e della Rocella di alcuni rinomati autori*, Parma, Reale Stamperia, 1784.

<sup>498</sup> Infatti a stampa avvenuta la Mosconi non mancò di scusarsi con il Bodoni per il disagio: «Deggio pur anche ringraziarla, chiederle infinite scuse per le noie ed importunità ch'io fui costretta a recarle per questa stampa» (Lettera di Elisabetta Mosconi al Bodoni, 21 luglio 1788).

Egli mi soggiunge: “credete amica, manoscritto cattivo, stampa non buona: sarà leggiadra, elegantissima, ma non può riuscire corretta, malgrado la diligenza del più intelligente soggetto”<sup>499</sup>

Il nostro autore, dunque, era almeno all'apparenza preoccupato in prevalenza per la resa tipografica dei versi dal manoscritto: ma, come vedremo tra poco, dal fitto epistolare intreccio Mosconi-Pindemonte-Bodoni emergono altri particolari che fanno leva sull'estenuante puntiglio dell'autore delle *Campestri*, che a un certo punto troverà da convenire sulle scelte di tipo editoriale e tipografico, sulla forma del volume e addirittura sul tipo di carta da utilizzare per la sua preziosa *princeps*.

Piacemi la stampa, ma la forma del libro non è quella che si desidera. Parmi assai grande; e non v'è motivo di adoperare un carattere così piccolo, quando l'incomodità di questo non viene dalla comodità compensata dalla piccolezza del libro.

[...]

Le correzioni fatte da me son molte, ma alcune appartengono a quell'ortografia, che a molti non piace ma che fu da me sempre seguita.

Mi dimenticava quasi di aggiungere che la carta, trattandosi d'una forma più piccola, riuscirebbe forse grossetta, e per conseguenza un po' troppo grosso ancora il libretto; a me poi non dispiacerebbe se tirasse un po' all'azzurro<sup>500</sup>

Un Ippolito Pindemonte dunque molto meticoloso e volenteroso di dare alle stampe la sua opera con la migliore qualità possibile: in questi frammenti di epistola si intravedono anche alcuni accenni che mettono in risalto delle sfumature secondarie ma non meno interessanti del carattere del veronese, come per esempio il suo indubbio eclettismo, da aspirante artista *tout-court* dimostrante il proprio interesse anche per i caratteri non prettamente letterari di un'opera, ampliando le competenze finanche nel settore tipografico e “tecnico”. La testardaggine dell'autore darà i suoi frutti: le presse parmensi dettero vita alla prima stampa dell'opera, come detto, nel 1788 (*Saggio di Poesie Campestri del Cavalier Pindemonte*), un libriccino elegante e dai lineamenti editoriali squisiti<sup>501</sup>. A Verona<sup>502</sup> ne sono conservate due

---

<sup>499</sup> Lettera della Mosconi al Bodoni, 31 dicembre 1787.

<sup>500</sup> Il virgolettato si riferisce alla citazione diretta delle parole del Pindemonte riportate all'interno della lettera della Mosconi al Bodoni, datata 28 gennaio 1788.

<sup>501</sup> Addirittura un grande esperto dell'editoria come Firmin Didot (che al tempo stava curando l'edizione delle Tragedie alfieriane) si dimostrò estimatore della stampa Bodoniana. Il Pindemonte scrisse infatti al

copie, e un'analisi di entrambe evidenzierà la buona influenza del perfezionismo pindemontiano: siamo infatti di fronte a due volumetti di 102 pagine, di cui il primo è costituito da fogli di carta color avorio e avente le dimensioni di 142 x 93 mm, e recanti il marchio della Reale Stamperia. Mentre la prima edizione si presenta, come abbiamo visto, incompleta e poco adeguata alle richieste dell'autore, nella seconda è invece possibile intravedere effettuate le volontà del Pindemonte: il colore e la consistenza della carta sembrano conformi alle sue volontà manifestate più volte al Bodoni, e anche la dimensione del volume (inizialmente considerato assai grande) è ora più ridotta, misurante 124 x 90 mm. La prova fondante della soddisfazione finale dell'autore riguardo la tanto sudata stampa si evince da una lettera della contessa Mosconi, che esprime un profondo gradimento per la riproduzione tipografica ma anche per l'intrinseco valore artistico delle *Campestri*:

Qual viva e grata sorpresa mi ha fatto mai il mio gentilissimo signor Bodoni! Che modello di eleganza, di classe, di gusto! In verità Ella potrebbe fare di un pessimo manoscritto un libro eccellente: ora che dovrà dirsi dell'armonia in che sono gli suoi tipografici raffinamenti e i versi del cavalier Pindemonte?

[...]

Ritengo per me questa copia preziosa, e sarà il più caro ornamento della mia piccola biblioteca; monumento letterario, a formare il quale hanno travagliato due sì cari amici miei.

[...]

Oh bello, il grazioso librettino! Le ripeto ch'io non saprei privarmi per un momento di cosa tanto a me cara, né mai fuori andrà dalle mie mani <sup>503</sup>

Si chiude così la non semplice storia editoriale dell'*editio princeps* dell'opera in versi più apprezzata del Pindemonte, anche se il carteggio con il Bodoni rimarrà ancora vivo e attuale: non poche volte al tipografo emiliano verranno chieste copie rilegate da spedire ad amici e conoscenti, come nell'estate del 1788 quando, tramite

---

Bodoni: «Non potrei dirle quanto sia piaciuta qui agl'intendenti l'elegantissima edizioncina di quelle Poesie: il signor Didot non si sazia di lodare particolarmente il particolarissimo carattere delle note» (Lettera al Bodoni, 16 marzo 1789).

<sup>502</sup> Biblioteca Civica di Verona. Le collocazioni sono rispettivamente BOD Bodoni.1 e POST Post.002.

<sup>503</sup> Lettera di Elisabetta Mosconi al Bodoni, 21 luglio 1788.

la mediazione dell'avvocato Boccardi («uomo assai gentile ed ornato») <sup>504</sup> il veronese chiese prima venti copie e poi altre dodici *legate all'inglese*, arrivando addirittura a veri e propri “ordini” come si verifica nella lettera inviata da Parigi il 16 marzo 1789:

“vengo sin qui a pregarla di un nuovo favore; ed è di spedire per codesto corriere 8 copie delle  
Poesie Campestri

<À Monsieur Richard chargé en chef du service de la cour à l'Hotel des Paris>” <sup>505</sup>

## 4.2 – «Quindi sul campo con gli erranti passi io torno». Ippolito Pindemonte e la poesia della natura

“*Il tuo culto sprezzar, no, non poss'io*” <sup>506</sup>

Del vario ed eclettico sostrato letterario che forma il *background* culturale delle *Campestri* abbiamo già accennato: molte e polimorfe furono le innumerevoli letture

---

<sup>504</sup> Lettere datate 26 luglio e 6 agosto.

<sup>505</sup> Lettera al Bodoni, 16 marzo 1789.

<sup>506</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, v. 118.

che furono assimilate dall'autore nel corso degli anni, ma la casta Diva che «sprezzar non si può» è senz'altro la Solitudine<sup>507</sup>, vera e propria Musa ispiratrice non solo della poesia pindemontiana ma anche del suo modo di vivere, specialmente negli anni di ritiro campestre nella campagna veronese dove egli la intrecciò felicemente con frugalità e semplicità.

È proprio in nome della Solitudine che si apre la raccolta, breve dal punto quantitativo ma che fa dell'essenzialità il suo punto di forza. Nelle 44 terzine di stampo dantesco il Pindemonte lascia intravedere lo spirito dell'intera scelta lirica, sublimando uno stato in cui l'essere ramingo non presuppone una condizione duratura ed immutabile: al contrario, la consapevolezza della fugacità della malinconia conferisce alla stessa delle venature dolci e armoniose, consentendo un'assimilazione incondizionata e totalmente positiva di un sentimento che non assume mai i contorni dell'infermità.

Pien d'un caro pensier, che mi rapiva,  
giunto io mi vidi ove sorgean d'antica  
Magion gli avanzi su deserta riva

[...]

M'arresto: e poi tra la folt'erba movo:  
troppo di cardo o spina al piè non cale,  
e nel vòto palagio ecco mi ritrovo<sup>508</sup>

I primi versi del componimento sono una chiara dichiarazione di intenti e di poetica: viene infatti dipinto il preludio alla condizione di appartato eremita da parte di un poeta che a lenti passi (di chiara derivazione petrarchesca) si allontana serenamente dalla dimensione sociale per entrare nel silenzio della solitudine campestre. Sono presenti delle antiche rovine<sup>509</sup> richiamanti il mondo antico, anche

---

<sup>507</sup> Sulla tematica in Pindemonte e nella letteratura contemporanea cfr. Bertazzoli 2007, pag. 203-214, Marco Cerruti, *Il piacer di pensare. Solitudini, rare amicizie, corrispondenze intorno al 1800*, Modena, Mucchi Editore, 2000 (pag. 26-31, 57-75).

<sup>508</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 1-3,

<sup>509</sup> Sulla funzione delle rovine cfr. Bertazzoli 2007, pag. 328-338, Luisa Bonesio, *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007 (pag. 49-53).

se non a caso (specialmente considerando la sensibilità del Pindemonte) le gloriose statue classiche sono tratteggiate solo come vecchi e vacui simulacri, simbolo di un tempo ormai passato ma ancora conservante un'aura di bellezza e potere:

E con verde di musco estinta faccia  
Scolto Nume qui giace, e l'umil rovo  
Là gran pilastro rovesciato abbraccia <sup>510</sup>

Nonostante la transitorietà del ritiro, l'autore è consapevole che in questo particolare momento della sua esistenza la sua necessità primaria sia proprio il ritiro e la pace dei campi: l'attività che sente maggiormente sua è la tacita interrogazione del proprio ego sui significati profondi dell'esistenza e dell'autoconoscenza. Dopo essere stato rapito dal «caro pensier» <sup>511</sup> ed essere ritornato dal giardino abbandonato e decadente della villa il poeta si trova di fronte a un'«ossequiabil donna» <sup>512</sup> seduta sopra un alto masso: si tratta della Solitudine, personificata in una leggiadra forma femminile.

Da questo momento prende il via un serrato dialogo tra l'io lirico e la vera protagonista della poesia, nonché uno dei motori dell'intera estetica letteraria pindemontiana:

Chi sei? Le dico; ed ella, i rai pensosi  
Chinando, Solitudine mi appello:  
Diva, sempre io t'onorai, risposi.  
[...]  
In disparte io traeva; e se un sentiero  
Muto e solingo a me s'apria, per esso

---

<sup>510</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 10-12.

<sup>511</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, v. 1.

<sup>512</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, v. 28.

Mi lasciava condurre il mio pensiero <sup>513</sup>

Le parole del Pindemonte lirico ma anche (e soprattutto) autobiografo sono intrise di profondo sentimento e sincerità: la condizione di isolamento è un toccasana per fuggire dagli ambienti mondani eccessivamente soffocanti e stantii, come viene precisato nella successiva terzina.

Poscia delle città lodi più spesso

Rustico asilo, e più che loggia ed arco,

Piacquemi un largo faggio e un bruno cipresso <sup>514</sup>

Il rustico asilo assume quindi i connotati (perlomeno dal punto di vista fisico) di un rifugio dal retrogusto tutto bucolico e finanche oraziano <sup>515</sup>, che affonda le proprie radici non solo nella vicina tradizione arcadica ma arriva addirittura a sfiorare l'*humus* dell'Eden virgiliano: si confrontino a tale proposito le parole di Melibeo.

Nos patriae fine set dulcia linquimus arva;

nos patriae fugimus <sup>516</sup>

Il panegirico della feconda emarginazione si collega tramite un filo scarlatto alla letteratura virgiliana, dipanandosi attraverso i secoli e creando una continuità ideologica con quello che fu a tutti gli effetti suo conterraneo (e in effetti lo stesso *largo faggio* citato sembra essere un elogio al *tegmine fagi* del poeta mantovano). Ancora nelle *Bucoliche* si legge che:

---

<sup>513</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 40-42.

<sup>514</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 43-45.

<sup>515</sup> Ferraris 1990, pag. 10-14.

<sup>516</sup> *Bucoliche*, Egloga I, vv. 3-4. (Cito dall'edizione Milano, Bur, 2012) Nella biblioteca pindemontiana erano presenti svariate opere dell'autore mantovano, tra cui *Publii Virgillii Maronis Bucolica, Georgica et Aeneis / Ad optimorum exemplarium fidem recensuit Rich. Franc. Phil. Brunck* una monografia del 1785.



(il pastore Coridone) tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos

adsidue veniebat; ibi haec incondita solus

montibus et silvis studio iactabat inani<sup>517</sup>

Non va dimenticato, inoltre, il pensiero del Parini sulla bellezza e tranquillità campestre: la materia poetica dell'autore milanese sarà legittimata non dalla celebrazione indiscriminata della purezza agreste, ma di una virtù *sui generis* che si accompagna al merito e si nega all'adulazione<sup>518</sup>, non disdegnando in ogni caso l'aspirazione profonda a un progresso civile fondato su regole diverse rispetto a quelle della società del tempo.

Colli beati e placidi,

Che il vago *Eupili* mio

Cingete con dolcissimo

Insensibil pendio,

Dal bel rapirmi sento,

Che la Natura vi diè.

[...]

Già la quiete, a gli uomini

Si sconosciuta, in seno

De le vostr'ombre apprestami

Caro albergo sereno:

[...]

Inni dal petto supplice

Alzerò spesso ai cieli,

---

<sup>517</sup> Virgilio, *Bucoliche*, egloga II, vv. 3-5.

<sup>518</sup> Cfr. Carlo Calcaterra, *Le immagini arcadiche della libertà campestre nella «Vita Rustica» e quelle di Chirone nell'«Educazione» del Parini*, in *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, 1950 (pag. 169-180).

Sì che lontan si volgano

I turbini crudeli <sup>519</sup>

Il dialogo tra il Pindemonte e la Solitudine prosegue, e quest'ultima chiede all'autore, retoricamente, se effettivamente il suo amore «de' campi» sia così forte da prevalere nettamente sul “caldo abbraccio” della mondanità cittadina <sup>520</sup>. La domanda ha l'effetto di richiamare alla realtà l'io poetico, che si scopre in disinganno: il suo attaccamento per la vita solitaria non doveva essere poi così forte se un Nume amoroso lo aspetta nei salotti di città, stuzzicando così la sua giovanile *voluptas* attraverso il classico dardo *a-là* Cupido <sup>521</sup>.

Questo so ben: ma che sovente al varco

Un Nume t'aspettò; pur mi rammento,

rispose, e che per te sonar fè l'arco.

E stato fora allor parlar col vento

Il parlarti de' campi, e morte stato

Far un passo lontan dal tuo tormento <sup>522</sup>

La Dea ha sicuramente colpito nel segno, e ne è prova la replica del poeta, non troppo convinta:

È vero, è ver: ma chi mirare l'eterne

---

<sup>519</sup> Giuseppe Parini, *Le Odi, La vita rustica*, vv. 33-44, 73-76.

<sup>520</sup> Il Pindemonte tornerà sul tema nei *Sermoni, Le Opinioni Politiche*, vv. 108-112 («Onde mirere in lui tanta bellezza/Per aperte vagar larghe campagne/E il fiato trar liberamente, quando/Prima era forza in queste oscure e sozze/ prigionì starsi, che cittadi han nome»)

<sup>521</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 143-145.

<sup>522</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 46-51.

Può in man d'Amor terribili quadrella,  
E non alcuna in mezzo al cor tenerne <sup>523</sup>

Nella descrizione della donzella non si possono non intravedere i tratti di Isabella Albrizzi: molti sono gli indizi che rimandano alla «Signora del Terraglio» («non selvaggia, varia, né mi volubile, che l'ore viva tra libri, e pur rimanga saggia?» <sup>524</sup>). È inoltre ragguardevole, ai fini della concezione estetica della solitudine, quanto espresso nella terzina 23:

Ora l'età, l'esperienza, e il core  
Già stanco, ed il pensier, che ad altro è volto,  
Di me stesso potran farmi signore <sup>525</sup>

I versi sembrano riferirsi a un mutamento di pensiero, o una sorta di ripensamento foriero di una condizione di crisi. La casta Diva nota le sfumature del discorso dell'autore, e sorridendo risponde così:

Molti di me seguir punge vaghezza;  
Ma vidi ognor, come a poche alme infondo  
Fiamma verace della mia bellezza.  
Alcun mi segue, perché scorge immondo  
Di vizi e di viltà quantunque ei mira:  
Questi non ama me, ma detesta il Mondo <sup>526</sup>

---

<sup>523</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 58-60.

<sup>524</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 63-65.

<sup>525</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 67-69.

<sup>526</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 73-78.

Molto sintetica ma altrettanto efficace è la delucidazione proposta dalla Solitudine, tesa ad illustrare la presenza di una sorta di “doppia via” che conduce a sé stessa l’uomo. Molti sono gli individui, spiega la Dea, che percorrono la via dell’abbandono ramingo esclusivamente per fuggire le angustie della società e l’universo dell’alta società «immondo di vizi e di viltà»<sup>527</sup>: in queste alme non arde né il fuoco verace né un amore vero e sincero per l’appartamento campestre, ma solo un bisogno momentaneo di evasione dalle disillusioni e dalle grettezze della vita di tutti i giorni<sup>528</sup>. Il possesso della Solitudine dovrà essere invece portato a termine con convinzione e profondo sentimento, diventando così conquista dello spirito e non semplice via di fuga: e di lui, «che in me cerca me stessa, solo gli altari e i sacrifici io curo»<sup>529</sup>: insomma, «la solitudine è degna di chi a lei s’ispira per alti ideali e sentimenti».<sup>530</sup>

Le terzine si chiudono poi con la Diva che termina il dialogo con il protagonista lirico, il quale la omaggia con parole dolci e oneste (riferendosi anche alla sua consuetudine di trascorrere i freddi mesi invernali a Venezia, la *Città sovrana*):

Il tuo culto sprezzar, no, non poss’io:  
Ma scosso appena dalle gialle fronde  
Avrà l’Autunno il lor ramo natio,  
Che tu darai le spalle a queste sponde,  
E d’altro filo tesserai la vita  
Ove Città sovrana esce dell’onde.  
Nè però dal tuo core andrà sbandita  
La voglia di tornare al bosco e al campo,  
Tosto che torni la stagion fiorita<sup>531</sup>

---

<sup>527</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 76-77.

<sup>528</sup> Barthouil 1974, pag. 98-100.

<sup>529</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 92-93.

<sup>530</sup> Peri 1905, pag. 109.

<sup>531</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 118-126.

Nel complesso ci troviamo di fronte a delle terzine dal rito sostenuto e mai pedante, in cui i concetti vengono espressi in maniera limpida e dove la parte paesaggistico-campestre è sicuramente maggiormente debitrice alla poesia inglese contemporanea (da Coleridge a Southey, senza dimenticare l' "alpino" Gessner) che a quella classica o arcadica <sup>532</sup>. Lo stesso sentimento amoroso che vi viene tratteggiato è direttamente debitore alla lirica di ispirazione petrarchesca, ma lo stile e il sentimento sono tutti pindemontiani: la solennità dell'invocazione si intreccia omogeneamente con la profondità dello spirito, e la tematica amorosa viene trattata in maniera sublime, senza lasciar intravedere affanni o eccessive angosce. Allo stesso modo il contrasto mondanità-solitudine, onnipresente nel Pindemonte, viene trattato con obiettività quasi distaccata ed è inoltre inserito in un discorso semplice ma non meno espressivo: la natura viene infine trattata in un lirismo pacato e affabile, con la presenza di alcuni stilemi richiamanti una sensibilità romantica *avant lettre*, come l'invocazione all'argentea luna e il «lucido colle, o per la verde notte d'un bosco/co' suoi dolci sogni, in cui si perde il pensiero». <sup>533</sup>

*Cieco io divenga, s'io*

*Di levare a te lascio il guardo mio* <sup>534</sup>

È solo una delle molte invocazioni sentite che il Pindemonte rivolge all'astro lunare, protagonista della seconda lirica delle *Campestri* in ordine di pubblicazione (non prendendo in considerazioni le due dedicatorie a Vannetti e a Parson <sup>535</sup>) e di evidente gusto neoclassico venato da inquietudini preromantiche, almeno per quanto riguarda ispirazione e tematiche liriche.

Grato al piacer, che move

Da te, vergine Diva, e in sen mi piove,

Te canterò:

---

<sup>532</sup> Cfr. Zanella 1885, pag. 215-218.

<sup>533</sup> Ippolito Pindemonte, *La solitudine*, vv. 103-105.

<sup>534</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 25-26.

<sup>535</sup> In Ferraris 1990 a pag. 147-153.

[...]

Che in parte stillar possa in cor del Saggio  
Di quel dolce, ond'è pieno il tuo bel raggio <sup>536</sup>

*Alla Luna* è un'ode composta da 15 ottave, tutte costituite da un settenario e un endecasillabo a rima baciata, seguiti da quattro settenari a rima alternata e con due endecasillabi posti in conclusione della strofa. Il componimento prende il via con l'invocazione alla "vergine Diva", che viene invitata ad infondere nel cuore del saggio quella delicatezza armonica che solo il suo raggio può elargire.

I versi proseguono, in realtà non senza una sensazione di eccessiva plasticità e cenni di artificiosità: le prime strofe sono un prolungato encomio alla luna, dove si nota la presenza della melica dal sapore bucolico (che sarà invece assente nella poesia successiva, quell'*Alla Salute* che, come visto, si focalizzerà maggiormente sul binomio natura pura-società mondana) e di quella sensibilità campestre che costituisce il *quid* della raccolta ma che qui, per l'appunto, risulta in parte ridondante e ripetitivo <sup>537</sup>. D'altro canto è lo stesso Pindemonte a rivelare la propria predilezione per questa particolare lirica; così ne parla al fidato Clementino Vannetti:

Dell'ode alla Luna confesso che sono un padre assai parziale e assai tenero: ma forse gli altri vi troveranno quelle macchie ch'io non vi scorgo <sup>538</sup>

Non mancano però i momenti lirici discretamente riusciti, come la personificazione delle Ore e la salita del Silenzio nell'immagine certo non originale ma efficace del calesse celeste <sup>539</sup>:

L'ore in oscuro ammanto,

---

<sup>536</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 1-3, 7-8.

<sup>537</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 145-147, Barthouil 1974, pag. 101-102.

<sup>538</sup> Lettera al Vannetti, 5 settembre 1785.

<sup>539</sup> Traspare un certo neoclassicismo plastico, fondato sul gusto per l'immagine e la visualizzazione, nonché l'uso ricorrente di personificazioni (un *must* nel Pindemonte campestre).

e con viole ai crini,  
T'imbrigliavano intanto  
I destrieri divini,  
E su l'apparecchiata argentea biga  
Il Silenzio salìa, tuo fido auriga <sup>540</sup>

Una nota di merito la ottiene sicuramente la partitura strofica, che conferisce brio e vivacità a dei versi che non finiscono mai per risultare statici: la sinuosità del passaggio repentino dell'alternanza tra endecasillabi e settenari conferisce al componimento ricchezza di sentimento e sostanza allo stesso tempo, riflettendo in maniera ideale l'alternanza tra la riflessione paesaggistica e lo spazio memoriale che spesso tende ad affiorare.

Steso sul verde margo  
D'oblio soave ogni altro luogo io spargo.  
Quai care ivi memorie  
Trovo de' miei prim'anni,  
Quai trovo antiche storie  
De' miei giocondi affanni! <sup>541</sup>

Sublime e pittoresca è l'ispirazione per l'invocazione lunare, ma non mancano residui classicheggianti che sono disseminati nel corso delle ottave, su tutti l'implicita personificazione della luna con una giovinetta «con la man d'argento» <sup>542</sup>, intenta a ricomporre la sua ghirlanda di fiori (*di ligustro, e giunchiglia*) dopo l'azione disturbatrice del vento violento e *rabido* <sup>543</sup>. È come, dunque, se il senso

---

<sup>540</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 11-16.

<sup>541</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 41-46.

<sup>542</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, v. 40.

<sup>543</sup> Aggettivo poi amato dal Montale. («O rabido ventare di scirocco», v. 1 dell'*Agave sullo scoglio*, in *Ossi di seppia*).

dell'antico non riuscisse ad essere del tutto abbandonato dal Pindemonte, il quale non fu in grado di raggiungere né quel riformato senso dell'antico delle successive *Grazie* foscoliane né la piena espressività e intensità lirica dei *Canti* leopardiani, ma che in ogni caso fu capace di ottenere un buon successo tra un ritmo cangiante e un'espressione sentimentale se non eccellente almeno notevolmente positiva.

Ma se la faccia pura  
Talora involvi d'una nube oscura,  
E ripercuotono l'onde  
Luce più scarsa, e mesta,  
[...]  
Più l'alma è trista, e sotto nube anch'essa  
D'atri pensier si riconcentra oppressa <sup>544</sup>

La descrizione di un lugubre paesaggio di matrice anglosassone si accompagna perfettamente con un spirito cupo e malinconico: l'alma è *trista* e i pensieri sono *atri*, tutto finché la provvidenziale Luna non esce dalla sua nube, «rimovendo il vel» <sup>545</sup> e portando una ventata di freschezza e lucentezza che illuminano tanto il paesaggio circostante («mutasi allora la negra scena [...] e ciel s'allegra» <sup>546</sup>) quanto lo stato d'animo lirico dell'autore, che omaggia sinceramente la *Diva* autore di tale fulminea metamorfosi.

Te ricomparsa appena,  
Torna teco a brillar l'alma serena <sup>547</sup>

---

<sup>544</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 57-64.

<sup>545</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, v. 76.

<sup>546</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 81-82.

<sup>547</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 73-74.



Anticipando il successivo poemetto stagionale, l'autore giura un amore fedele ed eterno all'amato lume lunare, facendo voto di un perpetuo inno canoro che accompagnerà l'adorazione per l'astro sia nella calda estate che nell'«assiderato Verno»<sup>548</sup>: un'ode che non manca di lasciar spazio anche alla dimensione più intima e onirica, creando un'immagine soffusa e delicata.

Vada i tuoi rai cercando,  
Alcun tepor bramato  
Quasi trovar sognando<sup>549</sup>

Nelle stanze si ritrova dunque una sorta di sviluppo pindemontiano, che parte dalla base solida del lirismo settecentesco con diversi echi classici (negli stessi versi 113-114<sup>550</sup> risuona una lontana eco della poesia petrarchesca più felice) per arrivare a dei luminosi sprazzi di introspezione naturalistica, che non a caso costituiranno un preludio alla lirica leopardiana, maggiormente carica di mestizia<sup>551</sup>. Confrontiamo ora i versi (celeberrimi) del Leopardi:

[...] or volge l'anno, sopra questo colle  
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:  
E tu pendevi allor su quella selva,  
Siccome or fai, che tutta la rischiari<sup>552</sup>

con quelli del Pindemonte<sup>553</sup>:

---

<sup>548</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, v. 107.

<sup>549</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 108-110.

<sup>550</sup> «E allor che infermo e stanco/trarrò nelle giornate ultime il fianco».

<sup>551</sup> Cfr. Luigi Blasucci, *Leopardi e Pinedmonte*, in *Lo stormire del vento tra le piante: testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2005 (pag. 237-251).

<sup>552</sup> Giacomo Leopardi, *Alla Luna*, vv. 2-5. Traggio dall'edizione a cura di Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 1987.

E allor che infermo e stanco  
Trarrò nelle giornate ultime il fianco,  
Che al tuo silenzio opaco  
Mi fia l'errar fatica,  
Mi fia la selva, e il laco  
Solo delizia antica,  
Nel mio ritiro un de' tuoi rai discenda,  
E sul bianco mio crin dolce risplenda <sup>554</sup>

Si fa subito notare una marcata differenza tra gli spazi memoriali prodotti dai due poeti: essi sono impegnati nella stessa situazione paesaggistica (ovviamente il tema della contemplazione della luna <sup>555</sup>), ma l'estetica del pensiero dei due lirici sviluppa immagini che hanno una diversa polarità. La dimensione del ricordo nel poeta marchigiano è infatti disseminata di angosce e pene, e se il *rimembrar* si intreccia in qualche modo a una soavità legata alla dolcezza del ricordo stesso la condizione è comunque del tutto negativa (anche se per Leopardi, lo dice più volte nello Zibaldone, il ricordo per quanto doloroso è sempre fonte di piacere e di immaginazione poetica), e tale dolcezza è presente solamente in una distanza non tangibile e riconducibile a una malinconia dai tratti decisamente non positivi. Certo, l'amata rimembranza è argomento da sempre presente nella tradizione letteraria italiana: si veda anche il Petrarca.

Et io, lasso, credendo  
Vederne assai, tutta l'età mia nova

---

<sup>553</sup> Poi anche nel Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, «Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo/Di gente in gente; mi vedrai seduto/Su la tua pietra, o fratel mio, gemendo/Il fior de' tuoi gentili anni caduto». (vv. 1-4).

<sup>554</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 113-120.

<sup>555</sup> Per leopardi cfr. anche Paolo Rota, *Lune leopardiane. Quattro letture testuali*, Bologna, CLUEB, 1997 (pag. 26-38).

Passai contento, e il rimembrar mi giova <sup>556</sup>

Restando nei confini delle varietà liriche settecentesche, il concetto è espresso con la massima chiarezza in uno dei manifesti poetici del sentimento preromantico, vale a dire quei *Canti di Ossian* introducevano nella tradizione nostrana un nuovo colorismo espressivo e i prodromi di una nuova sensibilità nordica, maggiormente malinconica ed elegiaca rispetto alla tradizione greco-latina. Nel poema del MacPherson la tematica memoriale si manifesta nel seguente modo:

Gioconda è sempre la rimembranza, benchè al pianto invogli <sup>557</sup>

e ancora:

A rimembranza di passate gioie, ch'a un tempo all'alma è diletta e triste <sup>558</sup>

È chiaro come, nel Leopardi dei *Canti*, uno dei principali propulsori della poesia sia una sorta di nostalgia per l'*antico*, che nell'invocazione alla luna si concretizza nella soggettività dell'io lirico: nella poesia come nell'esperienza di vita, l'antico sembra essere perduto per sempre, mentre risulta ancora attuale (e necessaria...) la possibilità di far poesia nonostante le barbarie del mondo moderno. Il Leopardi sceglie di fronteggiare questa poetica con un forte sentimento malinconico proiettato verso una contemplazione dell'antico rassegnata, e consapevole di essere in una condizione di non ritorno.

Non è propria de' nostri tempi altra poesia che la malinconica [...] Fra gli antichi avveniva tutto il contrario. Il tuono naturale che rendeva la loro cetra era quello della gioia o della forza della solennità <sup>559</sup>

---

<sup>556</sup> Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarum Fragmenta*, CXIX, vv. 22-24.

<sup>557</sup> Michele Leoni, *Nuovi Canti di Ossian*, vv. 607-608, (pag. 26).

<sup>558</sup> James MacPherson, *La morte di Cucullino*, vv. 142-143, pag. 32. (in *Poesie di Ossian*, Firenze, Landi, 1807).

Se la divina arte della poesia vive ancora è, secondo l'estetica leopardiana, grazie a quella malinconia che rende possibile l'onirico richiamo alla lirica di un tempo passato, quando ancora era immersa nella sua antica gloria. Il sentimento può dunque esser e rianimato dalla poesia, ma si rimane sempre all'interno di una nostalgia che resta al di là del reale, facendo vivere al poeta un'esistenza «che travagliosa era [...] ed è, né cangia stile»<sup>560</sup>.

Nel Pindemonte, al contrario, la sede memoriale sembra fondersi insieme a uno spazio onirico e quasi utopico: il poeta *immagina* una condizione futura in cui, infermo e stanco, sarà in grado di trovare finalmente riposo e serenità cercando i «rai del lume tuo sereno [...] al tuo silenzio opaco»<sup>561</sup>. L'io lirico pindemontiano si proietta dunque in una superficie futura, e al contrario del Leopardi non si esaurisce in una nostalgia oppressiva nei confronti del tempo presente: al contrario si intravede un primo accenno di quella melanconia bianca la cui essenza verrà sublimata nel componimento successivo. La dolcezza di tale *leucocolia* è dunque presente solo in una sorta di *flash-forward*: il Pindemonte auspica un'analoga situazione di contemplazione astrale in una proiezione futura, dove egli sarà privo degli affanni e delle angosce che permeano invece la visione leopardiana. Solo «delizia antica» farà capolino nella memoria distesa del Pindemonte, che immagina un luogo di pace, serenità e contemplazione in uno spazio campestre designato (tra «la selva e il lago»<sup>562</sup>) dove la luna non avrà una funzione di mesta ricordanza, quanto piuttosto assumerà il ruolo di una diletta compagna di vita, i cui raggi discenderanno facendo «risplendere il bianco [...] crin dolce»<sup>563</sup>.

La lirica deve la sua felice riuscita dunque alla sostenutezza di tono e all'intensa espressività poetica: il Pindemonte vi innesta un filo conduttore creando un rapporto di armonico animismo con la natura, ultima proiezione arcadica già proiettata in una sensibilità inquieta e anticipatrice di temi ottocenteschi nel ritrovato dialogo introspettivo, soggettivo con il paesaggio.<sup>564</sup>

---

<sup>559</sup> Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, Firenze 1898, pag. 3975.

<sup>560</sup> Giacomo Leopardi, *Alla Luna*, vv. 8-9.

<sup>561</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 108-115.

<sup>562</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, v. 117.

<sup>563</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, v. 120.

<sup>564</sup> Binni 1947, pag. 321-324.

Melanconia,  
Ninfa gentile,  
La vita mia  
Consegno a te <sup>565</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>566</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>567</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» <sup>568</sup>, 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”.

---

<sup>565</sup> Ippolito Pindemonte, *La Melanconia*, vv. 25-28.

<sup>566</sup> Cfr. Riva 1954, pag. 241-245.

<sup>567</sup> Lettera al Vannetti, 14 luglio 1785.

<sup>568</sup> Ippolito Pindemonte, *La Melanconia*, vv. 69-70.

Fonti, e colline  
Chiesi agli Dei:  
M'udiro al fine,  
Pago io vivrò <sup>569</sup>

L'incipit è allo stesso tempo semplice, sintetico e di una riuscita efficace: la sincera e quasi commossa dedica al cielo per aver ricevuto la fortuna di poter apprezzare la natura nella sua interezza colpisce direttamente nel segno. Il dolce sentimento melanconico è del tutto personale, e permette al Nostro di esprimere una dimensione emozionale perfettamente soggettiva e che esula da qualsiasi corrente o moda artistica: se in molti lidi letterari la malinconia è una delle vie essenziali della poetica ispirazione, così non accade nel mondo creativo pindemontiano, dove il suddetto sentimento rappresenta non tanto un modo di far poesia ma più universalmente un *modus vivendi* <sup>570</sup>. È l'impulso profondo dell'anima che allo stesso tempo produce una *douce tristesse* e uno straordinario attaccamento alla purezza vitale del cosmo, che nel Pindemonte 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>571</sup>

---

<sup>569</sup> Ippolito Pindemonte, *La Melanconia*, vv. 1-4.

<sup>570</sup> Cfr. Binni 1947, pag. 326-333.

<sup>571</sup> Ippolito Pindemonte, *La Melanconia*, vv. 9-16.

Il Nostro può dirsi dunque a tutti gli effetti un uomo a cavallo di due epoche letterarie? Abbiamo già sottolineato come egli prese le distanze dalle mollezze arcadiche, e dai versi di questa lirica-manifesto si intende come fosse altrettanto distante dalla sublime ed assoluta *imagination* di marca romantica: il nuovo stile ha ora come scopo immediato la riconquista della Natura come fonte di autenticità e genuinità, con l'io lirico che sarà sempre pronto ad accogliere «il dipinto ciel [...] e i fior del prato/sin che a me l'anno ritornerà»<sup>572</sup>: la condizione necessaria per fare del mondo campestre un ricettacolo di veridicità sarà proprio il possesso di «un'alma pura/che tua bellezza gusta, o Natura»<sup>573</sup>

La lirica procede in un ritmo soffuso e delicato, con il piano lirico e quello culturale che procedono di pari passo:

Mentre il pensoso

Occhio non movi

Dal frettoloso

Noto ruscel

[...]

Quando nel petto

La Notte bruna

Stilla il diletto

Del meditar<sup>574</sup>

---

<sup>572</sup> Nella versione "provvisoria" inviata al Vannetti compaiono invece questi versi: "*Quest'onde? Udrolle fin che vuol Morte: /E sempre il colle verdeggerà*".

<sup>573</sup> Mi riferisco ai vv. 13-15 de *La Campagna*, prima bozza della lirica presente in Cimmino 1968.

<sup>574</sup> Ippolito Pindemonte, *La Melanconia*, vv. 37-40, 45-48.

*Il diletto del meditar*<sup>575</sup>, dunque: l’inserimento della tematica riflessiva costituisce un notevole innesto qualitativo nel componimento, che viene così arricchito rispetto alla sua forma “provvisoria” che invece era priva del suddetto verso<sup>576</sup>. Inoltre, la presenza delle due versioni permette di instaurare un proficuo confronto tra le due, utile per studiare l’abituale comportamento del Nostro nell’atto del rimodellamento poetico. Rispetto a questa prima bozza la poesia si fa molto più limpida e ritmata, dal verso quasi musicale: si passa infatti da *Colline ed acque* a *Fonti e colline*, verso molto più fluido e scorrevole. In linea di massima, nella lirica si concretizza anche l’estetica pindemontiana del *labor limae* stilistico, improntata su un’intensità e un ritmo ben calibrati: è un Pindemonte dai risvolti classici quello che emerge da questo *modus operandi*, convinto che l’intrinseco valore espressivo dei versi derivasse proprio dall’armonica disposizione della parola all’interno del verso. Vediamo come affronta l’argomento della correzione con il fidato Vannetti:

Vi ringrazio di tutte le vostre osservazioni, anche di quelle cui non ho profittato, e che però non mi furono men care: benché mi sembra di essermi giovato della maggior parte

confermando così un lavoro di lima che dovette essere lungo e minuzioso. Nella stessa lettera il Nostro conferma la sua convinzione per la rigidità del verso, il quale andava composto secondo determinati criteri di ordine e musicalità e non secondo una «dolcezza di verso» fine a sé stessa.

In un punto di poesia parmi che non siamo d’accordo: parmi che da voi si preferisca spesso la dolcezza del verso alla collocazione delle parole nel verso: il contrario fo io. Per questo ho creduto di dover dire: “Quella allor sorse” in vece di “sorse allor quella”, e “Scarco mi sentirei del mortal peso” in luogo di “Mi sentirei del mortal peso scarco”, che era facile a trovarsi, come anche l’altro.

Aggiungerete, quanto al secondo passo, la ragion della varietà nel verseggiamento. Se poi non paresse a voi migliore quella collocazione che tale a me pare, ciò vorrebbe dire che l’uso delle nostre orecchie è diverso, e sarebbe quindi più difficile il rimanere d’accordo<sup>577</sup>

---

<sup>575</sup> Cfr. Ferraris 1990, pag. 40-43.

<sup>576</sup> «Rida il mattino, fia notte bruna/sempr vicino ti vo restar».

<sup>577</sup> Lettera al Vannetti, 24 novembre 1787.



In generale nella *Melanconia* egli riuscì a compiere un puntiglioso lavoro di revisione dai risultati finali non indifferenti: notiamo come la conclusione della prima stesura

Ma dunque io teco,  
Mio dolce amico,  
Tu dunque meco  
Non vivrai più?  
Ah troppo è vero  
Quel detto antico.  
Contento intero  
Dassi quaggiù?

abbia una sorta di senso di incompiutezza, perdendosi in una chiusa semi-filosoficeggiante che poco felicemente ultima il testo. La chiusa del testo definitivo è invece la seguente:

Ninfa gentil;  
E a te, soave  
Ninfa tranquilla,  
Fia sacro il grave  
Nuovo mio stil <sup>578</sup>

Tale conclusione costituisce la perfetta quadratura del cerchio della lirica, sia dal punto di vista poetico che da quello programmatico dell'estetica pindemontiana. La consacrazione del *nuovo stil* alla Ninfa personificante la Malinconia <sup>579</sup> viene posta proprio in chiusura dell'ultima ottava, una posizione molto "forte", quasi come se

---

<sup>578</sup> Ippolito Pindemonte, *La Melanconia*, vv. 68-72.

<sup>579</sup> Cfr. Binni 1947, pag. 332-333.

la nascita di questa nuova forma lirica fosse il risultato finale di un percorso esemplare illustrato nelle precedenti ottave.

La malinconia è dunque la protagonista della lirica pindemontiana e fedele compagna del suo appartamento campestre, ed essa non arriva mai ad avere connotati ostili, rimanendo all'interno della sfera sentimentale amorosa: viene dunque dipinta alla stregua di una fedele compagna e pudica amante, ispiratrice di una poesia profonda e gentile ma al contempo distante dalla vaporosità settecentesca. Tale anacreontica dunque, oltre a segnare il manifesto della poesia del veronese, si pone altresì come vero e proprio punto di snodo della sua produzione in versi, che da questo momento passa da una fase giovanile in cui egli si dedicò prevalentemente su una lirica di mestiere e manieristica (nonché ancora dilettantistica) a una poesia che mostra di assumere progressivamente una voce civile. Il Pindemonte campestre-avesano era un uomo molto più maturo di quello che aveva aderito all'Arcadia (non nuocerà ricordare che le composizioni di tale periodo furono per la maggior parte successivamente ripudiate e disconosciute), ed ebbe il merito di focalizzarsi in maggior misura su un'accezione non soltanto estetica ma anche storica, consacrando un nuovo stile dove la precedente poesia d'occasione lasciò libero campo a un significato più consapevole e intimo.<sup>580</sup>

Non rimarrai,

No, tutta sola:

Me ti vedrai

Sempre vicin

[...]

Mi guardi amica

La tua pupilla

Sempre, o pudica

Ninfa gentil<sup>581</sup>

---

<sup>580</sup> Ferraris 1990, pag. 19-24.

<sup>581</sup> Ippolito Pindemonte, *La Melanconia*, vv. 65-68.

L'ultima delle liriche campestri della prima parte è infine *La giovinezza*, una canzone di dieci strofe composte da nove versi (un metro tipicamente settecentesco) e anch'essa caratterizzata da una gaudente panismo e da un pieno senso di natura e di vitalità. Il tema della giovane età fu molto caro alla poesia del tempo, e spesso veniva accompagnato dalla celebrazione dell'amore dei sensi e della spensieratezza della dolce gioventù.

Un bel mattin di Maggio

Vidi posare il fianco

Bellissima una Donna:

Il color della gonna

Era purpureo, e bianco.

In questo, e in quel colore

La guancia si tingea:

Nelle pupille ardea

Un tremolo fulgore <sup>582</sup>

La Giovinezza viene presentata come una bellissima donna: di certo non sorprende la personificazione dell'età in questione, conoscendo il *modus operandi* pindemontiano già messo in atto nelle precedenti liriche. La bellezza della visione è abbacinante, e il cuore all'improvviso si fa sereno e calmo <sup>583</sup>: nella descrizione della stessa giovinezza si intravede uno sfondo di sfuggente caducità, dipinta da un Pindemonte che ormai in età matura non può far altro che enfatizzare la transitorietà di un'età precaria e passeggera. La guancia si colora di un pallido color purpureo, e la luce che colora i lucenti occhi è tremula: si intuisce dunque un vago senso di fragilità che dona alla Dama un fascino ancor più intenso.

Non dubitar, più mai

Tu non mi rivedrai:

---

<sup>582</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 5-13.

<sup>583</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 156-157.

Il pretesto poetico del Pindemonte è ben lungi da una superficiale celebrazione dell'amore dei sensi e della'esaltazione della spensieratezza giovanile: la lirica si inserisce in un contesto moraleggiante profondo ma allo stesso tempo mai eccessivamente greve. Il ritmo, seppur ben calibrato e armonico, è privo della cantabilità e della levità della poesia del suo tempo: l'autore privilegia quindi, ancora una volta, l'impegno morale e lo spazio riflessivo rispetto alla componente melica, passando allo stesso tempo da una dimensione di astrattezza neoclassica e di personificazioni mitologiche a una lirica sensistica

L'io lirico dopo essersi imbattuto nella suddetta «bellissima donna» <sup>585</sup> in un'atmosfera campestre primaverile fraintende l'incontro credendola una tentazione amorosa, arrivando a pensare che le tentazioni di Cupido fossero presenti anche nello spazio incontaminato della campagna <sup>586</sup>.

È dunque invan ch'io scampo,  
Amor, dalla tua mano,  
Ed io qui fuggo invano  
Della tua face il lampo.  
Se tra la selva e il campo  
S'offron tai rischi al ciglio,  
Per pace invan qui movo,  
Poi che maggior non trovo  
Nelle città periglio <sup>587</sup>

---

<sup>584</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 34-36.

<sup>585</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, v.7.

<sup>586</sup> Barthouil 1974, pag. 105.

<sup>587</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 19-28.

La Donna però, udendo il pensiero dell'io lirico, gli si rivela nella sua vera essenza fuggendo ogni fraintendimento:

Levossi allora, e il viso,  
Come se letto intero  
Avesse il mio pensiero,  
Colei vestì d'un riso <sup>588</sup>

L'incontro con la Giovinezza è tanto inaspettato quanto provvidenziale: all'autore viene fornita l'occasione di riflettere sul senso profondo dell'umana sorte e sulla sostanza effimera della vita. La primavera, riflette l'io lirico, è la stagione per eccellenza della Giovinezza, nonché simbolo perpetuo di un rinnovamento vitale che prende il via dalle ceneri di un sonnolento inverno: la stagione in cui tutto rifiorisce, dove lo scioglimento delle ultime nevi è seguito dal risveglio della fauna intorpidita dal lungo letargo <sup>589</sup>. Così accade anche all'uomo: nelle stagioni della vita, l'arrivo della Primavera rappresenta la speranza della rinascita, una rinascita che paradossalmente rivela anche un'intrinseca decadenza data dall'inesorabile passare del tempo. Proprio al mondo animale è rivolto il pensiero dell'autore, il quale si chiede se la condizione di "beata ignoranza" non fosse, a tutti gli effetti, una benedizione:

Quel volator selvaggio  
Canta, e non sente affanno,  
Che tolto gli abbia un anno  
Il ritornato Maggio <sup>590</sup>

---

<sup>588</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 28-31.

<sup>589</sup> Bertazzoli 2007, pag. 189-193. Si confronti anche Jean Starobinski, *L'ordine del giorno*, Genova, Il Melangolo, 1990.

<sup>590</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 51-54.

Se, dunque, gli animali come il citato «selvaggio volator» riescono a non accorgersi del passare delle stagioni, l'uomo è invece costretto non solo a sentire lo scorrere della clessidra ma anche a vederne le tracce tangibili nell'ambiente che lo circonda.

D'amico, o di congiunto  
Nell'imbianchito crine,  
Nel viso trasformato  
Non legge il proprio fato,  
Non legge il proprio fine <sup>591</sup>

I segnali del transito delle età sono dunque tutt'attorno all'uomo, che non può non essere attraversato di tanto in tanto da un senso di rimorso misto a nostalgico tormento che «lo tiranneggia punto» <sup>592</sup>. Ma, si chiede lo stesso autore, ha senso dolersi di tale umana *conditio*? La vera conquista è costituita dal raggiungimento della consapevolezza profonda della bellezza della totalità della natura ed delle età, e il conseguente apprezzamento di esse: e d'altro canto «tutte l'età son belle» <sup>593</sup>, e gli *alti affetti* possono esser ricercati in qualunque età e tempo.

Questa generale considerazione si incanala poi nella singolarità dell'età giovanile: l'io lirico riflette sul fatto che, a tutti gli effetti, la bella giovinezza sia accompagnata da compagne non altrettanto nobili e fidate.

Deh gli occhi util vergogna  
Ti schiuda, e le Compagne  
Riguarda omai di quella  
Bellissima donzella <sup>594</sup>

---

<sup>591</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 59-63.

<sup>592</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, v. 58.

<sup>593</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, v. 86.

<sup>594</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 68-71

È una sorta di *mea culpa* quello che il poeta si autoassegna nella penultima strofa: l'ardore dell'età giovanile colora certamente tali anni di spensieratezza e lieto vivere, ma sono le infide ancelle accompagnatrici a costituire l'altra faccia della medaglia. Esse sono Incostanza («Una di queste getta/qua e là gli sguardi ognora,/muta spesso dimora»<sup>595</sup>) e Imprudenza («In fretta/Tutto far suol, né, come/su la mal nota strada/pianti il suo piè, mai bada»<sup>596</sup>), le quali imperfezioni sono illustrate dal Nostro attraverso l'ormai consueta tecnica della personificazione.

Il gioco retorico viene proseguito anche nella decima ed ultima strofa, dove l'io lirico conclude il componimento con la solita disarmante e diretta sincerità dimostrando di aver superato quella particolare angustia derivante dalla riflessione sullo spietato passare del tempo. La consapevolezza della presenza della bellezza in ogni età è la finale considerazione dell'autore, che dimostra di aver raggiunto una notevole maturità e una cognizione di giudizio non indifferente (anche alla luce delle cause autobiografiche contingenti che erano alla radice di questa poetica) riconoscendosi ormai fuori dalla giovinezza ed entrato nel vortice dell'età matura. Ma, conclude il Pindemonte, la "crisi" che l'ha colpito nei precedenti versi è stata totalmente assimilata, arrivando ad assumere i connotati di un momento fondamentale per la sua stessa crescita: ora l'io lirico si sente solidamente ancorato a una realtà maggiormente salda e matura, portata da una crescente Saggezza preceduta da un incanutirsi del capo<sup>597</sup>. Se dunque la lirica dimostra chiarezza di idee e pienezza di pensiero, altrettanto intensa è la pateticità dei sentimenti: la consapevolezza del fatto che «il mattin soave di nostra vita/più non torna»<sup>598</sup> permane, ma l'accettazione di tale stato è serena e distesa, ed espressa da una poesia tanto saggia e greve quanto pacata e limpida.

Ah tolgano le stelle,

Che, partita la Diva,

Teco su questa riva

---

<sup>595</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 74-76.

<sup>596</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 77-80.

<sup>597</sup> Cfr. Cerruti 2000, pag. 38-40.

<sup>598</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 45-46.

Rimangano le Ancelle.  
Tutte l'età son belle:  
E la Saggezza vera  
Gode, benchè sul crine  
Biancheggino le brine,  
Gioconda Primavera <sup>599</sup>

### 4.3 – Paesaggio dell'anima e pensieri di morte nel poemetto *Le quattro parti del giorno*

*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.

Dato il titolo e la configurazione strofico-ideologica, non si può non cercare il paragone con un altro importante poemetto strutturato sui diversi momenti della giornata, ovvero quel *Giorno* pariniano dato alle stampe il 1763 e diventato uno dei capisaldi della letteratura civile della penisola. Le due opere sono però molto diverse tra di loro, così come sono diverse le indoli dei due autori e le ragioni fondanti che li portarono alla composizione di tali lavori: tanto la poesia del Parini era tagliente e sferzante mentre tratteggiava la giornata del *giovin signore* con la

---

<sup>599</sup> Ippolito Pindemonte, *La giovinezza*, vv. 82-90.



massima causticità, tanto i versi pindemontiani erano permeati di momenti lirici moraleggianti e idillici. Il poemetto del veronese non ha dunque nulla da spartire con quello del poeta lombardo: l'unico filo conduttore rilevabile è costituito dall'atteggiamento di critica dei confronti della contemporanea ma, mentre nel *Giorno* tale giudizio è espresso in maniera sarcastica e aggressiva, nella composizione campestre esso si manifesta con grande discrezione, quasi come se il Pindemonte lo annunciassero sottovoce per non togliere spazio al perno letterario delle *Quattro Parti*, vale a dire appunto quella soffusa ispirazione lirico/idillica. Dunque, da una parte viene descritta la giornata tipo di un giovane e nobile rampollo, attraverso i vari momenti temporali (*Mattino, Meriggio, Vespro e Notte*): il Parini con un taglio epicheggiante (che riesce nell'intento di enfatizzare il lato satirico del poema) è capace di evidenziare ancora di più, per contrasto, la vita mondana del tempo, tutta libertinismo ed oziosità di un *giovin signore* che «che da tutti servito a nullo serve». Dall'altra parte abbiamo invece un Pindemonte concentrato (come del resto nelle altre *Campestri*) sul lato più patetico della ciclicità temporale <sup>600</sup>, attraverso un canto sincero dedicato alla natura e ai colori che essa assume nel corso della giornata, intrecciando tale descrittivismo con una poesia di maggiore impegno morale e sociale, senza mai però cadere nella veemenza e nell'irruenza critica.

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 <sup>601</sup>

La prima parte del poemetto (con il primo verso dal vago sapore omerico, facilmente riconducibile alla *Aurora dalle rosate dita*) prende il via da un moderato descrittivismo naturale, con l'inizio della giornata battezzato dal *propinquo Sol* che fuga le tenebre notturne (il «fosco vel e i Fantasmi» e le «larve/che attorno a Lei si affollano» <sup>602</sup>). Il sorgere dell'astro infonde nuova linfa vitale alla terra, inondata di

<sup>600</sup> Cfr. Bertazzoli 2007, pag. 257-260.

<sup>601</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 1-4.

<sup>602</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 6-10.

nuovi profumi e colori: gli stessi Amori fuggono «lagnansi [...] del sollecito troppo e chiaro lume»<sup>603</sup>, segno di un sentimento amoroso “notturno” presente nella società a lui contemporanea, paragonabile a quelle avventure giovanili che si dissolvono all’apparire delle prime luci mattutine. L’incipit dal gusto paesaggistico sottolinea la scelta non banale dell’autore di seguire l’ascesa del colle piuttosto del corso sinuoso del fiume: l’aspetto contemplativo e meditativo non passa certo in secondo piano nella tradizione lirica del tempo, e in particolare il *topos* della visione dall’alto è molto frequente nel Settecento. A tal riguardo basti pensare al Rousseau delle *Rêveries du promeneur*<sup>604</sup>, al Werther contemplante «la vasta e fertile pianura dall’alta rupe», senza dimenticare l’Alfieri più *ossianesco*. Finanche nello Zachariae si trova il rodato binomio colle-atto meditativo:

Sull’orbe intanto ai nuovi raggi acceso  
Sorge il colle frondoso, e par che il monte  
Gonfi al nuovo chiaror l’immense schiene.  
Non ben lucido ancora mormora il fiume<sup>605</sup>

Oltre all’impatto visivo con l’avvento del primo sole si risvegliano pure i suoni di un’intorpidita Natura:

Più non regna il Silenzio: ecco d’armenti,  
D’augei cantori mille voci e mille,  
Di carri cigolío, gridar di genti,  
Onde i campi risuonano e le ville<sup>606</sup>

---

<sup>603</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 11-12.

<sup>604</sup> Passeggiata quinta sull’isola di Saint-Pierre nel lago di Bienna.

<sup>605</sup> Fredrich Wilhelm Zachariae, *Il Mattino*, (traggo dall’ edizione Firenze, Santa Maria in Campo, 1797) pag. 4.

<sup>606</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 33-36.

Continua poi nelle seguenti ottave il gioco delle personificazioni, ormai un vero e proprio tratto distintivo della lirica pindemontiana: è ora la volta della Voluttà, che «l'aureo suo crine/abbia testè di sviluppato e sciolto,/e sparsa l'immortal fragranza intorno». <sup>607</sup> Il Pindemonte specifica però come quella entrata in scena abbia delle determinate caratteristiche:

Non Voluttà, che dal procace aspetto,  
Dal sen nudo, e da gli occhi ebbrezza spira:  
Ma quella, che lo sguardo in sè ristretto  
O tiene, o a riguardar modesto il gira <sup>608</sup>

Trasportata dai leggeri venti primaverili, la Voluttà pindemontiana è genuina e mai morbosa o innaturale: fanciulla virtuosa, ella tiene lo sguardo casto rivolto verso sé stessa («in sè ristretto») oppure lo rivolge nei dintorni senza mai risultare sfrontata. L'autore però, esperto conoscitore della Voluttà più infida e sensuale che regna nel lussuoso mondo dei salotti, ammonisce la gente che conduce un'esistenza sregolata e inevitabilmente distante dalla semplice autenticità della umile vita a contatto col mondo naturale <sup>609</sup>. Nella XI ottava vi è dunque 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'alma 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

---

<sup>607</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 21-23.

<sup>608</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 25-28.

<sup>609</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 159.

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>611</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>612</sup> e celebrando sontuose 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>613</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>614</sup> non potrà che essere un pallido surrogato dello stesso.

[...] e gli occhi del vulgo ne abbaglia.

[...]

Ma senz'arte o lavor vergine rosa

---

<sup>610</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 81-86.

<sup>611</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, v. 82.

<sup>612</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, v. 83.

<sup>613</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 87-88.

<sup>614</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 91.

Molcer due sensi può, bella e odorosa <sup>615</sup>

Le strofe procedono con un grande gusto pittorico, attraverso una descrizione quasi impressionistica della mattutina Natura e del suo risveglio <sup>616</sup>. In particolare nelle ottave XIV-XVI si intreccia la vivida rappresentazione dello «specchio dell'Ocean/accesso di luce porporina, del vago e mirabile Oriente e del rugiadoso prato [...] che s'ingemma e brilla» <sup>617</sup>, talmente piene di meraviglia che il Pindemonte si chiede come l'umanità possa amare maggiormente quelle smunte imitazioni artistiche.

E noi tanto dell'Arte amiam le scene? <sup>618</sup>

Nei versi successivi fa poi capolino la presenza dell'io lirico e della sua «favella»: il vivace descrittivismo dei precedenti versi lascia infatti spazio a una vera e propria dichiarazione di poetica, che fa intravedere l'io autobiografico del Pindemonte in una tipica giornata avesana, trascorsa tra passeggiate nel verde e tentativi di composizione lirica <sup>619</sup>.

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>620</sup>

---

<sup>615</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 96, 103-104.

<sup>616</sup> Sul tema cfr. Bertazzoli 2007, pag. 176-182.

<sup>617</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 107-108, 121-122.

<sup>618</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 112.

<sup>619</sup> Cfr. Cerruti 2000, pag. 26-30. (Anche per paralleli con altri autori).

<sup>620</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 129-132.

È dunque tra i colli della campagna veronese sente il profondo impulso a poetare, dopo un rapimento estatico davanti alla maestosità della Natura. 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>621</sup>

Il Pindemonte è però un uomo troppo intelligente per affermare che possa bastare la pura e semplice contemplazione della bellezza per completare il destino dell'uomo: la rivelazione della verità in Natura deve costituire un punto di partenza per l'acquisizione delle virtù dell'animo, nonché un incentivo a realizzarle pienamente. Non riusciremo a godere delle bellezze del creato se non sappiamo renderci conto delle sofferenze e delle miserie presenti in altrettanta misura <sup>622</sup>.

Ma s'io, ciò, Sole, ascolta ancor, s'io mai  
Alla madre cessar l'omaggio antico  
Di rispetto e d'amore, o nel suoi guai  
Dovessi un dì non ascoltar l'amico;  
Se fosse per levar non finti lai,  
Senza un sospiro mio, l'egro mendico,  
O da me in vista nulla men dogliosa  
L'orfano per partire, o l'orba sposa <sup>623</sup>

---

<sup>621</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 137-140.

<sup>622</sup> Cfr. Ferraris 1990, pag. 13-14.

<sup>623</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 161-168.

Particolarmente toccante è il riferimento alla onestà, all'amore per il prossimo e all'altruismo di spirito: è proprio il possesso di tali virtù ad elargire all'uomo la legittimità di adesione alle meraviglie del cosmo, e a rendere ancor più scintillante «il ritorno del gentil Mattino»<sup>624</sup>.

La prima parte del poemetto dunque risulta essere un inno soave e sincero alla Natura, all'interno del quale il veronese vi incastona riflessioni di carattere critico e morale. Molto delicato e minuzioso è il rilievo dato ai dettagli, i quali vengono finemente cesellati e fusi all'interno del testo con la massima intensità lirica. È in conclusione un incipit che bene assolve la propria funzione di dipingere il senso di natura e di approfondire l'analisi del mondo aristocratico, fino al momento contenutistico riuscitissimo delle ultime due ottave dove viene enunciata la teoria della "natura-specchio" in cui l'individuo ha la possibilità di vedere riflessa la propria coscienza e il proprio destino, tanto sociale quanto personale, ma anche prendere coscienza dei valori effimeri e di quelli autentici. Il tutto si condensa dunque in 176 versi dove l'afflato lirico si amalgama ordinatamente con la concretezza della visione dell'universo campestre e di quello signorile, non disdegnando quell'etica moralista da sempre cara al Pindemonte.

Frutto de' suoi sorrisi, e non del Sole,

È quest'aere sì lucido e sereno.

De' fiati suoi, non d'erbe e di viole,

Frutto è quest'aere di fragranza pieno<sup>625</sup>

Il *Mezzogiorno*, seconda delle quattro parti della scansione giornaliera del poemetto, non si discosta di molto dalla falsariga della parte precedente: dai versi sopracitati si evince una riproposta della felice concordanza tra le bellezze dell'ambiente e quelle portate dalla donna amata, che con la sua presenza ravviva la Natura tutta, producendo una feconda unione tra l'amore insito all'ordine naturale e quello sincero degli uomini.

---

<sup>624</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, v. 176.

<sup>625</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 113-116.

L'impostazione di tale seconda parte (composta di 15 ottave, e dunque più breve della prima) è sempre ispirata dalla pura e diretta contemplazione della campagna nel momento del mezzodì, quasi come fosse una sorta di diario di viaggio tenuto dal Pindemonte nel corso dei suoi fruttuosi vagabondaggi campestri.

Là 've gode uno stuol di folte piante  
Ramo con ramo unir, fronda con fronda,  
Ora condur mi piace il passo errante,  
E del fiume vicin premer la sponda <sup>626</sup>

L'impressionismo del *Mattino* viene qui riprodotto quasi alla pari, con un occhio di riguardo soprattutto per l'impatto sonoro («vispi volatori canori») e quello visivo («fra varia pompa di pitture e d'ori»): più nel particolare però l'osservazione dell'armoniosa e spontanea vita dei campi si accompagna ancora una volta con un inserto polemico nei confronti della società <sup>627</sup>. A tal proposito è tanto semplice quanto emblematico il parallelismo agreste tra le api e le *farfallette*, figure paradigmatiche nella loro rappresentazione del rapporto tra ozio ed operosità.

Ma tema alcuna dell'ardente lume  
Non turba, o farfallette, i vostri errori.  
Parte battendo in faccia al Sol le piume  
Fa varia pompa di pitture e d'ori,  
Parte di fiore in fiore si trastulla,  
Come se tutto lor piacesse, e nulla <sup>628</sup>

Il raffronto risulta della massima chiarezza: le oziose *farfallette* rappresentano alla perfezione quelle giovani donzelle dell'alta società, le quali «godon sol di mostrarsi

---

<sup>626</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 1-4.

<sup>627</sup> Bertazzoli 2007, pag. 259-260.

<sup>628</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 11-16.



ornate e belle»<sup>629</sup>, incarnando massimamente quella vacuità di fondo che permea di superficialità i costumi cortesi. Al contrario, le api introdotte nel v. 10 ne ritraggono esattamente l'antitesi, vale a dire quelle donne umili ed operose che sostituiscono le effimere abitudini mondane con la virtù domestica e la modesta laboriosità<sup>630</sup>.

Non più carche di cera, ma ritorno  
Fanno gravi di mel le pecchie sagge.  
Farfallette oziose, il meglio adorno  
Cedete a lor di queste verdi piagge:  
Questa è gente operosa, e le giornate  
Spende in util fatica; e voi scherzate<sup>631</sup>

La battuta polemica è in questo caso sapientemente intrecciata all'unità idillica: si nota ancor una volta come il Pindemonte abbia raggiunto una maturità letteraria notevole, dimostrandosi non solamente interessato a una produzione puramente lirica, dando invece prova di voler cercare l'ispirazione nello spazio della moralità e dell'equilibrio etico. Sarebbe però sbagliato parlare, a questo punto, di poesia totalmente (o anche solo prevalentemente) morale: nemmeno quel gusto lirico introspettivo ed emozionale è completamente lasciato da parte, risultando invece uno dei capisaldi della stessa (in particolar modo a livello di ispirazione e struttura). È ordunque legittimo parlare di una poesia particolarmente "sentita" da parte del veronese<sup>632</sup>, il quale la pone su carta in modo esclusivo e personale, dimostrandosi estraneo a qualsivoglia moda o corrente: così (e questo secondo movimento del poemetto ne è prova concreta) egli riesce a bilanciare il momento lirico e il momento critico-morale in un quieto equilibrio, dando visibilità all'uno o all'altro a seconda del suo modo spontaneo di sentire ed esprimersi.

---

<sup>629</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, v. 27.

<sup>630</sup> Tema anche pariniano: cfr. *Le Odi, La salubrità dell'aria*, vv. 43-54.

<sup>631</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 19-24.

<sup>632</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 161.

Sediam: della stagion non tempra il foco  
Anche il solo mirar dell'onda fresca,  
Su la cui faccia il ventolin del loco  
La punta all'ali sue bagna e rinfresca?<sup>633</sup>

Si può notare come la descrizione del meriggio sia del tutto filtrata attraverso l'osservazione soggettiva del Pindemonte, che distante dal più schietto convenzionalismo poetico ne genera una visione del tutto in linea con i suoi precetti morali e autobiografici. Se il *Mattino* era inserito in un paradigmatico quadro in cui l'esplosione vitale del nuovo giorno era rappresentata dal risveglio della Natura, nel meriggio, invece, non vediamo raffigurato (come sarebbe naturale pensare) il paesaggio campestre nel culmine di una giornata calda e sotto l'ardente sfolgorio del sole, bensì in una maniera quasi di riflesso: il poeta siede infatti all'ombra di un tranquillo e fresco viale, preferendo rimanere appartato e vedere la pienezza della potenza pomeridiana filtrata attraverso i rami intrecciati degli alberi. Il luogo è quanto più consono alla delicata personalità del Nostro, che si ristora in questo ritirato idillio dove gli è più congeniale riflettere e meditare, auspicando di essere raggiunto dal «dolce Idalio»<sup>634</sup>.

Tale è l'incanto del celesti carmi,  
Tal dolcezza nel sen mi serpe ed erra,  
Che un nuovo Mondo allor mi cinge, e parmi  
Nuove forme vestir l'aere e la terra.  
Già tutto mi s'avviva: i tronchi, i marmi,  
Ogni erba e fronda un'anima rinserra;  
L'onda d'amor, d'amor mormora l'aura,  
E intenerito il cor chiede una Laura.<sup>635</sup>

---

<sup>633</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 33-36.

<sup>634</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, v. 38.

<sup>635</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 49-56.

La Natura prediletta dall'autore, nel momento della sua massima potenza, è sempre quella dolce ed armoniosa, senza la veemenza e il tono violento della calura e dell'afa opprimente. L'esistenza viene così simboleggiata, perfettamente in armonia con un animo squisito che si diletta passeggiando fra raminghi pensieri e amate letture: il Pindemonte si premura di citare il Petrarca (ottima la metonimia «il cor chiede una Laura») e l'Ariosto (come si evince dai vv. 57-61<sup>636</sup>: «né men con l'altro di vagar mi giova»). Il veronese così dà prova sincera del suo grande amore per le letterature medievali e romanze, ma non solo: nell'ottava XI viene verificata finanche la sua altrettanto profonda adorazione per la contemporanea letteratura europea, la quale era evidentemente fonte di ispirazione e venerazione.

Ir leggendo talor mi piace ancora  
Qualche bella d'amore istoria finta,  
Cui di dolce eloquenza orna e colora  
Penna in Anglici inchiostri, o in Franchi tinta  
Qui più d'una mia propria, e più talora  
D'una vicenda tua chiara e distinta  
Zenofila gentil, legger m'è avviso;  
E di lagrime dolci aspergo il viso<sup>637</sup>

Emerge in questo caso il già più volte citato eclettismo del Pindemonte, che legge romanzi francesi e inglesi dimostrando la predilezione per tali opere patetiche: egli riconosce all'interno di essi le proprie vicende amorose personali, individuando la corrispondenza con i propri pacati sentimenti individuali.

Non manca nemmeno la celebrazione dell'altra faccia della medaglia della vita agreste: dopo aver cantato la bellezza della comunione con la natura pura e semplice, l'autore si prodiga nell'encomio della parte relativa alla lavorazione dei campi e alla faticosa manodopera contadina (ossia all'elemento georgico e non puramente idillico nel trattamento della poesia campestre)<sup>638</sup>.

---

<sup>636</sup> «Nè men con l'altro di vagar mi giova/Per abitata, o per solinga strada,/E veder dame, e cavalieri in prova/Di cortesia venir, venir di spada,/Mostri di forma inusitata e nova».

<sup>637</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 81-89.

<sup>638</sup> Cfr. Ferraris 1990, pag. 14, 41-42.

Poi rivolgo lo sguardo, e sul pendio  
Della collina, ove son d'oro i campi,  
Le falci in man de' mietitor vegg'io,  
Sotto il pendulo Sol, dar lampi e lampi <sup>639</sup>

Nell'ottava IX viene dipinto uno squarcio aperto di campagna, quasi in contrasto all'appartato e ombroso rifugio del Pindemonte: qui «sotto il pendulo sole» <sup>640</sup> (siamo a mezzogiorno, per cui i raggi cadono perpendicolari al terreno) hanno luogo le giornaliere attività contadine, tra i lampi delle falci dei mietitori e le operazioni delle povere spigolatrici. Nemmeno la raffigurazione di questo quadro di *routine* lavorativa non è fine a sé stesso nella visione pindemontiana: egli infatti individua un fine morale pure in siffatto scenario, con l'esortazione al mietitore di non essere parsimonioso con l'umile spigolatrice, nel caso gli cadesse di mano qualche spiga.

Ma tu, buon mietitor, frena il desio,  
E non dolerti, che di man ti scampi  
E alle povere man della pudica  
Spigolatrice resti alcuna spica <sup>641</sup>

Questo episodio moralistico, invero non molto connesso logicamente con il resto, dovette essere ritenuto comunque dal Pindemonte fondamentale per l'economia dello stesso: il *buon mietitor*, per essere ritenuto tale, deve saper coniugare la fatica e la solerzia lavorativa con un'onnipresente nobiltà d'animo, dimostrandosi di saper rivolgere lo sguardo con altruismo e disinteressata generosità anche verso gli individui meno prosperi.

---

<sup>639</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 65-68.

<sup>640</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, v. 68.

<sup>641</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 69-72.

Se, tua mercede, sostener nel verno  
Potrà sè stessa tra le angustie avvolta,  
Solleverà di te prece all'Eterno,  
Che sempre quella d'un cor grato ascolta <sup>642</sup>

È sintomatico come il piccolo ma significativo gesto del mietitore possa avere ripercussioni nell'ordine assoluto delle cose, quasi come se il Pindemonte volesse dirci, attraverso le parole del poemetto, come tutto sia globalmente connesso, e come sia presente un grande piano universale di cui siamo troppo limitati per vederne le estremità. Così l'atto del lavoratore sarà destinato ad innescare una catena di eventi positivi: la misera spigolatrice solleverà delle sentite preghiere nei suoi confronti, le stesse che influenzeranno benignamente i successivi raccolti campestri. Il semplice gesto iniziale dunque scatena un circolo virtuoso di positività, e partendo da esso si arriverà all'armonico ordine naturale, determinato dal biondeggiare delle messi nonostante le avversità climatiche.

La nuova tua s'indorerà ricolta,  
E vedrai, che la tua d'altrui pietade,  
Più che le piogge e il Sol, giova alle biade <sup>643</sup>

Le ultime quattro ottave saranno infine dedicate al *tu* femminile, cui il poeta si rivolge non senza una punta di amara rassegnazione:

O tu, tu, la cui sorte ai destin miei  
Parea pur che dovesse ir sempre unita,  
Chi detto avrebbe un dì, ch'io condurrei  
Dalla tua sì diversa or la mia vita? <sup>644</sup>

---

<sup>642</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 73-76.

<sup>643</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 78-80.

La disillusione contenuta all'interno di questi versi è malcelata: la donna dietro tale dedicatoria <sup>645</sup> viene dipinta come il classico modello della viziata vita aristocratica, che si pone contro l'ordine naturale delle cose, sovvertendolo. Ella, mentre il Pindemonte *questo ragiona*, si è con tutta probabilità appena alzata dal suo regale letto <sup>646</sup>: l'ora è certo molto tarda per la sveglia, e vi viene raffigurato l'anticonformismo tipico dei nobili che preferiscono la vita artificiosa notturna piuttosto di godere delle meraviglie del pieno meriggio. La fittizia protagonista altro pensiero non ha che quello di «meditare nuove fogge» <sup>647</sup> per la successiva notte, che inesorabilmente arriverà facendo perdurare l'innaturale ciclo cui è ormai abituata.

L'io lirico, a questo punto, invita la tacita interlocutrice a unirsi a lui in direzione delle romite sponde: il movimento trova la sua conclusione quindi nell'ennesimo inserto moraleggiante, risolto anche in questo caso non con le taglienti staffilate pariniane ma, anzi, con un galante e cortese invito ad entrare in comunione con l'armonia dell'universo campagnolo.

T'attende questo Zefiro, che l'onde

Agitar del tuo crin forse desia,

E più che da' fior suoi, spera diletto

Da quanto ti fiorisce in volto e in petto <sup>648</sup>

Conoscendo l'autore e le sue abitudini intellettuali, non possiamo non definire le ultime due parti del giorno (*Sera* e *Notte*) come quelle a lui maggiormente congeniali e affini. Le ore serali e notturne sono da sempre, specie nel periodo romantico (si pensi alle disquisizioni sepolcrali e ad autori come lo Young dei

---

<sup>644</sup> «Appena sei tu forse di queste piume al giorno uscita». Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 89-92.

<sup>645</sup> Forse Silvia Curtoni Verza? Di sicuro si tratta di un'esponente della medio-alta nobiltà.

<sup>646</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 94.

<sup>647</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, v. 96.

<sup>648</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 101-104.

*Night Thoughts*, il Goethe del *Wanderers Nachtlied* o ancora il Novalis degli *Hymnen an die Nacht*) il momento prediletto per dare libero sfogo alla meditazione e ai pensieri profondi, circondati dalla quiete più silenziosa.

Immagine di questa umana vita,  
Che siccome al suo fin più s'avvicina,  
Più del cammin par correre spedita  
Quel resto, che dal Ciel le si destina,  
È il Sol, quando con bella dipartita,  
Ch'è ritorno ad altrui, ratto declina,  
E tinge il muro del ritiro mio  
D'un roseo raggio, che par dirmi: Addio <sup>649</sup>

È il momento di dire addio a quel Sole tanto omaggiato nel corso delle ore, visto come datore del respiro vitale nel *Mattino* e come dipintore di «fiamme nel ciel» <sup>650</sup> nel Mezzogiorno: esso, «immagine di umana vita» <sup>651</sup>, deve ora assumere la funzione di ritornare ad altrui, vale a dire nell'altro emisfero per irradiarlo, dando fine così alle tenebre notturne.

Quella dell'astro è in ogni caso, come da tradizione estetica pindemontiana, una «bella dipartita» <sup>652</sup>: ancora una volta non sono presenti cenni di rimpianto o di amarezza, ma al contrario il roseo raggio è foriero di un saluto commosso e sentito, ma altrettanto privo di dolore. La motivazione è introdotta subito dopo:

Dalla sua grotta in sen d'atra foresta,  
Ove condusse il dì chiuso e lontano,  
Esce il Silenzio, e della grave testa

---

<sup>649</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 1-8.

<sup>650</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, v. 9

<sup>651</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 1.

<sup>652</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 5.

Ai suoi ministri accenna, e della mano

[...]

Ma tanto ancora ei dominar non pare,

Che non susurro alcun fera gli orecchi <sup>653</sup>

Il silenzio, compagno tanto caro al poeta, giunge finalmente nella landa campestre all'imbrunire <sup>654</sup>: esso non è però totale, e viene ancora macchiato da qualche brusio occasionale simboleggiato dal canto della cauta villanella e dalle sue serali operazioni.

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 sali miglior, fame e innocenza <sup>655</sup>

Quelle dei versi sopracitati 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

---

<sup>653</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 9-12, 17-18.

<sup>654</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 162-163.

<sup>655</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 25-28, 33-35, 39-40.



e chiara notte senza vento» leopardiana. Questo bozzetto domestico riprende la funzione della scena tra la spigolatrice e il mietitore nel movimento precedente: 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>656</sup>, bensì con la genuinità di una mensa «non senza/i due sali miglior, fame e innocenza»<sup>657</sup>.

O bella Sera, amabil Dea fra mille,  
Che non suonano i miei versi più dolce,  
E il gentile tuo viso, e le pupille,  
Onde melanconia spira sì dolce,  
E il crin, che ambrosia piove a larghe stille<sup>658</sup>

La predilezione per la parte conclusiva del giorno, dove l'imbrunire colora il cielo con malinconiche sfumature scarlatte, è data anche da tale invocazione che ricalca il vocativo latino e che richiama quella alla prediletta ninfa gentil. Si può apprezzare, inoltre, un utilizzo elegante e disinvolto dell'endecasillabo sciolto: si nota il totale distacco dal ritmo cantilenante della "canzonetta" settecentesca in favore di una forma più fluida e brillante. La musicalità del verso rende ben

---

<sup>656</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, v. 83.

<sup>657</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 40.

<sup>658</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 41-45.

bilanciate le parti descrittive e quelle meditative <sup>659</sup>, e il passaggio dal quadretto impressionistico alla sentita invocazione alla «amabil Dea» non viene, pur essendo effettivamente brusco, avvertito come sgradevole ai fini della lettura. Il Pindemonte si rivolge dunque alla celebrazione “diretta” della Sera: il giorno che ormai cade, le ombre che si allungano e «l’infiammata fronte» <sup>660</sup> del Sole che già inizia il suo declino verso l’orizzonte. L’atmosfera è decisamente meditativa, e l’autore contempla lo spettacolo serale con un misto di serenità e di pensieri di profonda saggezza <sup>661</sup>: l’influsso della poesia cimiteriale di marchio anglosassone è già ben presente nei suoi versi, anche se si nota una sua firma del tutto personale, tesa a evitare qualunque manierismo che era invece presente nella sua produzione giovanile.

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,  
Canterò pur <sup>662</sup>

L’encomio è soffuso e franco, e i versi sono sgombri da ogni cedimento emotivo ed eccessivamente sentimentale. Il pensiero del Pindemonte viene espresso con un grande equilibrio e buon gusto, e viene velato da quella malinconia bianca che già abbiamo riscontrato nelle altre *Campestri* e che rende i versi colmi di quella miscela di serena accettazione del destino e di fiducia nell’umana sorte che è ormai un tratto distintivo del Nostro. Ma i tratti che più fanno da preludio ai successivi *Cimiteri* (e *Sepolcri*) sono contenuti nelle ultime ottave, e sono preceduti da

---

<sup>659</sup> Cfr. Binni 1947, pag. 337-339.

<sup>660</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 57.

<sup>661</sup> Cfr. Bertazzoli 2007, pag. 249-251.

<sup>662</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 49-55.

un'ulteriore parentesi descrittiva dove non è assente, nemmeno questa volta, un piccolo inserto moralistico.

Ah sì crudo piacer me non invita,  
L'innocente a mirar pinto volante  
Cader dall'alto, e in ciel lasciar la vita,  
O a sentirlo non morto e palpitante  
Tra le mie calde e sanguinose dita <sup>663</sup>

La crudezza della caccia esulava, chiaramente, dai delicati e moralistici dettami pindemontiani: emerge da questi versi una considerazione sacrale per la vita e il deciso diniego per le usuali (ed evitabili) forme di arte venatoria. Il Pindemonte sfoggia invece la sua grande passione per l'equitazione (tra l'altro condivisa dall'amico Alfieri), in questo caso trasfigurata in tratti semi-epici che sottolineano la nobiltà della disciplina contro l'asprezza della caccia.

Più mi piace, campestre cavaliere  
Sul mio bruno vagar ratto destrier  
Vien dalla stalla; ei rode il ferreo morso,  
E trema impaziente in ogni vena.  
[...]  
E talor gioverà per vie novelle  
Porlo, e piagge tentar non tocche avanti;  
Perdermi volontario, e di donzelle  
Smarrite in bosco, e di guerrieri erranti <sup>664</sup>

---

<sup>663</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 58-62.

<sup>664</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 63-66, 73-76.

Il filo del pensiero pindemontiano si snoda attraverso tra individualità e giudizio: il fugace pensiero del cacciatore vagante è il pretesto per una sorta di anacronistico *stream of consciousness* che lo fa «volger l'alma» e volare con la fantasia attraverso immagini dal gusto ariostesco-petrarchesco. Dopo tale fuggevole parentesi il pensiero ritorna subito a quel Sole «che al torcer sol d'un guardo mio vien meno»<sup>665</sup>, confermando una volta di più come l'accettazione della solitudine, ben gradita dal poeta soprattutto nella propizia atmosfera serale, non risulti mai isolata ma sapientemente interconnessa con la contenutistica sociale e gnomica: è proprio tale alternanza a costituire l'essenza di ispirazione, rivelando i principi profondi dell'autore visti attraverso un ritmo comune che riflette la coscienza della vita di una società in crisi, e vista tramite le proprie esigenze morali ed estetiche. Ora però ritorna il momento della tacita ammirazione: le nuvole riflettono l'acceso caleidoscopio dei vivi colori tra il rosso acceso (*foco*) e il giallo (*fuggitiva ambra*), mentre la mente dell'io lirico viaggia attraverso la fantasia e la realtà immerso in uno stato di mesta armonia, in dei versi dove l'ispirazione sepolcrale è più che manifesta.

Oh così dolcemente della fossa

Nel tacito calar sen tenebroso,

E a poco a poco ir terminando io possa

Questo viaggio uman caro, e affannoso<sup>666</sup>

Il parallelo tra il tragitto del Sole e quello dell'umana vita è tanto semplice quanto adeguato al contesto sapienziale: l'autore auspica per sé stesso una fine placida e silenziosa, immaginando di terminare la propria terrena esistenza in maniera quanto più serena. Il pensiero di morte, così come in precedenza, viene esplicitato con la massima tranquillità d'animo: non con affanno o apprensione, ma con una dolce malinconia viene proiettato nel futuro il momento in cui l'io lirico, ormai al termine del suo «viaggio uman caro»<sup>667</sup>, non sarà più in grado di vedere la sfavillante brillantezza del crepuscolo. Nelle ottave successive (XIII-XIV) la proiezione futura arriva alla sua naturale e terrena conclusione: quando arriverà il momento della

---

<sup>665</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 84.

<sup>666</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 89-92.

<sup>667</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 92.

morte, sarà il «sasso/sotto quell'elce, a cui sovente or torno»<sup>668</sup> ad essere intriso di quella funzione eternatrice che lo renderà ancora vivo agli occhi di quello “Spirto amico” che si imbatte nella sua tomba. E d'altro canto come non poteva avere il Pindemonte lo stesso pensiero dell'amico Foscolo, il quale parlava di «celeste corrispondenza d'amorosi sensi», capace di far destare «l'armonia del giorno/con soavi cure»<sup>669</sup>? Il pensiero di morte<sup>670</sup> che si insinua nei versi e nel pensiero del veronese non assume le forme patetiche della poesia inglese fine settecentesca, ma esprime un senso di una dolcezza distaccata e quasi musicale<sup>671</sup>. Il Pindemonte non si illude: a poco più di trent'anni egli ha già una chiara percezione di come l'umano viaggio sia certamente caro, ma altrettanto «affannoso». Gli ultimi versi rivelano una maturità di pensiero certamente fuori dal comune; egli si proietta in un futuro dove lui stesso sarà morto con una notevole disinvoltura, proponendo un parallelo temporale che collega le due postazioni ombreggiate dove egli stesso si situa nel momento presente e in quello futuro della morte.

Mi coprirà quella stess'ombra morto,  
L'ombra, mentr'io vivea, sì dolce avuta,  
E l'erba, de' miei lumi ora conforto,  
Allor sul capo mi sarà cresciuta<sup>672</sup>

Il mondo poetico del Pindemonte viene rivelato dunque nella sua finale interezza ed essenzialità: l'interlocutore fittizio se ne renderà conto contemplando il sobrio monumento funebre del Nostro, ammirando la moderazione che l'ha contraddistinto fino all'ultimo e che l'ha portato «quasi ad ingannar la Parca»<sup>673</sup>. La razionalità di pensiero espressa per tutta la durata delle *Campestri* si mantiene coerente nel suo snodo pacato ma al contempo deciso, con il Pindemonte che

---

<sup>668</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 100-101.

<sup>669</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 27-28.

<sup>670</sup> Cfr. Raffaella Bertazzoli, *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Verona, Edizioni Fiorini, 2002, pag. 39-42.

<sup>671</sup> Anche Parini, *La vita rustica*, vv. 1-4.

<sup>672</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 104-107.

<sup>673</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 112.

propone una visione lucida e massimamente profonda della vita e sul come viverla, dimostrando un'altra (implicita, questa volta) presa di posizione contro l'artefatta vita mondana: che importanza può assumere, si chiede allora, di fronte all'immensità della contemplazione notturna che segue il pacifico e disteso flusso di pensieri serale, il vacuo *modus vivendi* che in quelle stesse ore sta prendendo forma nelle ricche sale dei signorotti dell'alta borghesia. La filosofia di vita dell'autore non poteva essere manifestata in maniera più limpida: il contrasto Natura-Società viene enunciato in maniera tale da mettere in luce tutta la radicale distanza tra due mondi che rispecchiano, in fin dei conti, due modi totalmente soggettivi di vivere la propria esistenza. La vita e l'universo circostante ci mettono di fronte alla possibilità del vivere con purezza e semplicità, ma è totalmente del soggetto pensante la scelta di abbracciare una strada, o l'altra: tale scelta non è di sicuro semplice, e la via intrapresa dal Pindemonte è «solinga e muta»<sup>674</sup>, insomma di non facile percorribilità<sup>675</sup>.

Ma donde in altro suol meglio si varca,

Giungesti quasi ad ingannar la Parca<sup>676</sup>

Cosa si intende, qui, per *altro suol*? È probabile che venga interpretato il differente stile di vita di quello che possiamo denominare il *paradigma Pindemonte*, vale a dire quel semi eremita che abbraccia l'erta via della *solitudo* intesa come scelta esistenziale, scelta fatta in maniera non drastica ma consapevole. La Solitudine (che già era stata posta in apertura delle *Campestri*, in posizione di netta e fondamentale importanza) implica qui il distacco dunque non completo ma filosofico dalla vana vita mondana, simbolo metonimico che indica l'insieme più generale degli affetti terreni e degli attaccamenti materiali: solo così si può giungere ad «ingannare la Parca» (Atropo, colei che decide quando recidere il filo della vita) e a rendere quasi dolce il finale distacco dalla vita terrena.

Il finale del penultimo movimento del poemetto risponde alle caratteristiche della classica chiusura di carattere sentenzioso, dove vengono tirate le somme delle precedenti elucubrazioni filosofiche.

---

<sup>674</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, v. 110.

<sup>675</sup> Ancora Cerruti 2000, pag. 61-72.

<sup>676</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 111-112.

L'alme stolte nodrir non aman punto  
Il pensier della loro ultima sorte,  
E che solo ogni dì morendo appunto  
Può fuggirsi il morir, non fansi accorte.  
Così divien come invisibil punto  
Il confin della vita e della morte <sup>677</sup>

Non c'è nemmeno da chiedersi a chi sia riferito quel *stolte*: sicuramente nemmeno qui la critica si fa feroce, ma risulta, al solito, quasi un rimprovero amichevole. La vacuità delle persone che vivono una mondanità quanto mai effimera non permette certo loro di avere pensieri profondi, o di sostenere sagge riflessioni su un argomento, quello della Morte, tanto lontano dal punto di vista temporale da sembrare inaccessibile. Nel Pindemonte-pensiero, invece, non solo i “pensieri di morte” sono contemplati ed analizzati con lucidità, ma le meditazioni vengono proiettate in uno spazio memoriale futuro dove l'«ultima sorte» è condizione immanente. È, a mio avviso, rilevante sottolineare l'importanza della forma verbale del v. 115: utilizzando il gerundio, il Pindemonte indica non solo la riflessione riguardante il momento della dipartita dal mondo terreno, ma la condizione progressiva di un'azione in atto, per l'appunto, *ogni dì*. Egli sembra dunque ispirarsi a un “*cotidie morimur*” di senecana memoria: la grande importanza delle riflessioni attorno alla morte stessa non sono che una graduale preparazione alla stessa, alla quale si può esserne assuefatti gradualmente attraverso il costruttivo esercizio della solitudine. La solitudine stessa non è quindi che una “morte” lenta, sequenziale; grazie ad essa possiamo essere indotti a un lento ma risoluto distacco da quelle materialità terrene che rendono angoscioso il pensiero dello stesso trapasso. In questo modo l'autore riuscirà a rendere «come invisibil punto/il confin della vita e della morte» <sup>678</sup>, facendo della propria vita una lenta ma dolce transizione verso l'inevitabile.

---

<sup>677</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno*, *La Sera*, vv. 113-118.

<sup>678</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno*, *La Sera*, vv. 117-118.

Già sorse, ed ogni stella in ciel dispose  
Notte con mano rugiadosa e bruna;  
Piena nell'orbe suo splende, e le cose  
Di soave color tinge la Luna <sup>679</sup>

Il culmine parossistico del pensiero estetico pindemontiano si raggiunge nella parte dedicata alle ore notturne <sup>680</sup>, la cui rilevanza viene evidenziata dalla consueta personificazione che appare immediatamente nel secondo verso (nel precedente movimento si arrivava addirittura al v. 41). Nella silenziosa oscurità della notte il mondo incontra la tacita necessità del sonno, con la gente che «si rinserra ed aduna» all'interno delle loro abitazioni: tuttavia l'io lirico, ancora una volta immerso in un'anticonformistica diversità, provandosi una sorta di «Signor del Mondo abbandonato» <sup>681</sup> e completamente circondato da un paesaggio ideale per i suoi perenni intenti meditativi. La fedele compagna dell'autore, che siede su un solingo poggio in attenta contemplazione, non può che essere una distesa quiete:

Come nella Natura, che sospende  
Ogni opra agli occhi, è la quiete augusta!  
[...]  
Cupo tenor di musica locusta,  
E romorosi più nella profonda  
Quietè o rio tra i sassi, o al vento fronda <sup>682</sup>

L'attenzione viene però immediatamente catturata dalla tetraggine aggettivale che accompagna le stesse definizioni della notturna concordia: il silenzio è universale, ma il tenore musicale è *cupò* e la quiete *angusta*. Il malinconico frinire delle locuste e il bisbiglio soffice del vento tra gli arbusti permea la calma atmosfera di un

---

<sup>679</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 1-4.

<sup>680</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 164-165.

<sup>681</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, v. 8.

<sup>682</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 8-9, 14-16.



malinconico drappo che risulta in sintonia con la linea di pensiero pindemontiana. Non lasciamoci però ingannare: il cupo canto delle “locuste grillaiuole” non va confuso con il funebre pianto di morte di (anacronistica) pascoliana memoria <sup>683</sup>. L’oscurità della seconda ottava viene spazzata via dalle «fresche aure notturne», quasi come se il poeta, dopo un attimo di iniziale smarrimento, si concedesse alle «Gioie notturne» e i «Piacer pensosi» affini al suo nobile spirito, e il preromantico orrore notturno viene definito, senza mezzi termini, *bello*.

Quale nella rapita alma s’imprime  
Forza di melanconico diletto!  
Com’è gentile a un tempo, ed è sublime  
Del gran teatro, ove ora son, l’aspetto! <sup>684</sup>

Contemplando il vasto orizzonte l’anima sensibile dell’autore viene irrimediabilmente catturata dal gran scenario di Natura, tanto bello da sembrare uno splendido teatro dove «non s’ammira in pinta scena/O danzar Ninfa, o gorgheggiar Sirena» <sup>685</sup>, ma costellato di incontaminate meraviglie che non necessitano la mano dell’uomo per apparire in tutta la loro sublimità.

Nè qui gran sale d’immortal lavoro  
Sorgon, dove le faci a mille a mille  
S’addoppian ne’ cristalli, illustran l’oro,  
E l’aria tutta accendon di faville <sup>686</sup>

Questi versi di carattere impressionistico sono protagonisti di un cambiamento di direzione repentino: si passa, per l’ennesima volta, alla dimensione mondana

---

<sup>683</sup> Cfr. Bertazzoli 2002, pag. 221-252.

<sup>684</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 25-28.

<sup>685</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, v. 31-32.

<sup>686</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 33-36.

costellata da «scherzi, ed ire, e riso»<sup>687</sup>, un mondo di cui ancora una volta si enfatizzano le inconsistenti vacuità. Le ottave VI-VII sono ancora una volta dedicate al binomio natura-vita mondana, arricchite in questa circostanza con un'indagine autobiografica del Pindemonte stesso.

Mirabile è ciò tutto

[...]

Me pur nell'età mia punse vaghezza.

So i misteri d'un ballo, e delle cene

La non vulgare ed erudita ebbrezza;

So di quanta ventura è l'andar vinto

Da due ciglia, due guance, e un cor dipinto<sup>688</sup>

Il velo d'ironia presente nelle parole del veronese è davvero malcelato: dal *mirabile* al *ventura*, egli ridicolizza la vanità aristocratica non con fendenti di sciabola, ma con delicati affondi di fioretto. Lodevole e sincero il *mea culpa* del Pindemonte, il quale si rende conto a posteriori della fumosità di certi vizi che in gioventù l'hanno attratto, come balli e cene, ma realizza con altrettanta precisione l'ipocrisia dell'amor cortese, rappresentato da quel cor dipinto che altro non è che un surrogato del vero e nobile sentimento da lui ora rintracciato nella semplicità di natura.

Come si può, dunque, dare importanza a cose tanto futili quando ci si trova davanti alle alte visioni notturne e alle profonde meditazioni che le stesse ispirano?<sup>689</sup> La maestosità delle stesse non possono che vanificare un mondo che a confronto si rivela così piccolo e insignificante, all'interno del quale nelle stesse ore viene condotta una vita agli antipodi da quella descritta dal Nostro. La questione nasce spontanea, vista la familiarità con quella società in cui il Pindemonte era abituato a vivere: egli non la disprezza fino in fondo, ma ne prende le dovute distanze, anche

---

<sup>687</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, v. 39.

<sup>688</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 41, 44-48.

<sup>689</sup> Cfr. Binni 1947, pag. 329-332.

e soprattutto dopo aver avuto l'epifanica rivelazione conseguita dal soggiorno a Vesano e dalle sublimità campestri.

Ancora una volta poi lo spazio visivo memoriale cambia repentinamente: dai saloni illuminati a candele si ritorna allo spazio-tempo presente («in questi giorni»), in cui si rinnova la meditazione sulla verginità del creato.

Questo pian fosco, questo ciel sereno,  
La visibil di tanti astri armonia,  
D'ogni scena, o palagio, e di quel raro,  
Che mai l'arte offerir possa, è a me più caro <sup>690</sup>

Le due dimensioni non possono nemmeno essere poste in comparazione: se il Pindemonte ha comunque trascorso parte della sua giovinezza nel bel mondo aristocratico (al quale apparteneva, d'altro canto, per nascita), ora predilige di gran lunga la vista armonica della Natura che mai potrà essere imitata dall'arte umana. L'aria stessa, alito vitale, sembra essere contaminata dalla lussuosa voluttà degli ambienti di corte, risultando impura e stantia: niente a che vedere con la liber'aura che l'autore riesce ad respirare nella notturna effervescenza. Inoltre, all'interno delle «infide mura» balli e danze scoloriscono le gote dei già cerei nobili, rendendole «pallide e smunte»: dame e signorotti, ormai esangui imitazioni della cavalleresca aristocrazia di un tempo, fanno del loro affezionato consigliere quel «cristallo» che, ormai fedele compagno, assurge a simbolo della loro vana ed appariscente bellezza. Tuttavia, il rosso del belletto continuamente cosparso nelle loro guance non riesce a celare del tutto il vero colorito dei nobili, e con esso la loro natura malaticcia e cagionevole («Che sotto il rosso ancor trapela e spunta/vittorioso il crudel bianco e il giallo» <sup>691</sup>): nella chiusa dell'ottava IX viene così rivelata la vera natura di quel mondo, tutto artificio e malizia, celato dietro un drappo che lascia però intravedere degli emblematici spiragli di verità, attestando il trionfo della vanità.

E, come stelle d'annebbiato cielo,

---

<sup>690</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 53-56.

<sup>691</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 69-70.

Il Pindemonte ha ormai imparato a trovare nel mondo di natura uno spazio più consono per pensieri ed ispirazione: accomodato in un campestre poggio, egli osserva la Notte ormai sopraggiunta in uno stato quasi di soggezione. Squadrando la volta celeste e il firmamento scintillante, egli riesce ad intravedere l'impronta della divina volontà e Sapienza, che lo riporta a una riflessione sulle scienze poi più volte ripresa anche nelle *Prose*.

E nelle terre incognite e novelle,  
Audace pellegrino, entro e m'aggiro,  
Veggio abitanti, e sopra tutto impressa  
Con vario stil la Sapienza istessa <sup>693</sup>

I versi notturni sono cosparsi di soggezione devota, dimostranti il lato più religioso dell'animo pindemontiano <sup>694</sup>. La stessa Sapienza sembra essere quella di Dio, tuttavia il tragitto che il Nostro compie da «audace pellegrino» <sup>695</sup> sembra avere tutti i crismi dell'indagine scientifico-empirica: il fatto che entrambe le concezioni compaiano in maniera omogenea e quasi conciliante è un chiaro segno di come Ippolito Pindemonte fosse una personalità intellettualmente di tutto rispetto, dalla mente aperta e mai bigotta, tanto fervente credente dal punto di vista religioso ma mai chiuso verso una visione scientifica d'insieme che fu in grado di conciliare con la devozione in maniera totalmente bilanciata.

Con l'ausilio delle ali del pensiero, dunque, la mente si erge in direzione di un viaggio oscuro ma affascinante, alla ricerca dei tanti misteri e forze di natura fino ad allora ermetiche e negate all'uomo. Tuttavia, l'uomo di scienza non può permettersi di giocare ad essere Dio: va mantenuta una certa distanza “di sicurezza”, ergo non ci si può astrarre in maniera smodata dalla realtà quotidiana

---

<sup>692</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 71-72.

<sup>693</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 77-80.

<sup>694</sup> Cfr. Bertazzoli 2002, pag. 11-16 per un rapido accenno al binomio notte-religione (con corposa bibliografia in calce) e Ferraris 1990, pag. 43-46.

<sup>695</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, v. 78.

per immergersi senza criterio nel pur caldo livello semi-divino portato dalle cognizioni scientifiche. Il pericolo, in quel caso, può essere una sorta di illusoria percezione di “invincibilità”:

La terra scorgo, e quest’uman legnaggio,  
Come oscuro il potente, il grande basso,  
Semplice il dotto, e mi par folle il saggio!<sup>696</sup>

È necessario, a questo punto, scendere dalle alture inesplorate della Scienza per guardare la realtà attraverso il filtro dell’equilibrata moderazione: si dovrà pertanto tener conto dei limiti dell’umanità, e di come la struttura antropica sia, per un certo verso, sublime nella propria incompletezza. Pure in questo caso traspare la natura equilibrata dell’autore, che non giudica drasticamente nessuno dei valori opposti ai quali si trova di fronte, cercando la moderazione e rifiutando qualunque tipo di estremismo: la realtà viene così abbracciata e vissuta nei suoi aspetti molteplici da parte del veronese, che ne saggia le diverse sfaccettature per arrivare ad un’esperienza completa e di valore.

Dolce usignuol, la voce tua conosco,  
Che il suo nettare sempre in me diffuse.  
Sempre io t’amai; tristo è il tuo genio e fosco,  
E te compagno lor dicon le Muse:  
Ebbi genio conforme io pure in sorte,  
Ed entrai giovinetto a quella corte<sup>697</sup>

Notevole come il Pindemonte utilizzi un mito greco, quello di Filomela (figlia del re d’Atene Pandione, mutata in usignolo insieme alla sorella per aver preparato a Teseo un banchetto con la carne dei suoi figli) per sottolineare la melica

---

<sup>696</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 84-86.

<sup>697</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 91-96.

malinconica del proprio canto, specificandone l'indole «dolce e soavissima». Egli ebbe dunque in dotazione un “genio conforme” a quello del melanconico uccellino, e questo influì sulle produzioni triste e fosche di cui si intravede il riflesso nelle *Campestri*.

Pera chi al bosco tuo t'invola, e udirti

Crede rinchiuso in carcere molesto!

Cantor non compro tra gli allori e i mirti

Udir ti dee; chè il tuo teatro è questo <sup>698</sup>

“*Il tuo teatro è questo*”: ancora una volta il Pindemonte sottolinea l'importanza della connessione fondante tra un certo tipo di poesia (quello appunto basato sul genio sublime e fosco) e il suo naturale habitat agreste, fondamentale per una creazione estetica basata sul sentimento di natura e svincolata da qualsivoglia intento manieristico (il «molesto carcere») <sup>699</sup>.

[...] e della Notte

L'orror più tenebroso orni e consoli.

Ambo il canto innalziam tra rupi e grotte,

Paghi, quantunque non uditi e soli <sup>700</sup>

Le ottave finali del movimento (e del poemetto intero) si innestano con decisione all'interno di una poetica chiaramente preromantica: il classicismo delle prime produzioni è qui spazzato via da un gusto stilistico tendente all'orrido e al melanconico sublime. Il canto notturno presuppone una condizione di solitudine, e l'appagamento dell'essere *non uditi* conferisce al tutto un attributo di incorruttibilità quasi primordiale che rende la poesia tanto “terribile” quanto pura ed incontaminata. Una simile forma lirica, pertanto, non può trovare il suo *humus*

---

<sup>698</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 97-100.

<sup>699</sup> Cfr. Binni 1947, pag. 321-324.

<sup>700</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 107-110.

letterario ideale che nell'ancestrale Notte, «nata pria del Sole, e (che vivrà) più del Sol» <sup>701</sup>: il Nostro le tributa l'ormai consueta chiusa encomiastica, chiudendo il ciclo della giornata con la celebrazione di quella che sembra essere la meta finale non solo della vita terrena ma anche della sua creazione artistica, grazie a una poesia svincolata oramai dall'ordine armonico di marca classica e sempre più orientata verso un gusto dai connotati maggiormente visionari e melodrammatici che troverà la sua sublimazione nella produzione cimiteriale; una lirica che non poteva dunque non rendere omaggio alle immensità notturne, ispiratrici prime di un clima meditativo e spettrale.

Salve, gran Dea

[...]

Ma tutta rimirarti, e tutte a un'ora  
Goder le tue bellezze è a me più grato.  
Notte, de' vati, e cor teneri amica,  
Coroni il nome tuo la mia fatica <sup>702</sup>

Le *Quattro parti del giorno* sono espressione di quel sottogenere stagionale che trova nell'Inghilterra del fine '700 il terreno più fertile per la propria proliferazione <sup>703</sup>: le caratteristiche probanti del genere vanno quindi ricercate nel senso ciclico del tempo filtrato attraverso l'avanzamento della giornata scandita dal punto di vista naturalistico e avente sullo sfondo quel *locus amoenus* agreste tanto caro all'autore. Attraverso la cadenza temporale del mondo campestre, l'*ego* ha modo di rigenerarsi e ricaricarsi, privilegiando il contatto con la natura risanatrice e fuggendo l'artificio del mondo cittadino per mezzo di un *otium* che sembra avere tutte le caratteristiche della *requies* agreste oraziana. «La libertà dalla costrizione del tempo diviene sinonimo di felicità» <sup>704</sup>: lontano dai confini del finito e del mondano, il Pindemonte può finalmente trovarsi

---

<sup>701</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, v. 114.

<sup>702</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 129, 133-136.

<sup>703</sup> Bertazzoli 2007, pag. 65-97.

<sup>704</sup> Cfr. Starobinsky 1990.

ove desiderai tanto di essere: in mezzo d'una bella campagna. Colline e boschetti, prati e ruscelli,  
soggiorno di tranquillità e pace <sup>705</sup>

un luogo in cui il tempo non è legato alle concezioni utilitaristiche di unidirezionalità e linearità, ma che al contrario si allaccia a una ciclicità ordinata e misurata, compatibile con un'atmosfera salubre e leggera.

La poesia stagionale nel suo complesso si allaccia a quelle concezioni arcadiche protese nel tentativo di salvaguardare l'autenticità del vivere attraverso il bilaterale tentativo di esilio rurale e la salvaguardia dei valori del passato attraverso il recupero del mito: la lirica pindemontiana non arriva mai a tali estremizzazioni, ripudiando quelle esasperazioni arcadiche che davano alla poesia una somma vacuità.

Il ritiro campestre si concilia alla perfezione pure con il profondo sentimento religioso del Pindemonte: la presenza di Dio si riverbera nell'intero Creato, diventando punto centrale di riflessione e onnipresente figura allo stesso tempo essenza della poesia e sua fonte ispiratrice. Nella concezione panteistica inserita in tale forma lirica echeggia l'implicita consapevolezza delle passioni alienanti e distruttive presenti all'interno di un mondo, quello della bella società, dove gli inganni d'amore non portano ad altro che a disillusione e allontanamento da Dio: vediamo, ancora, il prezioso Thomson <sup>706</sup>.

'Tis nought but gloom around: the darkened sun  
Loses his light. The rosy-bosomed Spring  
To weeping fancy pines; and yon bright arch,  
Contracted, bends into a dusky vault.  
All Nature fades extinct <sup>707</sup>

---

<sup>705</sup> Prima *Prosa Campestre*, in Ferraris 1990, pag. 65.

<sup>706</sup> Per un aggiornato approfondimento su James Thomson cfr. Bertazzoli 2002, pag. 65-119.

<sup>707</sup> James Thomson, *Seasons, Spring*, (London, 1811), pag. 43.



La percezione del tempo nel poemetto si svincola dunque dall'esperienza mondana per diventare una profanazione dell'eterno: in questo spazio consapevolmente esterno il Nostro si inserisce all'interno di una condizione "altra", rigenerante e positivamente antitetica ma non finendo mai per abbandonarsi totalmente ad essa.

## 4.4 – Prodromi preromantici e sensibilità anglosassone nelle *Poesie Campestri*

### 4.4.1 – Ippolito Pindemonte e la poesia inglese

L'Italia, scossa dalle novità del Parini e del Monti, cercava una poesia più vera e più conforme al linguaggio del cuore [...] Ippolito Pindemonte fu uno dei primi ad accorgersi di questa necessità che aveva la poesia di lasciare gli artificiosi orpelli della retorica, e di ritornare all'eterna fonte di ogni bellezza, che è la Natura <sup>708</sup>

Così si esprime Giacomo Zanella nell'analizzare l'estetica lirica pindemontiana: osservando l'evoluzione della scuola italiana fine settecentesca, si pone l'accento implicitamente pure allo sviluppo soggettivo della poesia dello stesso autore, e di come egli, lasciando le sazieta' retoriche dell'Arcadia, fu un equo e semplice studioso della condizione di natura. L'arte a lui contemporanea (e, come espresso

---

<sup>708</sup> Zanella 1885, pag. 215.

satiricamente nelle *Quattro parti del Giorno*, la stessa società) era ormai una pallida e artificiosa imitazione retorica, costellata di esponenti tesi nello sforzo di raggiungere la semplicità dei grandi: uno sforzo evidentemente vano, che li condusse all'ambizioso tentativo di sopraggiungere a tali vette attraverso la via imbellettata degli orpelli e dei fronzoli. Il Pindemonte, se già nello scritto *Sulle belle lettere* condannava il gusto corrotto moderno auspicando l'instaurazione di un'Accademia attenta tanto sul piano letterari quanto su quello linguistico <sup>709</sup>, con le *Campestri* promuove un ideale nuovo ed efficace di far poesia, pescando sensibilmente dalla lirica anglosassone e rendendo tutto italiano quel genere contemplativo e morale fino ad allora proprio, per l'appunto, dei grandi poeti inglesi. Si fa giustamente cenno pure alla poesia di derivazione tedesca, importata nel nostro Paese da quel Bertola che tradusse con abilità la dolcezza delle anacreontiche gessneriane: senza dubbio anche il veronese apprezzò tale *modus* poetico, il quale era però ancora un genere infante nella scuola italiana. Il Gozzi così lo ricorda, nel *Sermone contro il gusto di oggidì in poesia*:

le divine alme Sorelle

Prete a fuggirsi e ad apprestar Parnaso

In gelate nevose alpi tedesche

E a vestir d'armonia rigida lingua <sup>710</sup>

Questa dunque la reputazione della tedesca letteratura nel panorama italiano al termine del XVIII sec.: nessuna notevole imitazione, a parte qualche vestigia dal retrogusto goethiano (Monti, Sigismondo Chigi) e del suddetto innamoramento bertoliano per le svizzere *Bucoliche* del Gessner. Molto meglio recepita fu la poesia inglese, appunto: il Cesarotti, come sappiamo, rivestì il ruolo di precursore della forma letteraria, tutta preromantica, del poema epico-legendario a tinte nordiche dell'Ossian (nonché traduttore di quell'*Elegy* del Gray tanto importante nella formazione del Nostro <sup>711</sup>). Fu egli uno dei sicuri capi d'ispirazione per il Pindemonte, con il quale ebbe finanche (come già accennato) un buon rapporto fatto di reciproca stima ed amicizia: parlando però dell'anglofilia pindemontiana

---

<sup>709</sup> Cfr. Peri 1905, pag. 77-81.

<sup>710</sup> Zanella 1885, pag. 218.

<sup>711</sup> Traduzione inoltre presente nel fondo Pindemonte.

non possiamo non mettere al primo posto per ordine di importanza Giuseppe Torelli, il quale fu di fondamentale peso per l'iniziazione alla lingua e alla letteratura. Al caro precettore egli dovette quindi il fondamentale avviamento alla cultura d'oltremarina, ed ebbe modo di onorarlo a dovere sia nelle *Prose* che nelle *Poesie Campestri*: nel *Lamento d'Aristo* infatti l'autore rende un sincero encomio al caro precettore, «che al fianco mio prendesti spesso il più erto della via Dircèa»<sup>712</sup>.

Nel concreto, il Pindemonte compose finanche un poemetto (*La Gibilterra Salvata*) in onore di Elliot e della difesa della fortezza contro le forze navali francesi, spagnole e olandesi: sincere sono le ottave finali (oltretutto tradotte dall'amico William Parson e inserite nella *Florence Miscellany*), dove egli si destreggia in una aperta lode alle glorie marittime dell'Inghilterra.

Molto, Albion, di gloria ancor t'aspetta.

Altri animare le tele, ed il compasso

Di Vitruvio a girar meglio si metta

[...]

Voi seguite, o Britanni, i vostri fati:

Di Sofia meditar quel ch'è più arcano

[...]

Felici, e ancor per molta età, se i grati

I troppo grati piacer, se il guasto e insano

Costume, e di lung'ozio infausta calma

Tutto il vigor non vi torrà dell'alma<sup>713</sup>

Fu proprio il Parson ad essere un'ulteriore fondamentale fonte d'ispirazione per l'apertura del Nostro alla letteratura britannica, come si evince dalla dedicatoria presente sempre nelle *Campestri*:

---

<sup>712</sup> Ippolito Pindemonte, *Lamento d'Aristo*, vv. 34-35.

<sup>713</sup> Ippolito Pindemonte, *Gibilterra salvata*. In Torri 1858, pag. 453.

[...] che d'Arno in riva  
Guidi per mano le Britanne Muse,  
E col bel suon delle straniere voci  
Ogni attonita svegli eco Toscana.<sup>714</sup>

Il Pindemonte, grazie alla positiva influenza degli amici letterati, fu dunque lettore appassionato di Pope e di Addison, del Gray e del Milton, che così celebra nello stesso poemetto.

[...] e all'odoroso  
Rezzo del suo cantato Eden io vado  
Con piacer redivivo errando sempre:  
Come spesso a veder torno e ritorno  
Quelle caste bellezze  
[...]  
E dille al fin, come in un Eden vero,  
Suoi canti udendo, la mia stanza io muto<sup>715</sup>

Un ruolo attivo lo assunse giocoforza quel soggiorno londinese del 1789, dove insieme all'amico il veronese visitò le meraviglie della capitale e diversi deliziosi parchi che furono così apprezzati da ispirare quei *Sepolcri* composti quasi un ventennio più tardi: fu invece la lettura del *Rasselas* del Johnson a suggerirgli l'idea dell'*Abaritte*. Nel soggiorno inglese il Nostro inoltre acquistò un'interessante antologia fresca di stampa, portante il titolo "*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*": il volume contiene una serie di passi tratti dai più

---

<sup>714</sup> Ippolito Pindemonte, *Al Signor Guglielmo Parson*, vv. 2-5.

<sup>715</sup> Ippolito Pindemonte, *Al Signor Guglielmo Parson*, vv. 118-122, 132-133.

importanti autori del periodo, tra cui Thomson, Gray e Blair ed è tutt'ora conservato nel fondo pindemontiano della Civica di Verona.

Dell'ammirazione del Pindemonte per il Gray abbiamo già parlato: al poeta inglese, tanto vitale nell'introduzione delle tematiche sepolcrali e preromantiche, egli tesserà le migliori lodi biasimando senza esitazione l'Andrès che definì la sua poesia «un ammucciamiento di idee senza ordine e senza proporzione» e così rispondendo al Vannetti.

Gray ha composto pochissime e brevi cose: come sarebbe così celebre presso gl'inglesi co quei difetti? Ma basta leggerlo per vedere com'egli sa unire all'entusiasmo il giudizio, com'è limato, come affettuoso <sup>716</sup>

Ippolito Pindemonte fu dunque uno dei primi autori italiani che seppero giovare della poesia straniera senza snaturarsi e offendere il gusto della propria nazione: già nel Parini e nel Monti avvenne una sorta di positiva contaminazione di pensiero, ma se in loro prese forma una dizione più sobria e virile, nel veronese prevalse la naturalezza delle immagini, la genuinità del sentimento e la profondità di ispirazione. Egli attuò una sorta di silenziosa riforma del genere lirico sul modello anglosassone, ripudiando quelle banali tessiture di suoni e sillabe prive della delicatezza di pensiero tesa a commuovere il cuore e stimolare la mente: prese l'esempio del "modello di Bristol", dove dei giovani ingegnosi scelsero di ripudiare una poesia artefatta per scegliere a tema la campagna e la vita domestica, la sobrietà dell'amore del focolare e le soffuse inquietudini cimiteriali. Ippolito, conforme a tali prerogative, scelse di abbracciare la semplicità della quotidianità, le delicate variazioni di natura e l'onestà del cuore: attraverso un verso fluido e una dizione chiara egli esterna sentimenti e meditazione che erano state spesso trascurate in precedenza, filosofeggiando sui casi della vita e avvicinandosi alla modernità con sguardo critico. In generale del Pindemonte noi leggiamo una lirica intima e malinconica, che trae maggiormente il proprio *quid* dalla rassegnata ma composta contemplazione dei mali della vita rispetto alle passioni amorose: sembra di leggere tra le righe la presenza nascosta della maestria petrarchesca (e specialmente il Petrarca dei *Triumphs*), ma oltre al poeta aretino egli prese palesemente spunto dagli anglosassoni, capaci di costituire un serbatoio

---

<sup>716</sup> Lettera al Vannetti, 25 luglio 1785.

inestinguibile di pensieri soavemente mesti. Un'anglofilia che dunque si pone a metà fra tributo e sincera fonte di ispirazione, dettata dall'esigenza di una poesia maggiormente verace e sentimentale, cioè l'espressione genuina di un'urgenza fisiocratica tesa al ritorno all'innocenza virtuosa della vita rustica, di cui l'ispirazione campestre (o *laghista*, se vogliamo collegarci ai romantici inglesi) rappresenta l'espressione letteraria più coerente: una poesia che, dunque, doveva assumere i connotati di un «spontaneus overflow of powerful feelings»<sup>717</sup>

E loderò, che il più bel fior traendo

Dall'opre di Natura, una sovrana

Ideale beltà ti formi, e questa

Purissimo amator vagheggi e inchini<sup>718</sup>

#### 4.4.2 – Paralleli letterari tra le *Campestri* e la lirica moderna europea.

Dopo aver tessuto (a grandi linee) la sottotrama anglofila presente dietro alla poetica campestre del Pindemonte, nel presente paragrafo cercherò invece di esaminare come, nel concreto, egli si appoggiò alla lirica inglese, riproducendo i risultati di tale commistione.

In *Alla Luna* «l'Ore in oscuro ammanto e con viole ai crini»<sup>719</sup> richiamano molto da vicino versi della *Sera* di William Collins<sup>720</sup>, che sembrano essere una plausibile fonte d'ispirazione per la figura delle Ore pindemontiane:

---

<sup>717</sup> William Wordsworth, Prefazione alle *Lyrical Ballad*, in *Famous Prefaces. The Harvard Classics*, Harvard, 1909-1914, pag. 6.

<sup>718</sup> Ippolito Pindemonte, *Al Signor Guglielmo Parson*, vv. 90-93.

For when thy folding star arising shows  
His paly circlet, 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>721</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,  
Canterò pur; s'io mai potessi l'ora  
Tanto o quanto allungar di tua dimora <sup>722</sup>

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

---

<sup>719</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 11-12.

<sup>720</sup> A pag. 5 della versione italiana di G. B. Martelli, *Odi descrittive ed allegoriche, di Guglielmo Collins*, Piacenza, Torchi del Maino, 1814.

<sup>721</sup> William Collins, *Ode to Evening*, vv. 21-28.

<sup>722</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 49-56.

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 sallow Autumn fills thy lap with leaves;  
Or Winter, yelling through the troublous air,  
Affrights thy shrinking train  
And rudely rends thy robes <sup>723</sup>

James Thompson <sup>724</sup> è già stato citato in precedenza per la sua 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>725</sup>

sono colmi di richiami thomsoniani:

---

<sup>723</sup> William Collins, *Ode to Evening*, vv. 41-48.

<sup>724</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 del 1817.

<sup>725</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 1-6.



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>726</sup>

«Dice delle *Stagioni* di Thomson che sono una poesia fredda ed inanimata, che non tocca il cuore. Se lo avesse letto, avrebbe incontrato, quasi sul principio la digressione più toccante circa il vitto pitagorico. E il celebre inno al Creatore non è pieno di affetto?» <sup>727</sup> In tal modo il Nostro prende le difese dell'autore britannico in una lettera al fido Vannetti, confutando le accuse dell'Andrès: e allo stesso modo lo omaggia nella sua opera, con i versi 93-96:

Pur maturo da te quell'òr si è reso,  
Che su le vesti sue divide, e loca,  
E quel diamante, che polisce e intaglia,  
La man ne ingemma, e gli occhi al vulgo abbaglia <sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> James Thomson, *Seasons, Summer*, vv. 43-53.

<sup>727</sup> Montanari 2003, pag. 71.

<sup>728</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 93-96.

che si riallacciano alla credenza secondo la quale il Sole avrebbe alimentato la crescita di oro e pietre preziose nelle viscere della terra; concetto presente anche nel Thomson.

The unfruitful rock itself, impregn'd by thee,  
In dark retirement forms the lucid stone.  
The lively diamond drinks thy purest rays,  
Collected light compact; that, polished bright,  
And all its native lustre let abroad,  
Dares, as it sparkles on the fair one's breast,  
With vain ambition emulate her eyes.  
At thee the ruby lights its deepening glow,  
And with a waving radiance inward flames <sup>729</sup>

E, ancora, l'immagine della lodoletta «montante, che su l'ale/si libra, e nuota nella lucid'onda,/vibra il suo canto solitaria» <sup>730</sup> non è forse la “*lark*” del Thomson?

Up springs the lark,  
Shrill-voiced and loud, the messenger of morn:  
Ere yet the shadows fly, he mounted sings  
Amid the dawning clouds, and from their haunts  
Calls up the tuneful nations <sup>731</sup>

L'immagine della delicata allodola ha un positivo riscontro pure in una stanza dello Shelley:

---

<sup>729</sup> James Thomson, *Seasons, Summer*, vv. 140-148.

<sup>730</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mattino*, vv. 147-149.

<sup>731</sup> James Thomson, *Seasons, Spring*, vv. 590-594.

In the golden lightning  
Of the sunken sun,  
O'er which clouds are bright'ning,  
Thou dost float and run;  
Like an unbodied joy whose race is just begun.  
The pale purple even  
Melts around thy flight;  
Like a star of Heaven,  
In the broad day-light  
Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight <sup>732</sup>

Torniamo ora al Thomson. Solitudine e ritiro meditativo sono senza ombra di dubbio due delle maggiori tematiche portanti delle *Campestri*: finanche nell'autore britannico il valore del silenzio viene sublimato, come dimostrano i versi del suo *Winter*:

Silence, thou lonely power! the door be thine;  
See on the hallowed hour that none intrude,  
Save a few chosen friends <sup>733</sup>

Lo stesso incipit del *Mezzogiorno*, inoltre:

Là 've gode uno stuol di folte piante  
Ramo con ramo unir, fronda con fronda,

---

<sup>732</sup> Percy Bysshe Shelley, *To a Skylark*, vv. 11-20.

<sup>733</sup> James Thomson, *Seasons, Winter*, vv. 566-568.

Ora condur mi piace il passo errante,  
E del fiume vicin premer la sponda <sup>734</sup>

è di chiara ispirazione thomsoniana:

Half in a blush of clustering roses lost,  
Dew-dropping Coolness to the shade retires;  
There, on the verdant turf or flowery bed,  
By gelid founts and careless rills to muse <sup>735</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>736</sup>

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

For them no more the blazing hearth shall burn,

---

<sup>734</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, Il Mezzogiorno*, vv. 1-4.

<sup>735</sup> James Thomson, *Seasons, Summer*, vv. 200-204.

<sup>736</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 27-32.

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>737</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>738</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 dews away,  
To meet the sun upon the upland lawn.

[...]

Approach and read (for thou can'st read) the lay,

---

<sup>737</sup> Thomas Gray, *Elegy written in a Country Churchyard*, vv. 21-24.

<sup>738</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Sera*, vv. 97-102.

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>739</sup>

Con analoghi richiami interviene anche lo Zachariae nella *Notte*:

E quando poi per le solinghe vie  
Erri alle muse un passeggero amico,  
La mia tomba saluti, e l'ossa onori  
D'un vate, a cui più che la sorte avara  
Fu amica la virtù, di cui sull'orme  
Di sua face al chiaror rivolse il piede <sup>740</sup>

Il quadretto familiare raffigurato nelle ottave IV e V della *Sera*, ripreso sopra con il parallelismo con il Gray, ricorda da vicino altresì un passo di Robert Burns:

At length his lonely cot appears in view,  
Beneath the shelter of an aged tree;  
Th' expectant wee-things, toddlin, stacher through  
To meet their dad, wi' flichterin noise an' glee.  
His wee bit ingle, blinkin bonilie,  
His clean hearth-stane, his thrifty wifie's smile,  
The lispin infant, prattling on his knee,  
Does a' his weary kiaugh and care beguile,

---

<sup>739</sup> Thomas Gray, *Elegy written in a Country Churchyard*, vv. 95-100, 115-118.

<sup>740</sup> Friedrich Wilhelm Zachariae, *La Notte*, pag. 121-122.

And makes him quite forget his labour and his toil <sup>741</sup>

Restando nell'ambito del Preromanticismo anglosassone, non possiamo mancare di citare James Hervey, una vera e propria pietra miliare della letteratura contemplativa e meditativa: riprendendo la sopra citata immagine dell'usignolo, evidenziamo un notevole parallelo tra i due autori.

Tu, benchè l'ombre da presenza rotte

Non sien di Luna, o d'astro alcun, pur suoli

Tesser musiche voci, e della Notte

L'orror più tenebroso orni e consoli <sup>742</sup>

presenta una rilevante somiglianza con il passo herveyano:

Anon the strain languishes, and the mournful warbler melts into tenderness. The melancholy notes just steal upon the shades, and faintly touch your ear; or, in soft and sadly pleasing accents, they seem to die along the distant vale: silence is pleased, and night listens to the trilling tale <sup>743</sup>

Non va dimenticato, a tal riguardo, l'Alfieri delle pagine più oscure della *Vita*:

Verso il fin di marzo partii per la Svezia; e benché io trovassi il passo del Sund affatto libero dai ghiacci, indi la Scania libera dalla neve; tosto ch'ebbi oltrepassato la città di Norkoping, ritrovai di bel nuovo un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi, [...] La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano. [...] Quelle tante galleggianti isolette rendevano stranissimo l'aspetto di

---

<sup>741</sup> Robert Burns, *The Cotter's Saturday Night*, vv. 20-28.

<sup>742</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno*, *La Notte*, vv. 105-108.

<sup>743</sup> James Hervey, *Meditations and Contemplations*, in *The Whole Works*, London, 1825 (pag. 239)

quell'orrido mare che pareva piuttosto una terra scompagnata e disciolta, che non un volume di  
acque <sup>744</sup>

Pescando dalla letteratura tedesca non si può mancare di includere quel già citato Friedrich Wilhelm Zachariae che nel 1755 compose il *Die Tageszeiten*, tradotto e diffuso nel fecondo ambiente veneto già nel 1778 dall'abate Carlo Belli con il titolo *Le Quattro Parti del Giorno*. Come nel caso delle *Campestri*, anche nel poemetto dell'autore teutonico trova spazio un approccio critico di tono sociale, in particolar modo verso la smodatezza e il lusso della mondanità, visto in antitesi con la vita autentica dei campi.

Così nei campi tra piacer diversi  
Felice l'uomo il bel Mattin trascorre;  
Ma non così fra le superbe mura  
Di città popolosa. Ecco del campo  
L'util ricchezza attraverso le aperte porte  
O ne vien tratta sui gementi carri,  
Ovvero ancor sull'incurvate spalle  
Dell'industrie villan di sudor molle <sup>745</sup>

Nulla sanno i ricchi abitanti dell'alta società della bellezza di un giorno scandito dai ritmi della natura e della sobrietà campestre; al contrario, essi sprofondano in un ozio e in uno stile di vita del tutto artificiali.

[...] del sonno  
In preda giace ancor, né non conosce  
Il molle Cittadin la gioja immensa

---

<sup>744</sup> Vittorio Alfieri, *Vita*, Garzanti, Milano, 2000, (pag. 97-99).

<sup>745</sup> Friedrich Wilhelm Zachariae, *Il Mattino*, pag. 19.



Che larga ad ambe man versa il Mattino? <sup>746</sup>

Lontano da tutto ciò, lo Zachariae è, come il Pindemonte, un illustre culture della beata *solitudo* che conduce alla completa auto-conoscenza e a un alleviamento degli affanni terreni: un devoto discepolo, dunque, di quella benefica esperienza di estraniamento e *loneliness* tanto cara alla cultura preromantica.

Ritrova il saggio dal tumulto insano

Che lo persegue, e dal cui rio flagello

Sol può salvarlo la deserta e muta

Solitudine a lui perciò più cara

[...]

Gli par che quella

Solitudine deserta al suo dolore

Dia tregua e pace; le pendenti rupi,

L'orror de' boschi, e la solinga valle

Han non so qual per lui dolce diletto,

Mentre i più bei giardini, e l'ampie sale

Rendon più acerbo il suo doglioso affanno <sup>747</sup>

Solitudini campestri in risposta all'imminente tragedia storica, meditazioni notturne, dolce malinconia di maniera, gusto dell'orrido ma anche delicato mormorar di ruscelletti e cantar di usignoli e preferendo la luce smorzata della luna a quella decisa del sole: una serie di peculiarità che richiamano dunque la tendenza preromantica di uno scrittore il quale però, accodandomi al Bini <sup>748</sup>, definirei più "protoromantico" in quanto non raggiungerà mai una completa padronanza dello

---

<sup>746</sup> Fredrich Wilhelm Zachariae, *Il Mattino*, pag. 14.

<sup>747</sup> Fredrich Wilhelm Zachariae, *La Sera*, pag. 81-82.

<sup>748</sup> Binni 1947, pag. 323.

stile di genere, mantenendosi originale e soprattutto proporzionato. Il Pindemonte si destreggia in un armonioso stile oscillante fra abbandono sentimentale ed equilibrio neoclassico, in una poesia che include un “bello” che non sarà mai del tutto esasperato alle estremità tenebrose, mantenendosi nella forma di un tenue idillio sospirato e musicato: un “nuovo stil” campestre dunque come risultato di poesia e vita, di sentimento sincero e riflessione profonda che fa della pienezza d’animo la sua risposta coerente contro la vuotaggine arcadica.

## 4.5 – Conclusione

Per terminare questo capitolo trovo necessario sottolineare come non sia possibile pervenire a un giudizio esaustivo sull’arte dell’autore (e più nello specifico sulle *Campestri*) senza tener contemporaneamente conto del suo mondo morale e culturale, soprattutto riguardo l’ormai nota posizione di pacata ma aperta polemica che sovente assumeva nei confronti dei valori del tempo. Le *Campestri* sono la sua opera più rappresentativa nonché quella maggiormente riuscita, e oltre a ciò costituiscono un punto nevralgico dell’itinerario spirituale pindemontiano: sono infatti una splendida espressione di uno sviluppo e di una reazione a una crisi che ai tempi costituiva un vero e proprio trauma, come pure di una base ideologica che prese forma in un periodo quasi catartico, e sulla quale egli innestò un saldo nucleo di valori ideologico-morali che fondarono le fondamenta della sua personalità poetica ma soprattutto autobiografica. Di lì in poi furono molte le sue produzioni liriche di buona fattura (in particolare i *Sepolcri* e qualche sonetto e quartina che lo tennero impegnato fino ai suoi ultimi giorni), ma nessuna raggiunse mai la scintillante pregevolezza delle *Campestri*, rese uniche dalle circostanze e dalle contingenze che portarono alla loro stesura: in esse il Pindemonte riuscì a fondere con la massima perizia l’ormai raggiunto distacco dall’exasperante sensualismo settecentesco, ora presente solo nello spazio memoriale e perlopiù espressione di un “gioco” d’amore ormai allo stremo. Molto evidente è la straziante condizione di un sentimento amoroso arrivato a una mollezza ormai senza possibilità di ritorno: il soffocante senso di caducità e l’ormai velenoso trastullo sentimentale assume quasi sfumature patologiche, e la vita campestre verrà di conseguenza assurta a naturale

rimedio da parte del Nostro, vero e proprio antidoto naturale che oppone la severità genuina del sentimento contro la frivolezza dell'effimero. Non è celebrato solo il ritiro agreste temporaneo in quanto finestra di risanatoria purezza, ma finanche la faticosa vita contadina, capace di quegli spasmi di puro intimismo che, nonostante l'aspetto grossolano, costituisce una sorta di contraltare alla smunta vita mondana. Del contrasto città-campagna abbiamo parlato in abbondanza sviscerando le qualità di ciascuna lirica, accentuando l'antitesi fra meditazione e frivolezza, tra pienezza di sentimento e vacuità di pallidi simulacri: non dovrà però essere giudicato come pedante reiterazione del concetto, quanto un (spero) equo approccio a quello che è uno dei nuclei fondanti dell'estetica pindemontiana riguardante i versi contenuti nella raccolta avesana. La suddetta dicotomia è presente in ogni lirica, e viene insistita, ribadita e sottolineata sia con ragionamenti e pensieri sia con esempi tratti dalla vita di tutti i giorni, che con frequenza si presentano davanti agli occhi dell'attento osservatore.

Dal punto di vista metrico, ribadiamo come la "conversione" del Pindemonte abbia provocato un distacco deciso dalla lirica del Settecento e dalle sue forme: solo *La Malinconia* e *La Giovinezza* sono composte con un metro conforme alla poesia del XVIII sec. (un'ode con versi quinari la prima, una canzone con strofe di nove settenari la seconda), mentre le altre liriche prevedono il ritorno all'endecasillabo (*La Solitudine* è in terzine dantesche, *Alla Luna* e *Alla Salute* adottano la forma classica della canzone). Il Pindemonte fu un fervente cultore dell'ottava ariostesca, adottata nel poemetto *Le Quattro Parti Del Giorno*, adatta secondo lui alla bivalente funzione lirica ed espositiva, e altrettanto valida sia per il dipanamento del filo narrativo sia per quello della raffigurazione dell'atteggiamento dell'animo. Egli, in ogni caso, ha voluto omaggiare la grande vena poetica italiana del Cinquecento (rifacendosi specialmente ai prediletti Chiabrera e Petrarca), contestando implicitamente quella vena "petrarchesca" dei secoli XVII e XVIII e rinnovando il gusto e il senso di natura che la recente vena poetica aveva alterato.

Una componente non trascurabile della raccolta è, inoltre, lo spazio concesso non solo all'individualità poetica, ma pure alla figura umana nella sua interezza, una figura che fu invece marginalizzata nella letteratura coeva: in questo senso bisognerà dunque intendere la presenza del realismo pindemontiano come spunto di novità e di anticonformismo, dal respiro vagamente pariniano. Le *Campestri*, dunque, come testimonianza del vivo attivismo del Nostro nei confronti delle problematiche a lui contemporanee e della sua sensibilità su cultura, letteratura e società: ne emerge un raffinato gusto del reale e del concreto, lontano da una forma di poesia astratta e fumosa e attirato dall'esigenza di un rapporto tra il proprio mondo interiore e la realtà di tutti i giorni, squadrata attraverso tutti i suoi

molteplici aspetti. Il grande trionfo delle *Poesie* fu dovuto finanche alla moderazione e all'obiettività di un autore che eluse perennemente il potenziale pericolo di un'ipertrofia lirica e di un'onnipresenza della soggettività, mantenendosi sempre all'interno di un *ego* lirico mai invasivo e sempre equilibrato. Egli dunque si permette il lusso di contemplare la realtà con un occhio critico senza il pericolo di lasciarsi trascinare dalla stessa contemporaneità, riuscendo nel non facile intento di armonizzare due parti all'apparenza di difficile compatibilità come lirismo e moralismo: egli, in sostanza, era un autore quasi al di fuori del tempo, che non ebbe la minima remora a proporre una poesia che fosse contemporaneamente espressione di profondità lirica, di confessione catartica e di una polemica quasi sussurrata e mezza voce. Di certo non è un'impresa facile catalogare un'opera tanto fondamentale quanto tristemente sottovalutata: senza dubbio i primi elementi preromantici sono presenti nei versi campestri (in particolare le riflessioni di morte, le meditazioni notturne e la patetica ricerca della solitudine), i quali però sembrano confinarsi in un limbo "al di qua" della stessa corrente, a causa della presenza critica e della contemporanea assenza di eccessive inquietudini e di un istintivo antirazionalismo. La chiave di lettura delle *Campestri* va, a mio avviso, ricercata nel suo essere espressione di «candor d'animo e innocenza di sentimenti»<sup>749</sup> e soprattutto di una cultura in progressiva trasformazione filtrata attraverso la visuale di un perfetto intellettuale del secolo qual era Ippolito Pindemonte: il raggiungimento della completa personalità si accompagna a una visione d'insieme che ne dimostra una profonda coerenza di pensiero. Al di là di qualsiasi considerazione critica, le *Poesie Campestri* sono un'opera di ottima fattura, ben scritta, ben pensata e ben equilibrata, mai eccessiva nei suoi slanci lirici e mai greve nei suoi momenti di riflessione: in chiusa al capitolo trovo appropriato inserire uno spunto dello Zanella, che sintetizza perfettamente il pensiero critico riguardo l'opera.

Queste Poesie Campestri colle odi del Parini iniziarono il rinnovamento della lirica italiana. [...]

Se nelle altre poesie il Pindemonte avesse conservata l'eleganza ch'è nelle Campestri, avrebbe anticipata di mezzo secolo la riforma poetica, dovuta in gran parte al Manzoni ed alla sua scuola

750

---

<sup>749</sup> Peri 1905, pag. 118.

<sup>750</sup> Zanella 1885, pag. 241.

«RURA MIHI ET RIGUI PLACEANT IN  
VALLIBUS AMNES». IPPOLITO  
PINDEMONTI E LA NARRATIVA  
CAMPESTRE

5.1 - Il giardino e la sua fruizione nel pensiero  
pindemontiano e in quello europeo tra '700 e '800

[...] ma questa luce,

Se lo spirto rischiara, il cor non scalda:

Né può ver conosciuto e non amato

Far saggio l'uom, che per usanza antica

Con la mente ragiona, opra con l'alma<sup>751</sup>

---

<sup>751</sup> Traggio da Cimmino 1968, pag. 174.

I versi del poemetto *La Francia* risultano chiari e perentori: l'Illuminismo e i suoi principi erano certamente nobili e intellettualmente efficaci, ma sono altrettanto difficoltosi da realizzare. Il secolo dei lumi, visto dal veronese in presa diretta, sembra avere i contorni dell'utopia, e viene affrontato sotto la prospettiva dell'antico concetto di *aretè* greca che presupponeva la felice ed armoniosa commistione fra la conoscenza della virtù e la pratica della stessa: viene dunque osservata la frattura fra la sfera dei principi e quella della pratica, cioè tra la teoretica della virtù e la sua effettiva realizzazione.

Da suddette considerazioni derivò il profondo pessimismo (peraltro condiviso dall'amico Alfieri) con il quale il Pindemonte affrontò il divenire storico, alienandosi finanche dagli iniziali entusiasmi rivoluzionari che non erano diventati altro che una realizzazione dell'ormai oscuro esito dell'essenza democratico-giacobina. Di diversa matrice sarà invece l'esperienza anglosassone, il cui costituzionalismo progressivo e moderato costituirà una boccata d'aria fresca per le speranze del nostro autore, il quale osserverà con sollievo l'assenza di sfumature eversivo-rivoluzionarie all'interno della costituzione britannica. La quieta fusione di progresso e tradizione si impersonava alla perfezione nella figura del *gentleman* imborghesito, che si concretizzava nella nobiltà terriera. Egli, dopo i mesi trascorsi tra le campagne londinesi e i bagni termali di Bath, si rese conto di come quel tipico paesaggio *all'inglese* presentasse un'esemplare fruizione del duplice aspetto dell'utile e del pittoresco <sup>752</sup>, perfettamente equilibrato tra la contemplazione estetica e razionale sviluppo agricolo.

Un giardino, scrive Bacone di Verulamio, è il più puro de' nostri piaceri, e il ristoro maggiore de' nostri spiriti, e senza esso le fabbriche ed i palagi altro non sono, che rozze opere manuali <sup>753</sup>

La suddetta concezione naturalistica non è da svincolare alla relativa percezione esemplare di una classe sociale tesa all'offerta di un modello di vita esemplare che di sicuro ha contribuito a suscitare l'interesse del Pindemonte per un ordine tanto differente dalle tendenze rivoluzionarie transalpine. Le stesse venature etiche sottese a tale maturazione di pensiero trovarono terreno fertile anche nelle

---

<sup>752</sup> Ferraris 1990, pag. 28.

<sup>753</sup> Per il testo della *Dissertazione* mi riferirò da ora in avanti alla versione integrale presente in Bruno Basile, *L'elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino, 1993. Il testo è presente alle pag. 143-163 ed è inoltre corredato dalla sua singolare *Appendice* (qui pag. 143). Allo stesso tempo per le *Prose* mi avvalgo dell'edizione Ferraris 1990.

successive produzioni pindemontiane, in particolar modo su quella dissertazione su *I giardini inglesi*<sup>754</sup> che venne composta al ritorno dal viaggio estero di cui sopra: questa opera di carattere disquisitorio (tanto caro al Nostro) verrà aggiunta alle *Prose Campestri* nonché presentata “all’accademia di scienze, lettere, ed arti di Padova” nell’anno 1792, e inserita nel volume IV degli atti dell’accademia medesima.

Il giardino all’inglese non è un’immagine di incorrotta barbarie ma di più colta civiltà: è spontaneità e felicità riacquistata, paradiso ritrovato, dopo averlo, nelle affettazioni sociali, perduto

755

Non sarà superfluo notare come, negli anni qui considerati, la stessa cultura italiana fu soggetta a una repentina tendenza al ripiegamento interiore, provocato da quella volontà di evasione dal presente storico evidentemente non così distante da quella messa in atto dal Pindemonte: emblematico ed esemplare da questo punto di vista sarà il caso di Alessandro Verri. Il Conte milanese, celebre esponente di quell’Illuminismo italiano settentrionale e noto collaboratore del *Caffè* insieme al fratello Pietro, fu autore di un romanzo, *Le avventure di Saffo*<sup>756</sup>, dove con la peculiare figura di Eutichio, emblematico intellettuale dedito ai piaceri dell’essenzialità naturale e suggestivo ed esemplare modello di vita in qualità di risposta perfettamente coerente con il declino storico del suo mondo.

La occupazione conserva l’attimo tranquillo, come l’esercizio mantiene la sanità del corpo, Guarda, disse a Rodope, non sono piacevoli questi fiori, e non fu mia cura deliziosa l’irrigarli coll’acqua di questi limpidi ruscelli? ed il sostenere con vari artifici i loro languidi steli? E pure ora li miro come dopo la sazietà della mensa le squisite vivande, e queste acque zampillanti, che sogliono ispirare interno giubilo colla vivacità del loro moto, e quelle che ivi cadendo in quella grotta dedicata al silenzio, conciliavano il sonno, sgorgando con placido susurro nel marmoreo ricettacolo, ora mi rattristano coll’ingrato strepito, né più mi sembrano chiare.

[...]

Placida è tutta la natura, sono freschi i fiori, l’aura è soave, tranquillo è il cielo, tripudiano i garruli augelli, e fra poco in quelle frondi troveranno dolcissimi sonni; e questi pesci, benché raccolti in

---

<sup>754</sup> Per la vicenda editoriale rimando alla nota.

<sup>755</sup> Giulio Carlo Argan/Maurizio Fagiolo, *Premessa all’arte italiana*, in *Storia d’Italia*, Torino, Einaudi, 1972, pag. 779.

<sup>756</sup> Ferraris 1990, pag. 31-32.

stagno angusto, guizzano contenti nella loro schiavitù: io sola in mezzo della calma universale sono agitata da crudele tempesta.<sup>757</sup>

Figura dunque che sembra raffigurare alla perfezione il Pindemonte campestre *ante litteram*: egli, come già affermato, visse il profondo stato di trasformazione sociale e politica con un occhio rivolto verso il classico mito virgiliano, che ebbe la funzione non trascurabile di costituire una dimensione “altra” (dal punto di vista tanto geografico quanto ideologico) rispetto a una presente storicità dagli esiti sempre più oscuri e incerti. Ma di questo parleremo nel paragrafo successivo, dove ci occuperemo concretamente delle *Prose* e dell’approccio epicureo che ne è sottinteso: ora concentrerò la trattazione sulla questione del giardino all’inglese<sup>758</sup>, vivo dibattito culturale introdotto nell’ambiente veneto e cui partecipò lo stesso Pindemonte con la lettura della suddetta *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito di ciò in Italia*. Siamo a Padova, nel 1792, e il breve trattato viene esposto di fronte all’Accademia di Scienze, Lettere ed Arti:

questa materia de’ giardini non è [...] né conosciuta molto, né molto gustata<sup>759</sup>

Questa era una delle considerazioni che il Pindemonte affidò al fido Bettinelli: in realtà l’affermazione non è del tutto esatta, dato che già nel 1764 Pietro Verri pubblicò nel suo *Caffè* un articolo chiamato *Le delizie della villa*<sup>760</sup>, dove illustra l’architettura di un giardino avente i tratti del famoso *Elisèe* contenuto nella *Nouvelle Heloise* del Rousseau. Pure il Goethe (sia nelle *Affinità Elettive* che nel *Werther*) si promuove portavoce di quel giardino rappresentante una sintesi tra la

---

<sup>757</sup> Alessandro Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Roma, Salerno Editore, 1991, cap. VIII.

<sup>758</sup> Per approfondimenti cfr. Basile 1993, Eros Maria Luzzitelli, *Ippolito Pindemonte dalla Loggia alla Selva. Introduzione all’edizione dei diari dei viaggi d’Ippolito Pindemonte in Europa (1788-1791) ed in Italia (1795-1796)*, Venezia, “Studi storici Luigi Simeoni”, vol. 41, 1990, (pag. 133-171), Cimmino 1968, Ferraris 1990, Gianni Venturi, *Le scene dell’Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta, 1979, Bertazzoli 2007.

<sup>759</sup> Lettera al Bettinelli, 1792, s.d.

<sup>760</sup> In *Il Caffè, ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici*, a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Feltrinelli 1960, pag. 120-125.



natura libera e l'intervento libero e non invadente dell'arte: per dirla a là Delille una «beauté un peu desordonnée et la piquante irrégularité de la nature»<sup>761</sup>

Il gusto estetico-paesaggistico si diffuse così in maniera omogenea specialmente nell'Italia settentrionale, e si concretizzò nel riuscito trattato di Ercole Silva *Dell'arte de' giardini inglesi*.<sup>762</sup> Il gusto anglosassone per il giardino fu dunque uno specchio in cui si vedeva riflessa una natura libera e coerente con il limite stesso del parco: un parco che dunque mette in risalto una natura non piegata dalla disciplina e non regolata dall'antropomorfizzazione, e che sostituisce quel moderno giardino all'italiana che faceva invece della prosecuzione ideale dell'ambiente di corte il suo punto di forza. Attenzione però a non cadere in facili e banali sillogismi: sarebbe infatti un grave errore interpretare questo nuovo gusto paesaggistico come conseguenza di un'irrazionale trionfo della natura selvaggia sulla razionalità del pensiero<sup>763</sup>. Bisognerà al contrario assimilare tale estetica alla stregua di una ormai preponderante cultura preromantica, tesa a considerare tale spazio semi-campestre come un "fermo immagine" necessario alla meditazione e come intreccio di razionalità e sensibilità.

È però altrettanto corretto affermare come l'assimilazione di tale argomento (forse anche a causa del genere di nicchia cui faceva parte) fu molto lenta e graduale: lo stesso Pindemonte maturò tale approccio tematico solo in seguito al fecondo soggiorno britannico dei primi anni '90, gli stessi anni in cui il Cesarotti edificò la sua villa a Selvazzano<sup>764</sup> comprendente un parco dalle qualità idonee al nuovo gusto pittoresco, mentre fu solo del 1805 il poemetto *Le Stagioni* di Giuseppe Barbieri, in cui l'evidente ispirazione thompsoniana si intreccia con la nuova sensibilità paesaggistica. Dalle pagine del Graf<sup>765</sup> leggiamo che «circa nel 1770 il nuovo stile appariva in alcune di quelle ville lucchesi che Antonio Cerati descriveva in verso e in prosa: e però mostrava di non essere troppo bene informato il Pindemonte<sup>766</sup>, quando nel 1792 diceva di non conoscere in Italia se non tre giardini inglesi; uno a Caserta, un altro presso Cremona, un altro presso Genova

---

<sup>761</sup> Jacques Delille, *Avertissement...*, in *Les jardins ou l'art...*, Paris, Chapsal, 1843 (pag. VI).

<sup>762</sup> Cfr. Venturi 1979, pag. 73.

<sup>763</sup> Venturi 1979, pag. 132-133.

<sup>764</sup> Cfr. Venturi 1979, pag. 141.

<sup>765</sup> Mario Praz, *Voci dietro la scena*, Adelphi, 1980, pag. 507-510.

<sup>766</sup> Il Pindemonte visitò però quello di Boboli a Firenze, come si evince dalla lettera ad Isabella del 26 dicembre 1795

disegnato dal senatore Lomellini». Egli, veronese, avrebbe dovuto conoscere, per esempio, quella villa d'Altichiero con il suo *coffee-house* e il boschetto sacro a Young.<sup>767</sup>

L'Italia, al risorgere delle lettere e delle belle arti, fu la prima a coltivare, come gli altri studj, quello ancora delle amenità villerecce: ma convien confessare, che ora molte nazioni nell'amore ci vincono e nella cura di queste tranquille, ed erudite delizie, e che l'Inghilterra è nelle medesime la maestra delle nazioni tutte<sup>768</sup>

A carattere introduttivo, va senz'altro citata quella bozza argomentativa impostata dal Nostro nelle *Prose Campestri*, presente nel terzo capitoletto e primo canovaccio appena accennato riguardo il presente argomento:

Giardino alcun non è qui, benchè paja vederne uno in alcune muricce diritte e lunghe con sopravvi bei filari di vigne, e la coltura del terreno intorno alla casa sia ortense più che altro: ma l'amenità del sito non lascia accorgersi di tal mancanza, ovvero direm tutto questo sito un giardino sul gusto di quelli d'Inghilterra, che si chiamano irregolari, e non sono che un'imitazione delle bellezze della natura condotte ad una perfezion maggiore. Non so per altro se maggiore ancor sia il diletto che ne risulta<sup>769</sup>

Nel piano interpretativo, il Pindemonte si avvale dell'esperienza "visiva" maturata in Inghilterra ma anche dell'approccio critico estrapolato dalla attiva cultura patavina, studiando specialmente gli scritti del Malacarne e di quel Mabil che tradusse il trattato di Hirschfeld sull'argomento<sup>770</sup>: egli procede alla rivendicazione (condotta sul piano storiografico ma anche letterario) della genesi tutta italiana dell'idea del parco all'inglese, che viene fatta risalire all'esposizione tassiana del giardino di Armida ma soprattutto raffigurante quella genuina necessità di privilegiare la categoria del bello naturale riconducibile all'autenticità campestre.

---

<sup>767</sup> Arturo Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel sec. XVIII*, Milano, Treves, 1911, pag. 343.

<sup>768</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 144.

<sup>769</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, Terza Prosa, pag. 77.

<sup>770</sup> Ferraris 1990, pag. 31-32.

Sarà dunque legittimo soffermarsi su questa tematica onnipresente nel pensiero pindemontiano ma soggetta a una progressiva evoluzione: nelle *Poesie* l'autenticità della vita agreste viene esposta in maniera lirica ed elegiaca (anche se le prime punte di pensiero critico tendevano già ad affiorare), e si può notare come nel corso degli anni il veronese affronti i nuclei tematici con un approccio maggiormente interpretativo e saggistico, approfondendo le medesime questioni e dimostrando il raggiungimento di una mentalità più matura pur non abbandonando la tematica della "dolce malinconia" e introducendo dei prodromi preromantici <sup>771</sup>.

Che cosa veramente desidera l'uomo Inglese? Desidera vedersi in mezzo a una varia, e, quanto più gli può andar fatto, deliziosa campagna: quindi si studierà di formare il terreno, regolar le acque, disporre gli alberi ed i cespugli, alzar qualche fabbrica, servirsi delle rupi e balze, se per fortuna trovasi averne, e finalmente così ordinar tutto, che o diportandosi a piedi, o prendendo un più largo giro a cavallo, gli appariscano successivamente novelle scene maravigliose, e d'ogni maniera, cioè o gentili e ridenti e sublimi, o sparse d'una dolce melanconia, o dipinte d'una bella orridezza <sup>772</sup>

Il Pindemonte dimostra dunque non soltanto una buona conoscenza di base dell'argomento, ma finanche una competenza tecnica e saggistica non indifferente:

E già quanto al terreno, ciascun vedrà subito, ch'esser non può, che o convesso, o concavo, o piano: si tratterà dunque di unire insieme, e di far combinare così i differenti spazj, che una bellezza ne risulti naturale, sì, ma grandissima, e quale la natura dovesse compiacersi assaissimo di averla inventata. <sup>773</sup>

Dunque, ci ritroviamo ancora una volta di fronte all'immagine di una natura vista come depositaria della libera attività creatrice della mente e non corrotta dall'intervento dell'uomo: nel particolare, questa particolare sensibilità di natura si fonde finanche con l'urgenza architettonica riguardante l'inserimento delle ville e dei relativi giardini nel dolce e uniforme territorio collinare veneto. Certo, la fondatezza e l'ampiezza di tale questione ci fa dedurre l'importanza della civiltà

---

<sup>771</sup> Venturi 1979, pag. 142-144

<sup>772</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 144-145.

<sup>773</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 145.

nobiliare nell'entroterra veronese alla fine del XVIII secolo <sup>774</sup>, sottolineando la presenza di quel residuo feudale incline a ritenere i possedimenti collinari come simbolo di ricchezza e decoro gentilizio: questa esigenza si conetterà alla perfezione con l'esperienza estetica del "giardino all'inglese", recepita come proiezione paesaggistico-geografica di una bilaterale cultura nobiliare, allo stesso tempo all'apice del suo splendore ma insediata all'interno da un'ansiosa consapevolezza del proprio crepuscolo.

Pure la dissertazione pindemontiana, dunque, parte dai presupposti ideologici di cui sopra per concretizzarsi in una particolare e concreta questione: ci si chiede, infatti, quale sia il rapporto fra le norme di ideazione dei giardini e il piacere che viene suscitato nell'osservare l'arte. Inoltre, si domanda il poeta, si può accettare che la perizia nella realizzazione del giardino sia un'operazione mimetica, esteticamente parlando? Il tema riguarda lo scottante argomento dell'invenzione di tale tipo di parco, al tempo motivo di grande orgoglio per gli inglesi ma fieramente rivendicati da un patriottico Pindemonte, il quale fa risalire all'Umanesimo il gusto della natura bella e finemente ordinata. Le argomentazioni inglesi d'altro canto si fondano sulle basi miltoniane del *Paradise Lost*, in cui nella descrizione dell'Eden esplicita le caratteristiche del moderno giardino anglosassone, cioè squadrato, irregolare e non mediato dal punto di vista antropologico. A questo proposito è importante notare l'accuratezza descrittiva nel poema miltoniano <sup>775</sup>:

So on he fares, and to the border comes  
Of Eden, where delicious Paradise,  
Now nearer, Crowns with her enclosure green,  
As with a rural mound the champain head  
Of a steep wilderness, whose hairie sides  
With thicket overgrown, grotesque and wilde,  
Access deni'd; and over head up grew  
Insuperable highth of loftiest shade,  
Cedar, and Pine, and Firr, and branching Palm,

---

<sup>774</sup> Ferraris 1990, pag. 8-13.

<sup>775</sup> Basile 1993, pag. 116-119.

A Silvan Scene, and as the ranks ascend  
Shade above shade, a woodie Theatre  
Of stateliest view. Yet higher then thir tops  
The verdurous wall of Paradise up sprung <sup>776</sup>

Il Pindemonte procede poi con l'analisi delle testimonianze letterarie riguardanti la questione del parco, evidenziando l'assenza della suddetta tipologia («nulla s'incontra ne' libri, che lo stile Britannico rappresenti») sia nell'antichità omerica sia nella babilonese («Sforzi tuttavia così grandi d'arte e di lusso slontanano da noi ogn'idea di semplicità e di natura»), mentre per quanto riguarda il tempo romano «le celebri lettere [...] del giovane Plinio non ci lasciano dubitare della regolarità e simmetria de' giardini loro». Passando alla letteratura volgare, egli si sofferma sui casi anglosassoni e francesi citando il Delille, il Mason e il Pope per arrivare, come abbiamo già avuto modo di evidenziare, a John Milton e al suo meraviglioso poema: la sottile genialità del Pindemonte passa inoltre anche scelta di proporre il passo (che ho riportato sopra in lingua originale) nella traduzione del «più preromantico degli Arcadi», vale a dire quel Paolo Rolli che propone il poema dell'inglese attraverso una patina di leggiadria che rende alla perfezione il colore acceso del *Paradise Lost*.

Ma, continua il Pindemonte, le radici di tale proposta letteraria vanno ricercate in un altro immortale, vale a dire quel Torquato Tasso <sup>777</sup> che tanto benignamente era considerato dal Nostro.

Questi trovò con la forza dell'ingegno suo, questi diede il primo l'idea di tali giardini [...] Un breve confronto tra la descrizione del Paradiso terrestre, e quella degli orti di Armida, dimostrerà chiaramente la mia asserzione <sup>778</sup>

---

<sup>776</sup> John Milton, *Paradise Lost*, vv. 131-143. Leggo dall'edizione London, Longman, 1998

<sup>777</sup> Luzzitelli 1990, pag. 142-143.

<sup>778</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 154.

Il passo miltoniano abbiamo già avuto modo di recuperarlo, seppur in maniera parziale: vediamo ora la sua controfaccia tassiana, «più breve assai» ma che coglie sicuramente nel segno.

Poichè lasciar gli avviluppati calli,  
In lieto aspetto il bel giardin s'aperse:  
Acque stagnanti, mobili cristalli,  
Fior varj, e varie piante, erbe diverse,  
Apriche collinette, ombrose valli,  
Selve, e spelonche in una vista offerse;  
E quel, che il bello e il caro accresce all'opre,  
L'arte, che tutto fa, nulla si scopre <sup>779</sup>

Passo così giudicato dal Pindemonte:

Ecco laghi e numi, ecco varie maniere di fiori, d'erbe e di piante, non in vasi, non a disegno, non in linea retta, ma col vario e bello disordine della natura; ecco il lucido colle, e l'oscura valle in contrapposizione, e l'orrido e il grande delle selve e spelonche unito all'amenità e al ridente degli altri oggetti, ed ecco una prodigiosa estensione di luogo: finalmente chiusa è l'ottava dalla definizione, per così dire, del giardino Inglese. <sup>780</sup>

Dunque fra notevole spirito critico e una punta di orgogliosa rivendicazione nazionale, il Pindemonte conferma una visione orientata a ritenere il Tasso, per tempistiche e chiarezza, «l'inventore di questo genere». Nel giardino d'Armida si ritrovano dunque le radici di quella bellezza irregolare e per certi versi divina del *landscape*: i versi dell'autore napoletano contengono non solo una profonda ricercatezza lirica ma finanche una profonda riflessione che lo dimostra come fine

---

<sup>779</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 9, 1-8. Leggo dall'edizione a cura di Claudio Gigante, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2010.

<sup>780</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 158.

osservatore della Natura e dell'effetto che ne provoca alle corde dell'animo, vibranti di un nobile e sublime pathos.

Dal punto di vista saggistico, vedremo però come furono molti gli spunti teoretici che funsero da base al pensiero dell'autore: che egli abbia avuto debiti non indifferenti con l'anglomania non è di certo una novità, ma va però evidenziata la sua enorme apertura culturale, che per il presente saggio prende spunto anche da fonti non prettamente letterarie quale la *Dissertation on oriental gardening* dell'architetto inglese William Chambers <sup>781</sup>, un testo certamente di nicchia ma fondamentale per capire l'evoluzione dell'arte del giardinaggio nel Settecento. Da questo interessante versante possiamo notare un soffuso ma determinato riferimento alle antichità orientali, queste sì depositarie di quella irregolarità spontanea di Natura presente nella loro idea di giardino.

Vero è, che, quanto all'invenzione, non mancano di quelli che all'Inghilterra la tolgono, e la danno alla Cina. Tuttavia questo punto non è stato sparso ancora di tanta chiarezza, che regolar possa i nostri giudizj. Le descrizioni, che dei giardini Cinesi, e delle delizie dell'Imperatore presso Pekino ci han date i Padri Gesuiti, non sono abbastanza particolareggiate e distinte; ed il celebre Cavalier Chambers, che ne trattò più ampiamente, ma che poco s'internò nel paese, confessa con lodevole ingenuità non aver veduto di que' giardini <sup>782</sup>

Il Chambers dunque, lettura esplicitamente dichiarata del Pindemonte, propone l'idea di un "giardino anglo-cinese", che implicasse *landscapes* suggestivi, pagode e specchi d'acqua, fiori esotici e ninfee: un modello orientale, insomma, strutturato in maniera tale da armonizzare la mano del giardiniere con quella della natura. In realtà lo stesso Chambers sembrava aver elaborato questo concetto studiando un'altra pietra miliare riguardante l'argomento, vale a dire quel *Gardens of Epicurus* di William Temple nel 1685: in questo trattato possiamo leggere dei veri e propri prodromi della concezione paesaggistica che lo stesso Pindemonte farà propria.

la bellezza delle architetture e dell'arte di piantare consiste essenzialmente in certe proporzioni, simmetrie o uniformità. [...] i Cinesi disprezzano questa maniera di piantare [...] la loro fantasia si

---

<sup>781</sup> Lo scritto è datato 1772 e compare nel catalogo del Fondo Pindemonte in un'elegante edizione londinese. Cfr Basile 1993, pag. 111-113, Luzzitelli 1990 pag. 147.

<sup>782</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 151-152.

adopera ad inventare figure la cui bellezza deve essere grande e colpire l'occhio, senza che vi sia alcun ordine nella disposizione delle parti, con un'armonia che non è facile definire. [...] i Cinesi hanno un termine speciale per definire questo tipo di simmetria: "Sharawadgi"<sup>783</sup>

Il termine citato sembra adattarsi alla perfezione al contesto: questa idea di "grazioso disordine", ben presente all'interno della cultura cinese, venne riportato con tutta probabilità nell'estetica occidentale, dove assunse i caratteri di una vera e propria dicotomia rispetto a quell'arte secentesca basata su proporzione e geometria.<sup>784</sup>

Oltre al fattore mimetico un'altra decisiva questione estetica riguarda il concetto, già metabolizzato in numerose precedenti fasi letterarie, di *locus amoenus*: a tal riguardo il Pindemonte si collega a un nome molto noto, quello di Francesco Bacone. Ma, ancora una volta, egli dimostra una notevole ampiezza di competenze relazionandosi a un saggio (*Of Gardens*<sup>785</sup>), di sicuro non tra i lavori più conosciuti del filosofo anglosassone. Quest'ultimo è protagonista di una svolta di pensiero percettivo di un giardino che si trasforma da depositario di *otium* prettamente umanistico a base per opportunità riflessive di carattere estetico. Un *locus amoenus*, per l'appunto, definito come ritorno alla verginità di un *landscape of innocence*, incorrotto e "habitat" ideale per la figura di un dotto in grado di scorgere la fascinazione del sublime nella disarmonica molteplicità del Creato.

La speculazione baconiana prosegue ipotizzando uno spazio ideale composto da un'estensione distesa e incontaminata, priva di quella finezza snaturante propria dell'architettura palladiana. Un'eufonia armonica tesa a procurare massimo piacere alla vista, dunque: la stessa che verrà immortalata sulla tela da un van Ruisdael e, successivamente, da un Gainsborough.

Un bel giardino [...] dovrebbe comprendere non meno di trenta iugeri di terreno ed esser diviso in tre parti: un prato verde all'ingresso [...] una specie di landa o brughiera all'uscita, e una terza parte [...] di vero e proprio giardino. Il prato verde all'ingresso è doppiamente dilettevole: nulla riposa l'occhio, appagandolo, quanto un tappeto erboso, ben tenuto e tagliato<sup>786</sup>

---

<sup>783</sup> Cfr. Hugh Honour, *L'arte della cineseria*, Firenze, Sansoni, 1963, pag. 171.

<sup>784</sup> Cfr. Basile, pag. 113 e Luzzitelli 1990, pag. 141-142.

<sup>785</sup> Giuliano Pellegrini, *La prima edizione dei Saggi morali di Bacone*, Firenze, Le Monnier, 1952. pag. 75 ss.

<sup>786</sup> Pellegrini 1952, pag. 75-76.



Un “tappeto erboso”, quindi: il Bacone parla della necessità di un giardino che fosse il meno contaminato possibile dalla mano umana. Questo non doveva pertanto essere una esplicita manifestazione rapsodica di forme e colori, ma doveva al contrario assumere la funzione di stimolo che doveva portare l’anima del savio ad interloquire con la natura. Il prato doveva essere allora un canale attraverso il quale il *genius loci* avrebbe dovuto confrontarsi con l’animo sensibile del savio: il Basile <sup>787</sup> parla di intelligenza, immaginazione e cuore, dove questi ultimi due (“romanticamente” elaborati) dovevano essere suggeriti da brughiere, lande, boschetti l’una, da gotiche rovine e spazi cimiteriali la seconda <sup>788</sup>.

Proprio l’introduzione della tematica sepolcrale <sup>789</sup> da parte del Bacone fu fondamentale da questo punto di vista: in Italia l’impianto gotico-cimiteriale da lui suggerito venne sintetizzato superbamente dal Pindemonte , il quale non manca di proporre una finissima miscela spontaneità e quella “bella orridezza” che anticipa di fatto il paesaggio preromantico europeo.

Non limitandosi inoltre allo spazio ristretto del *nature of landscape*, ma proponendo anche un ampliamento di prospettiva con l’analisi dei corpi celesti e della superficie cosmica.

La forma e i movimenti dei corpi celesti non sono evidenti per i nostri sensi, ma vengono intesi soltanto ragionando e riflettendo su osservazioni molto ampie. Tuttavia, per quanto possiamo scoprire col senso o perfezionando la nostra conoscenza e la nostra immaginazione col ragionamento, troviamo di solito che la struttura, l’ordine e il movimento dei corpi celesti appaiono piacevoli al nostro senso di bellezza <sup>790</sup>

Viene, nel passo sopracitato, postulata l’incompletezza di fondo dei nostri sensi, incapaci di comprendere nell’insieme l’intreccio tra uniforme e diverso: è però sottolineata la capacità di una percezione di fondo, intesa come intuizione derivante

---

<sup>787</sup> Basile 1993, pag. 115

<sup>788</sup> Bonesio 2007 pag. 49-53.

<sup>789</sup> Importante per la diffusione della tematica pure l’opera dell’architetto Robert Adam, che nel 1774 (con le *Works in Architecture*) offre le prime suggestioni derivanti dalle rovine gotiche viste come forma di fascinosa attrattiva.

<sup>790</sup> Burke 1985, pag. 19.

dall'osservazione di quelle forme antitetiche rese godibili dalla commistione di opposte polarità. Tali considerazioni risultano pertanto felicemente compatibili col pensiero pindemontiano, il quale propone proprio una composizione paesaggistica del giardino che fosse il meno possibile contaminata dalla mano dell'uomo proprio per dare libero spazio all'asimmetrica armonia di natura <sup>791</sup>.

Per trovare un puntuale riferimento saggistico sull'estetica del bello del veronese, inoltre, non è nemmeno necessario spostarsi più di tanto, perlomeno dal punto di vista geografico: prendendo in considerazione quel *Saggio sul bello* del Cesarotti <sup>792</sup> ci si rende conto di una medesima apologia di tutto ciò che in natura è simmetrico, con un'analoga considerazione della presenza del demiurgico Creatore diffusore di una «negligenza magnifica» sopra tutto il Creato. La presenza della controparte religiosa nel Cesarotti è evidente dai passi più significativi:

Dov'è infatti la simmetria in un prato seminato di fiori? In una selva tramezzata d'alberi di cento grandezze, di cento forme? Dov'è la regolarità dei contorni delle curve sproporzionate dei fiumi?

Dove il paesaggio insensibile nel brusco interruzione di terreni erbosi e morbidi, e di rupi scabrose ed aride? Tutto ciò è grande ed ammirabile, ma non simmetrico <sup>793</sup>

Una concezione estetica che sembra dunque cozzare con decisione contro quel neoclassicismo da sempre riconducibile a ordine e proporzionata armonia <sup>794</sup>: in questi approcci ci si concentra sulla celebrazione del sublime disordine, un nuovo ordine dove viene dato maggiore spazio all'individualità percettiva. Invero la possibilità di accogliere positivamente tali sensazioni di "incolta sublimità" è data esclusivamente al soggetto pensante, al quale viene offerta l'occasione di «abbandonarsi alla rêverie, lasciandosi in balia delle idee come vengono»: nel caso del Cesarotti, inoltre, il pensiero è pervaso da una forte sentimento sacrale che porta il patavino a giudicare tale irregolarità di natura come un velo teso a celare la perfezione della casualità, proprio come nel caso di Adamo nel Paradiso Terrestre. Alla stessa maniera dovrà operare il "valente giardinista" nel corso del suo lavoro:

---

<sup>791</sup> Venturi 1979, pag. 144-147.

<sup>792</sup> Melchiorre Cesarotti, *Opere scelte*, Firenze, Le Monnier, 1945.

<sup>793</sup> Cesarotti 1945, pag. 362.

<sup>794</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 391.

Questo è ciò che si prefigge il valente giardinista formando i suoi paesaggi: egli ha per assunto di unire insieme le varie scene campestri, accozzandole quasi a caso colla stessa negligenza della Natura; ma facendo che l'ordine e il disordine successivi o mescolati servano a darsi reciproco risalto con un artificio tanto più fino quanto meno riconoscibile [...] in generale la bellezza di un tutto combinato di molte parti esige che l'uno e il molteplice, l'uniforme e il diverso, l'opposto, il simmetrico e l'irregolare siano mescolati giudiziosamente insieme, senza apparente sforzo o ricercatezza: e il più bel composto sarà sempre quello che fa trovare l'arte della Natura e la Natura nell'arte.<sup>795</sup>

Il Pindemonte, in linea col pensiero dell'amico-collega, prosegue sulla base di una teoria basata sulla necessità artificiale del giardino come creazione «quale la natura dovesse compiacersi assaissimo di averla inventata». Un profondo pensiero di filosofia del paesaggio che dunque si allaccia alla linea estetica della malinconia e della solitudine intesi come celati abitanti di un *landscape* cupo e sublime: possiamo a tal riguardo citare John Dixon Hunt e il suo *The Figure of the Landscape* ma soprattutto il Pope dell'*Ode on Solitude* e lo *Spectator* dell'Addison, autori ben presenti nel *background* del nostro autore. Tramite questa nuova idea sviluppata in ambito inglese il Nostro cerca dunque una rinnovata idea di paesaggio attraverso la più peculiare composizione del giardino e del prato: pur non utilizzando mai termini che facciano presagire direttamente ad estetismi romantici, egli suggerisce approcci percettivi orientati in maniera decisa verso quella direzione<sup>796</sup>.

La stessa diligente osservazione della natura sarà necessaria in riguardo all'acque, senza le quali par cosa morta un giardino, o queste stagnino in forma di lago, o scorrano in quella di ruscello, o di fiume, con ponti, e con isolette, o precipitino d'alto in cascata, il che nondimeno è sì difficile ad eseguirsi, che molti hanno queste cascate con savia disperazione affatto sbandite. Dicasi il medesimo delle rupi: quegli che per sorte le ha, può bene con qualche modificazione farle al suo intento rispondere, ma folle e perduto tentativo sarebbe il voler crearsele; e così, quanto alle fabbriche, fortunato chiameremo chi possedesse un vecchio castello, una Gotica chiesa o altra vera ruina a cui difficilmente possono somigliar bene gli artificiali diroccamenti<sup>797</sup>

---

<sup>795</sup> Cesarotti 1945, pag. 363.

<sup>796</sup> Basile 1993, pag. 174-176.

<sup>797</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 145-146.

A tale riguardo è fondamentale notare il parallelo estetico del Burke, il quale nel suo *Enquiry* si espone così riguardo le problematiche trattate:

Si è detto generalmente che la bellezza consiste in certe proporzioni di parti. Nel trattare l'argomento, ho grande ragione di dubitare che la bellezza sia un'idea che appartiene alla proporzione. [...] non è in seguito a una profonda attenzione e a una lunga ricerca che riscontriamo la bellezza in un oggetto. [...] Ma sicuramente la bellezza non è un'idea che riguarda la misurazione, e non ha nulla a che fare col calcolo e con la geometria <sup>798</sup>

Il Pindemonte sembra così suggellare il pensiero dell'intellettuale britannico, il quale aveva già nel 1757 parlato (senza chiaramente riferirsi all'ambito particolare della tenuta del giardino) di una concezione estetica di bellezza totalmente svincolata dalla prospettiva di calcolo e geometria. Il bello e la sua percezione non vanno filtrati attraverso la ragione («la bellezza non ha bisogno dell'ausilio della ragione»), mentre devono essere sollecitati sensi e immaginazione: il Burke paragona la positiva ricezione del bello alle idee di caldo e freddo determinate dall'applicazione del ghiaccio e del fuoco, proponendo dunque l'idea di un piacere scaturente dall'immediatezza dei sensi e non dalla macchinosa mediazione dell'intelletto.

Parlando di ispirazioni liriche provenienti dalla terra d'Albione non si può mancare di citare quel James Thompson che fu già di notevole ispirazione per vari passi delle *Campestri*: lo stile dell'autore delle *Seasons* si snoda fra intricati richiami panteistici, venature malinconiche ed efficaci pennellate impressionistiche di un paesaggio per certi versi molto simile non solo al Pindemonte campestre ma anche a quello della *Dissertazione*.

These are the sacred feelings of thy heart,

Thy heart informed by reason's purer ray,

O Lyttelton, the friend! Thy passions thus

And meditations vary, as at large,

Courting the muse, through Hagley Park you stray —

---

<sup>798</sup> Burke 1985, pag. 112-113.

Thy British Tempe! There along the dale  
 With woods o'erhung, and shagged with mossy rocks  
 Whence on each hand the gushing waters play,  
 And down the rough cascade white-dashing fall  
 Or gleam in lengthened vista through the trees,  
 You silent steal; or sit beneath the shade  
 Of solemn oaks, that tuft the swelling mounts  
 Thrown graceful round by Nature's careless hand,  
 And pensive listen to the various voice  
 Of rural peace—the herds, the flocks, the birds,  
 The hollow-whispering breeze, the plaint of rills,  
 That, purling down amid the twisted roots  
 Which creep around, their dewy murmurs shake  
 On the soothed ear <sup>799</sup>

La delicatezza lirica dei versi si fonde con una rappresentazione naturale che ben si relaziona con il palinsesto pindemontiano dell'ermeneutica naturale, come ben testimoniano i boschi, le rocche e le ombre delle querce millenarie: i frammenti del Creato che troviamo raffigurati nel Thompson "stagionale" altro non sono che un richiamo all'estetica pindemontiana dell'armonico disordine, «dalla rozza natura collocati con leggiadro sconcerto». <sup>800</sup> È d'obbligo citare a tal riguardo una nota di carattere estetico presente nella terza *Prosa* e illuminante per l'approccio alla questione:

Certo, quando io veggio un bello campestre, il piacer mio vien non poco accresciuto da quella rapida riflessione, che il caso accozzò insieme i diversi oggetti, onde formasi quella scena: ma se ciò, ch'io veggio, è frutto dell'arte, nutrendo noi di questa un'opinion grande, e più esigendo da lei,

---

<sup>799</sup> James Thompson, *Seasons, Spring*, vv. 909-927.

<sup>800</sup> *Le Stagioni* recate dall'inglese da C. di Lignì, Firenze 1805.

che dal caso, il qual pare non aver forza niuna, crederei che la scena artificiale, benchè più bella della naturale, dovesse tuttavolta colpirci e dilettar meno <sup>801</sup>

Si può a questo punto azzardare anche un parallelo con i *Sepolcri* pindemontiani, dove il dibattito sulla tematica dei cimiteri campestri scaturisce proprio dalla folgorazione di un *soulful landscape* congiunto con l'apologia delle ville inglesi <sup>802</sup>.

Oh chi mi leva in alto, e chi mi porta  
Tra quegli ameni, dilettoni, immensi  
Boscherecci teatri? Oh chi mi posa  
Su que' verdi tappeti, entro que' foschi  
Solitarj ricoveri, nel grembo  
Di quelle valli ed a que' colli in vetta!  
Non recise colà bellica scure  
Le gioconde ombre, i consueti asili  
Là non cercano invan gli ospiti augelli;

[...]

Prospetti vaghi, inaspettati incontri,  
Bei sentieri, antri freschi, opachi seggi,  
Lente acque e mute all'erba, e ai fiori in mezzo,  
Precipitanti d'alto acque tonanti  
Dirupi di sublime orror dipinti:  
Campo e giardin, lusso erudito, e agreste

Semplicità <sup>803</sup>

---

<sup>801</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, III, pag. 77-78.

<sup>802</sup> Cfr. Venturi 1979, pag. 151-152.

È importante considerare come la problematica estetica legata allo spazio campestre si snodi attraverso gli anni e le produzioni letterarie del Nostro (i *Sepolcri* furono composti nel 1807, quindici anni dopo la *Dissertazione* e più di venti dopo le *Campestri*): egli sembra però quasi giocare su due piani distinti, mantenendo separato il piano saggistico da quello lirico. Inoltre, egli sembra quasi immortalare nella compiutezza del verso un concetto che nella prosa “dissertoria” è a tutti gli effetti ancora oggetto di aperta discussione: viene superato il lato più squisitamente visivo della partitura paesaggistica, e si cerca di pervenire a un’indagine teorica che possa spiegare il rapporto tra natura ed artificio dal punto di vista filosofico. È evidente a questo punto la matrice fondamentale sensista del pensiero del Pindemonte, il quale prosegue con un postulato dove paragona la dimensione percettiva del *landscape* con l’equivalente artistico nella pittura <sup>804</sup>.

E tanto importa la considerazione di questo materiale, che da esso principalmente quel piacer deriva, e quello stupore che tali arti producono in noi; dal veder cioè, che l’artista con una materia tra le mani indocile oltre modo e ritrosa, seppe nondimeno, senza mai cambiarla, modificarla così, che tanto rassomigliasse all’originale da lui tolto a imitare, quanto non si sarebbe creduto, che rassomigliare potesse <sup>805</sup>

Nel piano percettivo umano, rocce, arbusti e specchi d’acqua costituiscono il corrispettivo del marmo per lo scultore e della tela per il pittore: da tale ipotesi ne consegue naturalmente il paradossale esito di una mimesi di una forma d’arte con la stessa materia della cosa imitata (per l’appunto la natura “forgiata” dalla stessa natura). Questo dolce paradosso non sminuisce però la positività del giardino all’inglese, che riuscirà comunque a provocare diletto e ad aggiungere una dose di soavità all’animo del soggetto.

Il giardino anglosassone è esaminato dunque come base archetipica della felice commistione tra purezza naturale e la simmetria architettonica paesaggistica: non altrettanto efficienti sono le realizzazioni estere.

---

<sup>803</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 203-211; 220-226.

<sup>804</sup> Basile 1993, pag. 131.

<sup>805</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 147-148.

Da tutto ciò si ricava, quanto grande richiedasi estension di terreno a tali intraprese, e quanto abbiano del ridicolo certe imitazioni dell'Inglese maniera, che si veggono in più parti d'Europa. Negli stessi giardinetti, che verdeggiano a tergo de' palazzi cittadineschi, trovi con istupore que' sentieri a zig-zag, e come si dipingono le saette, i quali, oltre che ancor ne' giardini grandi deggion muoversi con dolci curve, così conducendoli la natura, servono, ciò che ne' piccioli non può aver luogo, ad allungare e più forse, che non vorresti, i passeggi tuoi, celando sempre la meta, e novelli oggetti promettendo sempre alla tua rinascente curiosità <sup>806</sup>

Buona lo spunto critico-comparativo da parte di un autore sempre più attento dal punto di vista valutativo: quello che però gli interessava di più era la problematica della mimesi naturale, in un piano squisitamente estetico.

L'arte de' giardini irregolari si propone, come vantansi gli stessi Inglesi, d'imitare, abbellendola, la natura: si propone quello che la Pittura e la Statuaria, anzi tutte quelle arti, le quali si chiamano imitative, e tra le quali questa pure de' giardini irregolari, o moderni, che dicansi, vien collocata <sup>807</sup>

Da notare ora come la tematica costituisca un punto di partenza per un approccio interpretativo dai contorni più ampi: qual è, si chiede l'autore, il *quid* che sussiste nell'imitazione artistica? Prendiamo, per esempio, uno scultore: la sua perizia dovrebbe consistere non tanto nel formare una statua al fine di realizzare un simulacro il più possibile rassomigliante all'uomo, bensì far sì che alla statua vengano conferiti anima e vita umane. Allo stesso modo ci si comporta in poesia: l'autore si serve dei versi per dare «vivezza del colorito, la forza dell'espressione» per rappresentare al meglio l'immagine che vuol realizzare. Proprio alla poesia è dedicata, in chiusa, una brillante riflessione riguardante l'efficacia del verso e del metro.

I versi sono la materia, di cui egli (il poeta) si vale [...] Ed ecco perchè quella opinione non regge, che diasi poesia senza metro, e che si possa scrivere in prosa la tragedia, o il poema, se piace tal comodità. Per questo appunto, che le persone, che il poeta introduce, parlarono in prosa, non la

---

<sup>806</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 146

<sup>807</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 147.



userà egli; là non v'essendo più vera imitazione, ove s'adopera quel materiale stesso, che la natura suole adoperare. E se alcuni moderni nelle lor commedie l'usarono, non per questo io dirolli poeti come non li direbbero i Greci, e i Romani, che in versi le commedie loro scrissero tutti <sup>808</sup>

Ancora una volta sono chiamati a testimonianza i pilastri classici, simbolo di una monolitica autorità letteraria sulla quale fare totale affidamento. Il problema, come si evince dal passo, è quello dell'assoluta necessità di una poesia "non prosastica", questione poi rielaborata in chiave moderna dai romantici (con il Manzoni che rimarrà nella stessa linea di pensiero del Pindemonte) fino ad arrivare al concetto di poesia totale di fine XIX sec.

Per i giardini e i prati all'inglese, però, la mimesi di cui sopra non può avvenire: non è infatti possibile imitare la natura per mezzo della natura, così come l'arte nel complesso non consiste nella realtà bensì in quel "vero ideale" di Winckelmanniana memoria.

Non può dunque l'arte de' giardini Inglesi essere imitativa, e tra le arti, che si chiamano con tal nome, venir collocata. Tale sarà bensì quella d'un pittore di paeselli, che in un quadro mi rappresenti una bella campagna, perfezionando le scene da lui osservate, e il vero all'ideale con la immaginazione sua riducendo <sup>809</sup>

Lo spunto costituisce un vero e proprio manifesto di estetica del Pindemonte, che attraverso queste poche pagine dimostra una convinta e solida concezione dell'arte. L'osservazione del famoso giardino irregolare all'inglese può dunque far scaturire piacere? Senza dubbio, sostiene il Nostro, ma tale diletto non può dar luogo a un piacere estetico in quanto l'artefice non potrà in nessuna maniera "migliorare" la natura stessa, ma al massimo sarà in grado di replicarne le fattezze in maniera quanto più accurata possibile.

quando io passeggio per qualche campagna, e mi vien fatto d'incontrare una scena naturale, ma bella oltre modo, ecco mi s'avventa subito al cuore una certa soavità; ma questa soavità quanto non l'accresce il considerare, che quella bellezza è prodotta dal caso, il quale accozzò insieme que'

---

<sup>808</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 148.

<sup>809</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 148.

diversi oggetti così, che un tutto nobile e raro ne scaturisse? Per lo contrario, quando una bella scena artificiale mi s'appresenta, certo io ricevo subito una sensazione assai dolce; ma la riflessione, lungi dall'accrescere il piacere, parmi anzi diminuirlo <sup>810</sup>

Alla vista del giardino britannico «la più parte degli uomini di buon gusto allettata resta e rapita da tali delizie»: secondo il pensiero del Pindemonte la fenomenologia della percezione paesaggistica è composta da due differenti fasi, quella della sensazione e quella della riflessione.

Ciascun sa, che molti piaceri si compongono di sensazione, e di riflessione ad un tempo: anzi spesse volte renduto è grande dalla riflessione un piacere, che piccolo assai, quanto alla sensazione, sarebbe <sup>811</sup>

La proporzione tra le due parti finisce però per essere messa in dubbio dall'immediatezza visiva dell'impressione: la “pausa” del sentimento, da cui scaturisce l'impulso del sublime, viene dunque proporzionata all'iniezione di ingenuità che privilegia l'intuizione sulla razionalità.

Perciocchè il sapere, che quell'accozzamento è uno studio, mi rende di difficilissima contentatura: intanto che una minor bellezza, ma casuale, mi diletterà, e m'incanterà molto più, che un'assai maggiore, ma frutto dell'arte, dalla quale non è cosa ch'io non esiga <sup>812</sup>

In queste parole l'anglismo del Pindemonte raggiunge vette di assoluto interesse: la dialettica dicotomica che mette a confronto una poesia razionale con una emotivo-sentimentale non era contemplata nelle velleità arcadiche di metà secolo, mentre era prerogativa probante della poesia anglosassone.

Per suggellare definitivamente (qualora ce ne fosse ancora bisogno...) il suo debito con la letteratura inglese egli inserisce nel trattatello un nome di sicuro noto ma

---

<sup>810</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 149.

<sup>811</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag.149.

<sup>812</sup> Ippolito Pindemonte, *Dissertazione sui giardini inglesi*, pag. 149.

inusuale per il contesto: quello di Horace Walpole <sup>813</sup>, qui nelle inconsuete vesti di saggista.

Noi abbiamo avuto, scrive l'illustre autore del Saggio su l'arte de' giardini moderni, un uomo, un grande uomo, a cui nè l'educazion, nè l'usanza preoccupava la mente; il quale

«Benchè serbato a ree stagioni, e tutto

Di cecità, di solitudin cinto»,

giudicò, che i falsi e bizzarri ornamenti, che veduto avea ne' giardini, erano indegni della mano onnipossente, che piantò le delizie del Paradiso. <sup>814</sup>

Ancora una volta ci si trova dunque davanti a quell'Eden miltoniano che assume evidentemente dei connotati paradigmatici: con il suo inserimento nel trattato del 1780 il Walpole inserisce il piano poetico nell'approccio paesaggistico, citando un Milton che nella sua disamina lirica mosse l'architettura del giardino all'interno di uno spazio del pensiero e della meditazione, per l'appunto "di solitudin cinto" e romantico paesaggio dell'anima. Il *delicious Paradise* miltoniano, allo stesso tempo malinconico ed innocente, «di fantastico il rendemmo reale»: si creò pertanto l'archetipo di uno spazio verde teso il più possibile a svincolarsi dalla mano contaminatrice dell'uomo e il più possibile coerente con la creazione «della mano onnipossente che piantò le delizie del Paradiso». Il nome del Milton, come abbiamo visto in precedenza, sarà corroborato da quello del "nostro" Tasso, che aggiunse sostanza a questa neonata estetica paesaggistica di un Pindemonte sempre più intellettuale a tutto tondo ed fine conoscitore di una letteratura divulgativa anche semi inedita (sicuramente in Italia non erano in molti a leggere *quel* Walpole!).

Aggiungerei una breve considerazione del Nostro derivante da un'altra opera: si tratta di quelle *Memorie sopra alcuni viaggi* ancora in parte inedite <sup>815</sup> ma intrise di descrizioni naturali e di spunti sul rapporto tra paesaggio e osservatore. È particolarmente intrigante la proposta pindemontiana di una sorta di "giardino

---

<sup>813</sup> Cfr. Basile 1990, pag. 130.

<sup>814</sup> «One man, one great man we had, on whom nor education, nor custom could impose their prejudices; who, on evil days though fallen, and with darkness, and solitude compassed round, judged that the mistaken and fantastic ornaments he had seen in gardens, were unworthy of the almighty hand that planted the delights of Paradise». (Horace Walpole, *Essay On Modern Gardening*, Harvard, 1904, pag. 39).

<sup>815</sup> Luzzitelli 1990.

morale”, composto da due entrate simboleggianti il bene e il male, il vizio e la virtù:

Bel pensiero di un giardino morale: due porte: entrando per l’una si trova tutto bello e fiorito nel principio, e poi viene a poco a poco il selvaggio l’orrido ecc. Entrando per l’altra è il contrario: comincia l’alpestre e il faticoso, e poi viene il facile e il bello. Una è la porta del vizio, l’altra della virtù. [...] Forse anche alcuni altri simili morali ed istruttivi giardini inventar si potrebbero.

Colpisce molto un vero, benché comune, presentato in tal modo <sup>816</sup>

Il passo citato sottolinea alla perfezione il pensiero del Pindemonte inerente al piano etico e morale: il tragitto verso la completezza virtuosa non presenta mai delle agevolazioni lungo il percorso, così come la via del vizio è sempre lastricata di «facile e bello». L’interessante parallelo tra natura e morale si espleta pertanto in una concezione paesaggistica che, secondo il veronese, può benissimo essere riproducibile nello spazio chiuso del giardino villereccio, concretizzando così quell’idea di ordine e disordine naturale che tanti dibattiti ha acceso nella storia della filosofia.

Nella preparazione del giardino quindi dobbiamo essere consapevoli che il piacere che ne deriva dall’osservazione è solamente un artificio, un forma di mimesi che per quanto abilmente compiuta non può, per forza di cose, essere migliore dello spazio campestre naturale: l’uomo, in ogni caso, ne godrà in egual misura.

Stimi (sì misto il culto è col negletto)

Sol naturali e gli ornamenti, e i siti.

Di natura arte par, che per diletto

L’imitatrice sua scherzando imiti <sup>817</sup>

Lo scritto pindemontiano si rivela così, in profondità, più che un’operetta dissertoria, una sorta di *essay* dove la problematica del giardino è quasi una

---

<sup>816</sup> Luzzitelli 1990, pag. 154-155.

<sup>817</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, 10, 1-4.

scusante per addentarsi in una discussione sull'idea del sublime che, come notato, tocca anche i campi letterari e artistici in generale: si tratta inoltre di un abbozzo di discussione riguardante finanche un sublime non aprioristico, ma nato da quel meraviglioso ossimoro di «disarmonico equilibrio». La singolare malasorte che colpì l'autore in occasione della celebre disputa "cimiteriale" con il Foscolo colpì, sventuratamente, anche tale trattatello: questo fu letto, come abbiamo visto, nel 1792 davanti all'Accademia padovana di Scienze, Lettere ed Arti, ma quando il Nostro lo lanciò dovette affrontare l'inevitabile confronto con altre due pietre miliari del genere, cioè la *Teoria dell'arte de' giardini* di Luigi Mabil e *Dell'arte de' giardini inglesi* di Ercole Silva, entrambe del 1801. Inoltre, la presenza di una didascalia botanica decisamente impalpabile e quasi sempre sovrastata da un ricorrente pensiero estetico contribuì a relegare l'opera fra i testi più imitativi che vivamente propositivi, e da allora fu perennemente abbandonata nel dimenticatoio all'ombra dei due scritti citati *supra*: questo il pensiero di Ludovico Di Breme

(la Dissertazione è) cosa veramente tenera, dolce, quieta, armoniosa, ma [...] conosciuta a carattere d'imitazione <sup>818</sup>

Di certo, però, l'operetta contribuisce non poco a plasmare una visione a 360 gradi dell'autore, dando la possibilità di leggere l'approccio teorico del Nostro nei confronti delle relazioni tra il concetto di piacere e quello della bellezza di Natura: queste pagine di carattere estetiche, se nulla aggiungono di originale a un dibattito già esistente e "vivo", possono avere il privilegio di costituire un fecondo *background* teorico sul quale innestare la lettura delle opere campestri di Ippolito Pindemonte.

---

<sup>818</sup> Lettera a Tommaso Valperga di Caluso, 13 novembre 1817.

## 5.2 - Le *Prose* e l'estetica del ritiro e della meditazione

Aggiungo alcune Prose pur Campestri non più stampate; confidandomi che presso coloro, che buon viso fecero ai versi anche la prosa troverà qualche grazia, come quella ch'è d'una stessa indole, e nacque nel soggiorno di Avesa la state del medesimo anno 1785, cioè mentre io era dagli oggetti fisici e morali, allora miei favoriti, così esclusivamente occupato, che tutto ciò, ch'io dettava, non potea non vestire l'indole stessa.

[...]

L'umor di lui tira così un poco al melanconico, e forse la non felice salute, in cui è, lo carica di colore alquanto; ma la sua melanconia scorre molto placida e dolce, e il presentimento di quel crudo male, che lo minaccia, gli rende più care ancora quelle villerecce delizie, di cui teme che non potrà goder lungo tempo<sup>819</sup>

Dopo il soggiorno veronese e la successiva pubblicazione del suo prodotto letterario più riuscito (ovviamente le *Poesie*) il Pindemonte, come sappiamo, decise di intraprendere quel *tour* europeo che lo portò in svariati paesi, tra cui Svizzera, Francia, Germania ed Austria. Siamo nel 1788, e la salute del Nostro è ormai in via di guarigione:

Le minacce del morbo che reso avevano Ippolito più riflessivo e più mesto erano già svanite; la Salute, dissipandole, premiato aveva il suo Vate<sup>820</sup>

---

<sup>819</sup> *Avvertimento premesso alla seconda edizione*, in Ferraris 1990, pag. 59-60.

<sup>820</sup> Montanari 2003, pag.93.

e anche al Vannetti scriverà di essere oramai in buona forma:

Addio. Conservatevi sano, ed amatemi. A proposito di salute, io son ora assai contentissimo della mia <sup>821</sup>

Dopo la convalescenza il Pindemonte, avendo recuperato le forze, si dirige inizialmente (dopo un breve soggiorno a Torino e Piacenza) verso la Svizzera («Ginevra non è bella, ma i contorni del lago sono superbi» <sup>822</sup>), continuando poi per Parigi, Londra e Vienna. L'itinerario costituì un notevole arricchimento sul piano personale ma anche dal punto di vista artistico: egli conobbe svariate personalità intellettualmente eccelse, frequentò i circoli più stimolanti dal punto di vista letterario e toccò con mano le nuove prospettive storico-culturali dell'Illuminismo. Le lezioni di vita che scaturiscono dal viaggio sono riversate in due particolari opere, vale a dire le *Memorie sopra alcuni viaggi* (conservate alla Civica di Verona e ancora in massima parte inedite) e soprattutto l'*Abaritte. Storia verissima* che fu dato alle stampe il 1790 a Nizza: le opere in questione sono fondamentali per delineare il profilo intellettuale dell'autore, e della sua evoluzione in seguito alle esperienze estere.

Qual è, però la connessione tra i viaggi e le *Prose* composte qualche anno prima (verosimilmente attorno al 1782-1785)? Di sicuro non va sottovalutato il legame estetico che intercorre tra le *Campestri* e le altre due opere, dove intercorrono due fondamentali punti concettuali del pensiero pindemontiano: è certamente importante notare come il pensiero estetico del ritiro e dell'*otium* petrarchesco si relazioni con la prospettiva aristocratico-illuminata che fu protagonista del “viaggio di formazione” del veronese <sup>823</sup>. La prospettiva della conoscenza concreta del pensiero nobiliare europeo e dei prodromi dell'Illuminismo si sviluppa all'interno di un animo già risanato dalle cure campestri, permettendo la tangibile realizzazione di un pensiero in cui viene messa a nudo la frattura insanabile tra il mondo moderno e quello campagnolo. Certo, il binomio venne studiato e analizzato in maniera particolarmente esaustiva all'interno delle liriche campestri, ma la successiva esperienza europea permette un confronto più profondo e completo: se nelle *Poesie* si affrontava il confronto in maniera “superficiale”, limitandosi

---

<sup>821</sup> Lettera al Vannetti, 6 agosto 1788.

<sup>822</sup> Lettera all'Albrizzi, 28 agosto 1788.

<sup>823</sup> Cfr. Cimmino 1968, pag. 31-39.

all'opposizione purezza campestre-corruzione nobiliare, ora viene analizzato più in profondità il tema della Virtù e della sua concreta realizzazione.

La pubblicazione delle *Prose* dunque, rimaste inedite per dieci anni, avvenne nel 1795 a Verona, sotto il torchio del Giulini e con la denominazione *Saggio di prose e poesie campestri*: come nel caso delle liriche, pure le Prose furono sottoposte al giudizio competente ma forse eccessivamente “amichevole” del Vannetti, il quale dirà così dello scritto del Pindemonte:

Avete fatto un libro per tutti, con una dottrina da pochi, e con una soavità solo vostra. Di tanti anche letterati, anche filosofi, che il più vissero alla campagna, chi giunse fin ora ad immaginare e scrivere un libro della sostanza e vaghezza insieme del vostro? Io ne vorrei aver fatto un solo articolo, e darei per quello tutte le mie cose. Questa prosa è una gran lezione a chi studia per vanagloria senza correggere sé stesso; è degna d'ogni gran pensatore. Socrate la stamperebbe a sue spese <sup>824</sup>

Le Prose Campestri furono, in ogni caso, oggetto di elogio anche da una critica più imparziale del fidato Vannetti: sempre il Montanari cita il giudizio dell'Antologia di Firenze, che si espresse nel seguente modo nel 1826:

Che dire di questo caro libretto? Chi'l legge ne' floridi giorni della sua gioventù brama di poterlo rileggere ne' suoi anni più avanzati; chi'l legge ne' suoi anni avanzati si duole di non l'aver letto ne' giorni della sua gioventù <sup>825</sup>

Il Montanari stesso, dedicando un paio di pagine all'opera in questione, parla di una ripetitività di fondo riguardante le Prose:

Troverà, nol niego, il lettore, massimamente prendendo i versi e la prosa, qualche ripetizione di pensieri, non che di argomenti; ma chi non sa che la malinconia, che tanto domina in queste carte, ritorna volentieri sulle stesse idee? <sup>826</sup>

---

<sup>824</sup> Traggio il riferimento epistolare da Montanari, pag. 148-149.

<sup>825</sup> Montanari, pag. 149.

<sup>826</sup> *Ibidem*.



A voler approfondire la questione riguardante il nucleo tematico dell'opera avesana, ci si renderà effettivamente conto di come il filo logico del pensiero e dell'argomentazione pindemontiana ricalchi spesso le proprie stesse orme, seguendo una circolarità di riflessione piuttosto che una linearità di ragionamento. A conti fatti il biografo veronese non erra parlando di "monotonia"; nondimeno, questa uniformità tematica di fondo si adatta alla perfezione al *quid* dell'opera, composta in un momento di notevole spaesamento da parte dell'autore e in quanto tale permeata di una distinguibile ridondanza, ma è altrettanto vero come il Pindemonte abbia voluto ideare uno scritto in cui la perenne necessità di affermare le proprie istanze estetiche lungo le pagine avesse assunto i contorni di una sorta di eco protratto per tutta la sua durata. La malinconia d'altra parte è per definizione un sentimento proteso al ricordo e all'apertura nostalgica e circolare al passato, e per dirla alla de Stäel, «le arti in generale [...] hanno una monotonia di cui se ne vorrebbe fare un momento eterno». <sup>827</sup>

Un'opera in prosa, dunque, che nasceva in contemporanea con le *Poesie* e che permetteva al Pindemonte di scrivere liberamente, svincolato da quel rigore e da quel formalismo che gli veniva imposto dai versi: con le *Prose* siamo dunque di fronte a un trattato filosofico e moralistico che egli può comporre senza alcun vincolo o restrizione di genere, sia formale che contenutistico <sup>828</sup>. Di conseguenza, l'effusione lirica che per forza di cose trova più rilievo nel campo poetico viene ora rimpiazzata da un impianto in maggior misura votato alla saggezza e alla riflessione, e conoscendo lo stile e la personalità pindemontiana non può sorprendere l'assenza di qualunque tipo di abbandono passionale o sentimentale, in luogo di una composta meditazione sui casi della vita e sul mistero dell'esistenza: inoltre, anche nei momenti di *umor* tendente al negativo la malinconia rimane sempre placida e ben inserita all'interno dei limiti di una serena e mai disperata rassegnazione. L'insieme di queste attitudini dell'animo costituiscono la predisposizione ideale per un contatto fecondo con il mondo naturale, che da una parte indica all'osservatore l'effimero che è in lui (e nell'umanità intera) e nel suo destino mortale, mentre dall'altra tale osservazione attiva e ragionata può essere d'aiuto per il superamento della materialità fisica, nonché un tramite tendente alla verità universale per mezzo della contemplazione della bellezza e della perfezione armonica naturale.

---

<sup>827</sup> Giuseppe Spandri, *La Sapienza*, Milano, Pirotta, 1845, pag. 203.

<sup>828</sup> Ferraris 1990, pag. 34-35.

Da queste presupposti di carattere generale si può intravedere l'importante fattore integrativo delle *Prose* rispetto alla sua controparte lirica <sup>829</sup>, rispetto alle quali costituiscono una sorta di premessa a carattere introduttivo: a conti fatti molte poesie della "raccoltina" avesana (specie quelle programmatiche, come *La Malinconia* e *La Giovinezza*) possono essere comprese e inquadrare in maniera più esaustiva con la lettura degli scritti in prosa. L'immagine del solitario ritiro campestre avviene così in maniera diacronica: nei lavori lirici è presente un approccio maggiormente "impressionista" e spontaneo dell'interpretazione pindemontiana riguardante l'argomento, mentre nelle *Prose* i nuclei tematici sono esaminati attraverso un processo di complessa articolazione storico-ideologica, intrecciata a un'indagine critica volta ad identificare la prospettiva etico-intellettuale della società del tempo, il tutto sullo sfondo di una letteratura paesistico-descrittiva tutta settecentesca.

Esaminando il volumetto si notano delle citazioni latine poste a inizio di ciascuna prosa (sono dieci totali): il collegamento onnipresente con il sostrato culturale classico viene così enfatizzato attraverso questa sintomatica scelta, che porterà il Nostro ad aprire ogni capitoletto con una *sententia* di Persio, Virgilio, Orazio e Lucano. L'«hoc erat in votis» della quarta satira oraziana apre di fatto la raccolta nella maniera più programmatica possibile:

Eccomi finalmente ove desiderai tanto di essere: in mezzo d'una bella campagna. [...] Quel ritiro campestre, che la fantasia dipingevami, io l'ho trovato: il più caro de' miei sogni non è più sogno

830

«Questo era nei miei desideri», dunque: il Pindemonte inizia la sua trattazione palesando il suo abbandono partecipe ed entusiasta alla vita solitaria e all'immersione incondizionata nella natura campestre. Ma di che Natura sta parlando il veronese? In che rapporto si pone l'io lirico con tale verde e appartato eden? Abbiamo visto in precedenza come egli abbia introdotto nel vivo spazio letterario italiano il superamento deciso di una tradizione tardo arcadica ormai stiracchiata e spossata: nella letteratura della seconda metà del Settecento si insinua una prospettiva teorica protesa al ritorno della purezza delle sorgenti campestri di

---

<sup>829</sup> Non a caso nell'edizione delle *Campestri* datata 1817 le *Prose* furono premesse alle *Poesie*.

<sup>830</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 65 (come già sottolineato cito da Ferraris 1990).

marca virgiliana. Uno spazio agreste che abbandona, di conseguenza, i languidi attributi di ritiro completo e incondizionato per lasciare spazio al ritorno della virtù e della nobile semplicità <sup>831</sup>: una semplicità che molto spesso si fonde con la raffigurazione di una *pietas* familiare umile e modesta, simbolo della necessità di un ritorno alla sobrietà di costumi e alla candidezza di sentimento. Le esperienze letterarie più feconde in tal senso sono quelle del Gessner, che permea la sua visione delle Alpi svizzere di patetica nostalgia attraverso un malinconico bozzettismo: i “suoi” pastori sono assorti in una pacifica meditazione della fragilità del genere umano, una riflessione che si allaccia con quella generale (tutta settecentesca) della profonda inquietudine storico-esistenziale di un mondo ormai in crisi.

Se l’Arcadia elvetica fu trapiantata in suolo italico dal Bertola, nel Pindemonte delle *Prose* troviamo uno “zoccolo duro” formato non solo da un sostrato letterario ma finanche da uno agrario e fisiocratico, nel senso “terriero” del termine: l’immensa sottotrama culturale del veronese, formata attraverso la frequentazione di notevoli ambienti letterari e circoli intellettuali, non mancava di includere anche una sezione aggiornata alle esigenze di un razionale e concreto sviluppo agricolo. Già nel 1784 il Nostro rievocava la figura del patrizio sul tema del ritorno agli antichi valori di una vita rustica e frugale:

Perché se è vero che la vita rustica è maestra di frugalità, di attività e di giustizia, come Tullio scrisse, e che l’agricoltura è così congiunta con la sapienza, che si può chiamarla sua consanguinea, come scrisse Columella,, meritato avrà de’ suoi simili chi seppe invitarli all’innocenza di quella vita, e alla santità, sto per dire, di quello studio, e invitarli col linguaggio poetico, che tanto del prosastico è più valido ed efficace <sup>832</sup>

Una visione chiara, ordunque, di una società agreste-patriarcale <sup>833</sup> immune dalle aporie della storia e dalla disorientante crisi dell’Illuminismo: è negli anni Ottanta del secolo che, dunque, si apre tale prospetto fisiocratico di una sana vitalità connessa all’affidamento alla vita campestre; troviamo consensi in tal senso dal Parini “rustico”, il quale opta per uno stile di vita collocato «sotto a le leggi sante de la Natura in suo voler costante», refrattari dalle «tempeste (che agitano) il

---

<sup>831</sup> Cerruti 2000, pag. 29-32.

<sup>832</sup> Ippolito Pindemonte, *Elogio di Giambattista Spolverini*, in *Elogi di Letterati*, pag. 75.

<sup>833</sup> Ferraris 1990, pag. 9-11.

volubil mare» del mondo fine settecentesco <sup>834</sup>. Il Pindemonte accoglie a braccia aperte tali configurazioni estetiche, filtrando il mondo delle sue *Campestri* alla luce delle inquietudini e dei tragici presagi di una società sempre più indirizzata verso il suo declino storico.

«Volle ai luoghi dov'ella nacque, cioè in mezzo ai campi, la poesia ricondurre »<sup>835</sup>: nell'*Elogio* pindemontiano si intravede una rilettura personale della tradizione poetica del ritorno alla Natura come fonte d'ispirazione della lirica "ingenua" dei classici: ma, nondimeno, nelle *Prose* si scorge la presenza di una concezione paesaggistica *nouveau*, comprendente la visione di un'Arcadia meno bucolica e di stampo maggiormente preromantico.

Voglio anche, ch'egli s'interni nella notte diurna, se così posso chiamarla, d'un folto bosco, e nulla senta di quel sacro e dolce orror che ispira. Voglio che miri con indifferenza l'immensità di quelle innumerevoli praterie, in cui l'occhio, come un verde oceano, piacevolmente si perde <sup>836</sup>

La visuale è certamente all'avanguardia dal punto di vista letterario: le pianure sono *immense*, un termine che ben si concilia con l'estetica sublime burkiana.

La grandezza di una dimensione è una forte causa del sublime, e [...] un'altra fonte del sublime è l'infinità, che [...] tende a riempire la mente con quella specie di piacevole orrore, che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime. [...] non essendo l'occhio capace di percepire i limiti di molte cose, sembra che esse siano infinite e producono gli stessi effetti che se realmente lo fossero <sup>837</sup>

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. 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.

---

<sup>834</sup> Ferraris 1990, pag. 15.

<sup>835</sup> Ippolito Pindemonte, *Elogio dello Spolverini*, pag. 14.

<sup>836</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 65.

<sup>837</sup> Burke 1985, pag. 96-98.

(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>838</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: l'uomo però, nota il Pindemonte, «nasce dalla società, non da sé medesimo» (e d'altronde che esso sia un animale sociale non è di certo una novità). Quello che egli fa emergere dalle pagine del trattato è, come ho detto poco sopra, una solitudine <sup>839</sup> consapevole e non deleteria: 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>840</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>841</sup>

---

<sup>838</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 66.

<sup>839</sup> Di Ricco 1995 pag. 24-26, Cerruti 2000 pag. 33-34.

<sup>840</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 66.

<sup>841</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 67.

I concetti, a prima vista, non sembrano aggiungere nulla di nuovo o particolarmente originale a quello che già era stato teorizzato in quasi un secolo di scritti arcadici: la tranquillità della vita campestre, l'innocenza di un'esistenza di quasi primordiali bisogni e la semplicità di una realtà atarassica. Ma, leggendo attentamente, notiamo come la pagina pindemontiana sia intrisa di un moralismo molto più profondo: i fatti cui si riferisce non sono basati su una vaporosa e incorporea base ideologica, ma sono al contrario composti da corposità e concretezza. 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: al contrario, tale ritorno è innanzitutto una conquista a livello morale e personale, e preparazione alla realizzazione di uno spirito più attivo e vigoroso<sup>842</sup>. La volontà di una pacifica 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>843</sup>

La «dieta dell'anima» come caratteristica indubitabile dell'anacoreta Pindemonte: e nel concreto finanche le consuetudini gastronomiche del nostro autore erano le più sobrie possibili, come egli non manca di citare nello stesso trattatello.

---

<sup>842</sup> Cimmino 1968, pag. 227-228.

<sup>843</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 68.

tue sono le acque, in cui soglio entrar giornalmente, de' tuoi armamenti è quel latte, e tu stessa m'inviti a quel cibo Pitagorico e verde qual sei tu <sup>844</sup>

Il “cibo Pitagorico” altro non è che un vitto dai dettami rigorosamente vegetariani, basato su una dieta a base di frutta, verdura e latte secondo le antiche norme, appunto, della scuola pitagorica <sup>845</sup>: è rilevante notare come il *topos* della dieta vegetariana connessa al concetto dell'età aurea in cui il genere umano viveva in completa armonia con la Natura. Vediamo come la pensava l'ormai imprescindibile James Thomson nel suo *Seasons*:

But who their virtues can declare? Who pierce  
With vision pure into these secret stores  
Of life, and health, and joy? The food of man  
While yet he liv'd in innocence, and told  
A length of golden years, unflesh'd in blood,  
A stranger to the savage arts of life,  
Death, rapine, carnage, surfeit, and disease,  
The lord, and not the tyrant of the world <sup>846</sup>

I versi dell'autore inglese erano evidentemente ben presenti al Pindemonte, il quale dà prova di considerarli «la digressione più toccante circa il vitto Pittagorico». <sup>847</sup>

Che nel Pindemonte campestre non risieda alcuna considerazione delle mode e delle tendenze letterarie del momento non è di certo una novità: poco gli importava dei gusti culturali del secolo, preferendo di gran lunga dedicare la propria letteratura intimista ai piaceri dello spirito e al superamento di quell'edonismo

---

<sup>844</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 69.

<sup>845</sup> Si confrontino a tal proposito i vv. 27-32 dell'epistola dedicata al Vannetti.

<sup>846</sup> James Thomson, *Seasons, Spring*, vv. 234-241.

<sup>847</sup> Lettera al Vannetti, 11 agosto 1785.

materialista che tanto aveva spossato la società a lui contemporanea. E d'altro canto quale citazione migliore della virgiliana «optima quaeque dies miseris mortali bus aevi/prima fugit» poteva rappresentare in maniera più consona l'apertura della seconda *Prosa*? La profonda consapevolezza delle sabbie del tempo che inesorabilmente si accumulano nel fondo della clessidra si intreccia con la sempreverde malinconia spirituale che accompagna l'io lirico (ma finanche autobiografico) passo dopo passo, parola dopo parola. Quale modo migliore, dunque, per vivere una vita autentica e piena se non quello di fuggire qualsiasi impaccio fisico e zavorra terrena e cercare il rifugio nel florido cuore della Natura?

848

Non formano certamente la delizia de' miei passeggi nè i bruni zendadi di Venezia, nè i cappellini di Londra, nè le piume delle Tuilerie o del Lussemburgo. Dirò più presto, se usar posso tal espressione, gli ornamenti e le piume della natura; l'erbe ed i fiori, gli arbusti e gli alberi<sup>849</sup>

Qualunque persistenza mondana è esclusa e ripudiata con decisione: il Pindemonte esprime la sua risolutezza nel rinnegare la vacuità sociale, preferendo ancorarsi a uno spazio passato dedicato alla memoria che già abbiamo avuto modo di apprezzare nella parte lirica con le «care memorie e antiche storie».<sup>850</sup>

Ma sopra tutto le più care memorie della scorsa mia vita, che il senso mi addolciscono della presente. L'anima nostra, che rade volte del presente si appaga, volentieri o verso l'avvenire s'inoltra col desiderio, o sopra il passato ritorna con la reminiscenza<sup>851</sup>

Egli, passeggiando nelle verdi amenità dei parchi, alterna riflessioni di carattere esistenziale («perché come desiderar con impazienza un avvenire, nel quale nulla veggiamo di meraviglioso e di grande?»<sup>852</sup>) a pacati ragionamenti basati sui

---

<sup>848</sup> Di Ricco 1995, pag. 91-92.

<sup>849</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 71.

<sup>850</sup> Ippolito Pindemonte, *Alla Luna*, vv. 43, 45. Per il ruolo della memoria cfr. Cerruti 2000, pag. 32-33.

<sup>851</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 71.

<sup>852</sup> Il Pindemonte si basa su una concezione esperienziale basata sulla continua tensione al piacere che non esaurisce mai la propria funzione: l'importanza dello spazio memoriale viene sublimato finanche dalla citazione tassiana «*di memoria via più, che di speranza*» (Gerusalemme Liberata, VI, 60, 4).



concetti di diletto e di sentimento: entra in gioco a questo punto la fondamentale mediazione delle arti, indispensabili per assaporare pienamente le bellezze del Creato, nonché l'importanza della contemplazione, che ci «commuove, ci trasporta e ci agita».

Ma tra le cose, che negli anni più freschi ci dilettono il più, son da considerarsi principalmente quelle prime impressioni, che lo studio delle belle arti, o la contemplazione della natura produce sul nostro spirito ancor tenero e giovinetto. [...] È verissimo [...] che altri penetra addentro le ragioni d'un'arte, quelle bellezze giunge a scoprire, che prima non vide, ma [...] Dicasi lo stesso di quelle prime occhiate nei secreti della natura, e di quel primo sapere d'un nuovo Mondo, all'intelletto sì bello, sotto la corteccia del Mondo esteriore sì bello agli occhi <sup>853</sup>

Il legame tra il mondo fisico e quello del sentimento è quanto più robusto possibile: dal momento in cui i sensi esperiscono nuove sensazioni legate al mondo sensibile, il Cuore procede di pari passo dal punto di vista morale <sup>854</sup>. Viene così a crearsi, secondo tale estetica campestre pindemontiana, una sorta di diletto dalle sfumature eteree e affidato al sentimento e al conforto della dolce memoria.

I piaceri di queste sensazioni, che furono allora sì grati, grati non poco seguono ad essere a chi ruminandoli, per così dire, nella memoria, giunge in qualche modo a risuscitarli, e a dar loro una nuova esistenza <sup>855</sup>

Il piacere e le delizie espresse non sono perciò beni che si possano ottenere con la filosofia o con la dottrina: lo studio non sarà in grado di realizzare una programmatica visione del destino umano, mentre il piacere della ricordanza (ancora, una tematica ben diffusa...) sarà foriera di piacere e diletto.

---

<sup>853</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 73.

<sup>854</sup> «Nel tempo stesso che lo spirito discuoopre un nuovo Mondo fisico, il cuore, tanto più facile a risentirsi quanto è ancora più intatto, discuoopre un nuovo Mondo morale in que' suoi primi risalti sconosciuti ancora, in quelle sue vibrazioni generali per anche e indeterminate». Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 72-73.

<sup>855</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 73.

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>856</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>857</sup>, stesura iniziale della *Malinconia*) indica quel sentimento melanconico “bianco e dolce” <sup>858</sup>, in cui è assente qualunque traccia di angoscia o depressione. La definizione, tuttavia, non è un neologismo pindemontiano: la si era già rinvenuta in un'epistola del Gray, notoriamente un autore molto ammirato dal veronese.

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 <sup>859</sup>

Vasta e smisurata sarà la letteratura del secolo XIX che sarà prodotta all'insegna di questa “bianca malinconia”: sarà perciò lecito parlare, almeno in questo caso, di un Pindemonte *romantico*? Certo le premesse sembrano esserci: l'arte intesa come sentimento del bello, la contemplazione di stati naturali incontaminati, nonché un tentativo di equilibrio fra istinto e ragione, fra intelletto e sentimento. Non sembra esservi acquiescenza da parte dell'autore riguardo i dettami del secolo dei lumi: come suo solito vi troviamo la completa assenza di qualsivoglia veemenza polemica o totale repulsione, rimpiazzati da una sicura e pacata esposizione, mirante al raggiungimento di un'armonica coesistenza, per l'appunto, fra ragione e cuore. Il progresso umano deve essere, pertanto, un raggiungimento consapevole ed equilibrato, non una visione preconfezionata fondata esclusivamente su scienza e praticità: l'importanza dello studio e della filosofia come fonte di diletto svincolato

---

<sup>856</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 73.

<sup>857</sup> Cimmino vol II, pag. 67. Lettera al Vannetti, 14 luglio 1785.

<sup>858</sup> Cimmino 1968, pag. 228-229 e Cerruti 2000, pag. 45-46 e Franco Riva, *Ippolito Pindemonte: ragioni storiche di una malinconia*, “Studi storici Luigi Simeoni”, 20, 1954, pag. 154-168 (per il passo cfr. in particolare pag. 241-245).

<sup>859</sup> Correspondance of Gray, Walpole, West and Ashton, 1734-1771, Oxford 1915.

da qualsiasi implicazione utilitaristica affiora nelle frasi finali della prosa in questione <sup>860</sup>.

Ragionamenti, letture, espansioni di cuore, rimproveri dolci, innocenti scherzi, piaceri dell'anima, momenti felici e rapidi, no, io non v'ho interamente perduto. Voi nascete di nuovo nella mia memoria. [...] Così pur giova riguardo ai piaceri dello spirito, cioè alla meditazione e allo studio, contentarsi di quel bene, che un certo disinganno anche in tal punto ci lascia gustare<sup>861</sup>

Solamente con le prime due *Prose* il Pindemonte esprime in maniera regolata e chiara le istanze fondamentali del proprio credo letterario e filosofico, come suo solito senza avvalersi di toni invadenti o fastidiosi assiomi universali: con la massima discrezione egli pone le fondamenta estetiche del suo mondo culturale e spirituale, scrivendo pagine fondamentali per la comprensione approfondita di quel suo capolavoro lirico delle *Campestri*. La semplicità e la lucidità di esposizione colpiscono soprattutto in contrasto con le dottrine che troppo spesso affaticavano il pensiero contemporaneo: più che un manifesto dai tratti radicali, le *Prose Campestri* sono una confessione e un'indagine riflessiva di un letterato che si sente un figlio "adottivo" del suo secolo, che non sa e non vuole adattarsi a un vuoto conformismo preferendo un'indagine tutta personale alla ricerca del vero e del bello nelle loro forme autentiche.

Ma restan con tutto ciò ragioni bastevoli per coltivar gli studj in tutta la vita, cioè il desiderio di migliorare noi stessi, una curiosità discreta e tranquilla, e quel piacere che risulta sempre o dalla contemplazione d'un vero, o dal sentimento del bello <sup>862</sup>

Soffici ma decise sono le pennellate con le quali il Pindemonte tratteggia i contorni della propria personale fisionomia d'indagine; ciò nonostante, egli ci tiene a sottolineare la fondamentale importanza dell'arte e dello studio basato sugli antichi, i quali formano i pilastri di quel "templi sereni" nei quali il saggio ha la possibilità di condurre un'esistenza intellettuale privilegiata. La citazione virgiliana che segue non è inserita in maniera arbitraria: il nutrirsi disinteressatamente della nobile

---

<sup>860</sup> Ferraris 1990, pag. 40-41.

<sup>861</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 74.

<sup>862</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, II, pag. 74.

dottrina letteraria dei saggi costituisce la base sicura per un accordo dell' "io" con la ricerca della feconda e appagante *solitudo* <sup>863</sup>.

templata serena,

Despicere nude queas alios, passimque videre

Errare, atque viam palanteis quærere vitae <sup>864</sup>

Siamo agli albori del terzo capitoletto: se i primi due sono trascorsi nella forma di una premessa generale e programmatica che coinvolge lo spirito letterario e culturale della poetica del Pindemonte, dal successivo la trattazione assume un taglio maggiormente narrativo, in cui trovano spazio le descrizioni delle sue giornate campestri, corredate dalla minuziosa rappresentazione delle bellezze naturali ed artistiche. In primo luogo viene riprodotto l'ambiente in cui sorge la villa di Avesa:

La casa, ch'io abito, s'appoggia ad una collina, la quale ha il nome di san Leonardo dalla chiesa di questo, ed abitazione già di Monaci Lateranensi, che siede su l'alto. Bella catena di colli dalla parte destra, che dagl'insulti difendono della tramontana: a sinistra, o sia a mezzogiorno, vedesi la città, ed in faccia una pianura vastissima con l'Adige per mezzo che la divide, e montagne azzurre nel fondo, dietro le quali cade il Sole, che a tergo mi sorge <sup>865</sup>

La descrizione raffigura alla perfezione il prototipo ideale del *locus agrestis* che ben si adatta alle esigenze pindemontiane: la posizione si situa nella giusta distanza dalla città, presso le fresche sponde del fiume Adige, e possiede tutte le caratteristiche idonee a quelle passeggiate che tanto care erano al veronese. A proposito delle escursioni campestri, egli non manca di inserire finanche un'illustrazione pseudo-scientifica dello stesso atto della meditativa camminata <sup>866</sup>:

---

<sup>863</sup> Cfr. Cerruti 2000, pag. 74-76 e Bertazzoli 2007, pag. 208-214.

<sup>864</sup> Lucrezio, *De Rerum Natura*, 1, II, V, 8.

<sup>865</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, III, pag. 76.

<sup>866</sup> Cerruti 2000, pag. 35-38.

Le passeggiate tra i monti vantano anche questa prerogativa; che non si torna mai per la medesima strada, benchè si torni per la strada medesima, avendo sempre gli angoli delle montagne aspetti diversi: oltre che basta la differente ora dal giorno, basta qualche nuvoletta nel cielo, che ad una porzione de' raggi del Sole chiuda la via, a generar varietà, e a farci nuovi sembrare gli oggetti ancora più noti <sup>867</sup>

Arrivando a citare anche il *De Medicina* <sup>868</sup>, il Pindemonte dimostra una notevole padronanza nell'amalgamare il dato personale con quello letterario, affermando come tali passeggiate fossero particolarmente benefiche, «con quella varietà del salire, e discendere, (che) muove assai meglio la nostra persona» <sup>869</sup>, esplicitando la propria preferenza per le parti in ombra, sottolineando che «melior, si caput patitur, in sole quam in umbra».

Ma la Natura del Pindemonte avesano non è quella selvaggia e inospitale del Preromanticismo europeo: non vi si rintraccia né il sublime orrorifico friedrichiano, né il lugubre sepolcrale di marca ossianesca, né tantomeno la completa assenza di contaminazione antropica <sup>870</sup>. La testimonianza della presenza dell'ingegno umano si concretizza nel convento degli Eremiti <sup>871</sup> in cima a una collina limitrofa, dove trova luogo il tipico sentimento di struggente malinconia: al suo interno il Pindemonte si intrattiene ammirando i quadri di Paolo Caliari (detto il Veronese) e di Pasquale Ottino, camminando negli stessi tranquilli corridoi percorsi dal suo grande amico Bettinelli, il quale «scrive qui buona parte delle sue bellissime opere».

È circondato da non pochi cipressi, che gli vanno piramidando intorno, e dannogli un'aria melanconica e grave, la quale combatte non senza molta grazia col ridente de' circostanti luoghi <sup>872</sup>

---

<sup>867</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, III, pag. 77.

<sup>868</sup> Sono presenti due edizioni dell'opera del Celso nel Fondo Pindemonte.

<sup>869</sup> «Siquidem melius ascensus quoque et descensus cum quadam varietate corpus moveat».

<sup>870</sup> Cfr Battistini 2014, Cimmino 1968 pag. 230-231.

<sup>871</sup> Con tutta probabilità l'Eremo del Tagliaferro, abitato dai frati Minimi, giunti da Venezia nel 1609 per diffondere il culto della croce.

<sup>872</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, III, pag. 78.

La pagina in questo caso non presenta istanze programmatiche o divulgative, ma solo delle annotazioni pseudo-diaristiche che enfatizzano la vita culturalmente raffinata del poeta. La solitudine di Avesa, pertanto, non si codifica come un eremitaggio a tutti gli effetti, ma in un'estromissione dalla sfera della mondanità che risponde alle esigenze di sobrietà e arricchimento tanto personale quanto culturale: i richiami colti e poetici non mancano nella *Prosa*, che viene arricchita da citazioni di Pope <sup>873</sup>, Milton <sup>874</sup> e Thomson <sup>875</sup>. La bellezza e la pace che si respirano nel convento sono pieni di vigore, e lo stesso Pindemonte si chiede come sia possibile l'esistenza di un simile luogo così attiguo allo spazio cittadino («Dirò bene che non si crederebbe così vicino della città questo sito»), contemplando con sommo piacere le diverse e complementari parti di natura: tanto «la selvaggia bellezza di un luogo alpestro e terribile» quanto «la più ridente e meglio coltivata campagna». Con l'ennesima citazione classica (questa volta da Orazio) egli conclude così il passo, con la serena consapevolezza di trovarsi di fronte a un *landscape* empaticamente connesso all'anima <sup>876</sup> e alle emozioni, e capace di far ritornare l'uomo a quell'età «che si chiama dell'oro».

Nunc veterum libris, nunc somno et inertibus horis

Ducere sollicitae jucunda oblivio vitae <sup>877</sup>

Dopo tali considerazioni, egli procede dal dato concreto a quello spirituale, ritornando al pensiero estetico e raffinato: l'assorbimento della bellezza della natura passa dal piano visivo a quello pseudo estatico legato ai piaceri dell'animo.

Il diletto, di cui è cagione una bella campagna, non consiste già solo nella vista d'oggetti vaghi e meravigliosi, come ho sentito dire ad alcuni, che non san forse, che al fisico piacer degli occhi

---

<sup>873</sup> Alexander Pope, *Ode on St. Cecilia's Day*, vv. 11-12, nella traduzione italiana dell'Algarotti.

<sup>874</sup> John Milton, *The Serious Man*, vv. 161-166.

<sup>875</sup> James Thomson, *Hymn to the Seasons*, vv. 83-86, nella traduzione di Angelo Mazza.

<sup>876</sup> E d'altro canto "Quod latet arcana non narrabile fibra" (Persio, Satire, V, v.29).

<sup>877</sup> Orazio, Satire, II, 6, vv. 61-62. "[quando mi sarà concesso di] passare la vita affannosa in un piacevole oblio, ora tra i libri degli antichi, ora nel sonno e nel dolce far niente?".

s'unisce una gran quantità di piaceri morali dalla campagna stessa prodotti; ma di piaceri, che quanto volentieri si lascian sentire dall'anima <sup>878</sup>

La realtà che si basa sui sensi risulterà per forza di cose incompleta e lacunosa: la sublimazione dell'impianto gnoseologico umano avviene con l'ausilio dell'indefinito e dello spazio onirico, che burkianamente rendono qualunque realtà indefinita e potenzialmente sublime.

Quanto alle case di campagna, cosa ingrattissima colui mi farebbe, che il nome mi dicesse de' Signori di quelle. Chi mi vieta, non sapendolo, di pensare, che alberghino là cortesissimi uomini, e donzelle modeste non men che e belle, virtuose non men che accorte? [...] Veggo un torrente: niun mi dica donde viene, e sin dove giunge. E che è mai dietro a quel colle? [...] mal mi saprebbe della mia vista, per cui non gusterei più il diletto della meraviglia all'improvviso trovare d'un fresco e verdeggiante asilo per quella montagna. Quel bosco io mi guarderò bene dall'aggrarlo tutto, e dal conoscerne ogni parte interna, spogliandolo dell'orror suo misterioso. <sup>879</sup>

Il Pindemonte non vuole avere notizie dettagliate delle ville, dei campi e dei boschi che lo circondano: il carattere sensista del suo scritto si scontra con un rifiuto della componente scientifica, che distrugge le parvenze e finanche le oniriche illusioni <sup>880</sup>. È come andare a teatro dopo aver conosciuto i trucchi della scenografia; è come sapere che il sole morente che dipinge di rosso cremisi il cielo al momento del tramonto è a tutti gli effetti già svanito dietro la linea dell'orizzonte.

Una delle più rare scene, che la campagna ci offra, è quella del Sole nel suo tramontare. [...] se mi ricordo che quando egli tramonta, come allor che sorge, io non veggo già lui, ma l'immagine sua posteriormente, come anteriormente nel sorgere, da quelle ingannatrici delle rifrazioni dipinta, no, la scena del Sol cadente non è più quella. Non veggo più con egual piacere per metà immerso l'orbe suo cotanto ingrandito, non la rossa curva, che dar sembra un'ultima occhiata al Mondo, e poi sparisce ad un tratto, non quella polve d'oro, o piuttosto d'ambra, che tosto si leva, finchè,

---

<sup>878</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, IV, pag. 85.

<sup>879</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, IV, pag. 86.

<sup>880</sup> «Non vorrei parere il panegirista dell'ignoranza: ma certa cosa è, che il diletto, che lo spettacolo generale della natura produce in noi, viene indebolito non poco dalla cognizione scientifica della stessa natura». Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, IV, pag. 87.

dileguandosi a poco a poco, cede il luogo ad un bel candore, e questo alla porpora del crepuscolo  
ancor più bella <sup>881</sup>

In questo passo si presenta al meglio l'eclettica personalità del veronese: di certo non manca in lui una profonda considerazione per il sapere scientifico, la quale viene però messa da parte per lasciar spazio a una realtà poeticamente trasfigurata. Si intravede in questo caso una profonda convinzione espressa in quanto uomo di lettere, in cui il dato scientifico e oggettivo rimane chiaramente inconfutabile, tuttavia egli preferisce un approccio impostato su commozioni e sentimento, su meditazione e considerazione, abbracciando una Natura in cui pullula il senso inconscio dell'arte. Delizioso, di conseguenza, risulta il connubio fra letteratura e spazio campestre:

Mi piace questo ruscello, m'innamora quel prato; ma certamente i versi di quello spirito raro  
d'Orazio, i versi di quell'incomparabile anima di Virgilio mi fan mormorare più dolcemente il  
ruscello, mi fan verdeggiare il prato più frescamente <sup>882</sup>

La trattazione si allarga poi in una parentesi trattatistica annoverante la letteratura "geoponica" <sup>883</sup>, citando gli albori greci e i *re rustica* latini, per passare poi nel campo delle lettere volgari (indicando il *Decameron*) e alternando la digressione con l'immissione di svariati «villerecci dilette». Il dato estetico programmatico, tuttavia, è onnipresente e viene ripetuto frequentemente dall'autore quasi come un mantra:

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>884</sup>

---

<sup>881</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, IV, pag. 88.

<sup>882</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, V, pag. 92.

<sup>883</sup> Termine che deriva dal greco *geoponikos*, relativo ai lavori agricoli: in generale, il Pindemonte intende qui riferirsi a quegli antichi autori che ambientarono le loro composizioni nel mondo dell'agricoltura o della pesca.

<sup>884</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, V, pag. 91.



Il ricordo della vita cittadina e della sua superficiale condotta di vita <sup>885</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 sé stesse e senza secondi fini di carattere utilitaristico e la vanità della gloria mondana si disperde «in quest'aria pura e balsamica». 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>886</sup>: un uomo a cui serve, in definitiva, molto di più il *pane* rispetto alle *mellitis*. <sup>887</sup>

Il Pindemonte non manca di toccare nemmeno il tema della gloria e la vanità della stessa: troppo l'uomo si affanna alla ricerca di essa, o anche solo di almeno qualche raggio: lo *scrittore giovine*, infiammato dalla mania di notorietà, arriva al punto da rinnegare totalmente il proprio credo, oltraggiando e diffondendo pubblicamente la propria opera che aveva composto nelle «delizie segrete della lor solitudine». Una notorietà mondana che dunque inebria i giovani come ambrosia, ma che sembra essere fuggita dal saggio uomo anziano, ormai consapevole di quanti compromessi costi e quanta provvisorietà la caratterizzi.

Forse non sono così pochi coloro, che godono in vecchiezza di molta fama: sia che questa età, veneranda e debole insieme, disarmi alquanto l'invidia; sia che l'invidia si sforzi a un sentimento di giustizia, che già dee durar poco, o invece s'abbandoni a uno studio di crudeltà, quasi per rendere all'uomo più felice la vita allor ch'egli è per abbandonarla <sup>888</sup>

---

<sup>885</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» . Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, V, pag. 93-94.

<sup>886</sup> Di Ricco 1995, pag. 105-110.

<sup>887</sup> Orazio, Epistole I, 10, 11. "Pane egeo, iam mellitis potiore placentis" (Ho desiderio del pane, molto più importante delle pizze spalmate di miele).

<sup>888</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VII, pag. 109.

L'ansia di notorietà dunque è descritto come principale veleno che corrompe l'animo di un uomo che si affanna perpetuamente nel tentativo di raggiungere un obiettivo, di conseguire sempre maggiore celebrità attraverso uno stile di vita sempre più spasmodico. Allora, si chiede il Pindemonte, si può arrivare a sovvertire questa tendenza oltremodo dannosa? Si sarà in grado di «coltivar con piacere l'arti e le scienze senza il desiderio di questa fama»?

Non sono forse abbastanza belle in sè stesse, onde amarle per quel diletto, che si trae sempre grandissimo dalla lor compagnia? Non tornerà piacevolissima la contemplazione di quelle verità, di cui si compongono le scienze, che diconsi matematiche? <sup>889</sup>

Il campo dell'arte viene così ampliato, con il pensiero che tocca finanche il campo delle scienze: viene dunque esplicitato il valore della disciplina scientifica, e il rapporto che deve assumere l'uomo a contatto con essa <sup>890</sup>. Era evidentemente una riflessione che stava a cuore all'autore, il quale si stava rendendo conto come, nella società a lui contemporanea, il valore delle scienze (enfaticizzato dall'importanza che ricoprì nell'età dei lumi) acquistava sempre maggior spessore, venendo tuttavia accolto in maniera talvolta sfasata e squilibrata da parte dell'uomo: il Pindemonte con questo vuole sottolineare la decisa rilevanza di una disciplina sempre più basilare, rilevando tuttavia la necessità di comprendere la fruizione della stessa tra buonsenso ed equilibrata ragionevolezza.

Benchè io rispetti qualunque scienza, difficilmente m'indurrò a pensare, che l'uomo sia stato posto nel Mondo per numerar li 17325 occhi d'una farfalla <sup>891</sup>

La scienza, dice il Pindemonte, è stata di sicuro una grande conquista, e i suoi progressi un motivo d'orgoglio non indifferente per il genere umano: non bisognerà però perdere di vista o trascurare la dimensione antropica in sé, la quale dovrà rimanere nella maniera più assoluta centrale ed essenziale. Va per questa ragione evitata l'elaborazione di una scienza fine a sé stessa, messa in atto unicamente per il piacere intrinseco di catalogare e illustrare dal punto di vista oggettivo la realtà

---

<sup>889</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VII, pag. 111.

<sup>890</sup> Cimmino 1968, pag. 232-234.

<sup>891</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VII, pag. 113.

che ci circonda: a poco serve, ribadisce l'autore, sapere quanti occhi ha una farfalla, quali sono i nomi di una determinata specie botanica o i vari livelli di formazione dei metalli se viene trascurata la conoscenza più importante di tutte, cioè quella di sé stessi? «Lo studio dell'uomo, dell'origine sua, del suo fine dovrebb'esser il più coltivato di tutti, ed è il meno».

Ut nemo in se se tentat descendere, nemo! Sarà forse dalla mineralogia, o dalla botanica, sarà stillandomi il cervello sopra una lapida, o sfibrando gli occhi per entro una pergamena, ch'io imparerò a frenare i desiderj e i timori, a perdonare gli altrui difetti, a non lasciarmi vincere all'ira? Litteræ nihil sanantes. Saprà come s'ami la patria, l'amico, la sposa, studiando come si nutra una pianta, si formi un metallo, si trasformi un insetto?<sup>892</sup>

La scienza è una risorsa estremamente “potente”, e se non utilizzata in maniera appropriata può trasformarsi in una pericolosa arma a doppio taglio: si corre infatti il rischio di perdere sé stessi tra definizioni e dimostrazioni, non concedendo il giusto spazio allo studio del proprio “io”. In questo modo «il chimico tutto analizza, fuor che sé stesso»; il geometra «tutto misura, eccetto quelle cose che più gli appartengono» e l'anatomico «tutto studia dell'uomo, fuori che l'uomo»: si tenderà, comportandosi in tal maniera, a dimenticare quella dimensione armonica e spiritualistica che caratterizza il genere umano e, più in generale, l'universo stesso. Nel Pindemonte si concretizza pertanto una visione equilibrata e mai conformistica tra valori opposti, come sempre rivolta a una pacata considerazione delle idee del suo tempo unita a una disinvolta apertura alla possibilità di critica della stessa: il suo scritto mantiene perennemente un taglio antropocentrico, con un occhio di riguardo specialmente a quella dimensione integra e appartata che esso assume nella solitudine e nell'incorruttibilità di un pensiero individuale. «Ma guardiamoci dal far tali studj, come fatti vengono dalla più parte. [...] Ben diverso è quell'uomo, che non tanto s'industria di piacere agli altri, quanto a sé stesso»<sup>893</sup>: l'autore di conseguenza propone un'applicazione ragionata di qualsivoglia tipo di applicazione scientifica, che mantenga il giusto distacco da metodologie eccessivamente schematiche e che allo stesso tempo riesca a tener conto dell'armonica unità cui è composto il Creato.

---

<sup>892</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VII, pag. 112.

<sup>893</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VII, pag. 113.

Non si contenta dunque di determinare con precision sottilissima il sito d'un astro, nè s'applica a conoscere i movimenti de' corpi celesti, come farebbe degl'ingegni e delle ruote d'una macchina, che avesse punto la sua curiosità: ma osservando quelle maravigliose corrispondenze, quella generale armonia, abbandonerà l'anima alle più nobili e sublimi contemplazioni, a quell'estasi, a que' rapimenti, che in lui desterà la lucida e mobile architettura dell'Universo <sup>894</sup>

Non va assolutamente perso di vista l'intento conciliatore del Pindemonte. Con quanto detto egli non vuole affatto contestare l'apparato scientifico fine settecentesco, né tantomeno condannarne l'uso; ciò che dev'essere evitato ad ogni costo sarà un'applicazione meccanica e automatica della disciplina, che condurrà la stessa ad assumere le forme di un sterile e distaccata divagazione.

Perchè s'egli è vero, che tutte le scienze han la lor bellezza; senza la considerazione ciò non ostante delle relazioni, che tra quelle corrono, e noi, senza quella generale filosofia, che le penetra, scalda, sublima, sono forse altro che un puro lavor meccanico, una sterile e fredda meditazione.

A ben vedere il filo riflessivo del Pindemonte è tanto semplice quanto legittimo ed di estrema attualità. Se le discipline scientifiche vanno ponderate con attenzione nel loro utilizzo, un non diverso trattamento andrà concesso all'arte poetica, della quale si parlerà in maniera esaustiva nella successiva *Prosa*.

S'abbiano le città questa poesia: i campi ne vantano un'altra, che certo, ove sappiasi coltivarla, è molto più bella <sup>895</sup>

Si enfatizza dunque il concetto di lirica pura: ormai il nome di poesia viene elargito in maniera eccessivamente scriteriata, dal momento che vengono comprese all'interno di tale categoria finanche «certi versi per un matrimonio, una laurea, una monacazione, o pedanteschi e servili»; i versi composti nel chiassoso retroterra sociale risulteranno sprovvisti di quella pura spontaneità che pervade al contrario la poesia *dei campi*, la quale sgorga limpida e senza mediazioni di sorta. Dopo aver precisato suddetta dicotomia l'autore procede analizzando un altro lato di non minor spessore dell'arte lirica, vale a dire quello legato all'utile.

---

<sup>894</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VII, pag. 115.

<sup>895</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 118.

La solita querela, che si muove contra quest'arte di tutte la più difficile, è della poca sua utilità: ma coloro, che di ciò l'accusano, mostran non conoscer punto nè la natura della poesia, nè quella dell'uomo. Perchè l'uomo ricever possa gli ammaestramenti de' filosofi, convien che la sua ragione sia stata prima coltivata non poco e disposta <sup>896</sup>

La poesia, a prima vista, non sembra avere utilità alcuna, perlomeno per il "profano": ciò nonostante il Pindemonte, con estrema linearità, dà voce alla propria espressione estetica riguardante l'argomento in questione. L'arte, sostiene, può essere apprezzata nella propria globalità esclusivamente da coloro che posseggono una ragione «che sia stata prima coltivata, e non poco disposta»: tale predisposizione potrà essere coltivata e curata in maniera feconda dall'uomo, il quale però sembra non essere particolarmente interessato alla coltivazione di suddetta attività intellettuale. <sup>897</sup> Ma, prosegue l'autore, «v'è un'altra facoltà in noi, che per sè medesima si sviluppa, e dicesi fantasia» <sup>898</sup>, grazie alla quale potrà crearsi un collegamento diretto tra il prodotto artistico e il cuore del destinatario: questa particolare visione non potrà dunque essere concretizzata da una poesia servile e asservita alla moda del momento, ma necessiterà anziché di una lirica trasparente e autentica.

. . . . . video meliora, proboque,

Deteriora sequor . . . .

[...]

Bisogna dunque farlo amar questo vero, bisogna muover gli animi ed infiammarli <sup>899</sup>

L'arte ha dunque l'enorme potere di dare forma ai valori astratti, rappresentandoli e facendoceli amare attraverso lo stimolo della fantasia e permettendoci di oltrepassare la soglia della conoscenza razionale. Potrà dunque non essere utile un

---

<sup>896</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 118.

<sup>897</sup> «Non ha nè tempo, nè comodo di dare alla sua ragione questa coltura». Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 118.

<sup>898</sup> Se dunque, riducendo al materiale l'astratto, e dando corpo ad ogni pensiero, io parlerò ai sensi, e alla fantasia, e quindi al cuore; chi non m'intenderà?

<sup>899</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 119.

arte in quanto procacciatrice di diletto? Vivono pertanto nel torto coloro che distinguono le varie forme liriche <sup>900</sup> a seconda della loro utilità:

Tutto ciò che contiene (qualunque ne sia l'argomento, purchè onesto) pensieri o grandi e sublimi, o delicati e gentili, o profondi ed acuti, e sempre nobili, scelti, naturali, veri, ed espressi con quanto ha una lingua di garbo e forza [...] chi potrà credere, che far non debba assaissimo alla coltura più squisita, all'ornamento, e alla perfezione così del cuore, come dello spirito? <sup>901</sup>

Non vi è, dunque, alcuna incompatibilità fra diletto e utilità: la poesia onesta che sgorga dalle umili radici campestri fa della bellezza il mezzo e allo stesso tempo il fine, risultando pertanto una felice commistione di piacere e utilità.

Nondimeno voglio anch'io star contento a quella definizione, secondo la quale è la poesia un'arte di verseggiare per fin di diletto. Ma un'arte, che parla, e si serve parlando di quanto ha di più possente e più vittorioso la lingua dell'uomo, può ella essere indifferente mai? Sarà di vantaggio, o di nocumento secondo il modo del maneggiarla, come avviene di quelle arti ancora, che diconsi utili, anzi come d'ogni cosa nel Mondo <sup>902</sup>

Una poesia di fattura cristallina e incorrotta: dove trovarla, se non nelle amenità campestri <sup>903</sup>? La semplicità e l'innocenza esperite dal Pindemonte durante la sua vacanza nel verde avesano risulta benefico come si legge nelle *storie dei Patriarchi* e nelle *egloghe dei poeti*: per di più lo spazio campestre non è solamente un sito dove lusso e opulenza non trovano terreno fertile <sup>904</sup>, ma dove il baluginio

---

<sup>900</sup> «Molti confessano, che la tragedia, la commedia, il poema epico, la satira, o il sermone che dir vogliamo, l'apologo, o sia la favola, esser possono di qualche utilità: ma si ridono della canzone, del sonetto, del madrigale, e dell'epigramma». Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 119.

<sup>901</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 119-120.

<sup>902</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 120.

<sup>903</sup> Cimmino 1968, pag. 234-235.

<sup>904</sup> «(nelle città) la libertà del pensare, l'ozio, il lusso, la dissipazione, l'egoismo, ed altre somiglianti pesti si propagano di classe in classe dalle più alte e più ricche sino alle più abbiette e più povere; ma da queste non passano all'ultima, cioè a quella de' contadini, che vive da tutte le altre affatto disgiunta». Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 121.

dell'ispirazione poetica riescono ad esprimersi alla massima potenza. Non solo: i versi che zampilleranno dalle ridenti sorgenti agresti hanno l'enorme pregio dell'essere disinteressati e apatici a qualsivoglia corrente o gusto letterario.

Ma tu, voi soggiungerete, non vorrai comunicare i versi che vai facendo [...] Ciò sarebbe un gran male per que' poeti, che non possono aver composto un sonetto, senza correr tosto a ficcarlo nelle orecchie altrui; non lascian mai di far sentire la loro voce nelle radunanze accademiche; sono veri incomodi del secolo. Io, grazie al Cielo, non disturbo il secolo per tal cagione, e m'accusi d'orgoglio chi vuole, e dica ch'io serbo le cose mie per gli orecchi di Giove <sup>905</sup>

L'intento critico si fa in queste righe particolarmente graffiante. Il mirino viene puntato in maniera spietata contro «que' poeti» e il loro asservimento alle direttive delle mode del momento; essi producono e produrranno in continuazione dei versi solo per essere applauditi nei raffinati salotti dell'epoca o per partecipare alla vita accademica dove la schiettezza lirica era sostituita da una pseudo-ispirazione del tutto improvvisata e artificiosa. Questa sorta di surrogati di autori poetici sono detti addirittura "incomodi del secolo": non stupisce pertanto come il nostro autore assuma una posizione di deciso distacco da tale tipologia, preferendo l'impeto lirico spontaneo emergente dal *landscape* campestre ed esprimendo la sincera convinzione che solo questo può essere lo spazio ideale per la creazione lirica.

Oltre che la campagna e la bella stagione sono a me presso che necessarie per dettar versi. Certo io trovo molto più facilmente le rime sopra le cime degli alberi, che non su quelle de' campanili <sup>906</sup>

Pensieri di morte e soffuse meditazioni di marca preromantica <sup>907</sup> tratteggiano i contorni della penultima *Prosa*: l'ammirazione commossa per il paesaggio naturale lascia momentaneamente spazio a un breve spunto di riflessione sulla caducità umana e su quel sepolcro che inesorabilmente tutti attende. Il protagonista indiscusso della scena è però Giuseppe Torelli, squisito letterato maestro e amico del Pindemonte passato a miglior vita quattro anni prima <sup>908</sup>: al veronese è dedicata

---

<sup>905</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 122.

<sup>906</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, VIII, pag. 122.

<sup>907</sup> Cfr. Bertazzoli 2002, pag. 24-27.

<sup>908</sup> Nel 1781.

ordunque il nono capitoletto, imperniato sulla mesta riflessione della morte delle persone care.

No, non ci è afflizione più traditrice di questa: credo d'esserne liberato, ed improvvisamente la mi veggio intorno. Quindi il dolor della perdita d'un amico non finisce mai veramente; ed ogni volta, che desideriamo con ardor grande la presenza di lui, pare ch'egli muoja di nuovo <sup>909</sup>

Lo spazio memoriale è in questo caso completamente immerso nella tristezza e nel dolore che stillano da un tragico evento: tale profonda afflizione viene tuttavia mitigata e contenuta dalla dolce consapevolezza della fortuna di aver conosciuto un siffatto uomo e maestro così importante per la propria formazione personale e culturale («Pure io non vorrei per cosa del Mondo non aver conosciuto colui, che or piango. Non solo è dolce ed utile cosa il possedere un saggio e fedel compagno, ma eziandio l'averlo già posseduto» <sup>910</sup>). Dopo il pensiero funebre dedicato al caro amico, nella *Prosa* fa ritorno l'ammirazione alla superficie campestre, ora liricamente trasfigurata in paradigmatica condizione della vita umana:

[...] che è mai la vita? Già l'autunno siede su questi campi; già tutta la natura cominciò ad avvertir gli uomini del lor fine. Va scemando la musica, che tacerà in breve, delle foreste; le quali, variando le loro tinte, mostran che in breve non ne avranno più alcuna: le foglie appassite, onde il sentiero è coperto, ritardando talora i miei passi, fermati, pajon dir fischiando al pensiero, che troppo avido si stende verso il futuro <sup>911</sup>

L'autunno dell'anno è ormai alle porte, così come lo sarà quello della vita quando arriverà il momento: la campagna va ormai morendo, ma le foglie ingiallite dalla decadenza sono cariche della promessa di un ritorno primaverile. Ma, si chiede l'autore, «tornerò io a voi»? Se l'immutabilità del corso naturale è cosa certa, meno lo è l'uman cammino, costellato da aleatorietà e indeterminatezza: la vita è in ogni caso cosa breve, e il rendersi conto del fatto che «gli uomini su la terra non son che passeggeri e viandanti» non può che essere un privilegio e un fattore

---

<sup>909</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, IX, pag. 125.

<sup>910</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, IX, pag. 125.

<sup>911</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, IX, pag. 127.



benefico per l'uomo, al quale verrà infusa la speranza di farsi migliore nonché la volontà di penetrare con maggiore acume la verità dell'universo.

*Per aspera ad astra*: nel decimo e ultimo capitolo dell'operetta pindemontiana si assiste a una decisa universalizzazione del genere campestre, passando da una contemplazione terrena a un approccio annoverante l'infinità del cosmo.

Lucentemque globum Lunae, Titaniaque astra

Spiritus intus alit.<sup>912</sup>

Come nelle *Poesie*, la superficie campestre contornata da «valli e montagne, que' boschi e prati, quell'ombra e quel sole» lascia spazio alla semioscurità quasi confortante della notte<sup>913</sup>: si confrontino per l'appunto i due passi.

Mentre i miei concittadini si stanno seduti ad una scenica rappresentazione, io godo d'altro spettacolo: di quello d'una notte serena e tranquilla. Conviene, a ben goderne, esser nell'aperto d'una taciturna campagna. Che beltà! che magnificenza nel cielo!<sup>914</sup>

Già sorse, ed ogni stella in ciel dispose

Notte con mano rugiadosa e bruna;

Piena nell'orbe suo splende, e le cose

Di soave color tinge la Luna;

[...]

Questo silenzio universal si gusta!

Universale, se non quanto il fende

---

<sup>912</sup> «E il luminoso globo della luna e il titanico astro uno spirito dall'interno vivifica». (Virgilio, Eneide, VI, vv. 725-726).

<sup>913</sup> Bertazzoli 2002, pag. 60-63.

<sup>914</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 130

Cupo tenor di musica locusta,  
E romorosi più nella profonda  
Quiete o rio tra i sassi, o al vento fronda <sup>915</sup>

Nelle pagine finali del trattato viene rivelata la completezza del pensiero pindemontiano, che alterna pensieri di carattere sentimentale («La notte ha un certo che di sublime insieme e di dolce, ch'è un vero incanto dell'anima [...] si destano in lei ad un tempo, e si confondono i sentimenti teneri, e i grandi» <sup>916</sup>) a quelli legati alla tematica scientifica.

Ma qual ordine, quale armonia nella fabbrica dell'Universo! Quale sapienza nell'architetto! [...] di molte singolari e forti cose fui testimonio: ma la più strana per me fu il vedere un celebre astronomo, che faceva profession pubblica d'ateismo. Dio buono! con quale occhio vedea mai costui muoversi intorno al Sole i pianeti, or più veloci ed or meno, giusta le più invariabili e costanti leggi, e con tante reciproche attrazioni tra loro <sup>917</sup>

La contemplazione attenta e puntuale dell'universo arriva nell'ormai canonico teatro notturno: nessun palcoscenico a stimolare i sensi e la fantasia del nostro autore, ma solo la soave sublimità della Natura che lo conduce dolcemente a malinconiche riflessioni spazianti dalla commozione sentimentale al pensiero sull'immensità del firmamento. La grande abilità del Pindemonte sta proprio nel saper miscelare sapientemente le due dimensioni, dando spazio ora all'una ora all'altra quasi senza soluzione di continuità ma finendo per non risultare mai pesante o eccessivo.

E tu, o bellissima Luna, tu ancora, malgrado delle irregolarità, de' capricci, per dir così, del tuo corso, tanto più grandi, che senti sì fortemente l'attrazion della terra [...] La filosofia par convenire sul tuo conto con la mitologia: ritrosa per lungo tempo ed indocile, fu Newton il vero Endimione, che al fin ti vinse <sup>918</sup>

---

<sup>915</sup> Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno, La Notte*, vv. 1-4, 12-16.

<sup>916</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 130.

<sup>917</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 130.

<sup>918</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 131.

Nel passo sopracitato sono ben visibili le due componenti, che l'autore riesce a mescolare pateticamente e far convivere in perfetta armonia. Egli è perfettamente consapevole di trovarsi al cospetto di un'armonia assoluta e indistruttibile: glielo dice la scienza con le sue teorie ormai sempre più valide e comprovate <sup>919</sup>, ma è la fantasia e l'immaginazione <sup>920</sup> che stimolano in primis l'io più soffusamente meditativo dell'osservatore, il quale vaga con la mente tra i misteri e gli interrogativi del cosmo.

E voi, o lucidissime stelle, onde il gran manto della notte sembra trapunto, non siete voi forse altrettanti Soli, e non s'aggirano intorno a voi altri sconosciuti Mondi da voi animati, che voi attraete, e da cui siete attratte, attraendovi anche tra voi medesime scambievolmente? Io non mi sazio di spaziar colla mente tra voi; ed un vile atomo osa tutto trascorrere l'Universo <sup>921</sup>

«Che immensità! il centro è per tutto, la circonferenza in niun luogo»: le ultime pagine delle *Prose* sono impregnate di grande sensibilità riflessiva e intuizioni della fantasia, che anziché essere limitata dall'oggettività delle considerazioni scientifiche ne trae al contrario ispirazione ed estro. Va certamente sottolineato che non siamo di fronte ad una prosa "scientifica": la linea di pensiero pindemontiana si sviluppa esclusivamente da una tensione lirica (anche se in questo caso, come notato, più tenue e alternata a considerazioni d'altro genere) la quale risulta spesso intervallata da sporadici sprazzi di sentita commozione. A conti fatti, il sostanziale obiettivo dell'autore è l'illustrazione dell'immensa sottotrama di armonia e unità che soggiace all'intero Creato («Quanti diversi ordini di natura e di provvidenza! quanti disegni profondi d'intelligenza e bontà!» <sup>922</sup>): dalle pagine sembra trasparire un deciso animo religioso dell'autore, con la descrizione dell'armonia e della provvidenza che hanno tutti gli attributi di un richiamo all'origine divina dello stesso. Nonostante la serenità che accompagna la contemplazione dello spazio

---

<sup>919</sup> Valgono a dimostrazione della notevole competenza nel settore del Pindemonte i nomi di Pierre Simon de Laplace, Federico Guglielmo Herschel e Isaac Newton.

<sup>920</sup> «Ma più, che l'andarti con mente filosofica considerando, mi giova, abbandonato a' miei sensi, ricever nell'occhio a un tempo e nell'anima, che ti apro tutta, quella soave e nobile melanconia, che piove dalla tua faccia». Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 132.

<sup>921</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 132.

<sup>922</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 132.

notturno, non manca una punta di rammarico nella constatazione di come la scienza non sia riuscita, nonostante tutto, ad evitare malcostumi e soprusi da parte del genere umano:

ma se v'ha un Mondo, nel qual le nazioni non vengano a guerra tra loro, per l'ambizione, o il capriccio di chi le governa; nel qual gli uomini d'ogni nazione trovar non possano il privato lor bene, che nel ben generale, e i costumi alle leggi, l'opinione alla ragion non s'opponga; ove la virtù sia utile a chi la professa, ed amata più che tutt'altro la verità; ah perché la provvidenza nascer non mi fece in quel Mondo? <sup>923</sup>

Come accennato *supra*, il decimo capitolo del trattato non arriva dunque ad assumere i contorni della trattatistica di carattere scientifico <sup>924</sup>: il nostro autore dimostra ciò nonostante una padronanza e una competenza sul'argomento davvero notevole, chiedendosi il destino di alcune costellazioni ora non più visibili («com'è dunque, che più non si veggono alcune stelle, che la settima delle Plejadi disparve da sì gran tempo?») o che cosa dovesse capitare se dei pianeti arrivassero a perdere il proprio centro gravitazionale («ma se un Sole si spegne e sparisce dal cielo, che sarà di tutti que' Mondi, che rotavano intorno ad esso? ove li trasporterà quella forza centrifuga, che solo allor regnerebbe?» <sup>925</sup>), arrivando finanche a riportare la teoria ondulatoria dei fenomeni luminosi la cui teorizzazione passò tra più luminari <sup>926</sup> («Ci appagano invece quelle dottrine Cartesiane, o piuttosto Malebranchiane, che furon dall'Eulero rimesse in piedi, e che alla luce di emanar vietano, e vibrar fanno l'etere, in cui si vuole che la luce sia quello, ch'esser crediamo il suono nell'aria scossa e ondeggiante?» <sup>927</sup>).

La chiusa dell'ultimo capitolo è infine affidata alla meditazione dubitativa legata all'intima convinzione dell'inconoscibilità dell'universo: se, si chiede il

---

<sup>923</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 133.

<sup>924</sup> Cimmino 1968, pag. 237-239.

<sup>925</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 133-134.

<sup>926</sup> Evidentemente tutti conosciuti dal Pindemonte, che possedeva almeno tre scritti di Nicola Malebranche e una di Leonardo Euler, ma è altrettanto probabile che egli sia venuto a conoscenza di tale pseudo-disputa leggendo i *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* di Francesco Algarotti (nel Fondo Pindemonte è presente una opera omnia degli scritti del saggista italiano), dove viene sviluppata la teoria cartesiana e malebranchiana dei fenomeni luminosi, successivamente confutata sulla base dell'ipotesi crepuscolare avanzata da Newton.

<sup>927</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 134.

Pindemonte, la generale armonia che regola il Creato non può in alcun modo essere messa in discussione, come potremmo mai essere certi che altre verità a noi inafferrabili possano celarsi al di là del velo dell'umana conoscenza?

Tale armonia generale, quanto all'ordine fisico, ci conduce naturalmente a supporre del morale lo stesso: se non è da dire, che amendue non forman che un sistema solo. E chi sa, che oltre il morale ed il fisico, non entrino nel gran disegno della Divinità altri ordini ancora, per cui nè termini abbiamo, nè idée? <sup>928</sup>

Troviamo espressa in questo senso una sentita apologia nei confronti del genere umano, al quale viene data massima fiducia nella sua condizione di «canna pensante» <sup>929</sup> e dotato di intelligenza e istinto meditativo: la consapevolezza dell'essere nulla è, paradossalmente, un fattore positivo per l'uomo, al quale sarà incline ad essere umile ma allo stesso tempo possessore di una «nobile compiacenza». <sup>930</sup> Si concretizza così il prospero destino dell'umanità, dove l'io possiede la cognizione del proprio sentimento e della propria ragione e proprio in qualità di *canna pensante* esso troverà, se non una condizione di felice serenità, perlomeno un'attiva tensione ad essa.

Sì, questa è la bella sorte dell'uomo, che saper posso anche senza il libro de' filosofi, anche senza quel libro che ogni filosofia superò, benchè l'uno me la faccia sperare, e l'altro la mi prometta: bastami guardar nel mio cuore, ove trovo un principio non men naturale, che la ragione, ma più forte, più inalterabile, e più sentito; trovo un desiderio non mai pago, e rinascente sempre, d'una che sempre cerco, e non trovo mai, vera e perfetta felicità <sup>931</sup>

---

<sup>928</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 134.

<sup>929</sup> Il Pindemonte cita qui Pascal: «L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant»

<sup>930</sup> «La divina scintilla, da cui è animato, e per cui può rivolgere uno sguardo intelligente a quelle porzioni di materia lucida, lo rende ancora più grande e più nobile di tutti que' cieli, ch'egli contempla, e dalla contemplazione de' quali s'innalza sino al trono dell'Onnipotenza, di cui narrano i cieli la gloria, senza vederla e conoscerla». Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 135.

<sup>931</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, X, pag. 135.

Si concludono così le Prose, uno spazio letterario ritagliato dal Pindemonte per esprimere il proprio personale approccio riguardante l'indagine estetico-culturale contemporanea senza essere ingabbiato nell'esclusività del verso. Gioverà sottolineare una volta di più come egli ribadisse ulteriormente una notevole saldezza e profondità di pensiero, dimostrando oltretutto una notevole versatilità di interessi e un'attenzione esaustiva sulle questioni fondanti del tempo. Il libretto venne apprezzato in particolar modo per la sua riuscitissima commistione tra intento interpretativo e slancio elegiaco: le due parti risultano mediate e bilanciate, creando di conseguenza un impasto in cui pensiero critico, valutazione scientifica e commozione sentimentale si alternano con maggiore o minore intensità. La prosa acquisisce così validità e credibilità, essendo retta da una tensione morale e razionale che concorre a rendere l'ispirazione emotiva genuina e spontanea: uno scritto, pertanto, nato da esigenze concrete di pensiero ma germogliato dal gusto della poesia e della lirica.

Le due opere campestri sono pertanto integranti e complementari: in esse il Pindemonte vi inserisce una visione del mondo e della vita non più pallidamente risolta nel gioco mondano, ma resa severa e rigorosa dall'esigenza di un concreto interesse riguardante l'uomo e la società. Infuocato dal disinganno egli dunque trova nello spazio campestre uno spazio di riflessione, nonché un luogo depositario della salvaguardia della propria autonomia interiore e territorio eletto all'esercizio di una scrittura intesa a sottrarre la sfera della soggettività al contatto degradante con la deludente realtà storica, che viene perciò proiettata in una dimensione altra. L'autore si dispone pertanto a sentire nel fondo dell'anima la sacra e non esprimibile beltà, prestando ascolto alla voce di natura di mese in mese e di giorno in giorno, durante tutto il corso dell'anno, alternando perciò spunti meditativi con sollecitazioni sensibili offerte dalla scenografia di natura. "Rigenerazione", dunque, potrebbe essere la parola chiave che sottolinea il fecondo rapporto dell'autore con il ritiro agreste, il quale vive il contatto con la natura come una liberazione dalle inquietudini e dalle aporie storiche <sup>932</sup>:

Te dovrò ringraziare se, come corretta l'acrimonia dei miei umori, così le inclinazioni del cuore  
avrò migliorate; se, come il villano taglia i rami, e netta il campo da' pruni, così io reciderò  
gl'inutili desiderj, ed ogni pungente cura dall'animo, estirperò, dall'animo sereno e ridente, come  
questo cielo: perchè tu sei madre di raccoglimento e meditazione <sup>933</sup>

---

<sup>932</sup> Cfr. Ferraris 1990, pag. 44-46.

<sup>933</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 69.

La natura, pertanto, arriva a costituire lo spazio propizio per un'armoniosa sintesi tra ordine fisico e ordine di matrice etico-spirituale, *locus* strettamente inerente all'armonia razionale dell'universo posta in alternativa all'oscura irrazionalità storica; lo scenario perfetto, pertanto, di un itinerario ideale che si conclude con un'immagine gratificante della morte, il cui valore salvifico viene svelato dalla sincera contemplazione di natura e dalla contemplazione di quel principio divino di razionalità che restituisce piena coscienza alla virtù, riscattandola dalla caducità terrena. Sarà di conseguenza lecito sottolineare come nel valore salvifico della solitudine campestre e nei ritmi immutabili di natura risieda la chiave di lettura dello stile di vita dell'ultimo Pindemonte, inalterabilmente uniforme e scandito dall'alternanza tra frequentazioni mondane e periodici contatti con il mondo agreste; un itinerario, dunque, radicato nei dettami estetici e filosofici espressi nelle *Campestri* e portato a termine con assoluta coerenza da parte del nostro autore.

perchè lo spirito, dopo essersi allargato e sparso su la varia tua immensità, torna e si restringe in noi più vigoroso e più attivo; finalmente perchè prendendo a considerar gli uomini, cui sciolto da tante catene, e come da isolata specula posso veder meglio, imparo a conoscer meglio gli altri, e me stesso <sup>934</sup>

---

<sup>934</sup> Ippolito Pindemonte, *Prose Campestri*, I, pag. 69.

# I CIMITERI E I SEPOLCRI

## PINDEMONTIANI E LA LORO TRAVAGLIATA GESTAZIONE

### 6.1 – Breve cenno sulla letteratura cimiteriale nella letteratura europea del ‘700.

Fu la feconda terra d’Albione a dare i natali a quel filone sepolcrale comprendente poesie di argomento religioso e dal gusto lugubre che ebbe grande diffusione in Europa grazie a una serie di attente e puntuali traduzioni. I maggiori diffusori di questa tipologia di lirica furono le “tre corone” inglesi, vale a dire il trittico anglosassone composto da Edward Young (*Night Thoughts* del 1745), James Hervey (*Meditations* del 1748) e Thomas Gray (*Elegy*, 1748), che istituirono la novità di una poesia ispirata da una Musa “sepolcrale” e fondata su meditazioni e saggi pensieri sulla vita e sul destino dell’uomo compiuti proprio *in limine* sulla tomba <sup>935</sup>.

Lo spettro argomentativo di questo genere di lirica si fondavano, in particolar modo, su una riflessione filosofica di grande ampiezza, toccante le tematiche dell’*ubi sunt?*, dello scorrere del tempo e della vanità effimera dell’esistenza terrena; a tali questioni si aggiunsero poi dei *topoi* paesaggistici prettamente

---

<sup>935</sup> Cfr. Bertazzoli 2002, Philippe Aries, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Bari, Laterza 1980, Roberto Gigliucci, *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubéis, 1994.



preromantici quali le rovine illuminate dal chiarore lunare e il tipico cimitero abbandonato di campagna dal gusto quasi *horror*. I concetti lirici di questa poesia si allacciano inoltre ad una corrente estetica imperniata sulla teorizzazione e discussione del concetto di sublime, di bello e di gusto: l'Italia non fu esente da tale movimento, presentando prodotti di non scarsa validità quali *Sul Gusto e sul Bello* (del Cesarotti) e *Sull'entusiasmo* di Saverio Bettinelli, ma non mancarono nemmeno testi (come quello dello Young) che costituirono una fertile fonte di immagini e temi dalla squisita validità lirica seppur svincolati da una possibile finalità edificante ed educativa.

L'approccio della poesia cimiteriale del XVIII secolo si fonda pertanto sulla riflessione escatologica e meditativa dell'esistenza e dell'itinerario umano orientato inesorabilmente *in limine mortis*<sup>936</sup>: il pensiero del cristiano e dell'ateo si uniformano di fronte all'incombenza del sepolcro e dell'ignoto, modulandosi tra la tensione verso l'infinito e l'ancoraggio al mondo materiale. Di certo i "pensieri di morte" non erano prerogativa fondante della letteratura settecentesca: la tematica trova le sue radici profonde nella poesia classica e nelle fonti bibliche, assumendo una sfumatura complessa nell'età medievale e colorandosi di macabro nel Seicento barocco<sup>937</sup>. Sarà però proprio nel secolo romantico che il rapporto uomo-natura-arte andrà incontro a un diverso tipo di approccio, passando da un parametro fondato sull'oggettività di ordine e perfezione a uno in cui sarà presa in considerazione la soggettività dialettica dell'esperienza Io-Natura.

Il pensiero romantico sui sepolcri verrà modulato attraverso varie correnti di pensiero, che si ricollegano a un pensiero cattolico sfondato sulla perfezione del mondo che esalta la grandezza dell'opera divina: è il caso dell'estetica decisamente teofanica dello Shaftesbury<sup>938</sup>, che regola la propria visione della bellezza del Creato come riflesso della bontà del Creatore.

---

<sup>937</sup> Cfr. Enzo Neppi, *Ontologia dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 63-82.

<sup>938</sup> Luigi Bandini, *Etica e religione. La morale del sentimento*, Bari, 1930.

Since even the smallest spark of this bright Galaxy may vie with our sun, which shining now full out, gives us new Life, exalt our Spirits, and make us feel Divinity more present <sup>939</sup>

Nonostante le rassicuranti presenze cristiane l'uomo, che vede sé stesso in bilico sulla tomba e conscio della minaccia della morte, fa inevitabilmente vagare il proprio pensiero proiettando l'immaginazione nell'aldilà e su una dimensione dove l'inesorabilità di un tempo mai statico non era contemplata. E dove, dunque, poteva essere sviluppata una riflessione di questo tipo se non nel *graveyard* campestre? Il luogo cimiteriale costituiva infatti l'ideale e concreto emblema del trascorrere non solo del tempo, ma finanche delle vite, delle generazioni e dei popoli: l'immagine-manifesto, pertanto, della vittoria del potere indomabile della natura e della corruzione delle età. «*Praecipitis fugae transitus*», ordunque: le meditazioni sepolcrali non potevano esimersi dal toccare tematiche legate all'ossessione del tempo e dell'inesorabilità della morte, tematiche che per l'appunto nascevano dal *tempus fugit* dei classici e che si svilupparono fino all'età barocca: si veda a titolo di esempio come Giacomo Lubrano esponga una concezione lirica dove l'umana esistenza si snoda lungo una lunga catena di spazi di morte.

Deh cessa di sognar gli anni futuri:  
come le Cere sol vivono estinte,  
così nel viver tuo morendo duri <sup>940</sup>

A questi temi laici si intrecciò in maniera rilevante il pensiero cristiano; con la resurrezione di Cristo vi era finalmente una consistente speranza legata all'esistenza *post-mortem* <sup>941</sup>, e il tempo visto come inesorabile corsa verso la fine lasciava spazio alla salvezza eterna, alla vittoria sulla morte, concezione che arrivò fino al «*Death, thou shalt die*» di John Donne <sup>942</sup>. Trascendenza e vita nell'oltretomba si rintracciano inoltre in uno dei testi fondanti del movimento cimiteriale europeo, quel *Night Thoughts* citato *supra*: Young si rende conto della

---

<sup>939</sup> In Bertazzoli 2002, pag. 14-15.

<sup>940</sup> Giacomo Lubrano, *Oriuolo di cere intrecciate*. Leggo dall'edizione M. Pieri, Ravenna, Longo, 1982, pag. 59.

<sup>941</sup> Bertazzoli 2002, pag. 16-20.

<sup>942</sup> John Donne, *Death, Be Not Proud*.

forte necessità di una speranza che vada oltre la morte e che possa dare un senso allo spaesamento esistenziale:

Se toglì un Dio  
Dal sen della natura, il tutto resta  
Tenebroso mistero, e se vil soffri,  
Maraviglia non v'ha che il nume istesso <sup>943</sup>

Nonché la proposta di una idea precisa di tempo, tesa a considerare l'importanza di ogni singolo momento terreno.

Per qual reo destino accadde mai, che il presente e il passato ci sieno ugualmente crucciosi, e che la vita non ci piaccia, e nemmeno la morte? Perché questi giorni infecondi sono così insipidi, finché essi durano: e ritornano, da che sono trascorsi, a infestare la nostra memoria coll'idea d'un bene che posseduto non si conobbe? <sup>944</sup>

L'orrore del silenzio e l'invocazione della «Goddnesses of Night» pervade il testo younghiano, che presenta, oltre a ciò, la sensazione di sbigottita meraviglia di fronte alla vastità e all'infinito. Sul fondamento che valorizza il sentimento del lugubre e dell'orrido si innesta il dialogo/monologo con Dio, avviato alla ricerca di un conforto estremo sul limitare della morte concesso dalla presenza di una persona cara: il dolore dovrà essere annesso al territorio della razionalità, e mitigato con la dolcezza del ricordo.

È sollievo per noi compiangere gli altri,  
E de' lor mali dividendo il peso,  
Meno sentiam la vigoria de' nostri <sup>945</sup>

---

<sup>943</sup> Edward Young, *Notte*, X, nella traduzione di Ludovico Antonio Loschi (Torino, Giuseppe Vaccarino, 1829).

<sup>944</sup> Edward Young, *Lamentations*, pag. 53-54 dell'edizione 1829.

<sup>945</sup> Nella traduzione di Bertazzoli 2002, pag. 40.

Non è assente nemmeno in Young la particolare attenzione riservata allo scorrere del tempo e alla sua incidenza sulla vita umana: l'uomo inizia il suo inesorabile cammino verso l'inevitabile già tra i primi vagiti infantili, trasformandosi in quel «sepolcro ambulante» che sarà poi ripreso dal Leopardi <sup>946</sup> e che risale fino alla tradizione dantesca («del vivere ch'è un correre alla morte» <sup>947</sup>).

La letteratura latina e la cultura classica ci hanno lasciato in retaggio rispetto al trattamento di tale tema un'ambivalente stile di pensiero: quello legato al *carpe diem* e all'esorcizzazione dei mali temporali attraverso l'aureo riconoscimento della ricchezza dell'attimo vitale; e la sua controparte negativa del *cotidie morimur* di paolina memoria. La consequenzialità della linea temporale non può che portare a un'inevitabile e spesso dolorosa riflessione sulla sua fine, fondata su uno spazio meditativo incentrato sulla fine stessa che si pone come strumento di autocoscienza.

Da tali brevi ma probanti esempi viene sottolineato come il rilievo che la poesia inglese assume come modello per la lirica sepolcrale sia fatto noto: se furono le tre corone sovra citate a portare il movimento al suo massimo splendore, la palma di precursore principe del *topos* spetta però a Thomas Parnell <sup>948</sup> e al suo *A Night-Piece on Death*, uscito postumo nel 1722. L'autore irlandese anticipa alcuni degli effettivi punti cardine della corrente, tra cui la conciliazione dello spazio notturno con il Divino e l'essenziale cognizione della transitorietà e della fine, unite all'elaborazione del lutto e della scomparsa dei propri cari: viene inoltre introdotta una notevole apertura paesaggistica, con la quale viene recuperata anche una funzione simbolica e cromatica nuova del paesaggio, che richiama da vicino il gusto notturno e preromantico già sperimentato dal miglior Friedrich e in cui lo scenario naturale alterna colori di tinta malinconica e spazi campestri e lacustri di marca impressionistica. L'asse cardine delle liriche però rimane pur sempre quel cimitero dipinto al chiaro di luna, nel quale si innesta la meditazione vera e propria: il Parnell vi aggiunge però l'elemento caratterizzante delle varie tipologie di tombe

---

<sup>946</sup> «Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto». Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 3 novembre 1825.

<sup>947</sup> Dante, *Pur.* XXXIII, v. 54.

<sup>948</sup> Bertazzoli 2002, pag. 27-28.

e dei segni distintivi che le contraddistinguono. Vi sono, ad esempio, i «feretri da nessun nome segnati, che interrompono il suolo», simbolo distintivo di coloro che vi sono sepolti in assoluta povertà e destinati alla fossa comune, ignominiosa consuetudine che sarebbe perdurata per tutto il secolo decimo ottavo <sup>949</sup> : notevoli sono inoltre, per il Parnell, quei grandi e squisiti monumenti erti con grande perizia da artisti al soldo delle nobili e distinte i quali sembravano quasi sfidare, con la loro magniloquenza, il passare inesorabile del tempo ma che risultano essere nient'altro che un mero sfoggio di *vanitas* valida esclusivamente per «lusingar per lor figli e nipoti».

A questo proposito, la poesia sepolcrale si rende pure attiva promotrice di una necessità di decoro e di collocazione ordinata delle tombe: lo stesso Hervey dedica un capitolo della sua *Meditazione* (l'undicesimo) il senso del valore pedagogico del *memento mori* dato dalla vicinanza confortante dei propri cari.

quando ci incurviamo sopra i sepolcri dei nostri parenti, possiamo dimenticarci di essere mortali?  
Quale impressione non deve fare in noi l'immagine presente della morte? Con quanta forza opera  
allora su' nostri cuori la fede e la pietà? <sup>950</sup>

La funzione della memoria e lo spazio dell'affetto nel ricordo sono punti di fondamentale importanza per un duplice motivo: se da una parte il pensiero del caro defunto attiva in noi uno stimolo che ci conduce alla meditazione della fugacità dell'esistenza e delle relative vanità, dall'altro la pietra tombale contribuisce a tener viva quella che il Foscolo chiamerà «corrispondenza di amorosi affetti». Andrà pertanto prestata particolare attenzione all'aspetto formale del sarcofago, che andrà di necessità spogliato della vuota solennità delle iscrizioni latine per essere invece rivestito di quella sublime semplicità capace di destare *pietas*, affetto e silenziosa sofferenza: una tomba, in definitiva, come luogo materiale depositario di lacrime e patetico abbandono, di dolore e amarezza.

Le *Meditations* si concludono con un pensiero legato al peccato originale e alla salvezza che ha origine dal sacrificio di Cristo, spostandosi poi nell'analisi della

---

<sup>949</sup> Le *headstones*, cioè le pietre tombali provviste di nome ed epitaffio, si imporranno solo a metà Settecento: esse presenteranno inoltre la croce singola al posto di quella collettiva. Bertazzoli 2002 pag. 30.

<sup>950</sup> Hervey, *Meditations*, pag. 71.

suddetta tragica funzione di *memento*, che conferisce alla morte stessa una funzione livellatrice e portatrice di un profondo messaggio morale.

Esaminando questi monumenti deplorabili non trovai sul principio, che la memoria di una moltitudine di corpi confusi e mischiati sotto quelle tombe funeste. Essi abitavano insieme senza aver riguardo da ranghi e ai titoli. Non v'è ora più alcun ambizioso che agogni un luogo distinto in questa tenebrosa dimora [...] il servitore vestito come il suo padrone occupa il medesimo posto ai suoi fianchi. L'indigente riposa così dolcemente, quanto il possidente più ricco. [...] Perché dunque disputiam noi con tanto calore sulla preferenza, o la superiorità, mentre saremo ben presto confusi in una medesima polvere?<sup>951</sup>

Tutto perisce, il cosmo e la terra stessa sono destinate alla totale dissoluzione alla fine dei giorni, ma è soprattutto l'uomo ad essere il simbolo maggiormente emblematico di un'onnipresente caducità («Our birth is nothing but our death begun»): le Notti younghiane trovano pertanto la loro naturale conclusione in una visione apocalittica della fine del mondo, dove tutto precipiterà nel caos primordiale. La morte della materia si sublimerà nel trionfo dell'oscurità e della tenebra, descritta dall'inglese con magistrale potenza.

Thou, who shalt wake, when the Creation sleeps;  
When, like a Taper, all these suns expire;  
When Time, like him of Gaza in his wrath,  
Plucking the Pillars that support the World,  
In Nature's ample Ruins liesn entomb'd;  
And MIDNIGHT, Universal Midnight! Reigns.<sup>952</sup>

Nella rassegna che presenta la disquisizione di una tale tematica non può mancare il testo sepolcrale di Robert Blair, dal programmatico titolo *The Grave*<sup>953</sup>: il testo venne composto nel 1743, ma esso dimostra elementi di assoluta originalità rispetto

---

<sup>951</sup> Hervey, *Meditations*, pag. 25-26.

<sup>952</sup> Edward Young, *Night Thoughts*, vv. 2429-2434.

<sup>953</sup> Bertazzoli 2002, pag. 34-39.

alle opere del tempo, concentrandosi maggiormente sul lato macabro e folkloristico dell'argomento. Lo scenario è per l'appunto lugubre, quasi goticeggiante; le lapidi sono coperte da muschio e rampicanti, la chiesa abbandonata emette sinistri rumori e il vaporoso raggio lunare illumina un paesaggio dominato da rovine<sup>954</sup> e macerie. L'immaginario poetico del Blair ha profonde affinità con quanto già illustrato: vane sono, secondo l'autore, le pompe e le magniloquenze dei monumenti funebri, così come lo è l'umano affanno della ricerca di cose labili come bellezza e ricchezza, rese effimere dall'inevitabilità del trapasso.

For this was all thy caution?  
For this thy painful labors at thy glass,  
T'improve those charms, and keep them inrepair,  
For which the spoiler tank thee not?<sup>955</sup>

Inutile, inoltre, il sistematico lavoro dello scienziato che si affanna senza risultato nel tentativo di penetrare i misteri di natura, così come quello del medico che illude gli uomini con la falsa speranza di una vita eterna: tremendo sarà invece il fato di colui che, non assecondando la pratica del *cotidie morior*, non si è minimamente preparato al fatal momento.

Oh might she stay to wash away her stains,  
And fit her for her passage! Mournful sight!<sup>956</sup>

Sarà però senz'altro nel 1751, con l'*Elegy Written on a Country Churchyard* che le lugubri iscrizioni dei sepolcri e i pensieri di morte nell'ora crepuscolare si mescoleranno alla meditazione solitaria e all'insegnamento morale che può essere tratto dal religioso terrore e dalla mesta malinconia. L'elegia campestre ebbe una

---

<sup>954</sup> Già in Guidi (in Di Biase 1969, pag. 352) «fumano le ruine... a barbarici re pompe superbe occultan l'erbe».

<sup>955</sup> Robert Blair, *The Grave*, ed. 1983, pag. 11.

<sup>956</sup> Robert Blair, *The Grave*, pag. 16.

notevole diffusione (in Italia venne tradotta dal Cesarotti, da Giuseppe Torelli e dall'abate Giuseppe Gennari), proponendosi immediatamente come paradigma lirico incentrato sul senso dell'ignoto e del mistero e sulle riflessioni sopra la caducità della vita condotte nella spettrale oscurità del cimitero. Il luogo notturno della lirica grayana, illuminato dal lucente raggio lunare e pervaso dal cupo canto degli uccelli si proporrà come modello di un *landscape* sepolcrale per la poesia a venire.

Save that from yonder ivy mantled tow'r,  
The moping owl does to the moon complain  
Of such as, wand'ring near her secret bow'r,  
Molest her ancient solitary reign <sup>957</sup>

Una figura, quella del gufo notturno e delle solitarie rovine <sup>958</sup>, che verrà successivamente ripresa dal nostro Pindemonte <sup>959</sup>:

Cresce il cardo, e l'ortica; e il mattutino  
Vento, che fischia tra l'ortica, e il cardo,  
O l'interrotto gemito lugubre,  
Cui dall'erma sua casa innalza il Gufo  
Lungo-ululante della Luna al raggio,  
La sola è, che risuoni in quel deserto,  
Voce del Mondo <sup>960</sup>

---

<sup>957</sup> Thomas Gray, *Elegy*, vv. 9-12.

<sup>958</sup> Anche Bonesio 2007, pag. 49-53.

<sup>959</sup> Sarà inoltre presente nel *Lamento di Aristo*, vv. 17-20.

<sup>960</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 31-37.



Il Foscolo viceversa oppone all'inflazionata figura del *night owl* quella della malinconica upupa:

E uscir del teschio, ove fuggia la Luna,  
L'upupa, e svolazzar su per le croci  
Sparse per la funerea campagna,  
E l'immonda accusar col luttuoso  
Singulto i rai di che son pie le stelle  
Alle obbliate sepolture <sup>961</sup>

Al di là delle paradigmatiche significazioni paesaggistiche che risultarono esemplari ai fini di un manierismo lirico sepolcrale della poesia post-*Elegy*, l'autore inglese si prodiga nel dare sviluppo a una tematica altrettanto caratterizzante, quella dell'accostamento tra il passaggio delle ore della giornata e l'inesorabile avvicinamento della fine.

The curfew tolls the knell of parting day,  
The lowing herd wind slowly o'er the lea <sup>962</sup>

Di sicuro interesse è il retaggio linguistico-idiomatico lasciato in eredità dall'autore londinese: il «silent dust» del v. 43 (tradotto in italiano *taciturna polve* dal Cesarotti e *cener muto* dal Torelli) produrrà un'eco letteraria duratura fino alla ripresa foscoliana.

La madre or sol, suo dì tardo traendo,  
Parla di me col tuo cenere muto <sup>963</sup>

---

<sup>961</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 81-86

<sup>962</sup> Thomas Gray, *Elegy*, vv. 1-2.

<sup>963</sup> Ugo Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, vv. 5-6.

L'Elegia si soffermerà soprattutto sul tema (invero già accennato dal Parnell) della necessità di una sepoltura semplice e sobria, non abbellita per amor di vanità: lo sguardo si abbassa ora a terra, e il pensiero si allontana dai fasti della vanagloria per perdersi nell'umiltà della pietà e del rimpianto, un concetto che si dilata successivamente nella consueta considerazione sulla complessiva uguaglianza di fronte alla morte.

The boast of heraldry, the pomp of power,  
And all that beauty, all that wealth e'er gave,  
Awaits alike the inevitable hour.  
The paths of glory lead but to the grave <sup>964</sup>

Il Gray compie infine una torsione di sapore sociale del tradizionale topos funebre con una decisa denuncia della vanità del potere e della gloria, proponendo a scopo di commemorazione un misero e scarno monumento, dove il guardo può abbassarsi <sup>965</sup> per compiangere il caro perduto e allo stesso tempo meditare sull'evanescenza della vita mortale: uno spirito senz'altro fragile, ma nonostante tutto strenuamente difeso in nome di una verità perennemente ricercata da un io lirico che, alla fine dell'Elegia, si abbandona all'idea del caldo e confortante grembo divino.

No farther seek his merits to disclose,  
Or draw his frailties from their dread abode,  
(There they alike in trembling hope repose)  
The bosom of his Father and his God <sup>966</sup>

---

<sup>964</sup> Thomas Gray, *Elegy*, vv. 33-36.

<sup>965</sup> Quello di Gray è una sorta di sguardo "dal basso": cfr. «Ev'n from the tomb the voice of nature cries/Ev'n in our ashes live their wonted fires»

<sup>966</sup> Thomas Gray, *Elegy*, vv. 125-128.

## 6.2 - Il Pindemonte e il Foscolo

Nei primi anni del XIX sec. l'arco della produzioni del Pindemonte si fregia di due delle sue opere più significative, vale a dire i *Sepolcri* (forse il cantiere creativo più tormentato dell'autore) e la celeberrima traduzione dell'*Odissea*, di cui già si è fatto cenno. Per parlare nel dettaglio del primo dei due suddetti lavori non si può sorvolare sulla tortuosa e spesso ambigua relazione che egli ebbe con un altro grande protagonista della scena letteraria dell'epoca, quell'Ugo Foscolo che, come già ricordato, conobbe grazie all'amicizia comune per l'Albrizzi.

Il Pindemonte e il Foscolo appartennero a due generazioni diverse, e il loro rapporto non sembrò andare mai oltre una sincera cordialità che non sfociò mai nell'amicizia vera e propria: collante tra i due sarà anche uno sfondo di gelosia per Isabella <sup>967</sup>, il cui fascino sembrava non aver limiti ed esercitare la stessa influenza su due uomini di ben 25 anni di differenza <sup>968</sup>. Al Pindemonte il Foscolo, certamente, piacque: non poteva certo condividere del tutto un carattere «iracondo, inquieto, tenace», ma era indubbiamente troppo brillante per non accorgersi del grande talento del veneziano (al Bettinelli dirà che «certo è ingegno grande, benché bizzarro, ma bizzarri sono appunto il più delle volte gl'ingegni grandi»). I due si incontrarono spesso, soli o anche in presenza di Isabella: in una di queste occasioni si sarà parlato dei *Cimiteri*, poemetto già progettato (e forse già iniziato) dal Pindemonte e del quale il Foscolo fu positivamente colpito, tanto da abbandonare il progetto letterario a cui stava lavorando per scrivere proprio l'epistola sui *Sepolcri*. <sup>969</sup>

---

<sup>967</sup> Cfr. Gilberto Pizzamiglio, *Pindemonte e Foscolo tra Cimiteri e Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 200-203, Gian Paolo Marchi, *Bettoni 1808: i Sepolcri di Foscolo, Pindemonte e Torti*, in *A egregie cose: studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 113-116.

<sup>968</sup> Sembra che nel 1806 il Foscolo si fosse recato qualche giorno alla villa della Albrizzi, per un soggiorno breve ma intenso che resterà nella memoria del Veneziano che le darà il nominativo di *Regina del Terraglio*.

<sup>969</sup> Non mancheranno non solo strascichi polemici da parte del stesso Foscolo (che ne fece infatti parola all'Albrizzi solamente a lavoro terminato, vale a dire verso i primi di settembre, circa tre mesi dopo l'incontro col Pindemonte). Cfr Pizzamiglio 2005, pag. 219-222. che non mancò di provare un certo senso di

Alla luce dei fatti, si potrà concludere dicendo che quello del Foscolo <sup>970</sup> fu se non un colpo basso di sicuro almeno una decisione dettata dall'impulso di un carattere notoriamente focoso ed istintivo: il torto più grande semmai fu quello di aver sempre tenuto nascoste le sue intenzioni al Pindemonte, il quale infatti confesserà alla Albrizzi <sup>971</sup>:

Ciò che mi dite di un'epistola di Foscolo a me diretta, e intitolata *I Sepolcri*, m'è affatto nuova <sup>972</sup>

Anche Mario Pieri, che pubblicò nel 1828 il necrologio per il Pindemonte, corroborò la tesi della reticenza foscoliana:

(Il Foscolo) invece di guardarsi bene dal gareggiare con un tale amico e con un tanto uomo, partì il giorno dopo di Verona e dopo qualche tempo pubblicò improvvisamente a Brescia, senza fare parola con persona al mondo, il suo carme *Dei Sepolcri*.

Il carme pindemontiano, secondo la testimonianza del Pieri, era inizialmente composto da quattro canti in ottava rima <sup>973</sup>: nel luglio del 1808 (le prime bozze risalgono al maggio dello stesso anno) i canti si ridussero a uno grazie ai sempre ben accetti consigli dell'abate Cesarotti, il quale non credeva che l'argomento proposto avesse sufficiente varietà per coprire una quantità di versi così ampia. <sup>974</sup>

---

disagio nei confronti del Nostro, al quale ristamperà le *Epistole* forse per coprire la brutta azione (cfr. Marchi 2008, pag. 125-129.)

<sup>970</sup> Cfr. Alberto Cadioli, *Le prime edizioni dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005* pag. 543-561 per un approfondimento sulle edizioni dei Sepolcri foscoliani.

<sup>971</sup> Cfr. Pizzamiglio 2005, pag. 220-221.

<sup>972</sup> Lettera datata 11 settembre 1806.

<sup>973</sup> Per una panoramica esaustiva dell'elaborazione del testo si veda Pizzamiglio 2005, Marchi 2008 e Cimmino 1968, pag. 67-71.

<sup>974</sup> Il testo pindemontiano fu lodato non poco dallo stesso Cesarotti, dallo Zacco e dal fedele Montanari, il quale intravede nell'opera «una qualità posseduta da Dante eminentemente, quella cioè di sapere

Il lavoro dunque proseguì in maniera laboriosa, e nel giugno dell'anno successivo l'epistola trovò il suo compimento in una nuova forma: gli endecasillabi sciolti della prima stesura furono adattati al nuovo scopo letterario dell'autore, che prevedeva una *Risposta* al carme foscoliano arricchiti dei versi in morte di Elisabetta Mosconi. Col veneziano i rapporti erano ormai freddi, anche se come suo solito preferì utilizzare un dignitoso e cortese distacco piuttosto di una teatrale polemica: È evidente che la relazione Foscolo-Pindemonte era ormai ridotta a puro rapporto professionale e di scambio critico di testi, come dimostra il carteggio relativo all'*Esperimento* di traduzione dell'Iliade da parte del veneziano che chiede al Nostro di vestire i panni del candido giudice e di valutare la sua resa del poema omerico: compito che Ippolito svolse egregiamente, ritenendo il lavoro alla stregua di una scultura in porfido che «potrebbe accanto al marmo pario del Monti dilettere meno il più dei lettori, ma sarà forse ammirata dai più intelligenti». Stavolta sarà però il Foscolo a prendersela, tanto che il Pindemonte confiderà alla Albrizzi di non aver ricevuto risposta alcuna riguardo il suo giudizio: l'inquieto autore dell'*Esperimento* sembrava aver sviluppato una certa diffidenza mista a sospetto nei confronti dei cosiddetti *letterati* di vedute chiuse e ristrette, e tra questi finirà per porre, accanto al Bettinelli e al Cesarotti, lo stesso veronese.

Ma torniamo ai *Sepolcri* pindemontiani <sup>975</sup>, che videro infine la luce nell'ottobre 1807 e vennero fruiti con attenzione dal Foscolo, il quale dirà di «non aver letto poesia più calda o più immaginosa di quella» <sup>976</sup> e che nessuno meglio di Ippolito «possa ispirare a' nostri concittadini l'amore della Patria e della virtù». Giudizio certamente positivo il suo, ma con riserva: il Foscolo sembra infatti limitare la qualità della poesia pindemontiana alla cerchia della moralità, non esponendosi invece dal punto di vista squisitamente letterario e di scelte stilistiche <sup>977</sup>.

La non facile relazione tra i due si deteriorò del tutto in ambito accademico: il Foscolo, al quale venne affidata la cattedra di Eloquenza a Pavia nel 1808, scriverà al Pindemonte di giudicare la propria orazione d'apertura pregandolo però di non parlargli da letterato. Ancora una volta, dunque, emerge l'annosa polemica in corso

---

opportuno introdurre di quando in quando ne' propri versi gli oggetti materiali viaggiando ammirati». Montanari 2003, pag. 207.

<sup>975</sup> Cfr. Cadioli 2005, pag. 555-563.

<sup>976</sup> Ed era invero una dichiarazione di romanticismo all'interno dell'opera del collega. Lo stesso Pindemonte considererà gli scritti foscoliani come manifesto di una poesia romantica, definendo il sonetto in morte del fratello «bello non meno, che melanconico» (Lettera al Bettinelli, 14 aprile 1804).

<sup>977</sup> Per un cfr. tra il carme foscoliano e la *Risposta* pindemontiana (con un cenno anche al successivo intervento di Giovanni Torti) cfr. Marchi 2008, pag. 114-116.

tra il poeta zacintino e la casta di vecchi letterati (comprendente dunque anche il Nostro) dai quali prenderà sempre più le distanze.

Qualcosa si era ormai rotto tra i due: da quel momento il veneziano non farà più menzione del “Cavalier Pindemonte” nelle sue missive a Isabella, e solo dopo quasi tre anni (all'alba del 1810) il nome del Nostro ricomincerà ad affiorare, questa volta legato alla celeberrima traduzione dell'*Odissea*. Il lavoro pindemontiano fu stampato a Verona e comprendeva i primi due canti del poema omerico integrati con alcuni brani delle *Georgiche*: orbene, il giudizio foscoliano fu molto positivo per l'*Odissea*, ma decisamente sfavorevole invece riguardo ai passi virgiliani. Ma la stima dell'autore nei riguardi della traduzione del Nostro fu in realtà del tutto marginale, in quanto più che il giudizio singolo è importante comprendere lo stato d'animo provato verso l'ambiente letterario italiano, ormai avverso al Foscolo e al suo temperamento. In siffatto gruppo di letterati era compreso, ovviamente, anche il Pindemonte, il cui comportamento confermò tale distacco: egli infatti, inviando il proprio lavoro al collega, non ne chiese un parere dal punto di vista formale e letterario, rafforzando così il senso di distacco venutosi a creare tra le due parti.

Il Foscolo, punto sul vivo, si rese protagonista di una seconda grave scorrettezza pubblicando un articolo chiamato *Sulla traduzione dell'Odissea*, nel quale si sfoga contro la casta degli accademici italiani (con il Pindemonte che in realtà non viene mai nominato se non all'inizio della trattazione, ma la cui appartenenza a suddetto gruppo era palese). Il veneziano parlerà di un poema «maltrattato dai traduttori», e al Nostro sicuramente non piacque l'essere preso a pretesto di una polemica disordinata e mossa più da un certo spirito di vendetta che da una volontà di lucida analisi dell'argomento, e fu altrettanto irritato leggendo le accuse rivolte all'amico Cesarotti.<sup>978</sup>

Uno scritto, dunque, che sembrava più un'infantile reazione piuttosto che un saggio critico e che in quanto tale non poté piacere al Pindemonte, che però con il suo consueto stile non cercò la polemica; anzi, nemmeno rispose all'ormai ex amico, con il quale ruppe del tutto rifugiandosi in un dignitoso silenzio. Da parte sua il Foscolo, com'era consono al suo temperamento, sbollì rapidamente la sua ira e cercò di riavvicinarsi ad Ippolito, il quale però non si sciolse più le sue riserve e non riprese più i contatti con il veneziano.

---

<sup>978</sup> Il Foscolo non risparmia frecciate al Nostro, accusato di lodare eccessivamente l'abate padovano.

## 6.3 – I *Sepolcri* del Pindemonte

### 6.3.1- Un appunto sull’elaborazione del testo

Abbiamo già tracciato una linea generale riguardante la storia del poemetto, del rapporto col Foscolo e di come il Pindemonte fosse «più tosto che l’imitatore, l’imitato»: ora mi concentrerò maggiormente sulla cronologia e sulle diverse stesure del testo e sull’aspetto lirico dello scritto, e del suo inserimento nel quadro della produzione in versi del nostro autore.

Se la progettazione ipotetica del carme risulta impossibile da datare <sup>979</sup>, la prima stesura dei *Cimiteri* è ascrivibile a grandi linee a maggio-giugno del 1806 <sup>980</sup> (quando con tutta probabilità avvennero i colloqui a tre riguardanti le sepolture e l’editto di Saint-Clouid fresco di pubblicazione). Sempre a quei mesi possiamo circoscrivere la prima effettiva bozza del poemetto, inviato al Cesarotti allo scopo di ottenere la sua opinione a riguardo: il 7 luglio infatti il Pindemonte scrive così al Pieri:

Con piacer grande sentii pure il buono stato del nostro adorabile Cesarotti. Aspetto con impazienza il parere su i Cimiteri. Mi raccomando a lei caldamente; non cessi di stimolarlo.

La risposta dell’abate padovano (di cui abbiamo accennato nel precedente paragrafo) non si fece attendere: la proposta fu quella di ridurre i canti a tre (se non

---

<sup>979</sup> NOTA FILOLOGICA. I testimoni di cui disponiamo per ricostruire la storia del testo sono i seguenti: C (Fondo Pindemonte, busta 941), contenente il titolo calligrafico *I Cimiteri*; E (*I Sepolcri, versi di Ugo Foscolo e d’Ippolito Pindemonte, Verona, per Giovanni Gamberetti*, MDCCCVII), S<sup>1</sup> (Fondo Pindemonte, Busta 941, sotto il titolo calligrafico *I Sepolcri*), S<sup>2</sup> (Fondo Pindemonte, Busta 941, simile al precedente, contiene il titolo *I Sepolcri*).

<sup>980</sup> Cfr. Nadia Ebani, *I Sepolcri di Ippolito Pindemonte*, Verona, Fiorini, 2002, pag. 7-21.

a due) sostituendo inoltre l'ottava rima («non so se sia il metro meglio scelto per un tale argomento»). Il Pindemonte a ciò replicherà così:

Pregola di ringraziare molto a mio nome il nostro incomparabile Cesarotti. Poche ottave bastano, se non m'inganno, a preparare la conversazione dell'ombra, e a mettere il poeta nello stato in cui dee essere per udirla <sup>981</sup>

Il nostro autore, citando nella missiva *poche ottave*, dimostra di non aver abbandonato ancora la primissima sua scelta metrica della propria operetta, rifiutando con garbo le proposte dell'amico. Per avere la successiva notizia riguardo la stessa bisogna aspettare la fine di luglio (il 28 per l'esattezza), quando scriveva così all'amica Isabella:

Quanto ai Cimiteri, veggio che la Ippolita vi ha suggerito dei pensieri a me favorevoli; non è da stupirsi, portando quella strada un tal nome. [...] ma pur quel sentire e dir sempre il soggetto è troppo tristo, è troppo uniforme, e cose simili, ammazza, dirò anch'io col Rosini, la fantasia

Al 25 agosto risale invece la prima attestazione della nuova titolazione:

I Sepolcri, è vero, mi spaventano di più del sepolcro stesso: non di meno ho fatto qualche cosa, ma non so ancora che qualche cosa sia quel che ho fatto

L'introduzione dell'intestazione *Sepolcri* <sup>982</sup> oltre ad essere un'informazione di notevole spessore lascia trasparire pure un eventuale confronto col Foscolo (che dal canto suo utilizza il lemma per ben 17 volte nel suo *Ortis*), il quale proprio in quei giorni stava lavorando alla stesura del proprio carne. A questo punto però ci troviamo di fronte a un crocevia critico: prendendo per presupposta la pubblicazione datata 1882 di Giuseppe Biadego, cui si ascrivono due abbozzi intitolati proprio *I Sepolcri* insieme ai *Cimiteri*, dato il testo a stampa pubblicato nel

---

<sup>981</sup> Ebani 2002, pag. 9.

<sup>982</sup> Cfr. Marchi 2008, pag. 218-219 per un puntuale confronto tra la stesura dei *Sepolcri* e la contemporanea lettura del Bardo della selva nera.



1808 dove si affiancano le bozze di redazione sia dei Sepolcri che dei Cimiteri, con quale criteri si può correttamente ipotizzare una datazione dei frammenti e una loro cronologia evolutiva? Saranno quelli indicati dalla suddetta lettera del 25 agosto, o altri di cui non abbiamo notizie di sorta? Il Torraca <sup>983</sup> prima e la Bassi <sup>984</sup> poi propongono un'interpretazione legata a un passo dell'opera del Montanari, dove l'amico e biografo propone una posteriorità della prima stesura dei Sepolcri pindemontiani rispetto all'*Epistola* dello stesso.

Conchiuderò quanto riguarda questo carme del Pindemonte non tacendo ch'egli pensava di dargli  
altra forma e di renderlo indipendente dall'altro (quello foscoliano) <sup>985</sup>

Tali Primi *Sepolcri* (che il Montanari stesso definirà come versi staccati) sono pertanto da ascrivere, secondo il Torraca, a una seconda completa revisione dell'*Epistola*, la quale non venne però mai pubblicata. Questa ipotesi verrà corroborata dalla Bassi, che proporrà finanche un'integrazione di carattere stilistico basata sulle dichiarazioni d'intenti stilistico-grammaticali enunciate dal Pindemonte nel saggio sulla *Dissertazione sulle favole*, dove il Pindemonte promuove l'abbandono di figure ed espressioni mitologiche per esigenza di naturalezza e spontaneità. Dal passaggio dal manoscritto alla stampa, nota infatti la Bassi, sono sopresse più figurazioni legate alla mitologia classica (al v. 30 scompare l'immagine della Parca, la «veste di Imeneo» viene sostituita dal «nunziale ammanto» e infine le «salse onde» rimpiazzano l'«amara Teti»): tali considerazioni a carattere comparativo sembrano essere condotte in maniera ragionevole, tuttavia dello scritto analizzato (appunto la *Dissertazione*) non possediamo alcuna data di stesura, e di conseguenza questa bozza analitica non può in nessun modo essere d'ausilio nel nostro intento di datare le diverse forme dei Sepolcri. Risulta perciò arduo districarsi tra le varie bozze del poemetto presenti in forma manoscritta e tutt'oggi consultabili nella Civica di Verona: sono quattro, principalmente, i testimoni utilizzabili dal punto di vista filologico, uno presentante il titolo calligrafico *I Cimiteri* (chiamato C) e ben tre copie autografe composte sotto il nome di *Sepolcri* (E il più importante).<sup>986</sup> Grazie a tali carteggi abbiamo

---

<sup>983</sup> Torraca 1888, pag. 223-245.

<sup>984</sup> Bassi 1934, pag. 124-130.

<sup>985</sup> Montanari 2003, pag. 210.

<sup>986</sup> Si confronti il lavoro della Ebani, pag. 16-18.

pertanto la possibilità di confrontare le due versioni dei *Sepolcri* stessi: con S<sup>1</sup> possiamo leggere la prima versione del carne pindemontiano, con l'autore che in seguito riscrisse il poemetto modulandolo sulla base del ben più celebre carne foscoliano. Oggi la seconda versione (o *Epistola* in risposta all'autore zantino) si può leggere nel fascicolo E, dove ne viene esplicitata la dedica; comparando le due versioni si nota una sorta di impoverimento espressivo e immaginativo della spontaneità del Pindemonte, il cui canto perde validità ed efficacia a causa dell'influenza dell'opera foscoliana <sup>987</sup>.

### 6.3.2 – Il Pindemonte tra i Cimiteri e i Sepolcri

L'iter stilistico-compositivo che intercorre fra C ed E <sup>988</sup> risulta pertanto efficace allo scopo di mettere in luce l'evoluzione dello stile pindemontiano, che non solo passa da una composizione in ottave alla libertà dello sciolto, ma pure a un deciso alleggerimento della semantica ossianica: basti confrontare i due *incipit*.

Qual voce è questa, che dal biondo Mela  
Muove canora, e ch'io nell'alma sento?  
È questa, Ugo, la tua, che a te mi chiama  
Fra tombe, avelli, arche, sepolcri, e gli estri  
Melanconici e cari in me raccende <sup>989</sup>

Le anguste case e i bassi e freddi letti

---

<sup>987</sup> Cfr. Pizzamiglio 2005, pag. 220-223.

<sup>988</sup> Cfr. Ebani 2002, pag. 9.

<sup>989</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 1-5.

Ove il raggio del sol mai non penètra,  
E quella che Verona ai suoi negletti  
Figli concede ultima stanza tetra

[...]

Vieni, o Dea, vieni a me dal tuo Permesso,  
E il crin mi cingi di feral cipresso <sup>990</sup>

Se la tematica dell'ispirazione melanconica è onnipresente, si può al contrario considerare come l'immagine visiva della prima stesura sia decisamente debitrice a quello stile poetico cimiteriale che tanto fecondamente aveva alimentato la lirica del secondo Settecento <sup>991</sup>. Sono altrettanto vincolati a tale estetica i seguenti passi:

Cuoprono il campo intier l'ortica e il cardo

Nè un marmo sol, nè una sentenza sola

[...]

Era la notte, e verso il Cimitero

Con piede io giva inavvertito e lento:

Spargea dal sommo ciel su l'emisfero

L'amica Luna i raggi suoi d'argento <sup>992</sup>

I *Cimiteri* si presentano quindi, nella loro stesura autografa, in 38 ottave dove il Pindemonte si destreggia fra immagini macabre e languidi sentimenti e meditazioni *among the tombs*. Un significativo nodo critico di elaborazione riflessiva tocca la

---

<sup>990</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 1-8. (Traggo il testo, corrispondente al ms. C da Ebani 2002, pag. 39-53)

<sup>991</sup> Cfr. Neppi 2005, pag. 63-72.

<sup>992</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 25-36.

nota questione riguardante la comunione indiscriminata delle salme <sup>993</sup>, che viene aborrita dall'autore già dalla terza strofa:

Vergine forse, a cui beltà fioriva  
Pura e celeste per le membra intatte  
Nella faccia ancor lubrica e lasciva  
Della più infame Taide s'abbatte.

[...]

Dorme appo il saggio illustre o il vate santo  
Che mercenario mai non sciolse il canto.

[...]

Credi tu, che or la pia mano innocente  
Dall'omicida man toccar si sente? <sup>994</sup>

Analoga la riflessione del Foscolo <sup>995</sup>, che immagina le ossa del divin Parini mescolate a quelle di un vile delinquente:

e forse l'ossa

Col mozzo capo gl'insanguina il ladro  
Che lasciò sul patibolo i delitti <sup>996</sup>

---

<sup>993</sup> Cimmino 1968, pag. 201-202, Donatella Martinelli, *Alberi e fiori sui sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo, atti del convegno di Gargnano del Garda*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 173-184, Gianluigi Berardi, *Le sepolture tra Foscolo e Pindemonte*, in *A egregie cose : studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 107-112.

<sup>994</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 17-20, 23-24, 119-120.

<sup>995</sup> Cfr. Nappi 2005, pag. 91-100. (anche per un confronto col Foscolo e con gli inglesi).

<sup>996</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 76-77.

La riflessione sulla morte e sul destino dell'umanità <sup>997</sup> si insinua nella mente dell'autore grazie all'influenza dello spazio cimiteriale in cui egli si imbatte durante una tranquilla e serena camminata: il luogo notturno è dipinto da una silenziosa quiete («E muto rassembrava il mondo intero/Se non se in quanto udivasi il lamento [...] L'aer tranquillo, e il solitario loco/E la faccia del mondo inargentata Cader/l'alma rapita a poco a poco/Mi fero in una trista estasi grata» <sup>998</sup>), ma improvvisamente l'io lirico è rapito dai lugubri lamenti di anime in pena.

Ma fu questa da un suon confuso e fioco

Di gemiti e di lài tosto turbata,

[...]

Venìa dal Cimitero il suon dolente

[...]

Tra legno e legno il guardo avidamente

Spingo, e veggio spettacolo novello:

Uno stuol d'Ombre pallide e di Larve

D'ira atteggiate, e di dolor m'apparve <sup>999</sup>

L'effimera serenità che accompagnava il poeta svanisce di fronte alla terribile consapevolezza della mancanza di una tomba adeguata <sup>1000</sup>, che possa fungere da luogo commemorativo per i cari in lutto.

Ombre, io grido, il destino vostro orrendo

È macchia eterna della mia cittade.

[...]

---

<sup>997</sup> Cfr. Raffaella Bertazzoli, *Il tema del ricordo nella poesia sepolcrale e nei versi di Foscolo*, in *A egregie cose : studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 173-180.

<sup>998</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 37-38, 41-44.

<sup>999</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 45-46, 49, 53-56.

<sup>1000</sup> Cfr. Martinelli 2005.

Taccio, che qui da' morti invan si chiegga

L'usato onor d'uno scolpito sasso:

Taccio, che un volto qui mai non si vegga

Sovra quest'ossa lagrimoso e basso <sup>1001</sup>

Le meditazioni di marca squisitamente anglosassone proseguono tra colloqui con la Luna di gusto campestre e dialoghi con gli spiriti che richiamano lontanamente un ritmo narrativo quasi da Inferno dantesco.

Perchè se fu la vita ignota e oscura,

Non è la morte tacita e secreta?

E se la cella fu tranquilla e pura,

Non è la tomba inviolata e cheta? <sup>1002</sup>

Il pensiero dell'autore è però pur sempre rivolto a quell'ignominiosa assenza di una sepoltura formale che potesse permettere la visita alle mute ceneri dei cari estinti: il motivo polemico del Pindemonte tocca pertanto quelle disposizioni del cimitero settecentesco che ne facevano piuttosto una sorta di deposito funzionale allo smaltimento dei cadaveri che non uno spazio simbolico e civile connesso al muto compianto <sup>1003</sup> («Pur qual pro', che pietosa anco ci fosse,/Se distinte tra lor non son le fosse?» <sup>1004</sup>).

E rivolto a coloro io dico invece:

Qual vano desiderio a voi fu scorta,

Poichè in questo recinto entrar non duca,

Che ai portatori della gente morta?

---

<sup>1001</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 65-66, 81-84.

<sup>1002</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 177-180.

<sup>1003</sup> Cfr. Martinelli 2005, pag. 184-189.

<sup>1004</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 239-240.

Sempre dubbioso nel funesto prato  
Di cader su colei che amai cotanto  
O sovra uno stranier corpo non grato,  
Mi sgorgheria dalle pupille il pianto <sup>1005</sup>

Le fredde norme cimiteriali promulgate dalla società del tempo impongono all'autore un sentito appello morale: egli auspica difatti l'inserimento di una singola lapide, funzionale perlomeno a distinguere il defunto dalla massa confusa della fossa comune <sup>1006</sup>. Basterà pertanto che la pietra tombale sia un semplice monumento sobrio e composto («Tanto io non vo'. Mi basteria prostrarmi/Sovra una pietra in atto umile e pio,/Ed a traverso de' funerei marmi/Veder parriami ancora il figlio mio» <sup>1007</sup>), ma che possa assumere l'ufficio pietoso di un simulacro adibito al compianto affettuoso e sentimentale:

Ed allora io lentando al pianto il freno,  
Mi sentirei come una dolce vena  
Nell'amarezza penetrar, che il seno  
M' inonda tutto con immensa piena <sup>1008</sup>

Questa dunque la prima stesura del poemetto cimiteriale, che prenderà in seguito la forma dei *Sepolcri*: nella stesura posteriore il Pindemonte compie una pulizia formale dei tratti funerei di matrice anglosassone <sup>1009</sup>, spostando inoltre il punto

---

<sup>1005</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 233-240.

<sup>1006</sup> Cfr. Berardi 2008, pag. 110-111, Laura Melosi, *E serbi un sasso il nome, Foscolo e l'epigrafia ottocentesca*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 634-639.

<sup>1007</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 289-292.

<sup>1008</sup> Ippolito Pindemonte, *I Cimiteri*, vv. 297-300.

<sup>1009</sup> Cimmino 1968, pag. 196-197.

focale della questione sul piano morale. componimento mostra a sua volta di configurarsi come un'implicita risposta al Foscolo <sup>1010</sup>.

Compiuto quasi io avea il primo Canto (dei Cimiteri), quando seppi che uno scrittore d'ingegno non ordinario, Ugo Foscolo, stava per pubblicare alcuni suoi versi a me indirizzati sopra i Sepolcri. L'argomento mio, che nuovo più non pareami, cominciò allora a spiacermi; ed io abbandonai il mio lavoro. Ma leggendo la poesia a me indirizzata, sentii ridestarsi in me l'antico affetto per quell'argomento; e sembrandomi che spigolare si potesse ancora in tal campo, vi rientrai, e stesi alcuni versi in forma di risposta all'autor de' Sepolcri <sup>1011</sup>

La poesia cimiteriale inglese è pur sempre presente nella versione <sup>1012</sup>, ma se i *Cimiteri* sembravano eccessivamente appesantiti dall'eccessiva presenza del tetro e del lugubre, ora ci si concentra maggiormente sul piano del *memento mori* e della riflessione sul fato umano e sull'eternità della poesia.

Ahi sciagurata etade,  
Che il viver rendi ed il morir più amaro!  
Ma delle piante all'ombra, e dentro l'urne  
Confortate di pianto è forse il sonno  
Della morte men duro? Un mucchio d'ossa  
Sente l'onor degli accerchianti marmi,  
O de' custodi delle sue catene  
Cale a un libero spirto? <sup>1013</sup>

---

<sup>1010</sup> Qual voce è questa [...]ch'io nell'alma sento?/È questa, Ugo, la tua, che a te mi chiama/Fra tombe, avelli, arche,/sepolcri, e gli estri/Melanconici e cari in me raccende.

<sup>1011</sup> Leggo da Ebani 2002, pag. 23-24.

<sup>1012</sup> Cfr. anche Corrado Viola, *I Sepolcri e il sublime*, in *A egregie cose : studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008.

<sup>1013</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 36-43.



I versi 38-40 sono particolarmente indicativi per segnalare il contatto tra l'opera pindemontiana e i *Sepolcri* del Foscolo: in comune tra i due lavori vi è altresì la già citata polemica sulle *nameless tombs* <sup>1014</sup>.

Indistinte

Son le fosse tra loro, e un'erba muta

Tutto ricuopre <sup>1015</sup>

Pur nuova legge impone oggi i sepolcri

Fuor de' guardi pietosi, e il nome a' morti

Contende. E senza tomba giace il tuo

Sacerdote, o Talia, che a te cantando

Nel suo povero tetto educò un lauro

Con lungo amore <sup>1016</sup>

Così come invariabile si presenta il motivo del pianto inteso come profusione di amorosi affetti e tenere rimembranze <sup>1017</sup> (sebbene nel Pindemonte questi risulti ancora legato alla tematica di cui *supra*):

Di cadere incerto

Sovra un diletto corpo, o un corpo ignoto,

Nel core il pianto stagneria respinto <sup>1018</sup>

---

<sup>1014</sup> Ancora Martinelli 2005 e Bertazzoli 2008, pag. 177-181.

<sup>1015</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 38-40.

<sup>1016</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 51-56.

<sup>1017</sup> Cfr. Bertazzoli 2008, pag. 173-176.

<sup>1018</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 56-58.

Ahi! sugli estinti  
Non sorge fiore ove non sia d'umane  
Lodi onorato e d'amoroso pianto <sup>1019</sup>

L'analisi pindemontiana si sposta successivamente sul valore culturale e civile del sepolcro <sup>1020</sup>; da tempi immemori veniva perpetuata la consuetudine di offrire un simulacro a coloro che permangono nel cordoglio, il quale rappresenterà una vera e propria «ricordanza in marmo».

Ma non amò senza rossor le tombe  
Roma, Grecia ed Egitto?  
[...]  
Memorie alzando, e ricordanze in marmo,  
Tu vai pascendo, satollando vai  
L'acre dolor, che men ti morde allora <sup>1021</sup>

Dalle antichità il discorso si muove in un secondo tempo in direzione dell'ambito inglese: qui i versi del Pindemonte sembrano prendere fiato per un attimo, distendendosi in un quadretto paesaggistico in cui si intravedono ricordi ed esperienze del suo viaggio in Inghilterra <sup>1022</sup>.

---

<sup>1019</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 140-142.

<sup>1020</sup> Cfr. Martinelli 2005, pag. 195-198, Enrico Ghidetti, *Dei Sepolcri o del patriottismo disperato*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005 (pag. 741-778)

<sup>1021</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 92-93, 98-100.

<sup>1022</sup> Cfr. Zanella 1881, pag. 231-233. Per un parallelo Pindemonte-Inghilterra cfr. Thorne 1967 e l'interessante disamina linguistica di Calimani 2001.

Prospetti vaghi, inaspettati incontri,  
Bei sentieri, antri freschi, opachi seggi,  
Lente acque e mute all'erba, e ai fiori in mezzo,  
Precipitanti d'alto acque tonanti,  
Dirupi di sublime orror dipinti:  
Campo e giardin, lusso erudito, e agreste  
Semplicità; quinci ondeggiar la messe,  
Pender le capre da un'aerea balza,  
La valle mugolar, belare il colle,  
Quinci marmoreo sopra l'onde un ponte  
Curvarsi, e un tempio biancheggiar tra il verde <sup>1023</sup>

La lirica risulta calda di sentimento ed emozioni; le notazioni impressionistiche del *landscape* non possono che richiamare gli stilemi del Pindemonte delle *Campestri* e in particolar modo della *Dissertazione sui giardini inglesi* <sup>1024</sup>, segno tangibile di come l'autore intendesse dare al poemetto una struttura solida ma aperta, esprimendo in tal modo l'eclettismo della sua esperienza culturale in maniera matura e consapevole. La poesia del Pindemonte si struttura in una forma umile e rinchiusa in uno spazio personale, tendente all'espressione di un momento della civiltà mediato da un pensiero autonomo e svincolato da qualsivoglia corrente di pensiero.

E udir da lunge appena  
Mugghiar dei Mondo la tempesta, urtarsi  
L'un contro l'altro Popolo, corone  
Spezzarsi, e scettri? Oh quanta strage! Oh quanto

---

<sup>1023</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 220-230.

<sup>1024</sup> Si confronti il passo dei Sepolcri con quello del trattatello: «La stessa diligente osservazione della natura sarà necessaria in riguardo all'acque, senza le quali par cosa morta un giardino, o queste stagnino in forma di lago, o scorrono in quella di ruscello, o di fiume, con ponti, e con isolette, o precipitino d'alto in cascata».

Scavar di fosse, e traboccar di corpi <sup>1025</sup>

Il poemetto pindemontiano tende tuttavia a perdere validità nel tentativo di cristallizzare il fatto particolare all'interno di una visione storicizzante dei fatti: è il caso dell'invocazione a Verona <sup>1026</sup>:

Ne' secoli futuri, o mia Verona,  
Non curi forse? Or via, que' simulacri,  
Che nel tuo Foro in miglior tempi ergesti,  
Gettali dunque al suol: cada dall'alto  
Il tuo divino Fracastor, dall'alto  
Precipiti, e spezzato in cento parti  
Su l'ingrato terren Maffei rimbombi <sup>1027</sup>

Nell'esempio dei versi citati si subodora difatti una riduzione dello spazio scenico causata dal particolarismo della scelta pindemontiana, focalizzata sullo sfondo veronese e in quanto tale limitata dal punto di vista paradigmatico, risultando in definitiva definitiva alquanto banalizzante e riduttiva nella sua citazione del Fracastoro e del Maffei <sup>1028</sup>. Nel Foscolo sembra invece avvenire l'esatto contrario:

E tu prima, Firenze, udivi il carme  
Che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco,  
E tu i cari parenti e l'idioma

---

<sup>1025</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 245-249.

<sup>1026</sup> Cimmino 1986, pag. 201-203.

<sup>1027</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 268-274.

<sup>1028</sup> Ovviamente perché il panorama delle glorie veronesi è ben più ridotto di quelle nazionali; qui il problema è costituito dalla visione ancora localistica di Pindemonte, che si liita ad un approccio alle glorie patrie della sua città, rispetto all'anelito nazionale della patria ampia di Foscolo.

Dèsti a quel dolce di Calliope labbro,  
Che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma  
D'un velo candidissimo adornando,  
Rendea nel grembo a Venere Celeste.  
[...]  
E a questi marmi  
Venne spesso Vittorio ad ispirarsi,  
Irato a' patrii Numi; errava muto  
Ove Arno è più deserto, i campi e il cielo  
Desîoso mirando <sup>1029</sup>

L'autore zantino, partendo dalla città di Firenze, diffonde l'universalità del suo canto in maniera assoluta concentrando attorno al particolare fiorentino l'immenso valore lirico del Dante e dell'Alfieri, passando per Francesco Petrarca e avviando così un vero e proprio inno di gloria rivolto ai grandissimi sepolti a Santa Croce. Per di più, se al Foscolo è sufficiente l'accenno all'urne dei forti <sup>1030</sup> per richiamare il valore antropologicamente fondante del sepolcro e l'eternazione dell'umana gloria <sup>1031</sup> attraverso richiami storici legati al mondo greco, il Pindemonte appesantisce il quadro celebrativo con il richiamo a un'istanza morale in cui si stigmatizzano i vizi e si premiano le virtù del presente: un'esigenza di ancorarsi al dato reale ed oggettivo che, dunque, risulta essere un freno a immediatezza e spontaneità, finendo per annacquare il valore della lirica. Pure, animato da un limitato sentimento patetico sembra essere la proposta del veronese, che prospetta la necessità concreta di un cimitero dedicato alle tombe degli uomini illustri <sup>1032</sup>.

Recinto sacro, ove color che in grande

---

<sup>1029</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 173-179, 188-192.

<sup>1030</sup> I celeberrimi versi "A egregie cose il forte animo accendono/L'urne de' forti, o Pindemonte".

<sup>1031</sup> Cfr. Maria Antonietta Terzoli, *Lettura dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005 pag. 227-254), qui si cfr. pag. 239-243.

<sup>1032</sup> Berardi 2008, pag. 107-108.

Stato, o in umil, cose più grandi opraro,  
Potesser con onor pari in superbo  
Letto giacer sul lor guancial di polve <sup>1033</sup>

Il progetto è senza dubbio alcuno sincero e ottimo, ma sembra essere privo di quell'alto *pathos* poetico che anima il carne del Foscolo: il Pindemonte pare essere perennemente vincolato alla pratica materialità, non riuscendo ad oltrepassare i confini della proposta precisa e limitata. Sublime e immortale è invece la pietra sepolcrale del Foscolo, governata dalle Muse esternatrici <sup>1034</sup>:

(Le Muse) Siedon custodi de' sepolcri, e quando  
Il tempo con sue fredde ale vi spazza  
Fin le rovine, le Pimplèe fan lieti  
Di lor canto i deserti, e l'armonia  
Vince di mille secoli il silenzio <sup>1035</sup>

La seconda stesura dei *Sepolcri*, pertanto, risulta inevitabilmente condizionata dal suo essere una *Risposta*, perdendo in immediatezza e franchezza: tuttavia, la stessa non si può dire completamente priva di momenti lirici riusciti e di quell'eleganza espressiva propria dell'autore veronese: egli persiste nella sua concezione di natura basata sullo spazio campestre signorile e disteso <sup>1036</sup> depositario di una civiltà acculturata e fondata su armonico lusso erudito, e semplicità agreste.

Straniere piante frondeggiar, che d'ombre

---

<sup>1033</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 274-277.

<sup>1034</sup> Terzoli 2005, pag. 243-245.

<sup>1035</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 230-234.

<sup>1036</sup> Passione "confermata" dal Foscolo: «Felice te che il regno ampio de' venti,/Ippolito, a' tuoi verdi anni correvi!» (vv. 213-214).

Spargono Americane il suol Britanno,  
E su ramo, che avea per altri augelli  
Natura ordito, augei cantar d'Europa;  
Mentre superbo delle arboree corna  
Va per la selva il cervo, e spesso il capo  
Volge, e ti guarda, e in mezzo all'onde il cigno  
Del piè fa remo, il collo inarca, e fende  
L'argenteo lago <sup>1037</sup>

Il quadretto impressionistico pseudoinglese si ascrive al gusto campestre-paesaggistico del Pindemonte <sup>1038</sup>, ponendo svariati punti di contatto con la lirica campestre più felice. Tuttavia esso ha anche il potere di indurre l'autore ad amare considerazioni sulle condizioni del presente storico europeo:

Deh perchè non poss'io tranquilli passi  
Muovere ancor per quelle vie, celarmi  
Sotto l'intreccio ancor di que' frondosi  
Rami ospitali, e udir da lunge appena  
Mugghiar dei Mondo la tempesta, urtarsi  
L'un contro l'altro Popolo, corone  
Spezzarsi, e scettri? <sup>1039</sup>

Lo spirito critico del Pindemonte, fino a quel momento ben celato, si impone con vigore in uno sprazzo polemico incentrato sul presente storico e sulle guerre napoleoniche: la nostalgia per la pace e la convinta condanna alla guerra in atto in Europa riportano il suo pensiero alle tombe e al tema della morte che la riflessione

---

<sup>1037</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 231-239.

<sup>1038</sup> Venturi 1979, pag. 139-141.

<sup>1039</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 242- 248.

sulla natura aveva permesso di accantonare per un istante, trasportando l'autore all'esterno della realtà storica cui appartiene. Il dialogo con il Foscolo si fa in questo caso prolifico e partecipe: è più naturale e spontaneo prendere spunto, sostiene l'autore veronese, ai fatti storici del mondo contemporaneo piuttosto che richiamare le ormai note (pur venerande) età classiche <sup>1040</sup>.

Perchè tra l'ombre della vecchia etade  
Stendi lungi da noi voli sì lunghi?  
Chi d'Ettòr non cantò? Venero anch'io  
Ilio raso due volte, e due risorto,  
L'erba ov'era Micene, e i sassi ov'Argo.  
Ma non potrò da men lontani oggetti  
Trar fuori ancor poetiche scintille?  
Schiudi al mio detto il core: antica l'arte,  
Onde vibri il tuo stral, ma non antico  
Sia l'oggetto, in cui miri; e al suo poeta,  
Non a quel di Cassandra, Ilo, ed Elettra,  
Dall'Alpi al mare farà plauso Italia <sup>1041</sup>

L'innegabile spirito di classicità presente nella formazione e negli scritti pindemontiani viene così "modernizzato": egli sfugge alla polemica contingente di inizio Ottocento, non prendendo mai una posizione netta in campo critico e preferendo risolvere la questione per conto proprio, rapportandosi alle esigenze della società contemporanea dal punto di vista politico, letterario e culturale.

La chiusa del poemetto è invece imperniata sull'argomento religioso, mediato dalla riflessione sull'umano destino (influenzato dalla recente morte di Elisabetta

---

<sup>1040</sup> Per il classicismo nei Sepolcri cfr., Arnaldo Bruni, *I Sepolcri e la tradizione dei classici*, in *A egregie cose: studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 23-27.

<sup>1041</sup> Del pensiero pindemontiano riguardante la mitologia abbiamo già accennato: e d'altra parte la tematica contemporanea era una caratteristica fondante dell'autore in gran parte dei suoi lavori, dalla *Fata Morgana* alla *Francia* passando per la *Gibilterra salvata*. Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 344-355.



Mosconi) : una forza indomabile influenza le cose terrene, il tempo cancella qualunque vestigia antropica; tutto questo non ha tuttavia che una valenza estemporanea e contingente, che sarà spazzata via dal finale destino celeste che attende l'umanità <sup>1042</sup>.

Vidi io stesso fuggir rapidamente  
Dalle guance d'Elisa il solit'ostro,  
E languir gli occhi, ed un mortale affanno  
Senza posa insultar quel sen, che mai  
Sovra le ambasce altrui non fu tranquillo <sup>1043</sup>

Il corpo di Elisa sarà destinato a un'inevitabile disfacimento e il Pindemonte constata amaramente come «sparì per sempre/Quel dolce tempo, che soleva cortese/L'orecchio ella inchinare ai versi miei» <sup>1044</sup>, ma i suoi atomi ora in via di separazione torneranno al loro posto nel giorno del Giudizio.

Che sarà Elisa allor? Parte d'Elisa  
Un'erba, un fiore sarà forse, un fiore  
Che dell'Aurora a spegnersi vicina  
L'ultime bagneran roscide stille.  
Ma sotto a qual sembianza, e in quai contrade  
Dell'universo nuotino disgiunti  
Quegli atomi, ond'Elisa era composta,  
Riuniransi e torneranno Elisa <sup>1045</sup>

---

<sup>1042</sup> Berardi 2008, pag. 110-111.

<sup>1043</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 360-364.

<sup>1044</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 387-389.

<sup>1045</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 394-401.

Il poemetto raggiunge così proprio nei suoi versi conclusivi il valore di una vera e propria replica al carme del Foscolo: il sepolcro acquista determinate funzioni inerenti al *memento mori*, alla meditazione raccolta e alla poesia come potenza eternatrice, ma nondimeno il monumento cimiteriale diventa l'emblema, nel Pindemonte, del sussistere dell'uomo dopo la morte e specchio della Volontà divina. Non solo dunque immortalità delle opere egregie e di uomini eccellenti, ma finanche immagine paradigmatica dell'eternità donata dalla bontà divina; se la poesia è in grado di rendere perenne il ricordo degli estinti, è Dio ad eternarne la vita.

Chi seppe tesser pria dell'uom la tela  
Ritesserla saprà: l'eterno Mastro  
Fece assai più, quando le rozze fila  
Del suo nobil lavor dal nulla trasse <sup>1046</sup>

Venga pure lodata la poesia, chiosa il Pindemonte, ma non si dimentichi il nostro fine ultimo, vale a dire quello della lode a Dio: all'ultimo verso del Foscolo viene così richiamato il limite di un'immortalità relativa in quanto terrena («finché il Sole/Risplenderà su le sciagure umane» <sup>1047</sup>), mentre nei *Sepolcri* pindemontiani l'ultimo pensiero viene riservato alla lode del Creatore <sup>1048</sup>.

E allor non fia per circolar di tanti  
Secoli e tanti indebolita punto,  
Nè invecchiata la man del Mastro eterno.  
Lode a lui, lode a lui sino a quel giorno <sup>1049</sup>

---

<sup>1046</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 402-405.

<sup>1047</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 294-295.

<sup>1048</sup> Un pensiero al rapporto Foscolo Pindemonte l'ebbe pure Montale (Diario del '71-'72), Zampa 1984, pag. 508. Il divino in Foscolo e coevi Neppi 2005, pag. 105-111.

<sup>1049</sup> Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri*, vv. 405-408.

Il poemetto così trova la sua giusta collocazione all'interno della produzione del nostro autore, diventando espressione di sicura padronanza di idee e cultura e nondimeno di un coerente aggiornamento letterario che sottolinea il possesso di una sensibilità moderna riguardo le problematiche correnti e i gusti letterari a lui contemporanei. In generale, non sembra che il tema del sepolcro ammaliasse più di tanto il Pindemonte: egli sembra cercare di intarsiare la delicata tematica degl'inglesi nello sfondo della propria spontanea ispirazione, faticando nondimeno a racchiudere in maniera coerente all'interno dei versi tutto il materiale raccolto: la *Risposta* sembra talvolta avere i tratti della replica quasi forzata al carne foscoliano, ma tuttavia nel risultato non sono assenti tratti di armonica melanconia e sentito senso storico-civile, che rendono il poemetto una composizione sincera degna di quel poeta autentico qual era Ippolito Pindemonte.

## CONCLUSIONE

Nell' itinerario letterario che è stato approfondito nel corso della tesi sono stati dunque toccati vari punti cruciali dell'esperienza lirica e in prosa del Pindemonte, e in particolar modo si è cercato di tracciare lo sviluppo della sua poetica e dei diversi stili con cui seppe interpretare il cambiamento dei gusti e della sensibilità tardosettecenteschi, a partire dall'apprendistato giovanile in Arcadia fino agli anni conclusivi della sua esistenza a contatto con le nuove mode d'importazione d'Oltralpe e con il formarsi della nuova sensibilità preromantica. Ne è emersa, in definitiva, una figura di transizione, in bilico tra diverse spinte culturali quali quelle che provenivano dai Lumi o dalle correnti neoclassiche e romantiche, ma tale da non potersi ritenere appieno coinvolto in nessuna di queste esperienze intellettuali: il Pindemonte non volle infatti fregiarsi di particolari e distintive etichette, né intese inscrivere la propria attività letteraria in una precisa corrente di stile, ma fu piuttosto proteso verso il bisogno di realizzare in maniera coerente un programma intimo e personale, connesso a esigenze di tipo soggettivo piuttosto che a istanze o a mode a lui contemporanee. Quel che più gli interessava, (e questo è visibile in particolar modo nelle *Campestri*) era la conquista dell'armonia e dell'equilibrio, attraverso un rapporto spesso difficoltoso ma mai del tutto conflittuale con il presente storico: questa conquista, evidentemente, non poteva essere portata a termine attraverso un'unidirezionalità di giudizio e di stile, ma al contrario richiedeva una mentalità il più versatile possibile. La conseguenza sarà una decisa eterogeneità di scritti e di generi, nonché di modelli linguistici: alla felice formazione giovanile nel quadro degli insegnamenti arcadici e neoclassici corrispose una scelta lirica consapevolmente costruita sulla tradizione dei grandi classici antichi e moderni, che progressivamente si apre all'inserimento dell'attualità storica (tra le molte contraddizioni che attraversano il periodo rivoluzionario e poi

quello e della successiva Restaurazione), per giungere infine a un ritorno verso i lidi di un neoclassicismo “ragionato” e moralistico sia pure venato da inquietudini romantiche. Il Pindemonte fu oltretutto una personalità legata all’ambiente mondano, ma tuttavia questo in lui non si trasformò in un abbandono ai vizi signorili; al contrario, egli fu una persona decisamente appartata e “silenziosa”, e questo gli permise di sviluppare la sua vocazione meditativa per una riflessione gnomica e sapienziale sulle verità della vita e dell’uomo, connessa proprio al recupero di quel *quid* che era andato perduto in quella società di salotto fine settecentesca che lui aveva avuto modo di conoscere in presa diretta. L’insistita ripresa (quasi un baricentro ideale di tutta la sua produzione) del binomio città-campagna viene sottratto al galateo ormai stilizzato di opposizioni e variazioni arcadiche, per farsi un nucleo forte della sua sperimentazione lirica moderna aperta ai temi della attualità storica e agli sviluppi della scienza contemporanea: l’ingegno multiforme del Pindemonte (e si perdoni in questo caso l’autoreferenzialità della citazione) permise alle sue opere campestri (che costituiscono il punto focale della sua esperienza tanto poetica quanto autobiografica) di dare prova di una natura oltremodo versatile ed eclettica; non sorprende, quindi, il ritrovamento, nella strategia creativa dell’opera, di una coesistenza armonica tra richiami classici (frequenti le figure di antiche divinità nelle liriche o le forme pseudo -epicuree del colloquio memoriale visto come fonte di appagamento interiore) e moderni via via inclini a un gusto romantico, come si documenta nell’apologia della solitudine e soprattutto in quella malinconia che a tutti gli effetti può definirsi la “Calliope pindemontiana”. Emerge oltretutto dalle stesse *Campestri* un approccio maturo ed attivo riguardo la concezione paesaggistica, svincolata da stilizzazioni arcadiche fatte di languido e disinteressato ritiro sotto i *tegmene fagi* e maggiormente indirizzata verso l’obiettivo di una riconquista spirituale legata alla sobrietà rustica. Nella sua realtà agreste non domina ancora, se non in brevi stralci, il *landscape* “orrido” dei romantici, ma si respira piuttosto l’atmosfera classica di un «soggiorno di tranquillità e pace», dedicato alla terapia e al recupero della salute danneggiata dall’artificioso stile di vita cittadino: segno ulteriore di come il Pindemonte fosse, in fin dei conti, uomo ed autore fedele a sé stesso e alla sua volontà di ricercare il destino futuro dell’uomo attraverso il colloquio con la natura.

“Uno scrittore ancora in attesa dei suoi lettori”: così viene definito il nostro autore da Nicola Francesco Cimmino nella monografia a lui dedicata, dove viene altresì sottolineata la posizione mediana dell’autore tra due gruppi letterari operanti tra la seconda metà del XVIII sec. e la prima metà del XIX. sec e comprendenti figure di valore assoluto quali Alfieri, Parini, Manzoni e Leopardi. In ogni caso, da uno

studio *tout court* fondato sull'opera pindemontiana egli risulta infatti un poeta e scrittore dallo stile quasi a sé stante, ma allo stesso tempo sempre interessato alla contemporaneità tanto storica quanto letteraria. Fu, egli, un moderno? Di sicuro fu sempre vigile nei confronti dell'esperienza contemporanea, partecipando attivamente al dibattito politico e mostrando curiosità verso le nuove correnti del suo tempo (si pensi all'enorme influsso della poesia inglese). Un autore, in definitiva, sobrio ed acuto, che amalgamava l'arguzia con la compostezza d'animo; pertanto, oltre che uno scrittore, un uomo esemplare, che solo per suddetti motivi non meriterebbe d'esser relegato a quella sorta di semi-oblio che una certa tradizione critica gli ha riservato.

## BIBLIOGRAFIA

ANTI BIANCA LINA, *Ricordi siciliani del Pindemonte*, “Vita veronese”, VI, 1-2 febbraio 1953, pag. 14-17.

ARATO FRANCO, *Vite veronesi: gli Elogi di Ippolito Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 23-40)

ARDUINI GIORGIO, *Pindemonte Ippolito. Gloria poetica “più che italiana”*, in *Vite di grandi veronesi*, Verona, Cierre, 2005 (pag. 151-156)

ARGAN GIULIO CARLO, FAGIOLO MAURIZIO, *Premessa all’arte italiana*, in *Storia d’Italia*, Torino, Einaudi, 1972

ALGAROTTI FRANCESCO, *Viaggi in Russia*, Parma, Guanda, 1991

ALFIERI VITTORIO, *Vita*, a cura di Giulio Cattaneo, Milano, Garzanti Editore, 2012.

ARIES PHILIPPE, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Bari, Laterza 1980

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *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.

BACCELLI ALFREDO, *Ippolito Pindemonte*, «Nuova Antologia», s. VII, vol. CCLXII, novembre-dicembre, 1928, pag. 176-192

- BALBI ANNA MARIA, *Monti e la sua poetica del tradurre*, in *Rassegna della letteratura italiana*, 3-4, 1956, (pag. 494-507)
- BALDASSARRI GUIDO, *Dal preromanticismo ai miti neoclassici*, in *Storia della cultura Veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pag. 99-117
- BANDINI LUIGI, *Etica e religione. La morale del sentimento*, Bari, 1930
- BARAGETTI STEFANIA, *I Poeti e l'Accademia. Le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, Milano, LED, 2012
- BARONI GIORGIO, *Ippolito Pindemonte e Vittorio Alfieri testimoni oculari dell'89 parigino*, "Vita e Pensiero", 11, 1989, pag. 749-760.
- BARONI GIOVANNI, *Un pacifista d'altri tempi: Ippolito Pindemonte*, «Atti e memorie dell'Ateneo di Treviso», 17 (1999-2000) (pag. 259-265)
- BARTHOUIL GEORGES, *Ideale di pace e moderazione nelle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, in *Interrogativi dell'Umanesimo*, Firenze, Olschki, 1974, pag. 93-115.
- BASILE BRUNO, *L'elisio effimero: scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- BASSI OTTAVIA, *Fra classicismo e romanticismo: Ippolito Pindemonte*, Milano, Dante Alighieri, 1934.
- BATTISTINI ANDREA, *La scienza degli affetti nel Petrarchismo degli eruditi (Gravina, Muratori, Vico)*, in *Il Petrarchismo del Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2006, (pag. 9-30)
- BATTISTINI ANDREA, *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal bello al sublime, passando per il pittoresco*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 3, Roma, 2014 (pag. 293-311).
- BENISCELLI ALBERTO, *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997
- BENUCCI ELISABETTA, *La teoria tragica di Ippolito Pindemonte nei discorsi premiati dall'Accademia della Crusca*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento. Atti del Convegno di studi*, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 55-78).



BERARDI GIANLUIGI, *Le sepolture tra Foscolo e Pindemonte*, in *A egregie cose : studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 107-112

BERNARDELLI FRANCESCO, *I diletti di Ippolito*, in *Ritratti letterari e morali*, Napoli, Loffredo, 1942, pag 17-26.

BERTAZZOLI RAFFAELLA, *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*. Verona, Grafiche Fiorini, 2002.

BERTAZZOLI RAFFAELLA, *La tradizione della poesia sepolcrale e i versi di Ugo Foscolo*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 9-62.

BERTAZZOLI RAFFAELLA, *La natura nello sguardo. Miti, Stagioni, Paesaggi*. Verona, Grafiche Fiorini, 2007.

BERTAZZOLI RAFFAELLA, *Il tema del ricordo nella poesia sepolcrale e nei versi di Foscolo*, in *A egregie cose : studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 173-180.

BERTOLA AURELIO DE' GIORGI, *Elogio di Gessner*, a cura di Michele e Antonio Stauble, Firenze, Olschki Editore, 1982.

BIADEGO GIUSEPPE, *L'origine dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, in *Da libri e manoscritti. Spigolature*. Verona, Libreria Münster, 1883, pag. 213-279.

BIASUTTI FRANCO, *Melchiorre Cesarotti, la traduzione come ermeneutica filosofica*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Milano, Esendra 2011 (pag. 283-294).

BINNI WALTER, *Il "grave stil novo" del Pindemonte*, in *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1947, pag. 321-349.

BINNI WALTER, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1967

BINNI WALTER, *Scritti settecenteschi*, Firenze, Il Ponte editore, 2016

BLASUCCI LUIGI, *Lo stormire del vento tra le piante. Percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2005.

BRIOSCHI FRANCO, *Cesarotti e il Sensismo*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 539-548)

BRUNI ARNALDO, *Traduttori dei traduttori dall'Ottocento al Novecento*, in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 3, 1994, (pag. 71-88)

BRUNI ARNALDO, *I Sepolcri e la tradizione dei classici*, in *A egregie cose : studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 23-27

BONESIO LUISA, *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007

BURKE EDMUND, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985.

CADIOLI ROBERTO, *Le prime edizioni dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 543-566.

CALCATERRA CARLO, *Le immagini arcadiche della libertà campestre nella «Vita Rustica» e quelle di Chirone nell'«Educazione» del Parini*, in *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, 1950

CALIMANI SULLAM ANNA VERA, *Ippolito Pindemonte e la lingua inglese*, "Quaderni Veneti", 34, 2001, pag. 179-198.

CAMERINO GIUSEPPE, *Innesti alfieriani riconvertiti in funzione patetica. Arminio di Ippolito Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 145-163)

CAPPELLARI SIMONA, *Pindemonte e Alfieri nelle lettere di Byron e di William Parsons*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 163-180).

CAPPELLETTI CRISTINA, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli*, Verona, Edizioni Fiorini, 2009

CERPELLONI EMMA, *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, pag. 239-259.

CERRUTI MARCO, *Il piacer di pensare*, Modena, Mucchi Editore, 2000 (Il Vaglio, 44).

CERRUTI MARCO, *I versi di Ippolito Pindemonte «in morte di Vittorio Alfieri»*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 181-188).

CESAROTTI MELCHIORRE, *Opere VI*, Pisa, Della tipografia della Società Letteraria, 1802

CESAROTTI MELCHIORRE, *Opere scelte*, Firenze, Le Monnier, 1945

CESAROTTI MELCHIORRE, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di Mario Puppo, Milano, Marzorati 1969

CHEMELLO ADRIANA, *Geografie e genealogie letterarie*, Padova, Il Poligrafo, 2000

CHEMELLO, ARSLAN, PIZZAMIGLIO, *Le stanze ritrovate: antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Mirano, Eidos, 1991

CIAN VITTORIO, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia e in Francia prima dei Sepolcri del Foscolo*, “Giornale storico della letteratura italiana”, XX, 1892, pag. 205-235.

CIMMINO NICOLA FRANCESCO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo (I - La vita e l’opera)*, Roma, Abete Stampa, 1968.

CIMMINO NICOLA FRANCESCO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo (II - Lettere inedite)*, Roma, Abete Stampa, 1968.

COLLINS WILLIAM, *Odi descrittive ed allegoriche*, a cura di G. B. Martelli, Piacenza, Torchi del Maino, 1814

CREMONESE ALESSIO NERINA, *Carteggio di Ippolito Pindemonte: bibliografia*, in *Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona*, S. 6. v. 5 (1953/54)

CRESCIMBENI GIOVANNI MARIO, *Istoria della volgar poesia*, Roma, 1698

CRIVELLI TATIANA, *La donzella che nulla teme: percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014

DE LUCA IGINIO, *Monti, Nievo, Ungaretti. Tre poeti traduttori*, Firenze Olschki, 1988

DI BENEDETTO ARNALDO, *Pindemonte nell'Ottantanove*, «Otto/Novecento», XV, 1 (gennaio-febbraio) 1991 (pag. 5-16)

DI BENEDETTO ARNALDO, *Immagini dell'idillio nel secolo XVIII: Bertola e le poetiche della poesia pastorale*, in *Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Atti del convegno tenuto a Rimini nel 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo 2000 (pag. 201-216)

DI BIASE CARMINE, *Arcadia Edificante*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969

DI CARLO GIUSEPPE, *Il viaggio di Ippolito Pindemonte in Sicilia*, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», s. IV, vol. 16, 1955 (pag. 141-176)

DI RICCO ALESSANDRA, *Tra idillio arcadico e idillio filosofico; studi sulla letteratura campestre del '700*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1995.

EBANI NADIA, *I Sepolcri di Ippolito Pindemonte. Storia dell'elaborazione e testo critico*. Verona, Fiorini Editore, 2002.

FABRIZI ANGELO, *Alfieri e Pindemonte dinanzi alla Rivoluzione Francese*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 249-282)

FANTATO MICHELA, *Malinconia, salute, malattia, convalescenza nella letteratura veneta fra Sette e Ottocento. Il caso di Ippolito Pindemonte*, Verona, Cierre Grafica, 2013.

FARINA ENRICO, *La presenza di Ossian nei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 333-348.

FAVARO ADRIANO, *Isabella Teotochi Albrizzi*, Udine, Gaspari, 2003.

FAVARO FRANCESCA, *Le rose còlte in Elicona : studi sul classicismo di Vincenzo Monti*, Ravenna, Longo, 2004

FEDI FRANCESCA, «Una veronese tragedia»: *Ippolito Pindemonte e il concorso parmigiano di poesia drammatica*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 283-302).

FEDI FRANCESCA, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 133-156).

FERRARIS ANGIOLA, *Il giardino di Epicuro: lettura delle Prose e Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, «Italianistica», II, fasc. 14 (maggio-agosto), 1985, pag. 223-248

FERRONI GIULIO, *La letteratura: quel che resta*, in *Corinne e l'Italia di Mme De Staël*, Atti del convegno internazionale Roma 13-15 novembre 2008, a cura di Beatrice Alfonzetti e Bellucci Novella, 2010, pag. 107-116.

FOLENA GIANFRANCO, *Anglismi e anglofilia del Pindemonte*, "Lingua Nostra", vol 52, fasc. 1, 1991, pag. 10.

FOSCOLO UGO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, a cura di Gennaro Barbarisi, 1961

FRANCESCHETTI ANTONIO, *L'Arcadia veneta*, in *Storia della cultura veneta*, tomo V/1, Vicenza, Neri Pozza 1985 (pag. 131-168)

GHIDETTI ENRICO, *Dei Sepolcri o del patriottismo disperato*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005 (pag. 741-778)

GIGLIUCCI ROBERTO, *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, 1994

GRAF ARTURO, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel sec. XVIII*, Milano, Treves, 1911

GRAVINA GIAN VINCENZO, *Della ragion poetica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991

GRISERI ANDREINA, *Il Settecento a Roma. Strategie in avanguardia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, Roma, 2013 (pag. 165-175)

HONOUR HUGH, *L'arte della cineseria*, Firenze, Sansoni, 1963

IMBRIANI VITTORIO, *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, Bari, Laterza e figli, 1907

JORI GIACOMO, *Per evidenza*, Venezia, Marsilio, 1998

KLIBANSKI RAYMOND, PANOVSKI ERWIN, FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983

LEHNUS LUIGI, *Cesarotti e la questione Omerica*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 115-132).

LEOPARDI GIACOMO. *Studi Filologici*, a cura di Pietro Pellegrini e Pietro Giordani, Firenze, Le Monnier, 1845

LEOPARDI GIACOMO, *Canti con una scelta da Le operette morali, I pensieri, Gli appunti, Lo zibaldone*, Milano, Mondadori, 1965

LESO ERAMO, *Polemiche letterarie e linguistiche*, in *Storia della cultura veneta*, tomo VI, Vicenza Neri Pozza 1985, (pag. 197-225)

LINDON J., *Il Reno "pittorico" del Bertola e i suoi prodromi inglesi*, in *Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Atti del convegno tenuto a Rimini nel 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo 2000 (pag. 345-354)

LOMBARDI MARCO, *Il sogno della Rivoluzione*, "Studi Italiani", 4, 1992, pag. 41-44.

LONGHI SILVIA, *Lo stile difficile del verso sciolto*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Atti del Convegno di Gargnano sul Garda, 29 settembre-1 ottobre 2005, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, Milano, Cisalpino, pag. 427-445.

LUBRANO GIACOMO, *Scintille poetiche*, edizione M. Pieri, Ravenna, Longo, 1982

LUCCHINI GUIDO, *La polemica tra il Guillon e il Foscolo*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 655-684

LUZZITELLI EROS MARIA, *Ippolito Pindemonte e la fratellanza con Aurelio de Giorgi Bertola tra Scipione Maffei e Michele Enrico Sagramoso*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1987.

LUZZITELLI EROS MARIA, *Ippolito Pindemonte dalla Loggia alla Selva. Introduzione all'edizione dei diari dei viaggi d'Ippolito Pindemonte in Europa (1788-1791) ed in Italia (1795-1796)*, Venezia, "Studi storici Luigi Simeoni", vol. 41, 1990, pag. 133-171.

MAFFEI GIUSEPPE, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1864

MALMBERG B., *La traduzione; saggi e studi*, Trieste, LINT, [atti di un convegno internazionale di studi sul problema della traduzione, tenutosi a Trieste dal 28 al 30 aprile 1972], 1973

MARCHI GIAN PAOLO, *Veronesi a Malta nel Settecento*, «Vita Veronese», XVII, 11-12 (novembre-dicembre) 1964 (pag. 503-507).

MARCHI GIAN PAOLO, *Inquietudini romantiche nelle Poesie Campestri di Ippolito Pindemonte*, in *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, Moncalieri, C.I.R.V.I, 1998.

MARCHI GIAN PAOLO, *Tra storia e poesia. Alfieri e Pindemonte alla presa della Bastiglia*, in *Alfieri e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale, Torino-Asti, 29 novembre-1 dicembre 2001, a cura di Marco Cerruti, Maria Corsi, Bianca Danna, Firenze, Olschki, pag. 213-241.

MARCHI GIAN PAOLO, *Bennassù Montanari, biografo d'Ippolito Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 481-486)

MARCHI GIAN PAOLO, *Bettoni 1808: I Sepolcri di Foscolo, Pindemonte e Torti*, in *A Egregie Cose. Studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008, pag. 113-133.

MARTINELLI DONATELLA, *Alberi e fiori sui sepolcri (e altri motivi della polemica foscoliana sull'editto di Saint Cloud)*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 173-198.

MASSA LOREDANA, *"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 (pag. 293-300).

MATARRESE TINA, *Sul Cesarotti traduttore dell'Iliade*, In *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Milano, Esendra 2011) (pag. 107-116)

MATTIODA ENRICO, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994

MELOSI LAURA , *E serbi un sasso il nome, Foscolo e l'epigrafia ottocentesca*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 634-639

MILTON JOHN, *Paradise Lost*, edizione London, Longman, 1998

MONK SAMUEL HOLT, *Il sublime: teorie estetiche dell'Inghilterra del Settecento*, (introduzione di Giuseppe Sertoli), Genova, Marietti, 1991.

MONTANARI BENNASSÙ, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Fiorini 2003.

NEPPI ENZO, *Ontologia dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 63-124.



NICOLETTI GIUSEPPE, *Agli esordi del petrarchismo arcadico. Appunti per un capitolo di storia letteraria tra Sei e Settecento*, in *Il Petrarchismo nel Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2006, (pag. 31-36).

PARINI GIUSEPPE, *Le Odi*, a cura di Nadia Eban, Milano, Guanda, 2010

PELLEGRINI GIULIANO, *La prima edizione dei Saggi morali di Bacone*, Firenze, Le Monnier, 1952

PERI SEVERO, *Ippolito Pindemonte; studj e ricerche*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1905.

PERI SEVERO, *Isotta Pindemonte-Landi e Ippolito Pindemonte a Piacenza*, Pisa, Sperri, 1911.

PINDEMONTI IPPOLITO, *Volgarizzamenti dal latino e dal greco del marchese Ippolito Pindemonte cavaliere di Malta e di Girolamo Pompei gentiluomini veronesi*, Verona 1781

PIGHI LAURA, *Un viaggio letterario di Ippolito Pindemonte; Abaritte, storia verissima*, "Incontri", 16, 2001, pag. 16-25.

PINDEMONTI IPPOLITO, *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero. Si aggiunge un breve discorso «Sul gusto presente delle belle lettere in Italia»*, Bassano 1785

PINDEMONTI IPPOLITO, *Arminio*, Roma, Legatoria Cover, 1804

PINDEMONTI IPPOLITO, *Traduzione de' primi due canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche con due epistole Una ad Omero e l'altra a Virgilio*, Modena 1811

PINDEMONTI IPPOLITO, *Poesie*. Vol I, Napoli, Palma, 1838

PINDEMONTI IPPOLITO, *Sull'uso delle favole nella poesia*, 1849

PINDEMONTI IPPOLITO, *Le Poesie originali, pubblicate per cura del dott. Alessandro Torri*, con un discorso di Pietro Dal Rio, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp, 1858.

PINDEMONTI IPPOLITO, *Elogi di letterati italiani*, Firenze, Barbera Bianchi e Comp, 1859

PINDEMONTI IPPOLITO, *Abaritte (storia verissima)*, a cura di Angiola Ferraris, Modena, Mucchi Editore, 1987 (“Il Lapazio”, 4).

PINDEMONTI IPPOLITO, *Prose e poesie campestri*, Torino, Fogola, 1990.

PINDEMONTI IPPOLITO, *L’Odissea di Omero*, Milano, Rizzoli, 1993.

PINDEMONTI IPPOLITO, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2000.

PINDEMONTI IPPOLITO, *Epistole e Sermoni*, a cura di Salvatore Puggioni, Padova, Il Poligrafo 2010

PINDEMONTI IPPOLITO, *Issipile*, a cura di Corrado Viola, Verona, QuiEdit, 2011.

PIROMALLI ANTONIO, *Aurelio Bertola dal classicismo al neoclassicismo e oltre*, in *Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Atti del convegno tenuto a Rimini nel 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo 2000 (pag 153-166).

PIZZAMIGLIO GILBERTO, *Pindemonte e Foscolo tra Cimiteri e Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Atti del Convegno di Gargnano sul Garda, 29 settembre-1 ottobre 2005, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, Milano, Cisalpino, pag. 199-226.

PIZZAMIGLIO GILBERTO, *Note sul “Viaggio poetico per la Svizzera” di Ippolito Pindemonte*, “Versants”, 50, 2005, pag. 199-215.

POMPEO GIANNANTONIO, *L’Arcadia tra conservazione e rinnovamento*, Napoli, Loffredo, 1993

PRAZ MARIO, *Voci dietro la scena*, Adelphi, 1980

PUPINO ANGELO, *Manzoni: religione e romanzo*, Roma, Salerno Editore, 2005

QUADRANTI ISOLDE, *La biblioteca di casa Pindemonte e i libri di Ippolito: studio bibliografico-filologico*, Verona, Bonato, 2009

QUONDAM AMEDEO, *L’Arcadia e la repubblica delle belle lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia* Roma-Bari, Laterza, 1980 (pag. 198-211)

RENDI ALOISIO, *Klopstock: problemi del Settecento tedesco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965

RIME DEGLI ARCADI, Tomo decimoterzo, Roma, Paolo Giunchi, 1780

RIVA FRANCO, *Ippolito Pindemonte: ragioni storiche di una malinconia*, "Studi storici Luigi Simeoni", 20, 1954, pag. 154-168.

RIVA MASSIMO, *Saturno e le Grazie: malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992

ROGGIA CARLO ENRICO, *De Naturali Lingua rum Explicatione: sulla preistoria del Saggio sulla filosofia delle lingue*, in Melchiorre Cesarotti, a cura di Antonio Daniele, Milano, Esendra 2011 (pag. 43-66)

ROTA PAOLO, *Lune leopardiane. Quattro letture testuali*, Bologna, CLUEB, 1997

SCARDIGLI PIERGIUSEPPE (a cura di), *Il canzoniere eddico*, Milano, Garzanti, 2004

SCIANATICO GIOVANNA, *Paesaggi Campestri*, in *Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Atti del convegno tenuto a Rimini nel 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo 2000 (pag. 299-304)

SINOPOLI FRANCA, *Per una rifondazione della civiltà europea; De la literature*, in *Corinne e l'Italia di Mme De Staël*, Atti del convegno internazionale Roma 13-15 novembre 2008, a cura di Beatrice Alfonzetti e Bellucci Novella, 2010, pag. 53-68.

SPANDRI GIUSEPPE, *La Sapienza*, Milano, Pirotta, 1845

STAROBINSKI JEAN, *L'ordine del giorno*, Genova, Il Melangolo, 1990

STÄUBLE MICHELE E ANTONIO, *Sul Reno dalla realtà all'immaginazione* in *Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, in Atti del convegno tenuto a Rimini nel 1998, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo 2000 (pag. 329-344)

STUKELEY WILLIAM, *Memoirs of Sir Isaac Newton's life*, London, Hastings White, 1936

TASSO TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Claudio Gigante, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2010

TATEO FRANCESCO, *Arcadia e Petrarchismo*, «Atti e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia», 9, Roma, 1991-1994 (pag. 19-31)

TELLINI GINO, *Ritratti/Isabella Teotochi Albrizzi*, Palermo, Sellerio, 1992

TERZOLI ANTONIETTA, *Cesarotti e Foscolo*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 619-648)

TERZOLI MARIA ANTONIETTA, *Lettura dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, atti del convegno di Gargnano del Garda, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spiaggiari, 29 settembre-1 ottobre 2005, pag. 227-254

THOMSON JAMES, *Seasons*, London, 1811

THORNE EDWARD, *English friends and influences in the life of Ippolito Pindemonte*, in *Italian Studies*, XXII, 1967 (pag. 62-77)

TONGIORGI DUCCIO, *(Pre)istoria di una traduzione elegiaca*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002 (pag. 569-595)

TORRACA FRANCESCO, *I Sepolcri di Ippolito Pindemonte*, in *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, Vigo, 1888, pag. 217-287.

VACCALLUZZO NUNZIO, *Ippolito Pindemonte a Catania*, «Rivista del comune di Catania», IV, 1932 (pag. 269-272)

VACCALLUZZO NUNZIO, *Fra donne e poeti nel tramonto della Serenissima : trecento lettere inedite di I. Pindemonte al conte Zacco*, Catania, N. Giannotta, 1930

VANNETTI CLEMENTINO, *Poesie e prose inedite*, Milano, Giuseppe Bernardoni di Giovanni, 1836

VENTURI GIANNI, *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta, 1979.

VERRI ALESSANDRO, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Roma, Salerno Editore, 1991

VIOLA CORRADO, *Appunti sull'immaginario alpestre in Alfieri e Pindemonte*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*. Atti del Convegno di studi, (22-24 settembre 2003), Verona, Fiorini, 2005 (pag. 525-558).

VIOLA CORRADO, "Quel fatal contagio": *la traduzione moderna nel dibattito sul "gusto presente"*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo* (a cura di G. Coluccia-B. Stasi), Lecce 2006 (pag. 225-250)

VIOLA CORRADO, *I Sepolcri e il sublime*, in *A egregie cose : studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008.

VIOLA CORRADO, *Canoni d'Arcadia*, Pisa, ETS, 2009

VIOLA CORRADO/FORNER FABIO, *Due corrispondenze inglesi di Ippolito Pindemonte*, in *Bearers of a tradition*, a cura di A.M. Babbi-S. Bigliuzzi-G.P. Marchi, Verona 2010 (pag. 181-196)

WALPOLE HORECE, *Essay On Modern Gardening*, Harvard, 1904

YOUNG EDWARD, *The Complaint: or Night-Thoughts on Life, Death & Immortality*, nella traduzione di Ludovico Antonio Loschi (Torino, Giuseppe Vaccarino, 1829

ZANELLA GIACOMO, *Paralleli Letterari. Studi*, Verona, Munster, 1885.

