Alessandro Poloni

Joseph Luzzi
Il romanticismo italiano e l'Europa (Fantasia e realtà nell'immaginario occidentale)
Roma
Carocci editore
2012
ISBN: 978-88-4306-310-9

Per parlare del libro di Joseph Luzzi si potrebbe partire, con poca originalità, dal titolo dell'edizione italiana, il piano e un po' scolastico *Il romanticismo italiano e l'Europa*. Un titolo che non ricalca quello più sapido dell'edizione americana: *Romantic Europe and the Ghost of Italy*. Dove a spiccare è quel 'Fantasma' che, fedele alle sue prerogative, scompare dal titolo italiano, lasciando intatta nei lettori la curiosità di sapere dove sia sparito. Sì, perché il bel volume di Joseph Luzzi è anche un libro di fantasmi. Non solo quello dell'Italia, che appare e scompare nei dibattiti e negli interessi degli intellettuali europei tra XVIII e XIX secolo (e oltre). Ma anche quello di autori e opere, più o meno periferici nelle storie letterarie dei loro paesi, che qui fanno capolino assumendo ruoli e rilievo del tutto inattesi (è il caso, solo per fare un esempio, dell'inglese Landor e dell'italiano Bettinelli). È una delle abilità del critico americano e una delle riuscite del libro: far ricomparire opere e autori, da un capitolo all'altro, secondo strategie di lettura e metodologie d'indagine che si adeguano a finalità e contesti diversi.
Uscito negli Stati Uniti nel 2008 per la Yale Universty Press, il libro di Joseph Luzzi, professore associato di Letteratura italiana, è uscito presso l'editore Carocci nel settembre del 2012. Dopo una ricca Introduzione (*L'ambigua modernità italiana*), che chiarisce il punto di vista dell'autore (considerare «per la prima volta […] il romanticismo italiano a partire da un punto di vista anglosassone»; p. 16), espone gli obiettivi e la partizione del libro, dando conto puntuale delle scelte metodologiche («inserire i testi primari del romanticismo italiano all'interno di una discussione letteraria comparata da cui per troppo tempo sono stati esclusi», p. 40), il saggio si dipana attraverso otto capitoli, raggruppati in tre parti (*Genus italicum, Eredi di una selva oscura e Corpus italicum*). I singoli capitoli potrebbero funzionare bene anche come autonomi saggi (brevi): i primi due, il 4 e il 5, erano infatti usciti in rivista prima dell'edizione americana in volume. Però non c'è alcun dubbio che l'autore abbia voluto dare continuità al suo «studio sul mito dell'Italia e della ricezione del romanticismo italiano nell'Europa del XIX secolo» (p.11) collegando tra loro le tre parti, anche con l'inserimento di un Prologo ad apertura della seconda parte, che poteva apparire la più slegata dalle altre. È così più facile apprezzare i molteplici fili che attraversano i capitoli con la ripresa di temi autori e opere. Chiude il libro l'imprescindibile Epilogo (*Il cuore infranto della fanciulla Italia)*, che tradisce il grande amore dell'autore non solo per la materia trattata ma anche per l'Italia, svela le intenzioni profonde dell'opera e contiene la migliore definizione del libro: «il racconto della passione straniera nei confronti dell'Italia e della gelida risposta italiana a questo amore agrodolce» (p. 319).
La natura di tale contrastata relazione sembra allungarsi ben oltre i limiti temporali che l'autore si è scelto, e arrivare fino ai giorni nostri. A questo fa pensare la scelta di Luzzi di affrontare, già nel primo capitolo, l'analisi del film di Roberto Rossellini *Viaggio in Italia* del 1954, che è una critica esplicita a tutti i luoghi comuni alimentati dagli stranieri sull'Italia. Questa sorta di Grand Tour realizzato fuori tempo massimo dalla coppia londinese di Katherine e Alexander Joyce, diviene presto nient'altro che un «viaggio borghese […] profondamente antiepico» (p. 82), con la giovane Katherine che cerca «un trasporto emotivo di ispirazione romantica […] e invece trova soltanto una Napoli spogliata e chiusa in se stessa» (p. 84).
Forse non è un caso che la risposta a una delle domande centrali del libro arrivi dopo l'analisi del film rosselliniano e la si possa leggere proprio sotto l'immagine degli occhi sgranati e interrogativi

di Ingrid Bergman. «È esistito un romanticismo italiano? – si chiede Luzzi – La risposta è in parte affermativa […] come dimostrano gli innegabili esiti culturali, letterari e perfino politici degli autori italiani dei primi del XIX secolo […] Al contempo, però, la risposta è anche negativa, perché la produzione letteraria italiana fra la Rivoluzione francese e i moti rivoluzionari del 1848 non fu 'romantica' nel modo in cui la maggior parte degli scrittori europei intese il termine all'epoca, e non lo fu neppure nel modo in cui la maggior parte degli storici di letteratura comparata intende il termine oggi» (p. 85).
È Foscolo «l'autore che probabilmente rappresenta il vero protagonista di questo studio» (p. 20). La centralità della figura e dell'opera di Foscolo, senza mettere in ombra i numerosi altri protagonisti del libro, non è in discussione. Essa rappresenta il filo conduttore più resistente dell'intero lavoro di Luzzi, per il quale l'autore dei *Sepolcri* è figura imprescindibile per rendere evidenti ed esemplari i nodi problematici che distanziano il romanticismo italiano da quello europeo. Foscolo, sembra suggerire il critico americano, già nella prima parte del saggio e poi nel capitolo conclusivo, aveva tutte le caratteristiche per diventare, unico fra i grandi scrittori italiani tra Settecento e Ottocento, un innovatore autentico: era il più europeo, quello che aveva viaggiato di più (assieme ad Alfieri), era il più vicino all'Inghilterra che sceglierà per il suo esilio, era il più distante dal clericalismo e dalla religione (elemento che renderà quasi impossibile in Europa la ricezione piena dell'opera manzoniana). Foscolo, insomma, era il più adatto a fare quel salto verso la modernità che l'Europa chiedeva all'Italia. Ma neanche a lui quel passo riuscirà: troppo forti il legame con la tradizione e la volontà di difendere le memorie e i morti di Santa Croce, per paura che anche Firenze finisse, come l'antica Troia, distrutta dalle fiamme. Foscolo dedicò tutta la vita alla «fondazione di un culto della storia letteraria» come «culto della nazione», ma proprio il suo merito maggiore agli occhi degli italiani gli guadagnò l'indifferenza della critica straniera, che non seppe vedere nel capolavoro di Foscolo «forse la più potente meditazione sul valore dei sepolcri elaborata nell'Europa dei primi del XIX secolo» e l'emblema del «problematico rapporto dell'Italia con la modernità» (p. 28).
Gli scrittori che intraprendevano il loro viaggio in Italia, d'altronde, non erano interessati all'Italia reale, alla sua arretratezza economica e ai suoi problemi politici, ma soltanto ai monumenti e alle testimonianze dell'antica grandezza. Per Goethe, così come per Winckelmann, l'Italia era «l'università del mondo», luogo di educazione estetica cui dedicare uno spazio limitato, che impediva l'elaborazione di meditate considerazioni sociologiche. L'idea prevalente era che il fascino dell'Italia proveniva dal suo essere un paese premoderno, molto diverso dai più evoluti paesi europei. In questo modo anche gli elementi innovativi o di eccentricità della cultura e della letteratura italiana furono sottovalutati e non compresi.
L'opera che meglio racconta le inclinazioni romantiche dell'Europa nei confronti dell'Italia è *Corinne* di M.me de Stael. Nel suo romanzo, in parte autobiografico, la scrittrice francese ricorda che l'Italia, pur priva di società e di un'opinione pubblica degna di tale nome, possiede qualità che è difficile trovare in Europa: le donne sono più libere, l'arte prospera ed è vivo il sentimento personale della giustizia. E tuttavia Oswald, il protagonista maschile della storia, abbandona Corinne al suo destino di morte in Italia per far ritorno nella sua Inghilterra, che gli garantisce valori ben più solidi di indipendenza, sicurezza e libertà. Oswald con le sue «osservazioni e opinioni sull'Italia – conclude Luzzi – ha forse contribuito più di ogni altra figura nella storia letteraria a plasmare un'idea di Italia moderna che fosse in qualche modo esportabile» (p.115). Un'idea di Italia che Foscolo combatterà risolutamente, dal suo esilio inglese, criticando sia la *Corinne* di Mme de Stael che il *Viaggio in Italia* di Goethe. Per lui il legame con la tradizione da parte della letteratura italiana dell'Ottocento non è un tratto antimoderno da emendare, ma costituisce l'impronta che deve continuare a plasmare la vita individuale e collettiva dell'Italia e assicurarne l'originalità. Foscolo invita gli intellettuali europei ad approfondire e a riflettere, ma il suo invito cadrà nel vuoto (è singolare che il suo *Lettere scritte dall'Inghilterra* non sia mai stato tradotto in inglese). A prevalere sarà il punto di vista di Mme de Stael e sarà proprio «nella fine di Corinne che ha inizio la diffusione romantica ed europea dell'idea d'Italia promossa da Mme de Stael: un paese funebre dove, per dirla con Corinne, talvolta il cielo è più bello di notte, quando avanza la morte del giorno»

(p. 149). Come a dire, ed è l'idea centrale oltre che il titolo del capitolo 3, che *La morte dell'Italia e la nascita del romanticismo europeo* sono eventi contemporanei.
La seconda parte del libro è dedicata alla questione di Dante che, scrive Luzzi, «occupa un ruolo centrale tra le tradizioni culturali italiane e la formazione dei movimenti romantici in Europa» (p 153). Si potrebbe sintetizzare con una battuta la questione: Dante piace così tanto ai romantici perché è stato fortemente osteggiato dagli illuministi. L'interesse crescente per la figura e l'opera di Dante da parte dei romantici corrisponde al bisogno di marcare le distanze dall'Illuminismo e dal classicismo, anche nel segno di un recupero della cultura medievale.
Il campione settecentesco dell'antidantismo era statoVoltaire. Il suo «nessuno legge più Dante in Europa» suonava come una stroncatura senza appello. Pur conoscendone l'opera e apprezzando la letteratura italiana, lo scrittore francese dimostra una sostanziale indifferenza e un netto rifiuto nei confronti della figura di Dante. Ciò avviene per diverse ragioni, che vanno dall'intolleranza verso gli elementi mistici e religiosi presenti nella Commedia all'incapacità di collocare l'opera dantesca, nella sua interezza, in un contesto storico coerente. Ma le ragioni principali dell'avversione di Voltaire sembrano essere altre. Innanzitutto un gusto e un'idea di letteratura che lo collocano agli antipodi rispetto a Dante. Per il raffinato intellettuale illuminista la letteratura contribuisce alla civiltà di un paese più o meno come «l'abbigliamento, la cucina, il giardinaggio e persino l'allevamento degli animali». Siamo, come è evidente, lontanissimi da Dante. C'è poi un secondo motivo di avversione, più specifico e più produttivo di conseguenze, ed è il fastidio che prova Voltaire nei confronti dell'autorappresentazione e dell'ingombrante autobiografismo della *Commedia* dantesca. Le autobiografie prodotte nel Settecento (anche Voltaire ha parlato di se stesso in diversi scritti) si limitavano a documentare dati esteriori, senza alcun interesse per lo scavo interiore. E il motivo era semplice: per Voltaire, e non solo per lui, le questioni intime, personali, sono insignificanti. Per questo Voltaire non risparmierà la sua critica aspra alle *Confessioni* di Rousseau, l'opera che, secondo il critico americano, segna «il passaggio dalla biografia illuminista a quella romantica o moderna».
Ma Dante funziona come cartina di tornasole non solo per Voltaire e la sua idea di autobiografia, ma anche per l'opera di due autori così decisivi nel percorso critico di Luzzi da occupare quasi per intero i capitoli 5 e 6: Vittorio Alfieri e William Wordsworth.
La vicenda del primo viene raccontata come il tenace sforzo di liberarsi dall'illuminismo, da Voltaire e dalla lingua francese. Per trasformarsi a pieno titolo in scrittore italiano, Alfieri si rivolge proprio a Dante. «In nessun altro autore la Commedia è presente nel proprio discorso autobiografico come in Alfieri, il quale giunse a identificarsi con Dante dopo aver rifiutato la nozione illuministica di *homme de lettres*» (p. 195). Alfieri parte dall'interpretazione dell'opera dantesca, prosegue con la sua incorporazione per arrivare alla fase della vera e propria identificazione, corrispondente agli anni conclusivi della sua vita, in cui l'autore «non scrisse più tragedie ma dedicò tutte le sue energie alla costruzione di un elaborato ritratto di sé come primo tragediografo d'Italia e sedicente erede della tradizione delle moderne lettere italiane che ebbero principio in Dante» (p. 214).
Il rapporto dello scrittore inglese William Wordsworth con la figura di Dante è raccontato, nell'avvincente capitolo 6, come un autentico, contrastato, corpo a corpo. Lettore di Dante per quarant'anni, Wordsworth matura nella fase centrale della sua attività artistica un antidantismo che risponde quasi solo a ragioni strategiche e strumentali. Criticare Dante, infatti, significava per lui prendere le distanze dai contemporanei colleghi romantici che ne avevano mitizzato l'opera senza conoscerla a fondo. Era inoltre l'occasione per criticare la sudditanza dei connazionali nei confronti della detestata filosofia tedesca dei fratelli Schlegel e del circolo di Jena, nonché un modo per opporsi a quel radicalismo politico che andava di moda fra i giovani romantici inglesi ma che confliggeva col conservatorismo della sua età matura. E tuttavia Wordsworth non esita a riavvicinarsi a Dante e alla *Commedia* quando si incrina bruscamente il rapporto con l'antidantista Landor, tanto che nel suo capolavoro autobiografico *Prelude*, ambizioso e complesso, si possono trovare numerose affinità con la *Commedia* dantesca. Il ritratto dello scrittore inglese si conclude con un'osservazione un po' curiosa, secondo la quale l'antidantista Wordsworh sarebbe stato, fra

tanti estimatori a volte acritici di Dante, il più attrezzato a capire il *Paradiso*, la meno letta e compresa delle tre cantiche dantesche in epoca romantica.
Da Dante prende le mosse anche la terza parte del saggio che, già dal titolo *Corpus italicum*, chiarisce l'intenzione dell'autore di tornare a parlare di autori e opere italiane, mettendo al centro il tema del corpo politico dell'Italia. Il Fantasma sembra dileguarsi per lasciare spazio ad un Corpo: quello della nazione Italia che, nato prima come corpo allegorico dai testi di alcuni dei massimi scrittori italiani, sta diventando nell'Ottocento realtà storica e politica. Il cap. 7 diventa allora un'interessante galleria di ritratti dell'Italia rappresentata sempre come donna, componendo l'idea della virile Roma antica con quella decadente dell'Italia moderna.
I testi presi in esame sono quelli classici: da Dante (*Purgatorio VI*) a Petrarca (la canzone 128 *Italia mia*), da Machiavelli (*Il Principe*) all'Alfieri del *Sonetto a Dante*, fino alla leopardiana canzone *All'Italia*. Il metodo comparativo, utilizzato in maniera efficace e sistematica lungo tutto il saggio, diventa qui confronto ravvicinato fra testi piuttosto noti della letteratura italiana, con risultati spesso originali e sorprendenti. Un caso per tutti: la canzone *All'Italia*.
Di Leopardi non si parla molto nel libro, tranne in questo capitolo in cui si affronta il testo della «tentacolare, iperbolica e sbilanciata» (p. 284) canzone *All'Italia*. Un testo che rivela non solo ciò che il giovane Leopardi pensa dell'Italia, ma soprattutto il modo in cui egli si applica alla costruzione della propria voce poetica, in stretto rapporto con la tradizione letteraria italiana. «La caratteristica più affascinante di *All'Italia* è filologica: in maniera tipicamente leopardiana, la poesia rivela una storia della letteratura italiana in miniatura» (p. 283). A questo proposito, l'osservazione forse più acuta e ricca di implicazioni riguarda il sottotesto della canzone: quello riconosciuto è petrarchesco, ma quello spesso ignorato e forse più significativo è foscoliano. Non solo il riferimento a Simonide ma la stessa centralità del tema delle tombe porta ai *Sepolcri* di Foscolo. E l'«io solo / combatterò, procomberò sol io» dei vv.37-38 ha accenti sicuramente ortisiani, ben lontani da quelli rinunciatari della canzone petrarchesca. «*All'Italia* di Leopardi, come *Dei sepolcri* di Foscolo, cercava di risolvere la secolare frammentazione politica italiana ancorando la sua richiesta di unità nazionale alla retorica del sepolcro e all'onore che deriva dal morire per la propria nazione» (p. 286-87). E il debito nei confronti della poesia foscoliana non si ferma alla canzone *All'Italia*: vero erede dei *Sepolcri* è il capolavoro *La ginestra*, «che trae il suo campionario di immagini dalla poesia di Foscolo» (p. 289).
A Foscolo dunque si torna, non si può che tornare, a conferma di quella centralità di cui si parlava all'inizio. Il conclusivo cap. 8 chiude la galleria dei ritratti letterari dell'Italia, iniziata nel capitolo precedente, con una specie di colpo di scena: il vero corpo politico italiano è quello di Parini. Diversamente dagli altri scrittori per i quali l'Italia è donna, fanciulla ferita, per Foscolo essa è «sia donna che uomo». L'allegoria nazionale foscoliana attraversa nell'*Ortis* una fase matriarcale (Teresa) e una patriarcale (Parini), costituendo «un'allegoria nazionale risorgimentale alternativa alla centenaria donna italica di Dante, Petrarca e successori» (p. 303). Anche l'ultima stagione foscoliana, quella del duro esilio inglese, segna un ritorno a Parini come mito e allegoria risorgimentale.
L'interessante saggio di Joseph Luzzi cerca di rispondere, e lo fa con successo, a numerose domande che hanno a che fare col difficile rapporto tra il romanticismo italiano e quello europeo. Ma una rimane sospesa, proprio nelle righe finali. Eccola: «Il mondo moderno capirà prima o poi, per citare Leopardi, "il suono / di que' popoli antichi", la voce antica dell'Italia?».