

PINDEMONTE E LA POESIA SEPOLCRALE

Waldemar Munhoz Rodrigues

L'Illuminismo aveva tutto sottomesso al dominio della "dea Ragione"; e ciò che non appariva limpido all'analisi intellettuale doveva esser eliminato, togliendo così quello che l'uomo ha di più caro, cioè **la personalità, la fede** nella religione cristiana — o meglio cattolica — (gl'illuministi infatti ammettevano l'esistenza "di un Dio impersonale e lontano dal mondo, che (Egli) si è limitato a creare per abbandonarlo a se stesso"), **il sentimento e la fantasia**: tutto ciò che non si svelava all'analisi scientifica, doveva scomparire o almeno sottoporsi alla dominatrice ragione".

Ferdinando Giannessi ci presenta "le tre ragioni "interne" per cui tramontò la civiltà illuministica: mancanza di spiritualità, mancanza di individualità, mancanza di democraticità." Sviluppando questo punto di vista, considerando, cioè, "la mancanza di spiritualità", egli dice che "l'Illuminismo non era una filosofia, ma un insieme di principi logici, psicologici e morali, accozzati in un rapporto di convenienza e ridotti a schema pedagogico", il cui strumento era la ragione e il cui scopo era la felicità dell'uomo. Come si vede non c'era un predominio dei valori spirituali, i quali erano stati sottomessi ai valori razionali. Ma col passare del tempo, col miglioramento delle condizioni materiali, gli uomini avvertirono l'insufficienza degli schemi illuministi nella loro soddisfazione morale e affettiva che poteva essere data soltanto dalla spiritualità. Ma l'infelicità dell'uomo, invece della sua felicità proclamata dall'Illuminismo, non viene soltanto dalla "mancanza di spiritualità", ma anche dalla "mancanza di individualità", perchè, come dice il Giannessi, "finchè l'uomo è sottoposto, coi suoi simili, a una comune persecuzione, e finchè, cessata la persecuzione, dura lo slancio dell'euforia conseguente al sollievo, l'esigenza del riconoscimento dei valori indi-

viduali resta inavvertita: sofferenza ed entusiasmo eccitano al massimo i sensi del collettivismo". L'ottimismo illuministico, però, che vedeva la soluzione dei problemi umani nel collettivismo, presto cadde dinanzi al valore individuale, poichè "in stagioni di spiriti meno commossi, l'individuo torna a riconoscersi diverso dal prossimo e ad apprezzare gelosamente le qualità... in cui si sprime la sua diversità". E concludendo il Giannessi ci presenta la terza "ragione interna", cioè la "mancanza di democraticità", da lui considerata come "uno stato d'animo che sempre più acquistava coscienza del proprio disagio nei confronti di certe istituzioni impegnate a fornire i presupposti della felicità secondo un'ispirazione unilaterale, quindi monca e inefficiente... negli schemi... non c'è posto per la voce del singolo, e i bisogni particolari dell'uomo scompaiono di fronte a una provvidenza che si esercita in gesti che, per comprendere di volta in volta il maggior numero possibile dei casi finisce per cadere nell'astratto".

Concludendo queste considerazioni del Giannessi sulle "tre ragioni interne per cui tramontò la civiltà illuministica", possiamo dire che la conseguenza logica di questi orientamenti fu la delusione dell'uomo e la sua inevitabile reazione contro queste determinazioni illuministiche. Infatti c'erano sotto queste caratteristiche illuministiche ("natura senza Dio e senza anima, concepita come una macchina che si muove seguendo matematiche leggi inesorabili, l'uomo che è anch'esso una macchina, in cui persino il movimento delle passioni può essere calcolato") molte correnti di sentimentalità malinconica, alle volte opposte, che si agitavano nelle zone misteriose rinnegate dall'Illuminismo e nelle quali è chiara l'insoddisfazione per la concezione di quella corrente, troppo meccanica per poter capire la realtà del dolore e accettare la sostanza più segreta della personalità individuale. Queste correnti che si fondavano nella sentimentalità, non accettando "la religione "naturale" e "razionale", senza dogmi e senza misteri, uguale per tutti i popoli e per tutti gli individui", difendono una religione irrazionale, del cuore, dunque intimissima e particolare del singolo individuo, manifestandosi in aspirazioni vaghe ed estasi segrete. L'uomo doveva ascoltare, la voce del sentimento per poter diventare buono e felice "in una natura che in se stessa è buona e innocente". La natura, in questa maniera di sentire, in "queste contemplazioni e fantasticherie abbandona il suo volto gelido e meccanico e si umanizza, diventa una confidente e una confortatrice. Nel suo seno il sentimento

può effondersi liberamente e nella comunione con lei l'uomo può attingere immediatamente Dio". Il sentimento religioso nell'età illuministica era stato sostituito dalla fede dell'uomo nella sua propria opera. Ora l'uomo non si sente più soddisfatto con questa fede esteriore e con l'affermazione di un Dio considerato un principio teorico, la cui unica funzione era quella di spiegare il moto dell'universo. Ecco perchè si stabilisce allora un legame "fra la vita dello spirito e quella della natura, concepita... come un immenso organismo animato: la materia diventa anch'essa emblema o simbolo di un mondo spirituale", determinando un passaggio ad una considerazione deistica, cioè vedere l'elemento divino nelle cose naturali. Questa maniera di pensare, di vedere e di sentire l'uomo e le cose materiali che lo circondano, determina l'apparire degli inizi "di una nuova sensibilità, rivolta a contemplare le tristezza cupe della notte o della morte, a vagheggiare paesaggi tenebrosi e a nutrirsi di stati d'animo travagliosi". Questa sensibilità manca di approfondimento e non arriva ad essere una concezione dolorosa della realtà", dovendo essere considerata come un "puro gusto di nuove esperienze psicologiche", che può essere considerato come un indizio del nuovo sentire che si affermerà nel periodo finale del Romanticismo. Se non giunge ad essere "una concezione dolorosa della realtà", come afferma il Sansone, riducendosi ad un puro gusto, non possiamo dimenticare che questa maniera di sentire ha avuto i suoi riflessi nella letteratura del Settecento, determinando il sorgere e lo sviluppo di quella che si chiamò "Poesia sepolcrale" o "Letteratura sepolcrale".

LA POESIA SEPOLCRALE

Questa denominazione è data a un insieme di opere composte nel Settecento e all'inizio dell'Ottocento, nelle quali prevale il sentimento individuale rappresentato principalmente dalle meditazioni ispirate dalle tombe, confondendosi con quella della notte e delle rovine, aspirando ad una poesia più intima di quella classicista. I poeti cercano l'ispirazione nella notte, nella morte e nella malinconia, come conseguenza della religiosità del secolo, "che ama spesso soffermarsi sul pensiero della morte per trarne con compiacimento sentimenti lugubri o melanconici". L'origine di questo tema non è del tutto semplice. Esso nacque da una necessità di sentire che è in pieno svolgimento come reazione al meccanicismo intellettuale e, nell'origine, si lega strettamente al rinasci-

mento dello spirito puritano, che durante molto tempo si nutriva di visioni sombrie, coltivando emozioni tragiche o una tristezza, che aveva i suoi piaceri. Le prime espressioni di questa poesia sorgono in Inghilterra. Secondo l'ordine cronologico, il primo che prende in considerazione il tema è il Parnell con "Night Piece on Death" (1712-13) che riflette una meditazione notturna, in un cimitero, sulla morte, sull'immortalità dell'anima, sulla vanità dei riti funebri. Altro autore è il Blair che scrisse "The grave" (1743), nel quale descrive, con fini di edificazione, i diversi e più paurosi aspetti della notte, e mette in rapporto il tema elegiaco e funebre con le angosce della notte, essendo accentuale le angosce religiose. Però colui che ha avuto maggiore successo, che influì più nettamente e profondamente nella letteratura sepolcrale europea fu lo Young, divenendo la figura centrale di questo gruppo di poeti inglesi, rendendo popolare il tema delle sepolture con l'opera "The complaint or Night Thoughts", tradotta come "Le Notti", in cui c'è una descrizione "della morte e dei funerali di Narcissa, figlia del poeta... che alla poesia fornirono immagini e motivi per le discussioni che contengono sui destini dell'uomo, la morte" ecc. Nella fine di quest'opera, egli canta, contemplando i cieli notturni, il trionfo della morte e finisce con un inno alla Notte, superiore al giorno perchè "di giorno brilla un sole soltanto, di notte ne brillano diecimila...". Perciò egli merita un'attenzione particolare per colui che desidera avere una visione, più o meno completa, dei presupposti e dello svolgimento di questo tema. Infatti, attraverso le traduzioni dell'opera citata, egli entra in Europa, essendo accolto con molta simpatia. Egli non si presenta come un innovatore nel legame della malinconia ai sentimenti della natura. Se la sua opera rappresenta, praticamente, l'inizio della letteratura della sensibilità è per causa dell'importanza che ha la collocazione del suo "Io" in primo piano, con un'evidente predominanza della realtà soggettiva, contrastando così con l'orientamento illuministico, per il quale l'"Io" scompariva dinanzi alla collettività.

Tuttavia bisogna ricordare che due momenti culturali non sono complementemente opposti tra di loro, poichè l'uno è, con caratteristiche diverse, una continuazione dell'altro. L'osservazione diviene necessaria per ben comprendere e distinguere quello che è nuovo da quello che è tradizionale nello Young, cioè nuovo, in relazione all'Illuminismo, nei pensieri notturni e tradizionale nel linguaggio con cui essi sono es-

pressi. Ma quello che è veramente nuovo nello Young non sta propriamente nel tema (notte, pensieri funerei, contrasto vita-morte) che aveva "già trovato le primissime espressioni in Milton ("Il penseroso") e nello stesso Pope", ma sta nel fatto che in lui la natura, fonte di penose emozioni, si unisce alla sensibilità pessimistica, divenendo la sintesi caratteristica del principio di questa maniera di sentire i problemi umani tale come la vita e la morte. Ed è per questo che si dice che la poesia dello Young "segna il passaggio dal classicismo del Pope al proromanticismo del Gray": il primo avendo reso popolari, con questo suo poemetto, i motivi dell'esaltazione della notte, sebbene non avesse qualità poetiche giustificassero la sua popolarità. Secondo il Carpeaux, egli è un poeta deista o persino panteista, che finge essere cristiano; però di cristiano ha soltanto il pessimismo del deluso. Il Carpeaux afferma anche che tutto ciò che lo Young dice rispetto a Dio, all'immortalità, sono frasi fatte, perciò vuote. Da tutto questo risulta il suo piacere nell'evocazione delle immagini notturne, delle tombe, del cimitero, della morte.

Dopo lo Young, seguendo lo stesso ordine cronologico, appare Hervey con "Meditations among the tombs" (1748), scritta in prosa poetica, esponendo le sue pie riflessioni presso le tombe di una chiesa di campagna".

L'autore seguente è il Gray con l'opera "Elegy written in a country church-yard" (1742-50), che legandosi con i precedenti, attraverso il tema, da essi si allontana per il trattamento che egli dà, perchè qui è estraneo ogni proposito di edificazione, come ogni pensiero dell'oltretomba, esprimendo un momento di raccoglimento del poeta in un cimitero di campagna, pensando "alla morte di quegli umili sepolti e, con contenuta melanconia, aquella di tutti gli uomini e di se medesimo".

Di questi tre poeti — Young, Hervey, Gray — furono fatte molte traduzioni in Europa. In Francia quella "del Le Tourneur, che rimanipolò le pagine di Young col titolo di "Les Nuits"; e di Hervey, togliendo ogni carattere confessionale, anzi specificamente cristiano, e adattandole al gusto dei suoi connazionali. Tali traduzioni ispirano l'abbondante letteratura sepolcrale della seconda metà del secolo, che di Young e di Hervey, nochè dei loro predecessori, dimentica, per lo più, i propositi di edificazione, e ne trae, non meno che dal "filosofo" Gray, accenti pessimistici e immagini funeree". Riflessi di questa letteratura, e influenze di quei tre autori inglesi, si

trovano nella letteratura tedesca ("Die Nacht" quarta parte del poema "Tageszeiten" (1755) dello Zachariae; il poema in sei canti "Die Gräber" (1752-69) del Creuz, il poema "Ensamkeiten" (1757) del von Cronegk); nella Francia, specie dopo la Rivoluzione, che, offendendo credenze tradizionali, "provocò reazioni sentimentali in favore del culto dei defunti" (esempi di questa maniera di sentire si trovano, prima nei "Tombeaux" (1779) dello svizzero Bridel; poi nel poema "La sépulture" (1797) del Legouvé, in cui c'è una rivendicazione della funzione civile dei sepolcri — analogia con "Dei Sepolcri" del Foscolo —; nel poema "L'imagination" (1806) del Delille (dove si considera il conforto che ai vivi danno i sepolcri). Ma la produzione maggiore su questo tema di origine inglese si ebbe, indubbiamente, in Italia; innanzitutto attraverso le traduzioni di poeti inglesi; ad esempio quella dei canti di Ossian, tradotti dal Cesarotti (1763-1772), che racconta le "vicende tragiche di amore e di eroismi, descrivendo orridi spettacoli della natura, pervasi da cupa tristezza e dal senso della morte". Moltissime sono le traduzioni italiane dei poeti inglesi, che avevano scritto sul tema sepolcrale, e principalmente la triade sopra citata. Così le "Notti" ("The complaint or night thoughts") di Edwar Young, "principe dei poeti malinconici", ebbero varie traduzioni come quella in francese del Le Tourneur (1769) tradotta alla sua volta, in prosa, in italiano da Francesco Alberti (1770), poi in versi da Giuseppe Bottini (1771), dal Loschi (1774), dallo Scherdi, da Francesco Soave, da Bernardo Maria Calura, da Clemente Filomarino e da altri. Tante traduzioni non potevano non influire sulle composizioni originali; la prima delle quali fu il poemetto "La tomba" (1778) di Giuseppe Pellegrini. E ciò veramente accadde, perchè queste "Notti" younghiane furono imitate dal Bertola nelle "Notti Clementine" (1775) — ispirate dalla morte di Clemente XIV avvenuta nel 1774; dal Fantoni nelle sue "Notti"; da Alessandro Verri nelle "Notti Romane", Il tema sepolcrale in Italia, nelle opere originali, appare non solo in versi, ma anche in prosa, nei romanzi, nelle liriche con passaggi funebri e scene sepolcrali, come per esempio le "Notti Romane" del Verri. Anche dell' "Elegy written in a country church-yard" del Gray, furono fatte alcune traduzioni come quelle di Giuseppe Torelli, del Cesarotti, di Giuseppe Gennari, di Giovanni Costa e di altri. Come lo Young, il Gray servì di modello a molti poeti italiani che derivarono l'ispirazione dolorosa dalla sua lirica. Il terzo membro della triade inglese che portò ad un

alto grado la poesia sepolcrale fu Hervey con le "Meditations among the tombs" ("Meditazioni sopra i sepolcri") che furono tradotte da Mons. Cesare Brancadoro (1788), influenzando sulla composizione della sua stessa opera "Meditazioni su le tombe" (1778), e che erano care al Giovinetti e al Pindemonte.

Da tutto ciò che s'è detto, possiamo osservare che questa poesia, la quale riflette la malinconia nella contemplazione della natura, vede aspetti lugubri e di essi si nutre, conosciuta col nome di poesia sepolcrale, ebbe una ripercussione assai grande in tutti i paesi europei perchè, pure avendo origine inglese, corrispondeva ad uno stato dell'anima settecentesca, al quale non si sottrae Ippolito Pindemonte con i suoi "Sepolcri", lasciando, anche lui, il suo segno nella storia letteraria di questo periodo, che passiamo ora a considerare specificamente, osservando ciò che della sua opera letteraria si allaccia alla poesia sepolcrale, e anche la parte della sua produzione che, non legandosi direttamente a quella, presenta alcuni aspetti: come quello della malinconia in rapporto alla natura.

Ippolito Pindemonte, nato il 13 novembre 1753 e morto il 18 novembre 1828 a Verona, apparteneva a una famiglia ricca. Questi dati biografici servono per situarlo storicamente nel Settecento ed indicare il luogo di nascita e di morte, dove sono state composte le sue opere principali che ci interessano in questo studio. Essendo ricco ebbe la possibilità di viaggiare, non soltanto per l'Italia, ma anche per altri paesi, Inghilterra principalmente, ricevendo così le inevitabili influenze, che sono chiari nelle "Poesie Campestri", nei "sepolcri" per non dire nelle altre opere, sia attraverso vie dirette, sia indirettamente.

Cerchiamo di spiegare meglio queste affermazioni, importanti per l'analisi che si vuole fare. Le "Poesie Campestri", composte nel 1785, nella sua villa di Avesa in Verona, e pubblicate nel 1788 insieme con le "Prose Campestri", sono contemplazioni della natura accompagnate da meditazioni che determinano la vaga malinconica pindemontiana, che "appare sotto l'influenza nonchè degli inglesi, anche dello svizzero Gessner" come dichiara il Sansone. Mario Fubini, nell'introduzione del Vol. 49: "Lirici del Settecento" della collezione Ricciardi, scrivendo sul Pindemonte, dice: "Come in un placido estuario confluiscono, diremmo, nell'opera sua se non tutte tante correnti della settecentesca, sì che così facile à rintracciarvi fonti, re-

miniscenze, derivazioni...". Infatti si può stabilire il rapporto, sia col Gessner, sia col Gray. Il poeta svizzero, "pittore di pastori virtuosi", aveva composto gli "Idilli", che furono accolti con entusiasmo in Italia, in cui il fine bucolico è evidente, poichè i personaggi vivono in un mondo di semplicità primitiva, esprimendo ingenui sentimenti, essendo fusi nel paese, componendo essi l'armonia decorativa, concependo perciò un mondo campestre come "dovrebbe essere" conforme un profondo ottimismo idillico, manifestandosi "qui e là con una lagrimetta di compiacimento". Si ritorna col Gessner alla visione della natura propria di Teocrito, il cantore della "semplice bella natura, lontano dalla quale invano credono gli uomini di trovare la felicità". Il Gessner ebbe in Italia, come ammiratore fervoroso il Bertola che lo considera il suo vero maestro, tanto che commenta: "Fra tanti componimenti italiani sulla campagna non so se pur ve n'abbia capace di giovar veramente ai costumi, ispirando l'amore per la semplicità, per la candidezza, per la virtù". Gli aspetti preromantici del Bertola si trovano sparsi nelle sue opere, "in cui ritornano i temi caratteristici del tempo, la malinconia, o la solitudine, variati da immagini sue ed altrui..." Il Bertola stesso manifestava il suo desiderio di comporre un libro "il quale servisse di un codice portatile per gli amici della campagna, ricopiandola tal quale è, senza il vecchio cerimoniale d'Arcadia". Nelle sue parole osserviamo il desiderio di continuare ciò che aveva fatto il Gessner in Svizzera. Il Bertola fu il divulgatore e il Pindemonte, anche lui ammiratore dello scrittore svizzero, ne soffrì l'influenza. Dalle sue stesse parole notiamo questa identità di gusto idillico: "La vita pastorale e campestre ha sempre un non so che di tenero e commovente: risveglia in noi, con le idee più pure e aggradevoli, certo senso soave di quell'età... e ci fa risonar nell'anima qualche avanzo delle languide sì, ma inestinguibili voci della natura".

Il paragone può esser stabilito anche fra le "Poesie Campestri" e i "Sepolcri" del Pindemonte e l'"Elegia scritta in un cimitero campestre" ("Elegy written in a country churchyard") il capolavoro di Thomas Gray, pubblicato nel 1757. Curiosamente ambedue hanno un'importanza storico-culturale somigliante, poichè l'autore inglese fu tipico poeta di transizione tra l'epoca classica e la romantica: cioè rappresenta il ponte culturale tra queste due correnti letterarie. Il Pindemonte invece, considerato l'ultimo scrittore del Settecento, fu il poeta di transizione fra l'epoca classica (essendo preroman-

tico) e quella romantica che dominerà nel secolo seguente. I due sono dunque poeti di transizione in luoghi diversi, tra le due stesse epoche letterarie; si ha così somiglianza del punto di vista storico-culturale. Approfondendo l'analisi vedremo che le somiglianze si moltiplicano per quello che si riferisce a considerazioni di elementi generali fatte dai due poeti. Nell'*Elegy written in a country church-yard* l'autore si immagina in un cimitero, descrivendo, con la sua sensibilità per la natura, "il paesaggio che l'ora rende solenne e misterioso". Qui, come nel Gessner e nel Bertola, si verifica la preferenza per l'umile vita campestre, il compiacimento per la melanconia (la quale sarà carissima al Pindemonte, come vedremo poi), l'attrattiva verso le età remote e barbare. Il Fubini, nell'introduzione dell'opera sopra citata, approfondisce l'analisi, arrivando perfino a dimostrarci delle somiglianze intrinseche: "Ma anche nelle più felici o più celebrate *"Poesie Campestri"* possiamo renderci conto di una debolezza non casuale ma intima e costante leggendo fra l'altro la *"Sera"*, in cui ritornano pensieri e immagini del *"Cimitero campestre"* del Gray, tante volte riprese e variamente sviluppate... : meglio col testo inglese dinanzi ci è dato avvertire quanto ci stemperi il discorso originale nelle ottave pindemontiane, in cui così di frequente ricorrono frasi fatte e consunte a riempire il verso e la stanza: in questa ad esempio:

"Forse per questi ameni colli un giorno
moverà spinto amico il tardo passo;
e chiedendo di me, del mio soggiorno,
sol gli fia mostro senza nome un sasso.

..... " "
"If chance, by lovely contemplation led,
some kindred spirit shall inquire thy fate,
haply some hoary-headed swain may say:...
There at the foot of yonder nodding beach,
his listless length at nontide would he stretch,
..... " "

traduzione alquanto sommaria e infedele nella lettera e nello spirito dei noti versi dell' *"Elegia"*.

Se è facile osservare nel Pindemonte le influenze altrui, dobbiamo qui affermare che egli aveva, come lo hanno gli artisti coscienti dello scopo della loro opera, una sua maniera di vedere il fatto artistico, e ciò è evidente, come una autentica poetica, non soltanto in alcune delle *"Poesie Campestri"*, come per esempio *"La Melanconia"*, per cui il Pindemonte è odiernamente ricordato e che passeremo a considerare, ben-

chè brevemente, più innanzi; ma anche nell'opera in prosa "Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell' Italia". In alcuni punti dell'ultima opera citata, scritta in prosa, sentiamo in qualche passo delle affermazioni e dei paragoni rispetto alla natura, alcune somiglianze che sono anche riflessi nelle sue composizioni in versi. Citiamo alcune di queste affermazioni: "L'arte dei giardini irregolari si propone... d'imitare, abbellendola, la natura: si propone quello che la pittura e la statuaria, anzi tutte quelle arti le quali si chiamano imitative... L'artista, qualunque siasi, che prende a imitar la natura, ha una materia sua propria, di cui si vale per le sue imitazioni... E lo stesse dicasi del poeta. **I versi sono la materia di cui egli si vale: poichè la vivezza del colorito, la forza dell'espressione e simili requisiti non sono propri di lui, che ad altri scrittori ancora non appartengono**". Lo stesso Pindemonte riconosce la mancanza della vera e propria originalità del poeta che si propone di descrivere e cantare la natura, dimostrando chiaramente il carattere della natura nella poesia attraverso i versi. Se finora ha fatto una considerazione che si limita alla visione della natura dal poeta, più innanzi, sempre nella stessa opera, aggiungerà altri aspetti od opinioni che si trovano, infatti, nelle sue opere in versi: "Ciascun sa che molti piaceri si compongono di **sensazione** e di **riflessione** ad un tempo... quando io passeggio per qualche campagna e mi vien fatto d'incontrare una scena naturale, ma bella oltremodo, 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' diversi oggetti così che un tutto nobile e raro ne scaturisse?"

Ecco il legame dei due elementi (contemplazione-riflessione) che sono una costante nelle sue opere in versi e, aggiungiamo, costituiscono una caratteristica degli autori del preromanticismo. Questi due elementi uniti si trovano in una delle principali "Poesie Campestri", "La Melanconia", in cui completa la sua poetica. Leggiamo alcuni versi significativi. Lo stesso titolo ci dà un'idea di quel sentimento, trasfigurato nell'espressione poetica, che sarà determinato e definito nello sviluppo. Introduce l'argomento con un'esaltazione della natura e del piacevole sentimento che la contemplazione di essa gli suscita:

"Fonti e colline
chiesi agli Dei;
m'udiro infine,
pago io vivrò

Nò mai quel fonte
co' desir miei,
nè mai quel monte
trapasserò".

Ma questa contemplazione provoca subito in lui la riflessione, espressa in due domande successive:

“Gli onor che sono?
che val ricchezza?”

Immediatamente dopo questa riflessione, che possiamo chiamare riflessione di sfondo sentimentale, e ad essa legandosi, ed a poco a poco fondendosi, appare nuovamente la natura (ora esplicitamente personificata) che lo adatta sfondo sentimentale della riflessione):

“Di miglior dono vommene altier: d’un'alma pura,	che la bellezza della Natura gusta e del ver”.
--	--

Come risultato di questa unione (contemplazione-reflessione) nasce la melanconia, ch’egli, dopo averla definita, passa a cantare, dimostrando così il suo sentimento, poeticamente transfigurato, giustificando quello che, trovandosi nella “Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell’Italia”, abbiamo considerato come la sua poetica:

Come risultato di questa unione (contemplazione-reflessione) nasce la melanconia, ch’egli, dopo averla definita, passa a cantare, dimostrando così il suo sentimento, poeticamente transfigurato, giustificando quello che, trovandosi nella “Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell’Italia”, abbiamo considerato come la sua poetica:

“Melanconia,
ninfa gentile,
la vita mia
consegno a te”.

Troviamo qui, in questa breve strofa, in significativa sintesi, il centro della sua ispirazione, rappresentata dal sentimento di malinconia che risulta dalla contemplazione della natura; malinconia che è il fiue che il Pindemonte si propone nella sua poetica e realizza nella sua poesia. Contemplazione della natura che si presenta come un insieme di aspetti positivi, e il conseguente sentimento di malinconia, sono che appaiono in tutte le sue opere. L’esaltazione di questo sentimento è massima in lui (“I tuoi piaceri/chi tiene a ville,/ai piacer veri/nato non è”) considerandola l’ispiratrice dei buoni propositi dell’uomo e guida alla vera virtù, in una visione idillica di essa come erano state quelle del Teocrito, del Gesner, del Bertola e di tanti altri.

Però non finisce qui la nota di contemplazione malinconica, perchè queste stesse linee, questi medesimi sentimenti di amore per la natura, seguendo la via degli autori già soprannominati, detti idillici, si presentano anche nelle altre "Poesie Campestri". Se nella poesia ora considerata egli definisce la "Melanconia, ninfa gentile", in un'altra sarà definita la sua sorella che, come la precedente, dimostrerà le caratteristiche costanti di questo gruppo di poesie: "La Solitudine". In questa, oltre agli elementi già conosciuti (visione idillica e malinconica della natura) appare un elemento nuovo, cioè la contemplazione delle rovine, che costituisce l'inizio di un tema che sarà ampiamente esplorato dagli scrittori romantici: "e nel voto palagio ecco mi trovo.

Stillan le volte e per l'aperte sale
passa ululando l'aquilon, nè tace nel
caro sen dell'oziose scale".

Ciò viene chiaramente a dimostrare la situazione del Pindemonte come poeta di transizione: elementi arcadici, idillici, accanto a paesaggi lugubri-romantici. Qui, come nella poesia precedente ha fatto per la melanconia, egli definisce la solitudine:

"Chi sei? le dico; ed ella, i rai pensosi
chinando, Solitudine m'appello.
O diva, sempre io t'onorai, risposi".

Anche questa "persona", come egli dice, assume un valore sentimentamente umano, attraverso l'immagine con cui l'autore l'individualizza e distacca, in un quadro naturale proprio a queste presentazioni (rovina-solitudine; natura bellamalinconia, il voto del poeta che desidera cantarle) sorgendo già qui la caratteristica dell'estremo romanticismo, poichè egli s'innamora di quella giovane che rappresenta la solitudine; in un volo esageratamente fantastico. Anche quella caratteristica che abbiamo segnalato parlando dei poeti inglesi sulla "poesia sepolcrale", cioè la netta preferenza per la notte (specie nello Young e nel Gray). Si riflette nell'opera del Pindemonte, ed ancora in una delle "Poesie Campestri", quella intitolata: "Le Quattro parti del Giorno". L'esaltazione della natura è costante anche qui, ma la contemplazione è fatta in modo diverso in ciascuna delle parti che costituiscono il giorno. Citiamo alcuni versi con lo scopo unico di vedere questa differenza, sottolineata dal poeta.

I) "MATTINO":

"Oh quali mi sent'io per le colline
fresche venir dolci aure in volto,
e ciò che accorte pellegrine
tra gli odor più soavi hanno raccolto!"

La malinconia è presente, ma non già legata alla natura bella od alle rovine, ma come conseguenza di ragionamenti:

"Par sia natura quando il ciel raggiorna,
di mano allora del gran Mastro uscita,
o almen ci appar di tal freschezza adorna,
che ben dirla un potria ringiovenita.
Ma oimè che splende alquanto e più non torna
il soave mattin di nostra vita:
splende e non torna più quella che infiora,
gli anni primi dell'uom, sì dolce aurora". (strofa VI).

Ecco la tristezza che appare attraverso il paragone tra l'inizio del giorno e l'inizio della vita dell'uomo, che non torna più, nascendo per questa via la malinconia come conseguenza dell'impossibilità di ritornare a quella dolce età. Questa nota triste, è il dolore di veder la gioventù finita, che diviene fonte ispiratrice di un'altra delle "Poesie Campestri" — "La Giovinezza" rappresentata, pure questa, con l'immagine di "bellissima una donna" che egli cerca, ma che gli risponde

"Non dubitar, più mai
tu non mi rivedrai;
la Giovinezza io sono.
E volte a me le spalle
si pose tosto in via;
.....
Dunque i bei dì fuggiro?".

Notiamo che anche nel "Mattino", oltre la nota esaltazione che qui acquista un valore assoluto per la reiterazione dell'aggettivo "fresche", sorge un elemento nuovo: "del gran Mastro uscita", cioè l'elemento divino (Dio) rappresentato poeticamente dall'immagine "gran Mastro" costituita da un sostantivo, che di comune passa a proprio, che indica il sostenitore, accresciuto dall'aggettivo "gran" che rende ancor maggiore quel significato in se stesso grande.

II) In "IL MEZZOGIORNO" appare ancora la contemplazione idillica della natura, già nella prima strofa, dominando la chiarezza degli elementi naturali:

"Là 've gode uno stuol di folte piante
ramo con ramo unir, fronda com fronda,
ora condur mi piace il passo errante
e del fiume vicin premer la sponda:"

III) Nella "SERA", scomparendo il sole, la visione della natura si presenta diversa, oscura, cupa: "Dalla sua grotta in sen d'astra foresta,

ove condusse il dì chiuso e lontano,
esce il Silenzio, e dell'a grave testa
ai suoi ministri accenna e della mano;"

Ecco la personificazione di un nuovo elemento: Silenzio (strofa II), che invece delle personificazioni precedenti, rappresenta la malinconia. In questa parte del giorno il Pindemonte, conforme la nota dell'opera sopra citata della Ricciardi, s'avvicina al Gray (strofa IV) considerando la notte nera e atra: "Dalla capanna in ruote bianche e atre.", rilevando con la sera l'intima malinconia:

"O bella Sera, amabil dea fra mille,
chè non suonano i miei versi più dolce
è il gentile tuo viso e le pupille,
onde melanconia spira sì dolce".

Incomincia in questo punto la preferenza per le tenebre chè esse suscitano l'ininterrotto sentimento di malinconia legato alla contemplazione. Nuovamente la personificazione dell'elemento provocatore di quel sentimento, cioè Silenzio legato alla visione della Sera. Col silenzio e con le ombre della sera, sorge la riflessione partendo dall'oscurità e dalla confusione delle cose naturali (in un comportamento analogo ai poeti del la "sensitivity" inglese) arrivando alla considerazione della morte, punto che l'avvicina ancor più ai poeti inglesi (strofa XVI) che scrissero sulle tombe e sulla notte, esprimendo la sua malinconia o "sensibilità" in questo momento come già s'è visto nell' "Elegy written in a country church-yard" del Gray.

"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".

Non possiamo non riconoscere qui il poeta della "notte", abbastanza prossimo ai poeti inglesi, con le riflessioni sulla sua stessa tomba, presentandoci col i primi segni del rapporto con la sensibilità della poesia sepolcrale.

"ma donde in altro suol meglio si varca,
giungesti quasi ad ingannar la Parca",

dove la morte, rappresentata da un'immagine (Parca) è personificata. Egli chiude la "SERA" con un pensiero ottimistico sulla morte, considerandola una pura e semplice continuazione della vita, la cui giustificazione si cercherà di vedere più innanzi.

"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;
onde insieme compor quasi n'è dato
di questo e del venturo un solo stato".

Continuazione, e non opposizione fra le due sfera dell'esistenza, dimostrando indirettamente l'intuizione dell'elemento trascendente, la credenza in un mondo dell'oltretomba, già apparso e considerato nella forma metaforica di "gran Mastro", che mantiene il mondo nel quale egli si trova.

Con lo scomparire completo del sole, della luce, ecco la "NOTTE" che si presenta come ultima parte, dopo la sera, regno esclusivo delle tenebre, che rende impossibile la contemplazione della natura, al contrario delle precedenti. Ma non per questo essa è meno cara al Pindemonte, essendo da lui esaltata se non tanto quanto nelle parti precedenti, pure mettendola in rilievo attraverso la personificazione:

"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..." (strofa I).

Se la preferenza per la notte non è dimostrata qui, questa si trova in un'altra delle "Poesie Campestri", intitolata "Alla luna", nella quale, sotto la forma di un fantastico dialogo — con la luna —, che riflette il suo stato d'animo, egli esalta la "regina della notte" da lui nominata "vergine diva", e, qualche volta, in, esplicite comparazioni, sovrapponendola al sole, astro del giorno:

“...Oh quante volte il giorno
insultai col desio del tuo ritorno!
L'Ore in oscuro ammanto
e con viole ai crini
t'imbrigliavano intanto
i destrieri divini,
e su l'apparecchiata argentea biga
il Silenzio salta, tuo fido auriga.”

Ecco la personificazione del silenzio che diviene una caratteristica della notte, suscitando la meditazione melanconica. La sua caratterizzazione è fatta, ancor con la personificazione, che è veramente una delle maniere di cui il Pindemonte si vale, accanto al paragone, per il rilievo di un elemento significativo nello sviluppo della sua poesia; personificazione dei suoi sentimenti, dei suoi stati di spirito, considerati come compagni della luna:

“...Perchè sola ti vede,
sola l'ignaro vulgo in ciel ti crede;
ma il Beposo, la Calma,
del meditar Vaghezza,
ogni Placer dell'alma,
la gioconda Tristezza,
e la Pietà con dolce stilla all'occhio,
ti stanno taciturne intorno al cocchio”.

Non possiamo non avvertire l'affermazione fatta per mezzo del legame di elementi sentimentali in opposizione, che dimostrano chiaramente l'influsso della notte nel suo stato d'animo: “gioconda Tristezza”; il secondo termine, personificato, è il risultato delle condizioni naturali (oscurità) rappresentando così malinconia contemplativa che anche qui si fa presente. Nella “NOTTE” la natura, più che nella “SERA”, si presenta confusa, indeterminata, come un insieme oscuro, indicata come un regno di silenzio. Nella sua presentazione non manca, davvero, il paragone, ricorso espressivo assai usato dall'autore, che esprime le sue sensazioni paragonandole con elementi oggettivi che costituiscono il suo quadro di vita idillicamente concepito.

“Come nella natura, che sospende
ogn'opra agli occhi, è la quiete augusta!
Come da un cor, chela sua voce intende,
questo silenzio universal si gusta!”

Nella “NOTTE” la contemplazione visuale della natura,

possibile quando c'è luce, è sostituita dalla non meno cara ammirazione auditiva, che soddisfa ancor più che la prima, lo spirito del poeta e che conduce allo stesso risultato: malinconia.

“Universale, se non quanto il fende
cupo tenor di *musica locusta* *
e remorosi più nella profonda
quiete o rio tra i sassi o al vento fronda”
(* “Insetto [che] ha un canto malinconico e non
poco grato” — la nota é del Pindemonte).

Ed ecco la giustificazione della preferenza per la notte, dimostrata dalla costante personificazione delle qualità ad essa attribuite, ed il valore soggettivo che esse hanno per il poeta, come ci è dimostrato dalla diversità degli aggettivi qualificativi:

“Insieme con le **fresche** aure notturne
volan le **dolci** Calme e i bei Riposi,
e i Genii, che dormir nelle divine
ore e godon vegliar co' cieli ombrosi,
e con **sordo** aleggiar le **taciturne**
Gioie **tranquille**, e i **Piacer pensosi**;
mentre sul colle e pian disteso giace
quell' **orror bello**, che **attristando piace**”.

Come chiusa di questa strofa (IV) osserviamo quel fenomeno, che abbiamo avvertito prima, considerando la poesia “Alla luna”, cioè espressione del sentimento personale per mezzo dell'opposizione di questo con elementi oggettivi che sono parti caratterizzanti del quadro della natura in quest'ora (notte), costituendo così due antitesi perfette che si corrispondono fra loro: “orror” — “bello”

“attristando” — “piace”.

Da questa spiegazione possiamo vedere anche la netta preferenza per l'attività riflessiva quando è notte, mentre durante il giorno è preferita la contemplativa. Ora il sentimento di malinconia, sottinteso in quel gerundio presente “attristando”, diviene chiaro nella strofa seguente, espressione poetica del sentimento individuale dinanzi a quel “gran teatro” che è la natura.

“Quale nella rapita alma s'imprime
forza di melanconico diletto!” (IV)

Nella notte il poeta svolge l'attività riflessiva, uscendo dal piano terreno (natura) e per mezzo degli elementi del suo quadro più lontani della terra giunge ad una realtà superiore, però ancor umana, in un volo immaginario che diviene reale nell'espressione poetica.

"Deh splendan sempre a me le care stelle
in così puro ciel, come or le miro!"

"Mentr'io su l'ali del pensiero a quelle
m'ergo che tragge ignota forza in giro,
e nelle terre incognite e novelle,
audace pellegrino, entro e m'aggiro,"

"veggo abitanti, e sovra tutto impressa
con vario stil la Sapienza stessa".

(contemplazione degli elementi naturali che
appartengono ad una realtà distinta della
terra, cioè "le care stelle" che di notte
si distaccano).

(riflessione ed immaginazione determinano
la sua ascensione ad un piano elevato e fuori della terra)

Seguendo la via dell'immaginazione, arrivato alle stelle, la riflessione e il sentimento uniti determinano l'apparire della realtà superiore, divina. La personificazione ci rappresenta la sapienza superiore, trascendente, cioè Dio: "ordinatore supremo e saggio dell'universo". Quindi il poeta, "su l'ali del pensiero" s'alza fino alle stelle e, immaginariamente, volgendo lo sguardo verso la terra vede la presenza, e non identificazione, di Dio nella natura. Pure i poeti inglesi avevano preso in considerazione l'elemento divino nella tendenza anti-illuministica, però identificandolo con la natura, concepita come un moto, in un'attitudine chiaramente deistica, conseguenza logica della riflessione sulla natura e sul suo modo di essere. Il Pindemonte vede il segno di Dio nella natura, senza identificarlo con essa, con un procedimento nettamente teistico. Dalla contemplazione di essa, come suole accadere, nasce la malinconia che si presenta sia nei poeti inglesi che nel Pindemonte.

Dopo aver considerato gli aspetti principali, sia della poesia pindemontiana strettamente legata alla natura ed al sentimento di malinconia che essa gli ispira, e le varie forme con cui essa è stata espressa nelle sue opere, sia della rispettiva poetica che, fuori dell'arte, rappresenta i suoi ideali artistici, le cose che veramente suscitano in lui l'espressione poetica,

dobiamo considerare un altro aspetto, e diremmo il più importante, per lo studio che desideriamo fare, relativo ai "Sepolcri" dove, oltre alle caratteristiche rilevate nelle poesie fino a qui considerate, benchè superficialmente, appaiono altre che si presentano come indispensabili per arrivare ad una visione più o meno completa di ciò che l'avvicina alla poesia sepolcrale inglese, e ciò che da essa l'allontana.

Prima di qualunque altra considerazione diretta dei "Sepolcri", sarebbe certo conveniente avere una visione generale e indiretta di fatti e di vicende che precedettero l'elaborazione di quest'opera in forma di epistola in versi in risposta al Foscolo.

Quando ancor non pensava di comporre "I Sepolcri" il Pindemonte aveva incominciato un poema sui "Cimiteri" (nel 1806). Nel giugno di quell'anno, per occasione di una visita fatta dal Foscolo, gli lesse alcuni versi di tale poemetto. Ippolito non giunse a compierlo, perchè aveva preso conoscenza che Ugo Foscolo stava per pubblicare alcuni verso sopra i "sepolcri" a lui dedicati. Sorse dunque la teoria di alcuni critici del "sopruso" commesso dal Foscolo. A questo proposito, come chiarificazione, sarebbe utile riportare qui alcuni passi della lettera alla Teotocli Albrezzi dello stesso Pindemonte:

"Io avea concepito un poema in quattro canti e in ottava rima sopra i "Cimiteri", soggetto che mi pareva nuovo, dir non potendosi che trattato l'abbia chi lo riguardò sotto un solo e particolare aspetto, o chi sotto il titolo di sepolture non fece che infilzare considerazioni morali e religiose su la fine dell'uomo, L'idea di tal poema fu in me destata dal campo-santo ch'io vedea, non senza un certo sdegno, in Verona. Non ch'io disapprovi i campisanti generalmente, ... Compiuto quasi io avea il primo canto, 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, estesi alcuni versi in forma di risposta all'autor de' **Sepolcri**, benchè pochissimo abbia io potuto giovarmi di quanto avea prima concepito e messo in carta su i **cimiteri**".

Questo frammento della lettera del Pindemonte spiega pienamente i suoi desideri, distruggendo quella teoria del "sopruso" attribuito al Foscolo, sostenuta da alcuni critici, perchè

l'autore stesso dei "Cimiteri" riconosce la diversità di orientamento e di epoche, giacchè il Foscolo pubblicò i suoi versi prima che il Pindemonte avesse compiuto i suoi, determinando così la decisione presa da lui di riprendere il tema e di esprimere le sue idee nel suo poema "Sepolcri". La differenza fra le due opere è attestata dall'"Epistola di Giovanni Torti sui sepolcri di Ugo Foscolo e di Ippolito Pindemonte", chiamandoli "due ingegni".

"I Sepolcri" pindemontiani, scritti sulla forma di epistola indirizzata al Foscolo, è un componimento costituito di 405 versi sciolti, composti nel 1807, in cui l'autore riprende il tema del suo poemetto "I Cimiteri", lasciato incompiuto.

Cerchiamo di vedere le parti principali, sottolineando gli elementi principali già considerati o nuovi, che lo compongono.

Il Pindemonte comincia l'epistola con una domanda, caratteristicamente retorica, volta al Foscolo, riferendosi alla "voce dei Sepolcri" di questi.

"Qual voce è questa che dal biondo Mela
muove canora e ch'io nell'alma sento?
E questa, Ugo, la tua, che a te mi chiama
fra tombe avelli, arche, sepolcri, e gli estri
melanconici e cari in me raccende".

Ecco subito il sorgere di quell'elemento che diviene la fonte sentimentale ispiratrice del Pindemonte, cioè la malinconia, già avvertita come una delle note costanti delle sue opere, non solo nelle "Poesie Campestri", ma anche qui nei "Sepolcri". Lo stesso Pindemonte viene a confermare la costanza di questo sentimento in "Colpo di martello del campanile di San Marco in Venezia", dicendo :

"l'antica del mio cor regina
Malinconia, che tra piaceri ancora
s'accompagnava meco, e di cui spesso
le mie canzoni ricevean l'impronta".

Questa malinconia, sì cara al Pindemonte, si riflette in molti passi del poema, come esserveremo poi. Appare subito il riferimento alla traduzione, che egli allora faceva, dell'*Odissea*, sentendosi esplicita l'esaltazione dell'eroe greco Ulisse da lui chiamato "illustre pellegrin, che tanto/pugnò pria co' Troiani e poi col mare".

Però dobbiamo riconoscere che quest'esaltazione, sia di Ulisse che del poeta Omero, non finisce in sè stessa, ma è un mezzo per rilevare la figura del Foscolo, attraverso un esplicito paragone con l'autore dell'"Odissea".

"Ma tu, d'Omero più possente ancora,
tu mi stacchi da Omero....."

In seguito s'allontana dalla linea introduttiva, fermandosi sul tema dei sepolcri, dopo aver fatto una presentazione della natura, i cui elementi sono presenti in molti passi del "Sepolcri" come erano stati nelle "Poesie Campestri" e nella "Dissertazione sui giardini inglesi".

"... Ecco già ride
la terra e il cielo, e non è spiaggia dove
non invermigli april vergine rose".

Utilizzando l'elemento naturale "cipresso", il cui significato come immagine poetica va al di là del suo significato proprio, egli introduce la prima idea concreta che si riferisce più direttamente al sepolcro, dandoci così la prima visione sepolcrale, essendo già sottintesa una critica all'abitudine, alla legislazione, che permettevano la mescolanza di tutte le tombe, senza la distinzione di quelle dei grandi, rilevando così l'elemento storico.

"E tu vuoi ch'io mi cinga il crine incolto
di cipresso feral: di quel cipresso
che or di verde sì mesto invan si tinge,
poscia che da' sepolcri è anch'esso in bando".

È esplicita la riaffermazione del valore civile delle sepolture fatta dal Pindomonte, come già era stata fatta dal Foscolo-

"Perchè i rami cortesi incurvi e piagni,
o della gente, che sottera dorme,
salice amico?"

La tecnica retorica del dialogo, sottinteso, trattandosi veramente di un monologo, perchè si fanno domande senza attendere le rispettive risposta del supposto interlocutore, si mantiene nel poema, accanto alle narrazioni sentimentali che giustificano le introduzioni di nuovi motivi, come accade dopo l'ultima domanda:

“..... Nè garzon sepolto,
che nel giorno primier della sua fama
la man senti dell'importuna Parca,
nè del tuo duolo onorerai fanciulla,”

Avvertiamo qui un motivo sepolcrale (quello della morte del giovane forte, che si affermava e riusciva nella vita, e della fanciulla che sperava sposarsi con lui, e la conseguente malinconia disperata, determinata dalla partenza dell'innamorato, motivo assai sfruttato dai romantici) che si trova nelle “Tombe” dello scrittore inglese Hervey, che dipinge il ritratto del giovane morto in una maniera abbastanza somigliante a quella descritta dal Pindemonte, che rispecchia, come motivo ispiratore, la morte di un suo servo. Non è dimenticato dall'autore l'effetto sentimentale per questa morte della ragazza, la sua solitudine malinconica, a causa di sentir finito il suo sogno nuziale. Dobbiamo qui osservare la presenza dell'elemento classico, cioè della mitologia, rappresentata dal dio Imeneo (dio delle nozze) che sotto la forma di immagine viene in aiuto all'espressione poetica, determinando così, in quello che si riferisce alla forma, un Pindemonte con qualche aspetto classico, tale da esprimere temi vecchi con nuova sensibilità.

“...cui preparava d'Imeneo la veste
l'inorgogliata madre, e il dì che ornarle
dovea le membra d'Imeneo la veste,
bruno la circondò drappo funèbre.”

Rileviamo il valore antitetico di quel primo verso: “. . . d'Imeneo la veste” e di quest'ultimo “bruno la circondò drappo funèbre” che in se stessi, particolarmente per l'opposizione dei colori (bianco delle veste nuziali — oscuro (bruno) del lutto, esprimono il passaggio dalla vita alla morte, rispecchiando così chiaramente lo stato della fidanzata della promessa felicità (vita del fidanzato) alla concreta ed inevitabile tristezza (dopo la morte di colui) in perfetto rapporto con “l'opposizione dei colori già rilevata. Quel termine “Parca”, personificato, acquista un valore speciale, perchè rappresentando la morte, era, mitologicamente, considerata figlia della Notte, creando in questo modo un legame fra notte (tenebre) e morte, che si intuisce nelle poesie già considerate. L'oscillazione fra espressione classica ed ispirazione preromantica è ancor una volta sentita in questo brano, con la partecipazione dell'elemento mitologico “Parca”. Sempre con quel legame naturale delle idee, proprio del Pindemonte determinando la chia-

rezza espressiva, nuovamente è presente l'elemento della natura, elemento fin dall'origine idillico, e perciò arcadico, con il senso di vero e proprio legame poetico poichè in gran parte è responsabile per la coordinazione dei suoi pensieri e dei suoi veri sentimenti.

"Della fanciulla e del garzon sul capo
cresce il cardo e l'ortica"

"..... e il mattufino
vento che fischia tra l'ortica e il cardo,
o l'interrotto gemito 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

(Si nota qui una certa somiglianza con un
passo dell' "Elegia scritta in un cimitero
campestre" del Gray, vv. 13-6

"Di quei duri almi a l'ombra, e di quel tasso
...dorme per sempre in loco augusto e basso
de la villa la rozza antica plebe")

lungo-ululante della luna al raggio,
la sola è che risuoni in quel deserto

voce del mondo"

Nuova somiglianza col Gray è indicata in questo passo(vv-9-10:

"e d'erma torre il gufo ognor pensoso
si duole, al raggio de la luna amico".)

È presente la malinconia che procede dalla contemplazione sensitiva di quella situazione di distacco fra fidanzato e fidanzata, determinata dalla morte, e dalle riflessioni sui problemi che ne sorgono.

"...Ahi sciagurata etade,
che il viver rendi ed il morir più amaro!"

È evidente la caratterizzazione della giovinezza come età in cui è immenso il desiderio di vivere e amara è la prospettiva della morte. L'esaltazione di quest'età come la più significativa di tutta l'esistenza è fatta dal Pindemonte nel poema intitolato "Giovinezza", come abbiamo detto, e l'impossibilità di ritorno ad essa determina la nostalgia che pervade tutta la sua opera. Però questa solitudine, questa malinconia, determinata dallo scomparire di un essere amato, è subito disprezzata dal

poeta che, senza perdere la linea di sviluppo, passa a considerare il valore sentimentale delle tombe, introducendo l'idea attraverso una domanda, presente nei "Sepolcri" fosciani, con cui si cerca di dare il valore delle tombe, e per gli estinti e per i vivi, a cui essi furono assai cari, arrivando ad una conclusione che i sepolcri sono più utili ai vivi, come ricordo del tempo passato, che ai morti.

*"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? Ah non è solo
per gli estinti la tomba! Innamorata
donna, che a brun vestita il volto inchina
sovra la pietra che il suo sposo serra,
vedelo ancora, gli favella, l'ode,
trova ciò, ch'è il maggior ne' più crudeli
mali ristoro, un lagrimar dritto".*

Già s'intuisce qui la partecipazione dell'elemento ultraterreno, per la credenza nella liberazione dello spirito dal corpo, metaforicamente chiamato "catene dello spirito", con sfondo cristiano. Il sepolcro, per colui che è morto, ha soltanto la funzione di custodire, di conservare il corpo libero dalla distruzione del tempo agli occhi dei vivi: ecco perchè "custodi delle sue catene". Tuttavia ha un valore maggiore per coloro che restano in questo mondo, perchè, ricordando l'essere caro scomparso, acquista un significato sentimentale e simbolico immenso, attestando quel sepolcro, quei freddi marmi, indubbiamente, la sua presenza, rimanendo ancor legato a questa realtà vivente, determinando la solitudine manifestata dal pianto dei vivi. E evidente dunque l'importanza sentimentale dei sepolcri per il Pindemonte: importanza che diviene ancor più profonda quando emana dall'unione del sentimento personale con quello cristiano, o più ancora religioso, il quale viene a rinforzare il primo.

Dopo queste considerazioni soggettive sul valore dei sepolcri per i vivi, egli passa ad una considerazione di carattere storico, oggettivo, più narrativa che lirica, in cui è marcata la malinconia a causa della situazione dei sepolcri in Verona, senza distinzione di tomba, togliendo così ai vivi la possibilità di sentire, di piangere la morte delle persone care, manifestando sentimentalmente, sulle tombe, le loro emozioni.

"Soverchio alla mia patria un tal conforto
sembrò novellamente: immota e sorda
del cimitero suo la porta è ai vivi.
Pure qual pro, se all'amoroso piede
si schiudesse arrendevole? **Indistinte**
son le fosse tra loro e un'erba muta
tutto un diletto corpo o un corpo ignoto,
nel core il pianto stagneria respinto."

Critica profonda alla legislazione di Verona per quello che si riferiva al regolamento del cimitero, impedendo il culto dei vivi ai morti. Questo punto di vista, oltre che nei "Sepolcri" è affermato dallo stesso Pindemonte nelle "Prose Campestri" che dice: "i sepolcri giovano ai vivi ed è male togliere agli uomini le illusioni, i come fossero cose da donniciuole. Il culto delle tombe era già vivo presso gli antichi; e in Sicilia ancora usano le sale sepolcrali che conservano in vista ai discendenti i loro morti come mummificati. Ma meglio il sepolcro nel parco del palazzo avito, **consacrato dalla religione** e fiorito di rose...".

Nell'ultima parte segnalata dei "Sepolcri" dobbiamo rilevare il valore di quell'elemento della natura, che porta seco una carica emotiva, e perciò accresciuta nel suo significato proprio, determinato dall'aggiunta dell'aggettivo "muita", chè uniforme, ricoprendo della stessa forma tutte le tombe, non dice nulla al cuore dei vivi che vanno a visitare i loro morti amati. All'incertezza del culto ai morti ("cadere incerto sovra un diletto corpo o un ignoto") per l'indistinzione delle tombe, egli oppone un fatto, rappresentato nuovamente dalla partecipazione di un elemento classico: l'eroe Achile ("discorso al rogo di Patroclo") che viene ad essere un'autentica antitesi alle abitudini del suo tempo in Verona, sottolineando l'individualità della tomba di Patroclo, giustificando in questa forma, le parole in prosa che abbiamo trascritto or ora.

"Quell'urna d'oro, che il tuo cener chiude,
chiuderà il mio, Patroclo amato: in vita
non fummo, due, due non saremo in morte.
Così Achille ingannava il suo cordoglio
ed utile a lui vivo era quell'urna."

Dopo questo rilievo del valore e della necessità della tomba individuale, valendosi di figure e di fatti mitologici, egli, nei versi seguenti stabilisce un paragone tra Prometeo e Napoleone, il cui decreto determinò l'uguaglianza e la conseguente

indistinzione delle tombe; indirizza a questi, e all'accettazione di tale decreto in Italia, una critica impietosa. Certamente questa è mascherata e fatta indirettamente.

"Il divin figlio, se talor col falso
che Grecia immaginò dir lice il vero,
il divin figlio di Giapeto volle
l'uman seme formar d'nganni dolci,
d'illusioni amabili, di sogni
dorati amico e di dorate larve.
Questa, io sento gridar, fu la sua colpa;
ciò punisce l'angel che il cor g'i rode
su la rupe caucasea, e non le tolte
dalla lampa del ciel sacre faville".

E esplicito qui quell'elemento poetico dell'illusione che servì al Foscolo ed al Pindemonte non solo nell'"Epistola" di risposta ai "Sepolcri" del Foscolo, ma anche nelle "Poesie Campestri". Ecco il paragone, tra la figura mitologica del "divin figlio di Giapeto" (Prometeo) e l'imperatore francese, che riflette le "idee egualitarie del razionalismo (soprattutto francese)", cercando di "rifare o di correggere il sentimento e il pensiero dell'umanità." Prometeo "rubò a Giove il fuoco (sono "le sacre faville" del Pindemonte)... per recare agli uomini il prezioso elemento, principio del vivere civile" determinando così l'uguaglianza di tutti gli esseri umani che ricevertero nella stessa proporzione la luce del sole; "Quindi l'uomo a rifar Prometei nuovi/si volgono e dell'uom, non che il pensiero,/l'interno senso ad emendar a si danno". Napoleone, vuole anche lui, nel periodo storico del Pindemonte, stabilire l'uguaglianza tra gli uomini in ciò che si riferisce al pensiero e al sentimento, cioè al culto cristiano alle tombe dei cari morti.

Nei versi seguenti continua combattendo l'attitudine antiumana dei riformatori francesi. Finora abbiamo visto che il combattimento contro essi è stato fatto per comparazione, in cui si distaccava la somiglianza di comportamento, pure qui antiumano, di Prometeo e di Napoleone. Ora, conservando questo mezzo di espressione frequente nel Pindemonte, egli paragona l'orientamento dei razionalisti francesi (uguaglianza di sentimento, di pensiero, di tombe, rendendo insoddisfatti gli spiriti più sensibili) con quello dei popoli primitivi, in una forma antitetica, cioè contrapponendo allo spirito antiumano dei francesi di quell'epoca, la pietà, l'affetto per i defunti dei primitivi che si rifiutavano di abbandonare le loro abitazioni, perchè non potevano "portare consè l'ossa degli antenati".

“Perdono appena da costoro impetra
quel popol rozzo, che le sue capanne
niega d'abbandonar perchè de'padri
levarsi e andar con lui non ponno l'ossa”.

Nei versi che seguono dopo questi, l'autore individualizza ancor più questo sentimento che ha genericamente considerato a proposito dei popoli primitivi. Approfondendo la giustificazione dell'importanza attribuita alla distinzione dei sepolcri, egli passa a considerare l'aspetto sentimentale in un altro grado, attraverso la commozione, cioè il dolore materno per la perdita del figlio, dolore che viene mitigato dalla consapevolezza che l'essere amato avrà la protezione della tomba, visitata da lei che, versando lagrime, sentirà un conforto per l'impressione che qualche cosa del figlio è ancor viva. Se questo sentimento si manifesta nella madre selvaggia, con maggior facilità dovrebbe osservarsi nella madre che, oltre la somiglianza di sentimento, ha strumenti di cultura, di religione che vengono ad accrescere il dolore ed il desiderio di piangere sulla tomba che custodisca la parte fisica del suo essere. S'intende certo la continua critica, adesso più particolare, all'epoca sua, in cui i propri parenti non prendevano conoscenza della necessità della distinzione delle tombe, sottolineando così il valore storico, più che poetico, dello sviluppo del tema.

“Perdono appena la selvaggia donna,
che del bambin, cui dalle poppe Morte
le distaccò, va su la tomba e spreme,
come di sè nutrirlo ancor potesse,
latte dal seno e lagrime dagli occhi;”

Poi, sfuggendo un poco al tema delle tombe, considera un aspetto diverso, un'altra maniera di commozione davanti ai morti, in un processo, proprio degl'Indi, e la cui considerazione fatta dal Pindemonte non ci presenta nulla di originale, perchè passi somiglianti si trovano nello scrittore francese Chateaubriand, nell'introduzione dell'opera “Atala”, ispirata dai selvaggi di America, come dichiara il commento dei “Sepolcri” pindemontiani in “Lirici del Settecento” della Ricciardi.

“o il picciolo ferètro all'arbor noto
sospende, e il vede, mentre spira il vento
ondeggiar mollemente e agli occhi illusi,
più che bara, offrir di culla aspetto.
Ma questi grati ed innocenti errori
non furo ancor ne' popoli più dotti?”

Con questa domanda riprende il tema delle illusioni già accennate, considerate da lui "come grati ed innocenti errori". A questa domanda ne succede un'altra, diretta, quasi possiamo dire verso il punto opposto, riprendendo con questa la linea di svolgimento in rapporto al valore delle tombe per i vivi. Prende in considerazione il procedimento di Roma, Grecia ed Egitto in ciò che si riferiva al culto dei sepolcri, mettendo in primo piano, come l'aveva fatto prima, l'elemento storico, che acquista considerevole importanza nell'opera sua, con la ripetizione di qualcosa da lui già considerato prima: l'impressione della madre che, sotto la terra, il figlio conservi indizi di vita; impressione determinata dal dolore ma unito al conforto della tomba individuale. Dunque, partendo da un punto storico, arriva al valore sentimentale, astrattamente visto, della tomba.

"Ma non amò senza rossor le tombe
Roma, Grecia ed Egitto? A te sia lieve
la terra, o figlio, e i bassi tuoi riposi
nulla turbi giammai, dice una madre,
quasi alcun senso, una favilla quasi
di vita pur nel caro corpo creda".

Notiamo che il Pindemonte, essendo preromantico, intensifica l'analisi degli elementi sentimentali legati ai sepolcri. Ripete nuovamente quello che ha già detto; diminuzione del dolore causato dalla morte quando si sente, per la presenza del corpo (prima "catene dello spirito", adesso "spoglie), la presenza dello spirito già libero rimanendo il corpo custodito dai marmi, in cui si trova il ricordo esplicito nelle iscrizioni lì fatte.

"Memorie alzando e ricordanze in marmo
tu vai pascendo, satollando vai
l'acre dolor che men ti morde allora.
Men da te lungi a te paion que'l'alme,
di cui le spoglie, ond'eran cinte, hai presso".

È chiara l'affermazione della credenza in una vita ultraterrena, che sarà più avanti rinforzata dalla credenza religiosa. Vediamo dunque l'evoluzione dall'elemento storico a quello sentimentale, personale, metafisico che arriverà alla fine dei "Sepolcri" all'elemento sentimentale trascendente. Però questa presenza di una nota ultraterrena, rimane, almeno per ora, solo nello spunto, perchè dopo si presenta in versi quelle informazioni che il poeta veronese aveva dato in prosa, quando si riferiva alle condizioni dei sepolti. Qui, come già abbiamo vis-

to in altri passi, l'idea nuova, o meglio l'aspetto nuovo dell'idea vecchia, è introdotto da una domanda, in questo caso rivolta all'isola di Sicilia, da lui visitata e ammirata, dove il corpo defunto è più vicino ai vivi che nelle altre parti, rimanendo nella stessa casa dove aveva abitato in vita.

“Che dirò delle tue, Sicilia cara,
delle tue sale sepolcrali, dove
co' morti a dimorar scendono i vivi?”

Il discorso si rivolge al Foscolo, acquistando qui, come è accaduto prima, l'aspetto di narrazione, d'informazione, di descrizione dell'allora isola di Sicilia, con alcuni spunti autobiografici rilevati dal confronto antitetico con gli elementi storici, oppure mitologici, mettendo qualche volta in primo piano i valori classici rappresentati da figure classiche, della mitologia o della storia greca, costituendo una troppo lunga introduzione per arrivare alla continuazione dell'idea dei sepolcri in quella parte di Italia. Questa parte può essere giudicata come letteratura, non artistica, perchè vi manca la necessaria trasfigurazione riducendosi ad un autentico testo di prosa in versi.

“Foscolo, è vero, il regno ampio de' venti
io corsi a' miei verdi anni, e il mar sicano
solcai non una volta, e a quando a quando
con pie leggier dalla mia fida barca
mi lanciava in quell'isola, ove Ulisse
trovò i Ciclopi, io donne oneste e belle.
Cose ammirande io colà vidi: un monte
che fuma ognor, talora arde, e i macigni
tra i globi delle fiamme al cielo avventa.
Templi che vider cento volte e cento
riarder l'Etna spaventoso ancora
pugnan con gli anni, e tra l'arena e l'erba
sorgon maestri ancor dell'arte antica.
Quell'Aretusa, che di Grecia volve
per occulto cammin l'onda d'argento,
com'è l'antico grido, e il greco Alfeo,
che dal fondo del mar non lungi s'alza,
e costanti gli affetti e dolci l'acque
serba tra quelle dell'amara Teti”.

Soltanto dopo questa lunga digressione ritorna all'idea centrale descrivendo le sale sepolcrali di Sicilia, con due aggettivi che indicano per sè stessi il loro valore per il Pindemonte, poichè i morti qui si trovano allo sguardo diretto dei vivi, conservando anche le vesti che usarono da vivi, avvicinandoli fisicamente e spiritualmente al mondo materiale.

“Ma cosa forse più ammiranda e forte
colà m'apparve: spaziose, oscure
stanze sòtterra, ove in lor nicchie, come
simulacri diritti, intorno vanno
corpo d'anima vòti, e con quei panni
tuttora, in cui l'aura spirar fur visti”,

In queste sale sepolcrali siciliane che furono ricordate da lui in quel brano in prosa da noi già menzionato, si mantiene il significato sentimentale della tomba per i vivi. I dati autobiografici qui, ed in altri punti considerati, per vie diverse, conducono inevitabilmente allo stesso scopo, che ritorna sempre. La relazione tra vivi e morti è condotta all'estremo perchè è possibile vedere i resti dell'estinto direttamente, attraverso il processo chimico della mummificazione dei cadaveri, argomento che determina un nuovo sviluppo di carattere informativo o narrativo, non corrispondendo dunque ad una vera e propria espressione del sentimento del poeta, mancando così la vera poesia. Si vale, per l'espressione, di un autentico gioco di possibilità, esplorando nei lettori la commozione, cioè avendo un fine di edificazione, che in seguito, come prima, ci porta allo stesso risultato.

“Sovra i muscoli morti e su la pelle
così l'arte sudò, così caccionne
fuori ogni umor che le sembianze antiche,
non che carni lor, serbano i volti
dopo cent'anni e più: Morte li guarda,
e in tema par d'aver fallito i i colpi».

Nuovamente il riferimento all'elemento naturale che adesso, come nei passi precedenti, non è che un mezzo che porta allo stesso fine; rappresentare il passare del tempo in opposizione alla conservazione del ricordo dei morti da parte dei vivi nella visione costante di costoro si perfetti da far pensare che la morte, da lui personificata, abbia l'impressione di aver fallito. La caratteristica preromantica di toccare la sensibilità per mezzo della presentazione di scene sentimentali per parte dei vivi sul sepolcro dei morti, si mantiene.

“Quando il cader dell'autunnali foglie
ci avvisa ogni anno che non meno spesso
le umane vite cadono, e ci manda
su gli estinti a versar lagrime pie,
discende allor ne' sotterranei chiostri
lo stuol devoto: pendono dall'alto

lampadi con più faci; al corpo amato
ciascun si volge, e su gli aspetti smunti
cerca e trova ciascun le note forme:
figlio, amico, fratel trova fratello,
l'amico, il padre; delle faci il lume
così que' volti tremolo percuote,
che, della Parca immemori, agitarsi
sembran talor le irrigidite fibre".

Il passare del tempo, simboleggiato dalla caduta delle "foglie autunnali", è distrutto, poeticamente, e diviene annullato dalla presenza del corpo dell'estinto, perchè i vivi, nella contemplazione di essi, ricordando i momenti passati di felicità od infelicità, ritornano nel tempo che perde il suo significato reale. Ora si stabilisce quasi un dialogo fra morti e vivi, e la separazione sembra scomparire. Osserviamo perciò una ripetizione di quella maniera di vedere la morte, ottimisticamente, come un nuovo stato strettamente legata alla vita, fisicamente e spiritualmente, in funzione del principio determinante del poeta: la necessità per i vivi delle tombe distinte.

"Quante memorie di dolor comuni,
di comuni piacer! Quanto negli anni
che si ratti passar, viver novello!"

Ed ecco le manifestazioni sentimentali, dei vivi certamente, portate al più alto punto, come una giustificazione preromantica, in un orientamento che sarà ampiamente svolto dai romantici di cui la poesia sepolcrale e notturna è un precedente storico e spirituale.

"Intanto un sospirar s'alza, un confuso
singhiozzar lungo, un lamentar non basso,
che per le arcate ed accheggianti sale
si sparge, e a cui par che qu' corpi freddi
rispondano: I due mondi un picciol varco
divide, e unite e in amistà congiunte
non fur la vita mai tanto e la morte".

Le tombe stabiliscono il legame, come fu detto da lui nella "Sera" ("Le quattro parti del giorno"), strofa XV, fra vita e morte, la cui separazione diventa un punto insignificante.

Nella coordinazione sempre naturale del Pindemonte, avvertiamo subito quello che poteva sembrare un'interruzione di quest'ordine; però quest'impressione è falsa e si disfa immediatamente, perchè lo sviluppo, cambiando soltanto d'aspetto,

continua essendo lo stesso considerato finora. Dalle sale sepolcrali siciliane passa alla considerazione del valore del giardino inglese, visto come una necessità, ancora di ambito sentimentale trascendente, per placare il dolore che, senza di esso, sarebbe troppo grande, divenendo un conforto ai vivi, come un richiamo alla natura sì cara al Pindemonte, e costante partecipe della sua opera, sia in prosa che in versi. Questo aspetto del giardino inglese, come abbiamo già notato, è lungamente svolto nella "Dissertazione su i giardini inglesi". Accanto a questo aspetto naturale della tomba, riprende l'aspetto artificiale, in mezzo a quello naturale, riferendosi alla apparenza, al valor architettonico delle tombe, dovendo essere di bianco e simbolico marmo.

"Ma stringer troppo e scompigliar qualche alma
queste scena potria. Ne' campi aviti
sorge e biancheggia a te nobil palagio
d'erbe, d'acque, di fior cinto e di molta,
che i tuoi padri educaro, inclita selva?

Risposi là, se più non bee quest'aure,
l'adorata tua sposa, Un bianco marmo,
simbol del suo candor, chiodala, e t'offra
le sue caste sembianze un bianco marmo".

Fino a questo punto tutto il discorso del Pindemonte si è riferito alle tombe sempre rispetto al significato sentimentale e personale che esse hanno per i vivi, fondandosi in un valore naturalistico, senza andare al di là delle cose terrene, limitandosi a sottolineare e a scogliere, giustificando, — come in un saggio il cui scopo è convincere, più che commuovere i lettori —, la necessità dell'individualizzazione delle tombe, i luoghi dove essi già esistevano, cioè il loro carattere storico-biografico, il bisogno dei giardini inglesi come nota decorativa dei sepolcri, che distruggerebbe la aridità propria dell'ultima abitazione dei morti. Queste caratteristiche l'avvicinano agli scrittori inglesi della poesia sepolcrale che si attenevano a considerare quel mondo vitale, comunemente con uno scopo edificatore e deistico. Peraltro, da questo punto in poi, il Pindemonte s'allontana da essi, perchè non è soddisfatto con questi elementi naturali ed immanentistici, che divengono insignificanti se non si ha un senso più alto delle tombe; se esse non sono guardate con un sentimento superiore a quello personale e naturalistico, cioè senza la partecipazione dell'elemento religioso.

“Ma il solitario loco orni e consacri
religion, senza la cui presenza
troppo è a mirarsi orribile una tomba».

Da questi tre versi osserviamo l'importanza che egli dà alla religione che, allo stesso tempo, è un conforto ai vivi e ai morti, che forse vivono in un mondo migliore. Questa visione religiosa della tomba chiarisce quel senso positivo, ottimistico, con cui il Pindemonte vede la morte. La sepoltura diviene allora un conforto per gli esseri di mondi diversi, completando le visioni precedenti. Questo punto di vista trascendente è, psicologicamente, nei versi seguenti, condotto e manifestato nella natura in una visione teistica della medesima, rappresentata dalla contemplazione della sposa amata negli elementi di essa, che riceve, sottintesamente, il valore di specchio dell'essere andato al di là dei limiti terreni, riprendendo con attitudine diversa, cioè non panteistica, nè deistica della poesia sepolcrale inglese, la linea di sviluppo sul significato sentimentale della tomba, determinando così una visione oltremodo diversa della realtà fisica, psicologica e spirituale.

“Scorra ivi e gema il rio, s'imbruni il bosco,
e s'incolori non lontan la rosa.
che tu al marmo darai spiccato appena.
Non odi tu per simil colpo il fido
pianger vedovo tortore dall'olmo»

Per l'attribuzione dei sentimenti umani alla natura, i suoi elementi si trasformano in specchio dello stato d'animo del vedovo. Si noti l'uso ripetuto della comparazione dal Pindemonte. Questo secondo termine (natura) sarà più innanzi rinforzato, considerato allora come riflesso, come testimone della presenza dell'essede morto (sposa), riunendo così i due mondi come riflesso sentimentale dell'essere vivo e riflesso della presenza dell'essere morto.

“Quando più ferve il dì, quando più i campi
tacciono, il verde orror della foresta.
che il sole indora qua e là, ti accolga.
Nel rio che si lamenta e in ogni fronda.
che il vento scuota, sentirai la voce
della tua sposa; con le amiche note,
sotto il suo busto nella pietra incise.
ti parlerà: Pon, ti dirà, pon freno.
caro. a tanto dolor; felice io vivo.”

Ritorna, dall'iscrizione, l'idea della credenza in una vita trascendente, che si afferma fisicamente quando la natura, con il chiarore della luna, rappresenta in tutti i suoi elementi la presenza del caro morto, descritto con grande soavità ed immaginazione, nota che sarà ancor più chiara nel periodo romantico. Si noti l'accurata costruzione formale, ricca di figure stilistiche, che non soltanto per questo giunge ad essere arte, nel suo significato vero, ma è, sicuramente alta letteratura.

“E quando il più vicino astro su i campi
la sua luce notturna piove,
pur t'abbia il bosco; candida le vesti,
e delle rose, che di propria mano
per lei spiccasti, incoronata il capo,
la tua sposa vedrai tra pianta e pianta;
ambo le guance sentirai bagnarti
soavissime e per tutta scorrerti l'alma
scorrerti l'alma del dolor la gioia”.

Altra volta ci appare la comparazione antitetica, qui implicita, di due sentimenti, che dimostra indubbiamente la sua posizione di scrittore preromantico: “del dolor” “la gioia”, voluttà del dolore che sarà smisuratamente impiegata dai romantici, aspetto che già si trovava nei poemi di Ossian e del Legouvé, senonchè ancor prima di costoro. Accompagna da vicino questa antitesi sentimentale (“del dolor — la gioia”) una nota di nostalgia malinconica che altra cosa non è che ricordi e riferenze autobiografiche di relativo valore poetico. È l'esaltazione della bellezza dei giardini inglesi che si manifesta nel pensiero e nell'affetto, fatta per mezzo della narrazione impressionistica delle sensazioni dell'autore, pervasa dalla nota costante della poesia pindemontiana, che è infatti sintesi della poesia preromantica nelle sue prospettive generali, vale a dire il manifesto sentimento di malinconia, anche qui legata alla natura, perchè i giardini inglesi, a causa della loro irregolarità, la rappresentano fedelmente.

“Così eletta dimora e sì pietosa
l'Anglo talvolta, che profondi e forti,
non meno che i pensier, vanta gli affetti,
alle più amate ceneri destina
nelle sue tanto celebrate ville,
ove gli occhi in seno e per gli orecchi
tanta m'entrava e sì innocente ebbrezza.
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' freschi
solitari ricoveri, nel grembo
di quelle valli ed a que' colli in vetta!

La fonte ispiratrice primaria, che determina tutto lo sviluppo delle migliori poesie pindemontiane, cioè "Le Poesie Campestri", dalla quale esce il sentimento di malinconia, spesso presente nelle sue opere, rappresentata dalla natura in tutte le sue parti, si trova qui presente e lungamente considerata e sentita come una necessità per il completo effetto ed afetto delle tombe. Per il valore che l'autore attribuisce alla natura, questa diviene la sintesi perfetta di tutto, perfino della propria saggezza superiore. Il ricordo dei giardini inglesi si prolunga smisuratamente uscendo, e le divagazioni non appaiono di rado nei "Sepolcri" del Pindemonte, dalla linea principale "sepolcri". Questo passo dell'"Epistola al Foscolo" altra cosa non è che l'elaborazione in versi di tutto ciò che sarà analiticamente ripetuto nella "Dissertazione su i giardini inglesi", la quale viene a dimostrare la poetica dello scrittore veronese.

"Non recise colà bellica scure
le gioconde ombre; i consueti asili
là non cercaro invan gli ospiti augelli;
nè primavera s'ingannò veggendo
sparito dalla terra il noto bosco,
che a rinvestir venia delle sue frondi".

Abbiamo notato il rapporto di questo passo con "Le Poesie Campestri" per la somiglianza di considerazione ed il grado di partecipazione della natura. Pure qui, come là, salta agli occhi, riferendosi ancor ai giardini inglesi, l'aspetto bucolico gessneriano, roussoniano, benchè del Bertola e del padre della poesia detta bucolica, idillica, cioè Teocrito, come c'indicano esplicitamente le espressioni "le gioconde ombre" e "consueti asili", senso idillico che si mantiene ancor per molti versi, dandoci l'impressione di leggere qualcuna delle "Poesie Campestri".

"Sol nella man del giardinier solerte
mandò lampi colà l'acute ferro,
che rase il prato ed agguagliollo, e i rami,
che tra lo sguardo e le lontane scene
si ardivano frappor, dotto corresse".

Questa presentazione della natura pervasa di note sentimentali del poeta, è chiaramente oriunda dall'esaltazione di quel giardino inglese di cui il Pindemonte era gran ammiratore, dimostrando il suo desiderio di accettazione in Italia come elemento idillico che viene ad amenizzare l'aspetto triste della tomba. La descrizione sentimentale, piena di minuzie, continua nei versi successivi.

“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!”;

Si noti quante possibilità s'offrono ad un'analisi stilistica che volesse considerare gli elementi naturali indicati dai sostantivi e il suo rilievo determinato dagli aggettivi qualificativi, cercando di mostrare la scelta di valori positivi nella descrizione lirica, caratteristica della poesia bucolica, che fa della natura il suo centro di vita, valendosi della coordinazione di bellezze naturali, e specie dei suoni dolci e tristi, suggestivamente malinconici, dei ruscelli. Ed il Pindemonte si vale di questi elementi essenziali della poesia idillica, bucolica, per esaltare la perfezione dei giardini inglesi attraverso la maniera che gli è comune, cioè il paragone, fatto tra due termini analogici: natura campestre e natura “artistica” (elaborata dalla mano umana). Dall'apparente antitesi dei due termini nasce la somiglianza, che arriva quasi all'identità:

“campo e giardin, lusso erudito e agreste
semplicità; quindi ondeggiar la messe,
pender le capre da un'aerea balza,
la valle mugolar, belare il colle,
quindi marmoreo sopra l'onde un ponte
curvarsi e un tempio biancheggiar tra il verde”;

Senza molta difficoltà si verifica una certa somiglianza con alcuni versi della “Solitudine”, fatto che non meraviglia più, dopo quanto s'è detto.

“straniere piante frondeggiar, che d'ombre
spargono americane il suol britannico,
e su ramo, che avea per gli 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: così bel soggiorno
sentono i brutti stessi, e delle selve
scuoton con istupor la cima i venti".

Esplicito è il desiderio poetico, l'immagine, di perfezione della fonte ispiratrice attraverso l'aggiunta di elementi naturali stranieri, che anche essendo artificiali, vengono a completare un insieme in sè già altamente significativo (natura semplice), ottenendo così, con la combinazione degli elementi naturali più rappresentativi, un'immagine sintetica della natura in funzione dell'aspetto ideale dei sepolcri, come quello dei giardini inglesi. Possiamo adesso ben comprendere il significato dell'espressione soprannominata costituita di due parole in sè opposte, "campo (natura) e giardino (artificio)", alla quale si aggiungono altre come "lusso erudito" (natura artificiale) e "agreste semplicità" (natura oggettiva, senza la partecipazione umana) che ne sono uno sviluppo analitico, che partendo dal senso antitetico a poco a poco s'avvicinano finendo con lo stabilire un paragone di somiglianza, di sintesi perfetta.

Così possiamo trovare l'originalità poetica pindemontiana, i momenti veramente artistici della sua opera in versi, nei passi in cui considera i valori positivi del quadro naturale che costituisce il centro della sua ispirazione lirica, e il mezzo più felice per arrivare addirittura alla vera espressione poetica: espressione mediata dei suoi sentimenti, soltanto di rado raggiunta da lui.

Dopo questo passo, con il segno immutabile della "ninfa gentile", passa malinconicamente, valendosi della già conosciuta domanda a se stesso, alla considerazione del rapporto tomba-guerra, le cui vittime non ricevano un sepolcro distinto dove si possa effettuare il culto dei morti. Il passaggio da un'idea all'altra si fa naturalmente, senza interruzione, seguendo, potremmo dire, quel processo dialettico proprio del Pindemonte, nel quale i versi sciolti sono un mezzo di legame logico dei fatti autobiografici, psicologici, storici, mitologici, sentimentali, in un insieme di unità imperturbabile.

"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 del mondo la tempesta, urtarsi
l'un contro l'altro popolo, corone
spezzarsi e scettri? Oh quanta strage! Oh quanto
scavar di fosse e traboccar di corpi,
e ai condottier trafitti alzar di tombe!"

Ecco l'apparire nei "Sepolcri" del Pindemonte, quel motivo validissimo dei "Sepolcri" foscoliani, rappresentato dall'altissimo valore civile delle tombe dei grandi uomini come esempio di virtù per essere imitate da coloro che le contemplan; e nella contemplazione, riflettono sul valore di quei valorosi che si trovano sotto i marmi. Pure in questa accettazione del valore civile delle tombe, si osservano spunti significativi per la caratterizzazione del Pindemonte, come l'elemento religioso, che qui si presenta pur essendo brevemente considerato. Tuttavia questi spunti si manifesteranno più lungamente e esplicitamente.

Il valore civile delle tombe è immedesimato alle sepolture dei soldati eroicamente caduti durante la guerra per la difesa della patria; per essi la tomba è custode della parte materiale, e allo stesso tempo simbolo per i vivi.

"Nè già conforto sol, ma scuola ancora
sono a chi vive i monumenti tristi
di chi disparve".

Lo spunto religioso, caratteristica teistica del Pindemonte, ci è dimostrato dai termini "grand'alma in cielo" che rivelano una chiara credenza in una vita ultraterrena.

I versi seguenti non sono che uno svolgimento, analitico, arricchito di aspetti vari, di questo punto fondamentale. Vediamo l'autore a poco a poco uscire da quella linea che si presentava prima come principale, valore sentimentale della tomba con tutti gli elementi concepiti dal poeta, camminando, senza perdere il senso di coordinazione delle idee, verso un aspetto più generale dello stesso argomento, passando ora a svolgere, non il valore ed il significato della tomba individuale come ha fatto prima, ma il valore e il significato nazionale dei sepolcri dei grandi.

"..... Il cittadin che passa,
gira lo sguardo, il piede arresta e legge
le scritte pietre de' sepoleri, legge;
poi suo cammin seguendo, in mente volge
della vita il brev'anno e i di perduti,
e dice: Da qual ciglio il pianto io tersi?"

pi ai giovani veronesi. Poichè il passo è più importante nel campo storico che in quello poetico, sarebbe utile aggiungere che quello che è stato scritto dal Pindemonte negli ultimi versi costituisce una critica diretta alla Verona del suo tempo, poichè essa toglieva ogni possibilità di manifestazione del dolore civile dei sepolcri, che era stato tralasciato, i cui riflessi ed imitazioni nello spirito dei giovani diveniva impossibile, perchè non permetteva l'accesso dei vivi al cimitero ed al culto delle tombe. Egli fa questa critica prendendo come strumento due, fra i maggiori, grandi veronesi, con un procedimento sentimentale, che diverrà più esplicito nel romanticismo, che è chiamato dai critici portoghesi come "saudosismo". Essi sono Gerolamo Fracastoro, grande medico, scienziato, umanista e poeta latino elegantissimo, la cui statua fu collocata nella piazza dei Signori (chiamato "divino Fracastoro" dal Pindemonte) ed il Maffei, "padre spirituale del Pindemonte", noto letterato veronese. E tutta la critica può essere sottintesa nella domanda che implicitamente può essere capita: perchè mantenere sollevate le due statue se Verona impedisce il culto de grandi?

Poi, avendo sottolineato i dati negativi attraverso i quali è stata fatta la critica allo stato di allora delle tombe, con quel tipo di coordinazione che gli è propria, in cui ciascuna idea è come un anello che si lega all'altro per formare una lunga catena, egli presenta il suo ideale rispetto alle tombe, dimostrando la necessità della perfezione di costituzione e disposizione di queste, per soddisfare tutte le esigenze che siano sentite.

"Bello io vorrei nelle città più illustri
recinto sacro, ove color che in grande
stato o in umil cose più grandi opraro,
potesser con onor pari in superbo
letto giacer sul lor guancial di polve:"

Il Pindemonte riprende e svolge l'idea iniziale del valore civile delle tombe dei grandi uomini, per i quali si desidererebbe un luogo a loro destinato, ornato di statue, per esaltarli e stimolare a grandi ed onorevoli imprese.

"quell'umano signor, per la cui morte
piagnenti sol non si vedran que' volti
che del cenere regio adulatrice
l'arte di Fidia su la tomba sculse;"

Lá commozione suscitata da queste tombe sarà sentita da tutti i vivi. Ciò è detto con una sottigliezza speciale dal poeta :

soltanto gli esseri inanimati ("volti che l'arte di Fidia su la tomba sculse"), cioè soltanto le statue non si commuoveranno per questo sentimento. Approfondendo quest'idea, in un processo che potremmo quasi chiamare pedagogico, egli passa a dare esempi, o meglio tipi ideali, che meriterebbero un sepolcro in quel luogo sacro proprio ad essi, valorosi in qualunque campo della saggezza o dell'attività umana, particolarmente consacrato. Alcuni vedono qui una somiglianza con la concezione di un luogo particolare, con la distinzione delle tombe dei grandi, dell'inglese Harvey, che scrisse un'opera su terra analogo a quello del Pindemonte, intitolata "Tombe".

"quel servo che recò la patria in corte/e fu ministro e cittadino a un tempo" — primo tipo considerato, dal Pindemonte, degno di onore l'umile che avendo salito la scala fino ad un gradino superiore, seppe conservare il sentimento della patria accanto a quello della corte, cioè cortigiane e patriottico allo stesso tempo.

"quel duce che col nudo acciaio in pugno/l'uomo amar seppa e che i nemici tutti/se stesso ed anco la vittoria vinse;"-- Secondo tipo: il duce, il condottiero che non solo vinse i nemici, ma anche se stesso (non essendo stato vinto dalla superbia), dando un esempio di superiorità di meritevole distinzione nel luogo sacro.

"quel saggio che trovò gli utili veri,/o di trovarli meritò;"... Terzo tipo, rappresentato dall'uomo intellettuale che attraverso le sue ricerche determina il valore della sua patria, meritando, come i precedenti, un sepolcro distinto nel distinto luogo sacro.

"...quel vate/che dritto ebbe di por nel suo poema/la virtù che nel petto avea già posta" — Il quarto tipo, come i precedenti, risultato di un'astrazione, che dovrebbe avere un posto distinto nel luogo sacro, sarebbe rappresentato dal poeta (qui definito col nome antico "vate", il quale sarebbe un messaggero di Dio e la sua poesia il messaggio); colui che sa esprimere ciò che è nel suo petto impresso.

Per mezzo di questo tipo possiamo intravedere, dedurre, confermare il concetto che il Pindemonte aveva di un vero e proprio poeta; concetto che può, ancor oggi, essere considerato vero.

Passa poi a considerare la rappresentazione di ciascun tipo in statue, mantenendo l'idea ora principale in un aspetto un

po' diverso dall'enumerazione precedente, per cui si vedrebbero le loro qualità individuali e la conseguente ricerca dei vivi di somigliare ad essi :

“Scarpello industrie i veri lor sembianti
ci mostrerria: nella sua sculta imago
questi, mirate, ha la bontà che impressa
nel cor portò; quegli la fronte increspa
e al comun bene ancor pensa nel marmo”.

Sorprendiamo qui il poeta vagando in questo mondo creato da lui, contemplando i risultati ideali della sua creazione, continuando ancor nel dolce sogno di questa ammirabile bellezza.

“Qui nelle vene d'un eroe, che trasse
dagli occhi sol de' suoi nemici il pianto,
scorre il bellico ardir; là un oratore
così stende la man, così le labbra
già muover par, che tu l'orecchio tendi;
e in quella faccia, che gli è presso, il sacro
poetico furor vedi scolpito.
La pietra gode e si rallegra il bronzo
di ritrar qua e là scettri clementi,
e giusti brandi e inviolati allori,
cetre soavi e non servili o impure”.

I tipi, adesso più astratti, si mantengono ancor nelle metonimie usate per indicare, rispettivamente, sovrani buoni, eroi virtuosi, artisti incorrotti e degni poeti.

Ma presto la realtà colpisce la fantasia creatrice di poeti che immagini, cadendo nuovamente nel campo storico. Traduce questo scambio, con un ricorso frequente nel Pindemonte, il paragone fra due termini che in questo caso, come è spesso avvenuto in passi precedenti, si oppongono frontalmente, accentuando, a lato del sentimento personale, l'elemento storico tradotto in critica al proprio tempo, feroce, disprezzato, di rivolta, determinato da quella sua visione malinconica della realtà. Anche nello sviluppo di queste due immagini opposte, si trovano termini in un'antitesi aperta in tutti i suoi aspetti :

“Quando la scena del corrotto mondo
più i sensi attrista ed il cor prostra, io entro
nel cimitero augusto e con gli sguardi
vado di volto in volto: a poco a poco
sento una vena penetrar di dolce
nell'amaro che inondami, e riprende
le forze prime e si rialza l'anima”.

Si nota chiaramente che, nell'antitesi, i due termini in opposizione sono rappresentati rispettivamente dalla realtà storica (elemento negativo) e dalla realtà interiore (elemento positivo) che viene ad attenuare la freddezza della prima, in una compensazione ideale, poetica. Possiamo dunque affermare che il Pindemonte raggiunge la vera espressione poetica, artistica, nella sintesi perfetta dei due estremi: l'oggettivo (storico) ed il soggettivo (fantastico), espressi per opposizione; dimostrandoci, indubbiamente, la perfetta espressione dei suoi sentimenti più intimi, che diventano universali ed atemporali. L'antitesi tra l'idea della realtà che colpisce l'idea personale del poeta si osserva nelle espressioni:

"del corrotto mondo più i sensi attrista" — "io entro nel cimitero agosto".

"una vena penetrar di dolce" — "nell'amaro che inondami".

Egli giunge alla combinazione degli opposti, confondendoli in una sintesi artisticamente raggiunta e da lui stesso dimostrata: "... e riprende/le forze prime e si rialza l'alma". Tuttavia la forza potente della realtà continua ancora a colpirlo, e nuovamente ricorre alla domanda diretta, che non è nient'altro che l'espressione della intimità, la cui risposta non è aspettata; del suo sentimento di vuoto che essa gl'ispira, manifestata in una significativa, ricchissima immagine.

"Ma in quel vòto colà, 've monumento
non s'erge alcun, quali parole nere
correr vegg'io su la parete ignuda?"

Il vuoto dei cimiteri è per lui una manifestazione negativa, in un linguaggio in cui le "parole perchè nere suscitano la tristezza a causa della desolazione. Quale forza poetica espressiva contiene quell'espressione "parole nere", come messaggio di malinconia!

In seguito, mantenendo sempre la linea sopraccennata, in quella coordinazione delle idee, e perchè non dire dei sentimenti, che abbiamo sentito in una perfetta unità di sviluppo, senza salti, il Pindemonte cita alcuni versi dei "Sepolcri" del Foscolo, riferentesi al valore civile delle tombe, la cui idea non è che una ripetizione di ciò che egli ha già detto prima sui tipi che, con scopo di esempio, dovevano trovarsi nel "cimitero agosto", stimolando così il sorgere di nuovi grandi, in una visione patriottica e positiva della morte.

“Colui che primo di que' grandi ad uno,
che nel bel chiostro dormono, con l'opre
somiglierà, deporrà in questo loco
la testa, e in marmi non minori chiuso
sonni anch'ei dormirà non meno illustri.”

Versi del Foscolo, riferendosi agli onori che meritano le tombe dei grandi uomini, dopo i quali vengono i versi del Pindemonte, chiudendo quella che potremmo chiamare prima parte del poema, quella cioè costituita da considerazioni personali, storiche, autobiografiche del poeta, in cui è esplicita la ripresa dell'argomento già, molte volte, soprannominato, in un giudizio positivo ed efficiente della morte dei grandi.

“Così le non mai nate dai lacci
d'une vile ozio sciorriansi; e di novelli
o in guerra o in pace salutari eroi
feconda torneria la morte polve”.

Passiamo adesso a quella che potremmo chiamare seconda parte, più piccola della prima, ma non meno significativa e ricca di considerazioni, di visioni fondamentali sul tema sepolcrale. La prima riflettè soltanto visioni personali su questo tema; nella seconda si giustifica, anzitutto, la denominazione “Epistola a Ugo Foscolo”, perchè in questa egli si riferisce al Foscolo dei “Sepolcri”, lodandolo in alcuni passi, criticandolo in altri, come vedremo più innanzi. Ci meraviglieremo però se per prima volta, nella divisione del poema in due parti, non si osservasse la concatenazione logica delle idee, in una linea mai interrotta. La parte iniziale della seconda parte è strettamente legata alla fine della prima parte: dopo la ripresa di alcuni versi dei “Sepolcri” foscoliani termina con il desiderio di tombe degno dei grandi. La seconda parte, indirizzata al Foscolo, costituisce un'esaltazione del Foscolo perchè egli ha avuto la stessa visione nell'attribuzione di tal valore civile ai sepolcri.

“Bella fu, dunque, e generosa e santa
la fiamma che t'accese, Ugo, e gli estremi
dell'uomo soggiorni a vendicar ti mosse”.

Il primo momento della seconda parte è di autentica esaltazione, lodando l'iniziativa foscoliana di cantare quel valore delle tombe ai vivi. Tuttavia nel secondo momento con il dubbio, espresso nella già conosciuta maniera di domanda, qui rivolta al Foscolo, si fa presente la prima sfumatura della cri-

tica che sarà poi svolta. La prima nota critica è l'accusa di oscurità mossa al Foscolo, attribuendogli mancanza di chiarezza che, invece, non si noterebbe nei "Sepolcri" pindemontiani.

"Perchè talor con la febea favella
sì ti nascondi ch'io ti cerco indarno?"

Ora, come prima, l'espressione fatta con un paragone, sia di somiglianza che di opposizione attraverso l'antitesi, si manifesta esplicitamente nei versi seguenti. Quelli esprimevano l'oscurità dei "Sepolcri" foscoliani, ma questi rappresentano la sua chiarificazione:

"È vero ch'indi a poco innanzi agli occhi
più lucente mi torni e mi consoli".

Ritorna la prima idea e con essa la comparazione che, per la sua insistenza, diviene una caratteristica della poesia pindemontiana, rispetto alla quale dice il Vicinelli: "qui ("Sepolcri" del Pindemonte) invece sono frequenti (le comparazioni); l'arte si ferma retoricamente a contemplare se stessa". In questo paragone, come nella maggior parte di questi, uno dei termini è comunemente rappresentato dagli elementi più significativi della bellezza naturale. E la poesia davvero si attiene a svolgere considerazioni relative al fiume Rodano che costituisce uno dei termini. (Il fiume "scorre per alcuni tratti sotterraneo, o piuttosto dà l'impressione di scorrere sotterraneo", e il Foscolo nel suo poema si nasconde, espressivamente, determinando l'incomprensione in alcuni passi.)

"così quel fiume che dal puro Iaco,
onde lieta è Ginevra, esce cilestro,
poscia che alquanto viaggiò, sotto aspri
sassi enormi si cela e su la sponda
dolente lascia il pellegrin, che il passo
movea con lui; ma dopo via non molta
sbucare il vede dalla terra, il vede
fecondar con le chiare onde sonanti
di nuovo i campi e rallegrar le selve".

La comparazione ci aiuta alla comprensione dei versi precedenti, e ci introduce ai versi seguenti, in cui appare il dubbio, nuovamente attraverso la retorica domanda, dove si trova la determinazione, la cagione dell'oscurità dei "Sepolcri" foscoliani, con una dimostrazione analitica propria della prosa.

"Perchè tra l'ombra della vecchia etade
stendi lungi da noi voli sì lunghi?"

Critica al Foscolo in ciò che si riferisce alla fonte ispiratrice, cercata nell'antichità, determinando così la rilevata oscurità, a causa di elementi storici qualche volta sconosciuti.

Il Pindemonte, con lo stesso ricorso retorico, formula domande per esprimere un dubbio, insiste su questo stesso argomento, ora più concretamente.

“Chi d'Ettòr non cantò? Venero anch'io
Ilo 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?”

Non ammette il fatto di cercare l'ispirazione poetica nella mitologia o nella storia antica, con la partecipazione di figure o avvenimenti classici. Nonostante tutto ciò, abbiamo osservato la presenza, già sottolineata, di elementi classici (storici o mitologici) in vari passi dell'espressione pindemontiana sia nei “Sepolcri”, sia nelle “Poesie Campestri”. Però bisogna tener presente il valore di questi elementi, che non hanno appunto valore in se stessi, ma costituiscono un vero e proprio strumento per esprimere l'idea principale da lui considerata. Poi il Pindemonte ci presenta in versi il suo concetto di poesia, la sua poetica, opponendo ad ogni modo la forma poetica al suo rispettivo contenuto, tralasciando la considerazione che ogni contenuto può divenire materia poetica, la sintesi estetica di materia e forma.

“Schiude 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”.

Notiamo la presenza di elementi mitologici, come abbiamo detto sopra, tali sono “Cassandra, Ilo ed Elettra”, presi semplicemente come nomi per dimostrare al Foscolo il suo concetto di poesia, distaccandoli in una visione negativa. Nel volume soprannominato della collezione Ricciardi c'è una nota su questo passo: “in questi versi, assai notevoli per quanto riguarda la poetica del Pindemonte, ed anche quella di altri autori dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, oscillanti variamente fra classicismo e preromanticismo (e romanticismo), il nostro poeta afferma che il soggetto dell'arte dev'essere vivo, attuale, moderno, mentre lo stile dev'essere antico, cioè

memore della lezione offerta dalla tradizione letteraria e dagli insigni esemplari classici. Si ricordi, per analogia, il verso dello Chénier, divenuto proverbiale, "sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques" ("L'invention", v. 184), che il Pindemonte, però, non conobbe poichè "L'invention" uscì nel 1819. "A proposito della critica fatta dallo scrittore veronese al Foscolo il Vicinelli afferma che quest'attitudine del Pindemonte è fondata su "Precetti più che poesia; e non del tutto giusti, perchè noi sentiamo quanto di moderno e di italiano il Foscolo simboleggiasse nel mito del suo carne. Ad ogni modo si sente una velleità romantica". L'applicazione di questa sua poetica, la vediamo meglio quando egli prende come tema, e indirettamente come motivo, attraverso il quale critica il Foscolo e giustifica la sua maniera di concepire la poesia, la morte di Elisa, dolorosissima per il Pindemonte, (che) ispirò a questi l'ultima parte, aggiunta, dell'epistola.

"Così delle ristrette, e non percosse
giammai dal sole sotterranee case,
io parlava con te, quando una tomba
sotto allo sguardo mi s'aperse, e ah! quale!
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".

Egli presenta la donna come l'immagine della morte stessa, descrivendo i più piccoli scambi manifestati dal corpo di coloro che lasciano la vita, preoccupandosi con la perdita del "bel colore delle guance" (descrizione questa amata prima dai preromantici, poi dai romantici) volendo fissare per la poesia aspetti transitori e momentanei per quella, resi duraturi e fissi nell'arte figurativa, ossia la pittura.

Dopo questo, ecco nuovamente l'apparire delle tracce autobiografiche, e l'inevitabile presenza della natura (che sorge sempre come simbolo di bellezza), esplorate con lo scopo di rilevare il fatto ora considerato, riferendosi alla villa della Mosconi a Novare, dove egli era stato ospite alcune volte.

"Pur del reo morbo l'inclemenza lunga
rallentar parne; e già le vesti allegre
chiedeva Elisa, col pensiero ardito
del bel Novare suo l'aure campestri
già respirava; ed io credulo troppo
sperai che seco ancor non pochi soli
dietro il vago suo colle avrei sepolti".

Vediamo subito farsi presente il sentimento che pervade tutte le opere del Pindemonte, cioè la "ninfa gentile", alla quale egli aveva promesso di consegnare la vita sua, ciò che veramente accadde.

"Oh speranze fallaci! Oh mesti soli,
che ora per tutta la celeste volta
io con sospiri inutili accompagno!"

Dopo la considerazione della morte di Elisa, è evidente lo scambio di tono nel discorso del Pindemonte. Commosso per il dolore di quella perdita si rivolge al Foscolo, non più in quel tono critico dell'inizio di questa seconda parte, ma di preghiera, d'invito, chiamando l'attenzione dell'amico verso quel fatto presente, e per lui assai doloroso, in un passo che, per l'essenza sentimentale e per la sua espressione diviene significativo nell'ambito artistico.

"Foscolo, vieni, e di giacinti un nembro
mecco spargi su lei: ravvisti a tempo

i miei concittadin miglior riposo
già concedono ai morti;

Ecco che la seconda parte del poema, costituita dalla morte di Elisa transfiguratamente espressa, viene ad essere la realizzazione dell'ideale della prima parte, poichè in quella la concezione della tomba particolare incomincia a concretizzarsi in Verona. Ora chiaramente si vede che quella linea, sempre in perfetta unità, in cui è sviluppato il tema dei sepolcri corrisponde ad un vero e proprio svolgimento cronologico, in cui le idee presentate e analizzate corrispondono inevitabilmente a fatti storici; e storicamente il poema rappresenta la realtà passata prossima e l'età attuale del Pindemonte (2.^a parte) in una parabola continuata che finisce nella permissione del sepolcro particolare, privilegio di cui il personaggio centrale dell'idea ora svolta (Elisa) viene a godere.

"..... un proprio albergo
quindi aver lice anco sotterra, e a lei
dato è giacer sopra il suo cener solo".

La realizzazione però dell'ideale non è unilaterale, cioè la concezione della tomba individuale e distinta non solo è un conforto per i morti, ricordati nelle iscrizioni sepolcrali, ma anche per i vivi che possono adesso professare

il culto ai loro cari morti. Si soddisfano dunque, in sintesi, le tre idee ampiamente considerate dal Pindemonte nella prima parte:

- a) valore, per i morti, della tomba particolare;
- b) valore sentimentale della tomba per i vivi, che così li sentono a sè più vicini;
- c) valore civile della tomba distinta dei grandi, come stimolo all'imitazione, da parte dei concittadini, delle loro onorevoli imprese.

Riferendosi particolarmente alla tomba di Elisa il Pindemonte si sofferma sul valore sentimentale, prima per le figlie della Mosconi, e dopo per lui.

“Ecco la pietra del suo nome impressa,
che delle madri all'attima la grata
delle figlie pietà gemendo pose.
Rendi, rendi, o mia cetra, il più soave
suono che in te s'asconda e che a traverso
di questo marmo al fredd'orecchio forse giungerà”.

La poesia, “mia cetra” come la chiama il Pindemonte, è, in principio, considerata come l'unico mezzo possibile di comunicazione tra i due mondi, stabilendo un legame sentimentale fra questo mondo e quello dell'al di là. Ma questa possibilità, questa funzione della poesia, diventa nulla per ciò che egli dice nei versi seguenti, dimostrando l'inconformismo dinanzi a questo avvenimento, passando dall'inconformismo del piano terreno al conformismo del mondo sovrumano, determinato dalla credenza in una vita dell'oltretomba sotto la custodia di un essere superiore.

... Che diss'io? Spari per sempre
quel dolce tempo che soleva cortese
l'orecchio ella inchinare ai versi miei.
Suon di strumento uman non v'ha che possa
sovra gli estinti, cui sol fia che svegli
de' volanti dal ciel divini araldi
nel giorno estremo la gran tomba d'oro”.

L'ultimo verso meriterebbe un'analisi più lunga, poichè può essere considerato la chiave per aprire la porta che permette di distinguere il Pindemonte dagli scrittori della poesia sepolcrale inglese. Da questo verso, che afferma definitivamente il passaggio dalla sfera umana a quella sovrumana, osserviamo lo stabilirsi più concreto di quegli spunti religiosi

che abbiamo avvertiti in "Le Quattro parti del giorno", e ancor più specificamente nel "Mattino", e nella prima parte dei "Sepolcri". Questo ci è mostrato dall'ammissione dell'esistenza del giorno del giudizio universale e dalla metafora "gran tomba d'oro" significando il regno del cielo. Quest'idea sull'elemento trascendente sarà ancor più esplicita, più dettagliata, più significativa nei versi finali dell'epistola, come vedremo or ora. È il dubbio sullo stato del morto, espresso, adesso come prima, dalla domanda diretta, retoricamente concepita, sul ritorno al mondo umano, dove si considera il corpo e non lo spirito di Elisa, in una contemplazione propriamente romantica, costruita in base a elementi fantastici.

"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".

Nuovamente l'elemento naturale si presenta come elemento lirico nell'espressione poetica, di cui partecipano gli elementi più rappresentativi. Ma dopo questa, che potremmo chiamare amenizzazione del tema sepolcrale, si nota un pensiero che è la ricomposizione del corpo nel mondo sovrumano, e "per questa opinione il credente Pindemonte si allontanava dal Foscolo." E la ricomposizione è attribuita all'essere supremo che allo stesso tempo è l'inizio e la fine di tutte le cose.

Alla fine dell'epistola, ecco l'apparire dell'essere trascendente rappresentato stilisticamente da metafore somiglianti a quella da noi già conosciuta, alzandosi con esclusività al primo piano in una chiusa, la cui osservazione diverrà fondamentale nel paragone che si vuole fare dal Pindemonte con gli scrittori che iniziarono questo tipo di poesia sentimentalmente malinconica, gl'inglesi, sorgendone alcune caratteristiche proprie dello scrittore veronese.

"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;
e allor non fia per circolar di tanti
secoli e tanti indebolita punto
nè invecchiato la man del Mastro eterno.
Lode a lui, lode a lui sino a quel giorno".

L'elemento divino è nei "Sepolcri" rappresentato da un'immagine (ripetuta due volte con l'inversione dei termini che la costituiscono — "l'eterno Mastro" e "Mastro eterno" — trasformando il nome comune in proprio col valore di creatore (che fece tutto partendo dal nulla) e sostenitore di tutte le cose), troppo somigliante all'immagine da lui costruita per indicare l'essere divino nel "Mattino" ("grande Mastro") che, essendo anche qui il centro espresso con lo stesso sostantivo comune divenuto proprio, però con una modificazione dall'aggettivo qualificativo che, di "grande", aspetto quantitativo) passa a "eterno" (aspetto temporale) nei "Sepolcri". Aggiungasi a questi l'altro spunto religioso che abbiamo sottolineato nella "Notte", con la denominazione "Sapienza", personificazione di un sostantivo astratto, concretizzando così la presenza di Dio nella natura.

Come vediamo questi ultimi versi valgono per tutti gli spunti prima rilevati. Per mezzo di questi osserviamo la netta caratterizzazione del Pindemonte che diviene poeta preromantico sepolcrale cristiano, religioso, infine autenticamente teistico.

Sarebbe possibile persino stabilire un confronto fra lo schema di sviluppo dei "Sepolcri" pindemontiani e l'essenza dell'idea principale da lui svolta; cioè si può considerare nell'epistola, nel suo momento culminante che è la chiusa del poema, l'elemento trascendente (Dio) e come fine dell'idea centrale (sepolcri), nelle sue varie fasi si arriva alla realtà trascendente (Dio), in una conclusione chiaramente teistica. Cioè partendo dalle realtà terrene (natura, sepolcri, storie, sentimenti, ecc.) arriva a Dio, per il cammino dei sepolcri, giustificando così la visione positiva della morte, prima avvertita nelle "Poesie Campestri", poi reiterata nei "Sepolcri".

Per tutto ciò che si è visto, notiamo che il poema si svolge secondo uno schema strutturale perfetto, come derivazione logica dell'aspetto cronologico legata all'aspetto tematico, osservato dall'inizio fino alla chiusa del poema, determinando quindi un legame logico dei fatti e una coordinazione ininterrotta delle idee, creando una dipendenza tra loro di tale maniera che una non ha significato senza la precedente. Nel rapporto: epoca storica-aspetti dei sepolcri, si fonda tutto lo schema strutturale del poema. Ciò si giustifica, se si prende in considerazione la prima parte, sufficiente per spiegare nettamente que-

sto sviluppo del poema, come se fosse un processo, come riflesso dello sviluppo della storia, vale a dire senza interruzione. Dopo l'introduzione del tema, considera lo stato delle tombe determinato dalla legislazione in vigore che proibiva il culto ai morti; poi passa a considerare il valore sentimentale (uno degli aspetti) dei sepolcri nella sua epoca (determinazione storica), dove dominava l'indistinzione delle tombe. Quest'aspetto sepolcrale si lega, per comparazione antitetica all'epoca sua, ad un fatto storico remoto, determinando una riandata nel tempo (inizio della linea cronologica) per dimostrare il valore sentimentale della tomba per i vivi, riferendosi al monologo di Achille dinanzi alla tomba di Patroclo, ed il valore sentimentale che questa aveva per lui. In seguito viene il paragone di somiglianza negativa tra due fatti (uno storico, l'altro mitologico) per rilevare la circostanza dell'indistinzione. Sempre sottomesso all'aspetto sentimentale del sepolcro, per distaccar ancor più l'ineguaglianza dell'epoca sua rispetto ad alcune epoche più antiche, mantiene uno dei termini del paragone, è una costante in tutto il poema, l'epoca sua attuale, mutando il termine secondario del paragone, che passa ad essere rappresentato da fatti storici, non più mitologici come prima, — elemento remoto a cui era attribuito tutto quello che accadeva nelle civiltà antiche e colte —, ma rilevando l'importanza sentimentale del sepolcro, o del luogo che lo simboleggiava, nei popoli primitivi, selvaggi di poca o di nessuna cultura, ma con molto sentimento. Nel paragone dell'aspetto sentimentale dei sepolcri in diverse epoche, non sono dimenticate Roma, Grecia ed Egitto che avevano in gran considerazione il valore delle tombe per i vivi. Non finisce qui il rapporto menzionato sopra, tra aspetto del sepolcro (valore sentimentale della tomba) e le varie epoche storiche, considerate a proposito del concetto o idea, e funzione, dell'ultima abitazione del corpo umano. Poi, per influsso di dati biografici, l'elemento storico, seguendo l'ordine cronologica, è rappresentato dalla Sicilia con le sue sale sepolcrali e chiara distinzione delle tombe. Dal dato storico siciliano arriva ad un fatto che, seppure sia storico, presenta un legame più stretto con l'aspetto del sepolcro (valore sentimentale legato alla funzione che si veniva facendo finora. In questo punto definitivamente scompare il paragone, ma l'aggiunta di elementi che rendono significativo il valore sentimentale dei sepolcri continua, passando dall'evoluzione cronologica a quella spirituale, giungendo alla realtà trascendente: Dio. Si giustifica perciò la divisione che abbiamo fatto del poe-

ma in due parti, poichè la prima ha uno sviluppo completo in se stessa e finisce con la realtà trascendente, come finisce la seconda, che lega l'aspetto sentimentale (personale legato all'affetto individuale, personale legato all'affetto trascendente) con epoca storica unica (quella del Pindemonte) che viene a rinforzare i valori avvertiti nella prima parte. Dunque nella seconda parte riprende l'elemento storico limitandosi all'epoca sua ed alla morte di Elisa (aspetto sentimentale), la quale lo conduce a Dio, riaffermando la fine dei sepolcri, e di tutte le cose, in Dio in un'attitudine esplicitamente teistica.

Dopo le considerazioni analitiche che sono state fatte dei "Sepolcri" pindemontiani, possiamo dire che essi sono una sintesi delle caratteristiche poetiche, o anche più letterarie, dello scrittore veronese, osservandosi una continuazione, e qualche volta una riaffermazione delle linee presentate nelle "Poesie Campestri". Troviamo costanti alcune note del Pindemonte, e dei preromantici in generale, quali sono la malinconia derivata dalla contemplazione della natura e della riflessione sulle cose naturali ed umane. La natura assume perciò un'importanza straordinaria nella poesia pindemontiana, non solo attraverso l'uso dei suoi valori positivi come elementi che vengono ad aiutare l'espressione lirica; ma anche come uno dei termini del paragone continuo, per mezzo del quale si sviluppa questa poesia. La comparazione diviene un ricorso comune in lui e necessario alla concatenazione delle idee dando alla sua opera una chiarezza analitica propria della letteratura e non della poesia, che in se stessa suggerisce, più che chiarire, per la sintesi che commuove, che tocca più la sensibilità che l'intelletto e la memoria.

Dunque la natura è anzitutto presa come elemento di abbellimento della tomba nell'aspetto esteriore; poi, passando da questo valore positivo ad un valore negativo, l'elemento naturale "erba", continua ed indistinta come se fosse un manto, indicando la malvagia indistinzione dei sepolcri, è con la sua presenza e contemplazione sentimentale che si soavizza, in passi lirici, l'asprezza del tema sepolcrale; ma è, soprattutto, l'elemento che dimostra l'esistenza di una realtà trascendente, in cui cominciano e finiscono tutte le cose.

All'inizio di questo nostro lavoro abbiamo riconosciuto le influenze che il Pindemonte soffrì della poesia sepolcrale inglese, riflettendone nella sua opera le note costanti; ossia la con-

templazione della natura in una maniera antica (poesia idillica, bucolica) con sensibilità allora nuova, il cui aspetto principale è la malinconia che pervade tutte le sue opere, prendendo da essa alcuni episodi comuni e qualche volta i propri versi, valendosi come gl'inglesi della "sensitivity", di elementi sentimentali che vogliono determinare la commozione del lettore: aspetto che il Romanticismo svilupperà oltremodo. Però accanto a tutte queste somiglianze, segnalate e dimostrate, determinate da cause varie, sia di comune sensibilità preromantica, sia d'ordine culturale e biografico che si manifesta in molti scrittori di varie nazioni, dobbiamo riconoscere che il Pindemonte, pur essendo un prototipo del lettore colto della fine del Settecento, va al di là del punto raggiunto dagli autori inglesi, che rimangono nell'ambito puramente naturalistico, cioè al di qua della considerazione della realtà trascendente nello sviluppo dell'argomento sepolcrale, in una visione tipicamente **deistica** della realtà della tomba, mentre lui in una visione chiaramente **teistica** del sepolcro giunge a Dio (realtà trascendente). Quindi, partendo dalle stesse premesse arriva ad una conclusione più alta e completa, raggiungendo il suo proposito nel riprendere il tema dei sepolcri, giacchè la trattazione del Foscolo non gli era sembrata l'ideale. Dunque, lo scopo del Pindemonte di considerare i sepolcri in tutti gli aspetti, fu da lui raggiunto, perchè, senza perturbare l'unità intrinseca del poema, giunge a dimostrare tutti i valori: sia il valore sentimentale, individuale terreno, sia il valore sentimentale civile, sia il valore sentimentale collettivo, religioso, trascendente del sepolcro come ricordo per vivi e come protezione per i morti.

L'influenza di scrittori stranieri, particolarmente inglesi, e anche italiani, sul Pindemonte si spiega con la funzione letteraria che egli ebbe nella storia del suo tempo: fu scrittore di transizione del Neoclassicismo al Romanticismo, in quel momento spirituale che si suole chiamare Preromanticismo. Aveva formazione classica ed una sensibilità anti-illuministica, per la quale si osserva chiaramente il predominio del sentimento sulla ragione, che si manifesta nella sua produzione migliore derivata dalla contemplazione della natura. Per questo si giustifica l'esistenza nell'opera sua del binomio: **espressione classica** (dimostrata dalla forma dei "Sepolcri", dagli elementi ivi presentati (quale sia il mitologico), dalla ripresa di fatti e di frasi costruite dai classici latini ed italiani), e **sentimentalità preromantica** (che ama a soffermarsi nella contemplazione delle bellezze del quadro naturale, e unendo a ciò quella malin-

conia caratteristica dell'epoca: la preferenza per i temi sepolcrali, per la notte). A causa di questi influssi da lui ricevuti, soltanto di rado egli giunge alla creazione originale, mancando sovente nella sua produzione, almeno nei "Sepolcri", l'essenza artistica, cioè l'espressione adeguata di una realtà intima (e in questo punto non riesce all'applicazione del suo concetto di poesia che abbiamo visto), che manca spesso nella maggior parte delle opere sue, come elemento determinante dell'espressione veramente poetica. Questa è raggiunta meno di rado nelle "Poesie Campestri", la cui espressione, nascendo da una realtà interiore, trovando una forma adeguata originale, diviene artistica, fatto che viene spiegare il giudizio attuale sul Pindemonte, che soltanto per questo è ancor odiernamente ricordato come autentico poeta. Walter Binni, riferendosi a "La Melanconia" afferma: "Nei suoi limiti d'ispirazione tenue, di forza sincera, ma gracile, noi non esiteremmo a chiamarla un piccolo, ma autentico capolavoro, e il prodotto più genuino e più raffinato del preromanticismo classicheggiante italiano. È proprio in questa formula che la vita di questa poesia trova il suo clima necessario, il suo sfondo ideale: residui della grazia arcadica che si trasvalorano in attenta miniatura classicistica, residui della tenerezza arcadica che si appassionano in melanconia preromantica: un incontro di aure poetiche in una atmosfera originale che perde le sue origini letterarie nell'estrema riduzione ad un canto trasparente, esile. Tutto ciò che nel Pindemonte non è riuscito a trovare fusione o l'ha trovata solo a tratti e piuttosto in un certo languore sbiadito e in una cura classicistica quasi spenta nel suo colore troppo freddamente candido, qui si esprime, si fa forma coerente.", che conferma quello che abbiamo detto.

Se limitato, o molto relativo, è il valore artistico del Pindemonte, la stessa cosa non si può dire del suo valore storico, oltremodo importante e pienamente riconosciuto, trasformandosi in un significativo momento della storia letteraria della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento, attraverso il quale è possibile conoscere i germi del Romanticismo presenti nel preromanticismo, i loro sviluppi poetici, storicamente considerati, non soltanto in Italia, ma anche negli altri paesi europei. Perciò, se il suo valore è piccolo per una critica estetica, bisogna affermare l'opposto, cioè il suo grande significato per una critica storica (che in lui può conoscere la sensibilità, le tendenze, lo stato reale delle cose in Italia ed in Europa, l'ideale, le aspirazioni determinate da quello) o per una critica psi-

cologica (che partendo dalla biografia del Pindemonte, passi a criticare l'opera sua proprio perchè ricca di dati biografici, utilizzati da lui come elementi letterari) od anche per una critica esclusivamente stilistica (che troverebbe un ampio campo di studio nell'opera del Pindemonte a questo rispetto, spesso ricca).

Non possiamo infatti dimenticare il gran valore del Pindemonte come colto letterato, e altrettanto non possiamo, come unanime rispetto a lui è la critica, non riconoscere la mancanza di elementi fondamentali per poter considerarlo come autentico artista nel senso pieno della parola.

Ora, come conclusione finale sul Pindemonte, riportiamo, accettando come realtà indiscutibile e significativa, sufficiente e necessaria chiusa di questo saggio, le valorose parole del Foscolo che, sinteticamente ed indirettamente, conferma quello che abbiamo già detto: parole citate dal Fubini nell'introduzione ai "Lirici del Settecento" della Ricciardi. Dice il Fubini: "Un lettore prima ancora che uno scrittore vorremmo dire il Pindemonte; ce lo suggerisce il Foscolo assegnandolo a quella classe intermedia fra i grandi maestri dell'arte e i mestieranti, che se talora, come nel caso suo "produce un autore, è per lo più composta di coloro che potrebbero meglio chiamarsi colti lettori che non scrittori colti."

BIBLIOGRAFIA

- 1) PUPPO, Mario — "Il Romanticismo" Roma, Editrice Studium — 1951.
- 2) SANSONE, Mario — "Storia della letteratura italiana": cap. XXIX: "Il Romanticismo", nuovissima edizione Milano-Messina. — Casa Editrice Giuseppe Principato — 1959.
- 3) CITANNA, Giuseppe. — «Il Romanticismo e la poesia italiana», seconda edizione Bari — Gius. Laterza & Figli. — 1949.
- 4) BARGELLINI, Piero — "Panorama storico della letteratura italiana": Vol. VIII: «Il Settecento», terza edizione — Firenze — Vallecchi Editore — 1951.
- 5) BARGELLINI, Piero — "Panorama storico della letteratura italiana": Vol. IX: "Primo Ottocento", seconda edizione, Firenze — Vallecchi editore — 1950
- 6) GIANNESSI, Ferdinando — "Letteratura Italiana: le correnti": "Civiltà e letteratura nell'Italia dell'Illuminismo e del Romanticismo" — parte prima — Milano — Marzorati Editore, 1956.
- 7) NATALI, Giulio — "Storia letteraria d'Italia": «Il Settecento», vol. I, terza edizione, Milano — Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi — 1936.
- 8) NATALI, Giulio — "Storia letteraria d'Italia": "Il Settecento", vol. II, terza edizione — Milano — Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi — 1936.
- 9) BIGNONE, Ettore — "Il libro della letteratura greca" — Firenze — G. C. Sansoni Editore, 1940.

- 10) TESCARI, Onorato — "Storia della letteratura romana". Società Editrice Internazionale — 1941.
- 11) SAPEGNO, Natalino — «Compendio di storia della letteratura italiana», vol. III, quarta edizione — Firenze — "La Nuova Italia", Editrice, 1954.
- 12) VICINELLI, Augusto — «Maestri e poeti della letteratura italiana» — antologia — Vol. III; "Scrittori dell'800 e del 900": Libro I: "L'età del Risorgimento", X edizione, Edizioni scolastiche Mondadori, 1958.
- 13) VICINELLI, Augusto — «Maestri e poeti della letteratura italiana» — storia letteraria: vol. II: "Dall'Ottocento all'età nostra", VII edizione, Edizioni scolastiche Mondadori, 1950.
- 14) VICINELLI, Augusto — "La letteratura d'Italia" — vol. IV: "Neoclassici e romantici", Antonio Vallardi Editore, 1954.
- 15) CINTI, Vitaliano — "Guida alla poesia" — Bologna — Editrice Ponte Nuovo, 1960.
- 16) CARPEAUX, Otto Maria — «História da literatura ocidental», vol. III — Rio de Janeiro — Edições O Cruzeiro, 1961.
- 17) MAIER, Bruno — "LIRICI del SETTECENTO", vol. 49 — Milano-Napoli — Riccardo Riccardi Editore, 1959.
- 18) LEGOUTS & CAZAMIAN'S — "History of English literature", translated from the French by Helen Douglas Irvine e W. D. Mac. Innes, M. A., and the author, J.M.Dent and SonsLTD., London, 1948.
- 19) IZZO, Carlo: — «Storia della letteratura inglese», vol. II: Dalla Restaurazione ai nostri giorni": cap. II — Milano — Ed. "Nuova Accademia", 1947.
- 20) LEMONNIER, Léon — "Les poètes anglais du XVIII siècle", collection "Le livre de l'étudiant" — Paris — Belvin & Cie, 1947.
- 21) FLORA, Francesco — "Storia della letteratura italiana" — vol. IV: "L'Ottocento", VIII edizione, Mondadori editore, 1953.
- 22) MOMIGLIANO, Attilio — "Storia della letteratura italiana", cap. XVII — Milano — Casa Editrice Principato, 1936.
- 23) TRECCANI, Giovanni — «Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed arti», vol. XXVII — Roma, 1935.
- 24) TRECCANI, Giovanni — «Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed arti», vol. XXXI, Roma, 1936.
- 25) BOMPIANI, Valentino — "Dizionario letterario delle opere e dei personaggi", Vol. III — Milano — Valentino Bompiani Editore, 1947.
- 26) BOMPIANI, Valentino — "Dizionario letterario delle opere e dei personaggi", Vol V — Milano — Valentino Bompiani Editore, 1951.
- 27) BOMPIANI, Valentino — "Dizionario letterario delle opere e dei personaggi", Vol. VI — Milano — Valentino Bompiani Editore, 1951.
- 28) BOMPIANI, Valentino — "Dizionario letterario degli autori", Vol. I, Valentinc Bompiani Editore, Milano, 1956.
- 29) BOMPIANI, Valentino — "Dizionario letterario degli autori", Vol. III — Milano — Valentino Bompiani Editore, 1957.
- 30) APOLLONIO, Mario — "Storia della letteratura italiana", 2.a edizione — Brescia — "La Scuola" Editrice, 1957.