

ATENEIO DI BRESCIA  
ACCADEMIA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

GIUSEPPE NICOLINI  
NEL BICENTENARIO DELLA NASCITA  
1789-1989

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI

Brescia, marzo 1990



BRESCIA  
1991



ATENEIO DI BRESCIA  
ACCADEMIA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

GIUSEPPE NICOLINI  
NEL BICENTENARIO DELLA NASCITA  
1789-1989

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI

Brescia, marzo 1990



BRESCIA  
1991

Supplemento ai  
COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA - per l'anno 1991  
*Autorizzazione del Tribunale di Brescia N. 64 in data 21 gennaio 1953*  
Direttore responsabile UGO VAGLIA

---

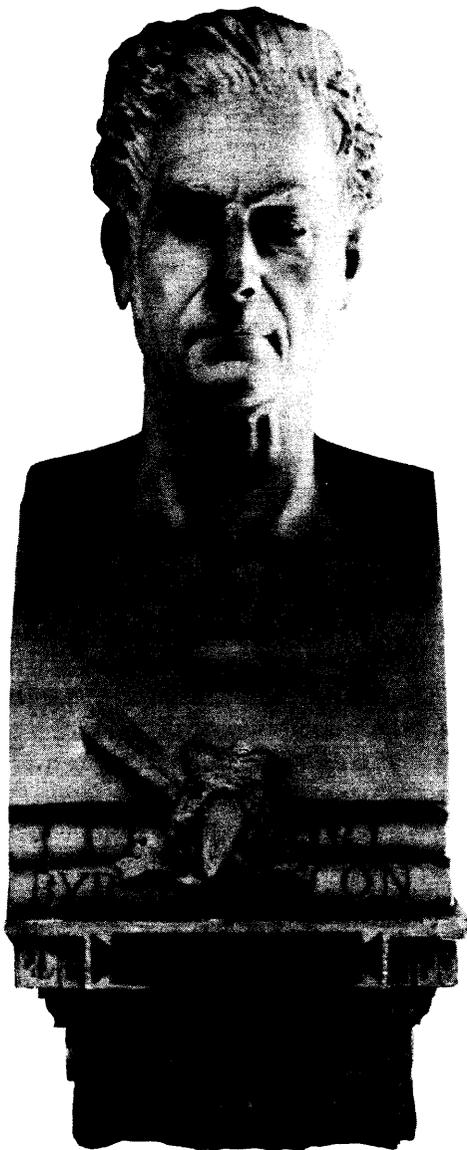
STAMPERIA FRATELLI GEROLDI - BRESCIA 1991

*L'Ateneo di Brescia, che lo ebbe solerte Segretario per molti anni, e il Comitato dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, hanno organizzato il Convegno su Giuseppe Nicolini svoltosi il 10 Marzo 1990 per ricordare il secondo centenario della nascita dello scrittore.*

*Si è lieti di presentare ora gli Atti di quell'incontro che ha bene lumeggiato i vari aspetti della poliedrica attività del letterato e patriota.*

*La sua personalità, rimasta fino ad ora nell'ombra rispetto a quella di altri contemporanei come Cesare Arici, Camillo Ugoni, Luigi Lechi, in sintonia con il suo carattere umbratile, spicca ora di maggiore luce e ci si augura che possa trovare il giusto posto nel complesso panorama culturale di Brescia nella prima metà dell'Ottocento.*





*Giuseppe Nicolini*  
(Busto in gesso, donato all'Ateneo da Ignazio Villa - 1870)



Enzo Noè Girardi

## Giuseppe Nicolini e l'ambiente bresciano del primo Ottocento

Signore e Signori, sono vivamente grato agli amici bresciani e in particolare ai Presidenti, dott. Gaetano Panazza, dell'Ateneo, e prof. Luigi Amedeo Biglione di Viarigi, del Comitato bresciano dell'Istituto per la Storia del Risorgimento, per avermi invitato ad introdurre i lavori di questo convegno, con il compito specifico di tratteggiare sommariamente la figura di Giuseppe Nicolini, vista in rapporto con l'ambiente culturale bresciano del primo Ottocento.

Non possedendo, a onor del vero, una preparazione specifica sulla cultura bresciana dei primi decenni dell'Ottocento, soprattutto per quanto riguarda i suoi pur rilevanti aspetti sociali e politici, dappprincipio ho avuto qualche esitazione ad accettare l'invito. Esistazione tuttavia subito superata, in base a due considerazioni: la prima, che nei miei anni di insegnamento a Brescia, non sono poche le tesi di laurea che ho avuto modo di seguire su letterati bresciani anche di questo periodo, che hanno suscitato il mio interesse e che offrono ancor oggi non pochi motivi di indagine; la seconda, che io trovo e provo in me stesso, per le condizioni in cui si è svolta la mia vita e la mia formazione intellettuale, una certa affinità e simpatia con e per quello che mi sembra il tratto più caratteristico della cultura bresciana di tale epoca.

Veneto, quanto all'origine familiare, ma nato e vissuto per quasi tre lustri in questa provincia, e trovandomi ormai da più di vent'anni ad operare tra Milano e Brescia come, se mi si passa il termine, un pendolare della cultura e dell'insegnamento universitario: io penso di essere non del tutto inadatto a svolgere il compito richiestomi, proprio in virtù di una certa qual connotazione, diciamo, «lombardoveneta» della mia formazione e sensibilità di letterato che, nel senso che poi cercherò di illustrare, mi sembra contraddistinguere nettamente la cultura bresciana dell'età risorgimentale, anche e soprattutto in quegli aspetti più propriamente letterari su cui credo debba cadere la nostra attenzione, trattandosi di meglio illuminare la figura, appunto, di un letterato quale fu Giuseppe Nicolini.

Su tali aspetti, cioè sulle varie opere che li rappresentano, sugli uomini che le hanno prodotte, sugli istituti, le tradizioni, le circostanze storico-politiche che le hanno rese possibili, io non posso qui che rimandare alla davvero non scarsa letteratura storico-critica che si deve soprattutto alla operosità di studiosi bresciani attivi dalla metà del secolo scorso ad oggi. Mi riferisco innanzitutto alle importanti monografie che sono state dedicate sia a quel fatto capitale, di forte stimolo e di potente coagulo delle energie intellettuali cittadine, che fu il soggiorno bresciano del Foscolo, con la pubblicazione dei *Sepolcri* (Pallaveri, Da Como, Marpicati), sia alle figure dei quattro grandi letterati bresciani dell'epoca: all'Arici, da parte di Zocovich, Gerevini, Sannoner; all'Ugoni, da parte di Bracco, Seneci e Gerevini; allo Scalvini, studiato da Clerici, Bacchelli, Bustico, Marcazzan, Borlenghi, Castellani e recentemente dal Danelon; allo stesso Nicolini, cui forse è stata data meno attenzione che ai precedenti, a parte i lavori del Cantù e del Pallaveri.

Ma vorrei ricordare anche opere d'assieme, da quelle del Cocchetti, del Picinelli, del Da Como, del Guerrini, fino alla più recente esposizione del prof. Viarigi, nel IV volume della *Storia di Brescia*. Dando notizia anche delle figure dei letterati minori e di tutti coloro che hanno in qualche modo onorato Brescia e l'Italia, oltre che nella letteratura, nell'arte, nella scienza, nella teologia, nella politica, e ancora con la cospirazione, l'esilio e talora il sacrificio della vita per la libertà della patria, questi lavori consentono di individuare il primo e più evidente carattere dell'ambiente socioculturale cittadino di quel tempo, in una grande ricchezza e versatilità di interessi insieme ideali e pratici, di cultura e di azione, creativi e critici, di ambito locale, ma anche nazionale ed europeo, ove, sul fondamento di una tradizione classica e classicistica ancora veneta, veronese e padovana, e legata al Settecento arcadico, si inseriscono senza apparente contrasto, anzi con prevalenti tendenze conciliative, i movimenti e le forme della cultura moderna: illuministica, giansenistica e giacobina, prima, e poi in tutti i sensi romantica, che hanno il loro centro propulsivo nel capoluogo lombardo; e dove l'ammirazione per Shakespeare e l'adesione all'invito della Signora De Staël a tradurre i moderni stranieri non significa in alcun modo dimenticanza dei classici antichi o rinuncia alla tradizione della letteratura nazionale.

È giusto in questa prospettiva, torno a dire, lombardoveneta, ma che potrei anche definire «foscoliano-manzoniana», che mi pare si possa cogliere il tratto più distinto e proprio della cultura bresciana del primo Ottocento e della figura stessa del Nicolini. Non solo e non tanto, però, nel senso minore di una certa facile disponibilità e recettività rispetto a influenze di varia provenienza e di opposto segno, come rispetto a generi letterari diversi; non solo cioè nel senso di un certo eclettici-

simo, come tra poesia e critica e versi e prosa, così tra sopravvivenze arcadiche e letteratura impegnata, classicità e romanticismo, provincia e cosmopoli — eclettismo che rivelerebbe insufficiente comprensione delle ragioni più profonde tanto del vecchio quanto del nuovo; ma anche e più nel senso maggiore, originale e innovativo anche rispetto alle posizioni più nuove, più, per così dire, milanesi, di un effettivo superamento dei termini opposti, quanto meno a livello di riflessione critica.

Ma qui, a questo punto, s'impone una considerazione di metodo. Se ci chiediamo quale sia, in ultima analisi, al di là della varietà di condizioni storiche e geografiche delle singole regioni e città, nonché delle posizioni e delle forme particolari che la cultura può assumervi, il significato globale di questo movimento primo-ottocentesco della storia culturale italiana, la risposta non può che riferirsi al fatto di un urto epocale tra due modi opposti di intendere la funzione delle lettere: quello tradizionale, classico, dominante tra umanesimo e arcadia, per cui le lettere sono riconosciute come il fattore fondativo e propulsivo di tutto il sapere, ponendosi al tempo stesso come strumento celebrativo della società e della nazione che lo esprime nelle sue varie forme di vita; e quello moderno, generato dalla rivoluzione illuministica e borghese, e tuttora vigente, anche se ormai largamente messo in discussione, che assume la letteratura e le attività estetiche in genere come funzioni pratico-conoscitive secondarie quanto all'origine e alla natura propria, e in tanto degne di considerazione in quanto adeguino le loro operazioni alle preminenti ragioni del vero e dell'utile, o piuttosto di ciò che lo spirito pubblico e le forze politiche o sociali via via dominanti ritengono essere utile e vero.

Come la storiografia letteraria si richiama ancora oggi, in sostanza, al modello desanctisiano, cioè all'eteronomismo romantico, così non fa meraviglia che anche nel descrivere i fatti di questo periodo di cui ci occupiamo, essa non appaia imparziale. Così, non solo trattando appunto la polemica classico-romantica essa privilegia nell'attenzione e nella stima i sostenitori delle posizioni romantiche rispetto a quelli del classicismo; tanto che, di fronte all'impossibilità di sminuire la grandezza dei due massimi interpreti e fautori del classicismo, Foscolo e Leopardi, non esita a stravolgerne il pensiero e il significato stesso dell'arte, sì da farli apparire in qualche modo anch'essi romantici; ma anche, tra i romantici, dà più attenzione e rilievo e merito a coloro che nella disputa accentuarono i motivi di contrasto e di divisione, cioè soprattutto la prospettiva eteronoma del vero e dell'utile, che non a coloro che — come appunto il nostro Nicolini — in ragione di una precedente esperienza classica, ma anche, direi, per una maggior penetrazione teoretica di ciò che è proprio ed essenziale alla poesia, misero l'accento su quello che,

nonostante tutto, classici e romantici avevano in comune: il problema di far comunque poesia, e poesia italiana; moderna, nuova, ma rispondente alla lingua, alla storia, alla sensibilità, al gusto, all'indole nazionale.

Voglio dire insomma che nella luce di una storiografia letteraria che non mutui i suoi schemi dal moralismo e dal sociologismo romantico, magari riveduto e peggiorato in senso marxista, e che privilegi i testi rispetto ai contesti, ponendosi come storia dell'arte letteraria, cioè di come nel tempo si sia ricercata a livello riflessivo e realizzata a livello creativo la poesia; le figure i fatti e le opere che costituiscono il primo Ottocento bresciano possono acquistare un rilievo non trascurabile anche a livello nazionale. E ciò appunto in virtù di quella che Nicolini designa come «tolleranza», cioè di una moderazione classico-romantica che, almeno negli scrittori più significativi, non nasce da superficiale orecchiamento di suggestioni diverse, ma da una reale intelligenza ed apertura verso il moderno, che tuttavia si sostanzia di amore e di fedeltà alla tradizione nazionale, in una chiara consapevolezza teorica del fatto estetico, ovvero della assoluta indisponibilità della poesia a trasmettere verità e precetti che non siano quelli ch'essa esprime quasi sempre senza volerlo e senza saperlo, da se stessa e con se stessa.

E qui vorrei richiamare quel curioso sottotitolo che il Nicolini ha apposto ad uno dei suoi articoli del «Conciliatore»: quello *Sulla poesia tragica e occasionalmente sul Romanticismo*, che suona: «Lettera di un buon critico e cattivo poeta ad un buon poeta e cattivo critico». Che Nicolini sia stato veramente un cattivo poeta o se, esagerando i propri limiti di poeta miore, abbia voluto bilanciare per modestia la definizione di se stesso come buon critico, lascio deciderlo ai tre relatori della mattinata che appunto si occuperanno del Nicolini poeta.

Per conto mio, egli aveva comunque ragione a ritenersi buon critico, anche se l'attività critica appare quantitativamente assai più scarsa di quella del poeta e del traduttore. E se si pensa che anche gli altri due principali scrittori bresciani di parte romantica, Ugoni e Scalvini, si distinguono soprattutto nell'ordine generale della critica — più particolarmente Ugoni come storico della letteratura, Scalvini come critico «stretto sensu», mentre Nicolini come teorico della letteratura — essendo comune a tutti e tre, nell'attenzione posta al testo e al suo valore estetico, un sensibile distacco tanto dal criticismo erudito settecentesco, quanto da quello spesso generico e astrattamente programmatico dei romantici militanti; così a me pare che se, per quanto riguarda la poesia, il più rilevante contributo dei bresciani alla storia della letteratura italiana del primo Ottocento, resta quello del neoclassico e preromantico Arici de *La pastorizia*, e de *L'origine delle fonti*, per quanto riguarda la critica, esso si debba identificare nell'opera critica complessiva di questi tre «ro-

mantici moderati», interpreti di un romanticismo che in modo più consapevole proprio con Nicolini, si nega come ideologia e si pone invece come interpretazione del genio nazionale e affermazione della sua continuità nel concerto dell'Europa moderna. Toccherà a Fabio Danelon illustrare più particolarmente nel pomeriggio l'opera critica di Nicolini, inquadrandola nell'ambiente del «Conciliatore». A me sia però consentito di dare qui almeno qualche prova di quanto son venuto dicendo, soffermandomi brevemente su due dei saggi di Nicolini accolti dal Bellorini tra i documenti del dibattito classico-romantico: quello, già citato, sulla poesia tragica, pubblicato sul «Conciliatore» del 3 marzo 1819, e quello su *Formalismo e tolleranza in fatto di lettere*, scritto e letto all'Ateneo l'anno successivo.

Nel primo, ispirato al problema della nuova drammaturgia, cioè delle possibilità che si aprono a chi voglia tentare in Italia di cimentarsi nella tragedia dopo Alfieri, è sintomatico che l'autore quasi sorvoli su quello che fu uno dei grandi temi del dibattito: quello delle due unità drammatiche di tempo e di luogo, come davvero non degno di troppa attenzione.

Un atteggiamento analogo caratterizza dalla parte dei classicisti l'atteggiamento del Foscolo nel saggio sulla *Nuova scuola drammatica*. Si consideri peraltro che il saggio foscoliano è del 1826, di quando cioè tutto ormai era stato detto su questo argomento, mentre nel 19, quando appunto Nicolini scrive, la questione è alla base del dibattito, e su di essa si impegnano — a parte il Manzoni, che con essa si preoccupava di spianare la strada al *Carmagnola* e che poi si lasciò trascinare dallo Chauvet a dedicarvi quella *Lettre* che in fine sarà costretto a ritrattare col discorso *Del romanzo storico* — critici del calibro di Ermes Visconti, e, da parte classicista, dello stesso Chauvet.

Nicolini, beninteso, non trascura la questione. Anzi, considera che «l'indipendenza dalle unità di tempo e di luogo apra in Italia ai giovani ingegni una strada nuova» anche rispetto a quella, da lui prima indicata come possibile, di un alfierismo patetico, che sviluppi i temi della pietà, anziché quelli del terrore. Ma ciò per lui non significa affatto «aprire la strada all'idealismo, alla metafisica, alle malinconiche ed atroci fantasie boreali, sacrificando la gloria italiana agli stranieri altari, mandare nell'oblivione greci e latini, e canonizzare inglesi e teutoni».

«Nulla di tutto questo, diletto amico; quest'è il romanticismo del pregiudizio, dell'impostura e dell'ignoranza; non è, non può essere quello di M. De Stael, di Sismondi, di Schlegel, del "Conciliatore", cioè quello che considera vera poesia solo quello che ha vita e ispirazione propria, ideale non tolto ad prestito né dagli antichi né dai nordici moderni», ma «concepito nel sistema dei costumi, e delle cognizioni, delle

istituzioni e di tutti gli altri rapporti nazionali e contemporanei, in continuità con la tradizione iniziata da Dante e da Petrarca». Tradizione rinnovabile, peraltro, liberandola dalla mentalità formalistica e dal linguaggio del classicismo convenzionale e pedantesco; posto che «deludere il voto del pubblico che domanda da gran tempo una poesia che si confaccia alle sue cognizioni e al suo modo di vedere e di sentire, è un tradire l'ufficio della poesia, la quale essenzialmente è popolare, un poetare con l'ispirazione degli altri, un fabbricare con materiali preparati dagli altri, un dar pregio all'artificio sopra il genio, all'imitazione sopra la creazione, un rinunciare ai suffragi d'una nazione intera per piacere a un centinaio di sedentari pieni di latino e di greco».

Già qui compare anche il secondo dei grandi temi che furono oggetto del dibattito: quello della mitologia. Il riferimento critico all'uso invalso, nell'età dell'infatuazione umanistica per l'antico, del linguaggio del paganesimo, anche per indicare realtà e aspetti della religione cristiana, «allorché la scomunica era chiamata interdizione dell'acqua e del fuoco e per l'innalzamento di un cardinale alla cattedra di S. Pietro rendevansi grazie agli Dei immortali e Leone X scongiurava Francesco I a muover guerra ai Turchi *per deos atque homines*, è certamente un'anticipazione della tesi che il Manzoni esporrà quattro anni dopo nella lettera al D'Azeglio appunto sul carattere sostanzialmente anche se inconsapevolmente idolatrico dell'uso della mitologia nella letteratura moderna. Senonché, mentre il Manzoni, che certamente sul piano del pensiero riflesso va annoverato tra i romantici più radicali nel senso dell'eteronomia, cioè tra quelli che Nicolini nel secondo saggio, cui ora vengo a far riferimento, chiama «romanticisti» e accusa di intolleranza per l'abuso che fanno di alcuni principi che sono tuttavia alla base del nuovo sistema — mentre il Manzoni bandisce la mitologia come sempre e dovunque idolatrica, il Nostro afferma la necessità di distinguere tra quella parte di essa «che è strettamente religiosa e dogmatica, da quella che è puramente fantastica e popolare», cioè, in altri termini, tra la mitologia, che è la mutevole forma storica del mito, e il mito, la dimensione mitica in quanto è elemento intrinseco ed eterno della poesia:

La prima, siccome fondata nell'autorità e nella educazione è soggetta all'influenza de' luoghi, de' tempi e de' civili reggimenti; dove la seconda, che tutta deriva dalla immaginazione e dalla natura, sarà sempre e dovunque patrimonio della poesia. Imperocché ben può l'uomo, sotto cielo ed istituzioni diverse, credere diversamente di Dio, della provvidenza, dell'anima umana, della vita futura; ma, in ogni tempo, in ogni luogo, in ogni sistema di religione, immaginerà che i mortali straordinari sieno partecipi della matura divina, che invisibili potestà, che geni salutari o malefici turbino con arcani magisteri le leggi del creato e il corso degli

eventi, che l'anime de' trapassati frangano i lacci del sepolcro per consolarci o atterrirci, che esista insomma un mondo intermedio e fantastico fra l'uomo e Dio, il caso e la Provvidenza, la vita e la morte. Il perché, se sono oggimai da lasciare ai vocabolari e alle reggie poetiche le generazioni, le attribuzioni, le vicende, le imprese, il culto de' vecchi numi, e tutta insomma la parte essenzialmente divina del politeismo, perché si dovranno sbandire dal dominio della poesia gli eroi, i mostri, gli spiriti, i fasti, i prodigi dell'antico Parnaso, quando vi si ammettono quelli della Tavola rotonda? In che differisce il tradimento di Teseo da quel di Bireno? Non è la cosa stessa che Armida edifichi e strugga palagi ad una scossa di verga, Alcina trasformi in virgulti i suoi drudi, Merlino evochi nella sua grotta i futuri nipoti di Ruggero, Atlante inganni fra i suoi labirinti i cavalieri coi fantasmi delle lor dame, o che la Circe d'Omero trasformi in bestie gli amanti, il Meri di Virgilio traslochi in erba le messi, l'Erisitone di Lucano tragga dall'Averno gli estinti?

È appunto attraverso quest'argomentazione sulla mitologia che Nicolini arriva al punto capitale del suo pensiero critico: cioè alla piena rivendicazione dell'autonomia dell'arte e della sua alterità rispetto alle scienze morali con cui lo stesso capo dei «romanticisti» la confondeva.

Sonosi persuasi che la poesia, del pari che le scienze morali, debba intendere al miglioramento degli uomini, hanno condizionato i suoi successi alle condizioni dei tempi, le hanno chiesto risultamenti più morali che estetici, le hanno dato per iscopo più l'istruzione che il diletto, più l'utile che il bello. Da ciò il precetto degli argomenti nazionali e moderni, da ciò il subordinamento dell'arte alle esigenze intellettuali del pubblico, da ciò il soggettamento del genio ad ispirarsi e manifestarsi nello spirito e col colore dell'età, da ciò insomma una poetica così concreta e severa da scoraggiare i più felici talenti e i figli più favoriti delle Muse. Non che, oltre il piacere estetico, la poesia produrre non possa effetti morali e di pubblica utilità, non che pur somma non sia la benemeranza di que' poeti che questi effetti cercarono ed operarono; ma ciò che è merito non è dovere, ciò che è possibile non è necessario, ciò che è eventuale non è essenziale. Se cercassimo al poeta l'utilità, quanto pochi sarebbero i poeti! Se la domanda d'Ippolito d'Este all'Ariosto valesse in Parnaso, converrebbe far del Parnaso un deserto. Chiedere al poeta un perché, sarebbe il medesimo che chiederlo a Dio. L'arti si dicono belle, perché il bello è il loro scopo, e nessun altro: se col bello talvolta conseguono l'utile, non è per questo che il cerchino: sono figli della immaginazione e del cuore; e il cuore e l'immaginazione non hanno motivo, né disegno.

Occorrerà arrivare al 1872, cioè al discorso *Sull'avvenire del romanzo in Italia*, letto dal Fogazzaro all'Accademia Olimpica di Vicenza per trovare un'altrettanto esplicita, anche se più pacata rivendicazione dell'autonomia dell'arte come oggetto proprio dell'attività estetica, del cuore

e della immaginazione. Vero è che già due anni prima Leopardi aveva scritto il suo *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, sostenendo sul mito, sul proprio della poesia e sulla necessità di innovare sulla base della grande tradizione nazionale, tesi del tutto simili. Ma, a parte il fatto che il discorso leopardiano sarebbe rimasto inedito e ignorato fino al principio di questo secolo, resta che Leopardi moveva da posizioni nettamente antiromantiche; mentre Nicolini muove da un romanticismo che si pone ormai al di sopra della disputa, come interprete di un movimento letterario nazionale che liberamente assecondi e promuova il moto risorgimentale anche sul piano dell'arte e della poesia.

Ben a ragione dunque il Viarigi ha definito questo saggio letto da Nicolini all'Ateneo come il più completo tra i suoi studi e quello in cui il critico meglio approfondisce il suo pensiero. Aggiungerei che proprio soprattutto per questo saggio egli «rappresenta — cito ancora Viarigi — il pensiero critico più maturo del primo Ottocento», a mio giudizio non soltanto «bresciano» ma italiano.

Flavio Guarneri

## La poesia didascalica di Cesare Arici e di Giuseppe Nicolini

I percorsi lirici e le occasioni biografiche fecero incontrare più volte Cesare Arici e Giuseppe Nicolini. Il primo, nato nel 1782, di soli sette anni superiore all'altro, è ricordato ancora oggi come il poeta più illustre che Brescia abbia avuto<sup>1</sup>.

Definito «l'ultimo cultore della poesia didascalica»<sup>2</sup>, egli visse tra Monti e Foscolo, classicismo e romanticismo, speranza e malinconia, successi e stroncature, accrescendo il prezioso serto del carne rustico con fiori più o meno dignitosamente aulenti. Il destino congiurò in modo tale che proprio a Nicolini toccasse l'elogio funebre dell'amico, dettato il 24 giugno 1837, quasi un anno dopo la scomparsa di Arici<sup>3</sup>.

Nella Sala Maggiore del Reale Liceo di Brescia, in virtù di questo devoto omaggio, si suggellò definitivamente un sodalizio fluito tra moderati consensi e moderati dissensi.

Nell'ultimo periodo gli itinerari letterari dei due s'erano di non poco scostati, ma in quel giorno d'estate del '37 la tonalità di Nicolini s'accordò su note dolci e accomodanti, tese a rievocare la figura d'un poeta che la città aveva, in tanto prorompere d'eventi, trascurato<sup>4</sup>. Così venne ricordato il buon giudizio del Monti<sup>5</sup> a proposito della *Coltivazione degli Ulivi*, composta nel 1805 e uscita, rivista e corretta, tre anni dopo<sup>6</sup>. Sempre in riferimento a questa prova il relatore riconosce che «all'uscire degli *Ulivi* l'ammirazione e gli applausi furono unanimi ed universali; e da quell'istante siccome l'Italia collocò l'Arici fra i più leggiadri e nobili ingegni dell'età, così Brescia contò finalmente d'aver in lui conseguito quel vanto che unico tuttavia le mancava, cioè il vanto di poeta»<sup>7</sup>.

Anche il giovane Nicolini applaudì, entusiasmandosi fino a far suoi molti accenni lirici degli *Ulivi*, riversati poi, come si vedrà, nella *Coltivazione dei Cedri*, apparsa nel 1815<sup>8</sup>.

Nel 1812, come ricorda nell'appassionato discorso funebre, conobbe personalmente Arici a Verona e ne coltivò il mito:

«Aspirai ad adornar coll'onore di sua pratica la mia solitudine, e a conformare ai consigli e all'esempio di un tanto maestro i giovanili miei stu-

LA  
COLTIVAZIONE  
DEI  
CEDRI

*POEMA*

DI  
GIUSEPPE NICOLINI

BRESCIA  
PER NICOLÒ BETTONI  
MDCCCXV

di. Adoratore come era delle Muse e ammirator degli Ulivi, niun'altra cosa in quell'età di entusiasmo, d'abbandono e d'amore più ansiosamente io bramava che il conoscerne di persona, come già per fama ne amava, il castissimo e gentilissimo autore. Ed ei già sì pieno di gloria, d'amicizie e d'onori, ei sì provetto, non dirò d'anni, ma d'autorità, per quella umanità e facilità di natura ond'era tanto dotato, me così incolto, novello ed oscuro degnava ammetter non solo nel numero dei suoi più teneri ed intimi amici, ma privilegiare pur anco di sua speciale benevolenza. Io fui de' suoi visitatori più assidui, io fui compagno de' suoi romiti passeggi, partecipe de' suoi pensieri, imitatore de' suoi studi, testimonio de' suoi lavori; io vidi crescere sotto i miei occhi il più elocubrato e perfetto de' suoi poemi; voglio dire l'immortale sua *Pastorizia*, ch'ei stava componendo [...]»<sup>9</sup>.

Pur limando la protocollare patina d'enfasi, resta assodato che Nicolini vide in Arici, per un determinato periodo, il nume al quale ispirarsi poeticamente; inoltre li accomunava l'identico macigno degli studi giuridici, gravante agli esordi della loro ricerca culturale, rimosso con forza dalla passione per le meno concrete, ma più creative lettere<sup>10</sup>. Anni di sogni di gloria e di faticose frequentazioni sui classici, Virgilio in primis, anni durante i quali i due bresciani corsero, coscientemente o no, su linee quasi parallele. In seguito il tracciato divergerà in occasione di alcuni giudizi letterari, quando Nicolini accoglierà, con notevole senso critico, le proposte dell'*audace scuola boreal*<sup>11</sup>.

Entrambi frequentatori del Cantinone di S. Afra, come ricorda il Cocchetti<sup>12</sup>, già ammiratori del Foscolo che a Brescia aveva curato l'edizione dei *Sepolcri*<sup>13</sup>, cullati tra impegnati retaggi classici e ancor deboli istanze romantiche (o patriottiche?), affinarono la loro sensibilità intorno a suggestioni che la voce dei salotti e la successiva «querelle» vollero discordanti.

Nel 1837, sempre in occasione della prolusione funebre per Arici, il buon traduttore di Byron azzardò un nobile giudizio critico, deciso a vagliare, seppur fuggacemente, il male ed il bene presenti nelle nuove teorie letterarie. Altrettanto fuggacemente io riporto il passaggio in questione, ben sapendo che Nicolini concesse maggior tempo e penna all'esercizio del critico:

«Oltre la condizione de' tempi pregiudicò, non dico al successo, ma alla voga e popolarità della *Pastorizia* non solo, ma dell'Aricana poesia in generale, l'influenza delle nuove teorie letterarie che ai nostri dì si fe' tanto sentire in Germania, in Francia e in Italia, e che fu mista di bene e di male. Imperocché ben è vero che l'arte per essa liberossi dal giogo d'alcuni vecchi pregiudizi, che l'estetica sviluppò, chiarificò e ridusse ad unità di dottrina alcuni pensamenti, per altro non nuovi, che sopra tut-

to, per restringere il parlare all'Italia, la conoscenza, lo studio, l'esempio delle lettere straniere fe' più tollerante la critica, il gusto meno schifo, l'ingegno più intraprendente; ma vero è altresì che l'abuso della teorica diè nei sofismi e nelle astruserie, lo spirito di sistema nelle utopie letterarie, lo studio di novità nello sforzo, di popolarità nel volgarismo, di naturalezza nel lassismo, di verità nell'abbandono dell'arte, e che l'amore, la smania, lo spasimo, l'imitazione servile degli scrittori d'oltremonte facendo obbliare, nauseare, e quasi vilipendere i greci, latini e italiani maestri, aperse le porte al neologismo, falsò, scolorì, impoverì di forme lo stile, ridusse la lingua dalla coltura e dalla dignità della scritta al solecismo e alla viltà della parlata, e fece parlare le Muse in prosa misurata, e la prosa in vernacolo»<sup>14</sup>.

Infine, all'Arici Nicolini riconosceva, in tempi d'artificio e di esagerata ricerca del meraviglioso e dell'insolito, il dono della misura stilistica, a sua volta disincantata e lontana, quindi destinata a diventare mesaggera d'una bellezza fattasi cristallo:

«Ora una tal condizione letteraria di cose quant'esser dovesse di pregiudizio ad una poesia tutta spirante atticismo, castigatezza e nativo candore, tutta ridondante di lingua, di dolcissimi numeri e di nobilissime forme, non è chi non vegga. Ma i travimenti del fanatismo, le bizzarrie della moda, le miserie di partito e di scuola sono tutte calamità passeggerie; e alla verità, alla ragione ed al tempo è confidata la gloria dei grandi e veri scrittori. Le opere di Arici appartengono alla posterità, e il suo nome alla storia letteraria»<sup>15</sup>.

L'elogio finale, anche se racchiuso in uno spazio necessariamente retorico, ha la funzione di smorzare la tensione creatasi fra i due negli anni 1818-19, quando Arici aveva evocato con la *Musa virgiliana* una forma poetica scaturita dalla contemplazione idillica della natura e Nicolini aveva risposto alla provocazione con la *Musa romantica*, rifiutando la prospettiva d'una novella Arcadia.

Gli interventi, inseriti dal Bellorini in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*<sup>16</sup>, segnarono un distacco apparente, giocato su incomprensioni che la maturità dei protagonisti riuscirà in parte a ridimensionare.

Il mio contributo, tuttavia, pur senza trascurare la scenografia di fondo, deve focalizzare il momento didascalico di Nicolini, con particolare attenzione ai poemetti esaminati, cioè la *Coltivazione degli Ulivi*, di Arici, e la *Coltivazione dei Cedri*, composta da Nicolini dieci anni dopo.

L'analisi stilistica delle due opere, a mio avviso, non dà adito ad alcun dubbio: la duttilità del verso ariciano è superiore per ricerca musicale e compostezza. Non sono, pertanto, d'accordo col Pallaveri, co-

raggiolo curatore dell'edizione del 1860, il quale asserisce che i *Cedri* sono un «poemetto che, per eccellenza delle forme, l'eleganza dello stile, la varietà e bellezza delle immagini, non sottostà per nulla a quelli sì graziosi e gentili dell'Arici, cui prese ad imitare»<sup>17</sup>.

Decisamente l'Arici possiede un registro lirico più mosso ed elegante, di pregevole maniera fin dalla prima stesura.

La fatica di Nicolini è, nell'insieme, un'attenta esercitazione letteraria, frutto d'un passaggio, d'un tentativo giovanile, d'un ossequio al maestro. È un punto di partenza e non d'arrivo; d'altronde egli si rivolgerà ben presto verso altri orizzonti.

Dedicata al conte Federico Fenaroli (gli *Ulivi* nell'ultima edizione, del 1818, erano rivolti al Monti) e preceduta dai versi virgiliani tratti dal Libro 2° delle *Georgiche*<sup>18</sup>, la *Coltivazione dei Cedri* esordisce con un'apparente affrettata introduzione, mirante ad evitare il luogo retorico dell'apparizione d'una dea o d'una Musa, come nel caso di Minerva, che in una visione aveva esortato Arici a trattare degli ulivi a lei cari. Più bruscamente Nicolini si dichiara cantore dell'albero prezioso a Venere, il cedro appunto: «Te, gentile odorata arbor felice/de' parnassici lauri emula altera,/ canterò»<sup>19</sup>.

Nel Libro 1° la struttura degli episodi e la ripetizione di alcuni sintagmi, nonché di molti termini, sono di netta derivazione ariciana, tanto che è possibile percorrere parallelamente, seppur con qualche variante, il diagramma testuale. Così, ad esempio, l'invocazione a Venere affianca l'invocazione a Minerva; sono presenti in entrambi gli elenchi di piante esotiche disdegnate dai poeti perché non utili; più o meno intorno allo stesso numero di versi<sup>20</sup> emergono i consigli tecnici sulla scelta del terreno adatto alla coltura. Di simile scansione sono, poi, la lode del Benaco e il ricordo dell'età dell'oro. In quest'ultimo accenno péscò con valore paradigmatico i versi di Nicolini «Ma poiché fra' Celesti il terzo regno/ fermò colui che le paterne sedi/ invase»<sup>21</sup>, formati, con le solite lievi rifiniture, sugli ariciani «Il patrio seggio/ poiché invase colui che il terzo regno/ confermò fra' Celesti»<sup>22</sup>. L'operazione ha trasformato il «patrio seggio» nelle «paterne sedi», ha conservato il verbo «invase», sfumato «confermò» in «fermò», quindi spostato sintatticamente senza alcuna variante il resto.

Così pure, in occasione della semina Nicolini riprende con i versi «ma non voler con mangani/ e con ceppi calcar più e più la terra»<sup>23</sup> il consiglio d'Arici «né, come stolto vuol costume antico,/ tu premerai con mangani la terra»<sup>24</sup>. Infine, sullo spegnersi del libro il poeta dei *Cedri*, ritornando all'argomento agreste assegna utilità didascalica alla materia e premette che la verità delle nozioni non è stata inficiata dalla forma lirica, ma solo resa più bella e gradevole:

Né minute parran queste ch'io vado  
opre notando e d'alcun fiore avvoglio,  
che non adonta il ver, ma il ver fa bello,  
lui da ciel derivando.<sup>25</sup>

Lo stesso concetto era stato espresso con maggiore praticità dal cultore degli *Ulivi*, che insisteva sulla cura dei dettagli, dei piccoli moniti, dei segreti dell'arte agricola:

inutil forse  
a te non sembri, che minute cose  
io noti, e studioso in picciol'arti  
troppo io m'affondi; chè da queste appunto  
minute cose util non poco avrai.<sup>26</sup>

In realtà, a poco sarebbero serviti i poemi didascalici che nascevano quasi di giorno in giorno in Italia, nessun contadino, io credo, avrebbe mai seguito come su un manuale le esortazioni all'attenta coltura di cedri, ulivi o altro. Di esercitazioni letterarie si trattava, lavori che qualche volta erano scritti bene e piacevano.

Nel caso di Cesare Arici, particolarmente, l'abbandono a tale genere letterario era motivato dal contesto classicista moderato, che invitava a ricercare nei capolavori del passato parametri di bellezza ritenuti insuperabili, ma imitabili. Il bresciano preferiva l'arte della scultura, — non di rado facendo uso di bulino e cesello — alla pittura, la sicura compostezza d'un passo mitologico all'incerto sciogliersi di passioni. In tal senso il Baldacci definisce l'opera ariciana «poesia della letteratura sorretta da un gusto della conservazione antiquaria delle antiche medaglie o dei moderni cammei», e fornisce così la chiave di lettura della poesia di Arici, «di questo Virgilio nuovo, come fu salutato dai suoi contemporanei (ma non dal Foscolo) che ammiravano nella sua vena didascalica le fantasie leggiadrissime delle Georgiche»<sup>27</sup>. Sempre Baldacci sarebbe portato a limitare le ascendenze letterarie relegandole nella cultura poetica settecentesca, non tanto didascalica, quanto piuttosto scientifica, imperniata intorno al concetto della poesia come maestra prima di sapere e di vivere civile. In questo senso il critico esclude derivazioni dirette da Alamanni e Rucellai, autori tuttavia considerati da Arici<sup>28</sup>. Del primo, estensore del poemetto in sei libri *La Coltivazione*, stampato a Parigi nel 1546 e dedicato a Francesco I, ritenne l'impostazione generale della materia e qualche accenno riguardante l'ulivo in particolare. Forse la dipendenza Alamanni-Arici diventò essa stessa un luogo comune (ne parlerà anche Nicolini nell'elogio funebre, dichiarando vincitore Arici su Alamanni) nato dalla effettiva frequentazione del primo Ottocento del poemetto del fiorentino, leggibile, peraltro, nell'edizione

veneziana Remondini del 1756 con biografia redatta dal bresciano Gianmaria Mazzucchelli<sup>29</sup>.

Più che Alamanni, dunque, e ancor meno Giovanni Rucellai, autore del breve *Le api*, edito nel 1539, l'Arici partì — e non poteva essere una novità — dalla poesia rustica dei latini Columella (da cui prenderà spunti per le parti riguardanti la qualità dei terreni, i concimi, gli espedienti contro le erbacce e le formiche), Catone (considerato ancora per la qualità del terreno e per la cura delle radici — ma si ricordi che su questo argomento il bresciano poteva meglio attingere nella dissertazione del veronese Benedetto Del Bene, autore de *I lavori al suolo degli Ulivi*, o togliere qualche buon consiglio del trattato *Delle lodi e della coltivazione degli Ulivi*, dell'umanista Pietro Vettori (1499-1585), nonché dai poemi scientifici dello Spolverini e del Mascheroni) e quindi Varrone (ripreso per il modo di cogliere i frutti), senza disdegnare lievi reminiscenze di Macrobio e di Plinio il Vecchio<sup>30</sup>.

Di questo ponte gettato all'indietro Nicolini prende, invece, ben poco, preferendo applicarsi sulla rielaborazione ariciana degli autori classici, innestando, ora più ora meno, valenze personali e suggestioni foscoliane. In sintesi, Nicolini s'abbevera al serbatoio lirico di Arici abbondantemente per il Libro 1°, con disinvolta, ma costante frequenza per il 2°, con fugaci assaggi nei restanti libri. Sembra che il discepolo abbia voluto intraprendere il viaggio sotto la stretta e sodale ègida del maestro, con lui abbia compiuto i primi passi, per poi distaccarsi dolcemente, una volta raggiunta l'indipendenza creativa.

In questa seconda fase, tuttavia, appare di tanto in tanto la malinconica ruggente struttura foscoliana, della quale parlerò.

Per quanto riguarda Arici, Nicolini indica senza esitazione in lui il cantore della poesia didascalica contemporanea, elogiandolo direttamente all'inizio del poemetto: con sontuosa immagine il padre Benaco solleva il glauco capo dall'algofo fondo e plaude al suo canto<sup>31</sup>.

Del resto, lo stesso Foscolo aveva scritto benevolmente a proposito della *Coltivazione degli Ulivi* dicendo:

«L'argomento del poema è bello, assai opportuno a' tempi e alla poesia e così vi dissi anche a Brescia: lo stile è di vena limpida, soave e felice; manca, parmi, l'economia e la varietà, e la passione; e queste tre doti si necessarie, benché pare che rifuggano da soggetti didattici, fecero delle Georgiche di Virgilio il poema più perfetto dell'antichità; doti ch'ei ricavò con l'aiuto degli episodi. Né per altro il vostro poema è povero di bellezza; e paragonato a molti altri de' nostri tempi, certamente merita la corona. Ed io non vi consiglierei se vedessi che non potreste far meglio, ma ciò di che tal altro dovrebbe compiacersi come di frutto, voi potete considerarlo come fiore. Così a me pare; non perciò si ha da cre-

dermi; altri potrà meglio di me parlarvi dei vostri versi, ma niuno più sinceramente»<sup>32</sup>.

D'altronde, la permanenza bresciana del Foscolo e la conseguente frequentazione dei bresciani, fra i quali anche i nostri poeti, avevano indotto Arici, con piena e inavvertita coscienza, a trasportare proprio in questo componimento insospettabili, ma evidenti, richiami del poeta di Zante. Fa testo nel Libro 2° il celebre riferimento all'ipotetico profanatore delle piante, amiche, invece, di chi «il ferro crudo/ astenne pio dalle devote frondi»<sup>33</sup>, assai vicino al verso 276 dei *Sepolcri* «asterrà pio dalle devote frondi».

Così pure, sempre in Arici, nel Libro 3° echeggia fortemente il noto passo foscoliano nei versi «Da che Prometeo al sol rapì la fiamma/ e la terra informò di senso e moto,/ operosa una forza alternamente/ strugge e ricrea le cose»<sup>34</sup>.

Analogamente è appartenente allo stesso contesto, affine per la struggente apparizione della morte, il finale degli *Ulivi*, pervaso di molli abbandoni, d'immagini sepolcrali, di languide rimembranze (in corsivo i «ricordi» del carne di Foscolo):

Ma del cantato ulivo ergi la fronda  
pallida, che di verdi ombre ricopra  
il mio sepolcro. Con dimessa fronte  
qui venir ti vegg'io recando a mano  
l'uno e l'altro figliuol, tua cura e mia:  
tu qui apprender potrai del padre il nome  
ai pargoletti figli, e come indarno  
volli a virtù, se morte era più tarda,  
crescerli entrambi. Al lamento, alcuno  
fia che si desti, e liberal di pianto  
benedica alla tomba. Amor governa  
oltre il rogo le tolte anime al pio  
de' congiunti sospiro; ed agli estinti  
scende soave, se virtù lo move  
della santa amistà, carne pietoso.<sup>35</sup>

Impetuosa dovette essere, per il mite e pigro Arici, la sosta bresciana del Foscolo intorno al 1807, periodo in cui attendeva alla stesura definitiva degli *Ulivi* e in cui il bresciano era ancora diventato, suo malgrado, pretesto per un'ennesima baruffa tra l'autore dei *Sepolcri* ed il Monti, o meglio tra la rivista gli *Annali di Scienze e lettere*, del foscoliano Rasori, e il Monti stesso, che scese in campo per difendere, nel 1810, il prediletto allievo dall'accusa di plagio<sup>36</sup>. Sintomatico, semmai, è notare come nel breve volgersi di due-tre anni le cose cambiarono, al-

meno per Arici, che, in seguito alle accuse, si chiuse in una tristezza morale matrice di una poesia davvero conservatrice e di una critica letteraria decisamente antiromantica.

Ritornando a Giuseppe Nicolini, pur ravvisando già nel 1° Libro della *Coltivazione dei Cedri* qualche sintagma foscoliano (il primo verso, per esempio, con l'«odorata arbor felice»), credo di non scoprire niente di nuovo rievocando il famoso finale del Libro 2°, di chiara impronta foscoliana<sup>37</sup>.

Infatti, dopo un attento elenco di attività utili alle piante, quali la cura del suolo, l'innesto, il trapianto e la potatura, dopo aver giocato ancora tra Arici e, marginalmente, Parini, il poeta consiglia di non ferire artificiosamente la pianta nella stagione invernale. E si è al verso 486.

A questo punto si diparte il noto ricordo del fratello Vincenzo, morto durante la sfortunata ritirata di Russia, nel 1812, da parte dell'esercito di Napoleone, che aveva prima vinto a Borodino, era entrato in Mosca deserta e poi incendiata, aveva ripiegato in seguito all'incalzare del rigido inverno, aveva subito il massacro della Beresina.

L'esile catena semantica «inverno della vegetazione-inverno del 1812» innesca un episodio di carattere personale che può essere stato aggiunto in un secondo tempo, a poemetto già concluso. Questa parte, infatti, sembra una sorta d'appendice, seppur liricamente riuscita, che fa esorbitare il numero dei versi del Libro 2° fino al 571, spezzando, così, la scansione armonica dell'economia generale del poemetto.

Senza la digressione della morte del fratello lo schema dei quattro libri verrebbe costituito da 416 - 486 (+ una decina di versi eventualmente caduti per far posto alla digressione stessa) - 417 - 495, creando un magistrale equilibrio numerico fra primo-terzo libro e secondo-quarto.

Oltre al computo anomalo dei versi il brano è segnato da altre due componenti eccentriche rispetto al corso graduale dell'intera opera, vale a dire l'alta frequenza di reminiscenze foscoliane, attinte dai *Sepolcri* e dal sonetto *In morte del fratello Giovanni*, frequenza calibrata solo nell'ultima parte di un libro che risente ancora, per il resto, della lezione ariciana. L'altra consonanza in grado di destare più d'un sospetto circa l'omogeneità creativa di questa ottantina di versi risiede nell'argomento stesso, calato nella realtà storica contemporanea.

Solo in questi versi, infatti, Nicolini allude, nell'arco dell'intero poemetto, a frangenti di vita non appartenenti al passato e non trasfigurati dalla rivisitazione mitologica. Persino Arici, che non va certo considerato un lettore della realtà a lui coeva, aveva accennato alle nuove terre d'America, all'amico Benedetto Del Bene, ad alcuni illustri bresciani, alla vice regina Amalia Augusta, infine a Napoleone, che verrà successivamente invocato come liberatore ne *Il Danubio domato*, composto

nel 1809<sup>38</sup>. Lo stesso Arici, d'altronde, aveva aggiunto in un secondo tempo la descrizione, compresa in una ventina di versi, della battaglia di Eylau del 1807, sempre riguardante Napoleone e la Russia<sup>39</sup>. Tale scena viene inserita verso la fine del Libro 3° della *Coltivazione degli Ulivi*, proprio dopo un accenno alla crudezza dell'inverno nei confronti delle piante. Nicolini accettò senz'altro il passaggio ariciano piante-uomini, vittime del gelo-guerra, connotandolo, tuttavia, di ombre fosciane ed uscendo, finalmente, dal disinteresse per la storia vicina.

Senza la descrizione drammatica della ritirata di Russia l'autore avrebbe potuto conservare il suo aureo disincantato distacco dal presente, evitando, forse volutamente, di riflettere su un'età di inquieti moti, dalla quale desiderava momentaneamente estraniarsi. Solo l'appassionato ricordo del fratello scomparso distoglie Nicolini dalla contemplazione del mondo georgico e dalla limpida rievocazione del paesaggio agreste, inteso più come luogo lontano e mitico che spazio nel quale vivono e lavorano gli individui.

La volontà di sublimare anche formalmente la terminologia tecnica del poemetto si smorza lentamente, cedendo a squarci d'emotivo ricordo, soltanto patinati da iperbatì ed enjambements che, proprio quando scardinano la compostezza sintattica generano pause irregolari, vincoli improvvisi, inciampi che obbligano al pensiero.

A proposito dell'incendio di Mosca il critico subentrerà al poeta quando, nel 1820, in *Fanatismo e tolleranza in fatto di lettere* riprenderà il concetto di poetico, inteso romanticamente: «Il fine delle arti è il piacere; e purché il conseguano, che importano i mezzi? Che importa d'onde e da qual tempo un soggetto sia tolto, purché ci piaccia? Che importa che si goda classicamente o romanticamente, purché si goda? I roghi di Sagunto, le sventure de' Messeni, i fatti di Trasibùlo e di Pelopida non saranno più poetici dopo le fiamme di Mosca, l'esiglio dei Parghesi, le vittorie di Bolivar?»<sup>40</sup>.

È quindi possibile inserire venature romantiche all'interno d'un corpus rigorosamente didascalico, seguendo, peraltro, la linea presente nelle successive prove liriche di Arici, soprattutto in *Sirmione* e ne *Il viaggio malinconico*, composti nel 1822 e nel 1827<sup>41</sup>.

In particolare, il reticolato lessicale del finale del Libro 2°, per tornare a Nicolini, viene connotato intensamente dal dolore e dalla pietà, secondo l'etica foscoliana della memoria.

Il poeta dei *Cedri* modula non pochi ritmi linguistici cantati dal più illustre collega, incastonando antologicamente preziosi gioielli nella struttura compositiva del passo. Così avviene per l'istante in cui «entro i lor petti/ ogni spirito guerrier dorme»<sup>42</sup>, che ricorda l'animoso contrasto

interiore dell'autore di *Alla sera*; così avviene per altre riconoscibili accensioni infiammate dall'apostrofe al fratello:

Miser, chi sa se l'alterezza e l'onte  
del tuo superbo vincitor, cui forse  
tu pascevi i cavalli, e la perduta  
speme di libertade il non servile  
per disdegnoso duolo animo vinse!  
Chi sa se la nemica ira fuggendo  
di selva in selva e de le fere il morso  
(gelo in pensarlo) te solingo, errante,  
non soccorso, non visto alfin le lunghe  
fami domaro, e le rigenti brume!  
Come cadesti ahimè! qual più de' tuoi  
ne l'ultimo sospir chiamasti a nome!  
Lasso, che invan la pia madre e l'amante  
genitor sospirasti e il fratel tuo  
d'amor più che di sangue e niuno al seno  
di noi ti strinse, né il fuggente spirto  
raccolse, e niun ti disse il vale estremo!  
Né l'infelice tuo fato, né quella  
che di tanto desir, di tanta speme  
cara e triste memoria a noi sol resta,  
a me di carne generoso.<sup>43</sup>

Così avviene, e questo è l'ultimo monito di Nicolini, nel richiamo alla pietà dei parenti e dei cittadini «e quali al pianto invoglia/ la congiunta pietade»<sup>44</sup>. Infatti, «onor del prode/ è il pubblico compianto, e si fa meno/ il dolor ne le afflitte alme diviso»<sup>45</sup>.

Dopo questa commossa parentesi appare quasi stridente l'incidere totalmente tecnico-scientifico del Libro 3° della *Coltivazione dei Cedri*. Per Arici il passaggio è più morbido, avendo egli concluso il Libro 2° della *Coltivazione degli Ulivi* col mito di Medusa.

Con lo stesso aggettivo esordiscono i due poeti: «Grata a rustici ingegni è l'opra mia», canta il lodator dell'ulivo, «Grato a' nostri sudor fatto già tronco/ l'alber risponde», afferma l'ammirator del cedro.

In seguito, mentre Arici si sofferma ad encomiare la «Bavara Donna» Vice Regina Amalia Augusta, ricordata, a detta dell'autore, «siccome amor mi spira»<sup>46</sup>, Nicolini s'infervora nel comunicare immagini di operosità, poiché soltanto con il lavoro si vince l'ignavia, «a tutte opre nemica/ e letifera peste a l'uman seme»<sup>47</sup>.

Invita, pertanto, a «levar d'intorno al ceppo quella terra/ che d'interna virtù munta e dal molto/ produr sia stanca»<sup>48</sup>, eco zelante dei successivi versi ariciani «tu dunque, più che il puoi, leva d'intorno/ al

ceppo quella terra che dal molto/ produr sia stanca, e che sfruttata e munta/ d'ogni interna virtù vi giaccia inerte»<sup>49</sup>.

Quindi è necessario «por mano al ferro, e sì/ troncar fin dove/ pare indizio d'offesa»<sup>50</sup>, in modo che le piante malate possano guarire. Molti, infatti, sono i loro nemici, e tra essi gli insetti, che Nicolini dipinge come orde di indomiti guerrieri, fornendo un passo in soave equilibrio fra la descrizione scientifica e la potenza immaginifica:

Ristretti e rapidi  
calar li vedi, e su la cima pendere  
di su di giù ne l'aère volvendosi,  
e agglomerarsi e fra le fronde fremere,  
finché parton le sedi e s'ammassicciano  
pe' rami, e penzigliando vi fan grappolo,  
ed al pasto crudele alfin s'acquetano [...]  
come gregge in pianura ampia che pasca  
parran gli insetti, e ad uno ad un lor membri,  
e il traslucido corpo e il lungo dorso  
di più lunghe vestito ale, e la fronte  
che due valide in cima armano antenne.  
Niuno indizio è di denti, e tal si pare  
un nifolo o proposcide, com'hanno  
gli indi elefanti, che tra fibra e fibra  
cerca la impresa foglia, e il sugo sprema.<sup>51</sup>

Certo, non si possono definire belli questi versi, né musicali o misurati: evidenti sono le cadute (come, ad es., quel «lunghe vestito ale») e altrettanto evidenti, però, le parti migliori (che pure esistono). Nicolini non può possedere l'esperienza d'un Monti o d'un Arici, né la virtù di render più gradite le zone di difficile trascrizione lirica. Nella sua poesia, in definitiva, gli alti e i bassi si notano bene.

Contemporaneamente, alla poco felice struttura del Libro 3° dei *Cedri* corrisponde l'onesta tensione lirica dell'altro poemetto. Infatti, pur senza raggiungere altezze stilistiche, il poeta didascalico enumera senza sforzo e con apparente consequenzialità le fatiche dei contadini. Essi devono sostenere le pianticelle con paletti, disporre ordinatamente le file degli alberi (come giardini inglesi), riparare con siepi la piantagione (è l'*imprunare* dantesco), lottare contro l'edera selvatica e contro gli insetti, concimare adeguatamente il terreno con lo «strame de' rustici buoi», infine potare al momento opportuno<sup>52</sup>.

Questa azione, della quale Arici rievoca la genesi e l'insegnamento da parte degli dèi, non va eseguita in inverno, poiché il freddo può inacerbire le piaghe. L'immagine del gelo prepara la digressione del campo di Eylau, cosparso di soldati morti. Ho già ricordato come il passo

abbia fornito l'esempio strutturale, ma non lessicale, per l'exkursus sulla ritirata di Russia, letto nel Nicolini.

In Arici minore è lo sfogo passionale, non avendo egli perso in battaglia nessun fratello, ma ugualmente sentita la partecipazione, che, peraltro, consente all'autore di reclamare infine il dono ambito, vale a dire la sospirata pace cantata iconograficamente e simbolicamente nell'ulivo. Tale invocazione è anche il filo conduttore di altri suoi carmi<sup>53</sup>.

Così si scandisce il misurato ricordo della drammatica pagina di storia contemporanea (pagina che permette ai critici di collocare la stesura finale degli *Ulivi* dopo la pubblicazione dei *Sepolcri* di Foscolo, e non nel 1805, come altri luoghi del poemetto e la congettura di chi vorrebbe trasportare nello stesso Foscolo qualche derivazione ariciana indicano)<sup>54</sup>:

Dell'infausto evento  
fede ti porga la feral pianura  
del combattuto Eilau, che mentre io canto  
l'arbor sacro alla pace e sue dolci arti,  
un lauro spunta che la terra adombra.  
Ivi poiché le barde arpe dier segno  
de la battaglia, e fra l'arme e i vessilli  
e i crociati guerrieri scese la punta  
di quella spada che non fere indarno,  
del rigid'aere apparve e di quel cielo  
fiero portento, che migliaia a morte  
trasse vittime umane. Il sol non vide  
più reo macello, né più sangue tinte  
la Germanica terra; e quando afflitte  
le superate schiere ivan fra l'ombre  
della sozza foresta a cercar vita  
fra le paludi e le giuncose fitte,  
sopravvenne la notte; e la rigente  
aquilonar bufera, orrendo a dirsi!  
dei fuggenti a le pieghe e agli squarciati  
etti aggiunse dolore; e coll'espresso  
sangue lasciaro, assiderate e vinte  
la combattuta a Marte inutil vita.<sup>55</sup>

La solennità della narrazione e dell'esortazione conclusiva, che sottintende l'auspicio d'una *pax* europea, muove anche l'incipit dell'ultimo libro, che Arici spende nell'elogio del Mella e di alcuni amici bresciani, fra i quali Antonio Richiedei, Camillo Ugoni e Antonio Bianchi<sup>56</sup>.

È il momento, però — sul fronte più propriamente narratologico — di raccogliere i frutti di tanta fatica: la raccolta delle olive, dunque, occupa un discreto numero di versi, a metà fra i consigli effettivi (ripre-

si dal Nicolini per la raccolta dei cedri) e le divagazioni d'impronta classica, come il delicato accenno all'obbligatoria castità delle mani delle persone impiegate in tale attività, sequenza rituale già presente nell'*Inno a Pallade* di Callimaco<sup>57</sup>. La conservazione delle olive, i «trovamenti dell'industrie meccanica» per ricavare olio e l'utilizzo dell'olio stesso sono gli argomenti conclusivi del libro e del poemetto in generale, almeno dal punto di vista scientifico<sup>58</sup>.

Belle sono le tinte sfumate che alludono alla lucerna, umile compagna delle veglie notturne di molti poeti; l'olio, pertanto, che alimenta la lucerna stessa, può essere considerato occasione di creazione poetica che rende più felice Minerva<sup>59</sup>.

Prima dei versi finali, già ricordati perché di marcata ispirazione sepolcrale e non immuni da suggestioni foscoliane, Arici azzarda un elogio al «Re dei regi», Napoleone Bonaparte, aspettando dal condottiero promesse di pace e di buon governo<sup>60</sup>. Più tardi il poeta bresciano rivolgerà le stesse speranze verso l'imperatore d'Austria, determinando così una prima frattura, motivata da cause più politiche che poetiche, fra sé e gli amici del momento, Nicolini compreso<sup>61</sup>.

Questi affronta il Libro 4° con piglio solerte, riscattando in parte la fiacchezza del libro precedente: è primavera, con essa ritornano le brezze spiranti rinascita e voglia di vivere («ma già il sospir de' rinascenti zefiri/ mi preme, e rinverdir la terra e gli alberi/ veggo dovunque»<sup>62</sup>). A questo proposito è rigoroso affermare che Nicolini, a differenza di Arici, non segue il normale avvicendamento delle stagioni, disposto nel corso dell'intero poemetto, ma preferisce tornare con maggior frequenza sulla primavera e sull'inverno.

Non può, tuttavia, dimenticare che l'autunno invita a cogliere gli agrumi in una specie di accorrere festoso di villani e di garzoncelli che, sotto l'occhio esperto dei contadini anziani, si metteranno all'opera con gioiosa laboriosità:

E tu sì tosto  
chiama il vicino allor, chiama al raccolto  
la soggetta famiglia, e da' riserbi  
la gioventù per lo giardin concesso  
cesti e corbe e scalee tragga festosa,  
ma sia sereno il giorno, e la rugiada  
superata dal sol, nè la bramosa  
turba senza tua voce e senza modo  
negli arbusti prorompa: irrequieta  
sale e scende pe' tronchi, e con grand'urto  
getta le scale, e squassa e frange i rami». <sup>63</sup>

Il pericolo esposto negli ultimi versi era stato presentato anche da Arici, ma a proposito del modo di raccogliere di alcuni popoli barbari<sup>64</sup>. Nicolini, invece, non sfiora neppure il concetto d'inciviltà e si limita a consigliare al suo interlocutore di tenere a freno l'irrequieta gioventù (ricordo che solo all'inizio del libro s'era rivolto al «cultor» direttamente, secondo la struttura esortativa del Parini ne *Il Giorno*).

Via via l'autore elenca una serie di operazioni necessarie: cogliere i frutti uno ad uno, conservarli fra la paglia, non forzare il distacco dal ramo, riporre i cedri che saranno esportati fra gli Alamanni e gli Sciti, «a cui de' pomi aurei natura/ fu del tutto avara»<sup>65</sup>.

Infine, escludendo la possibilità di accennare ad usi effimeri del frutto, solitamente di genere alimentare, quali la creazione di dolci o la preparazione di sorbetti e di liquori inglesi<sup>66</sup>, intende rivolgersi più proficuamente agli incredibili poteri terapeutici, senza presumere di «spiegar le stanche vele in mar sì vasto»<sup>67</sup>.

Non è certo facile per il poeta rivestire di forma lirica contenuti che emergono dalla medicina o dalla farmacopea: la sfida è brillante, l'esito incerto, il giudizio sospeso, pur riconoscendo al Nicolini di non esser naufragato nel mare al quale egli stesso aveva alluso.

Molteplici, dunque, le qualità del cedro: utile bevanda per i palpiti aritmici del cuore, per gli «stomachi lassi», i nervi troppo tesi, gli «afaticati spiriti»<sup>68</sup>. Più oltre indicherà il frutto come rimedio per curare la bile e persino lo scorbuto dei marinai, i quali saluteranno la terra avvistata, accorreranno sulla spiaggia per «succhiare i pomi bramati e la vita»<sup>69</sup>. Insomma, una specie di panacea contro ogni malanno.

Inoltre, il gustoso liquido sa allettare i letterati e confortare le loro voglie operose (si ricordi, sempre alla ricerca di analogie galeotte, che Arici aveva posto un uguale accenno alle notti spese studiando e scrivendo alla debole fiamma d'una lucerna alimentata, ovviamente, dall'olio celebrato nell'intero poemetto). Fra questi, ottimo posto occupano i divini Tasso, Dante e Virgilio, ma soprattutto il «celebrato Ferrigo» Fenaroli, destinatario dell'opera. Nell'elogio al conte ritornano gli echi foscoliani in un evidentissimo «Felice te» e nelle «pregne di vita aure» tra le quali egli fu educato dalle «triumphine Oreadi»<sup>70</sup>.

L'ultima parte del libro, e quindi dell'intera opera, presenta, in quasi centocinquanta versi, il mito di Atalanta e di Ippomene.

Il racconto è noto a tutti: la bella Atalanta vince i suoi pretendenti nella corsa e li fa uccidere, l'ardimentoso Ippomene tenta la prova perché innamorato della fanciulla, che, peraltro, cerca di dissuaderlo a reggiare. Il giovane è determinato,

«intanto il grido  
scorrea per la città di bocca in bocca  
d'altro certame, e qual da cento rivi  
la condotta si versa onda sul prato,  
per ogni via prorompono e s'accalcano  
desiose le torme, al nuovo atleta  
destra invocando ne l'agon fortuna,  
non già destra sperando: ambo a le masse  
s'agguagliano i cursor, silenziose  
stanno intorno le genti.<sup>71</sup>

Prima di partire Ippomene invoca Venere, la dea gli appare e gli consegna tre mele d'oro da lasciar cadere sul terreno, una volta iniziata la contesa atletica. Viene dato il via, la folla grida, i concorrenti si slanciano con levità e impeto: sarebbero in grado di volar sulle onde senza bagnarsi i piedi e sulle messi senza chinare una spiga.

La «volante fanciulla» prende vantaggio, il poeta, poco disincantato cronista vuol destare Ippomene: «or che più badi? ah spargi/ spargi la fraude, or ben n'hai d'uopo, or mira/ come lungi è la meta, e qual più sempre/ costei ti fugge»<sup>72</sup>! Ed ecco, il giovane lancia un pomo fuor dal sentiero, in avanti, verso Atalanta:

E la bella a seguirlo, e a lui piegarsi,  
l'altro intanto passandola, e si tosto  
rintegrar quell'indugio, e nuovo pomo  
nuovamente svagarla, e in corso ancora  
raddursi, e l'amator premer da tergo,  
e già spirargli al crine, e il terzo dono  
cader frattanto: a quel felice inganno  
plaude la turba, ed il garzon la stanca  
lena rafforza: amor gli punge i fianchi.<sup>73</sup>

La giovane è dubbiosa: vorrebbe cogliere anche l'ultimo frutto, vorrebbe veramente vincere la gara... Alla fine la curiosità la spinge a fermarsi e «intanto tra il crescente più ognor plauso secondo tocca l'altro la meta, e cinge al crine de' bramati imenei pegno l'alloro»<sup>74</sup>.

Senza dubbio il passo è fra i meglio riusciti del carne, reso con disinvolta leggerezza, dinamico nel modulato flettersi dell'azione, improvviso nella felice apparizione della divinità fra gli uomini.

La gara di corsa sospinge il lettore verso la conclusione dell'opera e verso il commiato del suo autore, che chiede accoglienza.

Neppure alla fine Nicolini prende una posizione politica o azzarda un giudizio sulla sua epoca: quando si dà alle stampe il poemetto lo sfaldamento progressivo del sogno napoleonico si compie per lasciare il campo all'ala restauratrice.

Il poeta resta immobile nella decantazione lirica, contento solo di una cristallina comunicazione didascalica, che è, comunque, un pretesto per cimentarsi nella palestra letteraria e provare delicati virtuosismi. L'episodio classicista della *Coltivazione dei Cedri*, conclusosi con una sconfitta formale nei confronti degli *Ulivi* di Arici, funge da esperimento per successive creazioni, di timbro non scolastico e di ben più vibrante tonalità.

Questo poemetto, d'altronde, dai contemporanei del poeta viene generalmente ricordato come tale, cioè come fatica ancora giovanile, e di esso si citano le pagine dedicate al fratello scomparso, o poco più, forse qualche parte dipinta scolasticamente nelle sfumature paesistiche.

In seguito Nicolini nulla fece per riportare alla luce i quattro libri, anzi, riconobbe onestamente la superiorità di Arici in questo genere. Nell'elogio funebre rammentato precedentemente offrì un acuto giudizio sulle opere dell'antico maestro, opere — disse —

«delle quali mi sembra che senza esagerare possa dirsi che per la eleganza, l'affetto, la nobiltà, la poesia del dettato segnano un'epoca di ristorazione nella italiana didattica, siccome per l'artificio ineffabile della versificazione stabiliscono un periodo di perfezionamento e di riforma nel verso sciolto. Tanto che di loro chi disse che ricordar facevano i tempi dell'Alamanni e del Rucellai, avrebbe, a mio credere, potuto dire piuttosto che li facevano dimenticare, e che lui non male qualificò denominandolo il didascalico dell'età nostra, l'avrebbe forse meglio qualificato se chiamato lo avesse il Virgilio della moderna didascalica»<sup>75</sup>.

L'appassionato consenso tributato nel 1837 al classicista bresciano depone a favore della serenità critica del personaggio, di cui oggi parliamo a convegno.

Altrettanto serenamente io vorrei, se m'è concessa licenza, chiudere queste riflessioni con la trasfigurazione del mito finale narrato da Nicolini, per darne una sognante rilettura.

Nell'inquieto ma fecondo dissolversi e apparire di diversi orizzonti letterari, fra la proterva volontà di additare precisi canoni ispirativi si pose la dolce moderazione del poeta e del letterato, ammirator dei classici e dei moderni, novello Ippomene attratto dalla fredda e crudele bellezza d'Atalanta, a sua volta da lui turbata.

La prova di velocità, vagheggiando recenti dispute, sancì la vittoria del giovane coraggioso, del baldanzoso «romantico» cursore portato a correre l'alea e ad agire con impeto, indotto a ritrovar coscienza di sé, aiutato, tuttavia, da Venere, l'estro fantastico che permette il volo d'amore e di poesia, Foscolo irruente nel suo soggiorno bresciano, anima sensitiva di divine follie. Si fermò Atalanta a cogliere smaglianti pomi

d'oro, si fermò una scuola ad ammirare la lucente epidermide d'una forma passata, cristallizzandosi nella spenta imitazione dei classici.

Anche Arici si fermò. Vincolati ad antichi modelli, vennero superati da altri, come la divina fanciulla troppo sicura di sé, troppo statica di fronte alla bellezza.

Ippomene vinse e in premio ottenne la vinta Atalanta. Nicolini passò oltre: nel tempo vinse, convinse, non sprezzò l'altro concorrente, lo nobilitò, ricordandolo sempre in dialettica tenzone.

Vinse le proprie incertezze, dimenticò Venere, Pallade e persino Atalanta e Ippomene, i quali, secondo una triste derivazione del mito, soffrirono entrambi.

Nessun fanatismo, dunque, nessuna sciocca superstizione o esagerata passione; in fondo, neppure Arici disdegnò insolite malinconie, né Atalanta si sottrasse all'amore del suo vincitore.

## NOTE

<sup>1</sup> Fra la discreta bibliografia su Cesare Arici (1782-1836) cfr. A. ZANELLI, *Della vita e delle opere di C.A.*, Bologna, Fava e Garagnani, 1884; L. GEREVINI, *C.A. poeta didascalico*, Brescia, Apollonio, 1904; A. SANNONER, *L'ultimo cultore del genere didascalico, C.A.*, Brescia, Apollonio, 1932; V. SCHIOPPA, *Vitalità dell'opera di C.A., poeta bresciano*, Brescia, Vannini, 1971. Diversi, inoltre, sono gli interventi critici sulla sua opera, apparsi in riviste, storie letterarie, atti di convegni. Cfr. anche Dizionario Biografico degli italiani, Roma, Istituto enciclopedico it., vol. IV, pp. 151-153.

<sup>2</sup> Cfr. A. SANNONER, *L'ultimo cultore del genere didascalico, C.A.*, op. cit.

<sup>3</sup> L'Arici morì il 2 luglio 1836, di tife intestinale contratta da tempo. In quei giorni la città era assediata dall'epidemia di colera e non poté dare giusti onori all'illustre poeta.

<sup>4</sup> G. NICOLINI, *Elogio funebre di C.A.*, pubblicato in C. ARICI, *Poesie e prose inedite*, Brescia, Cavalieri, 1838, pp. 3-35 e, successivamente, in C. ARICI, *Opere*, Padova, tipi del Seminario, 1858, pp. I-XXVI.

<sup>5</sup> Cfr. V. MONTI, *Epistolario*, a cura di A. BERTOLDI, Firenze, Le Monnier, 1928-31, vol. III, p. 228, lettera del dicembre 1808-gennaio 1809: «Intorno al valore dei vostri versi, poche parole: essi sono belli, strabelli; e vorrei fossero cosa mia».

<sup>6</sup> C. ARICI, *La coltivazione degli Ulivi*, Brescia, Bettoni, 1805. La stesura definitiva apparve in C. ARICI, *Poesie e prose*, Brescia, Bettoni, 1818-19.

<sup>7</sup> G. NICOLINI, *Elogio funebre di C.A.*, p. 7 dell'ediz. Cavalieri, 1838, qui considerata.

<sup>8</sup> G. NICOLINI, *La coltivazione dei Cedri*, Brescia, Bettoni, 1815, pp. 87.

<sup>9</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>10</sup> I due letterati, infatti, dovettero applicarsi per lungo tempo a mansioni dell'ambito giudiziario, accolte con malavoglia. Su questo aspetto di C.A. cfr. Z. BICCHIERAI, prefazione a C.A., *Poesie scelte*, Firenze, Le Monnier, 1874, p. 1: «dove per le domestiche strettezze ebbe a esercitar ingrati uffici, non rara sorte dei poeti, prima di potersi dar tutto a quelli più geniali, in cui durò fino a che gli durò la vita»; L. BALDACCII, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano, Ricciardi, 1963, tomo II, p. 3: «fu costretto pertanto a una triste carriera d'impiegato nell'amministrazione giudiziaria: nel 1802 accettava un ufficio di secondo attuario processante nella pretura criminale della propria città; quindi dal 1807 al 1809 fu commesso di seconda classe nella Corte Civile e criminale del Dipartimento del Mella»; L. GEREVINI, *op. cit.*, p. 4: «cinque anni dopo passò commesso di seconda classe nella Corte criminale del Mella, ma sembra che vi si trovasse molto male, specialmente per le prepotenze dei superiori, che l'odiavano perché letterato: ond'egli desiderava con tutta l'anima un lavoro che rispondesse alle tendenze del suo ingegno».

<sup>11</sup> Non è questo il luogo per trattare di Nicolini critico, al proposito accenno solo agli interventi, da me consultati, proposti da E. BELLORINI in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, Bari, Laterza, 1943, vol. II: *Il Romanticismo alla China, La Musa romantica, Sulla poesia tragica e occasionalmente sul Romanticismo*, del 1819, e *Fanatismo e tolleranza in fatto di lettere*, del 1820.

<sup>12</sup> Cfr. C. COCCHETTI, *Del movimento intellettuale nella provincia di Brescia dai tempi antichi ai nostri*, Brescia, Libreria antica e moderna, 1880, p. 113: «Presso S. Afra, nel sotterraneo dell'antico monastero, era un cantinone, dove botti e botticelli servivano da tavolini e sedili: qui convenivano, raccogliendosi in uno stanzino illuminato

da languida luce, parecchi dei nostri patrioti e letterati: vi era il cantor della Pastorizia e quello dei Cedri, il traduttore di Pindaro e il futuro Goethe [...] Al pari del vino eran frizzanti le risposte e scattavano in geniali scintille; e come quello ne' bicchieri, brillava dentro la gioia e il coraggio. Quanti progetti, e quante speranze!».

<sup>13</sup> Sulla presenza del poeta a Brescia cfr. A. MARPICATI, *Ugo Foscolo a Brescia*, Firenze, Le Monnier, 1958. Si rimanda anche ad AA.VV., *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, atti del convegno a cura di P. GIBELLINI, Brescia, Grafo, 1979.

<sup>14</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>16</sup> Leggibili in E. BELLORINI, *op. cit.*, pp. 62-72.

<sup>17</sup> D. PALLAVERI, introduz. a G.N. *Poesie*, Firenze, 1860, pp. VII-VIII.

<sup>18</sup> «Media fert tristes succos, tradumque saporem/ felicis mali, quo non praesentius ullum,/ (pocula si quando saevae infecere novercae/ miscueruntque herbas et non innoxia verba)/ auxilium venit, ac membris agit atra venena./ Ipsa ingens arbos, faciemque simillima lauro;/ et, si non alium late jactaret odorem,/ laurus erat», VIRGILIO, *Georgiche*, Libro II, vv. 126-133.

<sup>19</sup> Viene qui seguita l'edizione del Pallaveri, a sua volta ricavata dalla prima, quella del Bettoni. I versi sono stati da me numerati per convenzione e semplicità.

<sup>20</sup> Intorno ai vv. 150-170.

<sup>21</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro I, vv. 278-280.

<sup>22</sup> Fra le varie possibilità, mi sono servito dell'edizione Salesiana, Torino, 1882, nella quale la *Coltivazione degli Ulivi* è riprodotta in stesura definitiva alle pp. 9-65 della raccolta stessa, a sua volta formata sull'edizione generale delle poesie di Arici, stampata a Padova nel 1858 per i tipi del Seminario. I versi in questione sono i 317-319 del Libro I.

<sup>23</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro I, vv. 376-378.

<sup>24</sup> G. ARICI, *op. cit.*, Libro I, vv. 462-463.

<sup>25</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro I, vv. 391-394.

<sup>26</sup> G. ARICI, *op. cit.*, Libro I, vv. 465-469.

<sup>27</sup> L. BALDACCI, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano, Ricciardi, 1963, vol. II, pp. 3-4.

<sup>28</sup> Come affermano quasi tutti gli studiosi del poeta bresciano. Si ricorda che Luigi Alamanni (1495-1556) e Giovanni Rucellai (1475-1525), letterati di buona versatilità, ripristinarono il genere didascalico nel sec. XVI.

<sup>29</sup> Tale biografia occupa le pp. 3-64 dell'edizione citata nel testo.

<sup>30</sup> Tralasciando le opere di carattere agreste o rustico degli autori latini ripresi da Arici, produzione, peraltro, di facile rinvenimento manualistico, ricordo che Benedetto Del Bene (1749-1825) fu studioso di agronomia, latinista e traduttore molto apprezzato nell'ambiente bresciano, corrispondente del Nostro. Sulla sua attività cfr. A. SCOLARI, *Pagine veronesi*, Verona, Fiorini, 1970, p. 179.

<sup>31</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro I, vv. 60-80.

<sup>32</sup> U. FOSCOLO, *Epistolario*, Edizione Nazionale, Firenze, Le Monnier, 1953, vol. XVI, pp. 196-197 (lettera del 31 maggio 1809, da Pavia).

<sup>33</sup> C. ARICI, *op. cit.*, Libro II, vv. 48-49.

<sup>34</sup> *Ibidem*, Libro III, vv. 364-367.

<sup>35</sup> *Ibidem*, Libro IV, vv. 431-445.

<sup>36</sup> In breve, Arici fu bersagliato, nella primavera e nell'autunno del 1810, dai giovani dello stuolo foscoliano che, probabilmente all'insaputa del loro maestro, pubblicarono un paio di articoli infuocati sugli «Annali di Scienze e Lettere» contro l'ode *In morte di Giuseppe Trenti mantovano* e il poemetto *Il Corallo*, recenti spente fatiche del bresciano. Autore di una delle due stroncature fu sicuramente il Borsieri, ma il Monti, cogliendo il pretesto per litigare col Foscolo, gonfiò ad arte il diverbio, scendendo in campo per difendere il suo protetto. Questi, a onor del vero, avrebbe preferito starsene in pace, dimenticando e perdonando o, forse, non volendo inimicarsi il Foscolo stesso. Cfr. *Sopra i versi di Cesare Arici in morte di Giuseppe Trenti mantovano*, in «Annali di Scienze e Lettere», 31 marzo 1810, pp. 415-426; (ora anche in U. FOSCOLO, *Opere*, Ed. Nazionale, op. cit., Vol. VIII, 1953, *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, a cura di E. SANTINI, pp. 405-412); attribuito a L. PELLICO è *Il Corallo di C.A.*, in «Annali di Scienze e Lettere», 30 ottobre 1810, pp. 319-334 (ora in U. FOSCOLO, *op. cit.*, vol. VII, pp. 422-430); cfr. anche V. MONTI, *Epistolario*, *op. cit.*, vol. III, lettera del 4 aprile 1810 ad Arici, dell'11 aprile 1810 all'Arrivabene, del 13, 16, 18 aprile 1810 ad Arici, del 4 luglio 1810 all'Arrivabene, del 12 novembre 1810 ad Arici. Cfr., inoltre, le risposte di Arici a Monti, nello stesso volume dell'*Epistolario*.

<sup>37</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro II, vv. 487-571.

<sup>38</sup> C. ARICI, *Il Danubio domato, ode*, Brescia, Bettoni, 1809. Così l'intraprendente editore commentò, a p. 16, i versi dedicati al Bonaparte: «Vede la luce in questo giorno sacro alla gioia de' Bresciani il poetico componimento che si presenta non senza venustà impresso per munifica disposizione di questo nostro benemerito Signor Comm. Prefetto Giuseppe Tornielli, a cui l'autore donò il manoscritto dettato da profonda ammirazione pel vincitore e pacificatore delle Nazioni NAPOLEONE IL GRANDE Augusto nostro sovrano (Brescia, 30 luglio 1809)».

<sup>39</sup> C. ARICI, *op. cit.*, Libro III, vv. 412-434.

<sup>40</sup> G. NICOLINI, *Fanatismo e tolleranza in fatto di lettere*, riportato in E. BELLORINI, *op. cit.*, p. 613.

<sup>41</sup> Il primo poemetto, dedicato alla contessa Clarina Mosconi, uscì a Milano nel 1822 per i tipi Bettoni, prendendo le mosse dalla recente scomparsa della seconda moglie di Arici. Il secondo, compreso nella raccolta *Alcune poesie*, Milano, Silvestri, 1827, rivolto all'amica contessa Paolina Tosi, era stato già composto nel 1815, in occasione della morte della prima moglie. Sulla tematica del viaggio in Arici, sempre connessa ad eventi luttuosi, cfr. F. VITTORI, *Foscolo, Arici e la poesia sepolcrale*, in *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, *op. cit.*, p. 249: «Siamo di fronte, in questo caso, a un sintomatico capovolgimento concettuale che sfrutta tuttavia un'oggettivazione e una situazione psicologica tipicamente foscoliana (all'affannato core): se Foscolo crede di poter trovare in patria ristoro alle 'secrete cure' che lo tormentano, l'Arici deliberatamente se ne allontana per cercare sollievo al dolore».

<sup>42</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro II, vv. 508-509.

<sup>43</sup> *Ibidem*, vv. 537-557.

<sup>44</sup> *Ibidem*, vv. 568-569.

<sup>45</sup> *Ibidem*, vv. 569-571.

<sup>46</sup> C. ARICI, *op. cit.*, Libro III, v. 9.

<sup>47</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro III, vv. 49-51.

<sup>48</sup> *Ibidem*, vv. 22-24.

<sup>49</sup> C. ARICI, *op. cit.*, Libro III, vv. 182-185.

<sup>50</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro III, vv. 118-119.

<sup>51</sup> *Ibidem*, vv. 169-188.

<sup>52</sup> C. ARICI, *op. cit.*, Libro III, vv. 64-257.

<sup>53</sup> In molte parti della sua produzione l'Arici, di per sé non impegnato politicamente e neppure del tutto compromesso con l'Austria, invoca la pace virgilianamente, come unica condizione possibile perché vi sia progresso e crescano le arti liberali.

<sup>54</sup> Cfr. L. BALDACCI, *op. cit.*, p. 6: «Si volle poi far credere all'esistenza di una stampa del 1805 (per evitare l'accusa di plagio dei *Sepolcri* foscoliani) e in tale equivoco cadde A. BARTOLI, *Reminiscenze ariciane e foscoliane*, in «Malta letteraria», 1911, n. 8, pp. 65-70, che volle dimostrare la dipendenza di alcuni luoghi dei *Sepolcri* dal poemetto ariciano».

<sup>55</sup> C. ARICI, *op. cit.*, Libro III, vv. 412-434.

<sup>56</sup> Di questo libro si ricordino, a proposito del fiume Mella, i versi 30-41, evocanti i valori dell'antica Brescia. Agli amici l'autore riserva i versi 49-81, concludendo l'elogio con la commossa supplica: «Crescete, o piante generose, orgoglio/di mia patria e speranza, onde corona/per voi più bella al crin verde s'intessa/d'immortal lauro tra sue ninfe il Mella».

<sup>57</sup> *Ibidem*, vv. 94-218.

<sup>58</sup> *Ibidem*, vv. 218-375.

<sup>59</sup> *Ibidem*, vv. 376-397, dove il poeta immagina che le Muse facciano corona intorno allo studioso, propiziando la sua fatica: «Nelle dotte lucerne cui precinge/verde riparo, a noi arda la notte;/e le insonni vigilie accompagnando,/la tacente magione intorno lustrì./A quel modesto suo pallido lume/godon le Muse, e del pensante vate/fanno corona al letticiuol solingo:/qual tocca l'arpa animatrice e canta,/qual muove il plettro, e qual le stelle addita/ e il carro della notte luminoso...».

<sup>60</sup> *Ibidem*, vv. 398-403, con l'accenno al suo ventitreesimo anno d'età, nel quale iniziò la stesura del poemetto.

<sup>61</sup> Si è già osservato, tuttavia, come Arici, esistenzialmente stanco e afflitto da lutti familiari, nonché da un'incipiente malattia, accolse i mutamenti politici con pigra inerzia.

<sup>62</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro IV, vv. 1-3.

<sup>63</sup> *Ibidem*, vv. 52-62.

<sup>64</sup> C. ARICI, *op. cit.*, Libro IV, vv. 137-140: «E com'ivi s'impingua appena il frutto/d'ostico sugo, infuria il cieco vulgo/e prorompe ne' boschi, e squassa i rami/con molta forza...». Si noti nella *Coltivazione dei Cedri* la ripresa dei termini 'prorompe' e 'squassa i rami'.

<sup>65</sup> G. NICOLINI, *op. cit.*, Libro IV, vv. 82-83.

<sup>66</sup> *Ibidem*, vv. 110-125.

<sup>67</sup> *Ibidem*, v. 129.

<sup>68</sup> *Ibidem*, vv. 174-188.

<sup>69</sup> *Ibidem*, v. 262.

<sup>70</sup> *Ibidem*, vv. 193-224.

<sup>71</sup> *Ibidem*, vv. 420-429.

<sup>72</sup> *Ibidem*, vv. 462-465.

<sup>73</sup> *Ibidem*, vv. 469-477.

<sup>74</sup> *Ibidem*, vv. 483-486.

<sup>75</sup> G. NICOLINI, *Elogio funebre di Cesare Arici*, *op. cit.*, p. 35.

Elisabetta Selmi

## Giuseppe Nicolini tra «Canace» e «Clorinda»: alla ricerca di una Melpomene moderna

La vocazione tragica di Giuseppe Nicolini matura e si esaurisce tra il 1816 ed il 1821<sup>1</sup>, in quel quinquennio letterario vivacizzato dal clamore di risposte e opposizioni che vennero polarizzandosi tra il mascherato riformismo della «Biblioteca Italiana» e l'avventura nazional-patriottica del «Conciliatore».

Definitivamente assente dalla scena italiana il Foscolo, che con gli ambienti bresciani legati a Nicolini aveva intessuto un dialogo non certo occasionale e sicuramente influente nella stessa scelta tragica dell'*Aiace*<sup>2</sup>, l'interesse bresciano si rivolgeva, con gli interventi di Camillo Ugoni e Giovan Battista Pagani<sup>3</sup>, verso il Manzoni tragediografo, che nel 1816 dava inizio alla composizione del *Carmagnola*. Nel 1820, quando sulle pagine della «Biblioteca Italiana» comparve un giudizio non troppo lusinghiero sul *Carmagnola*<sup>4</sup>, nel sodalizio letterario dell'Ateneo bresciano il Pagani scendeva in lizza a difesa del Manzoni, additando nelle «drammatiche novità» della tragedia un avvento culturale che «fosse per segnare epoca»<sup>5</sup>.

Sui «Commentari dell'Ateneo»<sup>6</sup>, Antonio Bianchi, allora Segretario della fondazione e valente traduttore dei classici, replicava al Pagani di aver scambiato, con eccessivo ardore di parte, degli squilibri compositivi, effettivamente esistenti nel *Carmagnola*, per delle «drammatiche novità». «La necessità di mutare la scena tragica secondo che lo esigono le circostanze storiche», con la conseguente violazione delle unità classicistiche di tempo e di luogo, non poteva rappresentare, nel linguaggio del Bianchi, una novità tale da «segnare epoca», perché già Sofocle con l'*Aiace* presupponeva tali «cambiamenti di scena», da avvalorare un'interpretazione alquanto libera della regola delle unità<sup>7</sup>.

Alieno da logori pregiudizi pedanteschi, il moderato classicismo del Bianchi manifestava le sue perplessità sulla tragedia manzoniana, non tanto in rapporto all'infrazione delle regole aristoteliche — già messe sotto accusa nella trattatistica settecentesca<sup>8</sup> — quanto piuttosto sulla validità delle soluzioni teatrali attuate nel *Carmagnola* nella costruzio-

ne della coerenza drammatica. Dalla discussione sviluppatasi in seno all'Ateneo di Brescia, in merito al valore dell'opera manzoniana, emergevano due diverse concezioni della tragedia che sarebbe troppo riduttivo e banalizzante classificare all'insegna di una contrapposizione tra schieramento classico e romantico.

Pur presentandosi mentore dei classici, invero, il Bianchi non confondeva, nelle sue argomentazioni, la dimensione autentica della tragicità di un'opera dall'involucro artificiale delle leggi drammaturgiche, codificate dalla retorica teatrale. Classico e classicistico non si mostrano, pertanto, sovrapponibili nel discorso del bresciano, che accortamente separa l'intelligenza dei significati tragici antichi, e la possibilità di una loro riattualizzazione moderna, da interpretazioni normative stratificate via via sulla poetica aristotelica.

Poiché la maggior parte dei tragici — sosteneva il Bianchi — «hanno ampliato su questo punto — vale a dire sul problema delle unità di tempo e luogo — la regola», il giudizio censorio sul *Carmagnola* si rivelerebbe fuorviante e ozioso, se fosse frutto di una siffatta prospettiva critica<sup>9</sup>. A suo dire, giudicabili apparivano piuttosto le modalità di «ampliamento» della regola, in relazione al rapporto di convenienza che s'instaura in un testo tra «mirabile» e «verosimile», e non la misura dell'infrazione rispetto alla norma; e sulle modalità del *Carmagnola* si potevano avanzare, secondo il Bianchi, numerose critiche.

Riflettendo in questi termini, il recensore lasciava trasparire con chiarezza il canone drammaturgico con il quale soppesava la coesione tragica dell'esperimento manzoniano, indebitamente confrontata con il modello di teatro dell'Alfieri, assunto dal critico a paradigma ideale della 'tragediabilità' moderna. «Quanto più un'azione s'inviluppa e si sviluppa rapidamente, più riesce mirabile», ribatte il bresciano, concludendo che l'ottimo tragediografo è quello che sa contemperare l'efficacia della concatenazione e dell'essenzialità scenica con la ricerca del verosimile<sup>10</sup>. La validità dei cambiamenti di luogo e tempo trovava, quindi, la sua ragion d'essere nella funzionalità della *liaison* drammatica, allorché il mirabile generato, come nella tragedia alfieriana, dall'«incalzante continuità» della peripezia accresceva il senso di una naturale verosimiglianza della rappresentazione<sup>11</sup>. L'ombra di Alfieri e la sua concezione di un teatro «disinventato»<sup>12</sup>, spogliato da «incidenti episodici» e da intrusioni romanzesche, agivano da contrappunto all'intelligenza del *Carmagnola*, dissolvendo, con l'accusa d'incoerenza drammatica espressa nella censura del Bianchi, le effettive «novità» del testo elogiate dal Pagani.

Il contrasto insorto tra i due intellettuali bresciani, sull'approvazione o il rifiuto delle scelte drammatiche del Manzoni, si era riaperto nel

1823, allorché il Pagani veniva replicando la questione con una nuova e più articolata apologia dell'*Adelchi*<sup>13</sup>, sommamente lodevole, a suo giudizio, per la costruzione dei caratteri, e superiore per maturità stilistica ed elevatezza tragica allo stesso teatro ultramontano dello Shakespeare e dello Schiller.

La risposta del Bianchi sopraggiungeva questa volta esplicita nelle intenzioni: quelle di difendere «la greca perfezione», rinnovata dalla tragedia alfiariana, di fronte agli attacchi di un risorgente romanzesco da dramma borghese, del quale si sarebbe fatto latore il Manzoni. «E quando parlo d'Alfieri — oppugna il Bianchi — non intendo già che i tragici italiani abbiano a seguirlo nella scelta degli argomenti, poiché non vogliono questi confondere col modo, come pare che abbia voluto far credere il Pagani»<sup>14</sup>.

Il dissenso del Bianchi, che pur si era espresso in precedenza con intuizioni critiche che toccavano nel vivo alcuni nodi irrisolti del *Carmagnola*, nell'accordo manzoniano di storia e invenzione, verità fattuale e coerenza drammatica, si lasciava poi imprigionare, non diversamente da altri suoi contemporanei, da devianti incomprensioni classicistiche<sup>15</sup>. Un Manzoni rivisitato alla luce dell'Alfieri induceva ad una lettura ambigua dell'*Adelchi*, nel quale il Bianchi riscontrava «un'azione con un'infinità di accessori, che la inceppano e la imbrogliano»<sup>16</sup>, confondendo così il procedimento analitico manzoniano con le digressioni romanzesche ed inessenziali del teatro francese, sbandite dal tanto celebrato «modo» alfiariano. E, per queste ragioni, obiettava con ironia al Pagani di aver scambiato ingenuamente la varietà del repertorio tragediabile, attuata dal Manzoni in rapporto allo schema alfiariano, con lo sviluppo drammatico dell'opera, antitetico, nell'*Adelchi*, a quella «rapidità d'azione»<sup>17</sup> realizzata dall'astigiano e necessaria al sublime tragico.

Proprio nel 1820, a seguito della discussione sviluppatasi sul *Carmagnola*, il resoconto dei «Commentari dell'Ateneo», per quella tornata accademica, registra uno dei contributi più interessanti di Giuseppe Nicolini sullo spirito di sistema e sulla tolleranza letteraria; un saggio che già dal titolo annunciava la volontà dello scrittore di porre fine alla *querelle* classico-romantica, assumendo un punto di vista «spassionato» e un ruolo di mediazione tra le parti<sup>18</sup>.

Il discorso, conclusivo di una serie di interventi già apparsi sul «Conciliatore»<sup>19</sup>, si proponeva di «scrutare i caratteri» distintivi «del genio antico e di quello moderno»<sup>20</sup>, per procedere ad un recupero antropologico, scevro da pregiudizi settari, del valore e della tradizione dei classici, pur riconoscendo, in linea con i romantici, che un'invalidabile frattura si era interposta tra la *Weltanschauung* degli antichi e quella dei moderni. «Al dispotismo dei Cesari — notava il Nicolini — successe

l'anarchia feudale, alla poesia del politeismo, i dogmi del cristianesimo, alla mondana e forte morale dell'antichità, la mistica soave dei popoli rigenerati nel Vangelo, agli idiomi del Lazio, la lingua romanza»<sup>21</sup>; all'epoche classiche seguirono, quindi, quelle romantiche, comportando una trasformazione di valori e di ideali. La questione così posta vanificava qualsiasi presunzione di una superiorità dei classici o dei romantici, e rendeva irrisorie le preoccupazioni classicistiche sul rispetto dell'imitazione e sulla scelta dei modelli.

La riflessione nicoliniana sulle letterature antiche e moderne risaliva, con questi presupposti, ad un confronto non superficiale tra forme e stili, riletti e interpretati dall'autore alla luce di categorie estetiche che intendevano scavare nelle strutture profonde del sentire e dell'immaginazione classica e romantica<sup>22</sup>. Sono proprio le caratteristiche originarie della fondazione mitopoietica di una civiltà che vengono a costituire, nel linguaggio del bresciano, il dato preminente per l'esercizio di una ragion critica che possa valutare e classificare legittimamente le forme della creatività presente e passata<sup>23</sup>. La ricerca del Nicolini oltrepassava la logica delle fazioni, recuperando la lezione vichiana e la rilettura foscoliana dell'antico<sup>24</sup>, sulla scia degli interrogativi e delle questioni discusse dallo Schiller, nel discorso sulla *Poesia ingenua e sentimentale*, e dallo Schlegel nel *Corso di letteratura drammatica*, conosciuto e commentato dal nostro autore nella traduzione milanese del Gherardini<sup>25</sup>. Entrando con il suo saggio, per così dire più estensivamente, nel dissenso tra il Bianchi e il Pagani rispetto al *Carmagnola*, il Nicolini indirizzava la discussione accademica sulle «novità drammatiche» del testo manzoniano verso un punto di osservazione più complesso e teorico, dal quale procedere ad un riesame delle questioni teatrali, nello spirito schlegeliano di un confronto tra «genio antico e moderno»<sup>26</sup>. Insignificante, sotto questo profilo, si rivelava al Nicolini la pretestuosa difesa di un «modo» tragico alfieriano o manzoniano, quanto la convinzione, espressa dal Bianchi, che al teatro italiano disdicesse l'imitazione del teatro tedesco e inglese, perché l'Alfieri aveva nel genere ripristinato, dopo lunga assenza, la «greca perfezione». E, infatti, il bresciano, in risposta alle ingiustificate contrapposizioni di parte, argomentava allusivamente che la sublimità del teatro dell'Alfieri non rendeva di certo «mostruoso quello di Shakespeare e di Schiller»<sup>27</sup>, così da coltivare le chimere di una sterile superiorità del teatro italiano, che precludesse un'individuazione più oggettiva dei problemi legati ad un'ispirazione tragica moderna.

Citando lo Schlegel, nella traduzione milanese, il Nicolini proseguiva osservando che nel «regno delle belle arti come in quello della natura tutte le vere forme sono organiche», determinate quindi «dal soggetto stesso dell'opera»<sup>28</sup>.

Coerentemente a questa idea, desunta dalla drammaturgia tedesca, di una «forma organica», vera espressione della perfezione creativa, il Nicolini puntava al cuore di un'inchiesta moderna sul senso del tragico, da attuarsi in un confronto tra forma classica e romantica, che considerasse il momento genetico della *póiesis* moderna<sup>29</sup>, manifestatasi con l'allontanamento dall'antico, a seguito della nuova civilizzazione romana e cristiana.

Nella costruzione di un teatro tragico ottocentesco non poteva, quindi, darsi il caso «di una forma che non fosse la vera e fedele significazione del genere, il corpo di un nuovo spirito di poesia nato con la nuova civiltà»<sup>30</sup>, perché un'azione scenica effettuata nel solco di un restauro archeologico dei classici, o di un'arbitraria trasposizione di un genere della tradizione antica nello spirito di un'altra cultura, avrebbe sortito soltanto una brutta imitazione.

Nel linguaggio schlegeliano, assunto dal Nicolini, sia la «forma classica che quella romantica» apparivano in se stesse regolari, ma si trasformavano in «meccaniche», prive cioè di autentica ispirazione, quando fossero trasposte ad un genere improprio<sup>31</sup>.

Ricondotte dal più vasto orizzonte delle categorie critico-estetiche all'ambito specifico delle soluzioni drammaturgiche, le convinzioni nicoliniane sollevavano il problema dell'esistenza e della legittimità di una tragedia moderna, conformata alla «greca perfezione» e generatrice, nella sua costruzione classicistica, di una «forma» che fosse realmente «organica». D'altro canto, accingendosi nel 1820 ad intervenire con il suo *Saggio accademico* in materia teatrale, il Nicolini vantava già all'attivo ben tre sperimentazioni tragiche: la prima di tema mitologico, la *Canace*, e le due seguenti, intitolate la *Clorinda* e il *Conte di Essex*, di soggetto epico-storico<sup>32</sup>.

Per comprendere la rilettura dell'antico realizzata dal Nicolini, significativo si palesa il nucleo di riflessioni che tratta, nel *Saggio accademico*, della mitologia<sup>33</sup>, e che delinea la posizione assunta dall'autore nella scelta del mito classico di Canace e Macareo<sup>34</sup>, attinto dalle *Heroides* ovidiane e ripreso nella tradizione classicistica dalla *Canace* dello Speroni.

Nel *Saggio*, obiettando ai romantici di aver imposto con eccessivo fanatismo l'abiura ad argomenti mitologici, e di aver bandito dal Parnaso ogni forma di creazione che «attingesse alle fonti della creatività», il Nicolini concludeva che costoro non si erano accorti che «vi sono soggetti, pensieri, sentimenti ed immagini che destinati ad operare sopra facoltà immutabili dell'animo umano, sono immutabilmente efficaci, che v'ha un genere di meraviglioso il quale attenendo all'apoteosi della natura e alla religione del cuore, è patrimonio del poeta in qualunque sistema di credenza»<sup>35</sup>.

Le categorie estetiche, a cui rimanda il passo citato, sembrerebbero riconducibili ad una matrice tardo-settecentesca, formatasi su neoclassiche aspirazioni a valori universali, se il bresciano non avesse affermato in precedenza, sulla falsariga dello Schlegel, che il classicismo dell'età moderna si era rivelato, in definitiva, una specie di coscienza infelice di una poeticità degradata a codice retorico. I neoclassici non avevano colto, per il Nicolini, se non «l'esterna significazione del genio antico»<sup>36</sup>, e, arrestandosi all'apparenza fenomenica delle forme, non seppero penetrare nell'essenza della sua mitopoiesi.

Lo scrittore distingueva, pertanto, al modo dei romantici tedeschi, il valore intramontabile del classico e il significato della mitologia — nella sua dimensione archetipa di proiezione simbolica — dal neoclassico, che rileggeva l'antico nella prospettiva di un recupero acritico e imitativo, o in quella allegorica che traslava, artificiosamente, immagini ormai topiche nel contesto di significati attualizzanti<sup>37</sup>.

Il Nicolini si accostava con le sue intuizioni critiche alla concezione romantica della *Übersetzung* tedesca<sup>38</sup>, a quell'idea di tradizione-traduzione intesa come *Bildung*, che si realizza nel confronto costruttivo con il diverso, in un processo di alienazione e riappropriazione di sé e dell'altro. «Ogni poesia è in fin dei conti traduzione» affermava Novalis, che reputava l'*Übersetzung* mitica come quella di massimo stile, perché in essa si rappresentava «il carattere puro e compiuto dell'opera d'arte individuale»<sup>39</sup>.

Accostarsi al classico significava, quindi, trasferire il potenziale mitopoietico degli antichi, la loro «apoteosi della natura e la religione del cuore» — la rappresentazione del religioso e del sentimentale per il linguaggio nicoliniano — nel pensiero e nella coscienza creativa del moderno, perché la *Bildung* romantica è in se stessa «traduzione mitica»; un viaggio di formazione attraverso il classico che «incorpora — afferma Walter Benjamin — nella propria autocoscienza altre essenze»<sup>40</sup>. «*Übersetzung* è pertanto un movimento — come documenta il Bernam — dove l'*Über* è un oltrepassamento potenzializzante», una tensione «all'origine dell'originale»<sup>41</sup>, all'idea sorgiva di un'opera che, separata dalle sue determinazioni empiriche, viene ricondotta all'essenza.

La mitologia tragica dei classici, così ripercorsa alla luce di una rilettura che istituzionalizzava l'oltranza della traduzione, assurgeva per il Nicolini al significato di una forma simbolica, generatrice di archetipi strutturali e di idee tragiche, «immutabilmente efficaci» e rinnovabili nel presente.

Il valore paradigmatico conferito alla tradizione-traduzione costituisce, peraltro, un'esperienza fondativa della progettualità poetica nicoliniana sin dagli anni giovanili, quando, sotto il magistero stilistico

dell'Arici, del Bianchi e dell'Anelli<sup>42</sup>, si era improvvisato traduttore di Virgilio, per tentare poi la carta della didascalica moderna, con la realizzazione della *Coltivazione dei Cedri*; un poemetto georgico, con aperture epico-liriche, che, recitato nell'Ateneo bresciano, consacrò la fama dell'esordiente<sup>43</sup>. Ad un febbrile lavoro di traduzione il Nicolini si dedicava nuovamente nella stagione della sua piena maturità letteraria, allorché, esauritasi la parentesi tragica, intraprendeva la lettura delle opere di Byron e dello Sterne<sup>44</sup>, senza, tuttavia, abbandonare completamente l'interesse per il teatro, dando nel 1830 alle stampe, per i tipi Bettoni, la traduzione del *Macbeth* di Shakespeare<sup>45</sup>.

Se la sperimentazione letteraria nicoliniana, sui generi consolidati dalla tradizione classica e su quelli di recente creazione a seguito della temperie romantica, ruotava intorno ad un fulcro organico di traduzioni riappropriative e funzionali ad un processo di autocoscienza estetica e stilistica dell'autore, è plausibile che egli si dibattesse, negli anni posteriori al 1820, tra la scelta romanzesca e quella drammaturgica, aspirando in quest'ultimo caso ad un teatro rinnovato in rapporto ai suoi precedenti tentativi. Questa oscillazione tra romanzo e teatro appare testimoniata dai carteggi intercorsi tra il Nicolini e l'amico Ugoni, nel periodo successivo alla repressione dei moti patriottici del 1820-21; dalle lettere si ricava l'immagine di un Nicolini impegnato sul duplice fronte di un ambizioso progetto romanzesco e di un'idea di dramma nazionale e popolare<sup>46</sup>. Furono disegni che non presero mai corpo, ma che documentano il cerchio d'interessi, esistenti in Nicolini, tra l'attività di traduzione e l'officina letteraria.

Restituata alla mitologia una dimensione creativa e generatrice di idee estetiche universalmente «efficaci», perché radicate nella facoltà mitopoietica primigenia dell'uomo, e recuperata nell'ottica dell'*Übersetzung* la possibilità di un confronto tra «genio antico e moderno», il Nicolini poteva concludere, nel linguaggio ormai scaltrito del dibattito conciliatorista, che «v'ha un genere di meraviglioso» eternamente valido che «sempre sbigottirà o sedurrà finché gli uomini avranno immaginazione»<sup>47</sup>.

Intorno alla categoria del 'meraviglioso' converge, nell'acme del dibattito conciliatorista, un'ampia zona della sensibilità romantica; moderna riformulazione del θαυμαστόν aristotelico, già ampiamente discusso nella trattatistica retorica secentesca, il concetto di 'meraviglioso' veniva assumendo, tra il 1816 e il 1820, il valore di un *tòpos* che abbracciava un complesso di questioni legate al processo di rifondazione linguistica e simbologica del sistema romantico<sup>48</sup>.

Pietro Borsieri, nell'*Analisi del pregiudizio, secondo le idee del Sismondi*, apparsa nel 1819 sul «Conciliatore», riassume il significato che

il concetto veniva rivestendo per la riflessione romantica; nel saggio egli dichiara che «l'amore del meraviglioso è causa universale dei pregiudizi dell'immaginazione», e, sebbene apparentemente, sulla falsariga del Simondi, inviti ad una diffidenza razionalistica verso un principio che genera pregiudizi, di fatto ne consacra il legame simbiotico con le facoltà fantastiche e creative. Distinguendo, di seguito, tra «un meraviglioso inventato» e «un meraviglioso nella vita reale», «un'ambivalenza nella quale si manifesta il bifrontismo irrazionalistico e storico-realistico del sistema romantico, il Borsieri approda ad una concezione del «meraviglioso» quale «primigenia tendenza dell'uomo», suscitatrice nelle diverse civiltà di «affezioni universali, in quanto rappresentano presso tutto un popolo l'effetto totale di alcuni pregiudizi d'immaginazione»<sup>49</sup>.

Ad un'analisi comparativa con le convinzioni qui esposte, il passo del Nicolini, prima citato dal *Saggio accademico*, tradisce inequivocabilmente la sua appartenenza al dibattito romantico e conciliatorista, e convalida, in un recupero pregnante ai fini della *quête* tragica moderna, l'intuizione, intraveduta dal Borsieri, della dimensione archetipica del linguaggio del 'meraviglioso'.

Quanto all'ambivalenza categoriale teorizzata dal Borsieri, il Nicolini la riassumeva, nel *Saggio* del 1820, in quella sua idea di un meraviglioso che insieme attende «alla apoteosi della natura e alla religione del cuore». Nello svolgimento delle proposte critiche, la dicotomia escogitata dal Borsieri verrà chiarendosi nella ricerca di un meraviglioso religioso o metareligioso<sup>50</sup>, connesso al problema di una «civiltà» moderna e cristiana, e di un meraviglioso sentimentale e romanzesco che gradualmente assorbe i campi poetabili dell'abnorme, dell'irregolare, dell'anomalo<sup>51</sup>.

Sarà quest'ultimo che interesserà la progettualità drammaturgica del Nicolini, orientandola ad una selettività contenutistica che favorisse la costruzione di una tragedia patetico-sentimentale, improntata all'ezologia romantica delle snaturate passioni del cuore, nella cornice di un amore-fatalità e di un amore-morte. Nel *Saggio sulla poesia tragica*, comparso sul «Conciliatore» nel 1819, un anno dopo la pubblicazione della *Canace*, e in concomitanza con la lettura, presso l'Ateneo bresciano, dei due drammi romantici — la *Clorinda* e il *Conte di Essex* —, il Nicolini affermava, polemicamente, che la «gloria di Alfieri» non poteva certo dirsi «un ostacolo» a chi intendesse intraprendere «la carriera del coturno», perché «una sfera assai svariata di argomenti tragediabili, forse meno sublimi, ma non meno pietosi ed efficaci e teatrali», erano stati del tutto trascurati dall'astigiano; argomenti che programmaticamente

egli veniva additando nelle «tenere passioni, nelle peripezie della natura e dell'amore»<sup>52</sup>.

Invero, rispetto alla teoresi drammaturgica, le tragedie del Nicolini sembrano costituire un momento di operatività teatrale e di sperimentazione nella quale prendono forma alcune intuizioni estetiche e ideocardine dell'autore, che si manifestano nella prassi scrittoria con un anticipo di tempi rispetto alla riflessione critica. Il contributo del bresciano nell'inchiesta retorica sulle categorie del meraviglioso-sentimentale e del patetico-tragico si sviluppa nel tono dell'autocommento interpretativo, quando ormai con il 1819 può ritenersi conclusa la fase attiva della sua produzione tragica. Esempio in questo senso si rivela la *Canace* che, ideata già nel 1816<sup>53</sup> e consegnata alle stampe due anni dopo, fonda la sua genesi sul tentativo riattualizzante di un sentimentale abnorme, quello dell'amore incestuoso dei due fratelli inconsapevoli, che indurrebbe ad un'interpretazione classicistica, sulla falsariga della *Fedra* raciniana e della *Mirra* di Alfieri, se l'autore non offrisse una diversa chiave di lettura con il suo intento di un «classico romanticizzato».

Nella *Prefazione* della tragedia, escludendo il principio d'imitazione, Nicolini allontanava, inoltre, la possibilità di un confronto con il modello archetipo per eccellenza, quello cinquecentesco della *Canace* speroniana, presupponendo una diversa lettura del mito antico, che al terribile e all'orrore dello Speroni sostituiva la pietà e il sentimento dei moderni<sup>54</sup>.

D'altra parte, al bresciano non dovettero sfuggire le riprensioni polemiche sollevate dal De Cristoforis sul «Conciliatore»<sup>55</sup>, nei confronti di quegli autori che si ostinavano a trattare, con scelte infelici, temi drammatici, desunti dalle passioni degli antichi; l'articolo usciva, con una singolare coincidenza di tempi, alcuni mesi dopo la pubblicazione della *Canace*.

Il De Cristoforis, difendendo la necessità di un teatro romantico fondato su argomenti nuovi e attuali, sosteneva che «dopo la *Fedra* di Racine e la *Mirra* di Alfieri non sembrava che altri potessero condurre con sufficiente aspetto di novità una tragedia, di cui la catastrofe tutta dipendesse dal terribile di una passione incestuosa»<sup>56</sup>. Ma la questione non si esauriva certo in un'opzione preferenziale e di gusto, schematizzabile nella logica di classico *versus* romantico, perché abbracciava più estensivamente, nell'orizzonte del critico, lo stesso problema della «civiltà» moderna, per la quale «le tragedie fondate sulla mitologia e sull'inesauribile fato dei Greci riescono per noi di pochissimo interesse, siccome quelle che perfettamente si oppongono alla presente nostra fede religiosa proclamatrice del dogma consolatore della provvidenza». Il rilievo assunto dalla *Weltanschauung* cristiana rendeva «ridico-

lo», per il discorso del De Cristoforis, una tipologia del ‘meraviglioso’, quale quella che si rappresentava nelle forme tragiche affini alla *Mirra* e alla *Fedra*; il giudizio reprobato calava, quindi, anche sulla *Canace*. Ma l’operazione teatrale, condotta dal Nicolini, coerentemente alla sua rilettura romantica del classico, mirava, invero, ad un’ambiziosa traduzione di categorie tragediabili e di caratteri sentimentali che, traslati da un codice culturale ad un altro, apparissero rinnovati non tanto nella logica classicistica dell’*imitatio-aemulatio*, quanto piuttosto nello spirito di una lacerazione apertasi tra civiltà antica e moderna; un’intuizione tragica che l’autore illustrerà, poi, più criticamente nella fase di rielaborazione teorica<sup>57</sup>.

Nella scelta di un ‘meraviglioso’ sentimentale, scaturito dall’inconscienza dell’abnorme passione amorosa nutrita dai due fratelli, Nicolini scioglieva il «senso terribile del fato greco»<sup>58</sup> nel patetico tragico di un destino ineluttabile, latore di amore e di morte, di quella fatalità sentimentale forgiata nel tono di una *pièce* romantica. In questa luce si colloca la *Prefazione* della *Canace*, nella quale il tragediografo prospetta la legittimità di un compromesso classico-romantico, effettuato attraverso la drammatizzazione di un *cliché* mitologico, scelto nel segno di una memoria originaria, che dalla lontananza mitica potesse rigenerare, secondo le modalità romantiche, i valori sapienziali del rito tragico greco in un ‘meraviglioso’ che attenesse alla «religione del cuore» dei moderni.

La difesa della mitologia, proclamata dalle argomentazioni prefatorie della *Canace*, verrà poi illustrandosi, nella prospettiva del *Saggio accademico* del 1820, con la difesa di quei «soggetti immutabilmente efficaci», perché «destinati ad operare su facoltà immutabili dell’animo umano». Analogamente, il rifiuto dell’imitazione, utile a blandire «il tribunale dei romantici», che il Nicolini viene dichiarando sempre nel preambolo della *Canace*<sup>59</sup>, troverà la sua coerente estrinsecazione nel *Commento* del 1819 al *Corso di drammatica dello Schlegel*, nel quale il critico, in rapporto al *Leitmotiv* della «civilizzazione moderna» e della «forma organica o meccanica» di un’opera, conclude enfaticamente che lo «spirito dominatore del genere romantico, applicato alla poesia drammatica produce la distruzione delle unità di tempo e luogo»<sup>60</sup>.

Nella riflessione sviluppata in questa sede, quanto successivamente nel *Saggio* del 1820, il Nicolini alludeva contemporaneamente al duplice profilo estetico e drammaturgico delle polemiche sortite riguardo al principio d’imitazione. Sul versante più globale della poetica, l’idea neoclassica d’imitazione-riproduzione di modelli, assunti a paradigma ideale di perfezione, si rivelava del tutto arbitraria di fronte alla consapevolezza che «la moderna civilizzazione doveva assumere un carattere to-

talmente diverso dall'antica»; ch , se «la sensualit  purgata e nobilitata segnava il massimo grado dell'intellettuale cultura dei Greci», nei moderni, invece, — dissertava il Nicolini — «il sentimento   pi  intimo, l'immaginazione meno sensuale, il pensiero meno contemplativo»<sup>61</sup>. Sulla scia della rilettura schlegeliana, il Nicolini giungeva, quindi, a identificare l'alterit  di classico e romantico con il concetto di una «poesia del senso» e di una «poesia del sentimento». Con questi due termini il bresciano risolveva, in un linguaggio, per cos  dire, pi  nazionale e meno coinvolto nelle astrazioni metafisico-teoretiche dei tedeschi, la dicotomia categoriale di «godimento e desiderio», ideata dallo Schlegel.

Arricchito di citazioni schilleriane, il passo menzionato tradisce il suo debito nei confronti delle riflessioni svolte dal poeta alemanno nel *Saggio sulla poesia ingenua e sentimentale*. Il «pensiero meno contemplativo» dei moderni richiama in causa la distinzione schilleriana di «ingenuo» e di «sentimentale», dove il «meno contemplativo» manifesta il senso della distanza esistente tra antichi e moderni nella partecipazione alla realt , per cui sembrava al tedesco che «la natura interessasse di pi  l'*intelletto* e il *desiderio di sapere* del greco che il suo sentimento morale». Il greco «non l'ama con profondit , con partecipazione, con dolce tristezza come noi moderni» — afferma Schiller —, e per questo «egli sentiva in modo naturale, noi sentiamo il naturale»<sup>62</sup>.

La perdita dolorosa di quella unit -totalit  degli antichi, causata dal progresso della cultura, prefiggeva fatalmente alla poesia moderna la meta di «un'educazione sentimentale» da realizzarsi attraverso la via «della ragione e della libert », nel circolo di un perenne ritorno all'antico<sup>63</sup>. Il senso di «un'infinita mancanza», che lo stesso Schlegel recuperava dallo Schiller, proprio nei passi della *Drammatica* glossati dal Nicolini, veniva a costituire la fonte intrinseca della creativit  e del sentimentale moderno.

Riprendendo, nei Saggi del 1819 e del 1820, le riflessioni estetiche dei due teorici tedeschi, seppure in una chiave d'interpretazione storico-critica che neutralizzava il kantismo dello Schiller e l'idealismo dello Schlegel, Nicolini rammentava ai suoi lettori che «nata dagli indefinibili abissi del sentimento, la poesia romantica ripete quel principio recondito ed operoso che la spinge oltre le barriere della natura materiale, quell'incontentabilit  che la stimola ad una perfezione superiore a quella che si prefiggeva la poesia degli antichi»<sup>64</sup>.

Il nucleo filosofico sotteso alla definizione del Nicolini rinvia alla concezione, alquanto problematica<sup>65</sup>, sviluppata dallo Schiller nell'ambito del confronto che egli instaura tra antichi e moderni. Infatti, proprio la peculiarit  dei greci di «essere natura» (che Nicolini rende con le idee di «natura materiale» e di «sensualismo»), attribuite allo spirito

greco) comportava, nel linguaggio kantiano dello Schiller, un'implicita limitazione, addotta verso la creatività dei classici per il loro sottostare alle leggi della necessità naturale. Per questi motivi, l'arte degli antichi si presentava a Schiller come «un'arte della limitazione», contrapposta all'«arte dell'infinito» dei moderni, che alla natura ritornavano attraverso quella «educazione sentimentale» realizzata «per via di ragione e di libertà»<sup>66</sup>.

Accanto alle questioni agitate, nel dibattito conciliatorista, sulla radicale diversità della «civiltà» moderna rispetto alla cultura degli antichi, il principio d'imitazione dei classici subiva, nell'analisi nicoliniana, un ulteriore attacco in forza dell'imperfezione riscontrata dallo Schiller nella creatività dei greci. Da questa angolatura, «l'incontenabilità che stimola i moderni ad una perfezione superiore agli antichi», sottolineata dal bresciano, distruggeva *ab imo* il castello delle teorie neoclassiche e winckelmanniane sul valore fondativo ed estetico dell'imitazione.

Significativo, ai fini di un confronto fra le differenti modalità di riappropriazione dell'antico che si scontrarono nella critica dell'età nicoliniana, si rivela il passo trattato dal Winckelmann nel saggio *Il bello nell'arte*, nel quale il teorico neoclassico consacra il principio d'imitazione come indispensabile scaturigine, per l'artista moderno, di quel ritrovamento della natura che soltanto l'arte greca seppe rappresentare con somma perfezione. «Se l'artista fa guidare la sua mano e il suo sentimento dalle regole greche della bellezza — teorizzava il Winckelmann — si trova sulla via che lo condurrà senza fallo all'imitazione della natura»<sup>67</sup>.

Scartata la proposta winckelmanniana, il modello del ritorno all'antico, sperimentato dal Nicolini, si avvicina piuttosto a quella formula escogitata da Karl Philipp Moritz per classificare alcuni tipi di classicismo propugnati dai romantici tedeschi; lo studioso parla di «un'imitazione creativa in cui il bello viene foggato non dall'esterno verso l'interno di noi stessi, ma da noi verso l'esterno»<sup>68</sup>.

La soluzione critica prospettata dal Moritz trova una prima e autorevole ratifica in uno scritto di Schiller a Goethe, nel quale dichiara che «siccome il vostro spirito greco fu gettato entro questo mondo nordico, non vi è rimasta altra scelta — riferendosi alla creatività del Goethe — che diventare un artista nordico, o ricostruire nella vostra immaginazione, con l'aiuto delle facoltà intellettive, quel che la realtà non vi ha dato, per poter generare dal fondo di voi stesso, e con un processo razionale, una nuova Ellade»<sup>69</sup>.

Nell'ottica del suggerimento schilleriano sembra potersi comprendere la stessa operazione teatrale tentata dal Nicolini con la *Canace*.

La progettualità del testo nasceva in un ambiente gravido di riviviscenze classiche e di rilettura dell'antico, aperte alle suggestioni tedesche; perché in quegli anni, nell'Ateneo bresciano, allo studio dello stile lirico di Pindaro, eseguito dal Bianchi in una singolare coincidenza di interessi con le ricerche di Hölderlin sul poeta greco, si alternavano le traduzioni delle *Grazie* del Wieland, per opera di Carlo Antonio Gambarà, e ricuperi degli idilli gessneriani da parte di Giuseppe Taverna<sup>70</sup>. Proprio il Taverna, nel tempo di piena maturazione dell'idillio leopardiano, si era cimentato, attraverso la mediazione del Gessner, nel raffinato esperimento di riattualizzazione dell'idillio greco nelle forme sentimentali e religiose dei moderni.

Dal carteggio Arrivabene-Nicolini siamo a conoscenza che nel 1816, mettendo mano alla *Canace*, l'autore lamentava di essersi «intoppato» a causa di quella «benedetta lingua greca»<sup>71</sup>. La nota è rilevante e stimola a formulare alcune ipotesi sui meccanismi elaborativi dell'officina drammaturgica nicoliniana. Un tema come la *Canace*, privo di modelli tragici greci e trasmesso alla tradizione classicistica dal racconto patetico delle *Heroides* ovidiane o, alla lontana, da soggetti affini del teatro latino di Seneca, non esigeva certo una familiarità con la lingua greca, quale quella deplorata dall'autore.

I tormenti linguistici del bresciano non sembrano, quindi, da intendersi nella direzione di un apprendimento imitativo o neoclassico di modelli, quanto invece nella conquista di uno strumento espressivo, con il quale penetrare i sensi più reconditi della tragicità greca. Il desiderio di accostarsi direttamente alle fonti generatrici del senso tragico antico dovette muovere il Nicolini ad una personale rivisitazione di quegli archetipi teatrali, «immutabilmente efficaci», con i quali i greci avevano manifestato la loro concezione del destino tragico, e di quella «incolpevole sventura»<sup>72</sup> che dall'*Edipo* di Sofocle si era tramandata, in forma topica, fino ai moderni e alla stessa *Canace*.

Stimoli verso un'indagine più estensiva e categoriale della drammaturgia antica, e ad un lavoro comparativo tra i significati tragici classici e quelli moderni sopraggiungevano al Nicolini anche dal dibattito giornalistico di quegli anni.

Nel biennio 1816-17, scoppiava, sulle pagine della «Biblioteca Italiana», la polemica tra il Carmignani e il Marrè, riguardo alla *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri*<sup>73</sup>.

Il Marrè, sceso in campo per sostenere il valore teatrale dell'Alfieri contro gli attacchi del Carmignani, concentrava la sua difesa sul fatto «che il sistema di Alfieri fosse giustificato con l'analisi ragionata dell'*Edipo re* e del *Filottete* di Sofocle, che si davano per modelli di perfetta tragedia tra gli antichi»<sup>74</sup>. La posizione del Marrè, dichiaratamente

classicistica, incarnava la «vera idea» del tragico in quella «greca semplicità», rimessa in auge dal Sofocle astigiano, che per questo doveva ritenersi modello insuperabile di «perfezione tragica»<sup>75</sup>. Nel canone della «greca semplicità» si trasponeva, equivocamente, a paradigma di un redivivo teatro antico, quella che era stata soltanto un'istanza personale della ricerca drammaturgica alfieriana, concretizzatasi nell'ideazione di un «teatro disinventato», libero da «incidenti» romanzeschi.

Riaprendo la questione nel 1818 sul «Conciliatore»<sup>76</sup>, il Pellico individuava lucidamente i parametri formalistici e devianti con i quali si era discusso sull'effettiva rinascita, nella tragedia alfieriana, di una «greca semplicità e perfezione»<sup>77</sup>.

Gli eruditi, argomentava il Pellico, con la loro sterile preoccupazione di «scoprire pure qualche somiglianza fra la tragedia antica e moderna [...] fissarono il punto di somiglianza nella semplicità d'azione, e quindi nelle unità»; da ciò, conseguiva facilmente il travisamento dei significati dell'inchiesta tragica condotta dall'Alfieri. «La nudità del soggetto», ordita dall'astigiano, appariva speculare a quella «semplicità d'azione» nella quale, per i classicisti, consisteva la «somiglianza» con il teatro greco; tale che, nel rispetto delle unità, l'imitazione tragica ripristinava l'illusione scenica del dramma antico<sup>78</sup>.

Pellico, invece, ragionando da un ben diverso osservatorio, spostava i termini della diatriba sul piano della «civiltà moderna», palesando infondato lo stesso criterio per il quale fosse lecito cercare «la greca perfezione» in un tragico moderno<sup>79</sup>. Un parallelo realmente legittimo con il teatro antico implicava, per il critico del «Conciliatore», un metro di giudizio storico-culturale, consapevole che la moralità e la rappresentazione del meraviglioso e del terribile tragico avevano subito una radicale mutazione dagli antichi ai moderni, e che queste si erano riflesse, inevitabilmente, nelle strutture stesse della retorica drammatica. Il vero interrogativo da porsi, se mai, restava, per il Pellico, quello della convenienza del sistema alfieriano «per trattare drammaticamente quelle azioni eroiche che importava alle nazioni attuali di celebrare».

La polemica tra il Pagani e il Bianchi, che l'anno successivo agiterà le parti dell'Ateneo bresciano, concludendosi con l'invito del Nicolini ad una disamina più distaccata e critica delle questioni, si prospetterà inizialmente nella forma di un riecheggiamento della discussione Carmignani-Marrè-Pellico, in quell'occasione trasposta al *Carmagnola*.

Invero, il Nicolini si era già espresso in precedenza, nel *Commento alla Drammatica* dello Schlegel, su quella specie di letto di Procuste che era diventato, nella *querelle* classico-romantica, il nodo teorico dei rapporti tra imitazione, unità e illusionismo scenico. Sempre interlineando lo Schlegel, Nicolini asseriva che «non vi ha maggior sofisma che il dir

che le unità di tempo e di luogo abbiano per oggetto di favorire l'illusione teatrale, non consistendo questa in un errore volontario dello spettatore che gli faccia credere l'imitazione per realtà, ma in una dolce estasi, alla quale egli volontariamente si abbandona, senza curarsi di calcolare inutili probabilità»<sup>80</sup>. Nella breve annotazione del passo, il bresciano si serve di termini fortemente connotati in senso retorico-estetico, nei quali permangono le tracce del dibattito settecentesco sulle teorie tragiche emozionaliste, rigenerate alla luce di nuovi apporti romantici<sup>81</sup>. Definito «un sofisma» il concetto cardine della *tragédie classique*, quello della verisimiglianza, realizzata con la fedeltà alle pseudo-unità aristoteliche, il Nicolini motivava la sua critica con un diverso concetto di «illusione teatrale», da lui ritenuta una «dolce estasi» e non una specularità identificatoria, tale che lo spettatore scambiasse la rappresentazione per la realtà<sup>82</sup>.

Era proprio questo il punto sul quale si stava dibattendo in quegli stessi anni la riflessione drammaturgica del Manzoni, alla ricerca di una moralizzazione cristiana della tragedia, attraverso la quale lo spettatore non partecipasse con un «interesse ammirativo» alle passioni agitate sulla scena, ma nella prospettiva di «una mente estrinseca» e giudicante<sup>83</sup>.

Pur avvicinandosi al più illustre lombardo nel giudizio di condanna rivolto alla verisimiglianza classicistica, che induceva ad una identificazione erronea della *desis* con la *lysis*, con un precipitare dell'intreccio tragico nella catastrofe, come nel teatro alfieriano, il Nicolini appare, però, estraneo ad una revisione delle categorie tragiche in funzione di una «perfezione morale» del teatro di tipo manzoniano<sup>84</sup>.

Nel *Saggio* del 1820, l'autore si esprimeva polemicamente nei confronti di quei romantici che avevano confuso la poesia con le «scienze morali», preoccupandosi di ottenere dalle belle lettere «risultamenti più etici che estetici»<sup>85</sup>; è esplicita, in questo, la distanza che separa il Nicolini dalle convinzioni manzoniane e dalla sua idea di un dramma martirologico e cristiano.

Per il bresciano, il fine dell'arte rimaneva pur sempre il piacere estetico, ma un piacere che dalle sue origini sensistiche appariva arricchito da una complessa *sensiblerie* romantica, nella quale l'empatia estetica delle sensazioni si era gradualmente sviluppata nell'empatia dei sentimenti. La «dolce estasi», alla quale «volontariamente» si abbandonava lo spettatore tragico e nella quale doveva consistere, per il Nicolini, la vera illusione teatrale, traduce il «süsse Qual» della *Hamburgische Dramaturgie* del Lessing<sup>86</sup>, nel quale il tedesco riassume l'idea di quel dolce tormento che nasce dalle emozioni riflesse e addomesticate, che permettono allo spettatore di godere con agio della propria raffinata sensibilità e bontà.

A fronte del dramma martirologico e della *tragédie classique*, il Nicolini optava, sulla linea del Lessing, per una tragedia borghese, diseroicizzata e di tono sentimentale, nella quale, rifiutata la concezione della *admiration des héros*<sup>87</sup> del teatro cornelliano e francese, lo spettatore fosse coinvolto con una compassione di stampo lessinghiano.

Dalla lettura dello Schlegel, che nelle pagine della *Drammatica*, rivolte all'analisi del patetico teatrale, colloquia ampiamente con il Lessing, il Nicolini ricavava i caratteri del sentimentale moderno, ritratti mirabilmente, secondo l'opinione del critico tedesco, nei lavori di Shakespeare. Il poeta moderno, «pittore delle passioni», «mentre fa vista — recita lo Schlegel — di non offerirci che un accozzamento accidentale, egli soddisfa le recondite brame dell'immaginazione, e ne immerge in una disposizione contemplativa per mezzo del sentimento»<sup>88</sup>.

Meditando su queste parole, il Nicolini veniva deducendo, nel suo *Commento alla Drammatica*, che sia «dunque all'anima immediatamente che dee riferirsi l'idea della unità [d'azione]; è in lei, non nella materiale concatenazione de' fatti che se ne debbe fondare la regola; e secondo questo principio l'unità prende direzione uniforme degli affetti dello spettatore, anziché in quella dei fatti subalterni»<sup>89</sup>.

Rigettata la misura spazio-temporale della *tragédie classique*, il brecciano trasformava il modello di specularità identificatoria dei classicisti, costruito su parametri esteriori e artificiosi, in una specie di affinità elettiva che si genera tra spettatore e rappresentazione, in virtù della verisimiglianza sentimentale dei caratteri. La sintonia che s'instaura tra il mondo sentimentale della tragedia e quello dello spettatore è invece fondata sul mantenimento dell'unità d'azione, «che orienta idealmente la direzione degli affetti» e che considerata — a quanto afferma l'autore — «più in relazione all'anima che ai fatti, [...] può chiamarsi più esattamente unità di sentimento»<sup>90</sup>.

Nicolini si accostava, con quest'ultima riflessione, al *Characterdrama* vagheggiato dal Lessing, per il quale al tragediografo interessava soprattutto lo snodarsi di un disegno sentimentale, dove gli accadimenti da fatti si trasfigurassero in affezioni interiori dei personaggi<sup>91</sup>.

È questo un punto intorno al quale ruotava anche l'inchiesta drammaturgica manzoniana di quegli anni, che, attraverso la meditazione delle teorie lessinghiane, approdava al rifiuto anticlassicistico di una catastrofe collimante con l'azione, negando così allo Chauvet che «l'artificio più bello fosse quello di aprire la scena il più vicino possibile alla catastrofe».

Come asseriva Fiorenzo Forti, in un saggio del 1974, «Lessing e Manzoni — ai quali può affiancarsi di diritto anche il Nicolini —, pur ammettendo nell'ambito del dramma più avvenimenti di quanti ne accoglieva la tragedia classica, in realtà mirano solo ai sentimenti; la cata-

strofe è soltanto un fatto che suggerisce al poeta l'unità di eventi separati, i quali si ordinano perciò come mezzi o ostacoli al compiersi della crisi»<sup>92</sup>.

La ricerca di Nicolini, in rapporto a quella manzoniana, si arrestava, però, ad un concetto di verosimiglianza sentimentale, sulla cui base la sostanza morale del dramma, attraverso una catarsi di tipo estetico, divenisse latrice di una «dolce estasi». Ciò doveva implicare un inevitabile abbassamento del tono tragico-eroico verso una rappresentazione di natura lessinghiana, dove le emozioni della disperazione, che scaturiscono dallo spettacolo del dolore e della sventura, trovassero una corrispondenza empatica nella compassione di uno spettatore partecipe di una concezione unitaria del reale, di cui il dramma diveniva immagine estetica; una specie di struttura finalistica, nella quale il male e l'ingiustizia apparissero soltanto come momenti privativi di un'ascesa verso l'armonia e la risoluzione dei conflitti tragici<sup>93</sup>.

Nel biennio 1819-1820, riflettendo a posteriori sulla morfologia del tragico moderno, quando ormai poteva dirsi conclusa la sua prima esperienza drammaturgica, il Nicolini accarezzava l'idea di un teatro 'popolare' e sentimentale, nel quale, lessinghianamente, il problema dell'azione morale del dramma si profilasse nei termini di un'inchiesta letteraria, così da trasferire l'analisi della *Wirkung* tragica dall'ambito etico a quello estetico.

Il Pallaveri, che fu il primo e unico curatore ottocentesco delle opere del Nicolini, coglieva sensibilmente il verso della progettualità del bresciano, avvalorando, con un'intuizione critica lungimirante, una lettura stilistica del suo teatro sulla scia di quello realizzato dal più noto Giovan Battista Niccolini<sup>94</sup>. Secondo l'opinione del Baldacci, lettore attento delle opere niccoliniane, l'autore di *Arnaldo da Brescia* sarebbe l'artefice di quella parabola che dal Metastasio conduce al dramma popolare, in quanto il critico ritiene che nel melodramma fossero già in nuce i germi di quei tentativi teatrali sui quali si sarebbe avviato il Niccolini, dietro le suggestioni dei nuovi modelli romantici<sup>95</sup>. Sotto questo profilo, la ricerca drammaturgica del bresciano e quella del fiorentino sembrerebbero realmente procedere verso un comune approdo.

Per queste stesse ragioni, optando per una scelta drammaturgica di tono sentimentale, al Nicolini dovette risuonare estraneo l'interrogativo sollevato dal Pellico sulla validità del sistema eroico e del «forte sentire» alfieriani, rispetto allo spirito delle nazioni moderne. Puntualmente, infatti, il bresciano replicava, con sottile allusione, nel suo intervento del 1819 *Sulla poesia tragica*, che «si conceda pure all'Alfieri di aver esaurito il sublime del genere; rimarrebbe intatto quasi il patetico; sia pur egli il grande arbitro del terrore; potrebbe altri toccar meglio le cor-

de della piet . E se il Sofocle astigiano — concludeva — poteva dirsi insuperabile nel sublime tragico del tema politico, delle atroci congiure e dei tradimenti», restava, tuttavia, un altro campo per il rinnovamento della tragedia moderna; un campo, forse, «meno sublime, ma di certo non meno pietoso, efficace e teatrale»<sup>96</sup>.

Con questa asserzione il Nicolini restituiva all'Alfieri una certa qual dignit  tragica, d'ispirazione politica ed eroica, mitigando l'aspra condanna dello Schlegel, rivolta all'italiano nel segno di un confronto non del tutto legittimo con lo Shakespeare, in nome del quale disapprovava nell'Alfieri l'assenza di quelle qualit  che avevano reso esemplare lo stile del tragico inglese<sup>97</sup>. Mentre si distacca, in parte, dalla valutazione dello Schlegel, perch  non condivide l'opinione del critico alemanno che «i grandi soggetti della greca tragedia perdano tra le mani dell'astigiano la loro pompa eroica, assumendo una tinta borghese», il Nicolini, contemporaneamente, si sottrae anche al modello eroico del pi  illustre predecessore, focalizzando il centro dei suoi interessi drammatici sulla categoria del sentimentale, perseguito sia nei temi greci sia nei soggetti moderni.

Nel delineare la sua *petitio principii*, il bresciano allude significativamente al binomio aristotelico di «piet  e terrore», sul quale opera una revisione teorica di marca lessinghiana<sup>98</sup>. Chiosando, nel passo, il capitolo tredicesimo della *Poetica*, dove Aristotele definiva l'idea del tragico come «mimesi di casi i quali d stino piet  e terrore», il Nicolini veniva scindendo l'unit  drammaturgica di «piet  e terrore» nella bipolarit  di «piet  o terrore», cos  da raddoppiare le sfere del tragico, conferendo alla piet  l'ambito del patetico-sentimentale e al terrore quello del sublime-eroico.

La *quête* critica, sulla concezione aristotelica della tragedia come «mimesi di piet  e terrore», aveva assunto un ruolo fondamentale nel dibattito drammaturgico settecentesco. Ma nella teoresi illuministica, subentrando gradualmente all'etica neostoica del teatro cinque-seicentesco un tipo di moralit  filantropica, improntata alle filosofie della *socialbleness*, la categoria del «terrore» verr  relegata ad una funzione tragica marginale, mentre s'infoltiranno le reinterpretazioni critiche del concetto aristotelico di «piet »<sup>99</sup>.

Nel teatro di Corneille, al novero delle passioni tragiche tradizionali, * leos* e *phóbos*, si viene sostituendo quella dell'«ammirazione», generata dal sublime eroico dei personaggi messi in scena. La concezione cornelliana si diffonde ampiamente nel Settecento, anche in ambiente italiano<sup>100</sup>, entrando in concorrenza con l'idea di un teatro della «sensibilit », d'impronta pi  borghese e fondato sulla ripresa attualizzante dell'* leos* aristotelico.

Il Nicolini scarta, senza mediazioni, la proposta divulgata dalla tragedia cornelliana e, proprio in relazione a Corneille, coglie sottilmente, nel *Saggio* del 1819, il significato del contributo drammaturgico dell'Alfieri: quella «vera idea della tragedia» che aveva mosso l'astigiano a riproporre la «greca perfezione», e sulla quale a lungo si era protratta la discussione critica. Nel suo *cum antiquis loquor*, l'Alfieri diveniva per il Nicolini l'ultimo erede del *phóbos* aristotelico, di un ripristinato terrore tragico che egli trasferiva e rileggeva nel linguaggio di quel sublime preromantico che si era sviluppato tra la *Philosophical Enquiry* di Burke e l'estetica di Kant, influenzando anche le teorie drammatiche<sup>101</sup>. «La via che Alfieri percorse — dichiara il Nicolini nell'articolo *Sulla poesia tragica* — è una catena uniforme di scoscese montagne, terribili nella loro elevatezza, sublimi nella continua lor nudità»; mentre «la via che rimane a percorrere» per sé e per i poeti sentimentali si trasfigura, nella metafora nicoliniana, in «una vasta e variata pianura sparsa di una molteplicità di oggetti che svegliano le più meste e più tenere emozioni degli abissi del cuore»<sup>102</sup>.

La distanza che intercorre fra il sublime dell'*admiration des héros* del teatro corneilliano e quello rappresentato dall'Alfieri viene connotata dal Nicolini attraverso un repertorio di immagini che si erano formate nell'ambito della *sensiblerie* preromantica, per esprimere il valore di quel *tremendum* connesso al sublime, e che, kantianamente, verrà poi qualificandosi come «piacere che nasce da dispiacere». Se l'astigiano aveva così riattualizzato il *phóbos* aristotelico, ai tragici italiani si prospettava, nell'opinione del Nicolini, l'arduo compito di costruire una tragedia sentimentale e realistica, rifondando il concetto classico dell'*éleos* nella duplice chiave della compassione, di genesi lessinghiana, e del patetico, riscoperto dallo Schlegel nei drammi di Shakespeare.

In rapporto alla dissoluzione tragica del binomio greco di «pietà e terrore», decisiva si rivela l'analisi del Lessing, che nella *Hamburgische Dramaturgie* effettua un'assimilazione del terrore alla compassione. Attenuando l'originario valore semantico del termine *phóbos*, il Lessing correggeva il terrore con l'espressione timore<sup>103</sup>, trasformando quest'ultimo in una nuova forma di pietà: quella che proviamo verso noi stessi. In una siffatta prospettiva teorica, pietà e terrore/timore divenivano semplicemente due diversi gradi di un'identica passione tragica, obliterando il valore primordiale della congiunzione aristotelica. La revisione lessinghiana di *éleos* e *phóbos* in «pietà e timore» suffragava l'ipotesi drammaturgica del Nicolini di una pietà senza terrore, per cui fosse possibile discernere un teatro ispirato ad un sublime terrifico da un dramma patetico, nel quale il *phóbos*, riducendo l'intensità tragica, fosse inserito

nei termini di una pietà oggettiva, proiettata dalla scena, e soggettiva, generatasi nello spettatore.

Di nuovo il Nicolini e il Manzoni sembrano procedere affiancati. Come osserva Claudio Scarpati in un recente contributo, il Manzoni, mettendo mano al *Carmagnola* e incontrando nelle sue letture quel passo della *Hamburgische Dramaturgie* nel quale si discute sull'esegesi del *φιλόανθρωπον* in rapporto all'incolpevole sventura, orientò i propri interessi drammaturgici verso una riconquista personale del significato archetipo, racchiuso nella congiunzione aristotelica dell'*éleos* e del *phóbos*<sup>104</sup>. Ma, mentre il Manzoni ripristinava la pienezza tragica del *phóbos* in rapporto all'*éleos*, attraverso il senso del *tremendum* cristiano e della «provvida sventura» di Ermengarda, il Nicolini proseguiva il suo cammino, rivedendo la questione dell'*homme malheureux* del Lessing nella prospettiva suggeritagli dallo Schlegel sulla struttura caratteriologica dei personaggi tragici di Shakespeare<sup>105</sup>.

Coerentemente al rifiuto di un dramma martirologico e in linea con l'idea lessinghiana di una sventura non esente da colpe, ma fondamentalmente atragica, perché rivolta ad uno spettatore tranquillizzato da un timore e da una pietà razionalizzabili e familiari, il Nicolini faceva fruttare la lezione dello Schlegel nell'interpretazione di una sventura tragico-patetica, conforme al suo concetto di dramma borghese e sentimentale. Meditando sulle pagine dello Schlegel, improntate ad «analizzare passioni e caratteri» della maniera shakespeariana, il Nicolini leggeva nel commento del critico tedesco che «nulla è più lontano» dallo spirito di Shakespeare «di quella mania che hanno i più moderni storici, di render ragione di tutto, che spinta ancor più lungi potrebbe distruggere ogni individualità, e formerebbe un carattere tutto composto di influenze estranee, quand'egli sovente si manifesta insin dall'infanzia in modo evidentissimo. Di fatto il carattere di un uomo è la vera cagione della sua condotta; Shakespeare ha l'arte di farci comprendere immediatamente qual è questo carattere e, ciò posto, egli può chiedere e ottenere da noi credenza in quello stesso che incongruente o bizzarro ne parrebbe in qual altro caso»<sup>106</sup>.

L'idea che il carattere dell'uomo, palesato sin dall'infanzia, fosse la «vera cagione della sua condotta», e che lo Shakespeare, scevro da pedanterie analitiche, avesse saputo valorizzare pienamente questo aspetto, attuando un modello di coerenza e credibilità tragica basato su una verosimiglianza psicologica e non su quella storica, dovette rivelarsi al Nicolini con la forza di una folgorazione critica, feconda di importanti sviluppi per la sua concezione del tragico. Proprio il delinarsi, nell'intreccio scenico, del legame necessitante che s'instaura tra il carattere e l'azione individuale dava ragione di quel principio di unità sentimentale

le, nel quale consisteva, per il Nicolini, il successo di una verosimiglianza drammatica indirizzata empaticamente alla «dolce estasi» dello spettatore.

Estranea al *mysterium tremendum* del sacro, la sventura tragica rientrava quindi, per il bresciano, nelle attese psicologiche del pubblico, esente da inchieste morali sul significato del male e, per così dire, blandita, nei suoi risvolti inquietanti, da una costruzione drammaturgica che preconizzava, ad apertura di scena e nel carattere dei personaggi, l'esito della loro condotta.

Anche nell'indulgere ad un meraviglioso romantico, Nicolini mostra nella *Canace* di restare nei limiti di una medietà sentimentale, fruibile dai gusti di un pubblico borghese, con fantasie immaginative foggiate sul modello di un «meraviglioso nella vita reale» di conio conciliatorista. Questa stessa medietà si può presumere per la *Clorinda* e il *Conte di Essex*, proprio per la loro contiguità cronologica con la *Canace* e per i soggetti romantici di cui trattano; ma la perdita dei due testi preclude l'accertamento di ogni ipotesi interpretativa.

La scelta di caratteri 'bizzarri', riscontrabile in un certo Shakespeare, o luciferini-medusei, di tipo tedesco o byroniano, dovette, invece, attrarre la sperimentazione letteraria del Nicolini nella stagione della sua piena maturità intellettuale, quando con le traduzioni dei moderni, di Shakespeare, di Sterne e di Byron, forse, coltivava un ripensamento su nuovi soggetti tragediabili o una completa dissoluzione del tragico nel romanzesco.

Nella *Prefazione* alla traduzione del *Macbeth*, edita nel 1830, il Nicolini legittimava, come sommamente poetico, l'espedito shakespeariano di «fare del meraviglioso [demoniaco e metareligioso] del dramma il nodo principale dell'azione», reputando, sulla base di ragioni estetiche, che in questi termini l'inglese avesse potuto rendere rappresentabile l'orribile, trasformandolo esemplarmente nel terribile tragico<sup>107</sup>. Dal giudizio espresso sul *Macbeth*, anche in rapporto alla testimonianza del Nicolini all'Ugoni di una sua segreta ambizione per un nuovo cimento teatrale diverso da quanto già concretato, si può formulare l'ipotesi di una sua apertura drammaturgica verso l'ambito del meraviglioso terrifico, nel quale tradurre, in senso romantico e popolare, l'altro polo della congiunzione aristotelica: quel terrore ch'egli aveva accantonato nella sua prima maniera tragica.

Attenendoci ai dati di fatto, nella *Canace* il meraviglioso romantico si sprigiona nella direzione di quegli imperscrutabili «abissi del cuore» nei quali si consuma, sin dall'inizio del dramma, il tormento lacerante di Canace, stretta fra la passione amorosa per il fratello e la premonizione della colpa. A questo si aggiunge, coerentemente al tentativo messo

in scena dal Nicolini di un genere misto classico-romantico, una specie di meraviglioso metareligioso, che, collocato in apertura del primo atto, riproduce in chiave sentimentale la memoria archetipa della profezia di Edipo — riecheggiata nella stessa morte rituale di uno dei genitori — dalla quale prende avvio l'epifania tragica, latrice di nuovi lutti e sventure. Il Nicolini inverte di segno il modello sofocleo, fingendo la morte della madre — ché altrui di vita liberal, di morte / a sé medesima fu cagion —, come movente del funesto responso oracolare, per cui «ebbro di speme il genitor risolve / sopra il destino interrogar de' figli / l'oracolo d'Apolline», che presagisce l'ignominioso incesto.

Tragedia della paternità, vindice e giustiziera dei figli e dello stesso nipote, oltre che di un'abnorme passione amorosa, la *Canace* interseca il sentimento tragico dell'incesto con il tema degli affetti familiari, soffocati e snaturati.

«Ebbro di speme» è il padre, ignaro di un doloroso futuro; ebbra è Canace nel suo delirio psicologico di figlia rifiutata e di moglie infelicissima, che rinnova, nel rispecchiamento tragico con la genitrice, una maternità fonte di tribolazioni e cagione di morte<sup>108</sup>. Ebbro è anche l'aggettivo prescelto dal Manzoni per connotare il delirio passionale di Ermengarda, attraverso il quale affiorano, nell'ambito di una *rêverie bachelardiana*, i ricordi di un «amor tremendo» che purifica nella sofferenza l'anima della donna, preparandola ai «gaudii d'un altro amor», sulla linea di quella «provvida sventura»<sup>109</sup> che restituisce ad Ermengarda la consolazione di una superiore giustizia. A Canace non resta, invece, che un suicidio da eroina classico-romantica; una morte dignitosa che sia cancellazione del disonore e ripristino razionalistico, individuale e collettivo, di un ordine etico del tutto terreno e di una libertà interiore soffocata da una mostruosa passione. Una volta «squarciato il velo» dell'ignoranza, sul modello di Edipo, e «schiuso le luci» sulla propria ἀμαρτία non certo «provvida»<sup>110</sup>, Canace, riconquistato il dominio delle sue facoltà, insegue la morte come evento riparatore e catartico, nel quale si compie il destino tragico del suo esistere.

Nella costruzione del dramma, il Nicolini dovette rammentarsi di quel passo dello Schlegel nel quale si discute sul suicidio dell'Aiace di Sofocle. «Questo eroe — sosteneva il critico tedesco — colla sua morte volontaria, cancella la vergogna onde si è coperto nella sua forsennatezza»<sup>111</sup>. Tra i numerosi suicidi tragici del teatro di Sofocle, «solo la morte volontaria di Aiace poteva ritenersi — per lo Schlegel — una risoluzione meditata, un'azione che meritava per conseguenza d'essere l'oggetto principale di una tragedia».

Il desiderio della morte ossessiona Canace sin dalle prime battute del dramma, e viene così a costituire, come nell'*Aiace* riletto dallo Schle-

gel, non «un'idea accessoria, ma l'oggetto principale della tragedia». Colpevole d'ebbrezza sentimentale, dilaniata da contrastanti passioni di amore e odio per il fratello<sup>112</sup> e per il padre, Canace, segnata sin dalla nascita dall'esperienza della morte, ricupera nella morte stessa quell'armonia tra il sentimento e la volontà con la quale si veniva a ristabilire, nella riflessione dello Schlegel, «la grandezza delle facoltà morali nella lotta della libertà con il destino»<sup>113</sup>.

Peraltro, proprio l'Ugoni, scrivendo a Francesco Gambara, suggeriva all'amico d'intendere la *Canace* sulla scia delle convinzioni drammaturgiche espresse dallo Schlegel; e lo stesso Nicolini, commentando il *Corso di Drammatica*, sottolineava, con decisione, l'idea centrale avanzata dal tedesco sulla tragedia antica, «che essa fosse l'incarnazione scenica della libertà morale in lotta con il destino». Proponendosi con la *Canace* di recuperare lo «spirito antico», il Nicolini si appropria di alcune categorie fondative del tragico greco, ma le ricrea sulla base di un'*Übersetzung* romantica ispirata dallo Schlegel, trasfondendo i caratteri originari del linguaggio tragico classico nel codice comunicativo del dramma sentimentale moderno.

Nel 1818, mentre usciva alla luce la *Canace*, Ermes Visconti affrontava dalle pagine del «Conciliatore» — nei suoi articoli riguardanti *Le idee elementari sulla poesia romantica*<sup>114</sup> — la questione dei problemi compositivi e delle difficoltà ideologiche incontrate nella creazione di opere miste: in parte classiche e in parte romantiche. Per il critico conciliatorista, fra «le diverse maniere di combinare elementi spettanti ai due opposti sistemi vi è quella dell'anacronismo nell'espressione dei sentimenti morali», che il Visconti esemplifica con la *Fedra* di Racine, nella quale, a suo dire, «i contrasti dell'onestà contro al desiderio, le dichiarazioni d'amore, le smanie della gelosia, sono scritte con una potenza di riflessione patetica, che si è sviluppata soltanto dopo il cristianesimo».

Visconti toccava, nel discorso, un nodo teorico di grande rilevanza per qualificare l'operazione drammaturgica del Nicolini, suggerendo, a posteriori, alcuni presumibili interrogativi che il bresciano aveva cercato di risolvere. Proprio in relazione alla differente qualità del «patetico che si era sviluppata dopo il cristianesimo», Visconti, in un passo successivo del suo intervento, chiarisce che «il caso di contrasti fra volontà e la coscienza è ben più frequente nella nostra vita che non presso i greci [...]. Noi non ammettiamo il fato de' greci, né che un uomo possa essere punito dal cielo per falli involontari, come Edipo. Prescindendo dal dogma del peccato originale che è un mistero, la nostra fede non riconosce colpe senza volontà, ma fra le colpe annovera il menomo desiderio immorale acconsentito anche per un momento»<sup>115</sup>.

Il gioco dei rapporti che s'intreccia nella *Canace*, tra il presentimento della colpa, la scoperta di questa e la presunta responsabilità morale dei protagonisti, diviene il fulcro dei significati testuali sul quale si misura, per lo spettatore, la riuscita della verosimiglianza sentimentale del dramma. Pur ricuperando, all'inizio della tragedia, l'archetipo classico della parola profetica, manifestazione di un fato ineluttabile e malaugurante, e rinnovando nella vicenda dei due fratelli il modello generativo dell'Edipo, il Nicolini, consapevole della diversa «civilizzazione» cristiana, si rende accorto nello sciogliere l'apparente ἀμαρτία edipea di Canace e Macareo in un insieme di colpa e sventura, credibile per le attese di un pubblico educato a una diversa idea di verità sentimentale<sup>116</sup>.

Escludendo la soluzione manzoniana del problema, Nicolini lavora in direzione di un approfondimento della struttura psicologica dei personaggi tragici, delineando, quanto più possibile, un nesso organico tra carattere e destino, e reinterpretando in questi termini le convinzioni espresse dallo Schlegel sullo Shakespeare. Già nella scelta del nome Timandro, con il quale viene ribattezzato Macareo dopo l'allontanamento dalla reggia voluto da Eolo per eludere la profezia, il Nicolini ritrova l'etimo greco del τιμῆ ἀνὴρ, nel significato originario di uomo degno di considerazione perché portatore di pena<sup>117</sup>. D'altra parte, lo Schlegel obiettava nella *Drammatica* che «se alcuno biasimasse nel Riccardo II il patetico gioco di parole che fa Giovanni di Gaunt sul proprio nome nel momento ch'egli spira, sovvengagli di quello di Aiace in Sofocle»<sup>118</sup>.

Uomo della pena, Timandro prefigura, nelle prime battute dialogiche della tragedia, l'unione con Canace nella metafora dell'accecamento<sup>119</sup>, sulla quale si stratificano memorie classiche dell'Edipo — il *tòpos* della cecità ricorre come concetto chiave anche in altri punti cruciali del testo —, e significati romantici sul modello dell'attrazione-repulsione fatali. La «tormentosa idea» che travaglia la coscienza turbata dei due amanti si alimenta della duplice colpa «d'aver tradito un genitor», per Canace, e «d'averla tratta nell'abisso dell'infelicità», per Timandro-Macareo, che ossessivamente reitera il concetto di amore-rimorso che ha i tratti di «una amarezza profonda, arcana», di «un fluttuar mai sempre tra il ribrezzo e la brama, fra i contenti e il pentimento, un non aver mai pace».

Un destino avverso, causato da ἀμαρτία, ed esente dalla benché minima responsabilità morale del soggetto, quale quello teorizzato da Aristotele con l'esempio di Edipo e di Tieste, poteva ritenersi sommamente pietoso per i greci, ma ripugnava alla coscienza di un moderno spettatore romantico, alienandogli la verità sentimentale della rappresentazione. L'ἀμαρτία opera nella *Canace* soltanto come ignoranza dell'ince-

sto, ma le responsabilità etiche dei protagonisti vengono trasferite sulla componente sentimentale dell'intreccio tragico, macchiandosi Canace di smodati eccessi passionali, con la conseguente perdita dell'equilibrio emotivo e la necessità del suicidio riparatore, e Timandro di tradimento e ingratitudine nei confronti del padre-ospite che lo aveva accolto, profugo, come un figlio, non riconoscendolo ancora per tale.

Il rimorso nei confronti del padre, ignaro delle nozze segrete e della nascita di un nipote, agita pure la «coscienza irrequieta» di Canace; ed è creduto da lei, fino al termine della peripezia, la vera causa del suo turbamento amoroso, nel quale fatalmente aborre e ama Timandro. L'idea della vendetta paterna opprime Canace, prendendo corpo nei fantasmi onirici di un sonno giunto dopo infinite notti di afflizione, nel quale si sprigiona l'immagine-presagio della morte della donna davanti all'impassibile e spaventosa «sembianza del padre»<sup>120</sup>.

Nell'espedito drammatico del sogno, Nicolini rigenera lo spirito del tragico antico nelle forme culturali del sentire romantico; esso è epifania profetica<sup>121</sup>, latrice di senso, e insieme affioramento alla coscienza di un sentimento di colpa che si proietta sul dramma di una paternità negata e agognata. Il sogno di Canace, nella prospettiva di una *rêverie* della coscienza, mostra profonde affinità con il delirio di Ermengarda; entrambe le donne appaiono ossessionate dall'immagine del padre, l'una, e del marito, l'altra; entrambe provano l'abiezione del rifiuto, in un crescendo passionale che si esprime allusivamente con un linguaggio di dizione raciniana. Ma mentre Ermengarda rivela nel vaneggiamento erotico il gorgo passionale del suo animo, rinascendo, con una specie di *descensus ad inferos* e in un sacrificio espiatorio, a nuova e più vera vita, Canace, attraverso il sogno, riscopre il valore originario della colpa nella distruzione dei sacri vincoli familiari, e nella lacerazione dei rapporti etici fondativi: quello tra padre e figlia e tra fratello e sorella<sup>122</sup>.

Canace, morendo, restituisce a se stessa dignità morale, ma insieme riabilita l'integrità dei valori familiari, riconquistando, nell'atto estremo, il perdono del padre, e venendo in soccorso alla vita del fratello con il suicidio. La circolarità tragica di vita e di morte con cui si apre la *pièce* drammatica si rispecchia nel gesto rituale e catartico di Canace, vero raddoppiamento della genitrice e simbolo di una maternità fonte di dolore.

Il confronto padre-figlia ripercorre nella *Canace* il modello dell'*Aiace* sofocleo, riattivato dal Nicolini con un'intensificazione degli elementi patetico-affettivi e un'oscuramento dei significati sociali-eroici del *tópos* greco generativo<sup>123</sup>. Tornando a casa ἄτιμος, in relazione al padre Telamone, «coronato di gloria», *Aiace* consuma la sua lacerante distanza

dal padre e dalla comunità, e matura il proposito del suicidio come unica possibilità di riproporsi onorato al cospetto del genitore. Eolo si presenta nella *Canace* come padre tradito, ma anche come legge contro cui s'infrange la disubbidienza della figlia, riluttante a concedersi alle nozze pattuite dal padre, per porre fine alla guerra tra il suo popolo e quello di Argo. La duplice maschera di Eolo, che nelle parole di Aronte viene definito «illiberal e superbo», simbolo di una regalità quasi tirannica, e in quelle di Timandro si trasfigura nella luce patetica di un'anima «che arde per il sol desiderio e la pietà di un figlio»<sup>124</sup> iniquamente sottrattogli dalla sorte, ricompare in tutta la sua ambivalenza di legge e sentimenti nel finale tragico di *Canace*, che dal padre attende il ripristino sociale dell'onore e la comunione degli affetti con il perdono.

La componente sentimentale del carattere di Eolo ricalca, invece, le orme della personalità di Aristodemo, nella tragedia omonima del Monti, che l'Alonge interpreta come la messa in scena di una condizione di paternità straziata e divenuta insopportabile<sup>125</sup>. I caratteri patetici del dramma montiano s'incentrano sul rimorso di Aristodemo, che, spinto dalla brama di potere, si rende colpevole dell'uccisione sacrificale della figlia Dirce, e che, colpito dalla sorte, viene privato della seconda figlia, la piccola Argia, la cui perdita rinnova il senso della colpa e il desiderio tradito della paternità.

La tragedia aveva riscosso consensi fra gli amici bresciani del Nicolini, e, presente l'autore, Antonio Buccelloni ne aveva dato lettura in casa del nobile Girolamo Monti in una adunanza privata<sup>126</sup>.

Un anno prima del progetto nicoliniano per la *Canace*, Luigi Scevola aveva raccolto positivamente i suggerimenti offerti dal modello montiano, dando alle stampe, nel 1815, per i tipi milanesi del Sonzogno, un nuovo Aristodemo, ispirato, nelle opzioni drammaturgiche, all'idea, prefigurata dal Monti, di un rinnovamento del genere tragico in direzione del dramma sentimentale borghese<sup>127</sup>. La familiarità con lo Scevola risaliva per il Nicolini ai tempi della sua formazione giovanile, quando insieme all'Ugoni aveva preso parte all'Accademia dei Pantomofreni, un cenacolo letterario nel quale ferveva anche il dibattito teatrale, come si ricava dai carteggi dell'Ugoni<sup>128</sup>.

Nella rappresentazione della paternità di Eolo, il Nicolini dovette quindi meditare sulle soluzioni tragiche attuate dal Monti e dall'amico Scevola, usufruendo di modelli stilistici e di sviluppi teatrali desunti da entrambi i testi, ma in funzione di una progettualità scenica che si mantiene di qua dal sentimentalismo *larmoyante*, proprio in virtù della sperimentazione condotta sulle categorie del tragico antico e della sintesi tentata tra spirito greco e moderno.

Per quanto concerne la *Canace* — diverso si presume il caso della *Clorinda* e del *Conte di Essex*, impostati su scelte del tutto romantiche e sentimentali —, il Nicolini non si spinge verso una completa, o quasi, dissoluzione atragica delle forme classiche nei termini operati dal Monti o dallo Scevola, ma piuttosto le riattiva in senso patetico.

Esplicito nel definire i meccanismi riappropriativi del Nicolini, in rapporto al linguaggio tragico dell'*Aristodemo*, si rivela il nucleo dei caratteri che rappresentano l'azione e il comportamento di Eolo verso Timandro/Macareo. Eolo e Aristodemo, creduti morti i rispettivi figli, Macareo e Argia, riversano le loro aspirazioni di paternità sui due ospiti stranieri: Timandro e Cesira. Lo scioglimento della peripezia tragica, con il riconoscimento finale, mostra la distanza che intercorre fra la costruzione drammaturgica dei due testi. Nicolini iscrive l'agnizione di Macareo nel nodo tragico dell'incesto, inducendo lo spettatore colto ad un recupero quasi obbligato degli archetipi classici, e ad un confronto differenziante tra spirito antico e moderno sul problema dell'*ἀμαρτία*; ma sviluppa anche nel fruitore ingenuo un processo inquisitivo sulle colpe di Timandro e Canace, rei verso loro stessi, il padre e la comunità<sup>129</sup>.

La 'favola' tragica dell'*Aristodemo* si snoda in forma semplice e con un'unitonalità sentimentale che delinea il tormento intimo del protagonista, per tre volte spogliato del suo ruolo paterno, agognante la morte dopo l'estremo e intollerabile vaneggiamento dei ricordi e dei rimorsi, tramato di immagini lugubri e ossianiche; una morte quella di Aristodemo che ha un sapore convenzionale, e che appare fiacca in rapporto alla vicenda patetica della sua coscienza agitata<sup>130</sup>. Diversamente, nella morte di Canace, il Nicolini cerca di mantenere l'unità tragica delle categorie classico-romantiche, innestando sull'azione sentimentale del dramma di famiglia i temi dell'eroticità e della regalità, che si estrinsecano nel supremo confronto tra la donna e il padre Eolo, comportando un innalzamento linguistico della scena.

In questo senso, la catastrofe della *Canace* diviene «quel fatto che suggerisce al poeta l'unità [sentimentale] degli eventi», di cui parlava Fiorenzo Forti a proposito della concezione drammatica del Lessing, e appare come il momento inverante e definitorio del rapporto tra carattere e condotta, suggerito dallo Schlegel al Nicolini per la rappresentazione moderna del destino tragico. Quella della *Canace* è una catastrofe priva di repentini mutamenti e di colpi di scena; essa si presenta come la logica evoluzione del disegno psicologico e del problema tragico che l'autore ha già abbozzati nelle prime battute del dramma.

Nel dialogo iniziale che si svolge tra Aronte e Timandro, a causa di un bisticcio linguistico avvenuto tra i due, Timandro svela inopinatamente, in preda ai rimorsi, i nodi del suo amore con Canace. Aronte,

che dal discorso di Timandro comprende la sua vera identità di Macaereo, esordisce, proprio in apertura del primo atto, con parole cariche di funesti presagi, che manifestano palesemente allo spettatore l'ambiguità incestuosa degli amanti e delineano la traiettoria che verrà attuandosi nella peripezia tragica<sup>131</sup>.

Dai drammi dello Scevola, il Nicolini poté desumere facilmente la tecnica che eliminava la «sospensione» tragica, prospettando, sin dalla scena d'attacco, lo sviluppo degli eventi teatrali. Nell'anno di progettazione della *Canace*, lo Scevola aveva dato alle stampe un opuscolo, intitolato *La nuova dottrina teatrale*, nel quale difendeva la costruzione drammatica delle sue tragedie dagli attacchi della «Biblioteca Italiana»<sup>132</sup>. Un punto centrale delle argomentazioni dello Scevola è quello che ribatte l'accusa di aver escluso dai suoi intrecci tragici la «sospensione», alla quale l'autore risponde che la sospensione non deve ritenersi un meccanismo artificioso, ma un elemento funzionale ad un'idea «di tragedia che sia una specie di soluzione del problema che lo spettatore propone a se stesso dopo che dalle prime scene ha raccolto le idee generali dell'azione che si vuol rappresentare»<sup>133</sup>.

La riflessione dello Scevola maturava in un ambiente teatrale bresciano gravido di fermenti innovativi per il genere tragico, nel quale il giovane Nicolini, attraverso la frequentazione del più anziano maestro, giungeva ad approdi di maggior respiro, incontrando il pensiero del Lessing e dello Schlegel.

Peraltro, sempre dagli amici bresciani venne al Nicolini lo sprone ad intraprendere il difficile cimento tragico di traslazione del romantico nel classico. Infatti, già il Borgno, professore nel Liceo bresciano e traduttore in latino dei *Sepolcri*, discutendo con il Foscolo sulla scelta di temi tragediabili, ai tempi della scrittura dell'*Aiace*, aveva sconsigliato a lui e al Gasparinetti un soggetto come la *Canace*, che riteneva eccessivamente sentimentale per un vero teatro tragico di tono sublime<sup>134</sup>. L'idea abbandonata dal Foscolo venne invece recuperata, anni dopo, dal Nicolini che, scartando la concezione di un teatro del *phóbos* tragico e del sublime eroico, trovava nella *Canace* un argomento congeniale alla propria sperimentazione drammaturgica<sup>135</sup>.

Che il disegno del Nicolini fosse qualcosa di profondamente diverso da una semplice ripresa di un soggetto classico è dimostrato dal confronto con un'altra *Canace*, coeva alla realizzazione nicoliniana, pubblicata da Carlo Tebaldi-Fores<sup>136</sup>.

Il Tebaldi-Fores, che, nel 1825, con la *Beatrice di Tenda* imboccherà la strada del dramma storico, rinnegando le sue origini drammaturgiche di stampo classicistico, aveva scritto, alcuni anni prima del Nicolini, una tragedia imperniata sugli amori dei fratelli ovidiani che vide

la luce nel 1813. L'opera del Tebaldi-Fores, raffrontata alla *Canace* nicoliniana, palesa una genesi ideativa e una struttura tragica più tradizionale, con un intreccio abbastanza semplice, fondato sul dramma delle colpe e dei rimorsi che turbano la coscienza dei due fratelli amanti, e sul riconoscimento dell'incesto da parte del padre.

Di tono classicistico, la tragedia del Fores si apre a squarci lirico-patetici nei monologhi dei due protagonisti, tramati di rimandi petrarchisti e di timbri tardo-arcadici, ma anche di armonie romantiche<sup>137</sup>.

Dal testo del Fores non si ricava, tuttavia, un'indagine inquisitiva sulle categorie del tragico antico paragonabile a quella del Nicolini. Ciò non implica un giudizio di valore, perché proprio la complessità del discorso tragico di quest'ultimo, nel suo arduo tentativo di conciliare il classico con il romantico, comportò, se mai, maggiori squilibri nella realizzazione compositiva del dramma, che, accolto con freddezza dai contemporanei, fu presto obliato dalla critica teatrale. Nicolini dovette, altresì, preoccuparsi che il suo esperimento non venisse banalizzato da una lettura riduttivamente classicistica, se, nel 1818, accingendosi alla pubblicazione della *Canace*, rimaneggiava la *Prefazione* della tragedia con l'aiuto dell'Ugoni, esprimendo a chiare note gli intenti del proprio lavoro.

D'altro canto, la 'peripezia' della *Canace* nicoliniana, incentrata sul riconoscimento di Timandro-Macareo, diversifica profondamente la costruzione e i significati tragici del testo ottocentesco da quelli del modello speroniano. Il travestimento di Macareo e la conseguente agnizione della sua identità e dell'incesto agevolano lo sviluppo sentimentale della rappresentazione moderna, con l'esclusione dell'«orrore» a vantaggio della «pietà».

Nonostante l'impegno con il quale aveva atteso alla realizzazione drammatica del testo, il Nicolini non parve soddisfatto dei risultati raggiunti, come testimonia in quegli anni nei suoi carteggi agli amici<sup>138</sup>. Prendendo parte attivamente, dal 1818, alle polemiche teatrali dibattute sul «Conciliatore», e reduce dalle delusioni provate con la scrittura di un dramma bifronte classico-romantico, il Nicolini pensò di orientare le sue opzioni tragico-patetiche verso soggetti più consoni alla «civiltà moderna», e alla creazione di un dramma storico-sentimentale e insieme popolare. Nasceva, così, il progetto del *Conte di Essex* e della *Clorinda*, concepiti e letti presso l'Ateneo bresciano nel biennio di vita del «Conciliatore», allorché, tramite la circolazione di idee e di contenuti che si dibattevano nel gruppo redazionale del periodico, l'autore veniva indirizzandosi ad una nuova scelta di temi tragediabili.

Il *Conte di Essex*, ambientato nell'Inghilterra elisabettiana e fondato sul *Leitmotiv* della passione e del tradimento che si sviluppano tra

la regina e il conte, risentiva delle discussioni avviate dal Pellico sulla *Maria Stuarda* e sul teatro dello Schiller, del quale nel consesso bresciano era stata presentata la traduzione del *Wallenstein*, curata dal Rasori<sup>139</sup>. La perdita dei manoscritti delle due tragedie e la loro mancata pubblicazione ad opera del Nicolini rendono impossibile la valutazione del disegno drammaturgico dell'autore. Comunque, dalle relazioni accademiche compilate per i «Commentari dell'Ateneo» si ricavano alcuni spunti interessanti sulla qualità patetica della vicenda, e sulla tipologia dei caratteri storici dei personaggi; non mancano, infine, da quanto si desume dal breve riassunto del Bianchi, punti di contatto fra il tradimento del conte e l'intreccio del *Carmagnola* manzoniano.

Il Segretario dell'Ateneo così riferisce sulla tragedia nicoliniana: «Non corrispose il giovane duce [Essex] in questa impresa all'aspettazione della Regina [Elisabetta], e di tutta la nazione. Fece lentamente la guerra, ottenne successi inferiori al suo valore, e finì col venire a congresso col capo dei ribelli, e coll'accordargli una tregua. Questi fatti lo resero sospetto d'intelligenza coi nemici dello Stato»<sup>140</sup>.

Sulla rappresentazione dei caratteri del *Conte di Essex* di nuovo il Bianchi informa che «il Nicolini confessa di aver attribuito ad Essex un'elevatezza d'animo che la storia non gli dà, ma nemmeno gli nega espressamente»<sup>141</sup>; da questo succinto accenno si può congetturare un dilemma del nostro autore, analogo a quello discusso dal Manzoni per il *Carmagnola*, sul problema dei rapporti tra storia e invenzione nel tratteggio dei personaggi tragici.

L'ideazione della *Clorinda* s'inscrive, invece, nel novero delle riletture romantiche del poema tassiano; e per la sua genesi si rivela significativa la comparsa, nel 1819, sulle pagine del «Conciliatore», di alcuni articoli di Ermes Visconti che argomentavano sulla *Storia delle crociate*<sup>142</sup>, scritta dal Michaud, e sul valore estetico e poetabile di un'opera che avesse per tema la prima crociata. Uno dei punti centrali della riflessione verteva sulla liceità per un artista moderno di rifarsi «al piano della *Gerusalemme Liberata*», vale a dire alla forma culturale e ai contenuti dell'*epos* tassiano. A questo proposito, nel saggio si sfiora anche il «sublime episodio di Clorinda morente», proprio quello verso il quale doveva dirigersi lo scioglimento tragico del dramma nicoliniano. Ma ancor più rilevante, per una plausibile inteliezione del progetto, sembra essere l'invito conclusivo del Visconti ad una sperimentazione letteraria che riproponesse nell'epica «gli artifici che s'ammirano sulle scene dei drammi nazionali dello Shakespeare».

Il Nicolini aveva calcato probabilmente queste orme, o fors'anche anticipato le considerazioni del critico, invertendo, però, in relazione ai suggerimenti ipotizzati dal Visconti, i termini dell'operazione creati-

va, col trasferire, a sua volta, l'*epos* nel dramma. Il bresciano avrebbe, infatti, secondo il Bianchi, ampliato l'intreccio tragico di amore e morte di *Clorinda* con altre «circostanze che potessero tener viva l'azione ed interessare lo spettatore», e tra queste annovera un complesso di elementi e di scene epiche tratti dalla *Gerusalemme*. Ciò nondimeno, l'apertura teorica e la modernità dell'officina drammaturgica nicoliniana non dovettero concretizzarsi in una scrittura teatrale felicemente riuscita, neppure per la *Clorinda* e il *Conte di Essex*; scrivendo all'amico Ugoni e a Pietro Borsieri<sup>143</sup>, il Nicolini si rammaricava di non essersi mantenuto all'altezza dei suoi ambiziosi progetti, temendo addirittura un insuccesso di pubblico nella messa in scena teatrale dei due testi. Ritornando, dopo il 1820, al pensiero di una *pièce* tragica moderna<sup>144</sup>, egli rinnovava più volte la sua *recusatio* nei confronti della triplice elaborazione drammatica, tentata nella stagione del «Conciliatore».

Soltanto il ritrovamento dei due manoscritti perduti potrà confermare o negare la dura autocritica che il bresciano, a posteriori, svolse sul proprio teatro e sulla tenace vocazione tragica che costantemente lo accompagnò, anche negli anni conclusivi della sua attività di traduttore, come un sogno a lungo perseguito, ma mai del tutto realizzato.

## NOTE

<sup>1</sup> Sulla cronologia di composizione dell'attività tragica del Nicolini si veda: *Camillo Ugoni. Epistolario*, a c. di M. Petroboni Cancarini, I, Milano 1975, pp. 272-273: Lettera a G. Nicolini, da Campazzo, 8 ottobre 1816; C. CANTÙ, *Il Conciliatore e i carbonari*, Milano 1878, pp. 245-246: Lettera a G. Nicolini, da Brescia, maggio 1821. Presoché inesistente la letteratura critica sulla produzione tragica di Nicolini; per una ricostruzione della figura intellettuale del bresciano: D. PALLAVERI, *Introduzione*, in *Poesie di G. Nicolini*, Firenze 1860; G. GALLIA, *Giuseppe Nicolini bresciano. Discorso*, Brescia 1866; A. ROMANELLI, *Cenni storici sopra G. Nicolini, G. Scalvini, C. Ugoni*, Brescia 1908; E. BELLORINI, *Nicolini G.*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIV, 1936; U. VAGLIA, *Della Tragedia bresciana*, «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo», Brescia 1956; L.A. BIGLIONE DI VIARIGI, *G. Nicolini*, in *Storia di Brescia*, IV, Brescia 1964, pp. 691-698; A. BELLIO, *Giuseppe Nicolini e Ugo Foscolo*, in *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, a c. di P. Gibellini, Brescia 1979, pp. 259-267; B. MARTINELLI, *Gli amici bresciani del Foscolo e le prime interpretazioni dei «Sepolcri»*, in *Foscolo e la cultura...*, pp. 189-226.

<sup>2</sup> C. Cantù, *Il Conciliatore...*, p. 244; nella nota esplicativa alla lettera a G. Nicolini del 1821, quivi stampata, informa che il Foscolo aveva discusso con il Borgno e altri amici bresciani sulla legittimità di certe scelte tragiche. Si consultino, a questo proposito, anche le lettere di Ugoni a Scalvini comprese tra il 1810 e il 1811, in *Camillo Ugoni. Epistolario...*; L. DOSIO, *Luigi Scevola: un tragediografo bresciano*, in *Foscolo e la cultura*, pp. 291-306.

<sup>3</sup> C. UGONI, *Interesse di Goethe per Manzoni*. Traduzione dal tedesco di C. Ugoni, Lugano, Ruggia, 1827; G.B. PAGANI, *Discorso critico, intorno alla tragedia di A. Manzoni intitolata il Carmagnola*, letta nell'Ateneo bresciano, nel 1820; id., *Discorso sulla tragedia romantica del Sig. Alessandro Manzoni intitolata Adelchi*, letta presso l'Ateneo bresciano, nel 1823; dei due discorsi restano le relazioni del Segretario dell'Ateneo, Antonio Bianchi, nei «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 1820 e 1823; B. MARTINELLI, *Il Manzoni e la cerchia degli amici bresciani*, in *Manzoni e il suo impegno civile. Manifestazioni manzoniane a Brescia* (4-6 ott. 1985), Brescia 1986, pp. 137-215.

<sup>4</sup> *Il Conte di Carmagnola, tragedia di Alessandro Manzoni*, in «Biblioteca Italiana», IX (gennaio 1818), pp. 232-244.

<sup>5</sup> *Discorso critico, intorno alla tragedia di A. Manzoni, intitolata il Carmagnola*, di G.B. PAGANI, in «Commentari dell'Ateneo», per l'anno 1820, Brescia 1823, p. 67.

<sup>6</sup> A. BIANCHI, *Relazione sul Discorso critico...*, in «Commentari dell'Ateneo», per l'anno 1820..., pp. 63-70.

<sup>7</sup> A. BIANCHI, *Relazione...*, pp. 68-69.

<sup>8</sup> Il Bianchi addita Pier Jacopo Martello come il teorico e il tragediografo che meglio aveva discusso sulle regole delle unità.

<sup>9</sup> A. BIANCHI, *Relazione...*, pp. 64-67.

<sup>10</sup> A. BIANCHI, *Relazione...*, p. 69.

<sup>11</sup> V. ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in *Le tragedie*, a c. di Bruscoli, Bari 1946, pp. 379-380.

<sup>12</sup> V. ALFIERI, *Parere...*, p. 379.

<sup>13</sup> G.B. PAGANI, *Discorso sulla tragedia romantica di A. Manzoni intitolata Adelchi* (Relazione di A. Bianchi), in «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 1823.

- <sup>14</sup> A. BIANCHI, *Relazione sulla tragedia...*, p. 17.
- <sup>15</sup> E. BELLINI, *Manzoni e Pellico*, in *Manzoni tra due secoli. Contributi del Centro «Letteratura e Cultura dell'Italia unita»*, Milano, 1986, pp. 127-128.
- <sup>16</sup> A. BIANCHI, *Relazione sulla tragedia...*, p. 17.
- <sup>17</sup> V. ALFIERI, *Parere...*, p. 380.
- <sup>18</sup> G. NICOLINI, *Del fanatismo e della tolleranza letteraria. Saggio accademico*, Brescia 1821.
- <sup>19</sup> G. NICOLINI, *Il romanticismo alla China. Sul Corso di letteratura drammatica di Schlegel*, Brescia 1819 (comparso nel 1819 sul «Conciliatore»); id., *Sulla poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo*, in «Il Conciliatore» a c. di V. Branca, II, Firenze 1953, pp. 669-679 (n. 79, 3 giugno 1819).
- <sup>20</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, pp. 413-416.
- <sup>21</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 415.
- <sup>22</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, pp. 420-421: «Il considerare il genio poetico in questa varietà di sembianze doveva necessariamente condurre a meditare sulla dipendenza in cui si trova la poesia dalla qualità dei tempi e dei luoghi, dall'indole dei popoli e dalle condizioni della loro civiltà. Da queste considerazioni seguirono che la critica sollevandosi a questa nobile sfera d'indagini trovò sull'arte in generale e sulle letterature particolari argomenti a meglio difendere la poesia romantica dagli intolleranti, e norme a meglio giudicare e più sensatamente ammirare la classica».
- <sup>23</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 415.
- <sup>24</sup> E. MARIANO, *La «linea greca» del Foscolo e l'avvicinamento ai «Sepolcri»*, in *Foscolo e la cultura bresciana...*, pp. 67-89.
- <sup>25</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, trad. it. di G. Gherardini, Milano 1817.
- <sup>26</sup> Per la rilettura tedesca dell'antico: R. RUSCHI, *Necessità del moderno*, in *Romanticismo. Mito, simbolo, interpretazione*, a c. di S. Zecchi, Milano 1987, pp. 33-61.
- <sup>27</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 423.
- <sup>28</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, pp. 423-424.
- <sup>29</sup> Il discorso del Nicolini su questo punto presenta profonde analogie con la riflessione di Hölderlin che, secondo Ruschi, riteneva «che le opere degli antichi e quelle moderne avessero necessariamente in comune l'originario impulso creativo e differissero piuttosto in virtù del divenire storico del rapporto dialettico arte-natura» (cfr. RUSCHI, *Romanticismo...*, p. 41).
- <sup>30</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 424.
- <sup>31</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica...*, pp. 9-10.
- <sup>32</sup> G. NICOLINI, *Canace*, Brescia, Bettoni, 1818; la *Clorinda* e il *Conte di Essex*, rispettivamente recitati nell'Ateneo bresciano nel 1818 e nel 1819, non furono mai dati alle stampe per volontà dell'autore. Perduti i manoscritti, restano brevi frammenti pubblicati in: D. PALLAVERI, *Poesie di G. Nicolini...*, pp. 55-60. Da un appunto di mano del Nicolini, conservato tra le carte manoscritte dell'autore presenti nell'Ateneo bresciano, *fasc. G. Nicolini*, si ricava che il manoscritto della *Clorinda* fu in possesso di Gaetano Fornasini. In una lettera, inviata dal Nicolini a P. Borsieri, da Brescia 24 agosto 1819, si legge che avesse intenzione di inviare a lui il manoscritto del *Conte di Essex*, affinché lo facesse rappresentare anonimo nel Teatro Re dalla Compagnia Goldoni. La lettera inedita proviene dalla Biblioteca Piancastelli di Forlì, *fasc. G. Nicolini*. Le pur preziose indicazioni non ci hanno, tuttavia, permesso di reperire i testi perduti.

<sup>33</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, pp. 425-426.

<sup>34</sup> Il mito di Canace e Macareo si tramanda dalle letterature classiche più attraverso la tradizione patetico-romanzesca che tragica. Riprendono il tema Ovidio, Callimaco, Diodoro Siculo, Igino, ma vi fu un solo tentativo euripideo di attualizzazione drammatica, che andò perduto.

<sup>35</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 426.

<sup>36</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 422.

<sup>37</sup> M. CERRUTI, «*L'inquieta brama dell'ottimo*». *Pratica e critica dell'antico (1796-1827)*, Palermo 1982.

<sup>38</sup> F. ELEFANTE, *Romantisieren*, in *Romanticismo. Mito...*, pp. 74-76.

<sup>39</sup> NOVALIS, *Briefe und Dokumente*, Heidelberg 1954, p. 368 (cfr. ELEFANTE, *Romantisieren...*, p. 75); NOVALIS, *Frammenti*, Milano 1976 (fr. 1306): «La traduzione o è modificante o grammaticale o mitica. Le traduzioni mitiche sono quelle di massimo stile. Esse rappresentano il carattere puro e compiuto dell'opera d'arte individuale. Non ci danno l'opera d'arte reale, bensì l'ideale di essa».

<sup>40</sup> W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, Torino 1982, p. 21.

<sup>41</sup> A. BERNAM, *L'épreuve de l'étranger*, Parigi 1984, p. 172.

<sup>42</sup> Angelo Anelli, letterato desenzanese, fu un discreto librettista e drammaturgo, cfr. L. GRANATELLA, *La polemica tra il Foscolo e l'Anelli*, in *Foscolo e la cultura...*, p. 177-184. Per i rapporti Arici-Nicolini, cfr. Flavio Guarneri nel presente volume.

<sup>43</sup> G. NICOLINI, *La coltivazione dei cedri*, Brescia, Bettoni, 1815.

<sup>44</sup> *Poemi di Giorgio lord Byron, recati in italiano da G. Nicolini*, Milano, Crespi, 1834; *Traduzione dal Tristan Shandy di Sterne*, in «Commentari dell'Ateneo», per l'anno 1851.

<sup>45</sup> G. NICOLINI, *Macbet*, traduzione di G. Shakespeare, Brescia, Bettoni, 1830.

<sup>46</sup> Brescia, Biblioteca Queriniana: *Carteggi Ugoni*, ms. SR. AA, n. 7, f. 910r., lettera da Brescia, il 29 novembre 1825, che così recita: «Io ti parlai altra volta d'un mio gran sogno. Ora lasciamo questo da parte, e odi un gran romanzo; ma stia rigorosamente fra noi. Io vorrei scrivere la storia dell'Indipendenza della Columbia; ma scrivendo sul luogo».

<sup>47</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 426.

<sup>48</sup> V. PALADINO, 'Meraviglioso' romantico: proposte del Conciliatore, in «Critica letteraria», XII (1984), pp. 29-52; anche nell'ambito della critica romantica tedesca si difonde una nuova e più filosofica ripresa del θαυμαστόν nella categoria estetica del Wunderbar.

<sup>49</sup> P. BORSIERI, *Analisi del pregiudizio, secondo le idee del Signor Sismondi*, in «Il Conciliatore», n. 84, 20 giugno 1819 (Branca, II, pp. 750-754); p. 752; p. 754.

<sup>50</sup> P. Borsieri definisce questo 'meraviglioso' metareligioso [*Analisi...*, p. 751]: «A questa specie appartiene il meraviglioso che si riscontra nelle tradizioni popolari di profezie, di sogni, di visioni».

<sup>51</sup> V. PALADINO, 'Meraviglioso' romantico..., pp. 39-40. Paladino considera che nel nostro primo romanticismo la concezione «dell'amore-morte non arrivi a ratificare una concezione dell'amore satanico e disgregatrice di tipo byroniano o hoffmaniano». Nicolini appare, però, sin dalla *Canace* intento a scrutare gli aspetti abnormi e negativi dell'amore, che trovano un coronamento consequenziale nei suoi interessi di traduzione per la letteratura byroniana.

- <sup>52</sup> G. NICOLINI, *Sulla poesia tragica...*, pp. 671-672.
- <sup>53</sup> Lettera di C. Ugoni a G. Nicolini, da Campazzo 8 ottobre 1816, in C. Ugoni. *Epistolario...*, p. 272: «Piacquemi di vedervi occupato assiduamente dalla *Canace*, dal greco».
- <sup>54</sup> G. NICOLINI, *Prefazione alla Canace*, in *Canace...*, pp. V-VI. Il Nicolini in questo preambolo sostiene in generale l'esclusione del principio d'imitazione, ma il Bianchi, nella consueta *Relazione* sull'attività letteraria dell'Ateneo bresciano, comparsa nei «Commentari» per l'anno 1818, interpreta la dichiarazione del Nicolini in rapporto alla *Canace* come un esplicito rifiuto del modello cinquecentesco dello Speroni. La *Canace* di quest'ultimo era stata riscoperta proprio in ambiente veneto nel Settecento, a seguito dell'edizione veneziana di Domenico Occhi: *Canace, Giudizio, Apologia della «Canace» e lettioni*, in *Opere...*, III, Venezia, Occhi, 1740.
- <sup>55</sup> G.B. DE CRISTOFORIS, «*Bibli*», *tragedia di Antonio Gasparinetti. «Mileto», tragedia di Stanislao Marchisio*, in «Il Conciliatore», n. 84, 20 giugno 1819 (Branca, pp. 742-749).
- <sup>56</sup> G.B. DE CRISTOFORIS, «*Bibli*», *tragedia...*, p. 748.
- <sup>57</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, p. 415.
- <sup>58</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica...*, p. 79.
- <sup>59</sup> G. NICOLINI, *Prefazione alla Canace...*, p. V.
- <sup>60</sup> G. NICOLINI, *Sul Corso di letteratura drammatica...*, p. 46.
- <sup>61</sup> G. NICOLINI, *Sul Corso di letteratura drammatica...*, p. 42.
- <sup>62</sup> F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, traduzione a c. di E. Franzini e W. Scotti, Milano 1986, pp. 28-30.
- <sup>63</sup> F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua...*, pp. 47-48; R. BODEI, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, in F. Hölderlin. *Sul tragico*, Milano 1989, pp. 11-12.
- <sup>64</sup> G. NICOLINI, *Sul Corso di letteratura drammatica...*, p. 44.
- <sup>65</sup> R. RUSCHI, *Necessità del moderno...*, pp. 39-40. Lo studioso ritiene che la concezione schilleriana della poesia ingenua e sentimentale nel suo definire i rapporti tra libertà e necessità conduca ad un'intrinseca contraddizione «per la quale non sembra poter oltrepassare in senso dialettico la statica contrapposizione di antico e moderno».
- <sup>66</sup> F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua...*, p. 41.
- <sup>67</sup> J.J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a c. di F. Pfister, Torino 1973, pp. 21-22; R. ASSUNTO, *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973, pp. 8-9.
- <sup>68</sup> K.P. MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), in *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Tübingen 1962, p. 66 (cit. in R. RUSCHI, *La necessità...*, p. 40).
- <sup>69</sup> *Goethe - Schiller. Carteggio*, a c. di A. Santangelo, Torino 1946, p. 31.
- <sup>70</sup> I «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 1817-19 registrano interessanti dissertazioni e traduzioni delle *Olimpiche* di Pindaro ad opera di A. Bianchi. Nei «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 1820 (p. 86), vengono presentati gli esperimenti condotti sull'idillio da Giuseppe Taverna. Carlo Antonio Gambarà dal 1816, come informano i «Commentari dell'Ateneo», iniziò le sue traduzioni delle *Grazie* di Wieland, il discorso si rivela significativo anche in relazione alle *Grazie* del Foscolo: G. TAVERNA, *Idilli*, Brescia, Bettoni, 1820; C.A. GAMBARÀ, *L'origine delle Grazie, di Wieland, versione di C.A. Gambarà*, Brescia 1834.

<sup>71</sup> Biblioteca Comunale di Mantova, fondo Arrivabene: *lettera inedita* di G. Nicolini, da Brescia 1816: «Lavoro con ardore la *Canace*, e andrei di galoppo, se non m'intoppasse tra le gambe questa benedetta lingua greca».

<sup>72</sup> Nella *Poetica* (Roma-Bari, 1976, a c. di M. Valgimigli, XIII, 1453a, 3-12) di Aristotele si legge: «Si prova pietà per la una persona la quale sia immeritadamente colpita da sventura (...). Sarà cioè buon personaggio da tragedia colui il quale senza essersi particolarmente distinto (...) neanche sia tale da cadere in disavventura per sua malvagità, bensì a cagione di qualche errore - l'*ἀμαρτία* classica —: sul tipo di Edipo e Tieste».

<sup>73</sup> *Vera idea della tragedia di V. Alfieri, o sia dissertazione critica sulla tragedia di Alfieri di G. Carmignani, confutata da Gaetano Marrè*, in «Biblioteca Italiana», 1817, pp. 41-46.

<sup>74</sup> *Vera idea della tragedia...*, p. 43.

<sup>75</sup> *Vera idea della tragedia...*, p. 45: «Si conchiude che l'Alfieri non ha immaginato una tragedia di nuova specie, ma soltanto ha richiamato all'antica semplicità la tragedia che ci fu tramandata dai greci, e non ha introdotto nella moderna tragedia cambiamento o novità pericolose, ma ha voluto invece purgarla da quelle che i moderni v'indussero».

<sup>76</sup> S. PELLICO, *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri, ossia la dissertazione critica di Giovanni Carmignani*, in «Il Conciliatore» n. 8, 27 settembre 1818 (Branca, I, pp. 128-135). Il primo intervento del Pellico sull'argomento è del 6 settembre 1818.

<sup>77</sup> S. PELLICO, *Vera idea...*, p. 131: significativa l'interpretazione storica che il critico dà dell'unità di tempo e luogo; si veda: L. BOTTONI, *Drammaturgia romantica. Il sistema manzoniano*, Pisa 1984.

<sup>78</sup> S. PELLICO, *Vera idea...*, . 134

<sup>79</sup> S. PELLICO, *Vera idea...*, p. 134: «Non perciò Alfieri più che Voltaire mi sembra paragonabile ai Greci. Né l'uno né l'altro avrebbero posto in scena le furie infernali, o per conformità i nostri diavoli, e né l'uno né l'altro avrebbero — come nell'*Alceste* di Euripide — rappresentato un figlio ammalato che ingiuria suo padre, perché questi non offre agli dei la propria vita onde liberare il figlio da morte». Pellico, in rapporto all'idea della «civilizzazione», solleva con questo discorso la questione della diversa moralità classica e moderna.

<sup>80</sup> G. NICOLINI, *Sul Corso di letteratura drammatica...*, p. 47.

<sup>81</sup> A. MARTINO, *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento*, Milano 1981, pp. 111-145. In Italia nel Settecento, Calepio polemizzando con la concezione stoica della catarsi sostenuta dal Castelvetro, la definisce, nella scia delle dottrine emozionaliste, una «viva commozione», «un dolce piangere» (cfr. P. CALEPIO, *Apologia di Sofocle. Lettera scritta al signor Gasparo di Muraldo a cagione della critica dell'Edippo greco pubblicata da Monsieur de Voltaire...*, riedizione a c. di M. Scotti, «Giornale storico della lett. it.». 139 (1962), pp. 401-421. La datazione dell'*Apologia* è stabilita dallo Scotti nel 1725.

<sup>82</sup> Per le discussioni teatrali sulla questione cfr. F. ANGELINI, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, pp. 117-124.

<sup>83</sup> A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare di A. Manzoni*, a c. di P. Brambilla e R. Bonghi, III, Milano 1887, p. 186; F. FORTI, *Lessing e la poetica drammatica del Manzoni*, in *Lo stile della meditazione. Dante, Muratori, Manzoni*, Bologna 1981, pp. 153-156.

<sup>84</sup> A. MANZONI, *Materiali estetici...*, III, pp. 168; 214; id., *Prefazione a Il Conte di Carmagnola*, in *Liriche e tragedie. Classici italiani*, Torino 1980, p. 111.

- <sup>85</sup> G. NICOLINI, *Saggio accademico...*, pp. 429-430.
- <sup>86</sup> G.E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Paris 1785, p. 319 (79°, Stück): è lo Stück che discute sul *Riccardo III*, tragedia di C. Felix Weisse. È questo un passo sul quale meditò a lungo anche Manzoni durante la stesura del *Carmagnola*: cfr. C. SCARPATI, *Pietà e terrore nell'«Adelchi»*, in *Manzoni tra due secoli*, Milano 1986, pp. 78-79.
- <sup>87</sup> La teoria del teatro corneigliano, che considerava l'ammirazione la categoria tragica per eccellenza, viene ripresa in ambito preromantico italiano, in rapporto all'estetica del sublime, da Melchiorre Cesarotti nel suo *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* (*Opere*, XXIX, p. 159).
- <sup>88</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica...*, p. 16.
- <sup>89</sup> G. NICOLINI, *Sul Corso di letteratura drammatica...*, p. 50.
- <sup>90</sup> G. NICOLINI, *Sul Corso di letteratura drammatica...*, p. 51.
- <sup>91</sup> F. FORTI, *Lessing e la poetica drammatica...*, p. 153.
- <sup>92</sup> F. FORTI, *Lessing e la poetica drammatica...*, p. 153.
- <sup>93</sup> G.E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie...*, p. 310 (79°, Stück): il critico sostiene che la tragedia non deve scatenare le emozioni dello «Jammer» e dello «Schauer», perché essa non è «Gestaltung» artistica di conflitti insolubili e privi di un senso di «giustizia poetica»; cfr. A. MARTINO, *Storia delle teorie drammatiche...*, pp. 302-303.
- <sup>94</sup> D. PALLAVERI, *Introduzione alle poesie...*, p. XVI: Nicolini «rifugge dall'austerità dell'Astigiano, dalla ridondante fluidità del Monti, tiene una via di mezzo e meglio si confà a quella del Foscolo e dell'autore dell'«Arnaldo»».
- <sup>95</sup> L. BALDACCI, *Nel centenario di G.B. Niccolini*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXVI (1962), pp. 36-92.
- <sup>96</sup> G. NICOLINI, *Sulla poesia tragica...*, pp. 671-672.
- <sup>97</sup> G. NICOLINI, *Sul Corso di letteratura...*, p. 36. Nicolini riporta le critiche dello Schlegel all'Alfieri e concorda con lui che «l'ispirazione di questo scrittore è piuttosto politica e morale che poetica». Schlegel aveva obiettato all'Alfieri anche il fatto che «il suo stile fosse privo d'espressioni figurate», mentre aveva celebrato il linguaggio metaforico di Shakespeare (*Corso*, p. 50).
- <sup>98</sup> F. FORTI, *Lessing e la poetica drammatica...*, pp. 156-157.
- <sup>99</sup> M. FUMAROLI, *La tragedia come vera eroina di «Médée» e di «Phèdre»*, in *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990, pp. 71-103.
- <sup>100</sup> Per la diffusione della categoria dell'«ammirazione» tragica in Italia si veda la polemica del Calepio con il Bodmer (*Il Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zurigo 1732. Quest'opera di Calepio fu pubblicata anonima dal Bodmer. La seconda edizione è veneziana, del 1770). Si veda anche: P. CALEPIO, *Lettere a J.J. Bodmer*, a c. di Rinaldo Boldini, Bologna 1964; R. BODINI, *Gian Giacomo Bodmer e Pietro di Calepio. Incontro della «Scuola Svizzera» con il pensiero estetico italiano*, Milano 1953, pp. 44-63.
- <sup>101</sup> E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a c. di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 1985, p. 81: «Le passioni che appartengono all'autopreservazione riguardano il dolore e il pericolo; esse sono penose quando le loro cause ci colpiscono direttamente; sono invece dilettevoli quando abbiamo un'idea del dolore e del pericolo senza trovarci a contatto con essi (...). Tutto ciò che suscita diletto lo chiamo sublime»; I. KANT, *Critica del giudizio*, Roma-Bari 1987, pp. 131-133; G. CARCHIA, *La secolarizzazione del sublime*, in *Retorica del sublime*, Roma-Bari 1990, pp. 119-132.
- <sup>102</sup> G. NICOLINI, *Sulla poesia tragica...*, p. 672.

<sup>103</sup> G.E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, a c. di P. Chiarini, Bari 1956, pp. 327-339.

<sup>104</sup> C. SCARPATI, *Pietà e terrore...*, pp. 78-81.

<sup>105</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica...*, pp. 41-49.

<sup>106</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica...*, p. 45.

<sup>107</sup> *Macbet tragedia di Guglielmo Shakespeare, tradotta da G. Nicolini...*, in D. PALLAVERI, *Poesie...*, p. 477: «Il qual partito di fare del meraviglioso il nodo principale dell'azione, se, generalmente parlando, è cosa da biasimarsi, in questo caso speciale la critica ne ha fatto lode all'autore come di un concetto sublime e artificioso. [...] Shakespeare ridusse nei termini del terribile ciò che altrimenti sarebbe stato orribile e insopportabile».

<sup>108</sup> La *Canace*, la cui stesura fu iniziata nel 1816, come testimonia la lettera dell'Ugoni riportata a n. 53, vide la luce soltanto nel 1818, presso la tipografia bresciana del Bettoni. Da quanto si ricava da una lettera del Nicolini all'Ugoni, datata 14 marzo 1826, che si trova nei *Carteggi* della Biblioteca Queriniana di Brescia (ms. SR.AA. n° 7, f. 913r.), la prefazione della tragedia fu «aggiustata» dall'Ugoni in occasione della pubblicazione dell'opera.

G. NICOLINI, *Canace*, Brescia, Bettoni, 1818, p. 16. Parla Barce nutrice di Canace, descrivendo il misero stato della donna: «Queste arcane sue pene, e van da tempo / esercitando la pietà de' buoni [...] e dell'acerbo genitor gli sdegni. / Langue intanto la mesta, e van più sembre / visibilmente di di in di scemando / quelle misere membra [...] ecco la sposa o piuttosto la vittima». Connotazioni analoghe si riscontrano nel delirio di Ermengarda: «Tal della mesta, immobile...». *Canace*, p. 40: Canace in preda alla disperazione: «Oh nodi! / Oh genitor! Necessità fatale / di dovere e d'amor, di sposa e figlia, / chi sarà che ti pianga altro che morte». Empietà, ebbrezza e languore si presentano come ricorrenze ossessive nel ritratto di Canace.

<sup>109</sup> *Canace*, p. 3: al posto della «provvida sventura» di Ermengarda si trova una «provvida fortuna che volle altrui celarne i dritti», con che Nicolini intende un destino inizialmente provvido che sottrasse a Eolo i dritti di una paternità fonte di sventura.

<sup>110</sup> *Canace*, p. 116: «È già vibrato il lampo / squarciato è il vel, schiuse ho le luci, e veggo / veggo chi sono, e dove corsi, e morte / morte, o padre, ti chieggio».

<sup>111</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica...*, pp. 174-175. In questo passo lo Schlegel inoltre sostiene che «la morte volontaria di Aiace non è, come a' nostri tempi degenerati, l'ultima crisi d'una malattia dell'anima che si è andata insensibilmente annientando; molto meno ancora si può dire che sia quel ragionato fastidio della vita, fondato sulla convinzione del suo poco valore». Il discorso ritaglia un modello positivo di suicidio tragico tra due idee del suicidio, l'una romantica e l'altra classica, entrambe indirizzate da una negatività esistenziale, e pertanto, a parere dello Schlegel, assai discutibili. Il suicidio della *Canace* s'ispira a questo complesso nucleo di riflessioni.

<sup>112</sup> *Canace*, p. 41: Canace parlando di sé, di Timandro e della nutrice: «Empio colui che l'arse, / empia io medesima, empia tu alfin...»; *Canace*, p. 49:

Can.: Vieni al mio seno

Tim.: O qual vorace fiamma

Can.: Oh qual orror per l'ossa da quest'amplesso.

I due fratelli amanti non conoscono ancora il loro destino, ma sono tormentati dalla colpa.

<sup>113</sup> È la definizione che Schlegel usa per il teatro tragico classico [*Corso*, p. 21].

<sup>114</sup> E. VISCONTI, *Idee elementari sulla poesia romantica. (Contrasti della passione con il dovere)*, III, in «Il Conciliatore», n. 25, 26 novembre 1818 (ed. Branca, I, pp. 399-400); id., *Idee elementari [...] Una composizione può essere in parte romantica e in parte classicistica*, IV, in «Il Conciliatore», n. 26, 29 novembre 1818 (ed. Branca, pp. 406-407).

<sup>115</sup> E. VISCONTI, *Idee elementari...*, III, p. 399.

<sup>116</sup> Interessante a questo proposito, il confronto con le dichiarazioni espresse da Racine nella *prefazione alla Phèdre*: «Je ne suis point étonné que ce caractère [quello di Fedra] ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu' Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effect, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. [J. RACINE, *Fedra*, a c. di A. Capatti, Milano 1985, p. 40].

<sup>117</sup> *Canace*, pp. 90-91: Tim. — Ite, affrettate — Oh mi traeste a morte / né all'orror de' miei di s'unisse ancora / d'un carcere d'orrore!; Tim.: — Non accusar Medonte: / la vendetta del ciel che mi flagella / riconosci in costui —. Nell'*Aristodemo* di Luigi Scevola (Milano, Sonzogno, 1815) compare tra i personaggi tragici una Timandra, destinata al rito sacrificale per salvare la comunità di Messene dalla pestilenza.

<sup>118</sup> A.G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica...*, p. 52. Nella tragedia di Sofocle, all'inizio della *rhesis*, Aiace etimologizza il suo nome: Αἴας connesso con il lamento, αἴα (si veda: V. DI BENEDETTO, *La crisi della linea padre/figlio nell'«Aiace»*, in *Sofocle*, Firenze 1983, pp. 70-71).

<sup>119</sup> *Canace*, p. 10.

<sup>120</sup> *Canace*, p. 44; Canace a Barce: «Odi e gela d'orror. Brev'ora ora dianzi / m'entrò negli occhi sconosciuto il sonno / da tante notti [...] ed ecco in sulla soglia / la sembianza del padre appresentarsi. / Mi guarda, e freme; e mi s'innoltra al letto / con fermo passo».

<sup>121</sup> Significativo, a questo proposito, il confronto con la *Canace* dello Speroni che illustra la distanza che intercorre tra i due testi. Anche in quest'ultima compare nel II atto, ai vv. 390-424, l'espedito drammatico del sogno rivelatore, ma nella *pièce* speroniana si tratta dell'incubo di Deiopea nel quale si profetizza la sventura dei due gemelli incestuosi causata dall'ira di Venere verso Eolo. È questo soltanto uno stratagemma che serve allo Speroni per giustificare la rappresentazione del dramma di Canace e Macareo, che per la loro colpa potevano apparire sconvenienti alla moralità tragica ed indegni di quell'*éleos*, teorizzato da Aristotele nei confronti della sventura di Edipo.

<sup>122</sup> *Canace*, pp. 46-47; concluso il racconto del sogno, così si sviluppa il dialogo tra Canace e Timandro sulle proprie responsabilità morali: «[Tim.] Perano quanti genitor si fanno / di loro sangue tiranni; [Can.] E pago / non sei di colpe ancor?; [Tim.] No, se resisti; [Can.] Paga son io; mi tenti indarno».

<sup>123</sup> V. DI BENEDETTO, *La crisi della linea padre/figlio...*, pp. 70-76.

<sup>124</sup> *Canace*, pp. 3-4.

<sup>125</sup> V. MONTI, *Aristodemo. Tragedia*, Treviglio e Milano, 1787; R. ALONGE, *Il teatro di Vincenzo Monti: dalla tragedia classica al dramma borghese*, in *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra '500 e '900*, Torino 1978, pp. 164-167.

<sup>126</sup> CAMILLO UGONI, *Epistolario...*, I, p. 49 (nota).

<sup>127</sup> L. DOSIO, *Un tragediografo contemporaneo...*, in *Foscolo e la cultura...*, pp. 291-306.

<sup>128</sup> Per le notizie sull'Accademia dei Pantomofreni, oltre alle lettere dell'Ugoni, anche l'articolo di M. Petroboni Cancarini, raccolto sempre in *Ugoni Epistolario* (I, pp. 63-69). Interessante per il cenacolo bresciano si rivela la lettera di Ugoni, del 25 marzo 1811.

<sup>129</sup> Assai diverse sotto questo profilo le soluzioni tragiche attuate dallo Speroni, ai vv. 613-619 Macareo dichiara: «Ma quel vero intelletto che dal cielo / alla mente materna / mostra in sogno il mio error sotto alcun velo, sa ben che 'l mio peccato / non malizia mortale / ma fu celeste forza / che ogni nostra virtù vince e ammorza».

<sup>130</sup> *Aristodemo*, p. 72: parla Aristodemo in preda al delirio: «Ebben, che vuol mia figlia? / S'io la svenai, la piansi ancor. Non basta / per vendicarla? [...] e dite ai regi, / che mal si compra co' delitti il soglio, / e ch'io morii». Ad un confronto, la morte di Canace è preparata da tutta la scena III, del V atto, che si sviluppa nel dialogo con il padre.

<sup>131</sup> *Canace*, pp. 8-9: già nell'atto I della tragedia, nel dialogo tra Aronte e Timandro così si svela l'incesto: «[Ar.] Basta - che intesi!; (Tim.) Che parli?... oh ciel!... tu forse... / i miei nodi?... il mio amor?...; (Ar.) D'orrore io gelo!».

<sup>132</sup> *Nuova dottrina teatrale, opuscolo desunto dall'Articolo critico stampato nel n. X della «Biblioteca Italiana» contro le tragedie di Luigi Scevola, ed esposto da un allievo del Prof. suddetto*, Milano, Sonzogno, 1816. Nonostante l'autore compaia per interposta mano, come se l'opuscolo fosse opera di un suo discepolo, l'articolo fu giudicato dello Scevola già dagli estensori della «Biblioteca Italiana»: *Tragedie di Luigi Scevola bresciano*, in «Biblioteca Italiana», I (Ott. - Nov. - Dic. 1816), pp. 50-59.

<sup>133</sup> *Nuova dottrina teatrale...*, p. 23.

<sup>134</sup> C. CANTÙ, *Il Conciliatore e i carbonai...*, p. 244, (nota).

<sup>135</sup> Dal monologo di Erope, nella scena I dell'atto primo del *Tieste* del Foscolo, Nicolini poté, invece, aver desunto alcuni spunti per la rappresentazione della maternità lacerata di Canace.

<sup>136</sup> C. TEBALDI-FORES, *Canace*, Cremona 1820 (1813<sup>1</sup>). L'autore afferma nella *Prefazione*: «La mia *Canace* è tragedia scritta in assai giovane età, e rafforzata alcuni anni dopo».

<sup>137</sup> FORES, *Canace*, pp. 22-23; 33.

<sup>138</sup> Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. SR.AA, n. 7 ff. 904r-906r.

<sup>139</sup> «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 1820: dà notizia della lettura della trilogia del *Wallenstein*, tradotta dal Rasori; S. PELLICO, «*Maria Stuarda*» di Schiller, in «Il Conciliatore», n. 94, 25 luglio 1819 (ed. Branca, III, pp. 105-118).

<sup>140</sup> «Commentari dell'Ateneo» per gli anni 1818-1819, p. 63.

<sup>141</sup> «Commentari dell'Ateneo» per gli anni 1818-1819, p. 65.

<sup>142</sup> E. VISCONTI, *Storia delle crociate scritta dal Signor Michaud*, in «Il Conciliatore», n. 72, 9 maggio 1819 (ed. Branca, III, pp. 554-563).

<sup>143</sup> Forlì, Biblioteca Piancastelli: fasc. G. Nicolini, *Lettera a P. Borsieri*, da Brescia, 24 agosto 1819: «Prima di determinarmi ad abbandonare la carriera drammatica, ed applicarmi, mentre son giovane ancora, ad altro partito, ho bisogno di tentare con il *Conte di Essex*, mia nuova tragedia, un secondo esperimento, e sia pure una seconda caduta; non importa. Il mio amore per la verità domanda un giudizio imparziale, e la mia sensibilità il massimo possibile segreto, due condizioni impossibili, s'io producessi la tragedia sulla scena di Brescia, Voi solo potreste contentare questa doppia mia bra-

ma, facendo rappresentare nel Teatro Re dalla Compagnia Goldoni il *Conte di Essex* nel più completo incognito».

<sup>144</sup> Interessanti a questo proposito le lettere del Nicolini conservate nei *Carteggi Ugoni*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. SR.AA, n. 7, f. 906r (Lettera del 22 agosto, 1825): «Voi mi avete fatto dire che il romanticismo costì fa grandi progressi; e veramente io me ne sono accorto da certi articoli del *Debats*; ma tutte le tragedie in prosa! Iddio ne guardi!».

G. Nicolini a C. Ugoni, lettera da Brescia, 14 marzo 1826 (ms. SR.AA, n. 7, f. 912r.): «Non ti mando né la *Canace*, né la versione delle *Bucoliche*, perché sono colpe giovanili delle quali dovrei vergognarmi». Significativa, sempre in questa lettera, anche la nota che riguarda le scelte linguistiche della poesia moderna; «ed eccomi senz'accorgermi all'argomento della lingua, del quale io volevo non ragionarti se non quando mi avessi letta la tua prefazione alle tragedie di Manzoni, che aspetto di leggere con molto desiderio. Siamo snaturati, tu dici, nello scrivere, ma vedi che scrivendo come parliamo non siamo poi troppo naturali, poiché alla fine anche lo scrivere è con arte, e l'arte correggendo la natura cioè snaturandola ne segue che anche la lingua parlata, cioè la naturale, debba esser corretta dalla lingua scritta, cioè artificiale».



Luigi Amedeo Biglione di Viarigi

## Nicolini poeta lirico

Nelle poesie liriche, sonetti, odi, canzoni, versi di varia natura e di vario metro, il Nicolini si mostra fundamentalmente un romantico: via libera al sentimento, alla fantasia, alla ricerca interiore, con giochi, anche psicologici ed emotivi, così che la sua «Musa romantica», scritta nel marzo del 1819, entrata giustamente a far parte dei testi del movimento romantico italiano, non sta altro che a confermare (oltre che proclamare una poetica) una realtà di fatto. Il Nicolini, attraverso le sue poesie, appare uno spirito sensibile e attento sia alle movenze dell'animo sia agli avvenimenti del suo tempo. Un sottile gioco psicologico accompagna ad esempio il sonetto «A bellissima e gentilissima signora espertissima, dipintrice del mio ritratto»<sup>1</sup> che, con quei tre superlativi: bellissima, gentilissima, espertissima, sembra venire da lontano, dalla poesia barocca o arcadica, e che si risolve in una lucida e insieme atorcigliata confessione: il ritratto dipinge quello che egli è «fuori», il volto, i tratti, ciò che il cuore palesa, non quello che è «dentro», sotto l'incalzare dei sentimenti e degli stati d'animo stimolati dall'artefici del dipinto: «Tal son fuor; ma per te qual entro fui,/ Artefice gentil, tu non pingesti». Ecco allora l'invito a compiere «il grato lavor»: «pingi i celesti/Prodigi de' frequenti sguardi tui;/Pingi in me rotto il vel de' pensier bui/E in giubilo rivolti i desir mesti». Se al di là dell'occasione che ha ispirato il sonetto, ne osserviamo il lato biografico e la confessione, vedremo l'abituale stato d'animo del poeta caratterizzato da tristi pensieri e da mestizia, così che il sonetto si rivela subito uno specchio dell'anima del Nicolini, un varco per penetrare nella sua spiritualità romantica e foscoliana. Al Foscolo, del resto, rimanda il penultimo verso, con quell'ariosa e luminosa espressione dei «neri tuoi grandi occhi lucenti».

Di sensibilità romantica è intriso un bel sonetto indirizzato «A Camillo Ugoni»<sup>2</sup>, un sonetto che rievoca comuni ricordi dei soggiorni nella villa di Gargagnago, nell'immediato retroterra veronese del lago di Garda, in una delicata effusione di sentimenti e di rimpianti. Il Nicolini

invita l'amico, se mai si soffermi a meditare in un angolo solitario del parco della villa, a ricordare come in altri tempi egli stesso gli sia stato compagno in quelle solitarie passeggiate: «E questi ulivi mi saluta, e questi/ Adulti lauri, e questi aerei pini,/E questi salci...».

I richiami alla natura sono insistenti: «la tacit'ora», le ombre, «il curvo empiro che la notte indora», la luna che illumina i colli dell'amenissimo paesaggio. Di altra natura è il sonetto «Pel ritratto di Filippo Ugoni»<sup>3</sup>, fratello di Camillo. Filippo Ugoni era stato costretto a prendere la via dell'esilio nel 1821 e il Nicolini si rivolge «al profugo amico» che aveva già trascorso «un lustro d'affanni» e che presenta «le amare/Sue pene impresse in quel parlante aspetto» insieme al «sospir del natio dolce ricetto». Il sonetto termina con una bella immagine: «Ecco i vestigi de' trascorsi eventi/In quel sembante, come in guasto campo/Ov'abbia il nembo imperversato e i venti», un'immagine che ne richiama una nota del Monti, quella della «chioma sconcolta In su la testa/Come campo di biada già maturo/Nel cui mezzo passata è la tempesta».

Contrasti fra il «crin d'anni canuto» e il «biondo di vigor», fra «gli estremi giorni» e i primi «d'una novella vita» caratterizzano l'affettuoso e simpatico sonetto a Pietro Tamburini<sup>4</sup>, che aveva lamentato la sua età avanzata, presagendo la fine della sua vita. Nulla, invece, fa presagire ciò, anzi, «Nov'ala impenni», scrive il poeta, «e con ringiovanita/Lena ai lauri di Pindo il vol sublimi: e allora, perché parlare «di vecchiezza e di partita?»» Presenta lo stesso uso di contrasti un altro sonetto<sup>5</sup>, in cui il Nicolini prega argutamente una signora, che lo aveva rimproverato pensando che egli si annoiasse in sua presenza, di risparmiargli «il non mertato detto»: «Se muto il guardo appar, ghiaccio l'aspetto,/L'alma, più che non credi arde e delira», e se da lei si allontana «no, non fugge la noia, fugge il diletto». Due sonetti esaltano la virtù: il primo<sup>6</sup> quella di un giovane, non ci è dato sapere chi, il quale fu per tempo scortato da un amore serio: «Te fortunato che per tempo scorto/Dal fulgor di due lumi almi e giocondi/ Lasci appena la spiaggia e annidi in porto». Il secondo<sup>7</sup>, quella di chi respinge le seduzioni della vita: «Quest'è la via su cui volea seguace/Te il secol vile, e a cui sdegnoso e fermo/Volgesti, chiuso in tua virtù, le spalle». Forse erede di reminiscenze foscoliane è il sonetto<sup>8</sup> che inizia: «Cara Italia, alme piagge, aere sereno», scritto in occasione di un matrimonio tra un russo e un'italiana: «Costui ti vide, cara Italia, e pieno/Si senti del tuo spirito il nobile petto/Arse, bramò, disse (né van fu il detto)/Togliam da sì bel ciel un raggio almeno». Potrà così sapere «qual è, quand'ama, italo core» e quando ritornerà in patria renderà le sue «nordiche balze» «Più belle assai per trapiantato fiore». Le occasioni portano il Nicolini ad

esprimere sentimenti ed auguri anche in campo civile: ecco un giovane<sup>9</sup>, entrato nella carriera giudiziaria, che il Nicolini ritiene uno dei pochi che fanno onore alla giustizia: «Cingi quel crin de l'onorata fronde/Che, biondo ancor, canuto senno annida/E accumulati i tuoi tesor nasconde;/E l'equa lance a quella man confida,/Però che indarno cercheresti altronde/Mano a librarla più valente e fida». V'è anche il caso di un guerriero che si volge agli studi della legge<sup>10</sup>: un «aspro guerrier» che, ritornata la pace, «ne' sereni studi/Pasce di Temi il cupido intelletto», così che, si chiude il sonetto, «Del duplice allor la fronte ornando;/Farai tu chiaro omai ch'esser non denno/Più rivali tra lor la penna e il brando».

Un'ode è ispirata alla «Fantasia»<sup>11</sup>: è briosa, vivace, canta l'estro e l'inventiva. È un'esaltazione della libertà interiore e creatrice: alla fantasia, suo demone, suo nume, s'innalzi sacro e dolce risuoni l'inno che la stessa fantasia pone nel cuore del poeta. La fantasia è sveglia dell'anima, luce del cuore: offre calli arditi, campi immensi, infiniti mari, gioie complete, ma anche fieri strazi. Tramite la fantasia si possono raddoppiare i danni del destino, si accrescono gli affanni, si precorrono i dardi della sventura, si destano le serpi dei sospetti: «Tu fra le rose pensi gli sterpi;/Tu inventi i morbi, cresci il periglio,/Frangi il coraggio, turbi il consiglio,/Generi i mostri, sogni i portenti,/Armi di crudeltà gli astri innocenti»<sup>12</sup>. Ma la fantasia sferza anche le penne della speranza, aumenta la gioia, induce al canto il prigioniero e fa esultare anche nella miseria. Ogni età le è tributaria: la fanciullezza, la gioventù, la maturità, la stessa vecchiaia. «È alma rugiada d'aride menti/fonte inesausta di rapimenti»<sup>13</sup>. L'ode è ricca di movenze e di cadenze concitate: «Questo di vita fievol mio resto,/Torbido vespro d'un dì funesto,/Tu reggi, avviva, rallegra, inganna,/Agita, desta, concita, affanna;/Mi torna al riso, mi torna al pianto,/Mi spoglia e squarcia lo stoico manto/Cingimi i serti della follia,/Svegliami i cari sogni di pria»<sup>14</sup>. Una visione, dunque, tutta romantica ed eroica della vita. La vita è sogno, è lotta, è un mare, e la fantasia (ancora), è «dolce sirena», «ninfa a canora», «fata», «sibilla», «maga», «musa», «astro d'amor».

In questo scavo psicologico, in questo insistente ripiegamento sui casi dell'anima e della mente, si inserisce anche l'ode «Alla memoria»<sup>16</sup> alla quale va il saluto del poeta: «Tesor di menti, culto di cuori»/... «Assenzio o nettare de' consci petti,/Strazio de' miseri, furia degli empi,/Madre d'eternità, figlia de' tempi,/Salve, o Memoria! Tu i marmi inscrivi,/Gli assenti simuli, gli estinti avvivi/, Gli spazi annulli, gl'istanti eterni»/... Evochi l'ombre de le spenti etadi»<sup>17</sup>. La memoria è presente, quindi, su piano individuale come su quello delle ere storiche: parla «con l'esule del ciel natio»<sup>18</sup>, medita e siede «col solitario»<sup>19</sup> sulla cima di

un colle o ai piedi di un salice. Anche da questi versi possiamo ricavare le abitudini personali e autobiografiche del Nicolini: il suo amore per la meditazione e la solitudine. Egli vede ormai la nave della sua stanca vita entrare nel porto sicuro dei ricordi e alla memoria dedica in voto le sue «raccolte vele», ormai sottratte ai torbidi ed infidi flutti.

In un'ode «Alla Fortuna»<sup>20</sup> proclama di non curare i favori della dea e di sfidare il suo sdegno. La Fortuna non ha infatti potere su quanto egli ha di più caro, la poesia, la quale non cresce nei fasti, né con l'oro né con le adulazioni, perché è il furore della gloria a governare i vati: «Un Dio sta in loro»<sup>21</sup>. Virgilio sarebbe stato grande anche senza Augusto: «E quando ancor stato non fosse Augusto/Saria Marone»<sup>22</sup>. Nei poeti si trova quel Dio che trasse Omero e Dante ad esulare e che confortò il Tasso. La fortuna gli desta contro «fiera procella, impetuoso vento», ma egli «chiuso ne l'armi intrepido s'avventa/Nel duro scontro»<sup>23</sup> così che può concludere l'ode dicendo: «Saldo proposto, invita lena accesa,/Contro la sorte imperturbabil petto,/L'armi son queste a cui ne l'alta impresa/I' mi commetto»<sup>24</sup>.

Vivissimi erano nel Nicolini i sentimenti dell'amicizia e dell'affetto. Un gruppo di poesie è ispirato al sereno mondo di Gargagnago, che già abbiamo visto presente nel sonetto «A Camillo Ugoni». A Gargagnago sorgeva la villa dei Serego Alighieri, famiglia nella quale, sposando il conte Federico, era entrata Anna da Schio, nata a Vicenza nel 1791.

Il Nicolini, sia tramite gli amici bresciani sia per aver insegnato a Verona, aveva più volte soggiornato nella villa, divenendo amico della contessa Anna come dei figli di lei, Maria Teresa e Pietro. A proposito di Maria Teresa Serego Alighieri, ricorderò come essa sia andata sposa al conte Giovanni Gozzadini, di Bologna, città nella quale la signora tenne un celebre salotto. Nel 1884, il «bolognese» Carducci dedicò a Maria Teresa una prosa<sup>25</sup> nella quale, a pochi anni dalla morte di lei, avvenuta nel 1881, rievoca la sua figura, la sua vita, la sua infanzia senza mancare di ricordare in questa commossa e robusta rievocazione, come è proprio del poeta delle «Odi Barbare», il nostro Nicolini. Scrive infatti il Carducci nella prosa «Maria Teresa Gozzadini»: «Che mutazione di tempi e di pensieri da quando ella bambina inaffiò la sera del 17 maggio 1820 i tre lauri piantati nella villa di Gargagnago dai tre poeti, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte, Bartolomeo Lorenzi, ospiti di sua madre, Anna Da Schio! Per piacere alla contessa Anna il vecchio Pindemonte, l'ultimo de' poeti del sentimentalismo classico, scrisse «Il colpo di martello del campanile di San Marco», e Giuseppe Nicolini bresciano, uno dei primi convertiti al romanticismo, l'ode alla malinconia»<sup>26</sup>. Un altro ricordo del Nicolini leggiamo subito dopo: Maria Teresa Gozzadini, che «si addormentava bambina su le ginocchia

de' letterati carbonari del '21 e ricercava poi in vano le maschie e romane fattezze dei fratelli Ugoni, scampati con la fuga alla carcere e alla forca... udì imprigionato il poeta quasi di casa, Giuseppe Nicolini, che pur allora in un episodio su la ritirata di Russia, incastrato (curiose mode letterarie) nel poema didattico sui cedri, avea deplorato il sacrificio di quella omericamente salutata dal Foscolo 'divina generazione' del primo regno italico, e dovea finire narrando da storico le giornate bresciane del '49»<sup>27</sup>. Il Carducci allude qui alla storia delle Dieci Giornate di Brescia scritta dal Nicolini e compresa nelle «Prose» dello scrittore bresciano. Ma ritorniamo alle poesie del Nicolini ispirate al mondo di Gargagnago e alla famiglia di Anna Da Schio Serego Alighieri presso la quale, scrive il Carducci, il poeta bresciano era «quasi di casa». Un sonetto «L'Autunno»<sup>28</sup> è dedicato alla contessa Anna: nel mite settembre, in quella donna gentile si ridesta l'amore per la natura e la campagna: «E col bosco e col colle; e col sereno/Aere e col torbo e con la viva e pura/Onda, e col dì che nasce e che vien meno/Sola conversa, e colla notte oscura». Se a lei tuttavia trabocca il cuore «per soverchia pienezza» di sentimenti, trova conforto nello stringere al cuore i suoi dilette figli. L'ode «Alla malinconia», ricordata anche dal Carducci, fu scritta in occasione di una convalescenza della contessa Anna, convalescenza, tuttavia, supposta e sperata, poiché poco dopo, nel 1828, la signora morì. Il Nicolini invoca la malinconia a circondare del suo velo l'anima della signora perché, ostinata ad affliggersi e chiuso il varco alla speranza, non viva dimenticata di sé, «sè medesima incarco»<sup>30</sup>. La malinconia operi invece in lei come «eccitatrice», ne scuota e ne tenti «l'ingenito valor», reggendo, esaltando e affinando «pensieri, affetti e palpiti»<sup>31</sup>, e la inviti in villa: «Cinto d'aprichi e facili/Colli, silente e fido/Sorge fra lauri e salici/Un suo solingo nido./Ivi l'adesca e invita/In securtà romita/Ad esular con te»<sup>32</sup>. Ivi «trovi il suo genio antico,/Riviva al tempo amico/Di sua felice età»<sup>33</sup>. In questo idillico mondo della natura, fra lauri, pini, salici, uliveti, ove il poeta stesso si recava nei «giorni suoi più lieti», possa ora essere ricordata da lei: «O lauri, o pini, o salici,/O pallidi uliveti/Ov'io mertai raccogliermi/A' giorni miei più lieti/O colli aprichi e soli/Donde a celesti voli/sprigionasi il pensier,/Fra voi, se a tanto intendere/Pur lice al desir mio,/Deh ch'io, squallente imagine/Emersa da l'oblio,/Inganno d'un istante,/A lei m'aggiri innante/Qual sogno passegger»<sup>34</sup>!. Dopo la morte della signora, ecco l'ode «In morte della contessa Annetta Schio Serego»<sup>35</sup>: «È polve/... Quanti un tuo strale, o Morte,/Trafisse! Oh nostra sorte/Più de la sua crudel»<sup>36</sup>. Il Nicolini tesse l'elogio di alcune delle sue virtù, come quella di essere stata sempre partecipe delle sventure altrui. Amò il bene, il sapere, in silenzio e in umiltà, tutta occupata dagli affetti familiari e dal-

l'amore per i figli: «Arse del ben; ma in semplice/Silenzio umil vi mosse;/Amò il saper; lo spirito,/Ma non a mostra ornosse;/Nel patrio ciel rifulse;/Pregiolla il mondo e culse;/Sol essa si ignorò»<sup>37</sup>. Il Nicolini esprime quindi alcune osservazioni sulla vita e sul vivere. Vivere a lungo non conta: «Più visse chi più grande/ Lascia di sé il desir»<sup>38</sup>: un concetto, si sa, ben radicato nella coscienza romantica. Pensiamo solo alla strofa finale de «La vita rustica» del Parini: «Ah quella è vera fama/d'uom che lasciar può qui/lunga ancor di sé brama/dopo l'ultimo dì». Al sereno mondo di Gargagnago si ricollega anche l'ode «Il dono»<sup>39</sup>, scritta in occasione di un omaggio ricevuto da Maria Teresa Serego e consistente in un dipinto della villa da lei eseguito. Il quadro non può suscitare nel Nicolini che ricordi e rimpianti: «Ecco il silvestre Eliso/Ov'io pur anco accogliermi/Mertai, nel grembo assiso/D'ombre solinghe e folte,/Ove tornai più volte/Su l'ale del pensier/... Io vi saluto, o salici/Curvi sul fonte arguto,/Pallidi ulivi, aerei/Cipressi, io vo saluto,/Memori adulti allori...»<sup>40</sup>. Al poeta sembra di andare ancora errando fra gli alberi di ben noti sentieri e di distinguere, fra le ombrose fronde, «le bianche mura/Del generoso ostel»<sup>41</sup>.

Riconosce il dolce clivo, dove già bevve «gli aliti/De la sorgente aurora» e dove nella notte andò vagheggiando la luna «che navigava in ciel»<sup>42</sup>, ma lei, la signora del luogo perché è assente? Forse sarà a passeggiare di balza in balza o al margine di un ruscello a leggere opere di autori stranieri (un'indicazione utile, questa, ad illuminare quale tipo di cultura circolava anche nell'ambiente dotto bresciano-veronese che si radunava intorno ai Serego Alighieri) o forse si trova presso il rustico tempio a pregare per gli amati figli: ah, no, ella non è più in quei cari luoghi che era solita praticare, ma si trova sotto «un funesto sasso»<sup>43</sup> nel cimitero di Verona. Il Nicolini, quindi, nel suo «perfido/Sogno», nel suo «sperar bugiardo»<sup>44</sup>, si illudeva che Anna Da Schio Serego fosse ancora là, nel parco della villa e che si intrattenesse, come era solita, a leggere autori stranieri: l'espressione testuale del poeta bresciano è: «Curva di strania pagina/ Su le possenti note,/ Di nutrimento eletto/ Il facile intelletto/ Pasce e l'eccelso cor»<sup>45</sup>. Il Nicolini definisce dunque «possenti» le letture di autori stranieri, atte cioè a fornire un eletto nutrimento all'intelligenza e insieme ad appagare il cuore. Il Nicolini era in realtà molto interessato alla cultura europea, traduttore egli stesso di Byron e di altri poeti e biografo del poeta inglese. Sarà a tal proposito utile ricordare come anche nella nostra città negli anni del primo Ottocento, fossero ricercate, lette e tradotte, opere di autori europei, da Schiller a Wieland, da Goethe a Milton, a Gessner, a Scott a Molière.

In occasione delle nozze di Pietro Serego Alighieri, il Nicolini scrisse l'ode «Il conforto»<sup>46</sup>: l'Adige lasci il pianto causato dal recente co-

lera ed orni invece le sue rive di rose, poiché è tempo di elevare un inno ad Imeneo. E infatti, quando esso si eleva, «sì lontan lo strepito/Ne vola e ne risuona/ Che del mio Mella in riva/ Già se ne sveglia e arriva/ Un eco messenger»<sup>47</sup>.

Le rime del poeta vadano ad unirsi ai gaudi e ai «concenti» universali: ma, «schive ed umili», è preferibili si portino «D'una fredd'urna al pie»<sup>49</sup>, alla tomba della madre dello sposo, la contessa Anna, che ancora «da la sua polve istessa/Spira materno amor»<sup>50</sup>. Quante sollecite ansie, quante cure ebbe per il figlio, «E quante ne sospese/ Il suo destin crudel!»<sup>51</sup>. Quando stringeva al petto il figlio, forse colta da un funesto presagio, si chiedeva quale astro sarebbe stato a lui di guida, quale nocchiero l'avrebbe scortato nelle tempeste della vita, e morì preoccupata per il futuro del figlio, rimasto senza il suo appoggio: «Requie/Questo crudel pensiero/ Non le concesse in terra;/ Questo pensier sotterra,/Lassa! con lei scendè»<sup>52</sup>.

Le rime del poeta vadano perciò ora da lei a confortarla e a rassicurarla, a dirle che suo figlio ora è in mani fidate e che è approdato, con il matrimonio, in un porto sicuro: «Ite, mie rime e al gelido/Avel sostate a lato/... Dite che a lui due provvide/Luci amorose e fide/... Compagne al suo cammino/Il cielo destino»<sup>53</sup>. La madre, a queste parole, si rasserenerà: «Commosse il fausto annunzio,/In grembo a l'atra fossa,/Di repentino giubilo/Palpiteran quell'ossa;/E il sasso che le chiude,/ su le reliquie ignude/Più lieve incombera»<sup>54</sup>. Si attuerà, cioè, la fosciana «corrispondenza d'amorosi sensi». Viene a tal proposito in mente l'ultima strofa dell'ode «Il messaggio» del Parini, quando «l'inclita Nice» «colpito allor da brivido/religioso il core/fermerà il passo; e attonito/Udrà del suo cantore/le commosse reliquie/sotto la terra argute sibilare».

Una canzone è rivolta alla celebre cantante Malibran<sup>55</sup>: agli onori ricevuti a Milano, a Londra, a Parigi, a Napoli, a Venezia, «Musa, sirena, incantatrice, o diva,/ (Qual più nominar ti deggio?)/Questa devota fronda,/Quest'umil fior si mesca/Questo tributo all'ara tua s'accresca»<sup>56</sup>. Il canto del poeta è un'eco «devota e fioca»<sup>57</sup>, ma è sincero, nato come il cuore lo detta: la Malibran regna in un trono, regna invitta e sola. Come Venere nacque ornata «d'adulti vezzi» e Pallade «armata d'egida, d'usbergo e d'asta», così la cantante portò seco «l'armi sue dalla culla,/Miracolo gentil»<sup>58</sup>. Un curioso paragone è quello che il Nicolini pone con Napoleone: lo stesso genio e lo stesso alloro, ma dalla Malibran coltivato ed ottenuto in campi più tranquilli e in più mite palestra: «Visse, ed è fredda appena/La sua polve dormente, un uomo fatale/Di cui non dormirà, se non si solve/L'orbe pur anco in polve,/La memoria immortale»<sup>59</sup>. La gloria di tanto uomo rivive nel-

la Malibran «Sotto più pura luce,/Ma non men sfolgorante» e l'alloro con cui Napoleone «la piuma/Ornò sì spesso al suo fulmineo augello/E ombrò de' suoi vessilli/L'altera cima» e che ora «sua fossa ombreggia,/In campi più tranquilli,/In più miti palestre a lei verdeggia;/Tanto più lieto e bello,/Quanto che sangue da l'innocua fronda/E lacrime non gronda»<sup>61</sup>. Forse c'è qui un ricordo del foscoliano «di che lacrime grondi e di che sangue». Continui il «canoro spirto» della Malibran a dimostrare agli uomini moderni che non furono menzogneri nè vani i sogni delle età favolose, né le «selve accorrenti/Alla voce d'Orfeo colle lor belve» e seguiti «a largire anticipato un pegno/Del paradiso al mondo»<sup>62</sup>.

Dal congedo di questa canzone ricaviamo un particolare autobiografico del Nicolini: «Canzon, sul fulvo Mella/Fra i campi io seggo e solitari colli/ Pieno tuttor di quella,/Sott'altro ciel, sovr'altre sponde colta/Angelica dolcezza»<sup>63</sup>, l'inclinazione cioè alla solitudine, vissuta fra la campagna che circonda il Mella e le colline che fanno da sfondo alla città. La canzone vada, quindi, «quantunque in rozze spoglie avvolta,/Ov'ella (La Malibran) sgorga in sì copiose stille; Ivi fra mille e mille/Sonanti plausi» si oda pure così l'applauso tributato alla cantante dal poeta bresciano. Felice sia la canzone, se, benché «fioco e stanco», il suo suono giunge all'altezza «di quel fonte»<sup>65</sup>. Un carne impegnato è quello ispirato alla giornata dedicata ai defunti e intitolato appunto «Il due novembre»<sup>66</sup>, scritto nel 1825. È accompagnato da un breve testo esplicativo in prosa, allegato al manoscritto, in possesso dell'Ateneo di scienze lettere ed arti di Brescia, con il quale il Nicolini volle illuminare i soci dell'Accademia sul significato e sui contenuti della sua meditazione poetica, che si inserisce indubbiamente nella spiritualità sepolcrale — romantica di fine Settecento e del primo Ottocento. Egli osa «ricalcare le orme recenti dell'illustre suo concittadino ed amico Cesare Arici» e sostiene che se mai genere di poesia addimandi sopra ogni altro castigatezza, semplicità, severità, gusto, questo è senza dubbio il sepolcrale: il pericolo, osserva, è che questo genere poetico si lasci influenzare dal patetico o dal filosofico e cada quindi nel declamatorio e nel pedantesco. Molte poi, sono le considerazioni presenti nel carme. «Saggia», ad esempio, la patria bresciana che affidò al Vantini la costruzione del campo-santo, «patria seconda» ai figli suoi e ai figli dei figli<sup>67</sup>. Nel camposanto, scrive il Nicolini, «Medito il dì che con gli estinti i vivi/Chiama a l'annuo congresso, e al mesto ingegno/Cresco alimento e a sensi alti conforto»<sup>68</sup>. Sa che «Interprete del sogno de la vita/Sola è la morte, né più vivo specchio/Ha l'uom che la presenza de la tomba»<sup>69</sup>. Tutta passerà, anche la città: «Verrà il dì che spento/Di te il nome fors'anco, altro non resti/Che la scena d'ilari colline», ma

il campo-santo, questa «città de l'ombre/Starà qual surse e le medesme zolle/E i medesimi marmi premeranno/L'ossa medesme»<sup>70</sup>. Gli intercolumni del portico esteriore sono destinati alle tombe di famiglia: vi è anche «la funerea magion che vuota attende/Le reliquie sue e dei suoi familiari». E qui eleva una preghiera: «Ch'io non viva/A cotanta pietà» e «che l'eterno/Sonno in essa a dormir primo io discenda»<sup>71</sup>. È folle chi osa stabilire i termini della vita umana: padri, figli, giovani, spose, madri, lattanti, «Chi tardi giacque di costor, chi tosto?» La risposta non può essere che una: «Visser tutti lor vita. Alcn non pere/Anzi l'ora fatale. A sera o mane/Che la face vital d'arder si resti,/arsa ell'è tutta: il proprio giorno è volto»<sup>72</sup>.

Seguono alcuni versi particolarmente intensi, che tengono della poesia gnomica e sentenziosa, ma che sono carichi di pathos e resi in efficace linguaggio poetico: «Nasce l'uomo a la morte; in culla appena/Siam de la tomba; e ciò che vita ha nome/È perdono del Fato, è scampo, è caso»<sup>73</sup>.

Il ricordo del Nicolini va anche a quanti sono morti lontani dalla patria, per causa delle guerre o dell'esilio: «Oh quante salme/ Questo patrio lor baratro aspettava,/Che le glebe impinguar d'insanguinati/Campi di Marte, o che ingojò non piante/Qualche terra d'esilio, o a cui le ingorde/Fauci dier tomba de' nettunj mostri»<sup>74</sup>! Ed è qui inevitabile il ricordo del fratello Vincenzo, caduto nella campagna di Russia, già menzionato nel canto IV della «Coltivazione dei Cedri»: «Ahimè! che le tue care ossa pur anco/Cercar m'è tolto in fra quest'urne e queste/Croci, e lieve al tuo fral pregar la terra,/O lacrimato e lacrimabil sempre,/ Sul sentier de la gloria, apparso appena,/Sul mattin de' purissimi tuoi giorni,/Fratel mio, spento, che quantunque or volga/ Dach'io ti piansi il tredicesim'anno,/ Vieni ancor visitando i sogni miei,/ Vivi ancor fra le tacite mie pene»<sup>75</sup>. Il Nicolini lamenta poi che non siano stati ancora eretti monumenti ai bresciani illustri: «Perché all'ombre più ree, patria, dai stanza/Fra domestici mani» (allude agli acattolici e ai giustiziati ricordati poco prima) «e ancor non sacri/A' domestici eroi degno un Eliso»<sup>76?</sup>. Invito rivolto alla città è allora quello di placare i suoi «sommi»: in tal modo essa potrà mostrare fieramente all'«emulo vicino» le sue glorie e parlare ai suoi figli «de l'antico valor» tramite «la voce/Che da l'urne de gli avi esce eloquente»<sup>77</sup>: un concetto, questo, chiaramente foscoliano.

«La resa di Missolonghi»<sup>78</sup>, del 1826, è una canzone scritta in occasione del celebre fatto storico, al quale è collegata la figura di lord Byron. La voce di quella battaglia e di quell'assedio si ripercuote in tutta Europa, così attenta la destino della libertà greca: «Suona l'alta ruina;/Tal che non pure in su l'egea si senta/E l'ionia marina,/Ma in tut-

ta Europa a' fati ellenj intenta»<sup>79</sup>. A Missolungi «La rediviva libertade achea/Pugnava scarca de' suoi ceppi indegni»<sup>80</sup> e nel consiglio tenuto dai capitani e dai padri del popolo viene decisa la resistenza: «Morte e vendetta in ogni cor ragiona/Morte e vendetta in ogni labbro suona»<sup>81</sup>. I giovani combattano e gli anziani periscano con la patria: «Pugni l'età guerriera/E per la patria cada;/Cui toglie usar la spada/Vecchiezza o morbo, con la patria pèra»<sup>82</sup>.

Nella canzone del Nicolini dedicata a Missolungi, non poteva certo mancare il ricordo del poeta inglese, «Fabbro di forti carmi/Cantor d'Aroldo, e de gli achei destini/Zelator non inerte, anglo Tirteo»<sup>83</sup>. Ben crudele fu con lui il destino: lo spinse a combattere per il popolo greco quella libertà che era stata «sospiro/Del magnanimo petto e assidua cura» e che dopo averlo tolto «Dai riposi di Pindo e dai felici/Silenzj ai bardi amici», lo rapì seco «nel diro/Fragor de' brandi e fra le sacre mura» di Missolungi, ma gli cadde invece in sorte di morire di febbri: «Deh, se il mortal cammino/Per te confini aver dovea sì corti,/Qual colpa o destino/Di morir ti contese almen tra' forti»<sup>84</sup>?

I superstiti dell'assedio appaiono all'alba sulle mura della città, ed è un'apparizione che ha dell'epico: «Chi son, chi son que' forti/Che in vetta al monte al sol nascente innanzi/Splendon ne l'armi, di vendetta ardenti?/ Salvete, orbi parenti/ E vedovi consorti,/ Salvate, o sacri e gloriosi avanzi/ De lo scempio fraterno, invitti eroi»<sup>85</sup>!. A questi eroi il Nicolini affida la libertà, uscita a volo dal rogo della patria. Nel congedo il poeta invita la sua canzone ad aggirarsi fra le armi e gli eroi della Gregia: «Canzon, se troppo ad alto/Itala musa in suo desir non mira,/Passa l'Ionio e dove/Più fervono le prove/Del greco marte e la magnanim'ira,/ivi fra l'armi e fra gli eroi t'aggira»<sup>86</sup>.

Ho indugiato sulle citazioni dei testi del Nicolini, perché ci si renda direttamente conto di quanto ho detto all'inizio circa la sua fondamentale ispirazione romantica. A proposito, poi, di quest'ultima canzone, ispirata alla libertà greca e tutta alfieriana, e insieme foscoliana e leopardiana, converrà pensare quale fosse l'amore del Nicolini per la libertà della sua patria, come dimostrano le pagine da lui scritte sulle Dieci Giornate di Brescia del 1849: pagine vivaci e commosse, che solo spiace siano ancora pressoché sconosciute. Appartengono alla prosa dal titolo «Ragionamento sulla storia bresciana dal 1848 al 1849». Sarebbe interessante studiarne il testo in rapporto, ad esempio, con quello che sul medesimo evento storico scrisse Cesare Correnti. Si potrebbero forse allora ipotizzare contatti fra i due testi: ma è discorso lungo e, ovviamente, tutto da dimostrare.

Ho tenuto per ultimo l'esame de «La musa romantica»<sup>87</sup>, scritta nel 1819, al tempo della famosa polemica classico-romantica, che a tanto

rumore mosse la cultura lombarda e italiana del tempo. L'ho tenuto per ultimo per due motivi: poiché, quantunque scritta nel '19, essa è in realtà una «summa» della poetica del Nicolini e poiché tiene sia della lirica sia del manifesto programmatico. Per il poeta e critico bresciano, la nuova musa «sconosciuta all'acheo Pindo e alle scole», rifiuta di cantare le «fole» «antiche»<sup>88</sup>. I poeti, di conseguenza, pur elargendo i dovuti «incensi» ai «sommi Achei», osino ridere «nel cospetto de' lor sozzi Dei»<sup>89</sup>. Già ne ridono le genti e non sarà che solo i poeti prodighino il culto ad altari ormai travolti dal tempo e dalla storia. I poeti che si impegnarono con le loro forze, ebbero altra Cirra, altre muse ed altro Iddio. Dice la nuova musa: «Cirra fu il genio, Musa il cor, fu Nume/Lo spirito mio»<sup>90</sup>. Ciò avvenne dal giorno in cui «il divino Alighieri» scorre i regni della morta gente e i cieli di stella in stella, seguito dal Petrarca che si ispirò a «così eterei... sensi», non conosciuti «nel ferreo Lazio e nella Grecia impura»<sup>91</sup>: una distinzione fra la Venere celeste e la Venere terrestre, già presente nei versi 175-180 dei «Sepolcri» del Foscolo. La stessa musa incoronò la fronte «di cristiani allori/Al gran Torquato» e ispirò «l'arme e gli onori» all'Ariosto, per cui «è sì famoso il pazzo Conte»<sup>92</sup>.

Le convinzioni romantiche del Nicolini lo indussero a collaborare al «Conciliatore», del quale aveva ben intuito il valore e l'importanza. Verso la fine estate del 1819, lo stesso anno de «La musa romantica», e quando si poteva ormai temere prossima la fine del periodico milanese, in una lettera all'amico Camillo Ugoni scriveva infatti il poeta e critico bresciano: «Il 'Conciliatore' non dee più considerarsi come romantico, ma nazionale. È una sacra facella che sorge fra la notte e il gelo della nostra patria, e non deve assolutamente morire»<sup>93</sup>.

Una bella e commossa partecipazione, dunque, alle vicende del primo periodico «liberale» del Risorgimento italiano.

## NOTE

- <sup>1</sup> DANIELE PALLAVERI, *Giuseppe Nicolini, Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1860, p. 55.
- <sup>2</sup> Id. p. 56.
- <sup>3</sup> Id. p. 56.
- <sup>4</sup> Id. p. 57.
- <sup>5</sup> Ad una signora che mi rimproverò ch'io m'annoia di lei, p. 57.
- <sup>6</sup> Id. p. 58.                      <sup>7</sup> Id. p. 59.                      <sup>8</sup> Id. p. 59.                      <sup>9</sup> Id. p. 60.
- <sup>10</sup> Id. p. 61.                      <sup>11</sup> Id. p. 62.                      <sup>12</sup> Id. pp. 62-63.                      <sup>13</sup> Id. p. 64.
- <sup>14</sup> Id. p. 64-65.                      <sup>15</sup> Id. p. 65.                      <sup>16</sup> Id. p. 68.                      <sup>17</sup> Id. p. 68-69.
- <sup>18</sup> Id. p. 69.                      <sup>19</sup> Id. p. 69.                      <sup>20</sup> Id. p. 71.                      <sup>21</sup> Id. p. 71.
- <sup>22</sup> Id. p. 71.                      <sup>23</sup> Id. p. 71.                      <sup>24</sup> Id. p. 72.
- <sup>25</sup> G. CARDUCCI, *Maria Teresa Gozzadini*, in «prose di C.G.» MDCCCLIX-MCMIII  
Seconda Edizione, Bologna, Ditta N. Zanichelli 1906.
- <sup>26</sup> G. Carducci, op. cit., p. 1070.
- <sup>27</sup> G. Carducci, op. cit., p. 1072.
- <sup>27a</sup> in D. PALLAVERI, *G. N. Prose*, Le Monnier, Firenze 1861.
- <sup>28</sup> D. PALLAVERI, *G.N., Poesie*, La Monnier, Firenze 1860, p. 76.
- <sup>29</sup> Id. p. 76.                      <sup>30</sup> Id. p. 77.                      <sup>31</sup> Id. p. 77.                      <sup>32</sup> Id. p. 78.
- <sup>33</sup> Id. p. 78.                      <sup>34</sup> Id. p. 78.                      <sup>35</sup> Id. p. 79.                      <sup>36</sup> Id. p. 79.
- <sup>37</sup> Id. p. 80.                      <sup>38</sup> Id. p. 81.                      <sup>39</sup> Id. p. 82.                      <sup>40</sup> Id. pp. 82-83.
- <sup>41</sup> Id. p. 83.                      <sup>42</sup> Id. p. 83.                      <sup>43</sup> Id. p. 84.                      <sup>44</sup> Id. p. 84.
- <sup>45</sup> Id. pp. 83-84.                      <sup>46</sup> Id. p. 85.                      <sup>47</sup> Id. p. 85.                      <sup>48</sup> Id. p. 86.
- <sup>49</sup> Id. p. 86.                      <sup>50</sup> Id. pp. 86-87.                      <sup>51</sup> Id. p. 87.                      <sup>52</sup> Id. p. 88.
- <sup>53</sup> Id. p. 88.                      <sup>54</sup> Id. pp. 88-89.                      <sup>55</sup> Id. p. 89.                      <sup>56</sup> Id. p. 89.
- <sup>57</sup> Id. p. 89.                      <sup>58</sup> Id. p. 91.                      <sup>59</sup> Id. p. 91.                      <sup>60</sup> Id. p. 91.
- <sup>61</sup> Id. pp. 91-92.                      <sup>62</sup> Id. p. 93.                      <sup>63</sup> Id. p. 93.                      <sup>64</sup> Id. p. 93.
- <sup>65</sup> Id. p. 93.                      <sup>66</sup> Id. p. 94.                      <sup>67</sup> Id. p. 96.                      <sup>68</sup> Id. p. 96.
- <sup>69</sup> Id. p. 96.                      <sup>70</sup> Id. p. 97.                      <sup>71</sup> Id. p. 97.                      <sup>72</sup> Id. p. 99.
- <sup>73</sup> Id. p. 99.                      <sup>74</sup> Id. p. 100.                      <sup>75</sup> Id. p. 100.                      <sup>76</sup> Id. p. 101.
- <sup>77</sup> Id. p. 101.                      <sup>78</sup> Id. p. 102.                      <sup>79</sup> Id. p. 103.                      <sup>80</sup> Id. p. 103.
- <sup>81</sup> Id. p. 104.                      <sup>82</sup> Id. p. 104.                      <sup>83</sup> Id. p. 106.                      <sup>84</sup> Id. p. 107.
- <sup>85</sup> Id. p. 108.                      <sup>86</sup> Id. p. 109.                      <sup>87</sup> Id. p. 72.                      <sup>88</sup> Id. p. 72.
- <sup>89</sup> Id. p. 72.                      <sup>90</sup> Id. p. 73.                      <sup>91</sup> Id. p. 73.                      <sup>92</sup> Id. p. 73.
- <sup>93</sup> CARLO COCCHETTI, *Del movimento intellettuale nella provincia di Brescia dai tempi antichi ai nostri giorni*, Terza Edizione, Brescia, Libreria antica e moderna, 1880, p. 108.

Fabio Danelon

## Giuseppe Nicolini, critico «conciliatore»

In un'ideale graduatoria dei critici letterari che hanno dato lustro a Brescia in una stagione, quella del primo Ottocento, nella quale la città si presenta come uno dei più vivaci centri culturali dell'intera penisola, Giuseppe Nicolini occupa un assai onorevole terzo posto, dopo Giovita Scalvini e Camillo Ugoni.

Tuttavia, se nell'esaminare la formazione letteraria di Nicolini è indispensabile tenere costantemente presenti i contatti e le reciproche influenze tra i letterati bresciani, e in particolare il ruolo dell'amicizia con Camillo Ugoni<sup>1</sup>, la preoccupazione di approfondire tale trama di rapporti culturali e personali non è primaria nel mio intervento. Esso muove in direzione di un altro obiettivo. Mi sembra, infatti, che un'indagine sul Nicolini critico debba assumere in primo luogo non tanto la prospettiva della pur importante indagine di storia letteraria locale (ed ancora meno quella della celebrazione municipale), quanto piuttosto mirare a costituire un tassello che aiuti a comporre in modo più preciso il mosaico dei collaboratori delle grandi riviste primottocentesche: «Biblioteca italiana», «Conciliatore», «Antologia».

Come è noto, questo è un terreno già ampiamente dissodato (almeno per quanto riguarda i nomi più celebri), ma bisogna riconoscere che i numerosi e fervidi studi intorno all'attività letteraria e giornalistica del primo Ottocento svolti negli anni successivi all'Unità nazionale (si pensi ai lavori di Cantù) e poi fino alla caduta del fascismo, hanno spesso enfatizzato il significato strettamente «politico» di quelle esperienze, dimenticando, trascurando o, comunque, lasciando in secondo piano il complesso contesto sociale e culturale in cui esse vennero sviluppandosi.

La prospettiva, che potremmo genericamente definire «nazionalistico-risorgimentale», di tali indagini tendeva, per esempio, a connotare positivamente l'esperienza del «Conciliatore» e negativamente quella della «Biblioteca italiana», sulla base di un pregiudizio squisitamente civile, e di un'equazione, criticamente e storicamente discutibile, tra Romanticismo e «progresso» e tra Classicismo e «conservazione».

Senza dubbio nel dopoguerra nuove letture del Risorgimento (ed in particolare quella gramsciana), studi critici più approfonditi e spregiudicati su correnti e fenomeni culturali della prima metà dell'Ottocento (basti ricordare i lavori del Timpanaro) hanno contribuito a porre le basi per una rilettura, sotto una diversa luce, anche di quelle esperienze giornalistiche. Tuttavia, per ottenere un quadro più definito dell'ambiente che ruota intorno a tali riviste e, dunque, per una più completa e corretta interpretazione, è indispensabile condurre un'analisi la più sistematica possibile dell'opera dei collaboratori, anche minori ed occasionali. Pur se già parecchio è stato fatto in questo senso grazie, tra gli altri, ai recenti lavori del Carpi, della Turchi, del Bizzocchi e della Ferraris<sup>2</sup>, alcune figure come, per esempio, quelle di Francesco Ambrosoli e Giovanni Gherardini in campo classicistico, e, appunto, quella di Giuseppe Nicolini tra i Romantici, attendono ancora aggiornate e specifiche indagini, che ne riportino alla luce le peculiari caratteristiche umane e letterarie.

Questo convegno nicoliniano offre, dunque, l'occasione per un intervento volto a cercare di meglio comprendere la personalità critica di una voce, minore sì e non priva di contraddizioni, ma che ha portato un pregevole contributo nella polemica classico-romantica.

L'aggettivo «conciliatore» presente nel titolo della mia comunicazione assume un duplice significato. Da un lato, con l'evidente riferimento alla celebre rivista, vuol stabilire i confini cronologici e culturali della produzione critica di Giuseppe Nicolini; e dall'altro intende far riferimento alla caratteristica più rilevante e peculiare di tale attività, cioè all'intento concretamente «mediatorio» tra posizioni classicistiche e romantiche di alcuni interventi nicoliniani.

Gli scritti critici di Nicolini, infatti, risultano strettamente collegati all'esperienza del periodico milanese e alla sensibilità culturale e civile che in esso trova espressione, pur se, curiosamente ma anche significativamente, i saggi più cospicui e consistenti non escono sulle pagine del «Conciliatore».

Innanzitutto è comunque opportuno fermare l'attenzione, almeno per un attimo, sul fatto che Nicolini comincia a mostrare un solido interesse per la riflessione critica già trentenne<sup>3</sup>, quando ormai aveva acquistato una relativa fama nell'ambiente letterario grazie alla attività di poeta tragico e didascalico<sup>4</sup>.

Ciò assume uno specifico rilievo se teniamo conto che l'affacciarsi di una tale vocazione teorica e critica coincide con una rapida, quasi improvvisa «conversione» dalle posizioni di un classicismo influenzato dalla lezione di Monti, di Arici e poi di Foscolo<sup>5</sup>, al Romanticismo. In effetti, per restare in ambiente bresciano, un percorso simile o analogo

da posizioni montiane ad altre foscoliane per giungere ad un approdo romantico, si può riscontrare in gran parte dei letterati contemporanei (il solo Scavini, pur attento al fenomeno e singolarmente aggiornato nelle letture, manterrà una certa cautela verso la cultura romantica, atteggiamento al quale si può far risalire, prescindendo dalle motivazioni economiche, la decisione di collaborare con la «Biblioteca italiana» piuttosto che con il «Conciliatore»). Tuttavia, nel caso di Nicolini, il collegamento tra diffusione delle idee e delle suggestioni romantiche e necessità di riconsiderare il ruolo e la funzione della letteratura risulta particolarmente evidente e «meccanico»<sup>6</sup>.

Quella di Nicolini pare una vera «folgorazione». Dopo aver intrapreso una tranquilla e dignitosa attività letteraria di ispirazione classicistica, inopinatamente, nel 1819, egli dà alle stampe un opuscolo anonimo, *Il Romanticismo alla Cina*<sup>7</sup>, un *pamphlet* anticlassicistico che si presenta come un'aperta apologia del «Conciliatore».

Nel *Romanticismo alla Cina* il critico bresciano usa l'espedito dello scambio epistolare tra due amici, X e Y. Il primo, allontanatosi dall'Italia per non sentir più parlare della discussione tra classicisti e romantici, si rifugia, dopo un lungo peregrinare, in Cina, dove, però, con sorpresa, ritrova un'analogia polemica. Di essa dà conto nella lettera all'amico restato in patria, e gli confida che intende risolverla fondando un giornale, «Il Conciliatore», al quale lo invita a collaborare. Y, scettico, gli risponde di non credere possibile la composizione di una *querelle* di tal genere a causa soprattutto della «pedanteria» e delle «insolenze» comuni ai classicisti di ogni latitudine; in segno di amicizia, comunque, invia per la rivista un articolo concernente il *Corso di letteratura drammatica* di A.W. Schlegel, cioè uno dei testi «classici» del Romanticismo.

L'opuscolo intende presentare, evidentemente, i termini della polemica classico-romantica sotto un velo di ironica finzione, e trova i suoi più immediati ascendenti nella *Lettera semiseria* di Berchet<sup>8</sup> e nelle *Avventure letterarie* di Borsieri, ma, latamente, si ricollega ad una vasta tradizione presente nella letteratura illuministica, lombarda e non.

Lo stesso procedimento formale della trasposizione in un paese lontano di una peculiare situazione politico-culturale ha innumerevoli precedenti; e, più in particolare, la scelta della Cina richiama un articolo di Giuseppe Pecchio, *Dialogo fra un Chineso ed un Europeo*, comparso sul numero 12 (11 ottobre 1818) del «Conciliatore»<sup>9</sup>, articolo del quale Nicolini riprende almeno in parte l'allegoria.

Tuttavia, se dall'articolo di Pecchio Nicolini ha con ogni probabilità preso spunto, bisogna riconoscere che lo sviluppo della sua riflessione si svolge in modo indipendente da quella del milanese. Pecchio, infatti, organizza il proprio dialogo in sostanza intorno al tema condorcettiano

del «progresso», e se certo non è illegittimo vedere il classicista dietro il Chineso e il romantico dietro l'Europeo, in realtà i due personaggi paiono soprattutto rappresentare, più genericamente, il tipo del conservatore e quello del progressista. Il bresciano, invece, si riferisce più esplicitamente alla dimensione letteraria e culturale della controversia classico-romantica. Certo, la Cina non costituisce semplicemente il luogo esotico per eccellenza, quello che si presta più facilmente, proprio perché sconosciuto, ad un'ambientazione addomesticata; Nicolini, così come già Pecchio, sceglie la Cina perché nell'immaginazione collettiva dell'epoca essa rappresenta, per antonomasia, il paese immobile e chiuso, alieno da qualsiasi forma di innovazione ed insensibile ad ogni suggestione straniera, il simbolo della conservazione e dell'immobilismo. La Cina di Pecchio e quella di Nicolini, però, mostrano una significativa discrepanza, non esclusivamente attribuibile, mi pare, alle esigenze strutturali dei due testi: la Cina di Pecchio corrisponde ancora perfettamente all'immagine tradizionale di paese immutabile ed isolato, quella di Nicolini ha ormai assorbito, suo malgrado, il germe dell'innovazione («Lo crederesti caro Y? lo crederesti? La China ancora è in rivoluzione! La China ancora ha i suoi *romantici* e i suoi *classicisti*!», p. 9); egli pare così voler indicare il valore universale e non reprimibile del nuovo pensiero, destinato, infine, a scalzare dal ruolo egemone la vecchia e superata cultura classicistica anche nei suoi fortilizi in apparenza più inattaccabili.

La polemica nicoliniana, quindi, nasce da un predeterminato atteggiamento di denuncia verso l'immobilismo culturale italiano (poiché, la spiegazione risulta superflua, è la situazione italiana il vero obiettivo del critico); ma al contempo egli vuol porre in evidenza il positivo impatto dirompente del movimento romantico, del quale si è fatto portavoce appunto il «Conciliatore», in un ambiente snervato e stagnante. In questa prospettiva Nicolini opera una distinzione radicale tra classicisti e romantici, che lo induce a rappresentare il confronto culturale in atto come uno scontro tra conservazione *tout-court* e innovazione *tout-court* (riprendendo in tal senso lo stimolo di Pecchio):

Nondimeno si può stabilire così allo ingrosso che il *classicismo* qui alla China consista nel pretendere che le cose vadano, come si dice, sul piede antico, e nel far guerra alle idee nuove o forastiere; e dici a un di presso il contrario del *romantismo* (pp.10-1);

scontro, tra l'altro, che assume i non troppo celati ed ingenui tratti dell'urto generazionale:

Fa conto che le persone attempate, le *teste quadre* e gli *uomini del buon senso* sieno tutti *classicisti*; il *romantismo* sembra riservato per le così dette *teste calde* e pei giovani. Bisogna, però, che dalla somma di quest'ultimi

tu faccia una grande sottrazione, ed è di que' giovani che dal comune si chiamano *docili e timorati*; e da qualche maligno *pecoroni* (p. 10)<sup>10</sup>.

È evidente che Nicolini vuol in tal modo ribadire e rivendicare anche il senso «politico» che la polemica aveva assunto, al tempo stesso ponendo le basi, però, per una lettura del fenomeno troppo viziata da una pregiudiziale faziosità. In realtà, infatti, la distinzione tra classicisti e romantici risulta rigida, manichea e complessivamente troppo semplicistica<sup>11</sup>: classicisti — per il bresciano — sono quanti si mostrano fedeli al quieto vivere, ad una letteratura impostata «scolasticamente» secondo i modelli classici, ad una critica normativa che stabilisce, secondo un ferreo dogmatismo, ciò che è bello e ciò che è brutto, sono gli eruditi, i poeti imitatori, i linguisti «trecentisti», coloro che rifiutano i libri che provengono di là dalla «grande muraglia» (ossia d'oltralpe); mentre nelle file romantiche sono schierati quanti non esitano a leggere e studiare gli scrittori stranieri, quelli che reputano necessaria un'ispirazione «vitale», cioè contemporanea, per la poesia, i letterati che rifiutano la mitologia, che vogliono una poesia frutto del sentimento e non opera di «studio» e «pazienza», quanti desiderano una riforma del mondo letterario, i giornalisti «zelanti e disinteressati» (opposti a quelli «negligenti e speculatori»), «que' *giovinastri senza mondo*, che senz'essere mai stati né autori, né professori, e chi sa se neppure accademici, pretendono di farsi i missionari della ragione» (p. 14).

Nulla di nuovo, dunque. Si tratta di motivi già incontrati (ed in modo più articolato) in altri scritti precedenti del «fronte» romantico. Al più vale la pena notare come per Nicolini (così come per molti conciliatoristi) il ritratto dell'intellettuale romantico mostri ancora numerosi connotati illuministici, e come il riferimento alla «Ragione» testimoni la tendenza diffusa tra i romantici lombardi a ricollegarsi alla tradizione illuministica settecentesca, cioè alla linea «forte» del pensiero lombardo, non ancora profondamente contaminata dall'incombente spiritualismo schlegeliano.

A parziale giustificazione di Nicolini, comunque, va ricordato che, all'altezza del *Romantismo alla China*, egli non poteva essere ancora pienamente consapevole di tutti i risvolti della discussione milanese, di cui aveva notizia solo dalle pubblicazioni correnti e dagli amici con più saldi contatti nel capoluogo lombardo: gli sfuggiva, cioè, la complessa variegatura di certe prese di posizione, dietro le quali non di rado si nascondevano anche risentimenti e ripicche personali. Ad ogni modo si può notare che gli aspetti etico-politici della questione risultano, nonostante gli sforzi del critico in tal senso, quelli che gli stanno meno a cuore; mentre,

al di là della poca originalità degli argomenti messi in campo, appare assolutamente sincera e partecipe la preoccupazione culturale.

Il tono, inoltre, risulta tutt'altro che conciliante e, anzi, nella parte conclusiva della lettera di X viene affermata l'impossibilità, di fronte alla tracotanza ed agli sberleffi dei classicisti, di mantenere un atteggiamento moderato e neutrale nel «Conciliatore» cinese, e la necessità, al contrario, di una scelta di campo chiara ed esplicita.

Il medesimo concetto è riproposto nella risposta di Y, il quale, verificando la «singolare» analogia tra fatti cinesi e italiani, riconosce «stesso accanimento, stessa dilatazione di sistema, stessa pedanteria dalla parte de' classicisti, stessa liberalità ne' romantici» (p. 23):

Se il tuo sincretismo fu un pretesto per raccomandare al pubblico il tuo giornale, e per fargli più agevolmente accettar le tue opinioni, lodo la tua destrezza; ma se di buona fede credevi di poter conciliare i partiti, non posso che ridere del tuo poco mondo (pp. 23-4).

Il carattere fortemente polemico dello scritto viene poi ulteriormente ribadito nell'ideale contrapposizione tra i poeti «romantici» (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso e, significativamente, Monti) e quelli «classici» (Sannazzaro, Poliziano, Alamanni, Trissino, Dolce), in cui i primi stanno a rappresentare una letteratura «vera», di sincera e naturale ispirazione, e i secondi una artificiosa, frutto di arido studio ed imitazione. In realtà viene così operata una identificazione tra «vera» poesia e Romanticismo, mentre al termine «Classicismo» si applica un consapevole restringimento semantico e si conferisce una esplicita connotazione negativa, chiudendo le porte, almeno apparentemente, a qualsiasi soluzione mediatrice.

In una tale capziosa prospettiva non deve stupire, tra l'altro, l'inserimento di Monti (ed è il Monti della *Bassvilliana* quello a cui pensa Nicolini) tra i poeti romantici<sup>12</sup>, poiché il critico bresciano intende porre l'accento non tanto sul carattere neoclassico della poesia montiana, quanto piuttosto sulla originalità della ispirazione: è un esempio significativo di come Nicolini più che a una composizione della questione, in questa fase miri, in realtà, a radicalizzarla attraverso un volontario ricorso all'equivoco semantico, ad una arbitraria ridefinizione del significato dei due termini, classico e romantico, che non poteva naturalmente essere accettata dalla parte classicistica. D'altronde il tentativo di recuperare al Romanticismo il Monti poeta<sup>13</sup> corrisponde al particolare rispetto e all'ammirazione che questi riscuoteva nell'ambiente bresciano, sul quale aveva esercitato una notevole influenza, ma soprattutto rientra nell'abbastanza trasparente ed ingenuo tentativo di minare l'egemonia culturale classicistica, conducendo a forza in campo romantico il poeta più celebrato dell'epoca.

Nella recensione del *Corso di letteratura drammatica* di A.W. Schlegel, che conclude il volumetto, Nicolini avverte chiaramente, ed è uno dei tratti più notevoli dello scritto, il ruolo fondamentale dell'opera del tedesco per la riflessione romantica sulla letteratura: in essa individua, infatti, un intervento «carismatico», di quelli che, aprendo un'originale prospettiva d'indagine, richiamano intorno a sé una schiera di proseliti. Risulta meno rilevante, invece, e prevalentemente funzionale alla polemica, l'osservazione secondo la quale Schlegel avrebbe inteso valorizzare nel proprio lavoro gli scrittori «originali» rispetto agli «imitatori»: in questi termini si tratta evidentemente di un'interpretazione semplicistica e riduttiva dell'opera schlegeliana. Per il resto la recensione nicoliniana si risolve sostanzialmente in una sintesi, abbastanza diligente e meditata (ma senza osservazioni personali davvero penetranti), di alcuni dei principali motivi presenti nel *Corso*<sup>14</sup>: vengono messe a fuoco, in particolare, la necessità di passare da una critica dogmatica e normativa ad una che sappia discernere il bello nell'opera d'arte, prescindendo dal fatto che questa si rifaccia ad un preteso «modello universale» di bellezza; la sottolineatura dell'importanza dei teatri nazionali rispetto a quelli fondati sull'imitazione dei classici, pur se, a questo riguardo, Nicolini lamenta un eccessivo rigore verso il teatro italiano, consentendo con le «in gran parte giuste querele de' nostri giornali e dell'egregio traduttore [Giovanni Gherardini]»<sup>15</sup>, ma senza dissentire, in sostanza, dal giudizio severo su Alfieri<sup>16</sup>. Ed ancora: la distinzione della poesia romantica da quella classica per la «irregolarità della forma esterna» e la mescolanza di generi eterogenei; l'attacco alle unità drammatiche di tempo e di luogo; l'affermazione che l'ispirazione poetica di un popolo dipende dalle sue radici intellettuali; l'idea che la poesia romantica sia figlia della civilizzazione moderna e quindi assai diversa da quella classica, poiché la prima risulta poesia del «desiderio» («sentimento»), l'altra del «godimento» («senso»).

Dei limiti del proprio intervento si avvide lo stesso Nicolini che, anni dopo, inviando a Camillo Ugoni una sorta di profilo biobibliografico, afferma:

Di quel libercolo del quale fa parte l'analisi della *Drammatica* di Schlegel, io desidero che non se ne parli [nella biografia]. Sa troppo di gioventù e giacché egli è anonimo, lasciamolo stare così, se già non è morto, come io credo che lo sia, e da molto tempo<sup>17</sup>.

Tuttavia *Il Romanticismo alla China* ebbe l'indubbio merito di aprirgli le porte per la collaborazione al «Conciliatore» e gli permise di stabilire un proficuo contatto con l'ambiente romantico milanese<sup>18</sup>.

In un periodo in cui i romantici «dichiarati» costituivano una minoranza<sup>19</sup>, e ancora minore era il numero degli aperti sostenitori della rivista milanese, ritenuta in odor di sovversione, ai conciliatoristi non parve vero, probabilmente, di avere un ammiratore tanto entusiasta (e, tra l'altro, non un ammiratore qualsiasi, ma uno scrittore noto negli ambienti letterari), che, soprattutto, si rivelava un autentico «convertito», un classicista pentito. Essi stessi si sentirono addirittura in dovere, nella recensione al *Romantismo alla China*<sup>20</sup>, ovviamente positiva, di protestare comunque la loro estraneità alla pubblicazione del volumetto.

Attraverso la recensione, gli venne offerta, subito e pubblicamente, la collaborazione alla rivista, una collaborazione che, cominciata già nel periodo terminale del «Conciliatore», non risulta quantitativamente ricca.

Il primo intervento di Nicolini compare nel numero immediatamente successivo<sup>21</sup>, sotto le vesti di una lettera ai *Signori Estensori del Conciliatore*, firmata con lo pseudonimo Pietro Speranza. Lo scritto è meno corposo, ma lo spirito resta sostanzialmente lo stesso dell'opuscolo precedente: quello di una caustica ironia, espressione di una fiera polemica anticlassicistica, accesa quanto può essere quella di un neofita infervorato.

Si ripresentano, infatti, pressochè i medesimi temi del *Romantismo alla China*<sup>22</sup>: ironia antimitologica, polemica contro l'arcaismo linguistico filoflorentino, rifiuto delle unità drammatiche di tempo e di luogo, denuncia dello scrivere deliberatamente ricercato e poco «popolare» (p. 234). E addirittura Nicolini qui pare toccare anche la corda dell'autocritica rispetto alle proprie esperienze classicheggianti, ed in specie per la *Coltivazione dei Cedri*, quando attribuisce al fittizio estensore della lettera, dai connotati ottusamente e sciocamente classicistici, il progetto di un poemetto sulla *Coltivazione dei Cavoli*<sup>23</sup> (p. 230). Merita comunque una notazione particolare la ripresa dell'atteggiamento se non polemico almeno di scarsa simpatia verso il teatro tragico alfieriano (si ricordi, tra l'altro, che nel *Romantismo alla China* Alfieri non era stato inserito fra gli autori «romantici», cioè originali, della letteratura italiana), già emerso nella recensione al *Corso* schlegeliano. Lì, concordando sostanzialmente con il non benevolo giudizio del critico tedesco, Nicolini aveva individuato nell'astigiano una ispirazione etico-politica più che poetica, una semplicità stilistica così marcata da risultare povertà, una certa astrattezza dei personaggi; pur cautelandosi da possibili accuse di «antialfierismo» con riconoscimenti, invero un po' generici e di maniera<sup>24</sup>, della grandezza di Alfieri. In queste pagine, che rielaborano in forma più articolata concetti già espressi, le riserve si appuntano particolarmente sulla scelta di soggetti tragici mitologici<sup>25</sup> o comunque

antichi, sul rispetto pregiudiziale delle unità di tempo e di luogo, sull'eccessiva semplicità strutturale, sulla faticosità del verso.

Quasi contemporaneamente, nel marzo 1819, in una raccolta per nozze Nicolini inserisce una propria ode dall'intenzione antimitologica, la *Musa Romantica* (Brescia, tip. Vescovi), che testimonia il permanere di un atteggiamento ancora non ben determinato, se non proprio confuso, poiché motivi classici e romantici coesistono in un equilibrio assai imperfetto. Quanto, infatti, paiono contraddittori con le nuove idee professate da Nicolini il luogo della pubblicazione (le poesie d'occasione, si sa, erano uno dei generi più osteggiati dai Romantici) e il titolo (suona per lo meno curioso che in un testo volto a denunciare l'abuso della mitologia ci si appelli ad una «novella musa»), altrettanto lo risulta la composizione stessa, arcaicamente impostata nella struttura (che ricorda un po' quella del sirventese caudato) e nello stile, e punteggiata da un frequente, quasi ossessivo ricorso a figure ed immagini mitologiche (se ne succedono almeno una ventina).

E, infatti, il «Conciliatore», nel recensire la *Musa Romantica*<sup>26</sup>, rivela un malcelato imbarazzo di fronte all'evidente stridore tra il luogo in cui appare il componimento e gli ideali che esso propugna (nonostante cerchi di presentarlo «come un potente assalitore fra gli assediati già vinti, [...] nato alla strage fraterna», II, p. 355), tanto che, senza insistere troppo sul testo poetico, si limita a ribadire l'importanza dell'esplicita adesione di Nicolini, ex classicista, alle idee romantiche.

Dopo una breve notizia sulla *Scuola alla Lancaster in Brescia*<sup>27</sup>, che si risolve in un elogio per la generosa attività di pedagogo del concittadino e amico Giacinto Mompiani, la collaborazione del bresciano al periodico si conclude con un intervento, *Sulla poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo. Lettera di un buon critico e cattivo poeta ad un buon poeta e cattivo critico*, che segna una prima maturazione ed un approfondimento della riflessione nicoliniana, e risulta il primo scritto in cui Nicolini rivendica esplicitamente il ruolo di critico<sup>28</sup>. Anche in questa occasione egli si vale dell'espedito della lettera, rinunciando tuttavia all'uso sistematico dell'ironia per mantenere all'intervento un tono più serio e riflessivo rispetto a quello degli scritti precedenti.

Nella prima parte, dedicata alla poesia tragica, Nicolini riprende, meno timidamente, il motivo «antialfieriano». Muovendo dal riconoscimento delle gravi difficoltà in cui versava il teatro tragico italiano rispetto ad altri generi, come il melodramma e il balletto, egli riconosce sì che il classicismo civile dell'astigiano ha esaurito probabilmente «il sublime del genere» (pp. 670-1), senza rinunciare, comunque, ad insinuare delle riserve sul carattere eccessivamente orroroso e cruento di quel teatro (tanto che pare quasi di sentire parlare delle tragedie di Giraldi):

Si conceda che dopo Alfieri sia per lo meno poco prudente il porre sulla scena un Bruto che giura sul *sangue* di Lucrezia la libertà di Roma, e questo giuramento col *sangue* de' proprj figli ratifica; un Timoleone che previene la servitù della sua patria colla *strage* di un tiranno che gli è fratello; un Filippo *carnefice* del figlio e della sposa, un'adultera regina che *ammazza* il consorte, e che viene a vicenda *ammazzata* dal vindice pugnale del figlio, due *mostri* che si *trucidan* l'un l'altro pel trono paterno, che viene poscia raccolto da un terzo *mostro*, il quale a questo fine non mai cessò di sospingerli al *sangue* [...] (p. 671, i corsivi sono miei);

e su alcuni aspetti stilistici e strutturali;

[...] si conceda che certa ricchezza di colorito, e s'è lecito il dirlo, il disegno pur anco, certa indulgenza per lo spettacolo, certa distensione d'affetto, certa insistenza nelle situazioni, certa disinvoltura di stile, certa armonia di verso lasciò a desiderare il gran creatore dell'italiano teatro, si conceda insomma che ne' regni della tragedia rimane una provincia tuttora intatta da quell'orme magnanime [...] (p.672).

Esistono, dunque, «corone di cui non mai si cinse quella fronte immortale» (p.672): e Nicolini pensa soprattutto ad una tragedia «patetica», che incentri l'attenzione su motivi individuali, personali («[...] private virtù, [...] tenere passioni, [...] peripezie della natura e dell'amore», pp. 671-2); i punti di riferimento sono Corneille, Racine ed anche Voltaire. Finalmente si chiarisce, dunque, la principale ragione delle caute ma reiterate riserve sul teatro di Alfieri: Nicolini, da tragediografo oltre che da critico, intravede il pericolo di creare un «mito» Alfieri per il rischio che un tale modello costituisca un ostacolo al libero indirizzarsi del teatro tragico italiano in direzioni diverse, proprio nel momento in cui grandi potenzialità di sviluppo gli sembra siano prospettate dall'affrancamento dalle unità di tempo e di luogo sostenuto dai romantici.

La parte più estesa dell'articolo, comunque, è dedicata alla riaffermazione di alcuni principi romantici (in parte già difesi negli scritti precedenti) contro le sbrigative e superficiali condanne classicistiche, con un intento, per così dire, di «controinformazione» di fronte alle calunnie degli avversari. Ancora una volta non si deve ricercare un contributo teorico originale in queste pagine, quanto piuttosto il limitato obiettivo di puntualizzare alcuni principi, soprattutto staèliani e schlegeliani.

Innanzitutto egli insiste sulla necessità che la poesia sia «originale». Tale originalità non può che essere fornita, secondo Nicolini, dal carattere «nazionale» dell'ispirazione. Da ciò consegue il rifiuto di qualsiasi forma d'imitazione, sia nei confronti dell'antichità classica sia della mitologia nordica, e così si ribadisce l'ideale contrapposizione tra poesia originale (romantica) e imitativa (classica). D'altro canto il criterio

dell'«originalità» comporta un automatico allargamento dei confini del «poetico», con l'abolizione dei modelli assoluti e il riconoscimento della relatività storica e geografica del concetto di «bello», ed implica, quindi, un ampliamento ed una nobilitazione del ruolo della critica, che perde la funzione normativa di verificare l'aderenza ad un ideale prestabilito e si fa spregiudicata indagatrice delle ragioni dell'opera d'arte.

La polemica anticlassicistica, e antimitologica in particolare, mantiene, certo, un carattere eminentemente culturale, ma nasconde risvolti ideologici talvolta tutt'altro che progressisti attribuibili in buon parte, mi pare, ad un sensibile rafforzamento dell'influenza schlegeliana. Nicolini, per esempio, individuando nell'avvento del Cristianesimo una profonda frattura tra mondo classico e moderno<sup>29</sup>, denuncia il «materialismo» della mitologia e il rischio della penetrazione dei pregiudizi antichi, favorito dal classicismo umanistico-rinascimentale, attraverso «il linguaggio del paganesimo», insinuatosi anche nelle formule ecclesiastiche. Il rifiuto del classicismo sembrerebbe assumere, cioè, una coloritura ideologica ben diversa da quella originaria, poiché in ciò che è classico pare che venga individuato semplicemente l'elemento estraneo alla cultura cristiana (con tutti i rischi di degenerazioni reazionarie ed oscurantiste insiti in posizioni di questo tipo).

L'aspetto più notevole ed originale dell'intervento, e l'ideale *humus* per lo scritto successivo, è costituito, però, dall'embrionale progetto, che è lecito ravvisarvi, di riportare sul piano di un più meditato confronto culturale i classicisti, nella prospettiva nicoliniana finora oltranzisti ed irriducibili. Lo suggeriscono soprattutto le ultime pagine, che rappresentano, sia pure con un intento in parte ancora polemico, un principio di dialogo tra classicisti e romantici. Certo, la posizione di Nicolini rimane parziale e, se si vuole, addirittura faziosa, ma la ricerca di un confronto costituisce comunque un notevole passo in avanti; indica l'almeno confusa consapevolezza che solo attraverso di esso si può superare l'*impasse* dello sterile scambio di accuse. E risulta ancora più importante che Nicolini, non esente a questa altezza temporale da un sospetto di spiritualismo, si appelli, a difesa delle proprie posizioni, ai «diritti della libertà e della ragione» (p. 677): paradossalmente (ma in realtà il caso è tutt'altro che raro) il romantico progredisce servendosi di strumenti e rifacendosi a principi illuministici.

Negli ultimi mesi di vita del «Conciliatore», che, com'è noto, chiude nell'ottobre 1819, non compaiono, come si è detto, altri scritti attribuibili a Nicolini, probabilmente impegnato in questo periodo di silenzio nell'elaborazione e stesura di quello che si può considerare il suo vero «capolavoro» critico, il saggio *Fanatismo e tolleranza in fatto di lettere* (titolo dalle evidenti radici settecentesche)<sup>30</sup>.

Questo lavoro viene letto nel 1820 all'Ateneo di Brescia<sup>31</sup>. Il testo, probabilmente rivisto, fu poi pubblicato, anonimo, sull' «Ape italiana» nel 1822<sup>32</sup>. Anche questa redazione, fino ad oggi sfuggita all'attenzione degli studiosi, non soddisfece pienamente Nicolini<sup>33</sup>. Nella versione definitiva del 1834<sup>34</sup>, infatti, fu condotta un'ulteriore revisione soprattutto con lo scopo di ottenere un'attenuazione del tono che meglio facesse risaltare la pretesa «equidistanza» dell'autore dagli eccessi delle due scuole; ma ritocchi, spostamenti, varianti non produssero comunque modifiche sostanziali.

Il lungo lavoro di aggiustamento dello scritto testimonia non solo il ruolo paradigmatico che esso assunse nella riflessione critica nicoliniana, ma anche l'importante funzione che l'autore gli attribuiva per l'analisi della discussione classico-romantica.

Il saggio, già apprezzato da un lettore di indiscussa finezza quale Mario Fubini, che lo definisce «un bilancio [...], un esame di coscienza del primo romanticismo»<sup>35</sup>, si distacca sensibilmente dagli scritti precedenti del bresciano per lucidità e capacità di penetrare nella questione. Ma, soprattutto, per la prima volta il critico supera qui, almeno in parte, i limiti della prosa polemica o apologetica, ed interviene con un atteggiamento costruttivo, facendo realmente prevalere uno spirito «conciliatore» (di cui spesso erano stati carenti gli stessi redattori della rivista milanese), che tende a mettere a fuoco gli aspetti originali e positivi di entrambe le scuole, e cerca appunto di metterne in evidenza la non necessaria contraddizione.

Come risulta evidente si tratta di una riflessione di grande importanza a questa altezza temporale, che, per certi versi, pare anticipare quella condotta più di vent'anni dopo da Carlo Tenca, certo con maggiore acutezza e sensibilità alla dimensione non solo culturale e civile ma anche sociale della questione.

Nicolini muove dal presupposto che la polemica si possa considerare conclusa e sia giunto dunque il momento di trarne un bilancio obiettivo e spassionato (e, anche se la discussione in effetti andrà avanti ancora per qualche anno, si può essere d'accordo con lui almeno nell'affermare che i motivi principali erano stati ormai tutti espressi):

Ora però che la calma delle passioni il consente, ora che volgono giorni se non di pace, almeno di tregua, ora che i combattenti se non hanno per anco ricongiunte le destre, le hanno almen disarmate, spetta ora alla riflessione di volger intorno il tranquillo suo sguardo, cogliere la storia e i risultamenti di questo scisma letterario, scrutarne le cause, stabilir la questione, determinarne gli articoli, distinguere i nati dal fanatismo dai fondati nella critica, metter accordo negli uni, e tentarlo negli altri, il che è ciò ch'io assumo di fare nel presente discorso (p. 414).

In realtà Nicolini è tutt'altro che un personaggio *super partes* e non si può certo considerare del tutto neutrale il suo intervento, che mantiene come finalità non secondaria quella di ribadire la piena legittimità delle teorie romantiche in un momento storico in cui essa non era universalmente accettata; gli va però riconosciuta una sensibile attenuazione degli spunti più radicali degli scritti precedenti. Tuttavia in questo caso non mi pare sia tanto importante ribadire come in Nicolini emerga ancora evidente una posizione da romantico «conciliatorista» (nella quale, però, si avvertono sempre più sensibili i motivi schlegeliani)<sup>36</sup>, quanto invece dare maggiore rilievo all'intenzione dichiarata di mettere a fuoco gli eccessi dell'una e dell'altra scuola, per rigettarli, e quindi di individuare i principali frutti che la discussione ha prodotto nel «gusto» (ecco ritornare un altro termine settecentesco). In sostanza il pregio più rilevante dell'intervento nicoliniano consiste proprio nell'aver finalmente superato i termini della faziosità polemica e nell'essere approdato, se non primo certo tra i primi, ad una riflessione seria e pacata sull'argomento. E la moderazione dello scritto è già annunciata dall'epigrafe oraziana, *Est modus in rebus* (*Serm. I, 1, 106*).

Innanzitutto Nicolini delimita i termini del suo intervento alla situazione italiana, avvertendone la specificità nel panorama europeo:

[...] io mi asterrò dall'entrar di proposito nella teoria del sistema, e restringendomi a' suoi effetti in Italia, non terrò conto di ciò che abbia potuto operare nel resto d'Europa (p. 414).

Egli, riprendendo nella nuova prospettiva «conciliatrice» motivi già presenti negli altri suoi scritti, prende le mosse dalla distinzione schlegeliana (e già schilleriana) tra letterature antiche e moderne, e riafferma l'importanza delle influenze storiche e geografiche sull'attività poetica;

[...] non v'ha mediocre osservatore che non s'accorga come il genio poetico dipenda nel suo carattere e nel suo sviluppo dalle influenze nazionali e contemporanee, non v'ha critico così poco spregiudicato che non riconosca maggior verità, spirito, efficacia in una poesia che ritragga dall'indole della nazione e dell'età, anziché dalla imitazione e dalla scuola, e non v'ha per ultimo grande produzione di qualunque secolo e di qualunque popolo che pel concepimento, e spesso ancora per le forme esteriori della esecuzione, non si distingua da quella d'ogn'altra nazione e d'ogn'altro secolo (p. 415);

e quindi la differenza tra ispirazione nazionale e contemporanea e imitazione della poesia classica; tra poesia romantica, intesa come consentanea alle civiltà «romanze», e quella che si rifà ai poeti antichi<sup>37</sup>.

Tuttavia egli riconosce che proprio tale «sistemazione» delle esperienze letterarie, peraltro pienamente accettata da Nicolini stesso, provoca lo scontro fra i due schieramenti e le conseguenti degenerazioni:

[...] [Tale sistema] se dovea gli uni sedurre cogli allettamenti della novità, sgomentar dovea gli altri colla minaccia della riforma (p. 417);

Si videro quindi i partiti correr ciecamente alla mischia senza cognizione bastante di causa, senza scopo abbastanza determinato, questi colla face del fanatismo fra mano, quegli colla benda del pregiudizio sugli occhi muovere assalto più alle parole che alle cose, più ai nomi che alle opere, imputarsi a vicenda massime e pretensioni non mai professate, far guerra a fantasmi, trascorrere termini non pure della controversia; ma del decoro, ortodossi gli uni fino alla superstizione, dissidenti gli altri fino alla puerilità (p. 417).

Nicolini si rende conto, a ragione, che certe reazioni sono un effetto normalmente provocato dai «sistemi»:

Di qualunque genere sieno i sistemi, tutti si rassomigliano per una qualità o piuttosto effetto comune, cioè pel fanatismo e per la intolleranza che ingenerano in coloro che se ne fanno fautori e seguaci (p. 418).

Tuttavia, e qui il critico bresciano mi sembra proponga un'osservazione che va ben al di là del suo valore contingente, egli, pur rigettando ogni estremismo dogmatico, evita il facile rischio di ridimensionare, semplicisticamente, il valore dei «sistemi», cioè in altre parole delle ideologie, ma al contrario ne afferma chiaramente l'indispensabile funzione per il progresso del pensiero:

[...] siccome fra gli elementi di un sistema non può essere che non entrino alcune verità le quali e vengono ad acquistar più di forza e di solennità mercé il corredo sistematico, e ricevono splendore e celebrità dall'agitarle che fanno i partiti, così queste verità, benchè, durante il conflitto sieno dai propugnatori del sistema esagerate o stravolte e dagli avversari negate e respinte, non resta che dagli spassionati non sieno pacatamente considerate, rettificate ed accolte, e che al lungo andar non tornino ad aumento dell'umano sapere (pp. 418-9).

In ispecie, venendo ai temi della polemica, Nicolini individua gli eccessi dei classicisti nell'assolutizzazione del valore dei modelli antichi, la quale comporta una eccessiva attenzione alla «forma esterna» rispetto allo spirito delle opere classiche, cioè la sopravvalutazione del significante a spese del significato; e nell'ingiustificato pregiudiziale atteggiamento di favore per le produzioni antiche rispetto a quelle moderne. I romantici, d'altro canto, a suo avviso abusarono del principio dell'influenza «dei luoghi e dei tempi» sull'esperienza letteraria; eccedettero negli atteggiamenti

anticlassicistici e nella polemica antimitologica, senza considerare l'immutabilità di alcune facoltà dell'ingegno umano, le ineliminabili esigenze della fantasia; mostrarono spesso un «superstizioso settarismo» a favore degli stranieri; posero come essenziale un fine morale all'esperienza artistica quand'esso non può che risultare accessorio, poiché il fine dell'arte rimane pur sempre il bello, ciò che genera piacere.

Tuttavia il confronto di posizioni così estreme, secondo il critico bresciano, in realtà promosse «nel pubblico imparziale» (p. 420), non direttamente impegnato nel dibattito, la curiosità per le letterature straniere, cioè una obiettiva sprovincializzazione della nostra cultura senza eccessi antiromantici o anticlassicistici. Ciò permise non solo «nuovi acquisti e [...] nuovi dilette intellettuali» (p. 123), ma soprattutto un atteggiamento di «tolleranza», senza il quale «i giudizi della critica non sono mai completi o sicuri» (p. 420), verso esperienze artistiche diverse da quelle tradizionali, facendo ammettere che

[...] il bello non consiste unicamente in certi soggetti, in certe forme di convenzione, in certo modo d'immaginare e di sentire; ma che i suoi aspetti sono infiniti, e che la sua sorgente, benché sia unica, è più recondita e più intima che per avventura non è da tutti creduto (p. 420).

Dal che consegue anche un'idea più vasta del «genio», giudicato non più attraverso il confronto coi modelli, ma per mezzo dell'investigazione del suo «principio vitale» in ogni differente manifestazione poetica. La «tolleranza» nel gusto giova anche alla critica, permettendole sia di meglio difendere la poesia romantica e meglio giudicare quella classica, sia di rendere più articolato e talora anche severo il giudizio sugli scrittori, con vantaggio delle lettere italiane. La forma romantica, perciò, non va considerata più «irregolare» della classica, poiché entrambe risultano «regolari» in se stesse, né l'una si può dire preferibile all'altra in quanto sono semplicemente diverse.

Al di là della trasparente intenzione di legittimare il movimento romantico attraverso il riconoscimento dei frutti positivi che esso ha portato con sé nella civiltà letteraria primottocentesca, il saggio nicoliniano si distingue per quanto di meno contingente vi è sotteso, per l'implicita lezione di metodo che ancor oggi si può ricevere da un'analisi improntata ad un principio di apertura intellettuale, di laica «tolleranza» appunto, che non sacrifica, però, la sicura affermazione delle idealità dell'autore.

Se è vero che spesso lo studio delle figure minori riesce più di quello dei grandi ad offrirci il quadro della sensibilità diffusa in un determinato periodo storico, uno spaccato più realistico della temperie culturale di un'epoca, un'ulteriore conferma di questa opinione ci viene dall'esame delle pagine critiche di Giuseppe Nicolini. Queste, infatti, si rivela-

no per molti aspetti emblematiche: l'entusiasmo e l'ostentata sicurezza delle petizioni di principio, le contraddizioni generate dall'incontro tra le suggestioni della cultura romantica europea (non ancora sufficientemente assorbite ed approfondite) e la salda formazione classica, l'impellente ma generico anelito al nuovo, al moderno, sono tutti aspetti che le apparentano a quelle di molti dei primi romantici italiani, insofferenti del clima conservatore imposto dalla Restaurazione.

Non vanno quindi ricercate negli scritti di Nicolini (né, in genere, in quelli della maggior parte dei contemporanei) originali interpretazioni delle teorie romantiche (per risolvere la questione con una battuta, si potrebbe dire che non è esistito uno Schlegel italiano), ma piuttosto essi sono da apprezzare per l'utile opera di divulgazione che esercitarono: senza traumatici distacchi dalla tradizione, anche le pagine nicoliniane contribuiscono in qualche misura ad istituire un nuovo modo di affrontare il fatto culturale, di atteggiarsi di fronte alla letteratura, dando voce ad una reale esigenza di metodi più elastici, meno dogmatici, nell'analisi critica, metodi che intendevano porre in atto un originale e proficuo dialogo tra letteratura e vita civile.

## NOTE

<sup>1</sup> Si veda, per esempio, la lettera di Nicolini ad Ugoni del 22 agosto 1825 (conservata nei Carteggi di Camillo e Filippo Ugoni custoditi all'Ateneo di Brescia, e parzialmente riprodotta in C. Cantù, *Il Conciliatore e i carbonari*, Milano, Treves, 1878, pp. 256-7): «[...] Vi ricordate voi delle nostre passeggiate letterarie, delle battaglie della capitale, delle nostre ruggini municipali? Guerra alle Unità drammatiche, croce alla mitologia, nazionalità di soggetti, originalità d'immagini; non è questo ciò che si dibatteva fra noi sette anni fa, e che si seguiva a dibattere a Parigi?». Ma gran parte delle lettere indirizzate a Camillo Ugoni risultano notevoli per i riferimenti a temi di interesse letterario. I due amici, tra l'altro, durante il soggiorno a Verona di Nicolini, che nella città veneta mantenne per un breve periodo un incarico di insegnante, furono anche tra gli animatori del «salotto» politico-letterario di Anna da Schio Serego Alighieri, primo nucleo del movimento liberale veronese; cfr. A. Scolari, *Anna da Schio Serego Alighieri e gli inizi del romanticismo patriottico a Verona*, Verona, ed. «Vita veronese», 1952.

<sup>2</sup> Si vedano almeno: U. Carpi, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'«Antologia»*, Bari, De Donato, 1974; R. Turchi, *Paride Zajotti e la «Biblioteca italiana»*, Padova, Liviana, 1974, R. Bizzocchi, *Ludovico di Breme e la «Biblioteca italiana»*, «Studi e problemi di critica testuale», 12, 1976, pp.156-84; Giuseppe Acerbi-Paride Zajotti, *Carteggio*, a cura di R. Turchi, Milano, SugarCo, 1977; A. Ferraris, *Letteratura e impegno civile nell'«Antologia»*, Padova, Liviana, 1978; R. Bizzocchi, *La «Biblioteca italiana» e la cultura della Restaurazione. 1816-1825*, Milano, Angeli, 1979; G. Montani, *Scritti letterari*, a cura di A. Ferraris, Torino, Einaudi, 1980; A. Ferraris, *Ludovico di Breme. Le avventure dell'utopia*, Firenze, 1981; P. Zajotti, *Polemiche letterarie*, a cura di R. Turchi, Padova, Liviana, 1982.

<sup>3</sup> Ci resta, però, una lettera di Nicolini del 10 ottobre 1815, indirizzata a Giuseppe Acerbi (conservata presso la Biblioteca comunale di Mantova — Fondo Acerbi [segn. Ms. H IV 21 1008]), con la quale egli accetta l'invito a collaborare alla nascita «Biblioteca italiana»: «Graditissimo mi venne l'annuncio dell'istituzione della *Biblioteca Italiana*, ed ella mi onora invitandomi a prestar l'opera mia in questo letterario edificio di sì nobile scopo e di sì illustri collaboratori. Mi vanno per la mente varj soggetti [...], ai quali porrò mano quanto lo concederanno le circostanze e l'ingegno. Piaccia frattanto pormi nel numero degli *esteri corrispondenti* [...]». Non risulta che il bresciano abbia poi effettivamente scritto corrispondenze per la rivista.

<sup>4</sup> Possiamo ricordare, a questo proposito, il tono di stima presente nelle parole che gli riserva il collega e quasi omonimo Giovan Battista Niccolini (il quale, tra l'altro, non rinuncia alla celia sul «comune casato»), sia in una lettera a Camillo Ugoni (Firenze, 31 maggio 1817): «Gradirei moltissimo di venire in codesta città [Brescia], rivedere voi, e conoscer di persona il vostro Nicolini, che già m'è noto per fama. Non dubito dei meriti della sua *Canace*. Son grato della sua indulgenza pel mio primo lavoro [la *Polissena?*]; sia in un'altra, del 1827, all'attrice Maddalena Pelzet: «Il suffragio dei signori Bianchi [Antonio] e Nicolini vale per mille [...] chi non conosce l'autore dei *Cedri* e della *Canace* [?]. Mi piace d'aver comune il casato con lui, ed ho buona opinione del suo animo quanto del suo ingegno, giacché essendo anch'egli scrittore di tragedie, non è nemico di chi fa lo stesso mestiero». Cito da A. Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, Firenze, Le Monnier, 1866, rispettivamente I, pp. 428-9 e II, p. 39.

<sup>5</sup> Sul rapporto Nicolini-Foscolo cfr. A. Bellio, *Giuseppe Nicolini e Ugo Foscolo*, in *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, Atti del Convegno di Studi (Brescia, 1-3 marzo 1979), a cura di P. Gibellini, Brescia, Grafo, 1979, pp. 259-68.

<sup>6</sup> Non è facile stabilire quanti e quali testi romantici Nicolini effettivamente conobbe; non credo, però, si vada lontano dal vero affermando che, oltre ai lavori più noti di A.W. Schlegel, di M. me de Staël e di Sismondi, egli approfondì poco altro.

<sup>7</sup> Il titolo completo è *Il Romanticismo alla China/ Lettera/ del signor X all'amico Y/ e risposta/ del signor Y all'amico X/ pubblicate/ dal signor Z/ amico di tutti e due*, Brescia, per Franzoni e compagno, MDCCCXIX. Le mie citazioni rimandano a questa edizione.

<sup>8</sup> Peraltro nella parte conclusiva della lettera di X si trova anche un'esplicita allusione ad un passo della *Lettera di Grisostomo al molto reverendo sig. Canonico don Ruffino* («Conciliatore», 26, 29 settembre 1818), ove Berchet replica ironicamente alle accuse mossegli per le posizioni antitiraboschiane espresse in un articolo precedente relativo alla storia letteraria di Bouterwek: «Se io fossi letterato davvero ed italiano di cuore, non oserei scrivere ciò che io penso, non avrei letto mai il Tiraboschi, e di lui non avrei detto mai altro, se non che *il chiarissimo, l'eruditissimo, il sapientissimo*» (I, p. 408: cito da *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-54. All'edizione curata dal Branca rimandano tutte le citazioni dal «Conciliatore»). Così invece Nicolini: «In considerazione del futuro destino della nostra corrispondenza; non sarà male che noi lasciam correre qualche vicendevole lode, che a suo tempo potrà fare ottimo effetto. Per esempio, un po' di *chiarissimo, eruditissimo, sapientissimo* non ti costerebbe nulla, e ne saresti compensato ad usura», p. 22; ma si veda anche il *post scriptum* a p. 27.

<sup>9</sup> Ora lo si può leggere in *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, cit. I, pp. 193-6.

<sup>10</sup> Il primo periodo riecheggia chiaramente un passo dell'articolo di Pecchio, nel quale il Chinese domanda all'Europeo: «Ma non vi sono fra voi degli *uomini assennati*, cioè, delle *teste fredde*, ben *quadrate* che devote degli usi, delle istituzioni e opinioni antiche facciano ogni sforzo per mettere una diga al torrente delle novità?» (p. 196, i corsivi sono miei).

<sup>11</sup> Lo stesso «Conciliatore» noterà tali forzature: «[...] il sig. X ha esteso le denominazioni di romantiche e di classicistiche a varie massime ed opinioni che non sono essenzialmente contenute nella stretta e precisa definizione de' due generi opposti» (p. 220).

<sup>12</sup> Già Ermes Visconti aveva definito la *Bassvilliana* «eccellente poema romantico», *Idee elementari sulla poesia romantica (V)*, «*Il Conciliatore*», cit., 27, 3 dicembre 1818, p. 422.

<sup>13</sup> Tentativo ribadito nella *Musa romantica*: «[...] / e quella io sono che della franca gente/ la gran rivolta e tutto l'orbe in genere/ fei che pingesti, o dell'ausonia terra/ gloria vivente.// E s'io non era, e se non propria via/ t'aprii tu de' sogni achei seguace,/ di tua fama immortal (sia con tua pace)/ di', che saria?// Eppur me insulti (o ingrato!) e a sdegno prendi/ che a veraci tuoi vantì altri ti chiami./ e se v'ha chi i miei dritti in te reclami/ tu l'ira accendi// Consenti deh! che almeno suo ti nome/ la *romantica* musa, e non t'incresca./ e co' Zoili e co' Mevi ah non si mesca/ il tuo gran nome//», cito da E. Bellorini, *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, Bari, Laterza, 1943 (in due voll.), ora, in *reprint*, a cura di A.M. Mutterle, ibidem, 1975, II, pp. 62-4; e nell'articolo *Sulla poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo* («*Il Conciliatore*», 79, 3 giugno 1819): «[...] se l'essere un'opera romantica consiste nell'essere straniera all'ispirazione al colorito all'ideale e a tutti gli altri mezzi del-

l'antica poesia, nulla di più romantico che la Divina Commedia, il Canzonier del Petrarca, il Furioso, il Goffredo, la Basvilliana, la Mascheroniana ed il Bardo, alle quali condizioni è sperabile che non si sdegnerà il cavalier Monti d'esser romantico; che se vuole sdegnarsene, si sdegni ad un tempo del suo genio, della sua gloria, e de' suoi versi immortali», pp. 675-6.

<sup>14</sup> Si può giustificare così il fatto che Egidio Bellorini abbia deciso di non inserirla nella celebre raccolta da lui curata, *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, cit., definendola, forse un po' troppo sbrigativamente, un «estratto» del Corso schlegeliano. Per ovviare alla «leggerezza» del Bellorini, recentemente Umberto Colombo ha ripresentato la recensione nicoliniana in «Otto/Novecento», XII, 1, 1988, pp. 137-44. Lo stesso Mario Puppo, peraltro, nel suo informatissimo studio *A.G. Schlegel nella critica italiana dell'Ottocento* (in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, IV, pp. 419-55), mostra di non tenere in gran conto l'intervento di Nicolini.

<sup>15</sup> Altre prese di distanza dalle posizioni schlegeliane riguardano la considerazione della commedia moderna come degenerazione di quella classica (pp. 37-40) e la svalutazione della tragedia euripidea; ed altrettanto insoddisfacente viene giudicata la mescolanza di elementi eterogenei all'interno del dramma romantico.

<sup>16</sup> In effetti una certa insofferenza per l'Alfieri tragico ritorna frequentemente nelle pagine critiche nicoliniane, e, per certi versi, pare anticipare le cautele giobertiane: qui si vedano le pp. 35-7: «[...] quanto al gran creatore dell'Italiana tragedia ci limiteremo ad osservare che se gli stessi Italiani (parliamo degli spassionati) accorderanno allo Schlegel che l'ispirazione di questo scrittore 'è piuttosto politica e morale che poetica' che 'il suo stile è talmente privo d'espressioni figurate che si direbbe essere i suoi personaggi internamente privi d'immaginazione' ch'egli 'cerca talmente la semplicità che priva i re e gli eroi di tutto il loro splendido corteggio' che le idee ch'egli s'avea fatto 'dello stile tragico s'oppongono probabilmente a qualunque determinazione del costume locale' se gli accorderanno che i personaggi di questo poeta sieno talvolta abbozzati sopra semplici astrazioni; non vi sarà nessuno, non dico soltanto Italiano, ma di qualunque siasi nazione, che gli accordi che ciò sempre sia vero; che i malvagi palesino nelle sue tragedie la loro sceleraggine a volto scoperto; 'ch'egli non sappia rendere amabili i suoi personaggi virtuosi,' che 'i grande soggetti della greca tragedia perdano fra le mani di lui tutta la lor pompa eroica e assumano una tinta moderna e quasi borghese' finalmente che lodar si debbano le sue tragedie più in qualità d'azioni che d'opere».

<sup>17</sup> Lettera del 22 aprile 1828; edita, con l'errata indicazione «agosto», in C. Ugoni, *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII*, Milano, Bernardoni, 1856-7, IV, p. 589; e poi, parzialmente, in C. Cantù, *op. cit.*, pp. 251-2. Ma già in una lettera allo stesso Ugoni del 1826 (conservata, come la precedente, nei citati Carteggi di Camillo e Filippo Ugoni, e pubblicata, con qualche imprecisione, da P. Guerrini, *Il carteggio degli Ugoni*, in AA. VV., *I cospiratori bresciani del '21 nel primo centenario dei loro processi*, Miscellanea di studi a cura dell'Ateneo di Brescia, Brescia, Scuola tip. Figli di Maria Immacolata, 1924, pp. 463-4) Nicolini confidava: «Io mi vergogno di quel mio libricciatolo, il quale, buon per me, è anonimo».

<sup>18</sup> Nicolini fu l'unico del cospicuo gruppo di intellettuali «liberali» bresciani a mantenere un rapporto stretto con la rivista, per la conoscenza e la diffusione della quale profuse un generoso impegno. Cfr., per esempio, la lettera del 28 settembre 1819 a Camillo Ugoni: «[...] Avea a parlarvi del Conciliatore e dei Conciliatori, affare che oramai non dee più considerarsi come semplicemente romantico, ma nazionale. Il Conciliatore è una sacra facella che sorge fra la notte ed il gelo della nostra patria; e non

deve assolutamente morire. Ad onta degli ostacoli d'ogni genere che si intrappongono a questa impresa magnanima, io ho sentito alcuni giurare di continuarla anche a costo di perire sul campo di battaglia. Ma essi periranno, non la continueranno, se noi ci stremo colle mani alla cintola inutili spettatori del loro inutile coraggio. Nei diversi colloqui da me avuti coi Conciliatori si è determinato di stabilire in Brescia una colonia ausiliaria, la quale corrisponda ogni mese un numero, o quel più che contribuire potesse. Io ho dato in tanto il vostro nome, il mio, quello di Vantini, di Mompianti, di Giacomazzi, di Tanfoglio, e di Ogna; e perché la cosa fosse più formale ho fatto che a ciascuno venisse scritta dalla società una lettera d'invito nei termini dell'acchiusa. L'impegno di un numero ogni mese per sei persone, oltre quelle che si potrebbero arruolare in seguito, voi vedete ch'è tenuissimo, e le vostre alte occupazioni pochissimo ne soffrirebbero, e anche per questo pochissimo è tanto sacra la causa, tanta è la fiducia che pone la capitale nella *Colonia Bresciana*, che ben tornerebbe il conto sacrificarlo. Vorremo sempre vegliare per la sola riputazione personale? Non si farà mai niente per la patria? Scrivetemi dunque le vostre intenzioni, scrivetele ai Conciliatori che le attendono» (lettera conservata nell'*Epistolario di Camillo Ugoni* presso la Biblioteca civica «Angelo Mai» di Bergamo [segn. MM 639-640]; pubblicata, parzialmente e con varianti, da C. Cantù, *op. cit.*, pp. 243-4; poi, riprodotta dall'originale, da M. Petroboni Cancarini, *Camillo Ugoni. Letterato e patriota bresciano*, Milano, SugarCo, 1974, I, pp. 89-90). A proposito dello zelo nicoliniano per la costituzione della «Colonia bresciana» del «Conciliatore» cfr. anche il volume citato della Petroboni Cancarini, pp. 86-93.

Il nome di Nicolini compare anche, insieme a quello di altri bresciani (Arici, Ugoni, Scalvini etc.), tra i possibili collaboratori dell'«Archivio di letteratura», rivista progettata a Londra nel 1819 da Gino Capponi e poi diventata, come si sa, l'«Antologia». Cfr. G. Capponi, *Progetto di giornale*, Londra, dicembre 1819, in *Lettere di Gino Capponi e di altri a lui*, raccolte e pubblicate da A. Carraresi, Firenze, Succ. Le Monnier, 1887, vol. V, Appendice, vol. I, pp. 93-112.

<sup>19</sup> Probabilmente Nicolini non andava molto lontano dal vero quando affermava, proprio nel *Romantismo alla China*, che «nelle città di provincia un romantico è finora oggetto di scandalo, e qui a Pekino [cioè a Milano] si calcola l'uno per cento» (p. 9).

<sup>20</sup> Comparsa sotto il titolo *Una Conversazione* e firmata *Il Conciliatore* (firma che testimonia l'interesse dell'intera redazione per l'opuscolo), la recensione uscì sul n. 50, del 21 febbraio 1819 (II, pp. 216-21).

<sup>21</sup> 51, 25 febbraio 1819, II, pp. 230-6.

<sup>22</sup> Non è azzardato supporre che Nicolini si sia valso di materiale preparato per il *Romantismo alla China*.

<sup>23</sup> Ma anche di essa si trova forse già traccia nel *Romantismo alla China*, nel severo giudizio su Luigi Alamanni, il «patriarca» dei poeti didascalici italiani delle «coltivazioni».

<sup>24</sup> Come quello di «gran creatore dell'Italiana tragedia» (p.35): ma a questo punto non è del tutto illegittimo il sospetto che anche dietro il «formulare» elogio di rito si nasconda per lo meno una punta d'ironia. Esso, infatti, ritorna, con una lieve variante: «gran creatore dell'italiano teatro», nell'articolo *Sulla poesia tragica* (II, p. 672), sempre in un contesto tutt'altro che filoalfieriano.

<sup>25</sup> Ed anche qui si può forse individuare una punta di autocritica, dal momento che lo stesso Nicolini aveva scelto un argomento mitologico per la tragedia *Canace*.

<sup>26</sup> 59, 25 marzo 1819, II, pp. 355-7; la recensione non è firmata.

<sup>27</sup> 77, 27 maggio 1819, II, pp. 645-6. Sul tema del metodo educativo «lancasteriano» il «Conciliatore» intervenne più volte, soprattutto per voce di Pecchio: cfr. nn. 18, 1

novembre 1818, I, pp. 284-9; 39, 14 gennaio 1819, II, pp. 46-9; 43, 28 gennaio 1819, II, pp. 123-6; 74, 16 maggio 1819, II, pp. 589-91; 85, 24 giugno 1819, II, pp. 759-60.

<sup>28</sup> 79, 3 giugno 1819, II, pp. 669-79. Questo articolo e il precedente subirono, però, degli interventi redazionali, come risulta dalla lettera di Borsieri a Nicolini del 19 maggio 1819, riprodotta da Cantù, *op. cit.*, pp. 45-6: «Pregiatissimo signore, Ricevo l'annuncio della scuola alla Lancaster. Ben presto sarà inserito nel giornale, ma vi saranno fatte alcune modificazioni che, per unanime parere degli estensori, sono necessarie in forza di importanti considerazioni *locali* da comunicarsi a voce. Lo stesso avverrà per qualche tratto della sua capricciosa e bellissima lettera ad un buon poeta cattivo critico. Non è già sotto il rapporto del gusto che gli estensori si attenteranno da por mano nel di lei scritto; non potrebbero averne motivo, né, se anche lo avessero, oserebbero farlo senza di lei partecipazione. Bensì converrà rammorbire alcuni tratti, specialmente relativi al *Conciliatore*, il quale non ha mai voluto comparire espressamente corrucciato contro i crocchi o il giornale di Pezzi [la austriacante *Gazzetta di Milano*], per non dar rilievo al cicaleccio degli oziosi o de' sciocchi, e per non demeritarsi l'approvazione che i savj danno al di lui silenzio dignitoso. Spero ch'ella consentirà nel parere degli estensori, ed ammetterà come soddisfacenti queste loro considerazioni. [...]».

<sup>29</sup> «La grande rivoluzione che segna la linea di confine fra l'epoche antiche e moderne avendo coll'impero d'occidente fatto sparire ogni elemento dell'antica civilizzazione, e successivamente create una nuova morale, una nuova politica, una nuova religione, una civilizzazione insomma nuova in tutte le sue parti, nascer dovea conseguentemente alle premesse proposizioni una nuova poesia, che nulla ritenesse nella sua essenza dello spirito antico» (p. 674).

<sup>30</sup> Sulla «secolarizzazione» della terminologia religioso-morale nel Settecento, ed in particolare sull'evoluzione del significato di «fanatismo» e «tolleranza», cfr. M. Fogarasi, *Storia di parole-Storia della cultura. Neologismi delle discussioni linguistiche e storia culturale nel Settecento*, Napoli, Liguori, 1976. Si veda anche A. Dardi, *L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715 (XXII). Calchi semantici*, «Lingua nostra», XLVII, 4, 1986, pp. 110-1.

<sup>31</sup> Il resoconto dell'intervento (*Discorso del Romanticismo, e della tolleranza letteraria*) compare nei «Commentari dell'Ateneo di Brescia dell'anno 1820», pp. 71-84, non senza qualche cautela verso le posizioni più apertamente «romantiche» di Nicolini.

<sup>32</sup> *Dei romantici e dei classicisti e della tolleranza letteraria. Discorso accademico*, «L'Ape italiana», I, vol. II, 1822, pp. 193-229. A questa stesura Nicolini fa riferimento in una lettera a Camillo Ugoni del 13 marzo 1826, conservata nei citati Carteggi ugoniani (pubblicata da P. Guerrini, *Il carteggio degli Ugoni*, cit., pp. 460-2).

<sup>33</sup> Nella lettera citata nella nota precedente si legge, per esempio: «[...] considera come non scritto, o come ritrattato l'ultimo paragrafo circa lo stile, e circa il neologismo massimamente, e cred'anco che se io dovessi scriverlo adesso, in altro modo (parlo della lingua) lo scriverei, siccome in parte può fartene fede, io spero, la prosa del Prodro-mo della storia Bresciana».

<sup>34</sup> *Del fanatismo e della tolleranza in fatto di lettere. Saggio accademico di G. Nicolini*, in *Poemi di Giorgio Lord Byron recati in italiano da Giuseppe Nicolini con alcuni componimenti originali del traduttore*, Milano, Crespi, 1834, pp. 411-34.

<sup>35</sup> Cfr. M. Fubini, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1953, pp. 53-7. Parole meditate sul Nicolini critico si leggono anche nelle pagine a lui riservate da Luigi Amedeo Biglione di Viarigi nella *Storia di Brescia*, promossa e diretta da G. Treccani degli Alfieri, Brescia, Morcelliana, 1964, vol. IV, pp. 691-8.

<sup>36</sup> Al più è possibile individuare una residua cautela nei confronti del tedesco nell'affermazione che «le sue [di Schlegel] dottrine non *sono* sempre conformi a quella moderazione ch'io vorrei stabilire», p. 421.

<sup>37</sup> Nicolini pare dunque superare finalmente anche la riduttiva equazione che identificava la poesia romantica con quella «originale» e la poesia classica con quella d'imitazione: «[...] alcuni critici stranieri ridussero sotto la generale denominazione di classica tutta la poesia degli antichi e le produzioni dei moderni che sono o fossero per essere immaginate nello spirito e foggiate sui grandi modelli dell'antichità, e sotto il titolo di romantica tutta quella che deriva la sua origine e il carattere dall'epoche in cui si vennero formando le lingue romanze, e con esse le nuove civiltà, rassegnando quale all'una e quale all'altra di queste due classi le varie letterature d'Europa, investigando la formazione, le cause, le qualità più riposte di questi due generi, tenendo da siffatte speculazioni due distinte ragioni di poetica, annullando le condanne della intolleranza al tribunale d'una critica generosa, venerando l'antichità, e autorizzando il culto di Muse moderne» (p. 416).

Giovanni Iamartino

## Giuseppe Nicolini traduttore di autori inglesi

### 1. Nicolini tra classicismo e romanticismo

Massimo Fabi, nel presentare la seconda edizione della *Vita di Giorgio Lord Byron narrata da Giuseppe Nicolini* (1855), ripercorre brevemente la carriera poetica del bresciano giungendo ad affermare che

Dove però il Nicolini spiegò la sua perizia nell'arte poetica fu nel recare in idioma italiano alcuni parti dei genii inglesi; e le sue versioni del *Corsaro* di Byron, e del *Macbeth* di Shakspeare, gli acquistarono la gloria di primeggiare fra coloro che assunsero una tal impresa<sup>1</sup>.

Il biografo qui veste i panni del critico ma, alludendo ai facili e meritati successi editoriali del Nicolini traduttore, sembra dimenticare le non facili e appassionate scelte di campo del Nicolini poeta.

Non facile e appassionata fu — è ben noto — la posizione di molti letterati italiani nel primo Ottocento. Il caso di Giuseppe Nicolini sembra però esemplare nel definire quella ricerca di mediazione e di equilibrio fra epoche e mondi diversi che giunse a compimento nell'opera dei più grandi autori del secolo. Così, il suo essere bresciano lo mise in una posizione intermedia tra le nuove tendenze romantiche che si irradiavano da Milano e la tradizione classica ed erudita di Verona, Padova e Venezia<sup>2</sup>. Così, i modelli classicheggianti proposti dal suo maestro, l'Arici, si vennero a contrapporre alle influenze nordiche, d'Oltralpe, ben note ad amici suoi quali l'Ugoni e lo Scalvini.

Tale ricchezza e complessità culturali non si impoverirono nella scelta romantica del Nicolini, anzi trovarono consonanza di modi e d'intenti tra gli artefici de "Il Conciliatore". Se spetta ad altri, nell'ambito di questo Convegno di studi, ripercorrere l'itinerario culturale del Nicolini tra classicismo e romanticismo, è mio compito mettere in relazione tale itinerario con l'attività di Nicolini come studioso, traduttore e diffusore in Italia della produzione letteraria inglese. Infatti, l'interesse di Nicolini per la letteratura inglese rappresenta la logica conseguenza della sua adesione all'esperienza culturale promossa da "Il Conciliatore". Se

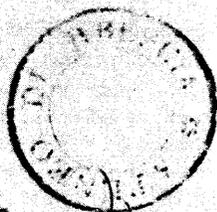
**IL CORSARO**  
(Novella)  
**DI LORD BYRON**  
*Traduzione dall'Inglese*



*Lord Byron*



MILANO  
Per gli Editori  
1824



i contributi di Nicolini al foglio azzurro segnarono chiaramente il suo allontanamento dalla poesia d'ispirazione classica<sup>3</sup>, nel medesimo periodico — soprattutto nei contributi del Pellico — egli trovò celebrate le virtù della letteratura inglese contemporanea e pressanti inviti a conoscerla e a farla conoscere attraverso le traduzioni. E non pare un caso che il periodo de "Il Conciliatore" (1818-1819) segni pure il momento iniziale in cui l'attività di Nicolini come poeta cede progressivamente il passo a quella del traduttore.

Egli dovette senz'altro meditare le severe parole del Pellico che, recensendo una versione italiana del *Corsaro* di Byron, contrappose l'utilità di certe traduzioni alla povertà e all'irrilevanza di certe composizioni originali:

La gloria che si acquista col produrre eccellenti libri originali, sconsiglia molti ambiziosi letterati dal dedicarsi alle traduzioni di libri esteri. Ognuno vuol pavoneggiarsi del titolo d'autore, e non si considera quanto a pochissimi sia concesso il dono di scrivere altissime cose; e le mediocri non fruttano gloria ma disprezzo<sup>4</sup>.

E Nicolini, divelte le radici classiche della propria formazione giovanile, forse giunse veramente a considerarsi "buon critico e cattivo poeta"<sup>5</sup>, preferendo così l'umile artigianato del traduttore alla creatività artistica del poeta.

## 2. Nicolini traduttore

L'impegno di Nicolini come traduttore copre un lungo arco di tempo che va dal 1823, quando legge all'Ateneo bresciano la sua traduzione dei primi due canti del *Corsaro* di Byron, al 1851, quando presenta nella medesima sede un saggio di traduzione dal *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. In questo intervallo di circa trent'anni egli pubblica la traduzione di altri sette poemetti byroniani e del *Macbeth* di Shakespeare, oltre a una ponderosa *Vita* di Byron e a un saggio biografico su Walter Scott<sup>6</sup>.

La ricerca che segue, nel ritracciare le forme e i modi dell'attività traduttiva di Nicolini, si propone al contempo di sviluppare un'indagine storico-culturale e teorico-metodologica, poiché l'opera del bresciano prende corpo in un periodo particolarmente sensibile, in Italia come in Europa, all' "arte della traduzione". Così, l'analisi delle traduzioni sarà preceduta da considerazioni riguardanti la scelta degli autori e delle opere da tradurre, il responso dei critici e del mercato editoriale a tali scelte, le diverse tendenze dell'epoca sul tradurre, i problemi culturali e formali legati all'immissione di modelli e di influssi stranieri nella tradi-

zione letteraria italiana; il fatto, poi, che Nicolini abbia tradotto testi poetici, drammatici e narrativi permetterà interessanti confronti circa il condizionamento esercitato dai diversi generi letterari sull'attività traduttiva<sup>7</sup>.

2.1. Se l'impegno di Nicolini come traduttore venne gratificato dal successo editoriale delle sue versioni da Byron, non fu per lui facile proporre e difendere le proprie scelte letterarie all'interno dell'Ateneo di Brescia, almeno fino a quando non ne venne eletto Segretario.

La lettura delle "Relazioni Accademiche" redatte da Antonio Bianchi, prima, e da Cesare Arici, poi<sup>8</sup>, mescolano apprezzamento per l'abilità di Nicolini come traduttore e rifiuto — sul fondamento del giudizio morale e dei canoni del gusto — dei contenuti e delle forme della letteratura "romantica e oltramontana". Si legga, a titolo d'esempio, come il Segretario Arici presenta la traduzione di Nicolini della *Parisi-na* di Byron:

Dai lieti studj di Virgilio e dalle reminiscenze di affettuose e care simpatie col vero e col bello, e dalla umanità delle lettere, ne trasse alle considerate crudeltà ed ai terribili vaneggiamenti delle poesie di Lord Byron il mitissimo nostro collega e censore, prof. Giuseppe Nicolini. Come mo quell'anima candida di Nicolini siasi intromessa negli spiedi e negli sproni e nei tossichi di quell'uomo nuovissimo di Byron, questo è quello che non sapremmo proprio dire. Perocché sulla maggior parte di que' poemi staria bene che fosse stampato per nostro avviso, perché nessuno ingenuo li leggesse, l'avvertimento di quell'umile fraticello: *Noli tentare diabulum in latibulo suo*; e quell'altro detto di Quintiliano: *nec juvat, nec delectat*. Ma poiché al nostro collega piacque di mostrare quanto vaglia nel rendere nella sua lingua l'originalissimo poeta dell'età nostra, noi pure diremo dell'originale e della traduzione poetica<sup>9</sup>.

A queste parole introduttive seguono otto pagine in cui, come si può facilmente intuire, l'analisi del testo inglese e della versione italiana diviene il pretesto per un virulento attacco verso la scuola romantica. E in questa occasione il "mitissimo" Nicolini dimenticò la propria mitezza, proclamando il giudizio dell'Arici

speciose parole sotto le quali io non vorrei che si nascondesse la intolleranza della scuola e la tirannia delle Academie, che tante volte si arrogano l'autorità di tarpare le ali del genio e di padroneggiare i giudizi del mondo. Ma il mondo, o Signori, (Academici) è più forte delle scuole e delle Academie, e il genio si ride delle loro sbarre e dei loro ceppi<sup>10</sup>.

2.2. Se, come si è detto, l'interesse per le letterature straniere moderne e per il tradurre venne a Nicolini dalla sua frequentazione con

l'ambiente romantico de "Il Conciliatore", i suoi scritti rivelano l'assenza pressoché totale di considerazioni teoriche e metodologiche sull'attività del tradurre. È fin troppo noto che il fuoco della polemica tra classicisti e romantici trovò ricco combustibile proprio sul merito delle traduzioni, a partire dal famoso articolo di Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* tradotto e pubblicato dal Giordani sul primo numero della "Biblioteca Italiana"<sup>11</sup>. E senza stare a citare le tante prese di posizione, da una parte e dall'altra, che il Nicolini dovette venire a conoscere, come non ricordare due contributi sull'argomento redatti da due membri dell'Ateneo bresciano? Mi riferisco al saggio di Domenico Bresciani *Sulla utilità delle traduzioni, delle qualità del traduttore e dei mezzi di possederne delle buone*, del 1802, e soprattutto a quello dell'amico di Nicolini, Camillo Ugoni, *Sopra la utilità delle traduzioni*, del 1807<sup>12</sup>.

Nonostante esempi illustri e a lui vicini, dunque, Nicolini non ritenne dover presentare in forma organica il suo pensiero sui problemi della traduzione. Solo spigolando fra i suoi testi è possibile trovare in modo più o meno diretto affermazioni o commenti relativi al tradurre.

2.2.1. La questione della liceità stessa del tradurre è posta indirettamente in un passo della *Vita* di Byron in cui Nicolini racconta la reazione del suo eroe alla notizia che un veneziano aveva approntato una traduzione del *Manfred*:

Al traduttore del Manfredò faceva offrire duecento franchi acciocché non stampasse; non volendoli il traduttore accettare, gli faceva dire che se pensier non cangiava, lo avrebbe preso a scudisciate la prima volta che lo avesse incontrato; il traduttore riceveva il denaro, cedeva il manoscritto, e si obbligava a non tradurre più nulla di lui. Sospettava che quella traduzione fosse affar di partito, che romanticismo ci covasse; non voleva impacciarsi, diceva, di guerre letterarie, non voleva esser tratto nell'arena come un gladiatore; non era venuto in Italia che per godervi del clima, del caldo; per trovarvi pace, se fosse possibile<sup>13</sup>.

È sorprendente la neutralità di questa narrazione, che non pare essere opera di chi aveva e ancora avrebbe dedicato tanto di sé proprio alle traduzioni di quell'autore, visto dai più come il campione stesso del movimento romantico. Ma qui Nicolini sembra volutamente cancellare le implicazioni del pensiero di Byron circa la traduzione dei suoi poemi, implicazioni chiaramente espresse nella lettera del poeta che riporta e commenta questo episodio:

As I did not write *to* the Italians, nor *for* the Italians, nor *of* the Italians, (except in a poem not yet published, where I have said all the good I

know or do not know of them, and none of the harm), I confess I wish that they would let me alone, and not drag me into their arena as one of the gladiators, in a silly contest which I neither understand nor have ever interfered with, having kept clear of all their literary parties, both here and at Milan, and elsewhere. [...] in *party* the whole thing originates. Our modes of thinking and writing are so unutterably different, that I can conceive no greater absurdity than attempting to make any approach between the English and Italian poetry of the present day. I like the people very much, and their literature very much, but I am not the least ambitious of being the subject of their discussions literary and personal (which appear to be pretty much the same thing, as is the case in most countries); ...<sup>14</sup>.

Se è comprensibile, per Nicolini, il desiderio di Byron di sottrarsi alle contese dei “literary parties”, il paladino de “Il Conciliatore” non doveva certo ritenere “great absurdity” il tentativo di avvicinare la poesia italiana alle esperienze straniere; ma Byron, parlando di “Italian poetry of the present day”, pensava a quella di estrazione classica, mentre Nicolini mirava a spargere il seme di una nuova letteratura, moderna e nazionale, che doveva nutrirsi degli apporti stranieri, e quindi anche avvalersi delle traduzioni.

2.2.2. La traducibilità di un testo letterario — cioè la possibilità stessa di giungere ad una resa fedele, di accostarsi all’originale — è un problema al quale Nicolini allude nella presentazione all’Ateneo bresciano del proprio saggio di traduzione dal *Tristram Shandy*. Egli, prima sottolinea la complessità linguistica e stilistica del testo inglese e il conseguente fallimento della versione francese, poi espone brevemente (e genericamente) i propri criteri sul tradurre: il *Tristram Shandy* è un’opera

d’un genere affatto speciale, non mai stata tradotta in Italia, e per la strana sua forma, e inestricabile oscurità dell’insieme, benché sparsa di alcune splendide parti, forse non traducibile in nessuna lingua, ancorché in Francia sia stata tradotta, o piuttosto tradita. [...] Il traduttore, oltre lo studio della fedeltà, si è industriato, se non d’emulare quella perfezione di stile, onde principalmente si distinguono tutti gli scritti di questo singolarissimo autore, almeno di accostarvisi per quanto fu a lui possibile<sup>15</sup>.

2.2.3. Quanto alla scelta del linguaggio adeguato per una buona traduzione, l’unico cenno reperito — ma si riferisce a un testo in prosa — riguarda la versione italiana del *Saggio sul Petrarca* del Foscolo inviata dal traduttore, l’amico Camillo Ugoni, a Nicolini; nella lettera di ringraziamento, Nicolini scrive di aver apprezzato

il dialogo che serve di prefazione, come ingegnoso e italianamente scritto: il medesimo m’è parso della traduzione, da qualche raro neologismo

in fuori, e da qualche arcaismo, come a dire *suto*, se male non mi ricordo<sup>16</sup>.

Pare quindi corretto dedurre che, almeno per la traduzione della prosa, Nicolini favorisse l'uso di una forma di linguaggio intermedia e standard.

2.2.4. Ma per quanto riguarda la traduzione di testi poetici, il silenzio critico di Nicolini acquista significato se confrontato con le posizioni teoriche e pratiche di altri, più importanti esponenti del romanticismo italiano del primo Ottocento. Mi riferisco in particolare al Berchet e al Pellico, sostenitori della necessità di traduzioni letterali in prosa per le opere poetiche straniere<sup>17</sup>. Le argomentazioni del Berchet, come è noto, sono affidate alla sua *Lettera semiseria di Grisostomo*, quelle del Pellico toccano più da vicino il Nicolini perché trovano applicazione nella traduzione delle opere di Byron. Pellico tradusse in prosa il *Manfredo byroniano*<sup>18</sup> ed espresse le sue idee a questo proposito recensendo positivamente la versione in prosa del *Corsaro*, a cui già abbiamo fatto riferimento. L'importanza della tesi proposta scuserà un citazione piuttosto lunga:

Veniamo al *Corsaro*. Ottimo assunto ci sembra quello d'averlo recato in prosa italiana, siccome ha fatto il nostro traduttore. La nostra poesia è troppo direttamente derivata dalla latina perché non sia scabrosissimo il volerla rendere interprete di concezioni così straordinarie come a noi appajono quelle delle fantasie impressionate da climi molto diversi dal nostro. Di parecchi saggi di belle traduzioni, in versi, della Bibbia, nessuno ne abbiamo veduto che conservi tanto il colorito orientale quanto le traduzioni letterali, e notabilmente la Volgata; se un libro portato da una lingua in un'altra perde già molta parte del suo *spirito*, il tradurlo poi anche in versi è, a nostro avviso, una traduzione di traduzione, e quindi un doppio allontanamento dallo *spirito* del testo. Non diciamo con ciò che sia assolutamente impossibile un prodigio; troppo ci è impressa nel pensiero la trionfante *Iliade* di Monti: ma i prodigi sono rari, ed è inutile citarli quando si discorre dei casi generali. Del resto la poesia lirica è la sola che talora consista per la massima parte nell'armonia del verso: il *Corsaro* è una novella, e l'interesse di questo genere di composizione consiste precipuamente nel soggetto, cioè nella scelta de' caratteri e degli accidenti<sup>19</sup>.

Non avrebbe senso prendere ora le difese del Nicolini e smontare le proposizioni critiche del Pellico, magari utilizzando gli strumenti offerti dalla moderna indagine linguistica<sup>20</sup>. Basti solamente osservare — non abbandonando volutamente la dimensione storico-letteraria alla base di tali proposizioni — che, sebbene l'interesse dei lettori consistesse dav-

vero “precipuamente nel soggetto, cioè nella scelta de’ caratteri e degli accidenti”, è vero però che “l’armonia del verso”, in sé in traducibile, può essere ricreata in una musica nuova, diversa ma capace di evocare emozioni analoghe a quelle del testo originale<sup>21</sup>.

Un ultimo indizio che sembra confermare la propensione metodologica di Nicolini per le traduzioni in versi è legato alle sue versioni di alcuni passi dal *Childe Harold’s Pilgrimage*, versioni lette nel 1825 all’Ateneo bresciano: si tratta del famoso “Addio alla Patria”, dal Canto primo, reso da Nicolini in quartine a rima alternata, e dell’altrettanto famoso “Canto marziale degli Albanesi”, dal Canto secondo, in sestine. In entrambi i casi, i frammenti lirici sono introdotti dalla traduzione in prosa delle strofe immediatamente precedenti, ma quando Nicolini deciderà di pubblicare questi frammenti le parti in prosa verranno omesse<sup>22</sup>.

Non va infine dimenticato che Nicolini “lesse volto in prosa all’Ateneo, ma non stampò, il canto quarto” del *Pellegrinaggio d’Aroldo*<sup>23</sup>. Poiché Nicolini era solito, prima leggere le proprie traduzioni ai soci dell’Ateneo, e poi darle alle stampe, non è significativo il fatto che tale versione in prosa non fu stampata, diversamente da come accadde a traduzioni precedenti e posteriori? Neppure il manoscritto venne reperito tra le carte del Nicolini dal primo curatore delle sue opere complete, Davide Pallaveri<sup>24</sup>. Resta però il dubbio che, alla base di tale scomparsa, non vi sia una precisa scelta letteraria ma piuttosto, o la casualità degli eventi, o la pericolosità politica di un testo che celebrava “tutto ciò che questa penisola ha di mirabile o d’infelice”<sup>25</sup>, vale a dire le passate grandezze e i presenti dolori di un’Italia asservita a potenze straniere e governi illiberali<sup>26</sup>.

2.2.5. Sebbene, come si è visto, Nicolini non espone un’organica teoria del tradurre, l’attenzione al testo, sia quello originale sia quello tradotto, gli assicurò un successo tale da vincere le riserve dei critici più severi. Scrive infatti Massimo Fabi, alludendo alle traduzioni pubblicate nell’edizione del 1837 dei *Poemi di Giorgio Lord Byron*:

Quantunque alcuni rilevassero in cotali traduzioni un soverchio studio e troppa lisciatura nella forma dei versi, (il che può attribuirsi all’umile sentire di sé dello scrittore), furono tuttavia lodatissimi, e gli procacciarono rinomanza ancor più che di buon poeta originale, di egregio traduttore<sup>27</sup>.

### 3. Nicolini traduttore di Byron

3.1. Che Nicolini, “egregio traduttore”, si dedicasse a versare in lingua italiana le opere di lord Byron fu quasi una scelta obbligata. Byron

divenne — al di là del suo stesso volere — *il* poeta del romanticismo europeo, e inoltre fu il poeta che scelse l'Italia come sede del proprio volontario esilio. Ma la sua fama poetica precedette l'arrivo del Byron in Italia: a titolo d'esempio, si può ricordare che, quando Byron giunse a Venezia nel novembre 1818, vi trovò lì stampata una bella edizione in lingua originale del suo *Prisoner of Chillon*; del resto, già *L'Antologia Britannica, o scelta di poesie inglesi letteralmente tradotte in prosa italiana*, volume pubblicato a Roma nel 1810, aveva incluso nella raccolta ben 16 sue poesie. Se a dati di questo genere aggiungiamo i rapporti di Byron con il gruppo milanese che avrebbe dato vita a "Il Conciliatore", per non parlare poi delle sue connessioni con il movimento carbonaro in Romagna<sup>28</sup>, è facile capire l'interesse che la sua figura e la sua opera dovettero avere per il Nicolini<sup>29</sup>.

Inoltre, non pare inutile sottolineare altre, più personali corrispondenze. Pressoché coetanei, il poeta e il suo traduttore ebbero entrambi una formazione classica; entrambi si iniziarono al mondo delle lettere attraverso traduzioni dai classici<sup>30</sup>; infine, se Byron fece della poesia il mezzo per liberare l'insopprimibile passionalità dei propri sentimenti, e fu quindi romantico a dispetto della sua dichiarata idolatria per il neoclassico Alexander Pope, Nicolini visse un analogo contrasto poiché — come si vedrà più sotto — egli notò e biasimò le irregolarità e i difetti della poesia byroniana, ma limitò il proprio interesse esclusivamente a quella parte della produzione di Byron che più prestava il fianco ai critici del byronismo e degli eccessi romanticheggianti<sup>31</sup>.

3.2. Non deve sorprendere il fatto che il Nicolini traduttore non si trattenesse dall'evidenziare i difetti artistici dei suoi originali; anzi, questo sembra essere l'atteggiamento costante di tutti i traduttori italiani di Byron nell'Ottocento<sup>32</sup>. Esempio, a questo proposito, è il contenuto della dedica *A Lord Byron* che Nicolini premette alla sua versione del *Corsaro*. Qui il traduttore, dopo essersi rivolto al poeta compiangendone l'immaturo morte, gli dedica il proprio lavoro augurandosi che

al pieno effetto di questo suo pio intendimento non avessero a nuocere per l'una parte i difetti, dei quali andrà forse sparsa, comeché non senza amore condotta, questa traduzione; e per l'altra i tuoi stessi, che, siccome in tutti gli altri tuoi poemi, così ancora nel presente non piccoli né scarsi a grandi e copiose bellezze si trovano congiunti. Imperciocché per toccare la somma generale degli uni e dell'altre, mal si potrebbe definire, se una maniera tutta nativa ed originale, massimo de' pregi, sempreché non ne scapiti il sano gusto, uno stile sovranamente vigoroso ed elegante, una immaginazione sempre fervida e vivace, un talento di descrivere e colorire la natura materiale per modo da non temere confronti

nell'arte, basteranno a farti presso a tutti trovar perdono del tuo frequente venir meno alla verità nella descrizione della natura morale, della sbrigata irregolarità nella composizione de' tuoi soggetti, dell'ambiziosa, pedantesca e verbosa filosofia, colla quale troppo spesso sembri compiacerti di stemperare, raffreddare e falsar la passione, delle tue sovente gravi, egli è vero, e nuove e franche e luminose sentenze; ma sovente ancora o puerilmente acute, o stravaganti, o forzate, o impedito e tenebrose; e per dir molto con una sola parola, del tuo manierismo<sup>33</sup>.

La conclusione della dedica soppesa in modo altrettanto sicuro pregi e difetti:

gli spassionati coltivatori de' buoni studj di questo solo si rammaricheranno, che tempo ti sia stato tolto da riformare in meglio la tua maniera. Se la immortalità nelle cose dell'arte si consegue col solo genio, essi la ti assicurano; s'ella è riserbata alle sole creazioni perfette, essi la ti desiderano<sup>34</sup>.

Se le succitate osservazioni ripetono quasi alla lettera quanto si trova nel manoscritto che Nicolini lesse nella sede dell'Ateneo bresciano introducendo la sua versione del canto III del *Corsaro*, gli aspetti negativi — come è ovvio aspettarsi — vengono particolarmente sottolineati nel passo della "Relazione Accademica" per l'anno 1824, stesa da Antonio Bianchi, che ricorda e riassume la lettura di Nicolini<sup>35</sup>.

Ma la faziosità del Bianchi è superata dall'onestà critica di Nicolini, il quale si riconosceva nella visione più genuinamente aperta e tollerante de "Il Conciliatore"<sup>36</sup> e soprattutto considerava ormai superata — proprio negli anni in cui iniziava a delinearsi e imporsi con successo la sua figura di traduttore da Byron — la contesa fra classicisti e romantici. È assai chiara, a questo proposito, una lettera datata Brescia 22 agosto 1825 e inviata all'amico Camillo Ugoni, rifugiato a Parigi:

Guerra alle unità drammatiche, croce alla mitologia, *nazionalità* di soggetti, originalità d'immagini; non è questo ciò che si dibatteva fra noi sette anni fa, e che si seguita a dibattere ancora a Parigi? Qui si è finito, e da molto tempo, col dir bello al bello e brutto al brutto, sia romantico, sia classico, e col credere buoni tutti i generi, *hormis l'ennuyeux*<sup>37</sup>.

Una tale aperta visione critica contribuì — accanto ad altri fattori che meritano attenzione — a determinare le scelte di Nicolini, nell'ambito della ricca e differenziata produzione byroniana, circa le opere da tradurre.

3.3. Preliminare a un tale genere di indagine è l'attenta valutazione dei dati bibliografici. Si nota, innanzitutto, un andamento discontinuo

nell'attività del bresciano intorno alla poesia di Byron: dopo aver pubblicato la traduzione del *Corsaro* nel 1824, e dopo aver affrontato il *Childe Harold's Pilgrimage* nel corso dei due anni seguenti senza giungere a risultati concreti<sup>38</sup>, Nicolini abbandonò Byron per Shakespeare. Solo dopo la pubblicazione del suo *Macbet* nel 1830 — e a causa dello scarso successo editoriale di questa traduzione<sup>39</sup> — il bresciano ritornò a Byron, e nel giro di pochi anni fece di sé uno dei più importanti e stimati conoscitori e traduttori della produzione byroniana. Infatti, dopo aver letto in Ateneo la sua traduzione di *Parisina* nel 1833 e di *Lara* nel 1834, in quello stesso anno pubblicò a Milano i *Poemi di Giorgio Lord Byron recati in italiano da Giuseppe Nicolini*. Questa edizione, oltre a riprodurre la traduzione del *Corsaro* uscita nel 1824 e i due poemetti appena citati, comprendeva anche la versione nicoliniana della *Sposa d'Abido*. L'anno seguente, il 1835, vide la pubblicazione della *Vita* di Byron compilata da Nicolini e già annunciata nel 1834 dagli editori dei *Poemi* come "compimento de' suoi studi intorno a questo poeta"<sup>40</sup>. Nel 1837, infine, una nuova edizione dei *Poemi* raddoppiò addirittura il numero delle versioni pubblicate, con l'aggiunta delle traduzioni nicoliniane del *Giaurro*, dell'*Assedio di Corinto*, del *Prigioniero di Chillon*, di *Mazeppa*, oltre ai già ricordati *Frammenti del Childe-Harold*. Le edizioni successive non modificarono ulteriormente questo già ricco contributo di Nicolini alla conoscenza dell'opera di lord Byron in Italia.

Tale contributo non venne condizionato da problemi di reperibilità di edizioni originali: secondo il Pallaveri, che però non specifica la fonte delle proprie informazioni, Nicolini si servì dell'edizione parigina del 1833 dei *Complete Works of Lord Byron* e dell'edizione londinese del 1835<sup>41</sup>. La consultazione dei repertori bibliografici relativi alle edizioni originali delle opere di Byron non ha permesso di rintracciare un'edizione parigina del 1833. Forse il Pallaveri intendeva in realtà alludere all'importante edizione londinese pubblicata da Murray nel 1832-1833 in 17 volumi, edizione che fu il dichiarato fondamento di due diverse pubblicazioni parigine del 1835<sup>42</sup>. Va detto, comunque, che gli stretti contatti con gli esuli a Londra dovettero favorire la disponibilità, nell'ambiente bresciano, di edizioni inglesi — a maggior ragione nel caso di Byron, dati gli straordinari successi editoriali delle sue pubblicazioni<sup>43</sup>.

Inoltre, quando Nicolini cominciò a tradurre, il canone byroniano era ormai pressoché fissato, sia per quanto riguarda l'attribuzione di sue opere originariamente pubblicate anonime, sia per i rifacimenti e gli ampliamenti che molti testi byroniani avevano subito nel corso delle loro prime edizioni.

3.4. Ciò premesso, è interessante tentare di stabilire i motivi per cui Nicolini trascurò la più matura e felice produzione byroniana dedicando esclusivamente il proprio impegno di traduttore ai poemetti narrativi.

3.4.1. Come prima considerazione va osservato che lo straordinario successo di Byron come poeta e come personaggio divampò proprio con i suoi *Tales*, dopo essere stato innescato dalla pubblicazione dei primi due canti del *Childe Harold's Pilgrimage*. Queste opere — composte e pubblicate nel giro di pochissimi anni<sup>44</sup> — combinavano intrecci melodrammatici e semplici modelli di versificazione, esotismo e medievalesimo, passionalità e sentimentalismo. Tali aspetti rientravano nel gusto convenzionale del tempo, che Byron seppe sfruttare al meglio aggiungendovi la componente di un genuino coinvolgimento personale, fondato sulle proprie esperienze di viaggio — in Oriente e nei recessi più bui del proprio animo: nasceva così quel particolarissimo rapporto tra autore, opera e pubblico che diede forma, in Inghilterra e nell'Europa tutta, al mito dell'eroe byronico<sup>45</sup>. Proprio durante il soggiorno italiano, però, Byron venne a rifiutare la sua produzione sentimentale e orientaleggiante<sup>46</sup>, sviluppando altre componenti poetiche che si sarebbero espresse al meglio nel *Don Juan*.

3.4.2. Nicolini restò dunque fedele alla prima, meno matura, fase della produzione byroniana, pure trascurando quelle opere — come *The Lament of Tasso* (1817), il canto quarto del *Childe Harold's Pilgrimage* (1818) o *The Prophecy of Dante* (1821) — che meglio si offrivano ad interpretazioni politiche in favore della causa italiana<sup>47</sup>. Le poesie 'romantiche' e quelle filoitaliane furono i testi che maggiormente attrassero l'interesse dei lettori e dei traduttori italiani. La severità della censura governativa dovette avere un ruolo non indifferente nel condizionare le scelte dei traduttori, costretti a pubblicare i propri lavori anonimi o ad affrontare non lievi rischi personali, senza considerare naturalmente chi dei traduttori già era esule per motivi politici<sup>48</sup>. In tale prospettiva, si potrebbe capire perché Nicolini non pubblicò, come si è detto<sup>49</sup>, la sua traduzione in prosa del canto quarto del *Pellegrinaggio d'Aroldo*. Ciò non significa necessariamente, però, che egli volle evitare ogni compromissione di tipo politico, perché anche i poemetti orientali attiravano l'attenzione della censura austriaca<sup>50</sup>. Pur tralasciando le allusioni che potevano più facilmente essere colte dal pubblico inglese<sup>51</sup>, gli eroi dei *Tales* incarnavano un ideale di individualismo, di ribellione e di anarchia che, ovviamente, non poteva essere accettato dal potere costituito.

3.4.3. Oltre a un controllo di tipo politico, le scelte del Nicolini traduttore avrebbero potuto essere condizionate da altre forme di censura, quella morale e quella letteraria, o piuttosto dalla fusione dei due aspetti nella concezione morale della letteratura, allora dominante. Basti a questo proposito rileggere — per restare vicini al caso di Nicolini — le riserve espresse sull'opera di Byron dal Bianchi e dall'Arici nelle "Relazioni Accademiche" dell'Ateneo bresciano, dove spesso si afferma che i difetti formali si aggiungono al travisamento dello scopo morale della poesia<sup>52</sup>. Se tali concezioni, oggi improponibili, vanno capite nella loro dimensione storica, sono per noi più significative le parole sulla natura morale della poesia nella "Presentazione degli Editori" in una pubblicazione bettoniana di alcuni poemetti di Byron<sup>53</sup>:

Ah! quegli uomini rari, che hanno, al pari di Byron, l'invidiabile privilegio di comandare agli affetti de' loro fratelli col mezzo d'una parola potente a suscitargli tutti, dovrebbero giovarsene sempre pel fine il più degno e il più utile: dovrebbero adoperarsi a reprimere tutto che v'ha di troppo violento, di troppo concitato nelle passioni, e a nodrirne que' sentimenti miti, fraterni, equabili sempre, che ponno insegnare a calmare la tempesta e a disperderla: dovrebbero insinuare, che v'ha pur sulla terra de' beni solidi e reali: che v'ha chi giunge a gustare i gaudj, perché sa soffrire i dolori; che il solo orgoglio e la sola vanità sono errori ed illusioni quaggiù. Questa sarebbe la più bella missione del genio: questo il fine il più nobile delle lettere e della poesia, che non coll'agitarci, non col mettere in urto fra loro tutte le molle del nostro essere, ma col riscaldarne l'animo dell'amore del vero e del meglio, ma col suscitare unicamente la nostra sensibilità scorta sempre dalla ragione, possono produrre il massimo loro effetto<sup>54</sup>.

Questo brano, che celebra l'ideale neoclassico — rivestito di panni cristiani — della moderazione, della virtù e del dominio della ragione sui sentimenti, non sembra certo essere il più adatto per introdurre tre delle opere byroniane in cui maggiormente dominano passioni e violenza.

Tale contraddittorietà mi sembra possa esemplarmente spiegare l'ambiguo atteggiamento di Nicolini traduttore, dei suoi editori e del suo pubblico nei confronti dei poemetti narrativi byroniani: vi è il riconoscimento del genio poetico accanto alla condanna dell'anticonformismo morale; e vi è la ricerca di uno straniamento dalle difficoltà della realtà contemporanea accanto al tentativo di vedere, nel passato e nell'esotico, un modello di libertà e di affermazione individuale da riplasmare come ideale futuro. E non a caso le pubblicazioni di Nicolini presero avvio proprio in coincidenza con la morte di Byron<sup>55</sup>: se il sacrificio del poeta per l'indipendenza della Grecia rinnovò enormemente l'interesse per la sua opera — subordinando gli aspetti satanici e fatali della

sua personalità umana e poetica ai suoi proclami di libertà — la sua fine poté essere paragonata a quella dei suoi eroi, indomiti e ribelli anche nella morte.

3.4.4. Se le considerazioni finora proposte non entrano nel merito della qualità letteraria dei *Tales* byroniani, ciò dipende dal fatto che lo stesso Nicolini fu particolarmente restio a prendere una posizione critica precisa nei confronti della produzione byroniana nel suo complesso: si è notata, è vero, una certa mescolanza di apprezzamenti e di critiche nelle sue presentazioni dei testi tradotti<sup>56</sup>, ma egli non volle contrapporre i poemetti narrativi alle successive, più mature opere di Byron. È chiara in tal senso un'affermazione contenuta nella sua *Vita di Byron* del 1835:

Ora il tempo comincia a far luogo a giudizj più equi e meno appassionati; e già v'ha taluni che levano le tragedie molto al di sopra del Pellegrinaggio, del Corsaro e dell'altre opere spettanti alla prima maniera del poeta; il che né assentirò, né contrasterò, e lascerò volentieri che altri diffinisca<sup>57</sup>.

Il medesimo atteggiamento distaccato compare nelle pagine precedenti della *Vita* dove il moderato giudizio positivo sulle novelle in versi è principalmente sostenuto dalla menzione del successo editoriale di tali opere in Gran Bretagna<sup>58</sup>.

Facendo le debite proporzioni, di successo editoriale bisogna parlare anche a proposito delle versioni byroniane di Nicolini il quale, data prova della sua abilità con la traduzione del *Corsaro*, trovò nella politica editoriale degli stampatori milanesi Crespi e Bonfanti il modo di soddisfare i gusti del pubblico<sup>59</sup>. Se appare evidente che le scelte del Nicolini traduttore vennero condizionate dalla 'domanda del mercato', va detto a onore del bresciano che il valore letterario delle sue versioni venne riconosciuto anche da altri traduttori<sup>60</sup> e persino da chi non apprezzava gli aspetti più romanticheggianti delle opere di Byron. Scriveva, per fare un esempio, il recensore del *Ricoglitore italiano e straniero* a proposito dell'edizione nicoliniana del 1837:

A quelli che ancor sono innamorati del dubbio desolante, dello sconsonante ghigno, del lamento beffardo, dell'affettata tetraggine di *Byron*, piacerà sicuramente il veder questa nuova edizione de' suoi poemi tradotti. Nicolini in quest' impresa è ben lontano dal dover essere annoverato fra gli autori di quelle che Byron stesso chiamava *traduzioni fatte contro l'opere mie*: egli anzi ottenne già tante lodi che le nostre sariano superflue. E davvero egli mostrò un tal maneggio di lingua e di poesia, che parve superare i tanti, i quali vennero alle braccia coll'Anteo inglese<sup>61</sup>.

#### 4. Le traduzioni byroniane di Nicolini: un'analisi a campione

Non sembra opportuno proporre in questa sede un'indagine capillare di tutte le traduzioni byroniane di Nicolini, sia per l'ampiezza del *corpus* che ammonta a quasi diecimila versi, sia perché la ricerca personale ha evidenziato chiare tendenze che non sarà difficile presentare, esemplificare e commentare in modo sintetico.

Le osservazioni che seguono non mirano tanto a giudicare la qualità delle traduzioni di Nicolini, quanto a descrivere e contestualizzare storicamente le caratteristiche più importanti di tali traduzioni. È merito della moderna scienza della traduzione aver rinunciato all'ipotesi ideale di una traduzione perfetta, cioè identica all'originale; si parla piuttosto di "equivalenza dinamica"<sup>62</sup> attraverso la quale il traduttore colga e riproduca gli elementi essenziali e tipici del testo d'origine, così da stabilire fra lettore e testo tradotto il medesimo rapporto esistente nell'originale situazione comunicativa. La traduzione rifletterà sia la capacità interpretativa e creativa del traduttore, sia il rapporto dialettico tra le caratteristiche formali (genere, metro, ritmo, tono, registro ecc.) dell'originale e i condizionamenti del sistema letterario e culturale della lingua d'arrivo<sup>63</sup>. Questi criteri interpretativi costituiranno il fondamento delle osservazioni lessicali, grammaticali e stilistiche che seguono.

4.1. Una prima considerazione riguarda la diversa lunghezza delle traduzioni di Nicolini rispetto agli originali byroniani. I dati statistici possono essere riassunti nella seguente tabella:

*The Corsair*: vv. 1864

*Il Corsaro* (1824): vv. 2504, + vv. 640, + 34,3%

*The Bride of Abydos*: vv. 1214

*La Sposa d'Abido* (1834): vv. 1340, + vv. 126, + 10,3%

*Parisina*: vv. 586

*Parisina* (1834): vv. 573, —vv. 13, —2,3%

*The Corsair*: vv. 1864

*Il Corsaro* (1834): vv. 2425, + vv. 561, + 30%

*Lara*: vv. 1272

*Lara* (1834): vv. 1629, + vv. 357, + 28%

*The Giaour*: vv. 1334

*Il Giaurro* (1837): vv. 1507, + vv. 173, + 12,9%

*The Siege of Corinth*: vv. 1079

*L'Assedio di Corinto* (1837): vv. 1089, + vv. 10, + 0,9%

*The Prisoner of Chillon*: vv. 392

*Il Prigioniero di Chillon* (1837): vv. 395, + vv. 3, +0,7%

*Mazeppa*: vv. 869

*Mazeppa* (1837): vv. 821, —vv. 48, —5,6%

La tabella documenta la progressiva tendenza del traduttore a ridurre lo scarto, nel numero dei versi, tra testo originale e traduzione, sebbene questa tendenza non sia per nulla uniforme. È infatti vero che la traduzione con scarto massimo è la prima, *Il Corsaro* del 1824, e che tale scarto si riduce un poco nella nuova pubblicazione del 1834; ma le altre versioni pubblicate nel 1834 e nel 1837 mostrano delle variazioni rispetto alla fonte non facilmente omologabili tra loro, come si vedrà più sotto.

Infatti, sebbene ogni traduzione tenda naturalmente ad essere più lunga dell'originale — per la difficoltà di riprodurre la densità semantica della fonte e per la tendenza del traduttore a esplicitare quanto in essa è implicito — il puro dato statistico va approfondito poiché il definire le cause specifiche e le modalità di tali scarti rispetto al testo di partenza favorirà una migliore comprensione delle scelte e dei processi traduttivi attuati da Nicolini.

4.2. In un'ottica di progressivo avvicinamento alle caratteristiche e alla qualità delle traduzioni nicoliniane, non bisogna dimenticare che i testi da noi considerati furono sottoposti al vaglio della censura governativa, i cui interventi vanno tenuti distinti, per quanto è possibile sapere, dalle libere scelte del traduttore. Nel caso de *L'Assedio di Corinto* e di *Mazeppa*, la mancata traduzione di alcuni versi o interi brani non sempre dipese, infatti, da una scelta del traduttore ma dai tagli operati dalla censura<sup>64</sup>.

Così, se Nicolini tralasciò di proposito la sezione introduttiva di *The Siege of Corinth* (*PW*, p. 320, vv. 1-45) per venire subito alla parte narrativa, dipendono certamente dall'intervento censorio le successive lacune nella traduzione: manca infatti la definizione di Corinto come "A fortress form'd to Freedom's hands", mancano i versi in cui la Libertà dà voce al suo "prophet spirit", mancano infine i versi in cui la Grecia è definita "a watchword to the earth"<sup>65</sup>.

Meno chiara è la situazione di *Mazeppa*, dove l'intervento del censore sembra avere motivazioni di natura morale o religiosa più che politica: infatti, se nel primo caso i versi di Byron parlano dei poeti come servitori prezzolati delle corti, si allude poi ironicamente al demonio, a Maria e ai santi, e a trasgressioni di natura sessuale<sup>66</sup>. Resta infine da considerare la più ampia lacuna nella traduzione del *Mazeppa*, cioè

i vv. 722-762 del poema byroniano (*PW*, pp. 347-348): questi versi sono stati probabilmente tralasciati da Nicolini perché rappresentano una digressione 'filosofica' che interrompe il flusso narrativo<sup>67</sup>.

Sulla base di queste informazioni, vanno naturalmente rivisti i dati statistici succitati relativi a *L'Assedio di Corinto* e a *Mazeppa*.

4.3. Avendo già documentata la predilezione di Nicolini per la traduzione in versi (v., sopra, 2.2.4.), va ora analizzato il modo in cui le sue traduzioni siano condizionate — ancor prima che da una resa adeguata dei contenuti — dall'organizzazione formale delle opere di Byron.

I *Tales* presentano una grande ricchezza e variabilità di scelte metriche e rimiche, anche all'interno del medesimo testo: se *The Corsair* e *Lara* mostrano l'impiego sistematico del distico eroico, *The Giaour* evidenzia la più diversificata organizzazione formale, mentre le altre opere sono generalmente in ottonari con variabili schemi rimici<sup>68</sup>.

Il verso sciolto endecasillabico è la soluzione metrica favorita, ma non esclusiva, che Nicolini impiega nelle sue traduzioni. Questo strumento — di grande tradizione nella letteratura italiana, dalle imitazioni rinascimentali della poesia classica sino ai contemporanei capolavori del Foscolo — era il medesimo usato da Nicolini in alcune delle sue composizioni originali, e il più adatto a rendere le venature ora epiche e narrative, ora elegiache e meditative, dei poemetti byroniani<sup>69</sup>.

Sono così in endecasillabi sciolti le due versioni de *Il Corsaro*<sup>70</sup> e quella di *Lara*. È questa una soluzione metrica adeguata rispetto ai distici eroici dei poemi originali, sebbene la relativa libertà formale del verso sciolto possa favorire, nella traduzione, una certa tendenza all'espansione parafrastica. I dati statistici lo confermano: queste traduzioni espandono la propria fonte di quasi, oppure oltre, un terzo; va inoltre notato che la parziale riduzione dello scarto nel *Corsaro* del 1834 è tutta concentrata nella traduzione del Canto I<sup>71</sup>, cosicché la soppressione di quasi cento versi senza che ciò comprometta la chiarezza e l'organicità narrativa diventa un'evidente prova indiretta di una generale propensione a dilatare il testo originale al di là di ogni ragionevole necessità traduttiva.

L'uso sistematico del verso sciolto compare anche nella *Parisina*, nel *Prigioniero di Chillon* e in *Mazeppa* — a fronte degli ottonari con variabili schemi rimici presenti nei testi di Byron. Qui il dato statistico suggerisce una sostanziale aderenza delle prime due traduzioni agli originali; nel caso di *Mazeppa*, lo scarto negativo rispetto alla fonte dipende, come si è detto, dalla soppressione nelle edizioni pubblicate da Nicolini di oltre sessanta versi.

Un terzo caso è rappresentato dalle traduzioni di quei testi in cui Byron sperimenta maggiormente l'uso di diverse forme metriche. Il *Siege of Corinth* è in distici ottonari e tetrametri; Nicolini propone una traduzione in versi sciolti, tranne una sequenza di 47 versi, suddivisi in strofe di lunghezza variabile costituite da distici a rima baciata più un verso finale, che vengono a rendere i corrispondenti 34 versi del testo inglese<sup>72</sup>. Anche in questo caso ben 62 versi dell'originale non trovano posto nella traduzione nicoliniana.

Ancor più varia è la struttura formale di *The Bride of Abydos* e di *The Giaour*, perché ai distici ottonari si sostituiscono spesso quartine, sestine, distici eroici e altre scelte rimiche. *La Sposa d'Abido* è tradotta nei consueti endecasillabi sciolti, con l'eccezione della parte finale del Canto II: qui, in corrispondenza della stanza XXVII del poemetto byroniano (vv. 621-663), troviamo una serie di 15 quartine a rima alternata<sup>73</sup>; segue poi una serie di 29 distici a rima baciata che traducono la prima parte della stanza seguente, l'ultima del *Tale*<sup>74</sup>; i versi finali tornano ad essere endecasillabi sciolti.

Ma è *Il Giaurro* la traduzione in cui Nicolini sperimenta il maggior numero di forme metriche, probabilmente incoraggiato a ciò dalla natura 'frammentaria' del poemetto inglese<sup>75</sup> e dalle scelte diversificate dello stesso Byron, oltre che dalla tipica tendenza del romanticismo italiano a rinnovare la versificazione e la struttura della strofa — magari facendo rivivere forme strofiche della tradizione medievale come la sestina e la nonarima<sup>76</sup>. Una presentazione schematica — accompagnata dal riferimento alle pagine dell'edizione dei *Poemi*, vol. 1 (1837) e dall'indicazione dei versi corrispondenti del testo inglese — è forse il modo migliore per evidenziare la sequenza delle diverse forme metriche e strofiche:

- |  |               |
|--|---------------|
| a) 181 endecasillabi sciolti, pp. 5-11   | (vv. 1-167)   |
| b) 2 strofe di 9 vv. costituite da endecasillabi e settenari, pp. 11-12        | (vv. 168-179) |
| c) 14 ottave, pp. 12-16  | (vv. 180-276) |
| d) 9 distici a rima baciata, p. 16   | (vv. 277-287) |
| e) 16 endecasillabi sciolti, pp. 16-17   | (vv. 288-304) |
| f) 23 terze rime + 1 verso, pp. 17-19  | (vv. 305-351) |
| g) 1 sestina, p. 19  | (vv. 352-357) |
| h) 106 versi in selva con un breve inserto di endecasillabi sciolti, pp. 20-23 | (vv. 358-438) |
| i) 35 endecasillabi sciolti, pp. 23-24   | (vv. 439-472) |
| l) 12 quartine a rima alternata, pp. 25-26                                     | (vv. 473-518) |
| m) 167 versi sciolti, endecasillabi e versi ipermetrici, pp. 26-32             | (vv. 519-674) |
| n) 7 distici a rima baciata ipermetrici, pp. 32-33                             | (vv. 675-688) |

- |  |                |
|--|----------------|
| o) 75 endecasillabi e settenari sciolti, pp. 33-35 | (vv. 689-746)  |
| p) 10 quartine a rima alternata, pp. 35-37         | (vv. 747-786)  |
| q) 7 ottave, pp. 37-39                             | (vv. 787-831)  |
| r) 545 endecasillabi sciolti, pp. 39-58            | (vv. 832-1334) |

Confrontando i dati della tabella con il testo originale e la sua traduzione, si potrà notare che solo in 6 casi su 16 (quelli, cioè, indicati da b, i, l, n, p, q) una particolare scelta metrica del traduttore coincide con un diverso 'frammento' del testo inglese; al contrario, per un solo 'frammento', ad esempio quello costituito dai vv. 180-351, il traduttore può avvalersi di soluzioni metriche diverse (c, d, e, f). I dati della tabella mostrano inoltre che si ha espansione massima rispetto all'originale quando il traduttore opta per scelte formali particolarmente esigenti, come i distici a rima baciata (d) o la terza rima (f), meno per le ottave (c, q) e le quartine (l, p); sono molto varie, infine, le percentuali degli scarti che si notano nelle parti in versi sciolti.

Costituisce un'appendice a questo discorso sulle scelte formali del Nicolini traduttore il caso dei tre brani tradotti dal *Childe Harold's Pilgrimage*, pubblicati per la prima volta nell'edizione dei *Poemi* del 1837 (sebbene il primo e il terzo abbiano una prima redazione manoscritta che risale al 1825): *L'Addio alla patria* è costituito da 20 quartine a rima alternata che riproducono le 10 strofe di otto versi a rima alternata dal Canto I, XIII; le 9 quartine a rima alternata di *A Inez* copiano perfettamente la struttura formale di *To Inez* (Canto I, LXXXIV); nel *Canto marziale degli albanesi*, invece, 11 sestine con schema AABCCB rendono le 11 quartine dal Canto II, LXXII. Non pare metodologicamente corretto assimilare questi dati a quelli presentati sopra perché qui abbiamo a che fare con dei cosiddetti "frammenti lirici" — testi, dunque, difficilmente comparabili alla primaria vena narrativa dei *Turkish Tales*, e inoltre scelti appositamente da Nicolini per le proprie sperimentazioni più che in vista di una traduzione completa e organica del testo<sup>77</sup>.

4.4. Se la considerazione dei dati statistici e formali<sup>78</sup> proposti in 4.1 e 4.3 possono aiutare a distinguere tipologicamente le traduzioni di Nicolini, è pure importante rileggere i medesimi dati per seguire lo sviluppo evolutivo dell'attività di Nicolini come traduttore. Possiamo così distinguere tre fasi cronologiche e metodologiche: la prima, che coincide con l'interesse iniziale per Byron e con la pubblicazione de *Il Corsaro* nel 1824, vede l'impiego del verso sciolto e una forte tendenza all'espansione parafrastica dell'originale; un secondo momento, l'edizione del 1834, testimonia le prime circoscritte sperimentazioni di altre forme metriche e strofiche (*La Sposa d'Abido*) e il tentativo di uso più con-

trollato del verso sciolto (revisione de *Il Corsaro*, *Lara* e soprattutto *Parisina*); l'edizione del 1837, infine, oppone agli sperimentalismi formali de *Il Giaurro* un rinnovato impiego del verso sciolto nelle altre nuove versioni e una generale maggiore asciuttezza traduttiva.

4.5. Sul fondamento delle considerazioni fin qui proposte, è ora possibile analizzare nei dettagli una selezione delle traduzioni di Nicolini. Sono due i testi presi come modello: il primo è il Canto III de *Il Corsaro*, meritevole d'indagine poiché di esso si è potuto considerare, oltre alle varie edizioni a stampa, anche la redazione manoscritta; il secondo è *Parisina*, scelto appositamente perché i dati sopra presentati avanzano l'ipotesi di una traduzione particolarmente riuscita.

4.5.1. Il Canto III de *Il Corsaro* ha, fra le traduzioni nicoliniane, la più lunga e articolata storia editoriale: al 1824 risalgono infatti sia la versione olografa del Canto III sia la prima edizione a stampa, alla quale segue — durante la vita di Nicolini — la pubblicazione de *Il Corsaro* nelle edizioni dei *Poemi di Giorgio Lord Byron* datate 1834, 1837, 1842 e 1850. L'analisi comparativa di tutte queste edizioni — al fine di commentare l'articolarsi delle scelte traduttive del bresciano — riduce però l'ambito d'indagine alla redazione manoscritta e alle prime due edizioni a stampa, del 1824 e del 1834. Le edizioni successive riproducono il testo del 1834, tranne che per l'eliminazione di qualche refuso o per qualche variante puramente grafica<sup>79</sup>. Anche il conteggio del numero dei versi — 883 nel manoscritto e nell'edizione del 1824, 893 nell'edizione del 1834 e nelle successive — indica un'evoluzione che si ferma sostanzialmente al 1834.

La comparazione — tra il manoscritto e la prima edizione a stampa, ovvero tra questa e quella del 1834 — rivela anzitutto un buon numero di varianti lessicali<sup>80</sup>. In alcuni casi la sostituzione lessicale non sembra dipendere dal desiderio di una maggiore fedeltà al testo e nemmeno dalle necessità ritmiche del verso:

(a) *PW*, p. 295, vv. 121-122:

They seek Anselmo's cavern, to report  
The tale too tedious — when the triumph short.

MS, p. 13:

Muovon d'Anselmo, messagger funesti  
Di lor breve trionfo e di lor scempio

1824, p. 82:

Muovon d'Anselmo, relator funesti [...idem]

- (b) *PW*, p. 297, vv. 295-296:  
 It fear'd thee, thank'd thee, pitied, madden'd, loved.  
 Reply not, tell not now thy tale again,  
 1824, p. 92:  
 Perdei senno — t'amai — Non replicarmi  
 La tua nota novella. — Ami altra donna. —  
 1834, p. 148:  
 Perdei senno — t'amai. — Non ricantarmi [...idem]
- (c) *PW*, p. 299, v. 439:  
 Equipped for flight, her vassals — Greek and Moor;  
 1824, p. 100:  
 Greci e Mori vassalli — A lui fan cerchio  
 1834, p. 154:  
 Greci e mori soldati. — A lui fan cerchio
- (d) *PW*, p. 301, vv. 579-580:  
 [...] bestrides the beach, and high  
 Ascends the path familiar to his eye.  
 1824, p. 108:  
 Sentier divora — a sommo aspira — è giunto —  
 1834, p. 159:  
 Sentir divora — a sommo anela — è giunto. —
- (e) *PW*, p. 301, vv. 589-590:  
 Its lips are silent — twice his own essay'd  
 And fail'd to frame the question they delay'd;  
 MS, p. 38:  
 [...]; ma l'affanno il varco  
 De le fauci contende a la parola —  
 1824, p. 109:  
 [...]; ma l'affanno il varco  
 De le fauci impedisce a la parola —
- (f) *PW*, p. 301, v. 605:  
 And the cold flowers her colder hand contain'd,  
 1824, p. 110:  
 E in sì dolce e sì vago atto rinchiude  
 Ne la gelida mano i freschi fiori,  
 1834, p. 160:  
 E in sì dolce e sì vago atto ella stringe  
 Fra la gelida mano i freschi fiori<sup>81</sup>.

In altri esempi, invece, la variazione mira a una traduzione più efficace, attraverso l'introduzione di un poliptoto (g), attraverso una maggiore fedeltà all'originale che meglio riflette il legame psicologico fra i protagonisti della vicenda (i), ovvero attraverso l'introduzione di una

metonimia che, pur allontanando la traduzione dall'originale, realizza una fedeltà più profonda fondata sulla contrapposizione luce/ombra ricorrente in tutta la stanza XIX del testo inglese (l); un caso particolare è quello (h) in cui l'accumulo di imperativi e modali giunge alla piena adeguatezza nel testo del 1824, per poi essere un poco impoverito nella redazione del 1834:

(g) *PW*, p. 295, vv. 97-98:

While yet was Hope they soften'd, flutter'd, wept —  
All lost — that softness died not — but it slept;

MS, p. 12:

Morta la speme, ei non perir con essa

1824, p. 81:

Morta la speme, ei non morir con essa

(h) *PW*, p. 295, vv. 103-104:

Silent you stand — nor would I hear you tell  
What — speak not — breathe not — for I know it well —

MS, p. 12:

Ah tacete! — so tutto — udir non posso

Quel ch'io già...sì, so tutto — alcun non parli

1824, p. 81:

Ah tacete — so tutto — udir non voglio

Quel ch'io già...sì, so tutto — alcun non parli

1834, p. 141:

Voi non parlate — non mi cal... so tutto

A che udir? sì, so tutto — alcun non parli

(i) *PW*, p. 297, vv. 319-320:

That hated tyrant, Conrad — he must bleed!  
I see thee shudder, but my soul is changed —

MS, p. 24:

Convien ch'ei pera — Abbrividir tu sembri

1824, p. 94:

Convien ch'ei pera — Abbrividir ti veggo

(l) *PW*, p. 301, vv. 593-594:

He would not wait for that reviving ray —  
As soon could he have linger'd there for day;

MS, p. 38:

[...], il ridestarsi

Parso gli fora attendere del giorno

1824, p. 109:

[...]; il ridestarsi

Parso gli fora attendere del Sole —

In un caso, infine, viene corretto un vero e proprio errore interpretativo, passando dall'accezione propria a quella figurata di "brand":

(m) *PW*, p. 298, vv. 380-385:

But since the dagger suits thee less than brand,  
I'll try the firmness of a female hand.  
The guards are gain'd — one moment all were o'er —  
Corsair! we meet in safety or no more;  
If errs my feeble hand, the morning cloud  
Will hover o'er thy scaffold, and my shroud.

1824, p. 97:

Ma dacché meglio che il pugnale la face  
Regge in tua man, proverò quanto ei regga  
In man di donna — In punto è il tutto — In breve...  
Corsaro!... o più non ci vedremo, o in salvo —  
Se appien non colgo, al mio ferètro e al tuo  
Palco le nebbie del mattin fien manto —

1834, pp. 151-152:

Ma dacché meglio che il pugnale la spada  
Trattar ti vantì, io proverò se il sappia  
Donna trattar. — Compre ho le guardie... In breve  
Corsaro!... o più non ci vedremo, o in salvo. —  
Se la debil mia destra il mio proposito  
Male asseconda, al mio ferètro e al tuo  
Palco le nebbie del mattin fien manto.

Quest'ultima citazione, volutamente estesa ben al di là del problema lessicale analizzato, può opportunamente esemplificare l'introduzione di variazioni strutturali oltre che lessicali nei testi di Nicolini. Il passo di Byron è costruito sulla ripetuta opposizione tra Gulnare che parla ("I, my") e Conrad ("thee, thy"), sebbene il loro destino sia comune ("we"); l'intento di Gulnare è sottolineato dalla rima "brand/hand", il contrasto fra la sua natura femminile e la violenza omicida compare nella frase allitterante "the firmness of a female hand" che rinvia per opposizione a "my feeble hand". Le traduzioni nicoliniane riproducono solo in parte tali richiami testuali: entrambe, anche se in modo diverso, fondano l'opposizione tra i due protagonisti sull'azione espressa dai verbi "regge in tua man" / "regga in man di donna" (1824), "trattar ti vantì" / "sappia donna trattar" (1834); il riferimento alla "feeble hand" è solo nella traduzione del 1834, sebbene la frase "Se la debil mia destra il mio proposito / Male asseconda" sia meno esplicita della precedente versione "Se appien non colgo"; la traduzione del 1834, oltre a rimuovere l'errore di cui si è detto sopra, è più fedele all'originale in "Compre ho le guardie".

Si possono contare, nel Canto III de *Il Corsaro*, oltre quaranta esempi di variazioni strutturali: le più semplici mostrano una diversa sequenza lessicale nell'articolazione del verso, al fine di migliorarne la cadenza accentuativa (n); talvolta si passa da una traduzione letterale ad una più libera, ma in grado di creare una certa ricorrenza formale nei versi (o); talaltra, una traduzione più fedele non sembra offrire un migliore risultato poetico (p); nei casi in cui il testo italiano si allontana in buona misura dall'originale, la traduzione può venire a includere un'espansione che interpreta (q) o esplicita (r) quanto si trova nel testo inglese:

(n) *PW*, p. 297, vv. 304-305:

But speak not now — o'er thine and o'er my head  
Hangs the keen sabre by a single thread;

MS, p. 23:

Non più, Corsaro — Ad un medesimo filo  
Sospeso pende sovr'entrambi il ferro —

1824, p. 93:

Non più, Corsaro — Ad un medesimo filo  
Pende sospeso sovra entrambi il ferro —

(o) *PW*, p. 294, v. 70:

The wind was fair though light; and storms were none.

1824, p. 79:

E sì fu destro, benché lieve, il vento;  
E sì niuna procella — [...]

1834, p. 140:

E sì fu destro, benché lieve, il vento;  
E sì fu calmo il mar. — [...]

(p) *PW*, p. 297, vv. 262-266:

Close to the glimmering grate he dragg'd his chain;  
And hoped *that* peril might not prove in vain.  
He raised his iron hand to Heaven, and pray'd  
One pitying flash to mar the form it made:  
His steel and impious prayer attract alike —

1824, pp. 91-92:

[...] — Tragge a la grata  
Balenante, e le man gravi di ferri  
Alto levando, un fulmine pietoso,  
Che torni in polve la sua polve, in dono  
Supplica al ciel — La scellerata prece  
La folgore attraea del par che il ferro;

1834, p. 147:

[...] — Tragge a la grata  
Balenante, e le man gravi di ferri  
Alto levando, un fulmine dal cielo

Supplica in don che la fattura annulli  
Che fattura è del ciel. — L'empia sua prece  
La folgore attraea come i suoi ferri;

(q) *PW*, p. 297, vv. 286-287:

Well have I earn'd — nor here alone — the meed  
Of Seyd's revenge, by many a lawless deed.

1824, p. 92:

Cessa — da tempo il tuo signor siffatto  
Premio mi debbe di mie colpe tante —

1834, p. 148:

Gran tempo è già che le mie colpe tante  
Segno m'han fatto del celeste sdegno,  
Di cui ministro è il tuo signor soltanto. —

(r) *PW*, p. 298, vv. 372-376:

I heard the order — saw — I will not see —  
If thou wilt perish, I will fall with thee.  
My life, my love, my hatred — all below  
Are on this cast — Corsair! 'tis but a blow!  
Without it flight were idle — [...]

1824, p. 97:

Io stessa udii... vidi apprestarsi io stessa...  
Ma di più non vedrò — No — l'amor mio,  
La mia vendetta, la mia vita istessa  
Chieggono un colpo — Un colpo sol, Corsaro! —  
Che val la fuga, se costui non pere?

1834, p. 151:

[...] — Io stessa intesi... io vidi...  
Io non vedrò — Se tu a perir ti ostini,  
Teco perisco anch'io. — La mia salvezza,  
Il mio amor, l'odio mio, tutto mi dice  
Che d'uopo è un colpo — Un colpo sol, Corsaro!  
Fuggir che monta, ove costui non pera?

Altro si potrebbe dire, ed altri esempi aggiungere, per spiegare la natura dei successivi e diversi interventi di Nicolini sulla sua traduzione di *The Corsair*. Si può tuttavia affermare che l'ultimo brano citato (s) esemplifichi in modo adeguato il caratteristico procedere del Nicolini traduttore, cioè il tentativo di esplicitare con pienezza quanto si trova nel testo originale anche se ciò comporta una tendenza all'espansione che dilata l'unità del verso byroniano. Ed è significativo che la versione del 1834 di questo brano introduca la traduzione di quel verso "If thou wilt perish, I will fall with thee" che — curiosamente assente nel testo

del 1824 — segna il desiderio di morte e la fusione di amore e morte, tipici di tanta produzione poetica romantica<sup>82</sup>.

4.5.2. Amore e morte si intrecciano anche in *Parisina*, la cui traduzione merita di essere considerata nei dettagli, perché i dati statistici esposti sopra (cfr. 4.1) ne preannunciano la buona qualità, e perché Nicolini affermò che quest'opera di Byron "per felicità d'invenzione, e per correzione di disegno può essere annoverata fra le sue cose migliori", tanto da dedicarle un saggio critico<sup>83</sup>.

La traduzione mostra un severo controllo della parola, così da ridurre al minimo le espansioni e i tagli operati sul testo originale. L'esempio più chiaro di espansione esplicativa ricorre nella descrizione dei momenti che precedono l'esecuzione di Ugo (a); più importante è la soppressione di un verso del testo inglese in cui Azzone accusa la propria sposa infedele di essere la causa diretta della morte di Ugo (b); in (c), la mancata traduzione di un verso sembra dipendere da una svista tipografica:

(a) *PW*, p. 335, vv. 428-429:

Dark the crime, and just the law —  
Yet they shudder'd as they saw.

1834, p. 75:

Nera è la colpa, è ver, giusta la pena;  
Ma quel truce spettacolo, quel fero  
Apparecchio di morte ogni alma agghiaccia.

(b) *PW*, p. 333, vv. 219-222:

Go! woman of the wanton breast;  
Not I, but thou his blood dost shed:  
Go! if that sight thou canst outlive,  
And joy thee in the life I give.

1834, p. 69:

Vattene, o donna d'impudiche voglie;  
E se a tal vista sopravvivere puoi,  
Godi la vita ch'io ti lascio in dono.

(c) *PW*, p. 332, vv. 151-155:

Where high-born men were proud to wait,  
Where Beauty watch'd to imitate  
Her gentle voice, her lovely mien,  
And gather from her air and gait  
The graces of its queen!

1834, p. 67:

[...], ove i suoi cenni  
La Nobiltade ambia, dove i suoi modi,

La Bellezza spiava, onde imitarli,  
Onde farne tesoro, onde a la scola  
Educarsi di lei, già sua reina!<sup>84</sup>

Le qualità della traduzione risalteranno chiaramente dall'analisi di un paio di strofe di *Parisina*. Il primo campione è costituito dalla strofa iniziale del poemetto:

(d) *PW*, p. 331, vv. 1-14:

It is the hour when from the boughs  
The nightingale's high note is heard;  
It is the hour when lovers' vows  
Seem sweet in every whisper'd word;  
And gentle winds, and waters near,  
Make music to the lonely ear.  
Each flower the dews have lightly wet,  
And in the sky the stars are met,  
And on the wave is deeper blue,  
And on the leaf a browner hue,  
And in the heaven that clear obscure,  
So softly dark, and darkly pure,  
Which follows the decline of day,  
As twilight melts beneath the moon away.

1834, p. 63:

Volge quell'ora che dal bosco ascolti  
Alto sonar de l'usignuolo il pianto;  
Volge quell'ora che più dolci accenti  
Si pispiglian gli amanti, e lievi aurette  
E vicini ruscelli in dolce accordo  
Beano i silenzi di solinghe chiostre.  
E già fulgono gli astri e già velato  
Hanno i fior le rugiade; e più profondo  
Il ceruleo dell'acque, e più infoscato  
È il color de le fronde e l'aere opaco  
Di quel chiaror sì dolcemente fosco,  
Sì foscamente puro, in che si solve  
Il crepuscolo allor che, superato  
Da la luna che sorge, il dì s'asconde.

Il poemetto, il primo in cui Byron abbandona l'ambientazione orientale, si apre con la descrizione di una scena naturale in cui tutti i dettagli — il bosco, il silenzio, il buio della sera — si sommano per produrre quel senso di melanconica bellezza che colora tutta la storia, smorzando i toni melodrammatici insiti nella vicenda di amore, incesto e morte.

La traduzione ricrea in modo adeguato questa particolare atmosfera, anzi alcuni dettagli vengono ulteriormente marcati: “The nightingale’s high note” diventa “de l’usignolo il *pianto*”; e mentre in Byron le promesse degli amanti “Seem sweet”, l’apparenza e il dubbio sono rimossi nei “più dolci accenti” di Nicolini. Il traduttore è pure abbastanza abile nel riprodurre le ricorrenze formali e lessicali del testo originale: la struttura anaforica dei vv. 1 e 3 “It is the hour when” è ben resa da “Volge quell’ora che”; l’anafora costruita sulla reiterazione della congiunzione “and” e la struttura parallela dei sintagmi preposizionali (vv. 8-11) trovano una soluzione adeguata nella duplice traduzione italiana: la ripetizione di “E già” segna il tempo ormai trascorso, la ripetizione di “e più” (che forse allude anche ai comparativi dei vv. 9-10) mostra il divenire del mondo naturale che si prepara alla notte e, dunque, all’incontro degli amanti; va infine notata la buona resa del gioco lessicale al v. 12 che diventa “sì dolcemente fosco, / Sì foscamente puro”.

Una seconda ed ultima citazione — la quinta strofa di *Parisina* — potrà meglio esemplificare gli interventi del traduttore sul testo inglese:

(e) *PW*, p. 331, vv. 65-80:

And Hugo is gone to his lonely bed,  
 To covet there another’s bride;  
 But she must lay her conscious head  
 A husband’s trusting heart beside.  
 But fever’d in her sleep she seems,  
 And red her cheek with troubled dreams,  
 And mutters she in her unrest  
 A name she dare not breathe by day,  
 And clasps her lord unto the breast  
 Which pants for one away:  
 And he to that embrace awakes,  
 And, happy in the thought, mistakes  
 The dreaming sigh, and warm caress,  
 For such as he was wont to bless;  
 And could in very fondness weep  
 O’er her who loves him even in sleep.

1834, p. 65:

Ugon s’è corco, e il solitario letto  
 Preme agognando la non sua consorte;  
 Ma l’infida posar debbe sul core  
 De l’ignaro marito il reo suo capo.  
 Ma febbrile è il suo sonno, e per lascivi  
 Sogni acceso il suo volto, e mormorando  
 Fra le sue fervide smanie ella va un nome  
 Che profferir desta non osa, e al seno,

Che d'altri avvampa, il suo signor si stringe.  
 Svegliasi Azzone a que' focosi amplessi,  
 E beato in idea, quelle carezze,  
 Que' vogliosi sospir per suoi prendendo,  
 Mosso per poco a lagrimar si sente  
 Sovra lei che gli par che anco nel sonno  
 Di struggersi d'amor per lui non resti.

In questa strofa è mantenuto soltanto il contenuto narrativo dell'originale. Nicolini manipola infatti la presentazione byroniana di Parisina, sottolineandone l'infedeltà e la lussuria: così "she" diventa "l'infida", "her conscious head" è "il reo suo capo", i suoi "troubled dreams" sono "lascivi sogni", "her unrest" diventano le "sue fervide smanie", e "The dreaming sigh" appare come "Que' vogliosi sospiri".

Sembra qui agire un intento moraleggiante che vuole spiegare e, pertanto, esorcizzare il contrasto fra passione individuale e norma etica e sociale — contrasto che costituisce il cardine, sia di tutta la produzione giovanile byroniana, sia del moto di attrazione/repulsione esercitato da queste opere sui lettori d'Inghilterra e dell'Europa tutta.

4.5.3. Si conferma dunque quanto già accennato (in 3.4.3., sopra) circa l'ambiguo atteggiamento del traduttore e del pubblico italiano nei confronti dei poemetti narrativi: ma se l'apprezzamento si mescola alla critica nella ricerca del nuovo, ciò vale soprattutto per i contenuti — il dominio della passione e della sensibilità romantiche mette in discussione gli ideali illuministici della razionalità e della misura —, molto meno per la forma, che continua i modi della tradizione poetica. Infatti,

Il rivolgimento prodotto nelle lettere italiane dal Romanticismo trova la poesia, anche quella più sensibile ai tempi mutati, impreparata a tradurre le novità di temi e di ispirazione in una forma che rompa con la tradizione<sup>85</sup>.

Per valutare in modo adeguato la qualità delle traduzioni nicoliniane da Byron, pare dunque interessante proporre qualche osservazione sulla dizione poetica di Nicolini; infatti, sebbene già i soli brani citati offrano materiale per considerazioni interessanti, l'analisi linguistica dell'intero Canto III de *Il Corsaro* e di *Parisina* potrà adeguatamente documentare — nei diversi ambiti della fonetica, della morfosintassi e del lessico — il legame di Nicolini con la tradizione letteraria<sup>86</sup>.

Per quanto riguarda l'aspetto grafico/fonetico, la caratteristica più importante è la grande frequenza di parole apocopate: gli oltre 230 esempi individuati nel campione analizzato riguardano sostantivi ("cagion" 72,

79; “ciel” 77, 78, ...; “disperazion” 76, 163; “mestier” 151; “pallor” 66, 157; “rumor” 155; “sospir” 65, 77, 78) e verbi (“abbrividir” 149; “cozzar” 148; “mirar” 76, 139; “udir” 141), ma anche aggettivi (“amabil” 142; “ducal” 71, 77; “lontan” 155; “vil” 148), avverbi (“allor” 76, 147, ...; “ancor” 67, 69, 70, ...; “invan” 79, 161, ...; “pur” 68, 72, 79, ...) e preposizioni (“vêr” 77, 172), senza che questa artificio venga limitato a parole connotate poeticamente (“amor” 65, 68, 77, 142, ...; “cor” 64, 65, 70, 138, 139, 140, ...; “dolor” 68, 162; “fatal” 143, 154; “morir” 66, 69, 72, 143, 145, 148) o di denso spessore semantico nel testo specifico (“destin” 80, 161; “fedel” 149, 163; “furor” 64, 80, 147, 157; “mar” 137, 139, 140, ...; “orror” 65, 73, 75, 157). Talvolta forme apocopate alternano a varianti piene delle parole: così, accanto ai consueti “amor”, “ciel”, “cor/cuor” e “mar” appaiono “Amore” (158), “cielo” (69), “mare” (150) e più spesso “core” (64, 65, 77, ...); ma “alfin” (71, 149, 157) alterna con “alfine” (159), “fè” (149, 150) con “Fede” (158), “prigionier” (141) con “prigioniero” (145), “pugnâl” (149, 151) con “pugnale” (66), “sol” (75, 137, 151, ...) con “sole” (75, 137, 152, ...), “uom” (79, 160, 161) con “uomo” (157, 157) e “vel” (160) con “velo” (160). L’uso generalizzato di questo artificio formale sembra corroborare l’ipotesi che esso venga utilizzato da Nicolini per banali necessità metriche, senza alcun intento marcatamente stilistico. Per lo stesso motivo, cade una vocale intermedia in parole come “medesmo” (79), “carco” (153), “trasferto” (154), “corcarsi” (158), “merta” (161), “opra” (142, 144, 155, 156, 157) e “spirto” (71, 76, 138, 142)<sup>87</sup>.

Si richiamano direttamente alla tradizione letteraria, invece, le forme non apocopate in -ate/-ade e -ute/-ude, come “cittade” (154), “virtudi” (158) e “pietate” (68, 75, 145) / “pietade” (157); ma è pure attestata la variante “pietà” (77, 157, 161) e, sistematicamente, “libertà” (68, 139, 149, 153).

Il sostantivo “cor/core” è l’esempio più comune — quasi 50 occorrenze — del mancato dittongamento di /o/ in /uo/, pure tipico della tradizione lirica. Altri casi sono rappresentati da “loco” (64, 69, 154, 161), “scola” (67) e “tonar” (66), mentre “pote” (71, 79) alterna con “può” (79, 79) / “puote” (157) e “sonar” (63, 72, 145) / “sonò” (66) / “sonasse” (145) alternano con “suonar” (163) / “suon” (74). Più raro è il mancato dittongamento di /e/ in /ie/: “queto” (137), “fero” (161), “fera” (72; ma c’è “fiera”, 153).

Un ultimo caso di variante fonetica legato alla tradizione poetica è dato da una serie di allotropi latineggianti quali “sculta” (71; ma c’è “scolpite” 78), “surse” (75), “vulgo” (75), “esciti” (151), “debil” (152) e “rimaso” (157).

La morfosintassi verbale costituisce l'ambito grammaticale in cui maggiormente sono presenti tratti che collegano la dizione poetica nicoliniana alla tradizione letteraria. Del verbo *fare* scartano dallo standard linguistico del tempo le forme di imperfetto "fea" (77, 78, 146, 155, ...), e di passato remoto "festi" (70). Ancor più ricorrenti sono le varianti antiche e letterarie del verbo *essere*: l'imperfetto di prima persona "era" (149), il passato remoto "fur" (78) / "furo" (68) accanto a "furono" (78), i futuri "fia" (66, 72, 78, 149, 157) e "fien" (152), i congiuntivi presenti "sii" (72) e "sièn" (148), i condizionali "saria" (67, 72, 140, 144) e "fora" (64, 69, 159) / "fôra" (143, 146, 147, 154, 157). Di *avere* si nota solamente il condizionale "avria" (68, 68, 141). Il modale *dovere* mostra le forme di presente "deggio" (149), "dêi" (144), "dee" (71, 72) / "de" (143) e "denno" (151) / "den" (146). Di *potere*, oltre alle forme "pote" / "puote" citate poco sopra, sono attestati il presente plurale "puon" (70) e il condizionale "potria" (140). *Volere* mostra l'imperfetto di prima persona "volea" (150) e il condizionale "vorria" (148).

Tra le desinenze verbali, faceva parte dell'uso comune — e non costituisce quindi una marca di letterarietà — l'alternanza -ea,-ia/-eva,-iva all'imperfetto, assai frequente nel campione analizzato: "vedea" (78), "sentia" (69), "affrontava" (67), "ricordava" (74); vale lo stesso per le forme di plurale come "mettean" (73), "vivean" (140) o "sapean" (156), le quali attestano anche la predilezione per le forme apocope, pure ricorrente nella terminazione -an del presente plurale: "calan" (137), "splendon" (158), "trovan" (163). Rappresentano invece un consapevole arcaismo letterario le terminazioni -âr,-îr/-aro,-iro per il passato remoto di terza persona plurale: "lanciâr" (71), "morîr" (141), "si sollevaro" (77), "finiro" (77).

Per quanto riguarda la topologia, il campione analizzato attesta tre esempi del cosiddetto 'imperativo tragico', cioè l'imperativo con pronome atono anteposto<sup>88</sup>, uno stilema legato alla dizione poetica settecentesca: "ti raccomanda al cielo" (69), "Prendi questo pugnâl - sorgi - e mi segui" (149), "Sorgi - mi segui" (150).

Assai più comune (circa 50 esempi), e parte del retaggio tradizionale, è l'uso enclitico dei pronomi: "recossi" (66), "chinossi" (69), "sentiasi" (73), "mertansi" (149), "stommi" (143), "diceati" (148), "avealo" (157), "avriale" (68), "destolla" (66), "restavagli" (79), "stassene" (67); ma non mancano esempi di alternanza tra l'uso enclitico e quello anteposto del pronome, anche nella medesima frase: "il salveran, se vivo, / Placheranlo se spento" (142), "Meravigliano, accennansi, sorrisoni, / A l'orecchio si parlano" (156).

La sequenza arcaica *lo mi* dei pronomi atoni (invece di *me lo*) compare una sola volta: “...e in mia balia / Lo mi tengo” (143).

Accanto a tali scelte tradizionali, di carattere letterario se non addirittura arcaizzante, compare una struttura “di carattere schiettamente prosastico (se non prosaico)”<sup>89</sup>, cioè il tipo *il di lui/lei per il suo/la sua*: “del di lei misfatto” (66), “a la scola / Educarsi di lei” (67), “la scure calò di lui sul capo” (77), “la sola di lei muta risposta” (157).

Allargando la prospettiva all’analisi della frase nel suo complesso vanno ora analizzati quegli artifici poetici tradizionali che ne modificano la struttura regolare. È innanzitutto stilema assai frequente l’inversione del consueto ordine delle parole, che può riguardare sia il sintagma nominale sia quello verbale, ovvero coinvolgerli entrambi: “La morte tua” (69), “Il paterno tuo mar” (139), “tale uno sguardo” (66), “de l’usignolo il pianto” (63), “di Parisina / La bellezza fatal” (72), “de la colpa il frutto” (149), “le sembra / Che sopra il suo delitto ogni astro splenda” (65), “Qual da sua base un simulacro scosso” (73), “Che proferir desta non osa” (65), “finir non posso” (69), “Compre ho le guardie” (151), “Medora istessa / Perdonato gli avria” (158), “e visto avesse / De la lampa che ardea batter la luce” (66), “Su la torre passato ha il giorno intero” (140). Comune, seppur meno frequente, è la figura sintattica dell’iperbato, anche questo uno stilema tipico della migliore tradizione poetica italiana: “Ugon l’aspetto / Affrontava del padre” (67), “né la trasmessa / In me, sua prole, eredità d’infamia” (70), “Co-desti ove tu scendi avi sovrani” (71), “e a sé di figli / Vide intorno scherzar vaga corona” (78), “il tuo / Baciando, inconquistata Salamina, / Famoso golfo” (137), “Gli sparsi in riva de l’umil Cefiso / Folti ulivetti” (138-9), “i verdeggianti / Lungo a sacre moschee mesti cipressi” (139), “Le presso al tempio di Teséo solinghe / Palme crescenti” (139), “Le sul volto e sul sen cascanti chiome” (153).

Venendo infine a considerare le scelte lessicali del traduttore, il campione testuale sottoposto ad indagine mostra la presenza quantitativamente rilevante e qualitativamente significativa di latinismi o varianti lessicali latineggianti, ovvero lessemi tipici della dizione poetica del passato, ovvero usi traslati e figurati tradizionali.

Si possono considerare veri e propri latinismi poetici<sup>90</sup> parole come “ambagi” (152), “atra” (138), “deserto” (nel senso di *abbandonato*, 147, 156), “ima” (79), “inulta” (149), “ir” (149) / “iva” (152, 158) / “ito” (140), “murmure” (158), e “pondo” (73, 152, 154). Sono varianti latineggianti “aere” (63, 140) e “auretta/e” (63, 152, 160), “alma/e” (66, 67, 71, 74, 75, ...), “cattivo” (142, 145), “duolo” / “duol” (79, 161, 161), “lito” (140, 154) e “subbietto” (139).

Ancor più ricco è l'elenco di lessemi caratteristici della dizione poetica tradizionale: "ambascia" (146), "anco" (65, 72, 75, ...), "anzi" (nel senso di *prima*, 69), "anzi" (nel senso di *davanti*, 159), "appo" (74, 163), "ascoso/i" (78, 141), "beltà" (73, 153, 158), "brando/i" (67, 70, 70, 142, 151, 151, 156), "buffa" (147), "cangiata" / "cangia" (157), "crini" (143), "desio" (64, 158) / "desioso" (152) / "desir" (157, 161), "dianzi" (138, 148, 158, 160), "faci" (158), "foriero" (145), "frazza" (158) / "frali" (141), "guardo" (64, 139, 148, 155, 158), "guatando" (74) / "guata" (153), "ignuda/i" (74, 67), "indarno" (142, 146, 147, 148, 158, 163, 163), "ivi" (162, 162, 163), "lampa/e" (66, 152, 152, 158, 159, 159), "lungi" (152, 153), "omai" (79, 137, 146, 154), "onde" (71), "ove" (67, 68, 143, 162, 163, 163), "palagio" (77, 77), "periglio" (64, 78) / "periglioso" (145), "piagge" (138), "polve" (71, 76, 78, 160), "poscia" (150, 153), "prece/i" (75, 77, 144, 147), "prece" (65, 66, 67, 69), "pria" (70, 163), "pugne" (79, 153, 153), "reina" (138, 156), "rio" (nel senso di *ruscello*, 63), "rio" (nel senso di *malvagio*, 145, 151), "servaggio" (151), "solingo" (153), "sovra" (65, 65, 66, 75, 151), "speme/i" (74, 141, 141, 146, 147, 148, 161), "stral/strale" (159, 67, 161), "tema" (163), "turbo" (73), "unquanto" (78)<sup>91</sup>, "vago/vaghe" (78, 137, 141, 148, 160, 160), "vieppù" (157).

Infine, hanno una lunga tradizione alle spalle anche forme metonimiche del tipo "legno" per *imbarcazione* (140, 150, 151, 154, 155, 156), "luci" per *occhi* (68, 71, 72, 76, 151) e "ferro" per *spada* (78, 149, 152, 156).

La ricca doratura neoclassica costituita da questi diversi tipi di termini poetici e/o arcaicizzanti è solo in parte alleggerita da varianti lessicali proprie del linguaggio comune: così, accanto ai citati "aere", "alma" e "lito" sono pure attestati "aria" (154), "anima" (71, 71, 74, ...) e "lido" (66, 159); accanto a "ove", "preci" e "speme" troviamo talvolta "dove" (67), "preghiera" (150), "speranza" (64, 142, 163); "chiome", "guardo" e "piagge" sono addirittura meno frequenti di "crini" (143) o "trecce" (160, 160), "sguardo/i" (64, 66, 72, 72, 138, 142, 145, 152, 156, 157) e "spiaggia" (143, 163).

Costituisce, infine, un caso unico nel campione testuale analizzato l'espressione "lento-ondeggianti" (74), riferito alle campane: l'impiego di questi composti aggettivali, di ascendenza greco-latina e di ampio uso nel Seicento, è favorito nella poesia romantica dai modelli ossianici<sup>92</sup>.

A conclusione di questa breve indagine sulla dizione poetica di Nicolini, quest'ultimo esempio opportunamente dimostra la difficoltà di discriminare le diverse suggestioni letterarie — talora contrastanti, talaltra armonicamente concordi — in un fase di fermento e di crisi evo-

lutiva, come fu quella della poesia del primo Ottocento. In ambito fonologico, morfosintattico e lessicale si è insistito sui dati linguistici che segnano la fedeltà di Nicolini alle forme della tradizione letteraria, ma si è notato che questi dati non sono per nulla sistematicamente uniformi e omogenei.

Pare dunque lecito affermare che la variegata natura poetica del Nicolini traduttore rispecchi la contraddittorietà insita nell'opera di Byron — acclamato campione del romanticismo e antiromantico dichiarato, poeta degli eccessi passionali e continuatore delle misurate forme settecentesche<sup>93</sup>.

Ciò non può non condizionare il nostro giudizio sulla qualità delle traduzioni nicoliniane da Byron: il traduttore è fedele al suo autore poiché in entrambi il modello ideale di una nuova poetica è colorato dalla nostalgia della tradizione; su tale fedeltà si fonda poi quell'inevitabile 'tradimento' che è ogni traduzione. In tale ottica vanno riletti i commenti e le valutazioni su singoli brani delle traduzioni di Nicolini; e in tale ottica risulta chiaro che non è possibile dare un giudizio assoluto circa la qualità di queste versioni. Ma il dato storico propone un verdetto favorevole: Nicolini fu tra i primi in Italia a far conoscere in traduzione e divulgare in modo sistematico una parte significativa della produzione byroniana, interpretandone con sensibilità caratteri, atmosfere e suggestioni; inoltre, l'ampio successo editoriale delle traduzioni del bresciano riflette la loro adeguatezza alle condizioni e necessità culturali dell'epoca, ed è il segno più certo della loro qualità.

## 5. *La traduzione del Macbeth di Shakespeare*

5.1. Se Byron divenne la bandiera del romanticismo, l'opera di Shakespeare rappresentò il principale oggetto delle dispute critiche per il rinnovamento della tradizione letteraria propugnato dal movimento romantico. Infatti,

in Italia, come in tutta Europa, la battaglia romantica viene combattuta in buona parte nel nome di Shakespeare, e ciò soprattutto grazie alla identificazione di poesia romantica e dramma shakespeariano operata in Germania e in Francia<sup>94</sup>.

In reazione alla condanna volterriana e classicista del 'barbaro' Shakespeare, i critici e i poeti attivi a cavallo tra Settecento e Ottocento scoprirono le irregolari ma grandiose bellezze del drammaturgo elisabetiano, apprezzarono l'originalità del genio shakespeariano, ne lodarono l'indipendenza dalle unità pseudo-aristoteliche, e giunsero infine a propugnare la concezione dell'unità organica dell'opera d'arte<sup>95</sup>.

In tale linea di rinnovamento, i fautori del romanticismo italiano — nonostante l'illustre precedente antivolterriano e filoshakespeariano

del Baretti<sup>96</sup> e nonostante alcuni isolati tentativi settecenteschi di traduzioni italiane da Shakespeare<sup>97</sup> — furono debitori del pensiero critico tedesco, soprattutto nella figura di August Wilhelm Schlegel, traduttore di Shakespeare e autore delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811). La traduzione italiana del testo di Schlegel, uscita a cura di Giovanni Gherardini nel 1817, seguì di un anno la pubblicazione sulla “Biblioteca Italiana” del già ricordato saggio di Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*<sup>98</sup>. I poeti e i critici italiani più sensibili al rinnovamento delle lettere ebbero dunque a disposizione due opere che sollecitavano una conoscenza più approfondita ed estesa dei capolavori shakespeariani.

Madame de Staël, infatti, non solo esortava a tradurre in italiano i grandi delle letterature straniere, ma poneva in primo piano i drammi di Shakespeare:

Che se le lettere si arricchiscono colle traduzioni de' poemi, traducendo i drammi si conseguirebbe una molto maggiore utilità; poiché il teatro è come il magistrato della letteratura. Shakspeare, tradotto con vivissima rassomiglianza dallo Schlegel, fu rappresentato ne' teatri di Germania, come se Shakspeare e Schiller fossero divenuti concittadini. E facilmente in Italia si avrebbe un eguale effetto...<sup>99</sup>.

E, nella replica alle critiche mosse da più parti, pubblicata sul sesto numero della stessa rivista, la Staël allude a Michele Leoni, che in quegli anni stava approntando la prima traduzione italiana completa delle opere di Shakespeare:

Un letterato a Firenze ha fatto studi profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapresa una traduzione di tutto Shakespeare, poiché, cosa da non credere! non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo<sup>100</sup>.

Il *Corso* di Schlegel, poi, costituiva il più sensibile, aggiornato ed esauriente approccio critico al dramma shakespeariano. Esso divenne — accanto ad altri testi quali *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) e *De l'Allemagne* (1813) della stessa Madame de Staël, e *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813) di Jean-Charles-Léonard Sismonde de Sismondi — un'opera di riferimento obbligata dei romantici italiani, aprì la strada ad una nuova comprensione dell'opera shakespeariana quale allora la si veniva meglio conoscendo in lingua originale o nelle traduzioni francesi e italiane, e favorì la manifestazione di alcune importanti prese di posizione critiche da parte di letterati italiani.

“Il Conciliatore” rappresentò, naturalmente, una voce importante nell'apprezzamento di Shakespeare e nel rifiuto delle unità pseudo-

aristoteliche<sup>101</sup>. Tra i suoi collaboratori fa spicco in questo caso il nome di Ermes Visconti, l'autore delle *Idee elementari sulla poesia romantica* e soprattutto del *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*<sup>102</sup>. Significativo ai fini della nostra esposizione è l'Articolo Terzo delle *Idee elementari* dedicato alla "Definizione della poesia romantica": qui si allude alle "antiche favole settentrionali sulle Streghe" e si afferma che sul fondamento di "un meraviglioso di doppia origine e doppio carattere [...] si ebbero i magnifici incantesimi dell'Ariosto, e le Streghe del Macbeth"; Visconti sostiene poi che "in tutta l'antichità non si trova una scena paragonabile a quella di Lady Macbeth sonnambula" e conclude l'Articolo anticipando in qualche modo la tesi di fondo del successivo *Dialogo*:

È maniera romantica l'emanciparsi, ogniqualvolta l'azione il richieda, dalle unità drammatiche di tempo e di luogo, e sprezzare in somma qualunque prescrizione arbitraria de' retori sulle forme de' componimenti; in opposizione ai classicisti, i quali ne venerano alcune come Alcorano, ed altre ne stimano come specifici contro il supposto contagio del gusto licenzioso e corrotto<sup>103</sup>.

Nel *Dialogo*, l'esposizione mirata al rifiuto delle unità giunge al suo culmine argomentativo analizzando il *Macbeth* shakespeariano: dopo aver presentato un riassunto dell'intreccio, in cui si insiste ancora una volta sul carattere sublime della scena di Lady Macbeth sonnambula, Romagnosi (portavoce delle tesi romantiche di Visconti) espone le deformazioni che risulterebbero dal ridurre l'argomento del *Macbeth* entro gli schemi classici, giungendo poi ad una conclusione che non ammette repliche:

Scegliere la catastrofe: rappresenterete Macbeth lacerato da' rimorsi del passato e da paura dell'avvenire: lo zelo de' difensori della causa giusta: farete raccontare i misfatti antecedenti: dipingerete Lady Macbeth che finge tranquillità e sicurezza, e scopre il segreto della sua coscienza quando è sonnambula. Ma con ciò avrete poi fatto la storia della passione di Macbeth e di Lady Macbeth; avrete rappresentato come fa un uomo ad indursi a commettere un delitto atroce; avrete dipinto l'esultante e allo stesso tempo malinconica ferocia dell'ambizione quando supera il sentimento della giustizia? È vero che avrete scelto il momento più bello, cioè l'ultimo stadio de' rimorsi; ma una gran parte di bellezza l'avrete perduta; perché la bellezza di quest'ultimo stadio dipende in gran parte dal venir dopo gli altri; dipende dalla legge di continuità de' sentimenti dell'animo umano. E per informare lo spettatore dell'accaduto non sarete obbligato di ricorrere ai mezzi termini di narrazioni, soliloquj fatti apposta per informarlo? In Skakespeare tutto è azione, azione naturalissima. — Siate sincero, amico mio, convenite con me che l'unità di tempo

e di luogo è un pregiudizio. Già quello che si è detto del tempo conclude anche pel luogo. In somma convenite che se un avvenimento è naturale che succeda in ventiquattr'ore, la tragedia dev'essere di ventiquattr'ore come il *Filottete*, se non è naturale che succeda in ventiquattr'ore, la tragedia sia di molti giorni, di tutto quel tempo che bisogna. Se è naturale che succeda in un luogo solo, benissimo; se no, fatela in molti<sup>104</sup>.

La lunghezza della citazione non è qui giustificata solamente dal fatto che Nicolini conobbe e dovette ben meditare queste considerazioni in quanto futuro traduttore del *Macbeth*; essa intende sottolineare l'importante ruolo svolto da Visconti che, propagatore delle idee schlegeliane (lo stesso esempio del *Macbeth* ridotto a tragedia classica è tratto dalla Lezione X del *Corso* di Schlegel), influì direttamente sul pensiero critico dell'amico Alessandro Manzoni e quindi sul definitivo affermarsi delle posizioni romantiche<sup>105</sup>.

È ben noto il contributo manzoniano<sup>106</sup>: già nella *Prefazione a Il conte di Carmagnola* (1820) il rifiuto delle unità rappresenta un'implicita accettazione del modello shakespeariano, tanto che l'avversa recensione apparsa sulla "Biblioteca Italiana" del febbraio 1820 fa anche riferimento al *Macbeth*<sup>107</sup>. Di Shakespeare, Manzoni parla invece direttamente e molto nella famosa *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1823) facendo riferimento all'*Otello* (paragonato alla *Zaira* di Voltaire), al *Macbeth* e al *Riccardo II*; e a proposito del *Macbeth*, Manzoni ritorna al *Dialogo* di Ermes Visconti presentando gran parte del lungo brano citato sopra<sup>108</sup>. L'autorità poetica, critica e morale del Manzoni porta a soluzione tutte i contrasti della *classico-romanticomachia*, anche quelli sorti nel nome di Shakespeare<sup>109</sup>. È stato infatti autorevolmente scritto che

La comprensione di Shakespeare da parte del Manzoni, la sua costante ammirazione per lui, il suo assumerlo a modello e ideale d'arte, sono certamente tra le cause maggiori della straordinaria fortuna che, dopo le iniziali difficoltà, il drammaturgo ormai incontra in Italia. La "vittoria" romantica, e manzoniana, è anche, in effetti, la "vittoria" di Shakespeare: di qui il succedersi delle traduzioni, dal *Macbeth* di Giuseppe Niccolini (1830) alla traduzione di *Romeo and Juliet* (1831) di Gaetano Barbieri (che lasciò inedito anche l'*Othello*), da quella di varie opere curata da Junio Bazzoni e Giacomo Sormani (1830-1) alla versione di *Othello* e *Macbeth* di Virginio Soncini e a quelle di *Julius Caesar*, *Othello* e *Coriolanus* (1829, 1830, 1834) di Ignazio Valletta...<sup>110</sup>.

Molti tra i più importanti studiosi della fortuna di Shakespeare in Italia parlano di un "trionfo" shakespeariano celebrato attorno al 1830 con l'apparizione di questo gruppo di traduzioni<sup>111</sup>. Ma di vero e pro-

prio trionfo non si dovrebbe parlare: innanzitutto, per il ritardo cronologico di queste traduzioni — quasi dieci anni — rispetto alla prima versione shakespeariana completa di Michele Leoni<sup>112</sup> e alle esposizioni critiche filoshakespeariane appena ricordate; e poi, particolare ancor più significativo, per il generalizzato insuccesso editoriale di queste versioni.

Proprio dalla considerazione di tale insuccesso parte il recensore della “Biblioteca Italiana”<sup>113</sup> che, sui numeri di gennaio e febbraio del 1832, prima analizza pregi e difetti di queste traduzioni e poi ne ravvisa il fallimento commerciale nella mutata temperie culturale:

Forse in dieci anni addietro, quando anche i critici più sapienti contendevano principalmente delle estrinseche forme, una versione di Shakspeare sarebbe stata argomento di molte parole pro e contro. [...] Quando trattavasi di distruggere un pregiudizio di scuola, dimostrare che la via additata dai nostri vecchi maestri non era punto la sola che l’ingegno dell’uomo potesse aprirsi, Shakspeare correva naturalmente sulle bocche di tutti i critici, ed una versione delle sue tragedie avrebbe potuto tener luogo di molti ragionamenti, e troncare dalle radici lunghissime quistioni. Ma dopo che quella controversia è cessata, e gl’ingegni son volti a cercare, non più la forma esteriore, ma l’intrinseca materia della tragedia, Shakspeare è rientrato nella schiera di tutti gli altri scrittori: ...<sup>114</sup>.

Ma “l’intrinseca materia della tragedia” non trova il favore dei lettori italiani, poiché lo “sterile scetticismo” shakespeariano “non potrebbe consonar pienamente col gusto e coi bisogni di un’età in cui le arti e la gentilezza sono così gran parte del vivere sociale”<sup>115</sup>. La traduzione di Nicolini e quelle uscite nello stesso periodo non avrebbero dunque beneficiato degli interessi legati alla polemica romantica, e avrebbero anzi tratto svantaggio da una più attenta e spassionata analisi dell’opera di Shakespeare.

Come conciliare, dunque, l’idea del ‘trionfo’ shakespeariano del 1830 caratterizzato dalle molte traduzioni con l’innegabile fallimento editoriale di tali opere? La soluzione sta in un’attenta considerazione del pubblico a cui sono rivolte le versioni da Shakespeare: queste rappresentano certamente un segno importante dell’accettazione ormai indiscussa dell’opera shakespeariana, ma ci si deve pur sempre riferire a quel gruppo illuminato ed elitario, numericamente assai limitato, che aveva seguito da vicino l’imporsi della nuova poetica romantica<sup>116</sup>; il grande pubblico, soprattutto il pubblico dei teatri, ancora non conosce veramente e non può apprezzare il dramma shakespeariano.

Parrebbe ovvio, parlando di Shakespeare, fare riferimento al teatro. Invece,

Nei primi decenni dell'Ottocento il teatro drammatico in Italia ristagna. Soffocato dal duplice legame di una norma classicistica diventata dogma, e di una censura politica che ostacola qualsiasi progresso, il teatro stenta a partecipare alle nuove esperienze, nate con il graduale affermarsi dei valori romantici, che già fruttificano in altri ambienti della vita culturale. Mentre nella Milano letteraria del primo ventennio del secolo troviamo già le vive polemiche tra "romantici" e "classici", il teatro drammatico, scomodamente situato tra l'ambiente colto e il grande pubblico, resta tenacemente fedele ai vecchi schemi<sup>117</sup>.

Bisognerà attendere il genio e la fama di Giuseppe Verdi che, nel 1849, porta sulle scene il *Macbeth* (con libretto del Piave) e dunque

fa molto per rendere accetto il dramma shakespeariano a un pubblico ancora sospettoso, per non dire ostile. Non è certo un caso che l'attore Alamanno Morelli riesca a presentare a Milano un *Macbeth* e un *Amleto* più o meno autentici negli anni 1850-51, e cioè subito dopo la rappresentazione dell'opera verdiana. A Milano la tragedia shakespeariana arriva nei teatri sulla scia del melodramma<sup>118</sup>.

Queste considerazioni — forti della loro indiscutibile oggettività storica — ci devono portare a ridefinire i modi attraverso i quali il primo romanticismo contribuì alla conoscenza italiana di Shakespeare. Rileggendo attentamente l'osservazione di Agostino Lombardo citata all'inizio di questo paragrafo, si può affermare che la "identificazione di *poesia* romantica e *dramma* shakespeariano" (corsivi miei) isoli, almeno nell'Italia del primo Ottocento<sup>119</sup>, il testo di Shakespeare dalla sua naturale destinazione — il palcoscenico e il pubblico dei teatri — per farne oggetto di lettura individuale. Di conseguenza, anche le traduzioni shakespeariane della prima metà dell'Ottocento sono fatte per essere lette e non recitate<sup>120</sup>, il che comporta ovviamente un grande impoverimento del testo drammatico originale.

Sebbene sia stato scritto che "furono i traduttori più che i critici a preparare alla sensibilità italiana l'accoglimento dell'influsso shakespeariano"<sup>121</sup>, si può dunque concludere che ancor più dei traduttori furono i librettisti e i musicisti del grande melodramma ottocentesco a diffondere l'apprezzamento del genio shakespeariano e a favorire di conseguenza il moltiplicarsi delle prime adeguate traduzioni da Shakespeare nella seconda metà del secolo<sup>122</sup>.

5.2. Sullo sfondo qui delineato — agguerrita consapevolezza critica, desiderio di servire un pubblico di lettori ristretto ma culturalmente preparato, completo distacco dall'attività drammatica — si sviluppa l'approccio di Nicolini al teatro shakespeariano. Tale contestualizzazione

culturale del *Macbet* nicoliniano va arricchita da una breve panoramica dei giudizi critici formulati nel corso del tempo su tale opera, al fine di meglio fondare su basi storiche l'analisi delle procedure traduttive rilevabili nel testo di Nicolini.

Va innanzitutto citato il commento di Cesare Arici alla “nobilissima e studiatissima traduzione in verso di Giuseppe Nicolini, della tremenda tragedia: il Macbet”<sup>123</sup>. Dopo avere sottolineato il carattere sublime del testo shakespeariano, Arici loda lo stile della traduzione:

Il nostro Nicolini (padrone com'è d'ogni maniera di scrivere) seppe condurre nello stile, uno svolgimento, una disinvoltura di verso, da competere col suo terribile originale; seppe dalla tragica grandiloquenza stringersi al concettoso, discendere allo scherzo brioso della comica, discorrere i modi plebei, levarsi agli impeti della lirica: e tutto e soprattutto affatto naturalmente. Il buon esito della sua bellissima e splendida traduzione, e il molto studio adoperatovi intorno, val meglio di qualunque nostro elogio; e l'Ateneo si aspetta da lui il volgarizzamento de le più belle produzioni dell'inglese poeta. Tante vinte difficoltà per renderlo italiano senza detrarre alle sue sembianze, gli danno quella lode cui non sanno aspettarsi i traduttori di Shakspeare<sup>124</sup>.

Al tono pienamente encomiastico dell'Arici si contrappongono le critiche a Nicolini del già ricordato recensore della “Biblioteca Italiana” il quale, analizzando in dettaglio la versione nicoliniana, ne attribuisce il fallimento a un “errore del suo sistema”, cioè “una soverchia semplicità”<sup>125</sup>, per poi proseguire dicendo:

nell'universale lo stile e il verso di questa traduzione ci riuscirono troppo bassi, troppo lontani da quel calore poetico che mai non si spegne nelle tragedie di Shakespeare, nemmeno dov'egli scende all'umiltà della prosa. [...] Temperando lo stile per modo che da una parte se ne ingentilisse la selvatichezza, dall'altra ne fosse sbandita ogni affettazione, il sig. Nicolini ha fatto uno scritto più conforme ai buoni esemplari e più conveniente alla nostra età, ma dovette necessariamente snaturare in gran parte il carattere dei personaggi e con esso anche quello di tutto il componimento<sup>126</sup>.

Come si vede, l'Arici e l'Ambrosoli sono su posizioni diametralmente opposte, sebbene siano entrambi due convinti classicisti: ciò pare essere un segno dell'incertezza dei criteri interpretativi in un periodo in cui il romanticismo ha ormai distrutto i dogmi del passato ma non ha ancora imposto i canoni della nuova poetica. Sebbene sia oggi difficile condividere l'entusiasmo dell'Arici che vede Nicolini “competere col suo terribile originale”<sup>127</sup>, non sono nemmeno pienamente accettabili le parole dell'Ambrosoli, che non spiegano certo l'insuccesso della traduzione:

se Nicolini produsse davvero “uno scritto più conforme ai buoni esemplari e più conveniente alla nostra età” la sua traduzione avrebbe dovuto risultare bene accetta ai lettori che come lui stesso arretravano spaventati “dinanzi alla quasi selvaggia nudità di alcune espressioni del testo”<sup>128</sup>.

In una prospettiva più ampia, favorita da un distacco cronologico di quindici anni, si pone il pensiero critico di Giacinto Battaglia:

In una traduzione in versi del *Macbetto*, Giuseppe Nicolini fu molto più felice [di Michele Leoni] nel superare le difficoltà che si offrono a chiunque adoperi a riprodurre il dialogo drammatico di Shakespeare colla forma schizzinosa del nostro sciolto, il quale, pel timore di cadere nel basso o nel prosaico, suole respingere certi modi popolari, certi concetti famigliari tutt'altro che inconsueti nella lingua poetica degli Inglesi e de' Tedeschi, e che pur riescono di tanta forza ed evidenza. [...]

La necessaria rinnovazione nelle fogge del linguaggio tragico, con insufficiente ardire tentata da pochi drammaturgi italiani educati alla scuola romantica, doveva indispensabilmente venir promossa con più deliberata audacia dai traduttori che offrir vollero all'Italia le prime versioni dei due grandi capi di quella scuola, Shakespeare e Schiller. Come già abbiamo osservato, Michele Leoni non fu pari al difficile assunto: Giuseppe Nicolini colla versione del *Macbetto* spinse molto più innanzi il passo: egli da uomo di acuto ingegno comprese che imperfetta e scolorita sarebbe riuscita l'opera sua se non istudiavasi a dare al suo stile l'impatto più atto a conciliare le fogge animate e palpitanti del linguaggio parlato, colla eleganza sdegnosa e severa propria del nostro endecasillabo. E questo ei dovette fare per necessità; poiché altrimenti come avrebbe egli potuto non tradire l'indole del suo originale? [...] come tutto questo avrebbe potuto fare se non la rompeva in viso col fastidioso manierismo, coll'artificiato sussiegno del verso tragico italiano, quale per tanto tempo venne consecrato dai precetti della vecchia scuola?<sup>129</sup>.

Il giudizio positivo sulla traduzione di Nicolini si fonda qui sul riconoscimento del contributo nicoliniano al rinnovamento della dizione e della versificazione tragica italiana d'inizio secolo, tanto da proporre la traduzione della III scena del III atto “come un vero modello del modo col quale, a mio giudizio, è da adoperare il verso italiano nel dramma”<sup>130</sup>.

La posizione del Battaglia si rivela fin troppo ottimistica se si confrontano le sue parole con quanto si legge nell'encomio pubblicato sui “Commentari dell'Ateneo” in memoria di Nicolini poco dopo la sua morte. L'estensore ricorda che la traduzione del *Macbeth* venne premiata dall'Ateneo nel 1830, cita il giudizio dell'Arici e, affrontando il problema del fallimento editoriale della versione italiana, lo attribuisce alla

differente indole di due genti: perciocché questo famoso dramma tanto meno sembrò incontrare fra noi il gradimento del pubblico, quanto ei più gli venne fedelmente offerto nella terribile e selvaggia semplicità delle sue forme native. Ripugna al nostro genio quella specie di gretta realtà che in sì efferati spettacoli il poeta si compiace di metterci innanzi, sino a farci di leggieri prendere la finzione per vero, sì che quasi alla presenza di questo l'animo inorridendo, all'arte fallisce l'effetto nel suo maggiore trionfo. La poesia di Byron, con tener più dell'andamento lirico, incontra meno in questa difficoltà, e anche dove più sprema di lagrime dolorose, l'effetto estetico non manca mai. Nicolini perciò, abbandonato Shakespeare, tornò a Byron, ...<sup>131</sup>.

Anche qui, come nel commento dell'Arici, viene affermata e non dimostrata la qualità della traduzione nicoliniana; l'insuccesso editoriale è poi visto in relazione all'alterità culturale del mondo drammatico shakespeariano, così che la rinuncia di Nicolini a Shakespeare e il suo 'ritorno' a Byron non dipenderebbe semplicemente da considerazioni di carattere economico ma dal riconoscimento di un suo ruolo di mediazione letteraria e culturale, possibile per Byron ma ancora prematura per Shakespeare.

In tale senso si potrebbero anche interpretare le parole di Carlo Cocchetti, il primo biografo di Nicolini:

Innamoratosi di Shakespeare (autore che egli, come dicevami più volte, anteponeva ad ogn'altro), veniva nella lodevole determinazione di tradurre le tragedie; e accordatosi col libraio Cavalieri di Brescia, dava in luce la versione del *Macbet*. Gli costava più d'un anno di fatica, e ritraeva l'originale sì bene, che nessun al par di lui. Ma, doloroso a dirsi!, non si vendettero di sì bella traduzione che poche copie, onde l'editore Cavalieri e il traduttore si sconfortarono, né ebbero animo di proseguire in quella tanto nobile impresa. L'*Otello*, che era già pronto per la stampa, restò inedito; e il Nicolini troncò a mezzo la traduzione d'una terza tragedia alla quale lavorava<sup>132</sup>.

La citazione documenta l'ammirazione di Nicolini per Shakespeare, ammirazione che dovette nutrirsi dei contributi critici sopra ricordati<sup>133</sup> fino a prendere forma in un articolato progetto di traduzioni, poi abbandonato.

Quanto scrive il Cocchetti è ripreso dal curatore delle opere di Nicolini, Davide Pallaveri, il quale afferma:

chi domandasse ragione della poca accoglienza ch'ebbe a ricevere il *Macbet* dal pubblico, null'altro avrei a soggiugnere fuorché la maggiore popolarità, rinomanza e fanatismo che il Byron avea ridestato a que' giorni in Italia, fors'anche l'ignoranza dell'editore nel divulgarlo, di che ebbe spesso a querelarsi<sup>134</sup>.

Le semplici parole del Pallaveri chiudono una prima fase del giudizio critico sulla traduzione shakespeariana di Nicolini, quella che più ci interessa per inquadrare storicamente il giudizio sulla traduzione: in un panorama per lo più encomiastico si nota come le difficoltà che il traduttore dovette affrontare furono soprattutto legate all'inserimento del testo di Shakespeare nella tradizione letteraria e culturale italiana — un trapianto per il quale il terreno non era ancora sufficientemente preparato.

La critica del Novecento approfondisce l'analisi precedente ma, se da una parte i primi studi organici sulla storia delle traduzioni shakespeariane in Italia favoriscono un giudizio equilibrato e relativamente positivo sull'opera di Nicolini<sup>135</sup>, dall'altra vengono stigmatizzati l'uso del verso e l'incapacità del traduttore di rendere tutta la ricchezza del testo shakespeariano<sup>136</sup>.

5.3. È persino ovvio affermare, tuttavia, che non sia possibile rendere in traduzione tutta la ricchezza del testo shakespeariano. È perciò diventata consuetudine dei traduttori tentare di compensare quell'inevitabile impoverimento del testo originale che è ogni traduzione correlandola di introduzioni e note esplicative<sup>137</sup>. A questi aspetti del testo di Nicolini si dovrà ora fare riferimento, prima di considerare la traduzione vera e propria.

La traduzione di Nicolini<sup>138</sup> è preceduta da una *Notizia Storica* (pp. III-XX) e seguita da una breve serie di *Note* (pp. 161-164). È già stato osservato che la *Notizia Storica*

indica inequivocabilmente una modesta attitudine critica verso il dramma in oggetto: Nicolini si limita ad illustrare la vicenda di Macbeth in base alle notizie desunte dai commentatori inglesi, mentre qualche commento personale si trova nel riassunto della trama che segue e conclude la *Notizia*. Di interesse è l'interpretazione delle streghe: ...<sup>139</sup>.

Si può qui specificare che tutta la *Notizia Storica* è costituita da una sintesi del materiale critico facilmente reperibile nelle edizioni inglesi del Sette-Ottocento. La prima parte (pp. III-XVI) rielabora o traduce alla lettera brani della *Cronaca* di Holinshed, la fonte principale del *Macbeth* shakespeariano, estratti della quale erano riprodotti in molte edizioni ottocentesche<sup>140</sup>. La seconda parte (pp. XVI-XX), dedicata al "partito di fare del meraviglioso il nodo principale dell'azione" (p. XVII) e all'interpretazione delle streghe, è indubbiamente tratta dal commento di Schlegel al *Macbeth* che Nicolini lesse nella già citata traduzione del Gherardini<sup>141</sup>. Va però detto che, sebbene il bresciano non si riveli critico originale, egli sa scegliere quegli aspetti che più potevano inte-

ressare i suoi lettori: da una parte, cioè, lo sfondo storico della tragedia, in ossequio ad uno dei canoni fondamentali della poetica romantica; dall'altra, la difesa del soprannaturale come elemento accettabile della poesia tragica, spesso bersaglio degli attacchi classicisti.

Meno interessanti della *Notizia Storica* sono le *Note*, scarse per quantità<sup>142</sup> e qualità: delle 19 note, alcune offrono brevissime spiegazioni topografiche (n. 3), storiche (nn. 4, 17, 18, 19), e linguistiche (n. 12), altre esplicitano riferimenti e allusioni (nn. 10, 11, 13, 16), e la maggior parte spiegano quanto si riferisce al mondo delle streghe (nn. 1, 5, 6, 7, 8, 9). Le uniche note che rivelano l'intento di interpretare il testo sono le tre rimanenti: se la n. 15 esplicita correttamente il simbolismo delle immagini che le streghe evocano dietro invito di Macbeth (At. IV, Sc. 1), la n. 2 banalizza la frase-chiave dell'intero dramma:

Il testo: *fair is foul, and foul is fair*; cioè a dire, per noi perverse e maligne, come siamo, il bel tempo è come se fosse brutto, e il nuvolo come sereno<sup>143</sup>;

la n. 14, infine, propone una difesa della scelte stilistiche di Shakespeare (nel brano in cui Macbeth giustifica la sua uccisione delle guardie che avrebbero dovuto vegliare il sonno di Duncan, At. II, Sc. 3), evidenziandone la funzionalità drammatica:

Queste stravaganti figure non si debbono ascrivere a cattivo gusto del poeta. Egli a bello studio le mette in bocca a Macbet per far conoscere la sua affettazione di mostrare ciò che non sentiva. In simile modo parla sua moglie nella prima accoglienza che fa al re Duncano (*Atto I. scena VI*)<sup>144</sup>.

Queste ultime due note possono rappresentare adeguatamente il rapporto del traduttore con il suo originale: egli rivela indubbiamente una non eccelsa attitudine critica, ma il suo atteggiamento di 'umiltà', di rispetto verso il testo, lo condurrà ad una comprensione non condizionata dai dogmi letterari del suo tempo e dunque a risultati migliori di quelli raggiunti da altri traduttori.

5.4. Sulla base del contesto culturale, della 'fortuna critica' del *Macbeth* di Nicolini e dei materiali che accompagnano la versione del bresciano, è ora possibile procedere all'analisi della traduzione. I criteri d'indagine e le guide metodologiche a cui si farà riferimento sono quelli già ricordati in apertura della sezione 4 (e note relative), con la consapevolezza, però, di un'ulteriore complicazione: la traduzione letteraria di Nicolini dimentica la *funzione* primaria del testo di Shakespeare, che è "pre-testo"<sup>145</sup>, testo per la rappresentazione scenica.

5.4.1. Il confronto tra il *Macbeth* e il testo di Nicolini rivela innanzitutto la complessiva fedeltà della traduzione, che non mostra riduzioni o espansioni macroscopiche dell'originale. Sotto tale aspetto l'opera del bresciano si differenzia dalle precedenti traduzioni italiane del *Macbeth*, quella di Giustina Renier Michiel e quella di Michele Leoni<sup>146</sup>, nelle quali alcuni brani dell'originale vengono eliminati in ossequio ai canoni letterari dominanti. Così, ad esempio, Leoni interviene pesantemente sulla famosa "Porter scene" che apre l'At. II, Sc. 3 e sul colloquio tra Lady Macduff e il figlio che precede il loro assassinio (At. IV, Sc. 2), giustificando in nota i tagli operati sul testo<sup>147</sup>. Nicolini, invece, 'serve' fedelmente Shakespeare<sup>148</sup>, dando il proprio apporto ad una comprensione integrale, ed esente da preconcetti culturali, del *Macbeth*.

5.4.2. Anche a livello stilistico generale, la traduzione di Nicolini tende a plasmarsi sul proprio originale piuttosto che far uso delle soluzioni espressive ricorrenti nel dramma ottocentesco. Della decina di stilemi che il Serrianni presenta come tipici della tragedia di derivazione alfieriana<sup>149</sup>, la versione di Nicolini ne mostra principalmente uno, e in misura assai ridotta e sporadica, altri tre: il più frequente è la 'frangitura del verso', che può così contenere più battute di dialogo, ma questo è un artificio presente pure nell'originale<sup>150</sup>; si sono invece riscontrati nel *Macbet* due esempi di esortazioni impersonali al posto di un congiuntivo esortativo di prima persona plurale, e un solo caso sia dell'omissione dell'articolo davanti a sostantivo, sia dell'uso del passato remoto in luogo del passato prossimo<sup>151</sup>.

5.4.3. Sebbene quanto affermato in 5.4.1-2 rifletta l'apertura culturale promossa dal movimento romantico in opposizione al classicismo, ciò non esclude tuttavia il fatto che la versione di Nicolini non sia in qualche modo condizionata e marcata dalla tradizione letteraria<sup>152</sup>. Tale influsso si esercita concretamente nelle scelte del traduttore relative ai modelli di versificazione e, in parte, di dizione poetica da adottare.

Quanto alla versificazione, Nicolini opta per il verso sciolto endecasillabico, e solamente le parole delle streghe e delle apparizioni fantastiche sono rese in versi di metro variabile, strofe o in distici rimati; ciò a fronte del testo shakespeariano, in cui il *blank verse* è usato con una certa libertà di variazione, e inoltre non mancano versi rimati e brani in prosa<sup>153</sup>. Nicolini sembra qui cercare un compromesso tra le diverse convenzioni letterarie su cui si fondano originale e traduzione: rifiutando l'uso della prosa e adottando come forma metrica base l'endecasillabo sciolto, Nicolini segue la tendenza dominante del teatro tragico italiano fin dai tempi dell'Alfieri<sup>154</sup>; contrassegnando mediante una ver-

sificazione particolare i discorsi delle streghe, egli accoglie l'interpretazione che di tali discorsi dà lo Schlegel<sup>155</sup>, ed evita quell'omologazione formale del 'magico' al 'reale' che si sarebbe avuta usando indistintamente l'endecasillabo sciolto.

La scelta di Nicolini è sottoposta a critica dal già ricordato recensore della "Biblioteca Italiana" il quale, pur apprezzando la versificazione nicoliniana degli incantesimi delle streghe, propone come la migliore soluzione quella mescolanza di versi e di prosa presente nella traduzione di Giunio Bazzoni e Giacomo Sormani<sup>156</sup>. E giunge ad affermare che

il professor Barbieri e il signor Nicolini avrebbero non di rado ritratti con più verità i lineamenti del loro poeta, se avessero sostituita la prosa al verso: perché il traduttore, combattuto da una parte dall'obbligo d'esser fedele, dall'altra dal timore di non far cosa troppo disforme dall'indole della poesia italiana, a forza di modificare o il concetto o l'espressione, è necessitato di dare al proprio lavoro un colore diverso dal suo naturale<sup>157</sup>.

Va qui notato che la preferenza per una traduzione 'mista' non deriva dal desiderio di fedeltà anche formale al testo (che richiederebbe, nel caso, prosa contro prosa, verso rimato contro verso rimato, endecasillabo contro *blank verse*), ma dall'assunto che la prosa, ad eccezione delle parti 'liriche', sia il mezzo più adatto per riprodurre l'originale. Sebbene anche le considerazioni critiche moderne sulla traduzione del *blank verse* shakespeariano favoriscano generalmente la traduzione in prosa e rifiutino espressamente l'equazione tra *blank verse* ed endecasillabo sciolto<sup>158</sup>, la soluzione nicoliniana pare adeguata — non in senso assoluto, certo, ma ricordando che ogni processo traduttivo implica "un sottile lavoro di *ibridazione*"<sup>159</sup> e tenendo conto del contesto culturale in cui apparve la traduzione di Nicolini.

È stato infatti osservato che lo stile del *Macbeth* è generalmente più alto, e la percentuale di brani in prosa è molto più bassa, rispetto alle altre grandi tragedie shakespeariane<sup>160</sup> — due dati, quindi, che possono far meglio accettare la scelta nicoliniana dell'endecasillabo, anche se lo si ritiene strumento di automatico e indifferenziato innalzamento stilistico. Inoltre, gli endecasillabi sciolti del *Macbet* di Nicolini non colpiscono sfavorevolmente per la monotonia del ritmo; anzi, l'uso frequente di *enjambements* e di cesure interne crea dei segmenti di senso che superano i limiti del verso, ed avvicinano quest'ultimo alle modulazioni della prosa, senza tuttavia rinunciare alla disciplina della ricorrenza metrica. Pare lecito affermare, dunque, che l'uso del verso sciolto sia in questo caso d'aiuto e non d'ostacolo al traduttore: laddove il

verso rimato imporrebbe la violazione pressoché sistematica delle strutture sintattiche e semantiche dell'originale, e laddove la prosa difficilmente potrebbe evocare — almeno nel lettore colto italiano del primo Ottocento — molte delle suggestioni del testo shakespeariano, il verso sciolto, nelle mani esperte di Nicolini, può tenere sotto controllo la tendenza del traduttore all'espansione parafrastica e guidare al contempo l'apprezzamento letterario del testo. Si capisce in tal modo che quando, secondo le parole già citate dell'Ambrosoli, il traduttore “è necessitato di dare al proprio lavoro un colore diverso dal suo naturale”, ciò non dipende dall'uso del verso in opposizione alla prosa — anche la prosa, infatti, potrebbe essere uniformemente troppo ‘alta’ e letteraria ovvero, al contrario, tendere troppo al ‘quotidiano’ —, ma da un'imperfetta comprensione (e, poi, riproduzione) di trame particolari del tessuto linguistico shakespeariano, con il suo continuo intrecciarsi di linguaggio enfatico e familiare, “figurato e pedestre”<sup>161</sup>.

5.4.4. L'uso sufficientemente duttile e non paludato, da parte di Nicolini, dell'endecasillabo sciolto trova conferma nell'analisi della dizione, cioè delle soluzioni espressive che — a livello fonetico, morfosintattico e lessicale — ‘riempiono’ la misura del verso endecasillabico. La ricerca in quest'ambito porta a delineare una gamma tipologica simile a quella già analizzata ed esemplificata a proposito delle traduzioni byroniane del bresciano (v. 4.5.3, sopra).

A livello grafico/fonetico, non meritano di essere riportati nuovamente esempi delle moltissime parole apocopate; sono pure ricorrenti, ma limitatamente a pochi termini, le forme sincopate: oltre a parole come “carco”, “corcato”, “medesmo”, “mertar”, “opra”, “spirto” e loro derivati — già notate nelle traduzioni byroniane —, compaiono in *Macbet* “demerti” (130), “dritto/i” (7, 19, 117, 147), “incarco” (44, 116), “inserti” (118), e “proposto” (29, 108). Rispetto al campione da Byron sono meno frequenti le parole con mancato dittongamento /o/ > /uo/, come “cor/core” (9, 26, 27, 28, 38, 41, 48, 83, ...; ma c'è “cuor” 104), “loco” (6, 37, 50, 109; ma c'è “luogo” 114), “scotetevi” (46), “foco” (101) e “votata” (148); lo stesso dicasi per le forme non apocopate in -ade (“pietade” 29; ma c'è “pietà” 35) e -ude (“virtudi” 35; ma c'è “virtù” 8) e per l'unico allotropo latineggiante “laudi” (18, 26). Dal punto di vista grafico/fonetico caratterizzano, invece, la lingua del *Macbet* nicoliniano due fatti: il primo è dato dalla presenza di forme aferetiche, quali “sclamò” (12), “sclamando” (159), “sendo” (37, 52), “sperti” (7), e “sturbo” (32, 53, 53); il secondo è costituito, come in molte traduzioni teatrali del tempo, dall'adattamento grafico/fonologico a cui sono sottoposti i nomi propri stranieri: una rapida scor-

sa alla lista di “Attori” (cioè, le *Dramatis Personae*) che precede il testo del *Macbet* nicoliniano rivelerà, accanto al titolo stesso della traduzione, quali nomi siano stati adeguati al costume italiano; va qui aggiunto che, nel corpo del testo, alcuni nomi mostrano grafie oscillanti, come “Cavdor” (10) o “Cavdorre” (11)<sup>162</sup>, “Macbet” (10, 11, 15, ...) o “Macbetto” (16, 18, 93, ...), “Macduff” (103) o “Macduffo” (107).

Venendo poi a considerare la morfosintassi del *Macbet*, corrispondono più o meno a quanto evidenziato nelle traduzioni da Byron le terminazioni dell'imperfetto e passato remoto indicativi<sup>163</sup>, così come le forme dei verbi ausiliari e modali, e del verbo *fare*<sup>164</sup>. Per quanto riguarda i pronomi, il testo ne rivela l'uso abbastanza ricorrente in posizione enclitica<sup>165</sup> e — come era ovvio aspettarsi — una maggiore incidenza, rispetto al campione byroniano già analizzato, del cosiddetto ‘imperativo tragico’: “Vieni, e t'avvolgi nel vapor più nero” (30), “Trova-te un poco d'onda; / E vi purgate di qualunque accusa” (47), “Non vi perdetevi / Ne' pensieri così” (49), “Entra, ti spiccia ...” (50), “Mira-te — v'accecate ...” (55), “Noi che farem? Non ci associam con essi” (59), “E col labbro e cogli occhi lo distingui” (76), “Non gli parlate: ...” (89), “State osservando: / Non vi movete” (133), “Va, ti schiaffeggia, e il tuo terror fa rosso” (141), “Me la porta dietro” (144), “Dunque t'arrendi, / Codardo ...” (156).

La regolare struttura della frase è spesso modificata, per necessità di metro e/o di rima o per abbellimento stilistico, secondo i tradizionali moduli poetici dell'inversione e dell'iperbato; i molti esempi includono: “de la rivolta / Le ultimissime nuove” (7), “di Norvegia il Sire, / Chiesto ha già i patti, ...” (10), “Colà far vela io vo” (12), “Siete nulla cui far labbro mortale / Possa domanda?” (14), “E che nuovi con teo obblighi io stringa” (25), “Pende una grave appesa / Al corno de la luna densissima rugiada” (92), “Or ei si sente / Le segrete tornar sue stragi in capo” (139).

Anche le caratteristiche lessicali del *Macbet* non si discostano da quanto già rilevato circa le traduzioni nicoliniane da Byron. Si trovano latinismi poetici quali “ambagi” (93), “atro/a/e” (122, 29, 61, 97, 40, 143), “imo/i” (98, 102), “pondo” (137) e le varie forme del verbo “gir”/“ire” (91, 133), cioè “giva” (23), “ito” (12, 95) e “ite” (11, 17, 141). Varianti lessicali latineggianti sono “aer/e” (6, 32, 86, 107, 155; ma compare “aria” 17, 92), “alma” (69; ma c'è “anima” 30), “duol/o” (25, 60, 158), “obbietti” (89) e “subbietto” (75).

Assai ricco è il repertorio di termini tipici della dizione poetica tradizionale: “algenti” (98), “aliar” (77), “alma” (121, 124, nel senso di *che nutre*), “amistà” (32), “anco” (7, 15, 23, 27, ...), “aprica” (5, 11, 98, “ascoso” (93), “(s)assida” (81), “augel/li” (111, 32), “brando”

(76, 89, 120, 130, ...), “chieggo” (22), “ciglio/a” (13, 76, 77, nel senso di *occhio/i*), “crini” (21, 158; ma compare anche “capegli” 148), “desio/desiano” (40, 87), “dispietato” (7), “doglioso” (128), “duce/i” (18, 8, 138), “egro/a” (12, 140), “facella” (149), “garzone” (110), “gitar(la)”/“gittate” (36, 151), “gitto” (23), “guardo” (30), “indarno” (7, 75), “invitto/a” (8, 18), “labro” (99), “lassa” (114), “lucerta” (98), “mercan” (20), “miro” (89, nel senso di *guardo*), “morto” (114, nel senso transitivo di *ucciso*), “nocchier” (12, 13), “obbliate” (22), “ocaso” (78), “omai” (125, 127, 131, 145, 148), “oste” (138, 141, 146), “periglio” (110, 113), “poscia” (28, 35), “possa” (38, 103, 123), “preci” (124), “prence” (10, 10, 25, 85), “pria” (5, 43, 75, 92, ...), “prigione” (11, nel senso di *prigioniero*), “procelle” (8), “quinci” (144), “rai” (8), “sciorre” (119), “scora”/“iscorò” (9, 8), “sitirei” (120), “sormontar” (24), “spieglio” (26), “speme” (36, 66, 146), “stral/i” (60, 68), “suore” (13, nel senso di *sorelle*), “testura” (21), “tosco” (34, nel senso di *veleno*), “trage” (19), “turbo” (100), “ultrici” (115), “unquanco” (13), “vetuste” (87), “viator” (79), “vorago” (119).

Non destano particolare interesse forme metonimiche quali “ferro/i” (7, 30, 35, 60, 127, 47, 95) per *spada/e* (che è termine usato in 130, 147, 10), “legno” (13) per *imbarcazione*, “onde” (13) per *mare* (che è più comunemente usato in 13, 48, 75, 150), e “onda” (47) per *acqua*. Meritano attenzione, piuttosto, due composti aggettivali che Nicolini introduce nel *Macbet* realizzando un calco del corrispondente termine inglese: si tratta di “navifraghe” nell’espressione “navifraghe procelle” (8) per “Shipwrecking storms”, e di “alto-locato” in “l’alto-locato / Nostro Macbet” (104) per “our high-placed Macbeth”<sup>166</sup>.

Quanto rilevato in questo paragrafo ci porta ad affermare che Nicolini fa ampio uso, nel suo *Macbet*, della dizione poetica tradizionale. Ciò conferma la traduzione del *Macbet* come traduzione poetica, disattenta perciò alle necessità sceniche; l’uso del linguaggio letterario, tuttavia, non implica necessariamente l’incapacità del traduttore di variare l’incidenza e il peso della dizione poetica in rapporto a quelle “ardite transizioni dal figurato al pedestre” che abbiamo visto essere tipiche del *Macbeth*. È così necessario confrontare direttamente alcuni passi dell’originale e della traduzione al fine di contestualizzare gli elementi di versificazione e di dizione poetica appena considerati e valutarne l’incidenza stilistica.

5.4.5. Si propone, dunque, la lettura e l’analisi di alcuni brani del testo di Nicolini — brani opportunamente scelti per valutare in quale misura la traduzione riesca a riprodurre le modulazioni della parola shakespeareana, e presentati seguendo lo svolgersi dell’intreccio.

Già molto significativa, nella traduzione così come nell'originale, è la prima brevissima scena (At. I, Sc. 1; *Macbeth*, pp. 5-6; cfr. *Macbeth*, pp. 3-4):

PRIMA STREGA

Quando, o piova, o tuoni e folgori  
Nuovamente aduneremoci?

SECONDA STREGA

Quando termini la mischia,  
Quando vincasi, e soccombasi.

TERZA STREGA

Ciò sarà pria che il dì scenda.

PRIMA STREGA

Ov'è il loco?

SECONDA STREGA

In sulla landa.

TERZA STREGA

E colà Macbèt s'attenda.

PRIMA STREGA

Son teco, Grimalckin.

TUTTE

Paddock ci chiama (1) - Andiam.  
Puro è il torbo, e torbo il puro (2):  
Via fra la nebbia; via fra l'aere impuro.

Se già è stato scritto che la traduzione nicoliniana di questa scena iniziale “rivela una partitura più agile e compatta”<sup>167</sup> rispetto alla precedente versione del Leoni, ne va sottolineata la qualità oggettiva, dipendente soprattutto dal riuscito compenso delle inevitabili perdite nei giochi fonetici, ritmici e rimici, i quali caratterizzano il dire ambiguo ed esorcistico delle streghe: così, i primi due versi non riproducono la rima del testo inglese (“When shall we three meet again? / In thunder, lightning, or in rain?”), ma propongono un significativo crescendo nella violenza del disordine naturale (“o piova, o tuoni e folgori”) che dovrà accompagnare l'incontro delle streghe con Macbeth; così, se nella battuta seguente si perdono la rima e la pregnanza semantica di alcune parole-chiave<sup>168</sup> (“When the hurlyburly's done, / When the battle's lost and won”), è tuttavia realizzata una certa ricorrenza fonetica (“vincasi, e soccombasi”) e la fusione dei concetti di “hurlyburly” e “bat-

tle” nell’unico termine “mischia”; anche nella successiva sequenza di battute — mirante stavolta a fissare il luogo dell’incontro con Macbeth (“*1 Witch. Where the place? / 2 Witch. Upon the heath. / 3 Witch. There to meet with Macbeth.*”) — la traduzione riesce a porre in rilievo, seppur scambiandoli di posto, gli elementi fondamentali, poichè sostituisce all’assonanza “heath”/“Macbeth” l’assonanza “landa”/“s’attenda”, e mette “Macbèt” nella medesima posizione ritmicamente significativa occupata nell’originale da “to meet”<sup>169</sup>.

Meno felice, purtroppo, è la resa di quella che abbiamo già definito essere (v., sopra, 5.3.) la frase-chiave dell’intero dramma, “Fair is foul, and foul is fair”: la traduzione riesce a riprodurre la struttura speculare dell’originale e a proporre, al posto della regolare alternanza di labiodentali e liquide, il gioco delle labiali /p/ e /b/ e della liquida /r/; inoltre, la traduzione del verso seguente “Hover through the fog and filthy air” sostituisce all’allitterazione “fog”/“filthy” la struttura anaforica “Via fra...” e propone la rima “puro”/“impuro” che recupera in parte il senso profondo del magico pronunciamento delle streghe. Tuttavia, che Nicolini non abbia saputo andare oltre un’interpretazione ‘meteorologica’ di questa frase e coglierne la valenza metafisica<sup>170</sup> è dimostrato dal fatto che la medesima espressione viene resa in modo parzialmente diverso quando ricompare in bocca a Macbeth, offuscando il legame tra il male incarnato dalle streghe e quello che trova spazio nell’animo del protagonista: le prime parole pronunciate da Macbeth al suo entrare in scena, “So foul and fair a day I have not seen” (At. I, Sc. 3), sono rese con “Io mai non vidi / Giorno sì torbo e così bello a un tempo” (*Macbet*, p. 14)<sup>171</sup>.

L’atmosfera sinistramente soprannaturale della prima scena ha il suo coerente sviluppo nelle descrizioni di combattimento e di sangue della seconda. Qui il traduttore è soprattutto impegnato a rendere il “discorso epico, attraverso il quale si delinea, gigantesca, la figura di Macbeth”<sup>172</sup> del “bleeding Captain”, il soldato ferito che racconta al re l’andamento della battaglia (*Macbet*, pp. 7-9; cfr. *Macbeth*, pp. 6-8):

#### MALCOMO

[...] Narra al tuo re ciò che t’è conto  
Del conflitto civil, quale il lasciasti.

#### SOLDATO

Incerto tuttavia, qual fra una coppia  
Di sperti nuotator’, stretti ad estremo  
Cimento di lor arte - Il dispietato  
Macdonvaldo (che nato ond’esser vaso  
D’ogni dote più rea, ben gli si addice

Qualità di ribelle assumer anco)  
Da l'isole di sera ebbe rinforzi  
Di Cherni e Galloglassi (4); e la fortuna  
Era a l'iniquo di favor sì larga,  
Che pareva druda d'un fellon - Ma indarno:  
Che l'invitto Macbèt (quanto a buon dritto  
Questo titol mertò) non si curando  
De la fortuna, ed agitando il ferro  
Sanguinoso e fumante, a forza il passo,  
Qual prediletto dal valor, s'aperse  
Di schiera in schiera, sì che giunse a fronte  
Del traditore; né da lui spiccossi,  
Né da lui tolse addio, finché non gli ebbe  
Dal cranio a la mascella il capo fesso,  
E alzatolo in trofeo sui nostri spaldi.

DUNCANO

Oh degno cavalier! prode congiunto!

SOLDATO

Ma siccome di là d'onde il mattino  
Dardeggia i primi rai, scoppian talvolta  
Navifraghe procelle e tuoni orrendi,  
Tal da la fonte onde venir conforto  
Parea che a noi dovesse, emerse invece  
Il disconforto - Oh re di Scozia! udite -  
Non appena giustizia, avvalorata  
Da l'armi e da virtù, costretti avea  
Que' volteggianti Cherni a dar le spalle,  
Che il Signor di Norvegia, inteso a trarci  
La vittoria di man, con fresche genti  
E con armi di sangue ancor digiune  
Nuovo assalto ne mosse.

DUNCANO

E ciò que' nostri

Duci non iscorò, Macbetto e Banco?

SOLDATO

Come cervo fugace il leon scora,  
O passer lo sparvier - Non dice il vero  
Chi non dice, Signor, ch'egli eran pari  
A due bombarde doppiamente carche,  
Tal di colpi tempesta in sul nemico  
Ei doppiavano a doppio, o avesser tolto  
A far di sangue un lago o un monte d'ossa,

Che non so dirvi - Ma languir mi sento -  
Le mie ferite invocano soccorso.

Nicolini utilizza con maestria gli strumenti offerti dalla tradizione letteraria, ben adatti a rendere il tono epico delle parole del soldato: in questo brano si concentrano infatti esempi significativi di tutti gli aspetti della dizione poetica ricordati in 5.4.4. Va anche sottolineata la presenza di numerosi *enjambements* che aiutano il naturale dispiegarsi della narrazione e la resa sufficientemente adeguata delle strutture semantiche, sintattiche e retoriche dell'originale.

Nella traduzione di questo brano non mancano tuttavia errori o impoverimenti semantici: l'immagine iniziale presenta due "spent swimmers", cioè "esausti nuotatori" e non "sperti nuotatori"<sup>173</sup>; il successivo inciso che definisce Macdonvaldo rappresenta, in questo brano, il massimo allontanamento semantico dall'originale con la perdita dell'importante allusione animalesca data dal verbo "swarm"<sup>174</sup>; analogamente, la descrizione dell'uccisione del nemico elimina quella metafora legata al vestiario ("Till he *unseam'd* him from the nave to th'chops", cioè "finché non lo *scucì* dall'ombelico alle ganasce"), che rientra in un paradigma di immagini assai importanti nel *Macbeth*<sup>175</sup>; un ultimo esempio può riguardare le parole conclusive del soldato, dove Nicolini non traduce fedelmente il testo inglese ("Except they meant to bathe in reeking wounds, / Or memorize another Golgotha, / I cannot tell", ossia "A meno che non volessero bagnarsi nelle ferite fumanti, o immortalare un nuovo Golgota, non so..."), ma l'immagine iperbolica sostitutiva ("di sangue un lago o un monte d'ossa") mostra comunque bene "che il valore dei due guerrieri ha acquistato una qualità di ferocia che in qualche modo sgomenta lo stesso cantore delle loro imprese, rendendolo incapace di seguire"<sup>176</sup>.

Un terzo campione della traduzione di Nicolini può essere opportunamente costituito dal monologo in cui Macbeth, all'apertura dell'At. I, Sc. 7, medita sul delitto a cui ancora non si è deciso (*Macbet*, pp. 34-35; cfr. *Macbeth*, pp. 36-40):

Se far fosse finir, far su l'istante,  
È quello ch'io dovrei - Se l'assassinio  
Potesse assassinar le conseguenze,  
E compiersi, e riuscir: - se tutto stesse,  
Tutto finisse (almen per qui) in un colpo,  
Qui, su quest'umil secca, in quest'angusto  
Guado a l'eternità, vorrei passarmi  
De la vita avvenir - Ma in questi casi  
C'è giudizio anche qui; dacché, ciò oprando,  
Non facciam che tener scuola di sangue,

E precetti dettar che, appresi, in capo  
 Tornano a l'istruttur; tal che giustizia  
 Ci torce al labbro il nostro proprio toscò -  
 Egli è in mia casa sotto doppia fede;  
 Prima, ch'io son suo suddito e congiunto,  
 Ambo gran freni a l'immolarlo; poscia,  
 Ch'io, com'ospite suo, dovrei la porta  
 Serrare al suo uccisor, non io medesimo  
 Brandire il ferro - Ei sortì poi sì dolci,  
 Sì care qualità, fu così puro  
 Ne l'alto ufficio suo, che sue virtùdi,  
 Com'angeli del ciel di tromba armati,  
 Il fatto bandirien come infernale;  
 E la pietà, come bambino ignudo  
 Trattante i venti, o cherubin volante  
 Sovr'aerei corsier', gli occhi del mondo  
 Di tale orror percoteria, che il pianto  
 Diluvierebbe - Io non ho altro sprone  
 Che mi stimoli a ciò, che l'indomata  
 Ambizion, che sè trascende, e piomba  
 Rovinosa sovr'altri -

Questa traduzione non sempre riesce a rendere la densa e tormentata complessità del monologo di Macbeth, specialmente nella prima parte, sebbene vi sia il tentativo di riprodurre il ritmo spezzato e la contorta sintassi. Nella primissima frase<sup>177</sup>, la ridotta insistenza lessicale sul *fare* (tre volte “done” in inglese contro i due “far” dell’italiano) è in parte compensata dalla ricca allitterazione in /f/<sup>178</sup>; Nicolini introduce per due volte la prima persona (“io dovrei”, “vorrei passarmi”), mentre nell’originale Macbeth tenta di tener lontano da sè l’ipotesi dell’assassinio usando il passivo e poi un generico “we”; è pure degna di nota l’introduzione nicoliniana del gioco verbale “Se l’assassinio / Potesse assassinar le conseguenze” — una traduzione letterale è “se l’assassinio / potesse intrappolare le conseguenze” — che compensa la perdita del gioco fonetico basato sulla ripetizione delle sibilanti (in “assassination”, “consequence”, “surcease”, “success”)<sup>179</sup>.

Proseguendo nell’analisi di questo brano, si nota la semplificazione di alcune espressioni shakespeariane: così, “even-handed Justice” è reso con “giustizia”, tralasciando l’attributo “dalle mani eque”; così, “angels, trumpet-tongu’d” diventa “angeli del ciel di tromba armati”, mentre “angeli dalla lingua di tromba” renderebbe meglio l’espressione figurata dell’originale. Più grave è, alla fine del monologo, la perdita della “immagine, persino un po’ comica, d’un cavaliere che, per troppo ardore, cada da cavallo”<sup>180</sup>: l’immagine viene compromessa a favore del-

l'esplicitazione del suo significato — l'ambizione — anche se i termini “sprone” e “indomata” alludono a quanto proposto dal testo originale.

Un quarto brano del *Macbet* che merita di essere considerato è il monologo del portinaio che apre la terza scena del secondo atto. È un monologo importante, perché segue l'assassinio di Duncan e ne precede la scoperta, sebbene proprio la natura comica e grottesca di questo intermezzo abbia portato molti commentatori del passato a ritenerlo un inserimento spurio per il divertimento popolare<sup>181</sup>. Traduce Nicolini (*Macbet*, pp. 49-50; cfr. *Macbeth*, pp. 58-60):

#### UN PORTINAJO

(*si batte*)  
Qui si batte di certo - Avria, chi fosse  
Portier d'inferno, un bel girar di chiave.

(*si batte*)  
Tictoc, tictoc, tictoc - Chi c'è da parte  
Di Satanasso? - Gnaffe! è un fittajuolo,  
Che s'impiccò, tradito dal raccolto -  
Entra, ti spiccia, e fa d'avere intorno  
Di buoni asciugatoi, che qui si suda,

(*si batte*)  
Com'hai mestier - Tictoc, tictoc, tictoc -  
Chi c'è da parte d'un altro demonio? -  
Gnaffe! un trappolator, che per entrambi  
I gusci giureria d'una bilancia;  
Che per l'amor di Dio trappolò il mondo  
Colle trappole sue, ma non il cielo -

(*si batte*)  
Dentro, trappolator - Tictoc, tictoc -  
Chi è quest'altro? - Gnaffe! un sarto Inglese,  
Che i ritagli rubò di due calzari  
A la foggia di Francia (13) - Entra, sartore;  
Che avrai qui brage di scaldare il ferro -

(*si batte*)  
Tictoc, tictoc, tictoc - Non mai quiete?  
Chi se' tu ancor? - Ma per l'inferno, il loco  
È troppo fresco - Io vo' lasciar l'offizio  
Di portier del demonio - Ebbi disegno  
D'introdurci color d'ogni mestiero  
Che più fanno gioir gli eterni razzi -

(*si batte*)  
Son qui, son qui - Vi calga il portinajo.  
(*aprendo*)

La traduzione nicoliniana di questo monologo (e del successivo dialogo tra il portinaio e Macduff) è importante sotto due diversi aspetti: dal punto di vista culturale, va ricordato che abbiamo qui la prima versione italiana di questo brano — quasi completamente cassato nel *Macbetto* di Michele Leoni —, a riprova del fatto che Nicolini non si lasciò condizionare dai dogmi neoclassici di decoro e correttezza<sup>182</sup>; dal punto di vista stilistico, va notato che la traduzione in endecasillabi sciolti ha alle sue spalle la prosa dell'originale shakespeariano.

Il brano tradotto, nonostante l'impiego dell'endecasillabo, mostra l'abilità di Nicolini nell'abbassare il registro stilistico al tono colloquiale e agli arguti *puns* del portinaio: di qui, ad esempio, l'uso dell'interiezione "Gnaffe!", espressione antica ma di impiego popolare (e che corrisponde, anche etimologicamente, al "Faith" del testo inglese); di qui, il gioco verbale dato dalla sequenza di "trappolator" / "trappolò" / "trappole" / "trappolator"<sup>183</sup>. Anche se Nicolini riduce al significato concreto l'ambiguità della frase "come in, tailor; here you may roast your goose"<sup>184</sup>, traducendola "Entra, sartore; / Che qui avrai brage di scaldare il ferro", questo brano va nel complesso apprezzato per la fedeltà della traduzione — fedeltà anche stilistica, perché qui Nicolini riduce quasi a zero il ricorso agli stilemi tipici della dizione tradizionale<sup>185</sup>.

L'abilità di Nicolini, poeta e traduttore, risulta evidente anche nell'ultimo brano che si analizzerà, la scena delle streghe raccolte attorno al calderone a preparare la pozione magica (At. IV, Sc.1; *Macbet*, pp. 97-99; cfr. *Macbeth*, pp. 105-108):

#### PRIMA STREGA

Miagulò tre volte il gatto.

#### SECONDA STREGA

Quattro stridi il riccio ha tratto.

#### TERZA STREGA

Il folletto arpeggia - Orsù.

#### PRIMA STREGA

Intorno al lebete giriamo, giriamo;  
E l'atra mistura per entro versiamo -  
Tu rospo, che sotto la pietra più argente  
Per giorni e per notti trentuna dormente,  
Ti sei di bruciante veleno gonfiato,  
Bollisci per primo nel vaso incantato.

TUTTE

Doppio incantesimo, doppia faccenda:  
Il vaso brontoli, la fiamma splenda.

SECONDA STREGA

Tu polpa di biscia cresciuta nel limo  
Ribolli, ricuoci del bronzo ne l'imo:  
Tu lingua di cane, tu piè di ranocchio,  
Tu stinco di verde ramarro, tu occhio  
D'aprica lucerta, tu dardo forcuto  
Divelto ad un aspide, tu pelo mietuto  
Sul dorso a una nottola, tu vivido stocco  
Di cieco serpente, tu ala d'alocco,  
Per opra d'incanto possente, fatale  
Bollite, bollite qual brodo infernale.

TUTTE

Doppio incantesimo, doppia faccenda:  
Il vaso brontoli, la fiamma splenda.

TERZA STREGA

Tu squamma d'un drago, tu dente d'un lupo,  
Tu avanzo di strega, tu stomaco cupo  
D'un mostro marino, voi barbe malnate  
D'amara cicuta, di notte sterpate,  
Tu fiele di capra, tu naso d'un Trace,  
Tu labro d'un Tartaro, tu fiel d'un mendace  
Giudeo bestemmante, tu a luna eclissata  
Verghetta di tasso dal ceppo troncata,  
Tu dito d'un bimbo nascendo strozzato,  
Da sozza bagascia in un fosso creato,  
Bollite, cuocete, stempratevi in modo,  
Che denso e rappreso riescane il brodo.  
Alfin d'una tigre mesciam la ventraja  
Fra questi ingredienti di nostra caldaja.

TUTTE

Doppio incantesimo, doppia faccenda:  
Il vaso brontoli, la fiamma splenda.

SECONDA STREGA

Con sangue di scimia s'affreddi il bollito;  
E allora l'incanto fia saldo e compito.

La traduzione di questa scena trovò l'approvazione (come si è già accennato, sopra, in 5.4.3) del recensore della "Biblioteca Italiana" il quale scrisse

ch'egli [Nicolini] abbia saputo meglio congiungere ad una cupa armonia di versi quella specie di *formole da scongiuri* che sublima nell'originale gli strani elementi di questo linguaggio<sup>186</sup>.

E veramente Nicolini sa rendere molto bene “gli strani elementi di questo linguaggio”. Anzitutto, mediante la versificazione: agli ottonari del primo turno di battuta delle tre streghe, seguono senari doppi o dodecasillabi fortemente scanditi<sup>187</sup>, il cui deciso effetto ritmico è accompagnato dall'uso sistematico della rima baciata. A livello stilistico, i pur rari esempi di inversione (“Ribolli, ricuoci del bronzo ne l'imo”, “Verghetta di tasso dal ceppo troncata”) non si fanno notare come un incongruo rinvio alla tradizione letteraria ma, sebbene introdotti per necessità di rima (“limo” / “imo”, “eclissata” / “troncata”), collaborano a produrre le infernali suggestioni della scena. L'aspetto più riuscito di questo brano della versione nicoliniana è tuttavia un altro, e cioè la ripetuta insistenza — ben 20 occorrenze — sul pronome “Tu”: Nicolini trova nel testo inglese il pronome esplicitato solamente la prima volta, in riferimento al rospo (“Boil *thou* first i'th'charmed pot”, *Macbeth*, p. 106)<sup>188</sup>, e poi ne rinnova sistematicamente la menzione; tale introduzione, oltre a svolgere una funzione deittica di fondamentale importanza nel linguaggio teatrale<sup>189</sup>, sottolinea — mediante un'iterazione in sintonia con il ritmo dei versi e la cadenza delle rime — il magico potere evocativo delle streghe e il loro rapporto diretto con “*le membra disiecta* del mondo, non cosmo ma caos, [che] vanno a formare il brodo infernale”<sup>190</sup>.

L'ottima qualità di questa traduzione non sarà condizionata in modo decisivo da singoli errori ed imperfezioni, ad esempio la frase “Il folletto arpeggia” per “Harper cries”, ovvero “Grida l'arpia”; anche “Intorno al lebete giriamo, giriamo; / E l'atra mistura per entro versiamo” dovrebbe essere, letteralmente, “Girate intorno al calderone, gettate dentro le viscere avvelenate” (“Round about the cauldron go; / In the poison'd entrails throw”). Non è invece un errore condannabile il fatto che, per necessità di rima, gli ingredienti della pozione finiscano nel calderone in una sequenza diversa da quella del testo originale: l'effetto dell'incantesimo — quell'incantesimo che è anche ogni traduzione riuscita! — non ne verrà compromesso.

I passi della versione nicoliniana che si sono qui analizzati riflettono adeguatamente il complesso della traduzione: altri momenti felici ed altri errori potrebbero essere citati, senza con ciò rispondere ad ogni singola domanda sulla qualità letteraria del *Macbet* di Nicolini e sulla sua fedeltà al testo shakespeariano. Ogni ulteriore esempio riproporrà la tensione tra la fedeltà — contenutistica, stilistica, linguistica — all'o-

riginale e l'impiego della dizione poetica tradizionale. Forse l'insuccesso commerciale del *Macbet* di Nicolini dipese proprio da questo: i lettori non erano pronti ad accogliere nelle forme della tradizione letteraria nuovi contenuti, contenuti che, si intuiva, avrebbero aperto la strada al rinnovamento e al rifiuto del passato; del resto, gli stessi innovatori romantici, che vedevano le traduzioni come mezzo di arricchimento culturale, chiudevano gli occhi davanti al vero problema del rinnovamento della forma poetica propugnando l'uso della prosa per le traduzioni<sup>191</sup>.

Se non altro, bisogna dunque riconoscere a Nicolini (e ad altri traduttori del suo tempo) il coraggio di tentare quanto un critico autorevole come August Wilhelm Schlegel riteneva impossibile:

Forse che le difficoltà della lingua e l'impossibilità di una traduzione fedele impediscono che il mezzodi dell'Europa renda mai giustizia a questo poeta<sup>192</sup>.

A fronte di una tale affermazione il tentativo di Nicolini, i cui risultati sono generalmente dignitosi e talvolta eccellenti, non può non essere apprezzato.

## 6. *Il saggio di traduzione dal Tristram Shandy di Sterne*

Per completare il quadro dell'attività traduttiva di Nicolini è necessario accennare al suo breve saggio di traduzione da *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* di Laurence Sterne<sup>193</sup>. Sebbene la scarsa consistenza di questo campione testuale in rapporto alla mole più che ampia dell'originale non permetta di giungere a conclusioni critiche rilevanti, questo tentativo di traduzione non va del tutto trascurato poiché mostra la curiosità intellettuale di Nicolini il quale, dopo la poesia narrativa e drammatica, si volge a un'opera in prosa e, dopo i forti toni passionali e tragici dei testi di Byron e Shakespeare, affronta le delicate modulazioni sentimentali e patetiche dell'opera sterniana<sup>194</sup>.

6.1. È naturale pensare che l'interesse di Nicolini per l'opera di Sterne venne innescato dal Foscolo il quale, con il successo della sua versione del *Viaggio sentimentale*, diede ampia risonanza in Italia al nome di Sterne<sup>195</sup>. Il bresciano dovette seguire con attenzione particolare l'evolversi delle vicende personali e letterarie del Foscolo, che egli aveva conosciuto a Brescia nel 1807<sup>196</sup>; e sebbene non pare sia documentata una corrispondenza epistolare tra i due, Nicolini sentì certamente parlare molto del Foscolo da altri membri del gruppo bresciano — ad esempio, il suo maestro Arici, gli amici Ugoni e Scalvini — i cui nomi ricorrono nel ricco epistolario foscoliano<sup>197</sup>.

Oltre a stimolare la conoscenza dell'opera di Sterne attraverso il *Viaggio sentimentale* didimeo, Foscolo inaugurò anche la serie di traduzioni parziali del *Tristram Shandy* apparse in Italia nell'Ottocento<sup>198</sup>. Infatti, non solo la lettura foscoliana di brani del *Tristram Shandy* accompagnò il lavoro sul *Viaggio sentimentale*<sup>199</sup>, ma in questa traduzione Foscolo inserì un passo del *Tristram Shandy*: si tratta dell'episodio patetico della "poor Maria" (dal Lib. IX, Cap. 24) premesso all'episodio di Maria (cap. LXIII) nel *Viaggio sentimentale*<sup>200</sup>.

Sulle orme del Foscolo si mosse il livornese Carlo Bini, il quale tolse e tradusse dal *Tristram Shandy* tre lunghe digressioni narrative — cioè la *Storia di Yorick*, *Il naso grosso* e la *Storia di Le Fever* — pubblicate per la prima volta nel 1829 sui numeri 12 e 13 dell'"Indicatore livornese"<sup>201</sup>.

Dopo un intervallo di oltre vent'anni — durante i quali Sterne venne apprezzato e letto, ma non tradotto, dai letterati italiani — apparve sui "Commentari dell'Ateneo" per il 1851 l'esperienza traduttiva di Nicolini. Anch'egli, come già il Bini, si impegnò nella versione della *Storia di Yorick*, anche se poi ne pubblicò solo il capitolo dedicato alla morte di Yorick<sup>202</sup>.

La traduzione è preceduta da una "breve notizia intorno all'autore", del quale si ripercorre la vita e del quale si afferma che "dicendolo di nuova e strana e capricciosa natura, sia qualificarlo il meno male che si possa"<sup>203</sup>. Conclude la presentazione una brevissima analisi delle principali opere di Sterne, tra le quali

ultima di data [...] ma prima di celebrità è il *Viaggio Sentimentale*, del quale abbiamo una traduzione italiana di Ugo Foscolo, di quella eccellenza che tutti sanno; opera che per l'originalità del genere ricorda la maniera della prima fra le accennate, ma la vince di perfezione<sup>204</sup>.

L'opera "prima fra le accennate" è proprio il *Tristram Shandy*, sulla cui natura stilistica e le conseguenti difficoltà del traduttore già si sono citate le parole di Nicolini<sup>205</sup>.

6.2. L'analisi di questo saggio di traduzione si dovrà soprattutto concentrare sulla resa della struttura della frase sterniana, cioè la sintassi che è veicolo linguistico di quello stile delicato, allusivo, ricco di pause e ritorni, che caratterizza l'opera dello scrittore inglese<sup>206</sup>.

Va innanzitutto notato che la traduzione di Nicolini non riproduce la punteggiatura del testo di Sterne, soprattutto la famosa lineetta sterniana che, ora breve ora più lunga, segna i rallentamenti e le pause dell'azione e della parola e connette, senza indicare tuttavia alcuna gerarchizzazione logica, i vari componenti di un periodo<sup>207</sup>. A titolo d'esem-

pio si può citare il passo in cui Yorick, sul letto di morte, è confortato dall'amico Eugenio:

Coraggio, Yorick, coraggio, disse Eugenio, asciugandosi gli occhi, e richiamando l'ammalato a se stesso: sta di buon animo, caro; non ti abbandoni la tua forza, non ti abbandoni il tuo spirito in questo punto che n'hai più di bisogno: chi sa quali risorse rimangono, e quel che il cielo può fare ancora per te? Per parte mia, seguì Eugenio, amaramente gemendo nel profferir queste parole, per parte mia ti dichiaro ch'io non posso credere, Yorick, ch'io debba da te separarmi, e che piaci d'alimentar la speranza, aggiunse Eugenio, facendo più carezzevole l'accento, che di te rimanga ancora tanto da farne un prelado, e ch'io viva abbastanza per poter ciò vedere<sup>208</sup>.

Il confronto con il testo inglese rivela che la manipolazione nicoliniana della punteggiatura ha conseguenze stilistiche più rilevanti di quanto possa sembrare a prima vista: nell'originale, le pause (cronologiche, non logiche) sono marcate dall'uso della virgola e del punto e virgola, ovvero del trattino breve e lungo; nella traduzione, la punteggiatura (virgola, punto e virgola, due punti) mira a sottolineare l'articolarsi della narrazione, distinguendo discorso diretto e descrizione della scena, mentre l'assenza del trattino riduce la tipica lentezza espositiva dello stile sterniano<sup>209</sup>.

Va anche notato che Nicolini introduce delle ripetizioni, con l'intento di abbellimento retorico (“non ti abbandoni la tua forza, non ti abbandoni il tuo spirito” traduce “let not all thy spirits and fortitude forsake thee”) o di chiarificazione (“Per parte mia, seguì Eugenio, amaramente gemendo nel profferir queste parole, per parte mia ti dichiaro...” traduce “ — for my part, continued *Eugenius*, crying bitterly as he uttered the words, — I declare...”)<sup>210</sup>.

Il fine di chiarire l'apparente confusione del testo si rivela anche attraverso l'aggiunta, nella traduzione, di frasi incidentali esplicative (indicate nella citazione dal corsivo):

E per concludere l'ultima scena della tua tragedia, l'intolleranza e la viltà, gemelli sicarij, dalla malvagità prezzolati, si scaglieranno congiunti dall'agguato sopra tutte le tue fralezze e difetti, *e in questo caso*, mio caro, non è uomo così santo che non abbia qualche lato scoperto. E credimi, Yorick, credimi, *soggiungeva*, allorché, per placare qualche idolo privato, è deciso che...<sup>211</sup>.

Questo brano esemplifica pure uno dei pochi casi di impoverimento semantico dell'originale: nella frase iniziale, il testo inglese gioca sull'interpretazione letterale dell' “ultima scena della tua tragedia” presentando — come in un *morality play* medievale — i tre personaggi al-

legorici Cruelty, Cowardice e Malice che, nel buio, tramano e portano a compimento il loro attacco; la traduzione italiana, eliminando il dettaglio ambientale della scena buia e la lettera maiuscola che fa di qualità astratte dei personaggi, appiattisce una dimensione importante del testo originale.

Nicolini traslascia anche di tradurre due brevi frasi che ricorrono nel *Tristram Shandy* quando Eugenio dice, a proposito delle battute di Yorick, che “I believe and know them to be truly honest and sportive”, e quando si afferma che Yorick non aveva alcun sospetto “of what was carrying on against him”<sup>212</sup>.

Infine, non mancano nella traduzione nicoliniana dei veri e propri errori interpretativi: nella frase iniziale del primo brano citato sopra, “summoning up the man within him” non va tradotto “richiamando l’ammalato a se stesso”, poiché l’autore non sta facendo riferimento a Yorick ma a Eugenio<sup>213</sup>; un altro errore compare poco dopo quando viene descritto Yorick “taking off his night cap as well as he could with his left-hand” che significa “togliendosi...” e non “tenendo colla sinistra alla meglio il suo berretto da notte”<sup>214</sup>; e ancora, dove Nicolini scrive di una “tempesta di vespe” c’è da pensare ad una sua lettura affrettata (o a un refuso?) del testo inglese, poiché qui evidentemente il termine “swarm” è stato frainteso per “storm”<sup>215</sup>.

Queste osservazioni sul saggio di traduzione dal *Tristram Shandy*, mentre confermano una generica e superficiale fedeltà al testo, mostrano la difficoltà — da parte del traduttore — di giungere a comprendere appieno, e quindi a riprodurre, le suggestioni del testo sterniano: per uno stile in cui conta soprattutto il dettaglio, la variazione e la sorpresa, il lavoro di traduzione implica una ricerca approfondita e una scrittura assai controllata e meditata — come aveva ben dimostrato la faticosa genesi del *Viaggio sentimentale* didimeo. La traduzione di Nicolini è veramente un saggio, un tentativo: sebbene l’esperimento non sia riuscito, va apprezzato il fatto che il traduttore — ormai anziano, e famoso per le versioni byroniane — abbia voluto affrontare la prova forse più difficile.

### 7. Nicolini traduttore: un’interpretazione conclusiva

Alla fine di questa indagine sull’attività traduttiva di Giuseppe Nicolini è necessario, sebbene non facile, proporre un bilancio conclusivo.

È problematico giungere a una sintesi interpretativa soprattutto per la difficile comparazione dei dati: ai quasi diecimila versi delle traduzioni byroniane, redatte lungo un ampio arco di tempo, si contrappongono i circa 2300 versi del *Macbet*, risultato di uno specifico periodo

di lavoro, e le poche pagine del saggio dal *Tristram Shandy*; diverso fu pure il rapporto fra le opere tradotte e il traduttore: Nicolini giunse a Byron sulla scia della generale ammirazione per il poeta inglese, ma poi fece di sé uno dei suoi più importanti interpreti italiani, mentre l'interesse nicoliniano per Shakespeare e per Sterne non sembrò superare la fase di doveroso apprezzamento per due scrittori ammirati, in modi e per motivi diversi, dai romantici d'Italia; diverso, infine, fu il successo editoriale, e dunque la rilevanza socioculturale, delle sue traduzioni.

Al di là di tali differenze, appare tuttavia chiaro il ruolo di Nicolini come mediatore culturale: il traduttore veramente 'tradusse', cioè — ricordando l'etimologia della parola — 'trasportò' da un mondo culturale a un altro materiali preziosi, che meritavano di essere conosciuti e diffusi. Se si coglie tale atteggiamento si capisce anche il rapporto di Nicolini con la tradizione letteraria italiana, rapporto che si giocò sul tentativo di immettere nuovi contenuti culturali nelle forme ereditate dal passato, per giungere a un equilibrato rinnovamento della realtà letteraria nel suo complesso.

Di qui, la proposta della poesia byroniana che, nel celebrare il rapporto fra arte e vita, scuote e fa cadere i rami secchi di un classicismo ormai isterilito nella ripetizione meccanica dei propri modelli; di qui, il tentativo shakespeariano che, seppur fallito, mostra la possibilità di una traduzione fedele, perché indipendente dai dogmi culturali del momento e al servizio del testo originale; di qui, il saggio di traduzione da Sterne che, a quasi quarant'anni dal capolavoro del Foscolo, sembra riproporre la possibilità di una prosa assai diversa da quella imposta dal modello manzoniano.

E dunque, sebbene la lettura delle versioni nicoliniane porti a coglierne la variegata qualità — alcune pagine sono assai felici, moltissime adeguate, qualcuna carente —, ogni imperfezione è riscattata da quell'apertura culturale di respiro sovranazionale che, propugnata con passione dai romantici italiani più illuminati, venne vissuta in prima persona, con modestia ed impegno, da Giuseppe Nicolini.

## APPENDICE BIBLIOGRAFICA

In questa appendice si vogliono presentare in modo succinto i dati bibliografici relativi all'attività di Nicolini come traduttore e conoscitore delle lettere inglesi. L'elenco, che non si propone come esaustivo per quanto riguarda le diverse edizioni delle versioni nicoliniane, si ferma all'edizione critica delle opere di Nicolini curata da D. Pallaveri.

1) 1823: lettura all'Ateneo di Brescia della traduzione del *Corsaro*, Canti I-II, con cenni sulla vita, opere e pensiero di Byron. Manoscritto irreperibile. Cfr. "Comm. Ateneo" 16 (1823), p. 18.

2) 1824: lettura all'Ateneo di Brescia della traduzione *Dal Corsaro di Lord Byron, Canto Terzo*, con un giudizio sulla poesia di Byron. Manoscritto in Ateneo. Cfr. "Comm. Ateneo" 17 (1824), p. 40.

3) [Giuseppe Nicolini], *Il Corsaro. Novella di Lord Byron. Traduzione dall'inglese*, Milano, per gli Editori, Tipi Bettoniani, 1824. La traduzione è preceduta da una presentazione de *Gli Editori* (pp. I-II), da una prefazione intitolata *A Lord Byron il Traduttore* (pp. III-X) e da *Notizie sulla vita e sugli scritti di Lord Byron* a firma L. T. (pp. XI-XL). Cfr. n. 33, sopra.

4) 1825: lettura all'Ateneo di Brescia della traduzione di un frammento *Dal Primo Canto del Pellegrinaggio di Childe Aroldo, di L. Byron* (l' "Addio alla Patria") e di un frammento *Dal Secondo Canto di Childe Aroldo* (il "Canto Marziale degli Albanesi"). Manoscritto in Ateneo. Cfr. "Comm. Ateneo" 18 (1825), p. 57.

5) 1826: lettura all'Ateneo di Brescia della traduzione de *Il Pellegrinaggio di Childe Aroldo*, Canto IV (il "Viaggio in Italia"). Manoscritto irreperibile. Cfr. "Comm. Ateneo" 19 (1826), p. 57.

6) *Macbet*. Tragedia di Guglielmo Shakspeare recata in italiano da Giuseppe Nicolini, Brescia, per Francesco Cavalieri Editore (Tipografia Bettoni), 1830.

7) *Il Corsaro e il Giaurro di Giorgio Lord Byron*, tradotti dall'originale inglese, Milano, per Nicolò Bettoni, 1830.

Contiene, oltre alle traduzioni del *Giaurro* (Pellegrino Rossi) e di *Parisina* (Pietro Isola), la traduzione nicoliniana del *Corsaro* riprodotta dall'edizione del 1824.

8) 1833: lettura all'Ateneo di Brescia della traduzione di *Parisina. Poema di Giorgio Lord Byron recato in Italiano*. Manoscritto in Ateneo. Cfr. "Comm. Ateneo" 26 (1833), p. 147.

9) 1834: lettura all'Ateneo di Brescia della traduzione di *Lara*. Manoscritto in Ateneo. Cfr. "Comm. Ateneo" 27 (1834), p. 177.

10) *Poemi di Giorgio Lord Byron* recati in italiano da Giuseppe Nicolini con alcuni componimenti originali del traduttore, Milano, per Giuseppe Crespi e C., 1834. Contiene: *La sposa d'Abido; Parisina, novella storica; Il Corsaro, novella; Lara; I Ce-*

*dri, poema giorgico di Giuseppe Nicolini; Il Due Novembre, meditazione di Giuseppe Nicolini; Della Storia Bresciana, ragionamento di Giuseppe Nicolini; Del Fanatismo e della Tolleranza in Fatto di Lettere, saggio accademico di Giuseppe Nicolini.*

11) *Vita di Giorgio Lord Byron* compilata da Giuseppe Nicolini, sei libri in 3 voll., Milano, per Gaspare Truffi e Comp., 1835.

Contiene: *Gli Editori a chi legge; Vita di Giorgio Lord Byron.*

12) *Vita di Giorgio Lord Byron* compilata da Giuseppe Nicolini, Piacenza, Del Maino, 1836.

13) *Poemi di Giorgio Lord Byron* recati in italiano da Giuseppe Nicolini. Nuova edizione riveduta e aumentata dal traduttore, Milano, presso la Ditta Angelo Bonfanti, 1837. Contiene: Vol.1: *Notizia spettante alla vita e alle opere di Giorgio Lord Byron; Il Giaurro; La Sposa d'Abido; Il Corsaro*; Vol.2: *Lara; L'Assedio di Corinto; Parisina; Il Prigioniero di Chillon; Mazzeppa; Frammenti del Childe-Harold (Addio alla Patria, dal Canto I; A Inez, dal Canto I; Canto Marziale degli Albanesi, dal Canto II); Versi lirici di Giuseppe Nicolini (Il Due Novembre; La Resa di Missolonghi; Alla Malinconia; In Morte della Contessa Annetta Schio-Serego; Il Dono; Alla Fantasia; Alla Malibrán; Il Conforto; In Morte della Malibrán; Alla Memoria).*

14) 1840: lettura all'Ateneo di Brescia di un saggio biografico su Walter Scott. Cfr. "Comm. Ateneo" 33 (1840), pp. 219-220. Il testo venne anche pubblicato in *Gualtieri Scott. Saggio biografico*, "Rivista Europea" 3 (1840), fasc. 13-14, pp. 48-67.

15) *Il Corsaro, novella di Lord Byron*. Traduzione dall'inglese di Giuseppe Nicolini, Milano, Silvestri, 1842.

Comprende la "Notizia spettante alla vita e alle opere di Lord Byron" tratta dall'edizione dei *Poemi* del 1837 e il testo della traduzione nicoliniana del *Corsaro* edita per la prima volta nel 1824.

16) *Poemi di Giorgio Lord Byron* recati in italiano da Giuseppe Nicolini. Nuova edizione eseguita su quella del 1837 riveduta e aumentata dal traduttore, Milano, Presso la Ditta Angelo Bonfanti, 1842. Riproduce i contenuti dell'edizione del 1837.

17) *Poemi di Giorgio Lord Byron* tradotti da Giuseppe Nicolini, Venezia, nell'I.R. Privilegiato Stabilimento Nazionale di Giuseppe Antonelli Edit., 1846.

Contiene la "Notizia spettante alla vita e alle opere di Giorgio Lord Byron" (tratta dalla *Vita* edita da Truffi e C., 1835) e le traduzioni nicoliniane de *Il Giaurro, La Sposa d'Abido, Il Corsaro, Lara, L'Assedio di Corinto, Parisina, Prigioniero di Chillon, Mazzeppa, Frammenti dal Childe-Harold*; segue *Oscar d'Alva, Novella* tradotta da P. G. Queste versioni da Byron costituiscono il "Volume Undecimo. Inglese" della collana "Parnaso Straniero" insieme a *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton* tradotto da Lazzaro Papi, *Le Stagioni di Giacomo Thomson* tradotte da Michele Leoni, e *Poesie Scelte di Alessandro Pope* tradotte da G.V. Benini.

18) *Poemi di Giorgio Lord Byron* recati in italiano da Giuseppe Nicolini. Terza edizione, Milano, presso la Ditta Angelo Bonfanti Tip.-Librajo, 1850. Riproduce i contenuti dell'edizione del 1837.

19) 1851: lettura all'Ateneo di Brescia di un saggio di traduzione dal *Tristano Shandy* di Sterne. Dei tre capitoli letti, l'ultimo è pubblicato, preceduto da "una breve notizia intorno all'autore", in "Comm. Ateneo" 44 (1851), pp. 111-120.

20) *Opere complete di Lord Giorgio Byron*. Nuova Biblioteca Popolare, Torino, L'Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1852-1853. Il vol.2 (1853) contiene le traduzioni nicoliniane di: *Il Giaurro*; *La Sposa d'Abido*; *Il Corsaro*; *Lara*; *L'Assedio di Corinto*; *Parisina*; *Il Prigioniero di Chillon*; *Mazeppa*.

Una seconda edizione sarà pubblicata negli anni 1858-1859.

21) *Opere di Giorgio Lord Byron* precedute da alcune avvertenze critiche sulle stesse e da un discorso di Cesare Cantù. Prima edizione napoletana adorna di figure incise, Napoli, Francesco Rossi-Romano Editore, 1853.

Contiene *Poemetti tradotti da Giuseppe Nicolini* (*La Sposa d'Abido*, *Parisina*, *Il Corsaro*, *Lara*) oltre ad altre versioni byroniane di Giuseppe Gazzino, Pietro Isola, Pellegrino Rossi, P. M., Andrea Maffei, Marcello Mazzoni, e G. B. Cereseto.

22) *Vita di Giorgio Lord Byron* narrata da Giuseppe Nicolini. Nuova edizione corredata di alquanti Cenni sull'Autore, Milano, coi Tipi di Alessandro Lombardi, 1855. Riproduce i contenuti dell'edizione del 1835, sostituendo la prefazione intitolata "Gli Editori a chi legge" con "Cenni intorno alla vita di Giuseppe Nicolini" di M. Fabi.

23) *Poesie di Giuseppe Nicolini*. Nuovamente ordinate, e precedute da un discorso del professore Daniele Pallaveri, Firenze, Felice Le Monnier, 1860.

24) *Prose di Giuseppe Nicolini*. Nuovamente ordinate di professore Daniele Pallaveri, Firenze, Felice Le Monnier, 1861.

## NOTE

<sup>1</sup> *Vita di Giorgio Lord Byron* narrata da Giuseppe Nicolini. Nuova edizione corredata di alquanti Cenni sull'Autore, Lombardi, Milano 1855, p. V. In verità, se Nicolini ebbe modo di "primeggiare" come traduttore da Byron, il successo della sua versione shakespeariana fu tutt'altro che fulgido: v. l'ultima parte del paragrafo 5.1 e tutto 5.2, sotto.

<sup>2</sup> L'interesse bresciano per le nuove tendenze romantiche espresse da "Il Conciliatore" è testimoniato dal Pellico in una lettera del 1819 al fratello Luigi: "Nondimeno da alcune città ci vengono proselitati. Brescia è una buona colonia, la migliore; tutte le altre città lombarde e venete sono poco feconde pel bene; alcune, Venezia, *la grande Venezia*, sono d'una assoluta nullità" (Ilario Rinieri, *Della vita e delle opere di Silvio Pellico*, 3 voll., Streglio, Torino 1898-1901, vol. 1, pp. 334-335).

La posizione culturale e letteraria di Nicolini è ben delineata, in questo medesimo volume di Atti, da Enzo Noè Girardi e Fabio Danelon.

<sup>3</sup> Nicolini pubblicò su "Il Conciliatore" una "Lettera ai Signori Estensori del Conciliatore" (n. 51, del 25 febbraio 1819; ora in *Il Conciliatore* a cura di Vittore Branca, 3 voll., Le Monnier, Firenze 1953, vol. 2, pp. 230-236), l'articolo "Scuola alla Lancaster in Brescia" (n. 77, del 27 maggio 1819; ora in Branca, op. cit., vol. 2, pp. 645-646), e "Sulla Poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo. Lettera di un buon critico e cattivo poeta ad un buon poeta e cattivo critico" (n. 79, del 3 giugno 1819; ora in Branca, op. cit., vol. 2, pp. 669-679).

Oltre che in questi interventi, Nicolini propose la sua moderata accettazione delle istanze romantiche in *Il romanticismo alla China. Lettera del signor X all'amico Y e risposta del signor Y all'amico X, pubblicate dal signor Z amico di tutti e due* (Franconi e C., Brescia 1819), in *La musa romantica, ode del sig. G. N. professore d'eloquenza* (Vasari, Brescia 1819), e in *Del fanatismo e della tolleranza in fatto di lettere. Saggio accademico* (del 1820, ma pubblicato su *L'Ape* del 1822 e poi, rivisto, in appendice al volume *Poemi di Giorgio lord Byron, recati in italiano da Giuseppe Nicolini, con alcuni componimenti originali del traduttore*, Crespi e C., Milano 1834, pp. 412-433). Delle prime due di queste pubblicazioni troviamo favorevoli recensioni ne "Il Conciliatore" (n. 50, del 21 febbraio 1819 e n. 59, del 25 marzo 1819; ora in Branca, op. cit., rispettivamente vol. 2, pp. 216-221 e vol. 2, pp. 355-357).

Accanto a tali prese di posizione è opportuno ricordare i giudizi di Nicolini sulla poesia romantica spesso premessi alle sue letture pubbliche, presso l'Ateneo bresciano, delle traduzioni dalle opere di Byron.

<sup>4</sup> "Il Conciliatore" n. 68, del 25 aprile 1819 (ora in Branca, op. cit., vol. 2, p. 491). Il testo recensito è *Il Corsaro, Novella di Lord Byron*, Versione in prosa di L.C. [cioè, Luigi Castiglione], vedova Pomba e figli, Torino 1819.

<sup>5</sup> V. il titolo di un suo contributo a "Il Conciliatore" citato alla nota 3.

<sup>6</sup> V. nell'*Appendice bibliografica* l'elenco delle pubblicazioni del Nicolini e dei suoi contributi allo studio delle lettere inglesi.

Si può accennare qui, poiché non lo si farà più estesamente altrove, alle caratteristiche delle due opere biografiche di Nicolini, la *Vita di Giorgio Lord Byron* e *Gualtieri Scott. Saggio biografico*.

Quando apparve la *Vita di Giorgio Lord Byron* compilata da Giuseppe Nicolini (6 libri in 3 voll., Truffi e C., Milano 1835), era già molto lunga la lista di pubblicazioni biografiche su Byron: una dettagliata presentazione delle più importanti tra le opere

inglesi è in Keith Walker, *Byron's Readers. A Study of Attitudes towards Byron 1812-1832*, Salzburg Studies in English Literature 88, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, Salzburg 1979, pp. 132-193. In Italia, precede Nicolini Cesare Cantù con il suo *Lord Byron. Discorso di Cesare Cantù ai Signori Soci dell'Ateneo di Bergamo, aggiuntevi alcune traduzioni ed una serie di lettere dello stesso Lord Byron ove si narrano i suoi viaggi in Italia e nella Grecia*, Milano, presso l'Editore dei Giornali *L'Indicatore e Il Barbiere di Siviglia*, 1833. Ma, "as early as in February 1825 the *Antologia del Gabinetto Vieusseux* in Florence, one of the most authoritative and well informed literary periodicals in Italy, published ample extracts from *Byron's Conversations with Captain Medwin*, from the 1824 Paris edition, and this became the main source of information on Byron's character and ideas for his Italian admirers" (Giorgio Melchiori, *The Influence of Byron's Death in Italy*, "The Byron Journal" 5 (1977), p. 70, e pp. 74-75 per un commento sulla biografica di C. Cantù). La *Vita* compilata da Nicolini si presenta abbastanza esplicitamente come un omaggio ai gusti del tempo: "non è già, come altri creder potrebbe, un'opera magistrale di Estetica, ovvero di mera storia letteraria", ma si propone invece come "una piacevole ed onesta ricreazione. Il primo intento dell'Autore fu anzi di scrivere un libro accomodato all'intelligenza e al piacere di tutti, ..." (*Vita di Giorgio Lord Byron*, 1835, op. cit., pp. III, IV). Questa *Vita*, secondo Carlo Cocchetti, "ebbe liete accoglienze, e divide con quella che ne scrisse Cesare Cantù il vanto di essere fra le migliori di quelle estese da penne italiane" (*Giuseppe Nicolini*, "Letture di famiglia" 4 (1855), p. 219). Guido Muoni poté scrivere, con maggiore consapevolezza critica, che la compilazione di Nicolini "fu per lungo tempo molto popolare" e che "L'indole e la condotta del libro puramente narrativa e popolare è una prova dell'interesse romanzesco che la vita del Byron sembrava offrire per sé stessa, e come l'autore si lusingasse di trovare facilmente non scarso pubblico tra i lettori italiani" (*La fama del Byron e il Byronismo in Italia*, Società Editrice Libreria, Milano 1903, p. 12). Ciononostante, l'intento dell'autore di procedere "da storico, non da saccente" (*Vita di Giorgio Lord Byron*, 1835, op. cit., p. 5) traspare da tutto il testo e da una rassegna bibliografica premessa alla narrazione in cui Gli Editori presentano ben sedici diverse opere biografiche su Byron (ibi, pp. VII-XXXI).

Quanto a *Gualtieri Scott. Saggio biografico*, i fini e i contenuti dell'opera sono riassunti dallo stesso Nicolini, in qualità di Segretario dell'Ateneo di Brescia, nella "Relazione Accademica dell'anno 1840" pubblicata sui "Commentari dell'Ateneo di Scienze e Lettere di Brescia" [da qui in poi "Comm. Ateneo"]: "La vita di Scott essendo abbastanza conosciuta e le opere conosciutissime, assunto dell'autore di questo saggio non fu d'illustrare né l'una né le altre, ma piuttosto di far conoscere l'indole morale di lui, acciocché apparisse ch'egli fu non meno uomo eccellente che meraviglioso scrittore. Con questo intendimento, toccati appena in iscorcio i suoi natali, i suoi studi, i suoi lavori e successi letterarj, e quanto in somma riguarda la parte storica e critica dell'argomento, applicossi l'autore particolarmente alla parte caratteristica, dipingendosi i costumi e le abitudini dell'esimio scozzese e le sue virtù sociali e domestiche" (33 (1840), p. 219). Il saggio di Nicolini non ha suscitato interesse presso gli studiosi del successo italiano di Scott: Luigi Fassò, autore di un articolo *Intorno alla fortuna di Walter Scott in Italia* (pubblicato negli "Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino", 41 (1906), e ristampato nei suoi *Saggi e ricerche di storia letteraria (Da Dante a Manzoni)*, Marzorati, Milano 1947, pp. 243-271), relega in nota "una fuggevole menzione" (ibi, p. 266n) dell'opera di Nicolini; e Franca Ruggeri Punzo, nella sua ampia ricerca dal titolo *Walter Scott in Italia 1821-1971* (Biblioteca di Studi Inglesi 31, Adriatica Editrice, Bari 1975) attribuisce il saggio del nostro al toscano Giovanni Battista Niccolini e lo definisce come "una breve biografia, aneddotica per lo più, con un ri-

tratto morale dello scrittore, dal titolo *Gualtiero Scott*, dove è assente ogni pretesa di critica letteraria, al punto che non si parla neanche delle sue opere” (ibi, p. 72).

<sup>7</sup> In tal modo sarà possibile prendere in considerazione, seppur brevemente, i principali aspetti delle quattro aree di interesse, relative agli studi dell’attività traduttiva, elencati da Susan Bassnett-Mc Guire, e cioè “History of Translation”, “Translation in the T[arget] L[anguage] culture”, “Translation and Linguistics” e “Translation and Poetics” (*Translation Studies*, Methuen, London-New York 1980, pp. 7-8).

<sup>8</sup> V. “Comm. Ateneo” per il periodo 1824-1834.

<sup>9</sup> “Comm. Ateneo” 26 (1833), pp. 145-146. Accuse come quelle dell’Arici rivolte “alle considerate crudeltà ed ai terribili vaneggiamenti delle poesie di Lord Byron” — assai ricorrenti nella critica antiromantica — erano già state rintuzzate da Ludovico di Breme nelle sue *Osservazioni* pubblicate su “Lo Spettatore” e poi premesse all’edizione milanese di *The Giaour* (1818) tradotto da Pellegrino Rossi: “Non si può negare che molti fra i poeti romantici e lord Byron più costantemente, prendano di frequente a volerci interessare per de’ tremendi scellerati; non già che la scelleraggine per se stessa, e poeticamente ve gli adeschi; ma vanno in cerca di occasioni onde tratteggiare le profondità del cuore umano, né v’è giammai tanta opportunità di misurarle come in quegli animi che si spalancarono già a tutte le possibili sensazioni e presentano poi l’aspetto d’una devastata regione, in cui ruggente s’aggira e cupo il rimorso” (in Ludovico di Breme, *Polemiche*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1923, p. 134).

<sup>10</sup> Citato in *Poesie di Giuseppe Nicolini*, a cura di Davide Pallaveri, Le Monnier, Firenze 1860, p. XLIn. C’è da rammaricarsi che il Pallaveri, nel volume dedicato alle *Prose di Giuseppe Nicolini* (Le Monnier, Firenze 1861), non abbia voluto dare alle stampe “un articolo sulla *Parisina*” in quanto “cose della scuola passata, e che la presente ormai disdegna” (p. III).

<sup>11</sup> 1816, n. 1, pp. 9-18. L’articolo della Staël è ristampato in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, 2 voll., Laterza, Bari 1943, vol. 1, pp. 3-9, e in *La Biblioteca Italiana*, a cura di E. Oddone, Canova, Treviso 1975, p. 49 ss. Il testo originale francese è in M.me De Staël, *Oeuvres complètes*, Treuttel et Würtz, Paris 1820-1, vol. XVII, p. 387 ss., e in M.me De Staël, *Opere scelte*, a cura di C. Pellegrini, Zanichelli, Bologna 1925, p. 164 ss. Sull’argomento v. Stephen Bann, *Théorie et pratique de la traduction au sein du Groupe de Coppet*, in AA.VV., *Le Groupe de Coppet*, Actes et documents du 2e Colloque de Coppet, 10-13 juill. 1974, Slatkine-Champion, Genève-Paris, 1977, pp. 217-233. Pure utile Charles Dejob, *Madame de Staël et l’Italie, avec une bibliographie de l’influence française en Italie de 1796 à 1814*, Colin, Paris 1890.

Nella ricca bibliografia sul rapporto fra romanticismo e attività traduttiva, è per noi di interesse specifico il saggio di Riccardo Massano *Finalità e caratteri del tradurre nel pensiero dei primi romantici italiani*, “Atti della Accademia delle Scienze di Torino - Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche” 94 (1959-1960), t. II, pp. 347-403. Una prospettiva più ampia è in *On Romanticism and the Art of Translation*, Studies in Honor of Edwin Hermann Zeydel, Princeton U. P., Princeton 1956, e in T. R. Steiner, *English Translation Theory, 1650-1800*, Van Gorcum, Amsterdam-Assen 1975. Fa principalmente riferimento ai mondi italiano e inglese il breve ma denso saggio *Per una storia della traduzione* di Carmela Nocera Avila, presentato al convegno di studi *Vertere. Traduzione/Interpretazione*, Salerno 5-7 maggio 1987, e ora incluso nei suoi *Studi sulla traduzione nell’Inghilterra del Seicento e del Settecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1990, pp. 27-56.

<sup>12</sup> Di entrambi questi saggi è conservato il manoscritto presso l'Ateneo di Brescia. Quello dell'Ugoni è stato edito da Alba Vittadello Arcieri in *Il 'Discorso sui vantaggi delle traduzioni' di Camillo Ugoni*, "Rassegna della Letteratura Italiana" 78 (1974), pp. 43-57. In questo articolo, in quello del Massano citato alla nota precedente e in *Vincenzo Monti e la sua teorica del tradurre (Contributo a una storia dei criteri del tradurre)* di Annamaria Balbi ("Rassegna della Letteratura Italiana" 60 (1956), pp. 494-507) vengono ricordate parecchie prese di posizione sui problemi della traduzione espresse in Italia a cavallo tra Settecento e Ottocento.

<sup>13</sup> *Vita di Giorgio Lord Byron* compilata da Giuseppe Nicolini, 3 voll., Truffi e C., Milano 1835, vol. 2, lib.3, p. 60.

<sup>14</sup> Lettera a Richard Belgrave Hoppner, datata Venezia 28.2.1818 e pubblicata in *Byron's Letters and Journals*, a cura di Leslie A. Marchand, 12 voll., Murray, London 1973-1982, (da qui in poi, *BL&J*) vol. 6, pp. 15-16. Le medesime idee sono espresse da Byron nella lettera all'amico Hobhouse datata Venezia 2.1.1818 e stampata come prefazione all'edizione del Canto IV del *Childe Harold's Pilgrimage: v. Byron. Poetical Works*, a cura di Frederick Page, rev. John Jump, O.U.P., Oxford 1970 [da qui in poi, *PW*], pp. 226-227.

Nei diari e nel carteggio di Byron si trovano altri cenni attorno al problema del tradurre e alla qualità dei traduttori italiani. Ad es., nel *Ravenna Journal* (alla data 12.1.1821), commentando la traduzione italiana della *Saffo* di Grillparzer, egli afferma che gli italiani "are the very worst of translators, except for the Classics — Annibale Caro, for instance — and there, the bastardy of their language helps them as, by way of *looking legitimate*, they ape their fathers' tongue" (*BL&J*, vol. 8, p. 25).

È forse questo il momento di ricordare che Byron fu anche traduttore dall'italiano: se è irrisolto il problema della traduzione da parte di Byron della *Francesca da Rimini* del Pellico (v. Angeline Lograsso, *Byron traduttore del Pellico*, "Lettere Italiane" 11 (1959), pp. 234-249, e Herbert W. Smith, *Byron and Silvio Pellico*, "The Byron Journal" 7 (1979), p. 96), Byron tradusse il primo canto del *Morgante Maggiore* del Pulci e l'episodio della *Francesca da Rimini* dal Canto V dell'*Inferno*. Pur tacendo ora del rilevante influsso che tali versioni ebbero sulle produzioni originali di Byron, va sottolineato come egli mirasse ad una traduzione il più possibile fedele, giungendo a proporre all'editore di pubblicare le sue versioni con il testo originale a fronte affinché i lettori potessero meglio giudicare delle sue traduzioni: v. le lettere a John Murray, datate 21.2.1820, 23.4.1820 e 12.9.1821 (*BL&J*, rispettivamente, vol. 7, pp. 41-45, vol. 7, pp. 82-84, e vol. 8, pp. 206-207). Su *Byron and Translation* ha scritto Susan Bassnett-McGuire in "The Byron Journal" 14 (1986), pp. 22-32; v. anche Jean de Palacio, *Byron traducteur et les influences italiennes*, "Rivista di Letteratura Moderna" 9 (1958), pp. 209-230. Pure utile è il repertorio antologico in Franco Buffoni, *Byron traduttore e Byron tradotto*, "Testo a Fronte" 1 (1989), pp. 103-138.

<sup>15</sup> "Comm. Ateneo" 44 (1851), pp. 113, 114. Per la traduzione nicoliniana da Sterne, v. la sezione 6, sotto.

<sup>16</sup> Lettera di Nicolini a Camillo Ugoni, datata Brescia 22 agosto 1825 (in *Della Letteratura Italiana nella seconda metà del secolo XVIII*. Opera postuma di Camillo Ugoni, 4 voll., Bernardoni, Milano 1857-1858, vol. IV, pp. 583-584).

<sup>17</sup> Anche per questo aspetto, un'ottima puntualizzazione del problema è nel saggio del Massano cit. alla n. 11. Per una prospettiva più ampia, v. André Lefevere, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Van Gorcum, Assen-Amsterdam 1975, p. 42 ss.

<sup>18</sup> Il *Manfredo*, poema drammatico di Lord Byron è pubblicato dal Pellico insieme alla sua tragedia *Francesca da Rimini* (Pirota, Milano 1818).

<sup>19</sup> “Il Conciliatore” n. 68, del 25 aprile 1819 (ora in Branca, op. cit., vol. 2, p. 492). Il testo recensito è quello indicato alla n. 4, sopra.

<sup>20</sup> Sulle diverse strategie che possono guidare la traduzione di un testo poetico — in prosa, in versi rimati, in versi sciolti ecc. — v. Lefevère, op. cit., *passim*. Pure utile Susan Bassnett-Mc Guire, *Translation Studies*, op. cit., pp. 81-109 e *passim*.

Una ricca bibliografia, che mette ordine nella sterminata letteratura critica sul problema della traduzione, è in appendice a AA.VV., *Processi traduttivi: teorie e applicazioni*, Atti del Seminario su ‘La traduzione’, Brescia 19-20 novembre 1981, La Scuola, Brescia 1982, pp. 295-322. Si può anche ricordare un recente contributo italiano, importante per la ricchezza e la diversità degli approcci: *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1989.

<sup>21</sup> Il parallelo musicale richiama alla mente quanto scrive Madame de Staël nel già citato articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*: “Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio; ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento: né importa che tu ci dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purché vi sia nel tutto una eguale bellezza” (in Bellorini, op. cit., vol. 1, p. 7).

Queste affermazioni prendono consistenza se si considera parametro importante per giudicare della qualità di una traduzione la sua capacità di ricreare con i propri lettori il medesimo rapporto esistente fra il testo e i lettori originali. In tal senso, pare sufficientemente legittimo sostenere una sostanziale identità di interessi e gusto letterario tra la borghesia inglese e quella italiana del primo Ottocento: in entrambi i casi, si apprezzava delle novelle in versi di Byron la “scelta de' caratteri e degli accidenti”, per dirla col Pellico; e, in più, la facile sonorità della versificazione — frutto, in Byron, di ispirata negligenza, in Nicolini, di onesto artigianato della parola.

<sup>22</sup> Dei due frammenti qui ricordati è conservato il manoscritto presso l'Ateneo di Brescia. L'edizione a stampa a cui si fa riferimento è quella dei *Poemi di Giorgio Lord Byron* del 1837 (2 voll., Bonfanti, Milano), in cui compare un terzo frammento in quartine, “A Inez”, dal Canto I del *Childe Harold's Pilgrimage*.

<sup>23</sup> “Comm. Ateneo” 50-53 (1858-1861), p. 333. Questa citazione è tratta dalle “memorie intorno alla vita ed agli scritti dell'illustre e benemerito Giuseppe Nicolini”, ibi, pp. 332-349. Nella “Relazione Accademica dell'anno 1826” si parla di questa traduzione del Nicolini, ma non si fa cenno se essa fosse in prosa o in versi (“Comm. Ateneo” 19 (1826), pp. 57-59).

<sup>24</sup> Pallaveri si affida all'autorità del Segretario dell'Ateneo estensore della nota biografica su Nicolini, aggiungendo però che questo testo venne “distrutto poscia o smarrito, come molti altri de' suoi scritti” (*Poesie di Giuseppe Nicolini*, op. cit., p. XXIX).

<sup>25</sup> Sono le parole del Pellico, dalla sua recensione dell'edizione inglese originale del Canto IV, pubblicata sul n. 36 (3 gennaio 1819) de “Il Conciliatore” (ora in Branca, op. cit., vol. 2, p. 3).

<sup>26</sup> V. la n. 48, sotto, e contesto.

<sup>27</sup> *Vita di Giorgio Lord Byron* (1855), op. cit., p. V.

<sup>28</sup> Byron venne informato circa i problemi dell'Italia asservita alla dominazione straniera già mentre risiedeva in Svizzera, dove conobbe l'esule Pellegrino Rossi — il futuro traduttore del *Giaurro* — e l'abate di Breme. Quest'ultimo lo introdusse poi nell'élite culturale di Milano, dove Byron conobbe tra gli altri il Monti, il giovane Stendhal e il Pellico. Fin dall'inizio della sua permanenza in Italia, l'interesse di Byron per la letteratura e il passato d'Italia fu intrecciato a quello per gli italiani e la loro situazione

politica: il poeta stesso fuse letteratura e politica parlando della liberazione d'Italia dalla dominazione straniera come di "a grand object — the very poetry of politics" (*Ravenna Journal*, 18.2.1821, in *BL&J*, vol. 8, p. 47).

Sarebbe difficile raccogliere in modo esauriente i dati bibliografici relativi ai rapporti tra Byron e l'Italia letteraria e politica. Tralasciando gli studi meno recenti (quelli di G. Foà, G. Muoni, U. Bosco, P. Quennell, I. Origo, e C.L. Cline), vanno ricordati i fondamentali contributi di Giorgio Melchiori: *L'Italia di Byron*, in "Lettere Italiane" 10 (1958), n. 2, pp. 133-153 (che riprende la *Byron Foundation Lecture* dettata all'Università di Nottingham nel 1957) e *Byron and Italy. Catalyst of the 'Risorgimento'*, in *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe. A Symposium* a cura di Paul G. Trueblood, Macmillan, London 1981, pp. 108-121. Pure rilevanti sono: A.C. Partridge, *Byron and Italy*, "English Studies in Africa" 7 (1964), pp. 1-12; Leslie A. Marchand, *Byron. A Portrait*, Murray, London 1970, p. 255 ss.; Paul G. Trueblood, *Byron's Championship of Political Freedom*, "The Byron Journal" 4 (1976), pp. 22-33; Kenneth Churchill, *Italy and English Literature 1764-1930*, Macmillan, London 1980, pp. 30-43; Gerhart Hoffmeister, *Byron und der europäische Byronismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, pp. 42-47. Va infine citato il volume su *Byron e la cultura veneziana* (curato da G. Marra et al. e pubblicato dal Dipartimento di Letterature e Civiltà Anglo-Germaniche/Università degli Studi di Venezia, Venezia [1989]) che costituisce gli atti di un congresso tenutosi a Mira (Venezia) il 19-22 settembre 1986: ai rapporti politici e letterari tra Byron e l'Italia è dedicato ampio spazio nei contributi di Michael Foot (*Byron and the Risorgimento*, pp. 11-20), Gordon K. Thomas (*'That Soft Bastard Latin' and Byron's English Verse*, pp. 75-86) e Daniela Goldin (*Byron e il melodramma italiano*, pp. 149-179).

<sup>29</sup> Tale interesse venne davvero condiviso da moltissimi, se nell'Ottocento apparvero decine e decine di traduzioni delle opere di lord Byron che impegnarono, oltre ai già citati Pellico, Rossi e Nicolini, Michele Leoni, Lorenzo da Ponte, Pietro Isola, Angelo Fava, Marcello Mazzoni, Giuseppe Gazzino, Carlo Rusconi, Giulio Carcano, Andrea Maffei, Vittorio Betteloni e tanti altri. È mia intenzione preparare un saggio bibliografico sulle traduzioni italiane delle opere di Byron. Basti ora ricordare che la prima traduzione italiana completa, in prosa, venne pubblicata a Padova negli anni 1841-1842 ad opera di Carlo Rusconi; maggior diffusione ebbe però l'edizione torinese del 1852, che raccoglie le versioni, in versi e in prosa, di diversi traduttori tra cui il Nicolini.

<sup>30</sup> Nella sua prima raccolta, intitolata *Hours of Idleness* (1807), Byron unì a poesie originali adattamenti e traduzioni da poeti latini e greci: v. ad es. Leslie A. Marchand, *Byron's Poetry. A Critical Introduction*, Murray, London 1965, pp. 15-20, spec. 17-19. Quanto a Nicolini, scrive il Pallaveri che "l'amore alla poesia e lo studio dei classici l'invogliarono a tentare la traduzione d'alcuni canti di Virgilio; e in un libretto a penna trovo un breve saggio in ottava rima della burrasca del primo dell'*Eneide*, felice indizio del suo giovanile ingegno e delle inclinazioni dell'animo suo. Ma quasi non fosse troppo confacente per lui l'epico poema, dopo l'esempio mirabile di Annibal Caro, l'abbandonò e si diede alla versione di tutte le *Bucoliche* come di studio preliminare ai *Cedri*,..." (Pallaveri, *Poesie di Giuseppe Nicolini*, op. cit., p. VII).

<sup>31</sup> A commento di quest'ultima osservazione, si leggano le seguenti parole del Nicolini: "I primi canti del Pellegrinaggio ch'ei portava con sé dalla Grecia erano un tesoro di gloria, il prezzo del quale egli affatto ignorava; [...]. Erano, a suo dire, un mero trastullo della sua povera Musa, erano tutto ciò che si volesse, fuorché poesia; pregava che non lo si stringesse a commettere la sua reputazione a sì misera cosa, a dare da sé medesimo in mano a' suoi nemici di Edimburgo un'arma per nuovamente trafiggerlo. L'Imitazione d'Orazio, se aveasi ad entrare in ballo, si stampasse: era cosa di buon

gusto, di buona scuola, secondo le buone regole: poteva essere d'ottimo supplemento ai *Bardi Inglesi*: egli era nato per la satira. Così Byron giudicava di due produzioni, delle quali l'una vive immortale fra le più stupende creazioni del secolo, e l'altra morta nel nascere, meritò appena di trovar luogo fra le sue opere inedite. Giudizio non senza celebri esempj nella storia letteraria, e che fa manifesto quanto sia cosa difficile, anche agli ingegni più poderosi e indipendenti, prendere sicurtà d'avventurarsi a nuovi sentieri, e liberarsi dai modelli e dalla paura dei pedanti" (*Vita di Giorgio Lord Byron* (1835), op. cit., vol. 1, lib.2, pp. 130-131). Notiamo che, se Nicolini fa bene a porre in secondo piano le produzioni classicheggianti di Byron a favore del *Childe Harold's Pilgrimage* — e, potremmo aggiungere, dei poemetti narrativi che ne furono l'immediata emanazione —, un giudizio più distante nel tempo e meno condizionato dalle mode letterarie mette al vertice della produzione byroniana la satira più matura di opere quali *Beppo*, *The Vision of Judgment* o *Don Juan*.

<sup>32</sup> V. quanto scrive Umberto Bosco nel saggio *Byronismo italiano*, "La Cultura" 3, fasc.6 (15.4.1924), p. 257.

<sup>33</sup> *Il Corsaro, Novella di Lord Byron. Traduzione dall'inglese*, [Bettoni], Milano 1824, pp. IV-V. Questa traduzione, benché anonima, è sicuramente opera del Nicolini: innanzitutto, perché gli Editori dichiarano in una pagina introduttiva che "questi versi uscirono da quella cetra che guidò sui cenomani colli le Muse a cantarvi la *Coltivazione dei Cedri*" (p. II); in secondo luogo, perché il brano citato e il testo della traduzione trovano quasi assoluta corrispondenza con il manoscritto nicoliniano del Canto III del *Corsaro*, conservato nell'Ateneo di Brescia.

Non sono invece di Nicolini le *Notizie sulla vita e sugli scritti di Lord Byron*: lo conferma egli stesso in una lettera a Camillo Ugoni, datata Brescia 14 marzo 1825 (v. il carteggio Ugoni conservato presso l'Ateneo di Brescia).

<sup>34</sup> *Il Corsaro, Novella di Lord Byron*, op. cit., pp. IX-X.

<sup>35</sup> "Comm. Ateneo" 17 (1824), pp. 40-45.

<sup>36</sup> V. ad es. quanto scrive il Pellico recensendo su "Il Conciliatore" gli *Specimens of the British Poets* curati da Thomas Campbell: "La buona critica, quella a cui gl'ingegni stimabili volentieri si consacrano, la sola a cui sia utile e dignitoso il dar retta, la sola che gli scrittori distinti anelano di consultare, si è quella che lungi dal porre il suo piacere nello scoprir laidezze onde vituperarle, le svela con rammarico e per niun altro motivo fuorché l'altrui istruzione, compiacendosi invece sommamente nell'indagare ciò ch'è ottimo, e nel porre questo in tal luce che vivissimo risplenda agli occhi di tutti. Il biasimare il male è soltanto una parte accessoria della critica; la parte principale, o per meglio dire lo scopo suo unico si è di rendere palesi le vere leggi che formano il bello di un'arte; leggi non di rado recondite per se medesime, e il più delle volte celate al guardo degli uomini dalla barbarie delle scuole" (n. 108, del 12 settembre 1819; ora in Branca, op. cit., vol. 3, pp. 306-307). Questa citazione dal Pellico acquista particolare valore ricordando il suo atteggiamento critico spassionato nei confronti della produzione byroniana: nonostante egli avesse tradotto il *Manfred*, e nonostante l'appoggio che Byron diede alla conoscenza in Inghilterra della *Francesca da Rimini* dello stesso Pellico, questi non risparmiò le proprie critiche al *Giaour* (v. n. 57, sotto).

<sup>37</sup> Cit. in Ugoni, op. cit., vol. IV, p. 585. Questa lettera è la medesima ricordata, sopra, n. 16 e contesto.

<sup>38</sup> Per la traduzione di alcuni frammenti dai primi due Canti, e per la traduzione, perduta, del Canto IV, v. 2.2.4, sopra, e note relative.

<sup>39</sup> V. il paragrafo 5.2, sotto.

<sup>40</sup> *Poemi di Giorgio Lord Byron* (1834), op. cit., p. VI. Per un elenco dettagliato delle edizioni e delle ristampe delle opere di Nicolini relative alla letteratura inglese, v. l'*Appendice bibliografica*.

<sup>41</sup> *Poesie di Giuseppe Nicolini*, op. cit., pp. 171, 441.

<sup>42</sup> *The Works of Lord Byron: with his letters and his life*, by Thomas Moore, edited by John Wright, 17 voll., Murray, London 1832-1833; questa edizione ebbe una ristampa, London 1835.

*The Complete Works of Lord Byron*. From the last London edition. Now first collected and arranged, and illustrated with Notes by Sir Walter Scott, Francis Jeffrey, Professor Wilson, Sir Egerton Brydges, Bishop Heber, J.G. Lockhart, Ugo Foscolo, Rev. George Croly, Mrs. Shelley, George Ellis, Thomas Campbell, Thomas Moore, Rev. H. Milman, etc., etc. To which is prefixed The Life of the Author by John Galt, Esq. In one volume, Baudry's European Library, Paris 1835.

*The Complete Works of Lord Byron*, reprinted from the last London edition, with considerable additions, now first published; containing Notes and Illustrations by Moore, Walter Scott, Campbell, Jeffrey, Egerton Bridges, Wilson, Hobhouse, Dallas, Hunt, Milman, Lockhart, Bowles, Heber, Medwin, Gamba, Croly, Ugo Foscolo, Ellis, Kennedy, Parry, Stanhope, Galt, Nathan, Lady Blessington, Mrs. Shelley, etc. and a complete index; to which is prefixed a Life, by Henry Lytton Bulwer. In one volume, A. & W. Galignani and Co., Paris 1835. Si noti che quest'ultima edizione parigina venne pubblicata dai fratelli Galignani, nati in Inghilterra ma residenti a Parigi e figli di "un galantuomo bresciano, in corrispondenza coi liberali italiani" (Raffaello Battaglia, *Lord Byron a Milano e altri liberali inglesi nostri amici*, in *Voci e volti del passato, 1800-1900*, Treves, Milano 1920, p. 45).

<sup>43</sup> A titolo d'esempio, si possono citare le edizioni byroniche possedute dallo Scalvini (e ora conservate presso la Biblioteca Queriniana di Brescia), che Nicolini poté senz'altro consultare dopo il ritorno dell'amico dall'esilio nel 1839. Si tratta di: (a) un volume in cui sono rilegate insieme diverse edizioni di singole opere di Byron, e cioè: *The Giaour* (11<sup>a</sup> ed., London 1814), *The Corsair & Poems* (6<sup>a</sup> ed, London 1814), *The Bride of Abydos* (8<sup>a</sup> ed., London 1814), *The Siege of Corinth & Parisina* (London 1816), *Manfred* (London 1817), *The Prisoner of Chillon and other poems* (London 1816), *The Lament of Tasso* (6<sup>a</sup> ed., London 1818); (b) *Lara, A Tale* [by George Byron] & *Jacqueline, A Tale* [by Samuel Rogers] (London 1814); (c) *The Complete Works of Lord Byron*,... (Baudry, Paris 1835).

<sup>44</sup> *The Giaour e The Bride of Abydos* nel 1813, *The Corsair e Lara* nel 1814, *The Siege of Corinth, Parisina e The Prisoner of Chillon* nel 1818, *Mazeppa* nel 1819.

Per le date delle prime e successive edizioni delle opere byroniche v.: Thomas J. Wise, *A Bibliography of the Writings in Verse and Prose of George Gordon Noel, Baron Byron*, 2 voll., printed for private circulation only, London 1932-1933; Oscar J. Santucho, *George Gordon, Lord Byron: a comprehensive bibliography of secondary materials in English, 1807-1974*, The Scarecrow Press, Metuchen 1977 (nonostante il titolo faccia riferimento a "secondary materials", la prima parte del volume elenca le prime edizioni delle opere di Byron); Francis L. Randolph, *Studies for a Byron Bibliography*, Sutter House, Lititz, Pa. 1979; Norman Page, *A Byron Chronology*, Macmillan, London 1988.

<sup>45</sup> Una minima bibliografia critica sui poemetti orientali — tralasciando ovviamente le monografie dedicate al complesso della produzione byroniche — include: Wallace C. Brown, *Byron and English Interest in the Near East*, "Studies in Philology" 34 (1937), pp. 55-64; H. S. W. Wiener, *Byron and the East: Literary Sources of the Turkish Tales*,

in Herbert Davis *et al.*, a cura di, *Nineteenth-Century Studies*, Cornell U. P., Ithaca 1940, pp. 89-129; Robert F. Gleckner, *Byron and the Ruins of Paradise*, The Johns Hopkins U. P., Baltimore 1967; J. J. McGunn, *Fiery Dust, Byron's Poetic Development*, The University of Chicago Press, Chicago 1968; Anahid Melikian, *Byron and the East*, American University of Beirut, Beirut 1977, pp. 40-74; Alberta Fabris Grube, *Byron, Venice and the East*, in *Byron e la cultura veneziana*, op. cit., pp. 123-139. Sul mito dell'eroe byronico, v. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1976 (1<sup>a</sup> ed. 1930), pp. 49-63, e Peter L. Thorslev, Jr., *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1962.

<sup>46</sup> Il consapevole rifiuto della produzione 'romanticheggiante' è già espresso in *Beppo* (1818), dove leggiamo: "How quickly would I print (the world delighting) / A Grecian, Syrian, or Assyrian tale; / And sell you, mix'd with western sentimentalism, / Some samples of the finest Orientalism" (*Beppo*, LI, in *PW*, p. 629). Ancor più significativo è un passo di una lettera a Shelley, datata Pisa 20.5.1822: "As long as I wrote the exaggerated nonsense which has corrupted the public taste — they applauded to the very echo — and now that I have really composed within these three or four years some things which should 'not willingly be let die.' — the whole herd snort and grumble and return to wallow in their mire" (*BL&J*, vol. 9, p. 161). V. anche la lettera del 10.6.1822 a Isaac D'Israeli (*BL&J*, vol. 9, pp. 171-173, spec. p. 173).

Ciononostante, Byron non dimenticò mai che la spinta decisiva ad essere poeta gli era venuta dall'esperienza orientale: "If I am a poet", disse all'amico Trelawny, "the air of Greece has made me one" (Edward J. Trelawny, *Records of Shelley, Byron and the Author*, The New Universal Library, London, s.d. [1<sup>a</sup> ed. 1878], p. 27).

<sup>47</sup> Per una sintetica ma densa presentazione di questi "Italian poems" v. Marchand, *Byron's Poetry*, op. cit., pp. 107-116. Pure utili parte degli studi citati alla n. 28.

<sup>48</sup> A titolo d'esempio, nel solo periodo che va dall'arrivo di Byron in Italia fino alla sua morte nel 1824, abbiamo, da una parte, il *Giaurro* di Pellegrino Rossi (Ginevra 1817 e 1818, Milano 1818), il *Corsaro* di L. C. (cioè, Luigi Castiglione, Torino 1819 e Milano 1820) e quello di Nicolini, la *Parisina* di anonimo traduttore (Milano 1821) e la *Zuleika* (cioè *La Sposa d'Abido*) pure di anonimo (Milano 1824); dall'altra parte, *La Profezia di Dante* di Lorenzo da Ponte (New York 1821) e quella di autore anonimo (Parigi 1821), *I Lamenti del Tasso* di P. M. (Pavia 1817) e di Michele Leoni (Pisa 1818), il quale pubblicò pure *L'Italia* (Italia 1819, Firenze 1820, Lugano 1827), cioè la versione del quarto canto del *Childe Harold's Pilgrimage*.

Tipico è il caso di Michele Leoni, famoso traduttore del teatro shakespeariano, che subì "forti vessazioni" per la sua versione dal *Childe Harold* (cit. in Bice Camis, *Un traduttore parmense: Michele Leoni* (Seconda Parte), "Aurea Parma" 8, fasc.4 (luglio-agosto 1924), p. 215). V. anche Guido Muoni, *La fama del Byron e il Byronismo in Italia*, op. cit., pp. 10-11. Di questa traduzione, proibita dalla censura e confiscata nel 1819 a Venezia e a Milano, ci dà notizia lo stesso Byron in una lettera all'editore Murray dell' 8 maggio 1820, di cui riportiamo il brano rilevante: "the other day — they confiscated the whole translation of the 4th. Canto of Childe Ha[rol]d & have persecuted Leoni the translator — so he writes me — & so I could have told him — had he consulted me — before his publication. [...] I copy Leoni's account. — 'Non ignorerà forse che la mia versione del 4° Canto del Childe Harold fu confiscata in ogni parte: ed io stesso ho dovuto soffrire vessazioni altrettanto ridicole quanto illiberali; ad onta che alcuni versi fossero esclusi dalla censura. Ma siccome il divieto non fa d'ordinario che accrescere la curiosità così quel carne sull'Italia è ricercato più che mai, e penso di farlo ristampare in Inghilterra senza nulla escludere. — Sciagurata condizione di questa

mia patria! se patria si può chiamare una terra così avvilita dalla fortuna, dagli uomini, da se medesima” (BL&J, vol. 7, p. 97).

<sup>49</sup> V. il paragrafo 2.2.4, sopra.

<sup>50</sup> V. il paragrafo 4.2, sotto, e le note relative. Sulle implicazioni politiche dei poemetti d'ambiente orientale scrive Trueblood: “in his series of popular Eastern Tales into which he diverted for a time his enormous energies, he continued to exalt the spirit of revolt in his ‘Byronic Hero’ protagonists and to encourage all ‘cudgelled and heterodox people’ to rise against their oppressors. Melodramatic and slender in literary merit, but unmistakably antidespotic, these tales, much translated and widely circulated on the Continent, continued throughout the first half of the nineteenth century to appeal to the emotions of the politically submerged and to stimulate rebellion against established régimes of whatever variety. Thus, indirectly, Byron’s role on the Continent as a powerful advocate of insurgency was further enhanced by his romantic Eastern Tales” (op. cit., p. 25). Sebbene le parole di Trueblood sappiano ben spiegare l’atteggiamento del poeta, c’è da chiedersi se, al di là delle intenzioni dello stesso Byron, la lettura dei suoi poemetti orientali non divenne mezzo di fuga e straniamento dalla realtà, piuttosto che stimolo all’azione, per molti dei suoi ammiratori.

<sup>51</sup> Non sembra, ad es., un caso che la dedica premessa a *The Corsair* alluda chiaramente all’infelice sottomissione dell’Irlanda al potere britannico. Possiamo pure aggiungere che i primi decenni del secolo videro, nella libertaria Inghilterra, il crescere progressivo dell’agitazione popolare e della corrispondente repressione governativa: queste tensioni raggiunsero il culmine con il cosiddetto ‘Peterloo Massacre’ dell’agosto 1819 quando a Manchester le truppe a cavallo caricarono e fecero scempio di una grande, pacifica assemblea che stava manifestando in favore di necessarie riforme parlamentari. Una situazione almeno per certi aspetti non diversa, dunque, dal pugno di ferro dei governi dispotici italiani. Cfr. Trueblood, op. cit., pp. 24-25, 30.

<sup>52</sup> V. ad es. le “Relazioni Accademiche” per gli anni 1825 e 1833 nei “Comm. Ate-neo”, rispettivamente 18 (1825), p. 62 e contesto, e 26 (1833), pp. 151-152.

<sup>53</sup> *Il Corsaro e il Giaurro di Lord Giorgio Byron, tradotti dall’originale inglese*, Bettoni, Milano 1830. Questa edizione, oltre a riprodurre il *Corsaro* di Nicolini dell’edizione bettoniana del 1824 e la traduzione ginevrina del *Giaurro* di Pellegrino Rossi, comprende anche la *Parisina* tradotta da Pietro Isola.

<sup>54</sup> Ibi, pp. 7-8. Si confrontino tali parole con il giudizio critico, ben più rilevante, espresso dal Pellico al fratello Luigi in una lettera del dicembre 1816: “Lord Byron, che si pronunzia *Bairon*, è un poeta che tutta l’Inghilterra acclama come il genio più originale, più creatore che sia comparso da Shakspeare in qua. Ha stampato vari racconti poetici di genere romanzesco e tragico, che fanno l’impressione dei drammi i più strazianti. La terribile potenza delle sue idee lo distingue da tutti gli scrittori moderni inglesi...” (Rinieri, op. cit., vol. 1, p. 210). In una successiva lettera del 4.2.1817 Pellico scrive ancora di Byron al fratello spiegandogli che “Il suo genere è il patetico e il terribile” (Rinieri, op. cit., vol. 1, pp. 231-232).

<sup>55</sup> Scrive C. P. Brand: “Except for the limited circle of men of letters, however, Byron’s poetry did not make a great impact at least until after his death. Then a great vogue of Byronism swept both verse and prose, reviving above all the Byronic heroes of the narrative poems” (*Byron and the Italians*, “The Byron Journal” 1 (1973), p. 16). Questa frase riassume assai bene la funzione culturale svolta da Nicolini che, però, non è citato da Brand. È certo che il successo di tali versioni byroniane in Italia ad un tempo condizionò e venne condizionato dall’analoga produzione italiana di “poesia narrativa, un ‘genere’ che affonda al massimo le proprie radici nell’ ‘impegno’ roman-

tico e che pare verificare l'equivalenza tra romanticismo e romanzo. [...] questa poesia soddisfa l'esigenza romantica di ricondurre i miti alla portata del popolo..." (*Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di Luigi Baldacci e Giuliano Innamorati, Ricciardi, Milano-Napoli s.d., tom.2, pp. XI-XII). V. anche il già citato articolo di Giorgio Melchiori, *The Influence of Byron's Death in Italy*.

<sup>56</sup> V. 3.2, sopra. Possiamo qui aggiungere che Byron stesso vedeva come inevitabile in ogni opera letteraria una certa mescolanza di pregi e difetti. Scrisse infatti a Murray il 23 aprile 1820, a proposito del suo *Don Juan*: "You say that *one half* is very good, you are *wrong* — for if it were it would be the finest poem in existence — *where* is the poetry of which *one half* is good — is it the *Æneid*? is it *Milton's*, is it *Dryden's* — is it anyone's except *Pope's* and *Goldsmith's*; of which *all* is good — & yet these two last are the poets — your pond poets would explode. — But if *one half* of the two new Cantos be good in your opinion — what the devil would you have more? — no — no — no poetry is *generally* good — only by fits & starts — & you are lucky to get a sparkle here & there — you might as well want a *Midnight all stars* — as rhyme all perfect" (*BL&J*, vol. 7, pp. 83-84).

<sup>57</sup> *Vita di Giorgio Lord Byron* (1835), op. cit., vol. 2, lib. 4, p. 149. Qui Nicolini sembra alludere alla presa di posizione critica di Pellico che riteneva le tragedie la parte migliore della produzione byroniana, e non condivise affatto l'entusiasmo del di Breme per il *Giaurro* tradotto da Pellegrino Rossi: v. le lettere di Pellico al fratello Luigi, su Byron (del dicembre 1816, e del 4 febbraio 1817) e sul *Giaurro* (11 febbraio 1818) (Rinieri, op. cit., vol. 1, pp. 289, 312, 380-382).

<sup>58</sup> "Meglio sostenne la sua poetica riputazione la mirabile novella del *Giaurro* pubblicata fra il secondo e il terzo esperimento oratorio, della quale cinque edizioni si fecero in cinque mesi. Successe al *Giaurro* la *Sposa d'Abido* stampata nello stesso anno e alla *Sposa d'Abido* il *Corsaro*, la più splendida e fortunata fra le sue composizioni di questo periodo poetico, della quale fu venduta in un sol giorno tutta l'edizione di tredicimila esemplari; spaccio mirabile e portentoso, ma più in sé medesimo che nella storia dei successi di Byron: perocché d'altre sue opere computossi a diecimila copie la vendita nella prima giornata della pubblicazione. [...] Un mese dopo uscì *Lara*, che al parere d'alcuni è un seguito del *Corsaro*, e che in certi rispetti lo rivaleggia, se pure nol supera. [...] Frattanto, come se la sua musa trionfasse fra le angosce, compose fra le infestazioni, e direi quasi sotto gli occhi, dei creditori e degli uscieri l'*Assedio di Corinto*, che se non agguaglia il *Giaurro* e il *Corsaro*, almeno non ne degenera, e la *Parisina* che per felicità d'invenzione, e per correzione di disegno può essere annoverata fra le sue cose migliori" (*Vita di Giorgio Lord Byron* (1835), op. cit., vol. 1, lib.2, pp. 145, 153, 167).

Il successo editoriale della produzione poetica byroniana è studiato in: Andrew Rutherford, *Byron the Best-Seller*, Byron Foundation Lecture, 1964, University of Nottingham, Nottingham s.d. [1965]; Thilo von Bremen, *Lord Byron als Erfolgsautor: Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jahrhundert*, Athenaeon, Wiesbaden 1977; Keith Walker, *Byron's Readers*, op. cit. Già Robert Escarpit, in *Lord Byron, un tempérament littéraire*, 2 voll., Les Grandes Études 7, Librairie Lutétia, Paris 1955-1957, aveva fornito dati interessanti sul rapporto tra Byron e il suo editore Murray, alla ricerca il primo del plauso dei lettori, il secondo del successo commerciale (vol. 1, pp. 93-111).

<sup>59</sup> È, ad es., interessante leggere la presentazione degli Editori (Crespi e C.) premissa all'edizione nicoliniana del 1834 dei *Poemi di Giorgio Lord Byron*: qui gli Editori affermano che "avendo noi intrapresa, e già presso che condotta al suo termine l'edizione di tutta intera la Raccolta dei Romanzi dello SCOTT, tradotti in italiano, l'aggradiamento con che venne dal Pubblico accolta, ci fece animo di tentare eziandio la stampa

d'alcuni poemi del Byron [...] In questo divisamento adunque ci rivolgemmo al chiarissimo signor NICOLINI di Brescia, il quale con la traduzione poetica del *Corsaro*, da lui pubblicata alcuni anni or sono, aveva fatto manifesto che più degno interprete di lui, non saprebbe fra noi ritrovare il gran Poeta dei tempi moderni" (p. IV). Come si vede, la politica editoriale di Crespi e C. s'incardina su Scott e Byron, i due autori di successo (successo ad un tempo commerciale e culturale) del momento, e apre la via alla definitiva consacrazione di Nicolini come traduttore di Byron. La medesima attenzione al mercato dei lettori informerà la redazione nicoliniana della *Vita* di Byron. Sui rapporti fra editoria, produzione letteraria e mercato nell'Italia del secolo scorso sono fondamentali i contributi di Marino Berengo, *Intellettuali e centri di cultura nell'Ottocento italiano*, "Rivista Storica Italiana" 87 (1975), pp. 132-166, e *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980.

<sup>60</sup> Ad es., nella prefazione alle *Opere complete* di Lord Byron tradotte da Carlo Rusconi (Minerva, Padova 1842), si fa cenno all'opera traduttiva "del signor Niccolini [sic] meritevole di ogni encomio" (p. IV).

<sup>61</sup> Anon. in "Ricoglitore Italiano e Straniero", aprile 1837, pp. 574-575. Possiamo qui aggiungere l'autorevole testimonianza di Carlo Cocchetti sulla competenza linguistica e sui successi editoriali di Nicolini traduttore: "Postosi a studiare con passione la lingua inglese, aiutato in ciò, specialmente per la pronunzia, dal di lui amico e mio parente dottor Giuseppe Cocchetti, il quale l'aveva appresa, e nel 1817 aveva soggiornato del tempo a Londra, si poneva a tradurre il *Corsaro* di Byron. Quella versione, pubblicata nel 1824, otteneva così il suffragio del pubblico che il Nicolini ne prendeva animo a tradurre altri poemetti di quel fecondo e immaginoso poeta britannico, accolti poi dall'Italia con quel plauso che ognun sa" (Cocchetti, op. cit., p. 219).

<sup>62</sup> Tale concetto è stato elaborato da Eugene Nida in *Towards a Science of Translation*, Brill, Leiden 1964 e in Eugene Nida & Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden 1969. Se ne vedano, però, le critiche e le necessarie precisazioni in Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, op. cit., pp. 26-29. Una recentissima e autorevole puntualizzazione critica e bibliografica sul problema della traduzione letteraria ci viene offerta da Emilio Mattioli in *La traduzione letteraria*, "Testo a Fronte" 1 (1989), pp. 7-22.

<sup>63</sup> V. Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, op. cit., p. 80.

<sup>64</sup> Ci è qui d'aiuto l'edizione delle *Poesie di Giuseppe Nicolini* curata dal Pallaveri il quale, "mercé alcuni manoscritti trovati a caso nelle carte del traduttore" (op. cit., p. 171 n.), reintegrò le parti mancanti nelle edizioni precedenti, in cui parecchi versi erano stati "storpiati o levati di posta dalla censura austriaca" (*Prose di Giuseppe Nicolini*, op. cit., p. II).

<sup>65</sup> V. *PW*, pp. 320-323, rispettivamente vv.49, 382-389 e 416-423. Di questi versi diamo ora la traduzione nicoliniana che Pallaveri inserì nella propria edizione delle *Poesie di Giuseppe Nicolini*: "Fortezza a man di Libertà costrutta" (op. cit., p. 379); "Ahi! ch'ella ancor fra diroccati altari / E obliati trofei talor s'arresta; / E que' pegni di gloria ad uno ad uno / Additando, vorria l'alme, dal giogo / Troppo infrante, eccitar, ma la sua voce / Vana uscirà; finch'altri di migliori / Non adducan que' soli, ancor famosi, / Che del Perso brillàr su la sconfitta, / E miràr lo Spartan rider morendo" (ibi, pp. 389-390); "Che per ceppi, onde carca ella esser possa, / Terra è quella tuttor nido alla gloria, / Terra di Greci, al mondo esempio e sveglia! / Sempre che l'uom ad alte imprese intenda, / Guarda alla Grecia, e a minacciar si volge, / Inspirato, i tiranni, in lei si specchia, / E a morte o a libertà ratto si scaglia" (ibi, pp. 390-391).

<sup>66</sup> V. *PW*, pp. 342-344, rispettivamente vv.148-150, 319-324, 336-337 e 345-356. Nell'edizione curata dal Pallaveri questi versi appaiono tradotti nel modo seguente: "Così tutti il cantavano i poeti / Di corte, eccetto un sol, che non avendo / Pension, fece una satira, e vantossi / D'adular incapace" (op. cit., p. 446); "E così fu di noi; - maggior creanza / In tai casi il demonio aver dovria - / Il demonio!... Io vorrei non fargli torto: / Qualche santo contrario esser può stato / Che pace non trovò se non sfogava / La devota sua bile" (ibi, p. 450); "...rassegnato / Qual era, al mio destin, con una prece / A Maria Madre, e, credo, a un santo o due" (ibi, p. 451); "Ma di tutte la prima era il sospetto / Che l'accidente avviluppar potesse / La sua posterità, né si sapea / Capacitar che una tal macchia impressa / A' suoi nobili quarti in lui cadesse / Ornamento e splendor del suo casato; / Che parendo a sé stesso essere il primo / De' mortali, ei credea de gli altri ancora / Parerlo a gli occhi, e più che tutto a i miei. / Giusto ciel! Con un paggio! Un re l'arcano / De la fronte gli avria forse alleviato, / Ma un cencio, un stolto zitellon d'un paggio!" (ibid.).

<sup>67</sup> Pallaveri, nel riportare questi 46 versi omessi dalle edizioni precedenti, afferma che vennero da lui "trovati fra i manoscritti con molte correzioni e pentimenti del traduttore" (*Poesie di Giuseppe Nicolini*, op. cit., pp. 461-462n. ).

<sup>68</sup> Una concisa introduzione a questo aspetto dei poemetti byroniani è in M. K. Joseph, *Byron the Poet*, Gollancz, London 1964, pp. 50-55.

<sup>69</sup> Si pensi soprattutto al capolavoro di Nicolini, *La Coltivazione dei Cedri*, e a *Il Due Novembre* (in Pallaveri, *Poesie di Giuseppe Nicolini*, op. cit., pp. 3-54 e 94-102). Nicolini sembra far tesoro dell'affermazione di Madame de Staël, nel già citato saggio *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, secondo la quale "Ne' versi sciolti il pensiero, nulla impedito dalla rima, scorre liberamente come nella prosa, serbando tuttavia la grazia e la misura poetica" (in Bellorini, op. cit., vol. 1, p. 7).

<sup>70</sup> L'unica eccezione all'uso del verso sciolto è costituita dalla canzone di Medora del Canto I: sono quattro quartine a rima alternata nella traduzione italiana (*Il Corsaro*, 1824, p. 25; *Il Corsaro*, in *Poemi*, 1834, pp. 97-98) così come nell'originale inglese (*PW*, pp. 282-283).

<sup>71</sup> Si contano 809 versi nell'edizione del 1834 contro i 906 dell'edizione del 1824; gli altri due Canti mostrano invece un'espansione, seppur contenuta (Canto II: da 715 a 723 vv.; Canto III: da 883 a 893 vv.).

<sup>72</sup> Si tratta di sei strofe, rispettivamente di 7, 9, 7, 5, 11 e 8 versi (quest'ultima manca del verso finale): cfr. *L'Assedio di Corinto*, in *Poemi* (1837), vol. 2, pp. 90-92. Questa sezione in versi rimate corrisponde ai vv.688-722 del testo inglese: cfr. *PW*, pp. 326-327.

<sup>73</sup> Cfr. *La Sposa d'Abido*, in *Poemi* (1834), pp. 49-51. Il testo inglese è in *PW*, pp. 275-276.

<sup>74</sup> Cfr. *La Sposa d'Abido*, in *Poemi* (1834), pp. 51-53. Il testo inglese corrispondente, vv.664-772, è in *PW*, p. 276.

<sup>75</sup> Il sottotitolo di *The Giaour* è *A Fragment of a Turkish Tale*, e Byron stesso, nell'*Advertisement* che precede il testo, definisce l'opera "disjointed fragments" (*PW*, p. 252). Sulla struttura e la genesi del poemetto — definito dal Pellico la "meno traducibile" delle opere di Byron (Rinieri, op. cit., vol. 1, p. 380) — v. William H. Marshall, *The Accretive Structure of Byron's 'The Giaour'*, "Modern Language Notes", 76 (1961), pp. 502-509. Il testo di *The Giaour* a cui si farà riferimento è in *PW*, pp. 252-264.

<sup>76</sup> V. ad es. W. Theodor Elwert, *Tradition and Change in Italian Poetry during the 19th Century*, in *Italienische Dichtung und Europäische Literatur*, 2 voll., Steiner, Wiesbaden 1969-1975, vol. 2, pp. 226-238, spec. 227-231.

<sup>77</sup> Le versioni di Nicolini sono nell'edizione dei *Poemi* del 1837, vol. 2, pp. 185-194. Per gli originali inglesi, v. *PW*, rispettivamente alle pp. 182-183, 193, 205. Nonostante la rigidità dei vincoli metrici e rimici, si ha qui a che fare con traduzioni particolarmente riuscite, frutto di un severo e paziente lavoro di riscrittura, come si può notare dal confronto tra i due "frammenti" in manoscritto e la loro edizione a stampa.

<sup>78</sup> Si potrebbe ad es. notare come le traduzioni di Nicolini rispettino e riproducano l'articolazione in canti di molti degli originali, ma non marchino — se non con il semplice rientro di un verso, e nemmeno sistematicamente — le suddivisioni in strofe. Inoltre, se le note originali al testo sono generalmente incluse nelle traduzioni, vengono invece eliminate quasi sempre le prefazioni e le dediche iniziali.

<sup>79</sup> Esempi di refusi corretti sono: il verso "L'isola un dì del tuo Corsaro. Ah tua" (*Poemi* 1834, p. 139) viene corretto in "L'isola un dì del suo Corsaro. Ah tua" in *Poemi* (1837), p. 189, secondo il modello de *Il Corsaro* (1824), p. 79; lo stesso accade a "veduto" (*Poemi* 1834, p. 143), che è refuso per "venduto" (*Il Corsaro* 1824, p. 84 e *Poemi* 1837, p. 193); il verso "Come il diadema di Stamboul mi fosse" (*Il Corsaro* 1824, p. 84 e *Poemi* 1834, p. 143) diventa "Come di diadema di Stamboul mi fosse" (*Poemi* 1837, p. 194) per poi tornare ad essere "Come diadema di Stamboul mi fosse" (*Poemi* 1842, p. 254); infine, "non aveva ei che appormi, a lui ribelle" (*Il Corsaro* 1824, p. 94) appare come "non aveva ei che oppormi, a lui ribelle" (*Poemi* 1834, p. 149), mentre reintroduce il testo corretto del 1824 l'edizione dei *Poemi* 1837, p. 201.

Esempi di varianti grafiche sono: il participio "esciti" (*Il Corsaro* 1824, p. 96 e *Poemi* 1834, p. 151) diventa "usciti" in *Poemi* 1837, p. 203, e nelle edizioni successive; il verso "Quant'operosi son gli affetti in donna?" (*Il Corsaro* 1824, p. 92, e *Poemi* 1834, p. 148) appare come "Quanto operosi..." in *Poemi* 1837, p. 200; il verso "Ché ad onta del furor che avealo invaso" (*Il Corsaro* 1824, p. 105, e *Poemi* 1834, p. 157) modifica la punteggiatura in "Ché, ad onta..." (*Poemi* 1837, p. 210).

<sup>80</sup> Negli esempi che seguono si farà riferimento al testo originale secondo la consueta sigla *PW* seguita dall'indicazione delle pagine e del verso; il manoscritto del Canto III non ha le pagine numerate: gli è stata quindi imposta una numerazione per pagine (non per fogli) secondo la quale la traduzione va da pag. 7 a pag. 44; manca la numerazione progressiva dei versi nel ms. come nelle edizioni a stampa: se ne indicherà dunque solo l'anno e la pagina.

<sup>81</sup> Si noti, in quest'ultimo esempio, come la traduzione di Nicolini non riesca a riprodurre il rapporto di gradazione logica e grammaticale "cold" / "colder", sebbene la freschezza dei fiori si contrapponga con efficacia al gelo mortale delle mani di Medora — quasi facendo dimenticare che sia i fiori sia il corpo della fanciulla sono destinati alla corruzione della morte.

<sup>82</sup> Un classico sull'argomento è il già citato volume di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. I diversi aspetti dell'espressione poetica romantica di lingua inglese sono presentati in modo organico ed esaustivo nel volume *Il Romanticismo*, a cura di Marcello Pagnini, Il Mulino, Bologna 1986.

<sup>83</sup> La citazione è in *Vita di Giorgio Lord Byron* (1835), op. cit., vol. 1, lib.2, p. 167. Per l'articolo di Nicolini su *Parisina*, v. n. 10, sopra.

<sup>84</sup> Se gli scarti dall'originale esemplificati in (a) e (b) sono già nella versione manoscritta di *Parisina* che Nicolini lesse all'Ateneo di Brescia nel 1833, la traduzione di quest'ultimo esempio conserva nel manoscritto (a p. 8, secondo la numerazione delle pagine da noi imposta al manoscritto) il verso poi mancante nell'edizione a stampa: MS, 1833, p. 8:

[...], ove i suoi cenni  
La Nobiltade ambia, dove i suoi modi,  
La sua voce, il suo gesto, il suo contegno  
La Bellezza spiava, onde imitarli,  
Onde farne tesoro, onde a la scola  
Educarsi di lei, già sua reina!

Poiché, nelle successive edizioni di *Parisina*, il verso caduto non venne ripristinato, c'è da chiedersi se Nicolini non decise di eliminare volutamente questo verso per compensare l'espansione dei versi seguenti; ciò confermerebbe, nonostante l'impoverimento semantico, l'intento di un rapporto formalmente equilibrato tra originale e traduzione.

Il confronto tra il manoscritto e l'edizione di *Parisina* permette anche di correggere un errore importante del testo a stampa:

*PW*, p. 332, vv.172-174:

He, too, is fetter'd by her side;  
Nor sees her swoln and full eye swim  
Less for her own despair than him:

MS, 1833, p. 9:

Le stava ei pur fra le ritorte a fianco;  
Né quegli occhi ei vedea che per pietate  
Più di se che di lei nuotan nel pianto.

1834, p. 68:

Le stava ei pur fra le ritorte a fianco,  
Né quegli occhi vedea che per pietate  
Più di lei che di se nuotan nel pianto:

Nel caso di non poche varianti lessicali, però, il testo a stampa migliora la versione manoscritta, proponendo quelle medesime ricorrenze lessicali che si trovano nell'originale — e testimoniando, dunque, gli intenti metodologici del traduttore. Così, ad es., il verso “The frequent sigh — the long embrace —” che si ripete invariato a distanza di pochi versi (*PW*, p. 331, vv.53 e 59) ha una doppia traduzione nel MS (p. 4: “Gl'incessanti sospiri, i lunghi amplessi”; “I frequenti sospiri, i lunghi amplessi”) mentre nel testo a stampa la seconda variante è estesa ad entrambi i versi (1834, p. 65).

<sup>85</sup> Luca Serianni, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 105. Il capitolo VII di questo volume, che si apre con la frase citata, costituisce il principale riferimento storico e metodologico per le osservazioni che seguono sulla dizione poetica di Nicolini. Pure utili sono il già citato saggio di Elwert su *Tradition and Change in Italian Poetry during the 19th Century* e il capitolo XI, dedicato al primo Ottocento, della *Storia della lingua italiana* di Bruno Migliorini, Sansoni, Firenze 1983 (1<sup>a</sup> ed. 1960).

<sup>86</sup> Lo spoglio è stato condotto sull'edizione del 1834 dei *Poemi di Giorgio Lord Byron*. Poiché questa edizione non presenta la numerazione dei versi, gli esempi saranno seguiti solamente dal riferimento alla pagina - pp. 63-80 per *Parisina* e pp. 137-163 per il Canto III de *Il Corsaro*. Si confrontino le osservazioni che seguono con quanto anticipato in 2.2.3, sopra, circa il linguaggio adeguato per la traduzione di un testo in prosa.

<sup>87</sup> Quest'ultima forma, che è usata sistematicamente, trova forse più delle altre paralleli nella dizione poetica tradizionale.

<sup>88</sup> Cfr. Serianni, op. cit., p. 111 e rinvio bibliografico relativo.

<sup>89</sup> Serianni, op. cit., p. 113.

<sup>90</sup> Scrive Migliorini, op. cit., p. 655: “È ovvio che si debbano comprendere sotto il nome di latinismi non soltanto i vocaboli attinti per la prima volta al latino durante

questo periodo, ma anche quelli che erano tuttora sentiti come appartenenti piuttosto al lessico latino che all'italiano, benché fossero stati qualche volta adoperati nei secoli passati (per certo rispetto, possiamo dunque considerarli come vocaboli di uso letterario raro,...)».

Per la distinzione tra i lessemi di più diretta derivazione latina e quelli caratteristici della dizione poetica tradizionale ci si aiuterà principalmente con il *Vocabolario della lingua italiana*, curato da Aldo Duro per l'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986-, di cui sono finora usciti i primi tre volumi.

<sup>91</sup> È curioso il caso di “unquanto”, arcaismo usato ironicamente dal Berchet nella conclusione della *Lettera semiseria di Grisostomo*: “E tu, allorché uscirai di collegio, preparati a dichiararti nemico d'ogni novità, o il mio viso non lo vedrai sereno unquanto. *Unquanto*, dico, e questo solo avverbio ti faccia fede che il Vocabolario della Crusca io lo rispetto...” (citato in Migliorini, op. cit., p. 654).

<sup>92</sup> Cfr. Serianni, op. cit., pp. 112-113 e n. 13. Si noti che questo composto aggettivale non rappresenta un calco dall'originale inglese, che è semplicemente “swinging” (cfr. *PW*, p. 334, v.388). Bisogna tuttavia ricordare che il “compound epithet” è un tratto della poetica settecentesca che Byron — il più neoclassico dei romantici — apprezzava, e che il suo traduttore poteva facilmente accogliere ed inserire senza fatica nella parallela tradizione italiana.

<sup>93</sup> V. il paragrafo 3.1, sopra, per certe corrispondenze culturali tra Byron e Nicolini, e il paragrafo 3.4.1 e note relative per il rifiuto byroniano della produzione di genere romantico.

<sup>94</sup> Agostino Lombardo, *Shakespeare e la critica italiana*, “Sipario” 218 (1964), p. 6. Questo saggio — poi ristampato con aggiunte in *La fortuna di Shakespeare in Italia*, “Terzo Programma” (1965), pp. 129-181 — fa parte di un numero della rivista dedicata interamente a Shakespeare.

<sup>95</sup> Per la storia della critica shakespeareiana v. Augustus Ralli, *A History of Shakespearean Criticism*, 2 voll., O.U.P.-Humphrey Milford, London 1932, e il ricco *Shakespeare: the critical heritage*, a cura di Brian Vickers, 6 voll., R&KP, London 1974-1981. In italiano, *La fortuna di Shakespeare (1593-1964)*, a cura di Gabriele Baldini, 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1965.

Con particolare riferimento al periodo preromantico e romantico, v.: *Eighteenth-century Essays on Shakespeare*, a cura di D. Nichol Smith, 2<sup>a</sup> ed., Clarendon Press, Oxford 1963; Robert W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry 1766-1799. A Study in English Criticism of the Late 18th Century*, North Carolina University Press, Chapel Hill 1931 (che ha anche una sezione su “The Early 19th Century and Shakespeare”); Napoleone Orsini, *Critica e filologia shakespeareiana nell'epoca romantica*, “Rivista di Letterature Moderne e Compare” 9 (1956), pp. 5-16; sulla situazione italiana, oltre ai testi citati alla n. 97, v. Guido Muoni, *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana*, Nuova Rassegna Editrice, Firenze 1908.

<sup>96</sup> Il *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (1777) del Baretto venne pubblicato in traduzione italiana, ad opera di Girolamo Pozzoli, solo nel 1820 (Pirotta, Milano). L'anno prima era apparsa la traduzione della *Preface to Shakespeare* (1765) del maestro e amico di Baretto, Samuel Johnson, premessa da Michele Leoni al primo volume delle *Tragedie di Shakespeare tradotte da Michele Leoni*, Società Tipografica, Verona 1819, pp. 31-74 (v. n. 112, sotto).

<sup>97</sup> La prima traduzione italiana di un dramma shakespeareiano è *Il Giulio Cesare, Tragedia Istorica di Guglielmo Shakespeare*, opera di Domenico Valentini (Siena, 1756); seguono nel Settecento le versioni dell'*Amleto* e dell'*Otello* di Alessandro Verri — re-

datte tra il 1769 e il 1777 e mai pubblicate — mentre tra il 1798 e il 1800 apparvero le *Opere Drammatiche di Shakespeare, Volgarizzate da una Cittadina Veneta* (Eredi Costantini, Venezia), cioè Giustina Renier-Michiel, traduttrice dell'*Otello*, del *Macbeth* e del *Coriolano*.

È assai ricco il panorama saggistico dedicato alla storia della ricezione critica e delle traduzioni dell'opera shakespeareiana in Italia. Una lista dei maggiori contributi, elencati cronologicamente, comprende (oltre al saggio di A. Lombardo già citato): Giacinto Battaglia, *Nota sui traduttori italiani di Shakespeare*, in *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, Guglielmini, Milano 1845, pp. 106-119; Lacy Collison-Morley, *Shakespeare in Italy*, Shakespeare Head Press, Stratford upon Avon 1916; Siro A. Nulli, *Shakespeare in Italia*, Hoepli, Milano 1918; Ernesto Grillo, *Shakespeare and Italy*, Robert Maclehose & Co.-The University Press Glasgow, Glasgow 1949; Guido Ferrando, *Shakespeare in Italy*, "American Shakespeare Association Bulletin" 5 (1930), pp. 157-168; Piero Rebora, *Shakespeare tradotto in italiano*, "Leonardo" 5 (1934), pp. 486-492; Mario Praz, *Come Shakespeare è letto in Italia*, in *Ricerche anglo-italiane*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1944, pp. 169-196 (rist. in *Caleidoscopio shakespeareiano*, Adriatica, Bari 1969); Piero Rebora, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, "Comparative Literature" 1 (1949), pp. 210-224 (rist. in *Interpretazioni anglo-italiane. Saggi e ricerche*, Adriatica, Bari 1961); Mario Praz, *Shakespeare Translations in Italy*, "Shakespeare Jahrbuch" 92 (1956), pp. 220-231 (poi rist. come *Fortuna di Shakespeare in Italia in La letteratura inglese dal medioevo all'illuminismo*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1971, 1ª ed. 1967); W. Theodor Elwert, *Italiens Weg zu Shakespeare*, in *Italienische Dichtung und europäische Literatur*, 2 voll., Steiner, Wiesbaden 1969-1975, vol. 2, pp. 184-203.

<sup>98</sup> V. 2.2, sopra. Il *Corso di Letteratura drammatica del Sig. A. W. Schlegel* venne tradotto da Giovanni Gherardini (3 tomi, Giusti, Milano 1817) sulla versione francese, riveduta ed ampliata dallo stesso Schlegel, delle *Vorlesungen*. Lo stesso Gherardini pubblicherà poi *Della letteratura italiana dal secolo XIV fino al principio del secolo XIX* (Silvestri, Milano 1820), traduzione delle sezioni riguardanti l'Italia di *De la littérature du Midi de l'Europe* di Jean-Charles-Léonard Sismond de Sismondi.

È curioso notare come furono proprio questi due classicisti dichiarati, il Giordani e il Gherardini, a fornire ai romantici italiani le armi più importanti per la loro battaglia: su questa forse solo apparente incongruenza, v. Pino Fasano, *Il 'Romantico' dei Classicisti*, "Rassegna della Letteratura Italiana" 87 (1983), pp. 36-51. Pure utile Napoleone Orsini, *Croce e la critica shakespeareiana (1709-1809)*, "Rivista di Letterature Moderne" 4 (1953), pp. 145-154.

<sup>99</sup> Bellorini, op. cit., vol. 1, p. 8.

<sup>100</sup> Bellorini, op. cit., vol. 1, p. 66. Su Leoni v. n. 112, sotto.

<sup>101</sup> Collison-Morley, op. cit., p. 103: "In the sphere of literature the unities occupied almost the same position as Austrian rule in the sphere of politics. They were fetters that must be broken down at all costs. To men of this stamp Shakespeare was, of course, a gonfalon, and the writers in the *Conciliatore* were thoroughly familiar with his work, or at least with Le Tourneur's translation".

<sup>102</sup> Le *Idee elementari* apparvero su sei numeri consecutivi de "Il Conciliatore", dal 23 al 28 (19 novembre - 6 dicembre 1818), e ora in Branca, op. cit., vol. 1, p. 359 ss.; il *Dialogo* sui numeri 42-43 (24 gennaio - 28 gennaio 1819), e ora in Branca, op. cit., vol. 2, p. 90 ss. Le due opere vennero ripubblicate in volume (Ferrario, Milano 1819). È una coincidenza significativa che sul numero 23 de "Il Conciliatore" appaia, accan-

to all'Articolo Primo delle *Idee elementari*, la recensione di Pellico del *Childe Harold's Pilgrimage, canto the fourth* di Byron (Branca, op. cit., vol. 1, pp. 371-373).

<sup>103</sup> I tre passi citati sono in Branca, op. cit., vol. 1, rispettivamente pp. 393, 400, e 402.

<sup>104</sup> Branca, op. cit., vol. 2, p. 110-111. In tutto il *Dialogo* ricorre la grafia "Skake-spear".

<sup>105</sup> Il passo che ipotizza i danni derivanti da una riscrittura del *Macbeth* secondo i canoni classicisti si trova alla fine della Lezione X del *Corso* di Schlegel (trad. Gherardini, op. cit., tom.II, pp. 80-81) in cui, dopo aver parlato del teatro francese e aver esaminato le tre unità, il critico insiste sugli inconvenienti che nascono da uno uso troppo rigido delle unità di luogo e tempo.

L'apprezzamento contemporaneo del contributo critico di Ermes Visconti è ben riassunto e testimoniato in Branca, op. cit., vol. 2, p. 90n.

<sup>106</sup> Scrive Collison-Morley, op. cit., p. 111: "But if the story of Shakespeare in Italy centres round the name of Voltaire during the eighteenth century, it centres no less inevitably round that of Manzoni in the nineteenth". Per la conoscenza manzoniana dell'opera di Shakespeare v. anche Nulli, op. cit., pp. 193-239 e Silvana Colognesi, *Shakespeare e Manzoni*, "Acme" 17 (1964), pp. 239-275 oltre alle opere ivi citate a p. 262n.

<sup>107</sup> Estratti da questa recensione sono in Bellorini, op. cit., vol. 2, pp. 112-113 e in Oddone, op. cit., pp. 195-204. Bellorini ne attribuisce la paternità a Giuseppe Acerbi, Oddone a Giovita Scalvini.

Va però notato che il giudizio negativo sul *Carmagnola* si accompagna, nel recensore classicista, al riconoscimento del genio di Schiller e Shakespeare: "Come si maneggino gli episodj e come si possa trarne partito per far meglio risaltare l'azione principale bisogna impararlo da Schiller e da Shakespeare. Ci vuole il genio di questi due grandi uomini per fare perdonare le loro irregolarità perfino dagli stessi classicisti. Chi ha letto il Conte di Wallenstein, don Carlos, e Macbeth converrà nella nostra opinione" (Oddone, op. cit., p. 198).

<sup>108</sup> V. *Lettre a M. C\*\*\** in Alessandro Manzoni, *Opere varie*, 2 voll., a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Casa del Manzoni, Centro Nazionale di Studi Manzoniani-Sansoni, Milano-Firenze 1943, vol. 2, pp. 328-330, 335-336, 340-343. È interessante notare che i riferimenti di Manzoni a Shakespeare sono ancora più significativi nella prima stesura o 'sbozzo' della *Lettre*, ora in Alessandro Manzoni, *La prima stesura inedita della 'Lettre à M. Chauvet'*, a cura di Aldo Rosellini e Umberto Colombo, Casa del Manzoni, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 1988: quasi subito Manzoni cita i suoi riferimenti critici — Schlegel, la Staël, Sismondi e Visconti (pp. 52-53); afferma più sotto "Il est difficile par exemple d'imaginer des actions plus complètes que celles de Macbeth et du Richard III de Shakespear, et du Guillaume Tell de Schiller" (p. 65); invece del confronto tra l'*Otello* e la *Zaira*, Manzoni parla brevemente dell'*Otello* in contrasto all'*Atreo e Tieste* di Crébillon: "Mais supposez un meurtre non prémédité, mais finit par être commis, comme dans Othello de Shakespear. Voyez le combat de l'amour et de la vertu contre la jalousie, voyez les terribles degrés par lesquelles l'âme d'Othello passe à la persuasion de la réité de Desdemona, et arrive à la délibération horrible de la tuer, il y a là non dégoût mais terreur profonde et profonde pitié pour la victime, pour le meurtrier, et pour la nature humaine, puisqu'on voit jusqu'où elle peut tomber quand elle s'abandonne aux passions" (p. 72); più o meno corrispondenti tra la prima redazione e quella data alle stampe il brano sul *Macbeth* citato da Ermes Visconti (pp. 75-76) e l'analisi del *Richard II* (pp. 81-86).

<sup>109</sup> Questa affermazione è confermata, tra le molte precisazioni critiche, anche dalle pagine conclusive del ricchissimo capitolo su "La polemica romantica" (pp. 93-144)

in *La fortuna di Shakespeare a Milano [1800-1825]* di Mario Corona, Biblioteca di Studi Inglese 18, Adriatica, Bari 1970.

<sup>110</sup> Lombardo, op. cit., pp. 9-10. Si noti che in questa citazione come in altri studi critici il cognome di Giuseppe Nicolini appare sovente come "Niccolini".

<sup>111</sup> Così si esprimono, ad es., Collison-Morley, op. cit., p. 134; Praz, *Shakespeare Translations*, op. cit., p. 223; Isabella Aradas, *Macbeth in Italia*, Biblioteca di Studi Inglese 49, Adriatica, Bari 1989, p. 33.

<sup>112</sup> Fu ben meritata l'allusione elogiativa di Madame de Staël a Leoni sopra citata: al di là della qualità delle traduzioni, Leoni svolse anche un importante ruolo di diffusione culturale premettendo al primo volume delle sue *Tragedie di Shakspeare tradotte da Michele Leoni* (Società Tipografica, Verona 1819) le *Notizie intorno alla vita di Guglielmo Shakspeare, scritte da Rowe e la Prefazione di Samuele Johnson, stampata per la prima volta in inglese nel 1765*; precedeva ogni opera, poi, un commento introduttivo dal Corso di Schlegel. Su questa edizione, completata nel 1822, e su tutte le altre traduzioni del Leoni, v. i testi citati alla n. 48 e Clara Fazzari, *Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni*, "Rassegna della letteratura italiana" 73 (1969), pp. 64-74.

<sup>113</sup> Anon. [in realtà, Francesco Ambrosoli] in "Biblioteca Italiana" 65 (genn. - febr. 1832), pp. 3-24 e 129-155.

<sup>114</sup> Ibi, pp. 148, 150-151.

<sup>115</sup> Ibi, pp. 153, 154.

<sup>116</sup> "In the first half of the nineteenth century, despite the efforts of his translators, Shakespeare was still little read in Italy. The translations of his works were confined to a very narrow circle and were practically unknown to the general public" (Grillo, op. cit., p. 110).

<sup>117</sup> Hilary Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Biblioteca di Studi Inglese 12, Adriatica, Bari 1968, p. 7. Corona afferma che "con l'esaurirsi della fase di rottura rappresentata dalla polemica romantica, troviamo dunque la fama di Shakespeare solidamente affermata a Milano e nel nostro paese" ma "per quanto riguarda le rappresentazioni sceniche, siamo ancora ad uno stadio addirittura infantile..." (op. cit., p. 143).

<sup>118</sup> Gatti, op. cit., p. 20. Integra utilmente il volume di H. Gatti il saggio di Silvia Carandini, *Shakespeare e gli elisabettiani sui palcoscenici italiani*, in *Shakespeare e Jonson: il teatro elisabettiano oggi*, a cura di Agostino Lombardo, Officina Edizioni, Roma 1979, pp. 305-312.

<sup>119</sup> Diversa fu la situazione della Germania, non a caso fonte dei più importanti contributi critici continentali alla conoscenza di Shakespeare: in Italia mancò "la possibilità di vedere Shakespeare sulla scena, rappresentato da comici inglesi; mentre nei paesi germanici, fin dal primo seicento, si ebbero compagnie drammatiche inglesi che recitavano i grandi drammi, specie presso le corti dei principi, dove trovavano un pubblico capace di comprenderli appieno" (Rebora, *Comprensione e fortuna*, op. cit., p. 217).

<sup>120</sup> Ciò in sintonia, tra l'altro, con quella parte della produzione drammatica italiana che giunge al suo culmine con il *Carmagnola* e l'*Adelchi* del Manzoni, il quale — come risulta da una lettera del 1828 allo Zuccagni Orlandini — intendeva "scrivere per i lettori e non altro", "senza alcun riguardo all'effetto, agli usi, al comodo della scena" (cit. in Luca Serianni, op. cit., p. 118). Anche Emilio Faccioli insiste sulle "finalità per lo più letterarie verso le quali si orientò la pratica del teatro tragico dalla generazio-

ne dell'Alfieri fino agli anni del Nievo" (*Il teatro italiano. V: La tragedia dell'Ottocento*, 2 tom., Einaudi, Torino 1981, tom.1, p. XII).

<sup>121</sup> Da Giorgio Petrocchi recensendo l'edizione delle *Opere complete di W. Shakespeare* a cura di Gabriele Baldini (Rizzoli, Milano 1963), in "Il Veltro" 5 (1964), p. 748.

<sup>122</sup> Il primo traduttore shakespeariano che si pose il problema di un certo adeguamento del proprio lavoro alle necessità del palcoscenico sembra essere stato Giulio Carcano: v. Riccardo Duranti, *La doppia mediazione del Carcano*, in *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'Ottocento*, a cura di Laura Caretti, Bulzoni, Roma 1979, pp. 81-111.

<sup>123</sup> "Comm. Ateneo" 23 (1830), p. 188.

<sup>124</sup> Ibi, p. 191.

<sup>125</sup> Anon. [Ambrosoli], op. cit., p. 13.

<sup>126</sup> Ibi, pp. 14-15.

<sup>127</sup> Appare comunque illecito accantonare il giudizio dell'Arici tacciandolo di faziosità nei confronti del discepolo Nicolini, se si ricordano le dure prese di posizione dello stesso Arici contro le traduzioni byroniane di Nicolini: v. 2.1, sopra. L'Arici sembra, inoltre, accettare almeno in parte le osservazioni dell'Ambrosoli: v. "Comm. Ateneo" 26 (1833), pp. 146-147.

<sup>128</sup> Anon. [Ambrosoli], op. cit., p. 15.

<sup>129</sup> G. Battaglia, *Nota sui traduttori italiani di Shakespeare*, op. cit., pp. 106, 114-115.

<sup>130</sup> Ibi, p. 115.

<sup>131</sup> "Comm. Ateneo" 50-53 (1858-61), p. 343-344.

<sup>132</sup> Cocchetti, op. cit., p. 219. Già il Pallaveri non dovette reperire tra le carte di Nicolini né la traduzione dell'*Otello* né l'altra traduzione shakespeariana (Pallaveri, *Poesie di Giuseppe Nicolini*, op. cit., p. XXIX). Si sarebbe tentati di pensare che questa traduzione innominata fosse il *Riccardo II*, poiché in tal modo Nicolini avrebbe tradotto i tre drammi shakespeariani di cui parla Manzoni nella *Lettere à M. Chauvet*.

<sup>133</sup> Nicolini cita ripetutamente Schlegel nel suo *Del fanatismo e della tolleranza in fatto di lettere*, affermando che ne "userò l'autorità, benché le sue dottrine non sieno sempre conformi a quella moderazione ch'io vorrei stabilire" e ricorrendo "di nuovo all'autorità dello Shlegel [sic], citando la distinzione ch'ei fa della forma in meccanica ed organica" (in *Poemi*, 1834, pp. 422, 423). Nicolini fa pure riferimento alle proprie riflessioni sull'opera di Schlegel in due lettere a Camillo Ugoni, datate Brescia 27 settembre 1826 e Brescia 22 aprile 1828 (ora conservate nel Carteggio Ugoni presso l'Ateneo di Brescia). Che Nicolini, poi, conoscesse bene gli scritti critici dei Conciliatoristi e del Manzoni non merita essere dimostrato.

<sup>134</sup> Pallaveri, *Poesie di Giuseppe Nicolini*, op. cit., p. XXIX.

<sup>135</sup> Collison-Morley ripete il ricordato giudizio del Battaglia affermando, a proposito delle traduzioni pubblicate negli anni 1830-31, che "Niccolini's *Macbet* was by far the best of these efforts" e "distinctly better than Leoni's" (op. cit., pp. 134, 136); riferendosi alle medesime traduzioni, Ferrando scrive che "The only good one is Niccolini's; the others are all inferior to Leoni's version" (op. cit., p. 164); medesimo è il parere di Elwert, che sbaglia però nel definire la versione di Nicolini una "Prosaübersetzung" (op. cit., vol. 2, p. 193). Più equilibrato, e fondato su un'attenta lettura comparata dei testi, è il giudizio di Isabella Aradas, che nel suo recentissimo *Macbeth in Italia* dedica alcune pagine all'analisi della versione di Nicolini (op. cit., pp. 33-37).

<sup>136</sup> Così Guido Muoni scrive che “Giuseppe Nicolini traduce non felicemente il *Macbet* (Brescia, 1830) in versi sciolti”, aggiungendo poi che “il Niccolini e il Barbieri, che avevano fatto uso nella loro traduzione esclusivamente del verso, ne erano rimasti malamente impacciati, angustiati dal timore di far cosa troppo disforme dall’indole della poesia italiana” (Muoni, *I drammi dello Shakespeare...*, op. cit., p. 14). Ancor più severo è il Reborà: “Tutti questi ed altri traduttori si prefissero il compito di rendere il poeta inglese comprensibile agli Italiani, in prosa o con approssimazione poetica italiana, senza tentare l’ardua e dubbia impresa di ‘ricrearlo’ poeticamente, di evocare l’intimo spirito della sua poesia in una forma artistica che richiamasse, con immaginosa e rara efficacia formale, l’essenzialità dell’originale” (*Shakespeare tradotto*, op. cit., p. 487). Praz ammette che “The best of these translations [cioè quelle pubblicate nel 1830-31] appears to be Niccolini’s” ma, dopo avere analizzato la traduzione delle parole di Macbeth alla notizia della morte della moglie (“She should have died hereafter...”, At. V, Sc. 5), conclude: “The sense, if one takes pains to make it out, is more or less there, but who would guess Shakespeare’s power through Niccolini’s verse? The trouble with Niccolini, as with most verse translators, is that when by omitting here and adding there they think they have fitted the sense to the metre, the ultimate product lacks the quality of the original, and sounds either laboured or commonplace, or both” (*Shakespeare Translations*, op. cit., p. 224).

<sup>137</sup> La presenza di note al testo, nella versione di Nicolini come in quella di tutti i traduttori shakespeariani del primo Ottocento, è un’ulteriore riprova del fatto che queste traduzioni siano concepite per la lettura e non per la rappresentazione drammatica: solo nel primo caso, ovviamente, il lettore può integrare con la nota una traduzione in sé insufficiente.

<sup>138</sup> Ci si riferirà a *Macbet*, tragedia di Guglielmo Shakespeare recata in italiano da Giuseppe Nicolini, Brescia, per Francesco Cavaliere Editore, 1830. I confronti con il testo inglese saranno condotti sull’edizione del *Macbeth* curata da Kenneth Muir per The New Arden Shakespeare, Methuen, London 1977 (1<sup>a</sup> ed. 1951). D’ora in poi, nel testo e nelle note, *Macbet* indicherà la traduzione di Nicolini, *Macbeth* l’edizione del Muir.

Negli anni in cui traduce Nicolini sono ormai facilmente reperibili anche in Italia le edizioni in inglese di singoli drammi o delle opere complete di Shakespeare, spesso corredate di ricche introduzioni che forniscono ampio materiale storico, critico e iconografico. Per un elenco delle più importanti edizioni shakespeariane del Sette-Ottocento, v. Vivian De Sola Pinto, *The English Renaissance, 1510-1688*, The Cresset Press, London 1951 (1<sup>a</sup> ed. 1938), pp. 244-246. Per il *Macbeth*, v. Samuel A. Tannenbaum, *Shakespeare’s Macbeth (A Concise Bibliography)*, Elizabethan Bibliographies 9, Tannenbaum, New York 1939.

<sup>139</sup> Aradas, op. cit., p. 33. Tale “modesta attitudine critica” può essere confrontata con il giudizio di Nicolini sull’opera di Byron: v. 3.2 e 3.4.4, sopra.

<sup>140</sup> V. ad es. l’edizione di *The Works of Shakespeare; complete in one volume*, s.e., s.l. s.d. (ma con *Address* datato June 1825): tra il ricco materiale introduttivo (pp. III-LXXX) che precede i testi drammatici vi è una sezione intitolata *An Inquiry into the Plots of the Dramas* dove, nel paragrafo dedicato a *Macbeth* (pp. XX-XXII), sono riportati ampi stralci dalla *Cronaca* di Holinshed. V. anche *Holinshed’s Chronicle as Used in Shakespeare’s Plays*, a cura di Allardyce & Josephine Nicoll, Dent-Dutton, London-New York 1955 (1<sup>a</sup> ed. 1927), pp. 207-224, per i brani della *Cronaca* relativi a *Macbeth*, brani che è possibile confrontare con la *Notizia Storica* del *Macbet*, spec. pp. X-XVI.

<sup>141</sup> V. n. 98, sopra, e contesto. Il testo di Schlegel è, ad es., ripetuto alla lettera nelle parole che introducono l'intreccio: "Vien commesso un gran misfatto; un vecchio venerabile, il migliore de' re, Duncan, è trucidato, in grembo al sonno e ad onta delle sante leggi dell'ospitalità, da uno de' suoi sudditi colmato per esso di benefizj" (op. cit., tom.3, pp. 127-128); scrive Nicolini: "E veramente l'assassinio di un vecchio venerabile, di un re d'indole dolcissima, trucidato in grembo al sonno, in onta alla santa ospitalità da un suo vassallo, da un suo congiunto, da un suo beneficato, ..." (*Macbet*, p. XVII). Anche la conclusione del commento di Schlegel (op. cit., tom.3, pp. 131-132) è ripresa da Nicolini nel delineare i modi in cui Shakespeare volle "piacere al monarca sotto il quale scriveva" (*Macbet*, p. XVIII).

<sup>142</sup> Si confrontino, ad es., le circa 140 note nella contemporanea versione del *Macbeth* pubblicata da Virginio Soncini in *Teatro di Shakespeare, Volgarizzato da Virginio Soncini. Con Note dichiarative*, tom. 2, Ranieri Fanfani, Milano 1830.

<sup>143</sup> *Macbet*, p. 161. A parziale scusante di Nicolini si può citare la nota, altrettanto povera, nell'edizione del Soncini: "Il Warburton e lo Stewens [sic] hanno immaginato che la Strega alluda qui al cielo tempestoso o sereno. Ma le sue parole non dicono nulla di ciò, ed io non veggio bisogno di stiracchiarle a significare una cosa che l'autore avrebbe espresso più chiaramente se tale fosse stato il suo pensiero. Stiam al testo; il senso è chiaro abbastanza *fair is foul and foul is fair*. La Strega, chiamata dal rospo, non potendo non cedere all'invito di quel drudo schifoso, rende ragione della sua simpatia con dire che i gusti alle volte sono stravaganti" (Soncini, op. cit., pp. 12-13n.).

Il denso significato di questa frase è sottolineato in molte opere critiche moderne sul *Macbeth*, tra le quali si possono citare quelle che più ci saranno utili come sfondo per l'analisi della versione di Nicolini: così Agostino Lombardo scrive che "in questa frase insensata, in queste parole che paion nascere da un merò gusto per l'allitterazione, c'è invece l'essenza della tragedia. Che altro è *Macbeth* se non l'immagine di un disordine morale, di un capovolgimento di valori, di una deformazione dei contorni usuali della realtà — di un 'brutto', appunto, che diventa, che è, 'bello'?" (*La comparso di Macbeth*, "Acme" 18 (1965), p. 69); dello stesso Lombardo, v. *Lettura del Macbeth*, Neri Pozza, Vicenza 1975 (1<sup>a</sup> ed. 1969), pp. 17-20; Alessandro Serpieri, infine, definisce la frase delle streghe "la formula che riassume, in paradossali equivalenze semantiche trasmesse dentro la specularità del chiasmo, la confusione e il ribaltamento assiologico di cui sono portatrici ('Fair is foul ...')" (*'Macbeth': il tempo della paura*, in Alessandro Serpieri, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986, pp. 194-195).

<sup>144</sup> *Macbet*, p. 163.

<sup>145</sup> Sul noto concetto drammaturgico di "pre-testo" sviluppa convincentemente parte della propria argomentazione Giorgio Melchiori nel saggio *Tradurre Shakespeare*, in *Shakespeare e Jonson*, op. cit., pp. 260-261. Sulla specificità del linguaggio drammaturgico, v. anche le pagine iniziali di Alessandro Serpieri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, "Strumenti critici" 11 (1977), pp. 90-137 (poi in AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano 1978).

È questa la sede per elencare i contributi teorici, tra i pochissimi esistenti dedicati alla traduzione del testo drammatico, di cui si farà uso nell'analisi del *Macbet* nicoliniano: innanzitutto, il paragrafo su "Translating dramatic texts" in Bassnett-McGuire, op. cit., pp. 120-132 e, della stessa, il saggio *Problemi della traduzione di testi teatrali*, in AA.VV., *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Atti del Convegno internazionale "Interazione-Conversazione-Convenzioni espositive", Messina, 14-16 gennaio 1982, CLUEB, Bologna 1983, pp. 49-61. Fra gli studiosi italiani, è determinante il contributo di Alessandro Serpieri, nell'introduzione alla sua tradu-

zione di *Amleto*, Feltrinelli, Milano 1980, spec. pp. 11-18, e soprattutto nella relazione *Libertà e vincolo nel tradurre Shakespeare: per una teoria della traduzione drammatica*, in *Metamorfosi. Traduzione/Tradizioni. Spessori del concetto di contemporaneità*, a cura di Elizabeth Glass, Francesco Marroni, Gabriella Micks e Carlo Pagetti, Atti del IX Congresso AIA (Associazione Italiana di Anglistica), Pescara, 25-26 ottobre 1986, CLUA, Pescara 1988, pp. 37-72. Nel medesimo volume, alle pp. 293-303, compare il saggio di Angela Locatelli, *Traduzioni ottocentesche dell'Othello in Italia: la problematica del contesto* (ora anche nel suo *L'eloquenza e gli incantesimi. Interpretazioni shakespeariane*, Guerini e Associati, Milano 1988), ottimo esempio di come il giudizio sulle traduzioni shakespeariane dell'Ottocento vada inquadrato nel contesto culturale in cui apparvero.

<sup>146</sup> V. le nn. 97 e 112, sopra, e Aradas, op. cit., pp. 13-20, 29-33.

<sup>147</sup> Scrive Leoni in tali note al suo *Macbetto*, pubblicato nel 1820 come vol. 5 delle sue *Tragedie di Shakspeare tradotte da Michele Leoni*: "Questa scena, che si apre appunto col monologo del portinajo, è di alquanti versi più lunga nel testo. La facezia, che in momento sì grave mi è paruta spinta in essa tropp'oltre, e in parte la licenza di alcuni modi piuttosto da taverna che da teatro, mi hanno indotto a tralasciarli" (op. cit., p. 50, n. 1); "Per riguardo alla decenza, sopprimo qui alcune parole, che vogliansi attribuire ad una delle solite aggiunte degl'istrioni de' tempi di Shakspeare ad oggetto di ricreare la plebe: il qual genere di aggiunte e di ricreamenti non è del tutto fuor d'uso anche a' di nostri, con sommo danno del buon costume, e il più delle volte dei componimenti medesimi" (ibi, p. 110, n. 1).

<sup>148</sup> Cfr. *Macbet*, pp. 49-52 e 110-113.

<sup>149</sup> Cfr. Serianni, op. cit., pp. 118-122.

<sup>150</sup> Un bell'esempio è costituito (*Macbet*, p. 45) dal concitato colloquio tra Macbeth e la moglie che segue l'uccisione del re (At.II, Sc.2):

MACBET

(uscendo dall'appartamento del re)

Il colpo è fatto — Non udistù nulla?

SIGNORA MACBET

Non ho udito che l'upupa ed il grillo —

Voi non parlaste?

MACBET

Quando?

SIGNORA MACBET

Or, or.

MACBET

Scendendo?

SIGNORA MACBET

Sì.

MACBET

Zitto — Sta — Ne la seconda stanza

Chi dorme?

SIGNORA MACBET

Donalban.

MACBET

(guardandosi le mani insanguinate)

Che sozza vista!

## SIGNORA MACBET

Non dovete pensarvi.

## MACBET

Uno di loro

Ridea dormendo; un disse: *un assassino!* ...

<sup>151</sup> Le forme impersonali con valore di congiuntivo esortativo di prima persona plurale ricorrono alla chiusa dell'At.IV quando Malcomo e Macduff decidono di congedarsi dal re d'Inghilterra ("Vadasi tosto al re ...") e alla fine dell'At.V, Sc.4 quando Macduff invita i compagni alla lotta militare contro Macbet ("Serbinsi al buon successo / La prudenza e il consiglio, e si gareggi / Di militar perizia") (*Macbet*, pp. 131, 146).

L'esempio di omissione dell'articolo compare quando (At.I, Sc.3) Ross racconta a Macbeth la reazione del re alla notizia delle gesta vittoriose dello stesso Macbeth: "... e allor ch'ei lesse / Di quel del duce dei ribelli a fronte / *Personal tuo cimento*, il suo stupore ..." (*Macbet*, p. 18).

Il passato remoto, al posto del passato prossimo usato nel testo inglese, è impiegato da Lady Macbeth che accusa il marito di turbare gli ospiti con le parole suscitate in lui dalla visione dello spettro di Banquo (At.III, Sc.4): "Stupefaceste ognun, sbandiste il gaudio, / Sconciaste ogni armonia" (*Macbet*, p. 89).

<sup>152</sup> E non potrebbe essere altrimenti, tanto da poter affermare che *ogni* traduzione è 'figlia' del suo tempo: pertanto, come argomenta convincentemente Giorgio Melchiorri, è sbagliato "credere nella possibilità di una traduzione ultima e definitiva, opera d'arte autonoma e perfetta. Ora, per un'opera teatrale mai ci sarà la traduzione definitiva, quella che rimane per sempre. Il cercarla comporterebbe l'accettazione di una duplice *fallacy*. In primo luogo ciò equivarrebbe a considerare quello di Shakespeare un testo definitivo a sua volta, opera di poesia assoluta e di nient'altro che poesia — mentre sappiamo che è un testo di teatro. [...] In secondo luogo, sempre rispetto alla traduzione definitiva, credo che l'uomo di teatro sia consapevole che con il mutare della consuetudine teatrale [...] deve cambiare necessariamente anche il linguaggio. [...] Perciò tutte le traduzioni di Shakespeare sono provvisorie, sono per una stagione — una stagione che può essere abbastanza lunga, arrivare al mezzo secolo, ma non più" (*Tradurre Shakespeare*, op. cit., pp. 273-275).

<sup>153</sup> Per una breve introduzione a questo aspetto del testo shakespeariano, cfr. *The Tragedy of Macbeth*, a cura di Ronald Watkins & Jeremy Lemmon, The Harrow Shakespeare, O.U.P., London 1964, pp. 32-35.

<sup>154</sup> Cfr. W. Theodor Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973, pp. 108-110.

<sup>155</sup> Scrive Schlegel: "Il modo com'egli presenta le Streghe, ha non so che di magico; egli crea per esse un linguaggio particolare, che, sebbene composto d'elementi conosciuti, pare una mescolanza di formule da scongiuri. Le frequentissime rime e la singolar misura de' versi danno l'idea della sorda musica che accompagna le danze notturne di cotesti esseri tenebrosi. [...] Le Streghe parlano fra loro come donniciuole, poiché tali debbono essere; ma il loro stile si solleva quando si rivolgono a Macbeth. Le profezie che pronunziano esse medesime, o che fanno pronunziare a Fantasimi, hanno quell'oscura brevità, quella solennità maestosa che si ritrova in tutte le parole degli Oracoli, e che sparse mai sempre il terrore infra i mortali" (op. cit., tom.3, pp. 126-7).

<sup>156</sup> Anon. [Ambrosoli], op. cit., rispettivamente pp. 20 e 22. La mescolanza di prosa e verso è rifiutata da Giulio Carcano, traduttore shakespeariano attivo una decina d'anni dopo Nicolini; nell'introduzione alla propria versione de *Il Re Lear*, Carcano fa un'affermazione che Nicolini avrebbe sicuramente sottoscritto: "e perché parmi che questa

vicenda di prosa e verso mal corrisponda alla delicata armonia della nostra bellissima lingua; e perché infine il nostro endecasillabo colla sua varietà e pieghevolezza s'adatta a dir tutto, dalla sublimità d'Omero fino alla spezzatura e negligenza de' nostri vecchi poeti comici" (cit. in Duranti, op. cit., p. 86).

<sup>157</sup> Anon. [Ambrosoli], op. cit., pp. 22-23.

<sup>158</sup> Così si esprimono, ad es., Melchiori, *Tradurre Shakespeare*, op. cit., p. 269, e Serpieri, *Libertà e vincolo nel tradurre Shakespeare*, op. cit., p. 70. È invece favorevole all'uso del verso per la traduzione moderna di un testo teatrale Giuseppe Serpillo nel suo *Tradurre Yeats per il teatro: The Dreaming of the Bones*, in *Metamorfosi. Traduzione/ Tradizioni. Spessori del concetto di contemporaneità*, op. cit., pp. 258-266.

<sup>159</sup> L'espressione è usata da Serpieri, che sviluppa il proprio pensiero concludendo: "La traduzione appare, così, non come trasposizione nella propria lingua dell'*uguale* e dell'*identico* detto in *altra* lingua, ma come immissione, nel proprio orizzonte linguistico-stilistico e culturale, di un sistema testuale che ritaglia il mondo, e il macrosistema interlinguistico e interletterario, in modo relativamente diverso" (*Libertà e vincolo nel tradurre Shakespeare*, op. cit., p. 67).

<sup>160</sup> Cfr. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 2 voll., Macmillan-St Martin's Press, London-New York 1960 (1<sup>a</sup> ed. 1904), vol. 2, p. 388.

<sup>161</sup> L'espressione è di Mario Praz, che sentenzia: "Conservare l'originalità della frase shakespeariana, con le sue ardite transizioni dal figurato al pedestre, ma questo pedestre carico di toccante umanità, ecco il fine che si dovrebbe proporre ogni traduttore di Shakespeare" (*Conservare l'originalità della lingua senza pensare al pubblico*, "Sipario" 218 (1964), p. 20).

<sup>162</sup> Questo titolo nobiliare è, propriamente, un toponimo. Anche i toponimi subiscono nel *Macbeth* il medesimo adattamento grafico/ fonologico dei nomi propri, ad es. "Fifa" (10), "Cumberlandia" (25), "Invernesso" (25), "Scona" (63), "Nortumberlandia" (95) e "Dusinana" (132).

<sup>163</sup> L'imperfetto in -ea/-ia ricorre, ad es., in "Tenea" (24), "facea" (149), "guernia" (57) e "finia" (87); il passato remoto di terza persona plurale in -âr, -îr/-aro, -iro è documentato da "meritaro" (25), "dileguaro" (27), "salutaro" (27), "S'addormentaro" (46), "scamparo" (159) e "n'uscîr" (62).

<sup>164</sup> Di questi verbi si elencheranno qui solo quelle forme che non sono già state schedate in 4.5.3, sopra, e cioè: di *potere*, il presente indicativo di terza persona plurale "ponno" (30, 77, 89) e i condizionali presenti di terza persona plurale "potrian" (43) o "potrien" (119); di *dovere*, il condizionale presente di terza persona plurale "dovrien" (75); di *fare*, i preteriti di prima persona singolare "fei" (122), di terza persona singolare "fe" (76, 77, 137) e di terza persona plurale "fêr" (27).

<sup>165</sup> Esemplificando una sola volta i diversi pronomi, abbiamo "aduneremoci" (5), "vincasi, e soccombasi" (5), "Ricambiogli" (10), "fostù" (11), "anticipommi" (30), "domolli" (44), "Hammela" (52), "Havvi" (54), "rapinne" (54), "Sarollo" (130),

<sup>166</sup> Le due espressioni del testo originale si trovano in *Macbeth*, At.I, Sc.2, v.26 e At.IV, Sc.1, v.98, rispettivamente pp. 7 e 113.

<sup>167</sup> Aradas, op. cit., p. 34.

<sup>168</sup> Scrive A. Lombardo: "Così 'hurlyburly', con le sue implicazioni, anche onomatopoeiche, di tumulto, confusione fisica e morale, suggerisce come meglio non si potrebbe il caos contro natura di cui la tragedia sarà rappresentazione [...]; ciò che è anche vero dell'immagine della battaglia contemporaneamente perduta e vinta, che a sua vol-

ta esprime quel caos, e la confusione dei valori, e la perdita d'ogni certezza" (*Lettura del Macbeth*, op. cit., pp. 19-20).

<sup>169</sup> Sul denso significato di questa sequenza di battute, cfr. Serpieri, *'Macbeth': il tempo della paura*, op. cit., p. 195.

<sup>170</sup> V. n. 143, sopra, in cui appare chiaro che l'interpretazione 'meteorologica' della frase deriva dai commentatori inglesi. La traduzione di Nicolini rappresenta comunque un deciso passo in avanti rispetto alla versione di Michele Leoni che, nella stesura originale del 1813, traduce così: "A noi ciel senza nubi è in ira: / Quanto agitato è più, tanto è più dolce" (cit. in Aradas, op. cit., p. 30); in una successiva edizione bettoniana del 1828, Leoni muta, ma non migliora, la propria traduzione: "A noi ciel senza nubi è in ira: / Quanto commosso è più, tanto è più caro.- / Questa caligin densa or ne sia velo" (*Macbetto*, tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da Michele Leoni, Bettoni, Milano 1828, p. 3).

<sup>171</sup> Un altro esempio importante di significativi echi interni al testo, e di cui la traduzione non rende la corrispondenza, è dato da quanto dice re Duncan nel trasferire dal traditore sconfitto a Macbeth il titolo di "Thane of Cawdor", con la ripetizione inconsapevole delle parole già ricordate pronunciate dalle streghe: "What he hath lost, noble Macbeth hath won" (At. I, Sc. 2; *Macbeth*, p. 11); Nicolini traduce: "Quanto ha costui perduto, / Tanto al nobil Macbèt torni ad acquisto" (*Macbet*, p. 11).

<sup>172</sup> Lombardo, *Lettura del Macbeth*, op. cit, p. 25.

<sup>173</sup> Qui e altrove, dovendo proporre una traduzione italiana diversa da quella di Nicolini, si citerà quella di Agostino Lombardo inserita nell'edizione del *Teatro completo di William Shakespeare* a cura di Giorgio Melchiori, vol. IV, Mondadori, Milano 1983 (1<sup>a</sup> ed. 1976), pp. 852-1037.

L'errore di Nicolini potrebbe dipendere da una lettura disattenta (o da un refuso della sua edizione inglese?) di "spent" per un'ipotetico "expert", o dall'influsso della traduzione di Leoni che scrive di due "robusti nuotator", ad esempio nella già ricordata edizione bettoniana del 1828 che Nicolini doveva certo ben conoscere poiché Bettoni era il suo tipografo/editore delle traduzioni byroniane.

<sup>174</sup> Serpieri (*'Macbeth': il tempo della paura*, op. cit., p. 196) parla di "marcatura animalesca" in questi versi, che recitano nel testo inglese: "Worthy to be a rebel, for to that / The multiplying villainies of nature / Do swarm upon him" (*Macbeth*, p. 6).

<sup>175</sup> A questo proposito, cfr. il classico Caroline Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us*, C.U.P., Cambridge 1966 (1<sup>a</sup> ed. 1935), pp. 325-327.

<sup>176</sup> Lombardo, *Lettura del Macbeth*, op. cit., p. 28. Si noti che il "di sangue un lago" della traduzione rinvia in qualche modo al verbo "to bathe", e che "monte d'ossa" può alludere a "Golgotha", che significa letteralmente 'cranio' ed è un monte. A proposito di queste immagini legate al sangue possiamo aggiungere che, nel secondo turno di battuta, il soldato menziona "armi di sangue ancor digiune" mentre il testo originale parla semplicemente di "furbish'd arms", cioè "armi affilate".

<sup>177</sup> Il testo inglese (*Macbeth*, pp. 36-38) recita: "If it were done, when 'tis done, then 'twere well / It were done quickly: if th'assassination / Could trammel up the consequence, and catch / With his surcease success; that but this blow / Might be the be-all and the end-all - here, / But here, upon this bank and shoal of time, / We'd jump the life to come."

<sup>178</sup> Con l'aiuto di quanto scrive Serpieri (*'Macbeth': il tempo della paura*, op. cit., pp. 213-216) sul "problema del fare" in questo monologo, notiamo che Nicolini manipola nei versi seguenti le allusioni shakespeariane al *fatto* ("deed", in inglese), cioè al-

l'assassino: i rapporti di parentela e sudditanza che legano Macbeth al re sono "Strong both against the deed", che viene esplicitato dal traduttore in "Ambo gran freni a l'immolarlo"; poco sotto, Macbeth si immagina che la Pietà "Shall blow the horrid deed in every eye", e Nicolini opta per un termine astratto e una figura: "... gli occhi del mondo / Di tale orror percofteria"; tra queste due ricorrenze del termine "deed", Macbeth allude direttamente al "taking-off" (cioè, "eliminazione" o "uccisione") del re, mentre proprio stavolta Nicolini traduce con "Il fatto".

<sup>179</sup> Su questa frase cfr. il commento di Derek Traversi nel suo *An Approach to Shakespeare 2: Troilus and Cressida to the Tempest*, 3ª ed. in 2 voll., Hollis & Carter, London-Sidney-Toronto 1969, pp. 130-131.

<sup>180</sup> Lombardo, *Lettura del Macbeth*, op. cit., p. 83. Recita il testo inglese: "I have no spur / To prick the sides of my intent, but only / Vaulting ambition, which o'erleaps itself / And falls on th'other" (*Macbeth*, p. 40). Ciò è stato tradotto da A. Lombardo come: "Io non ho altro sprone / con cui pungere i fianchi del mio disegno / se non la volteggiante ambizione, / che spicca un balzo troppo alto / e cade dall'altra parte".

<sup>181</sup> La critica moderna ha scoperto la piena funzionalità drammatica di questa scena: cfr. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, op. cit., p. 113 ss. per un commento e per l'indicazione, nelle note, delle più importanti posizioni critiche su questa pagina del *Macbeth*.

<sup>182</sup> V. 5.4.1, sopra, e n. 147. Ecco quanto resta del monologo del portinaio nella traduzione di Leoni, nella già ricordata edizione bettoniana del 1828: "Ond'è cotanto strepito? Che fia? - / Stanco saria di volgere la chiave, Se guardiano dell'Erebo un uom fosse. - / Mai né notte né giorno io non ho posa." (p. 36).

<sup>183</sup> La frase corrispondente del *Macbeth* dice: "Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven: O! come in, equivocator" (p. 59).

<sup>184</sup> Sul valore polisemico dell'espressione "roast your goose", cfr. la nota nell'edizione del *Macbeth*, p. 59.

<sup>185</sup> Sono rarissimi i casi di inversione e di iperbato, e i frequenti *enjambements* danno un andamento prosastico alle parole del portinaio. Non sembra, dunque, condivisibile — almeno tenendo conto dei parametri culturali e letterari in cui poteva esercitarsi la libertà espressiva del traduttore bresciano — il giudizio di Isabella Aradas la quale, riferendosi a questo brano, afferma che "il danno prodotto dal verso è solo apparentemente trascurabile: il respiro comico della scena nasce anche dal suo originale distendersi su un registro tanto più stridente quanto più dissimile, anche strutturalmente, dal contesto precedente..." (op. cit., p. 36).

<sup>186</sup> Anon. [Ambrosoli], op. cit., p. 20.

<sup>187</sup> Si potrebbe ipotizzare che Nicolini abbia scelto tale verso ispirandosi al famoso Coro "Dagli atri muscosi, dai fori cadenti" dell'*Adelchi* manzoniano. È un fatto, comunque, che la ricorrente cesura mediana di questi dodecasillabi spesso corrisponde assai bene alla pausa interna dei versi inglesi.

<sup>188</sup> Va ricordato che nell'inglese del tempo di Shakespeare, diversamente dall'inglese moderno, il pronome personale seguiva solitamente il verbo all'imperativo: cfr. Charles Barber, *Early Modern English*, Deutsch, London 1976, p. 248.

<sup>189</sup> Serpieri, *Ipotesi teorica...*, op. cit., pp. 100-104.

<sup>190</sup> Serpieri, *'Macbeth': il tempo della paura*, op. cit., p. 249.

<sup>191</sup> Ma, pensando alla difficile genesi della prosa manzoniana, ci si dovrebbe chiedere: quale prosa?

<sup>192</sup> *Corso di Letteratura drammatica*, op. cit., tom. 3, p. 18.

<sup>193</sup> I primi due libri dell'opera furono pubblicati a York nel 1759, l'edizione completa in nove libri apparve a Londra tra il 1760 e il 1767. Per il confronto con la traduzione nicoliniana ci si avvarrà dell'edizione a cura di Douglas Grant, *Sterne. Memoirs of Laurence Sterne. The Life and Opinions of Tristram Shandy. A Sentimental Journey. Selected Sermons and Letters*, Rupert Hart-Davis, London 1950 [di qui in poi *Tristram Shandy*].

<sup>194</sup> O piuttosto, nel condividere la lettura che di Sterne fa il romanticismo italiano, ridipinga la disincanta e raffinata sensibilità settecentesca, sfumando i toni del *wit* e dell'ironia e calcando quelli del sentimentale e del patetico.

Nell'ambito della ricca produzione critica su Sterne e il *Tristram Shandy* risultano particolarmente utili, a fini di questa ricerca, le seguenti opere: Henri Fluchère, *Laurence Sterne: de l'homme a l'oeuvre*, Gallimard, Paris 1961; John M. Stedmond, *The Comic Art of Laurence Sterne. Convention and Innovation in 'Tristram Shandy' and 'A Sentimental Journey'*, University of Toronto Press, Toronto 1967; *The Winged Skull. Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, a cura di Arthur H. Cash e John M. Stedmond, Methuen, London 1971; *Sterne: the critical heritage*, a cura di Alan B. Howes, R&KP, London-Boston 1974; Mark Loveridge, *Laurence Sterne and the argument about design*, Macmillan, London 1982; Arthur H. Cash, *Laurence Sterne. The Later Years*, R&KP, London-Boston 1986. In italiano, v. i tre saggi di Loretta Innocenti: *'Tristram Shandy': ens reale ed ens rationis*, "Linguistica e letteratura" 1 (1976), pp. 299-330; *L'incastro a specchio in 'Tristram Shandy'*, "Paragone" 28 (1977), fasc.326, pp. 81-95; *La narrativa come spazialità del tempo. A proposito di 'Tristram Shandy'*, "Lingua e stile" 13 (1978), pp. 41-57.

<sup>195</sup> Com'è noto, la prima edizione apparve a Pisa nel 1813 a firma Didimo Chierico. Anche se già i fratelli Verri conobbero e apprezzarono l'opera di Sterne, e nonostante la diffusione in Italia delle traduzioni francesi di M. Frénais, "il vero iniziatore della fortuna di Sterne in Italia fu il Foscolo": così si esprime Lucio Felici nel saggio *Sterne in Italia* che precede la traduzione de *La Vita e le Opinions di Tristram Shandy*, *Gentiluomo* pubblicata da Garzanti, Milano 1983, pp. XIX-LIV. Dello stesso parere sono gli altri autori di studi sui rapporti tra Sterne e l'Italia, dal pionieristico *Sterne in Italia* di Giovanni Rabizzani (Formiggini, Roma 1920) al più recente *Sterne in Italy* di Paul F. Kirby, in *The Winged Skull*, op. cit., pp. 210-225.

Tra i molti studi incentrati sul rapporto Sterne-Foscolo, ma ricchi di interessanti suggestioni per l'analisi della breve traduzione nicoliniana, si possono ricordare: Claudio Varese, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Sansoni, Firenze 1947; Pino Fasano, *L'amicizia Foscolo-Sterne e la traduzione didimea del 'Sentimental Journey'*, "English Miscellany" 14 (1963), pp. 115-169, poi ripubblicato in forma ampliata nel suo *Stratigrafie foscoliane* (Bulzoni, Roma 1974) che contiene anche un'interessante *Postilla. Il viaggio didimeo e la critica* (ibi, pp. 169-189); Luca Toschi, *Foscolo lettore di Sterne e altri 'Sentimental Travellers'*, "MLN" 97 (1982), pp. 19-40.

<sup>196</sup> Cfr. Anna Bellio, *Giuseppe Nicolini e Ugo Foscolo*, in *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, a cura di Pietro Gibellini, Grafo edizioni, Brescia 1979, pp. 259-268.

<sup>197</sup> Cfr. ibi, p. 264.

<sup>198</sup> La prima traduzione completa, di Ada Salvatore, fu pubblicata a Roma da Formiggini nel 1922; l'edizione più recente è quella milanese, già ricordata, del 1983, che però riproduce la traduzione di Antonio Meo pubblicata da Einaudi nel 1958.

<sup>199</sup> Cfr. Fasano, *L'amicizia Foscolo-Sterne*, op. cit., pp. 118-120, 127-118.

<sup>200</sup> Il brano tradotto dal Foscolo è costituito dalla seconda metà del Lib. IX, cap. 24: cfr. *Sterne*, a cura di Douglas Grant, op. cit., pp. 511-512. La traduzione italiana si può leggere in Laurence Sterne, *Viaggio sentimentale*, versione di Ugo Foscolo, Il Melangolo, Roma 1980, pp. 164-166; è interessante la frase che Foscolo premette alla sua traduzione del brano: “Poiché in questo e nel seguente capitolo Yorick tocca un racconto che molti de’ suoi concittadini e pochi de’ miei hanno letto, io traduttore stimai bene di volgarizzarlo, e di frammetterlo qui come segue” (ibi, p. 164).

<sup>201</sup> Si tratta, rispettivamente, dei capp. 11-12 del vol. I, della parte iniziale del vol. IV, e dei capp. 6-10 del vol. VI. Nel numero 11 della stessa rivista Bini aveva pubblicato un articolo su *Lorenzo Sterne*. I suoi saggi di traduzione da Sterne vennero spesso ristampati nelle edizioni delle sue opere ed anche insieme al *Viaggio sentimentale* didimeo, ad es. in un’edizione Le Monnier, Firenze 1855, pp. 197-245. Su *Carlo Bini traduttore* ha scritto Alma Borgini sulla “Rassegna della Letteratura Italiana” 68 (1964), pp. 382-398; cfr. anche Rabizzani, op. cit., pp. 141-150, e Felici, op. cit., pp. XLVI-XLVIII.

<sup>202</sup> Cfr. “Comm. Ateneo” 44 (1851), pp. 114-120. Tra gli studi sulla fortuna italiana di Sterne questa breve traduzione è discussa solamente in Rabizzani, op. cit., pp. 189-190, 261-262.

<sup>203</sup> “Comm. Ateneo” 44 (1851), pp. 112-113. La “notizia” che precede la traduzione è alle pp. 111-114.

<sup>204</sup> Ibi, p. 113.

<sup>205</sup> V. sopra il paragrafo 2.2.2. Viene da domandarsi se Nicolini — nell’affermare che l’opera di Sterne “sia stata tradotta, o piuttosto tradita” in Francia e nel provarsi a tradurre qualcosa “di questo singolarissimo autore” — avesse avuto modo di leggere, e ora ricordasse, le parole che il Foscolo aveva scritto al loro comune editore, Nicolò Bettoni, nel maggio (?) 1806: “Intrapresi la versione del libricciuolo di Lorenzo Sterne, 1° per provare l’arrendevolezza della nostra lingua anche nella traduzione di un autore delicatissimo ne’ concetti, strano nell’espressioni, e stringato nello stile. 2° per mostrare che i Francesi l’hanno tradotta male, come fanno per lo più de’ libri stranieri, e più che mai negli scritti di bella letteratura; e per smentire la laida traduzione italiana fatta su la francese. 3° per far gustare la satira finissima de’ costumi francesi, di cui ogni parola di quel libro è piena, sebbene pochi se ne sieno interamente avveduti” (Ugo Foscolo, *Epistolario*, vol. II, a cura di Plinio Carli, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. XV, Le Monnier, Firenze 1952, p. 107).

<sup>206</sup> Cfr. Stedmond, op. cit., p. 30 ss.

<sup>207</sup> Scrive Loveridge: “His [Sterne’s] ostentatiously permissive syntax allows each category its own independent existence; the dash makes no assertion of relation, but allows the sense to flow forwards and backwards between the phrases it conjoins, very much at the reader’s pleasure; the emphasis is up to us, and if there is exclusion, it is we who make it” (op. cit., p. 15).

<sup>208</sup> “Comm. Ateneo” 44 (1851), pp. 118-119. Recita il testo inglese corrispondente: “ — Come, — come, *Yorick*, quoth *Eugenius*, wiping his eyes, and summoning up the man within him, — my dear lad, be comforted, — let not all thy spirits and fortitude forsake thee at this crisis when thou most wants them; — who knows what resources are in store, and what the power of God may yet do for thee? — *Yorick* laid his hand upon his heart, and gently shook his head; — for my part, continued *Eugenius*, crying bitterly as he uttered the words, — I declare I know not, *Yorick*, how to part with thee, — and would gladly flatter my hopes, added *Eugenius*, chearing

up his voice, that there is still enough left of thee to make a bishop, — and that I may live to see it” (*Tristram Shandy*, pp. 49-50).

<sup>209</sup> Non sembra doversi imputare alla volontà del traduttore, ma a una scelta tipografica della rivista, il fatto che il capitolo tradotto da Nicolini sia stampato sui “Commentari dell’Ateneo” come un unico blocco di testo, senza un solo ‘a capo’: in ogni caso, ciò soffoca il particolare respiro dello stile sterniano, in cui il susseguirsi dei paragrafi sulla pagina gioca un ruolo importante.

<sup>210</sup> Un esempio ancora più marcato di reiterazione lessicale apre il secondo paragrafo del capitolo: la frase “As the reader (for I hate your *ifs*) has a thorough knowledge of human nature,...” (*Tristram Shandy*, p. 47) è tradotta con “Siccome il lettore (dico siccome, non piacendomi i vostri se) siccome il lettore ha piena conoscenza dell’umana natura,...” (“Comm. Ateneo” 44 (1851), p. 114).

<sup>211</sup> Recita il testo inglese: “To wind up the last scene of thy tragedy, CRUELTY and COWARDICE, twin ruffians, hired and set on by MALICE in the dark, shall strike together at all thy infirmities and mistakes: — The best of us, my dear lad, lie open there, — and trust me, — trust me, Yorick, when to gratify a private appetite, it is once resolved upon, that...” (*Tristram Shandy*, pp. 48-49). Anche altrove Nicolini aggiunge nella propria traduzione un verbo che introduce il discorso diretto: “Trust me, dear *Yorick*, this unwary pleasantry of thine...” (ibi, p. 48) è reso da “Credi a me, gli diceva, caro Yorick, questo tuo motteggiare inconsiderato...” (“Comm. Ateneo” 44 (1851), p. 115).

<sup>212</sup> *Tristram Shandy*, rispettivamente, pp. 48 e 49. Viene pure eliminato il riferimento agli “scholiasts” nel paragrafo iniziale del capitolo (ibi, p. 47).

<sup>213</sup> Il Bini traduce correttamente “facendosi cuore” (op. cit., p. 205).

<sup>214</sup> *Tristram Shandy*, p. 50, e “Comm. Ateneo” 44 (1851), p. 119.

<sup>215</sup> “Comm. Ateneo” 44 (1851), p. 116, e *Tristram Shandy*, p. 48.

Carla Boroni

## Per l'epistolario di Giuseppe Nicolini

Nell'epistolario<sup>1</sup> di Giuseppe Nicolini le lettere scritte fra il 1815 e il 1855 costituiscono un *corpus* ontologicamente significativo, tale da motivarne un intervento di studio. Vari sono i livelli di lettura che creano l'interesse di questo nutrito gruppo di missive: da quello privato, a quello letterario, a quello, sempre sotteso, politico. Nei lunghi scritti nicoliniani si colgono gli eventi biografici più interessanti: dall'abbandono del Foro, al successivo insegnamento di Retorica (a Brescia) e poi di Storia (a Verona), quindi la collaborazione al «Conciliatore», l'arresto, l'abbandono e la perdita degli amici più cari, il segretariato in Ateneo, il matrimonio, le nascite, i lutti, le malattie e, non ultime, le difficoltà economiche. I fatti personali, staccandosi sullo sfondo di uno dei periodi più gravi e sofferti della storia proto-risorgimentale e risorgimentale (in un clima di rapido e continuo succedersi di mutamenti politici, soprattutto in Brescia), s'intrecciano con i motivi letterari e con le «ragioni teoretiche» della letteratura stessa.

Nelle prime lettere di questo epistolario (1815-1816) l'interesse è tutto concentrato sulla *Coltivazione dei cedri* (ispirato a Virgilio e all'esempio della *Coltivazione degli ulivi* dell'Arici). Se la poesia didascalica nicoliniana è di per sé piuttosto arida, indotta dalla convinzione di poter seguire le orme dei componimenti di illustri predecessori, le lettere<sup>2</sup> attestano una attenzione tutta particolare nel cogliere gli elementi sentiti «dal cuore» e non d'esclusiva erudizione. Scrive a Giuseppe Compagnoni<sup>3</sup> il 7 marzo 1815:

Nulla mi rispondete su quanto vi ho detto intorno alla stampa dei miei *Cedri* è sopra ciò che mi occorre nel proposito. Non indugiate d'avantaggio, se non volete che io dica che voi vi siete scordato del vostro Nicolini, dei suoi agrumi, delle sue malinconie. Veramente non sarebbe granché dimenticarsi di chi è forse l'ultimo fra gli uomini<sup>4</sup>...;

e prosegue in un secondo stralcio indirizzato all'amico Arrivabene<sup>5</sup> del 9 settembre 1816:

... tornatomi appena da Recoaro mi sono accorto che voi occupate gran parte dell'animo mio, dal gran vuoto che mi ci ho lasciato in vostra partenza avevo pronto parecchio a sentir gli affini vostri e letterati e domestici e galanti etc... etc... e aperto il cuore a manifestarvi le mie osservazioni i miei casi i miei progetti le mie debolezze i miei scrupoli, le mie malinconie<sup>6</sup>....

Traspare, in questa corrispondenza, un sentimento malinconico, già delineato nel poemetto, metaforicamente descritto in forma di creatura umana:

Non vedi tu come creatura umana  
Ferita al verno rincrudisce e imbruna  
Sulle membra mortali...  
Ahi ben più il verno...  
Tanti forti abbattea che non umano  
Ivi ardimento a perigliar condusse  
...  
Come cadesti ohime<sup>7</sup>

È tale malinconia intensa che lo distingue dall'Arici, che lo rende in parte originale nella versificazione, che lo ricollega a taluni atteggiamenti romantici tendenti a riattualizzare teorie come quelle del cinquecentista Marsilio Ficino<sup>8</sup>.

Nicolini malinconico e romantico alla stregua di un lirico tedesco, nonostante il suo evidente amore per i classici e per la mitologia (contraddizione non rara in questo periodo tale da ricordare per certi aspetti il modello leopardiano). In queste prime lettere si palesa, quasi, l'incarnazione dell'artista saturnino, triste e irrequieto, ma dicotomicamente intriso d'un vago deismo settecentesco. Scrive il 7 marzo 1815:

... (e sa perché il Dio), ma se l'amicizia venisse meno fra noi due crederci che questa *divinità* fosse da prendere congedo sulla terra<sup>9</sup>.

Completamente coinvolto nell'esperienza malinconica ed erudita dei *Cedri*<sup>10</sup>, in quegli anni contatta alcuni importanti librai colti milanesi, quali Antonio Fortunato Stella<sup>11</sup> con cui stila un impianto ideativo per la diffusione della sua opera. L'editore probabilmente offre al Nicolini anche la collaborazione allo «Spettatore»; ma al giornale milanese, fondato nel 1817, il nostro è già associato e dalla lettera del 2 luglio 1819 risulta evidente il tentativo di defilarsi da tale iniziativa:

Allo — Spettatore — sono già associato; ma di buon grado contribuirò ove s'offra l'occasione e, quanto me lo concedano le occupazioni e l'im-

pegno. Renda grazie a mio nome all'estensore dell'Articolo che mi riguarda e onora<sup>12</sup>.

Allo Stella il Nicolini continuerà a rivolgere inviti per l'invio del suo caro poemetto agli intellettuali del tempo.

La prego di rimettere al Sign. Antonio Anelli una copia in velina del poemetto<sup>13</sup>.

Nasce frattanto a Milano la 'Biblioteca Italiana', con l'intento di propagare quei principi d'ordine così cari all'Austria (con l'accorgimento di dissimulare tali intenzioni dietro un paravento letterario e di ostentare, con qualche fatica, una apparente neutralità). A questo ufficio si presta il mantovano Giuseppe Acerbi, giornalista di varia cultura, il quale fa abboccare all'esca della 'Biblioteca' uomini che poi, spossati dalle pressioni restaurative del giornale, passeranno al «Conciliatore»; fra questi anche il nostro Nicolini. Il 10 ottobre 1815 scrive all'Acerbi:

Graditissimo mi venne l'annuncio della *Biblioteca Italiana*, ed ella mi onora invitandomi a prestare l'opera mia in questo letterario edificio di sì nobile scopo e di sì illustri collaboratori. Mi vanno per la mente vari soggetti nei quali porrò mano, quanto lo converranno le circostanze e l'impegno.

Piaciale frattanto pormi nel numero degli estesi corrispondenti e mi consideri qual sono<sup>14</sup>.

Nel 1816 Nicolini inizia l'attività d'insegnante, abbandonando gli studi giuridici definitivamente. In una lettera del 22 aprile 1828, indirizzata a Camillo Ugoni, così sommariamente si esprime, per alcuni dati relativi al suo vissuto giovanile:

Ho fatto i miei studi nelle pubbliche scuole parte in Brescia, parte in Bologna, dove nel 1807 fui laureato in legge. Non ho esercitata l'avvocatura, perché non era il mio mestiere; e applicatomi alla pubblica istruzione, fui dal 1816 fino al 1820 professore di retorica nel pubblico ginnasio di Brescia<sup>15</sup>;

nel 1816 entra all'«Arnaldo», sostituendo Antonio Bianchi<sup>16</sup>, ed è mantenuto dal governo ad opera di Francesco Torriceni, allora delegato provinciale, benché dal Consiglio comunale è più raccomandato Luigi Soncini<sup>17</sup>.

Come testimonia l'epistolario, Nicolini della scuola non ha di che rallegrarsi. Risulta per lui molto complesso sottostare ad una burocrazia scolastica e subordinare l'insegnamento alle norme del governo; inoltre, teme in continuazione, per tutto il periodo dell'insegnamento, di venire estromesso dalla struttura didattica; scrive all'Arrivabene il 9 settembre 1816:

La mia cattedra, io credo fermamente, che resterà mia, tali dati ne ho e da Milano ed in Brescia checché ne dicano e ne facciano alcuni poltroni che credono, per Dio, che ti vada all'onore in carrozza e senza riputazione senza titoli sover chiar noi che fra le privazioni d'ogni genere ci logoriamo la vita leggendo sempre e meditando e scrivendo<sup>18</sup>.

La sua salute, in questo periodo, si presenta assai precaria e, anche dal punto di vista psicologico, è assai provato; nell'agosto del 1819 scrive a Scalvini<sup>19</sup> per proporgli una cattedra d'insegnamento, che sa vacante, ma Scalvini rifugge l'offerta e il nostro risponde: (...)

Caro Scalvini, meglio per voi. Avreste dovuto sottostare a un posto che certo non rende degni d'invidia quei miseri che il porteranno tra i quali sono io<sup>20</sup>.

Come attestano le letture troppi sono gli elementi e le circostanze sfavorevoli della sua carriera scolastica, anche a Brescia, nella quale, oltre alle incomprensioni con i superiori e le cattive disposizioni governative, subisce un vero e proprio disagio a causa dei pagamenti sempre tardivi e dei locali disagiati. Si legga la lettera del 15 luglio 1820:

Pregiatissimo Sign. Vice - Direttore. La posizione estremamente eccentrica del pubblico stabilimento a cui ho l'onore di appartenere, e la natura del locale destinatomi per l'insegnamento delle materie di mia attribuzione, sono circostanze che rendono sia per me che per gli alunni che mi appartengono di un considerevole incomodo i trasferimenti e la permanenza in ogni stagione invernale, nasce da ciò l'inconveniente che molti degli scolari si veggono con disguidi della loro educazione, un scandalo da loro condiscipoli, con un danno nella disciplina un correre alla scuola a lezione già inoltrata, nasce nello stato l'inconveniente maggiore molti oppressi dal caldo nella lunghezza del trasferimento, e oppressi più ancora tenendo la loro permanenza in un locale infiammato, nel pieno di una giornata di sole che batter da mezzogiorno, si veggono aggrediti o le febbri o le emicranie che li obbligano a considerevoli assenze che i più sani stessi non possono essere stranieri a queste perniciose influenze, perché sebbene assistano con costanza alle lezioni, vi assistono però con un languore e una distrazione che fa quasi riuscire a nullo il loro profitto<sup>21</sup>.

(Un'ulteriore nota significativa a proposito dei disagi scolastici, è attestata dalla missiva del 29 agosto 1820)<sup>22</sup>. Gli anni d'insegnamento a Brescia coincidono comunque con una copiosa produzione letteraria e una attiva partecipazione alla vita culturale cittadina. Si sono formate numerose accademie, accanto al più affermato Ateneo; nel 1806 viene fondata una società culturale presso il Caffé Dujardin (sotto i portici del centro); ancora nel 1806 prende vita un erudito cenacolo presso la casa di Giovanni Fiorentini<sup>23</sup>, cui si deve aggiungere l'accademia dei

Pantomofreni, istituita in casa Soncini<sup>24</sup> in contrada del Cavalletto, con scopi letterari, eruditi e ricreativi. Quest'ultima, nata e cresciuta in un clima di rapido e continuo succedersi di mutamenti politici, diventa oggetto di osservazione da parte delle pubbliche autorità, per cui sono continuamente richiesti dalla polizia gli elenchi dei soci<sup>25</sup>; fra questi, compare anche Nicolini. In accademia il Nostro fraternizza con alcuni amici, che in seguito diverranno i più importanti interlocutori delle sue lettere. Per il versatile bresciano la Pantomofreni rappresenta qualcosa di più di un semplice salotto letterario, non solo per la presenza di giovani nomi dell'ambiente intellettuale bresciano<sup>26</sup>, ma anche perché la sua funzione diventa quella di riunire coloro che, intenzionati ad intraprendere la carriera letteraria, manifestano il desiderio di realizzare le prime prove in un ambiente meno solenne di quello dell'Ateneo<sup>27</sup>. L'accademia muore a poco a poco nel periodo della Restaurazione, finché viene sciolta definitivamente nel 1819 durante la presidenza di Rodolfo Vantini<sup>28</sup>.

Il 4 marzo 1823 il delegato di Brescia, il conte Brebbia, rassicura la commissione sul fatto che sarebbe stata sua premura esaminare gli atti relativi alla Pantomofreni e i collegamenti fra i nostri romantici-liberali-cittadini e l'accademia. In precedenza Sartorio, commissario di polizia di Brescia, fornendo informazioni politiche sull'avvocato Toccagni<sup>29</sup>, aveva considerato la società un gruppuscolo pericoloso, da collegarsi con gli avvenimenti del 1821<sup>30</sup>.

Il Nicolini non è certo troppo incline alla frequentazione dei salotti bresciani, sicuramente troppo mondani per i suoi gusti riservati, schivi e morigerati. Un documento della sua personale intolleranza al cicisbeismo salottiero è in una lettera del 20 agosto 1818 all'Arrivabene:

Dalla Signora Marzia sapete ch'io non vado; come non vado in niun luogo dove si faccia la corte, perché non sapendo ne volendola fare non posso che apparire o superbo o meschino. Io sono un estimatore delle qualità di questa signora, ma l'atmosfera che circonda siffatta deità non è fatta per poveri mortali, o per dir meglio per quelle anime che vogliono respirare alla libera<sup>31</sup>;

e già in un'altra lettera di poco precedente, ironizza su quegli amici cari, che si lasciavano inebriare dallo spirito salottiero:

Consolatevi dunque col 'Solatium aestheticum'. Ho chiesto ad Arici del sonetto di cui su parlate. È un secolo o per meglio dire, egli dice: essere un secolo, che non vede la Marzia. L'accademia Torquatense, non è degna nè di Torquato, nè di un Ateneo, e son quasi per dire neppure di me. Onde non me ne parlate<sup>32</sup>.

Sebbene in gioventù abbia frequentato il salotto della Martinengo, reticente com'è per le amicizie mondane, non lo rammenta piacevolmente, se non per l'incontro con il Foscolo<sup>33</sup>, l'eroe dei suoi anni giovanili, il compagno pensoso degli stessi tormenti. Ricorrono nelle lettere incisi significativi a questo proposito, come quello del 22 ottobre 1816:

Vi scrivo dalla Breda ove me la passo giorno e notte colle Nove amiche (Muse) che siccome femmine che sono, mi fanno più buon viso nella solitudine che altrove. Piove alla dirotta ed io per parlar alla francese ammazzo il tempo studiando. Ma batti e ribatti ho ammazzato quasi il mio spirito che stasera è sì fosco e sì pieno di nuvoloni che non ne ha tanti il cielo<sup>34</sup>.

Siamo discordi con quanto si afferma nel saggio *Nicolini e Foscolo* di Anna Bellio<sup>35</sup> là dove si sostiene che «nella mediocre vena del bresciano le reminiscenze foscoliane sono insignificanti»<sup>36</sup>. Tenendo conto dell'epistolario (soprattutto di questi anni)<sup>37</sup> Foscolo rappresenta un modello: le medesime affinità spirituali e le stesse tensioni, fra l'enfatico e l'astratto, pervase da tematiche poste in balia del sentimento, tra raziocinio e fantasia, per non parlare poi di quelle aspirazioni di libertà che entrambi sentono grandemente, anche se in momenti cronologicamente diversi. Se dal punto di vista strettamente lirico-poetico, sono pochi gli elementi che accomunano il giovane Nicolini dei *Cedri* al più anziano Foscolo (ormai 'sopravvissuto Didimo')<sup>38</sup>, per quel che riguarda la *Canace*<sup>39</sup> nicoliniana non pochi invece sono gli ingredienti e gli influssi subiti dal *Tieste* e dalla *Ricciarda* foscoliane. La prova della composizione tragica<sup>40</sup>, dove vien sì meno l'elemento drammatico (come del resto nel Foscolo, ingegno lirico, ma non tragico), dove risulta esagerato il tono truculento e declamatorio e dove si rimesta eccessivamente sulle fatalità delle umane passioni e sugli umani errori, su infauste maternità e responsabilità nefaste degli dei, è un'esperienza che, almeno inizialmente, esalta il nostro autore.

In numerose lettere parla della sua nuova fatica. La primissima in ordine cronologico è del 9 settembre 1816:

Lavoro con ardore la *Canace* e andrei di galoppo se non mi intoppasse fra le gambe questa benedetta lingua greca che mi si vuol far credere necessaria ai letterati quantunque non ne sapessero un H né il Macchiavelli, né il Poffa né il Monti<sup>41</sup>.

Nell'ottobre dello stesso anno Camillo Ugoni scrive al nostro: «(...) piacquemi di vedervi occupato assiduamente alla *Canace*»<sup>42</sup>. I commentari dell'Ateneo annunciano alla fine del 1817: «la *Canace* di Giuseppe Nicolini è per uscire in breve alla luce»<sup>43</sup>.

Sempre lo stesso anno ancora l'Ugoni scrive a Gianbattista Nicolini:

Vi farò conoscere un tale che onora egli pure il nome Nicolini il quale scrive *ora* la *Canace*, tragedia che vi piacerà certo come a lui piace la Vostra 'Polissena' che gli diedi a leggere<sup>44</sup>.

La prima premura del Nostro (tenendo conto esclusivamente dell'epistolario) consiste nel far spedire all'amico Arrivabene una copia della tragedia<sup>45</sup>:

Dal libraio Vincenzo Antoine riceverete una copia della *Canace*. Non vi meravigliate d'un lusso che non corrisponde né al merito della tragedia, né alla borsa del povero autore e immaginatene la crudele indiscretezza del tipografo. Sentirò e pregierò il giudizio vostro, e di alcun altro della materia, se potete procacciarmelo; ma che sia senza complimento; anzi pur senza indulgenza. Quanto mi spiacque delle vostre vessazioni, altrettanto ho gradito la confidenza che me ne fate. Io son ben lungi dal credermi atto a dar consigli, ma sembrami che abbiano il torto coloro che vi esortano a scuotere il faticoso manto. Voi non ne portate che un lembo: questo è un tabarro che ci copre tutti<sup>46</sup>.

Molte lettere del periodo sono colme di euforia in relazione alla pubblicazione della *Canace*<sup>47</sup>; ma già il 20 agosto 1818, scrive all'Arrivabene con profonda amarezza (di sicuro consapevole della sua incapacità di sentire fortemente il dramma e altrettanto consapevole di una certa macchinosità nella struttura tragica):

Non mi parlate più della *Canace*; per ora non m'importa ch'el faccia effetto, se non presso il governo al quale ho chiesto avanzamento allegando questa prova colle altre mie cosucce in certo corpo che mi preme per molti e potenti riguardo che vi prenda interesse il pubblico non è forse il momento; mi basterebbe di ottenere il suffragio quando pubblicherò in teatro, se a tanto basteran le mie forze. Frattanto ho scritto e recitato nell'Ateneo la *Clorinda*<sup>48</sup>, tragedia da me scritta appositamente nello spirito romantico e alla barba degli ortodossi, quantunque nello spirito romantico è piaciuta e piacerà più della *Canace* e di ogni altra classica produzione ch'io potessi scrivere<sup>49</sup>.

Alla passione per il genere letterario tragico, subentra l'ansia del nuovo. Scrive a Pietro Borsieri<sup>50</sup> il 24 agosto 1819, prima di desistere completamente dai suoi intenti drammaturgici:

Prima di determinarmi ad abbandonare la carriera drammatica, ed applicarmi, mentre son giovane ancora, ad altro partito, ho bisogno di tentare col Conte d'Essex, mia nuova tragedia, un secondo esperimento, e sia pure una seconda caduta; [considerava a questo punto un fallimento la *Canace*] non importa. Il mio amore per la verità domanda un giudizio

imparziale, e la mia sensibilità il massimo possibile segreto, due condizioni impossibili, se io producessi la tragedia sulla scena di Brescia. Voi solo potreste contentare questa doppia mia brama, facendo rappresentare nel Teatro Re della Compagnia Goldoni il 'Conte di Essex'<sup>51</sup> nel più completo incognito. Se foste disposto a prendervi questa briga, io ve ne avrei obbligo infinito, e dietro vostro riscontro mi affretterei a mandarvi il manoscritto, perché lo passaste alla Compagnia, senza nominare l'autore, né ad essa, né a persone diverse<sup>52</sup>.

Nicolini ripudia ormai la *Canace* incondizionatamente, di foggia troppo classicheggiante, e via via ritenta la sorte con nuove situazioni emotive che si sposano al progressivo impegno romantico. Si congeda con l'argomento tragedia-prima-maniera, nel 1826, scrivendo all'Ugoni:

Non ti mando la *Canace* né la *Vergine delle Bucoliche*, perché sono colpe giovanili, delle quali dovrei vergognarmi, se dell'uno tu non avessi aggiunta la dedicazione, e dell'altra non avessi portato con tacita benignità nella tua Storia<sup>53</sup>.

Si può dire che la tragedia nicoliniana non ha più nulla a che vedere con la tragedia alfieriana che mal si rapporta con le nuove esigenze letterarie romantiche (più o meno evidenti). Non sono lavori di grande pregio (come gli altri del genere) ed è difficile oggi rendersi conto del successo tanto ampio che ebbe allora la *Canace*<sup>54</sup> se non si considera la particolare disposizione del pubblico dell'epoca, pronto ad entusiasinarsi ad ogni tirata pseudo-patriottica.

Scrive il 22 aprile del 1828, rispondendo ad una lettera dell'Ugoni dello stesso anno: «Oltre la *Canace*, io non ho pubblicato né pubblicherò mai nessuna delle altre due tragedie da me scritte»<sup>55</sup>.

Alcuni anni prima, sempre in una lettera a Camillo Ugoni, aveva manifestato l'ultima intenzione in fatto di tragedie: avrebbe voluto scrivere: «(...) l'Idomeneo che per molti riguardi mi par di aver colto sotto un felice punto di vista»<sup>56</sup>. Segue presto la risposta dell'Ugoni (solo sei giorni dopo!):

... Idomeneo. Bellissimo soggetto di tragedia! Io pure voleva suggerirvelo, anzi parmi di averlo fatto quel dì che passeggiavamo per quell'ombrosa via che mette al vostro praedium suburbano. Idomeneo re di Creta, figliolo di Deucalione e nipote di Minos; assedio di Troia; vittoria disputata con Aiace: voi potete circondare il vostro eroe della più gran pompa di bellissimi nomi de' tempi eroici della Grecia, e ciò tutto prima ch'egli appaia; poi descrizione poetica di una burrasca navale, voto a Nettuno salvatore, amore paterno che lotta colla religione del sacramento, ecco la lotta col destino, onde far contento anche Schlegel. Suppongo che ad accrescere l'interesse, di intrecciare un'azione e a prepararne lo

scioglimento darete una moglie a Idomeneo la quale poi sia madre tenerissima della vittima sacra a Nettuno, o al figliolo stesso, il che piacerà di più, una svisceratissima amante e promessa sposa. Anche il piano che Sgricci<sup>57</sup> avrebbe prescelto dovendo trattare questo argomento, offre alcune belle situazioni che si potrebbero introdurre felicemente e che farebbero colpo di scena. Avrete già letto l'Idomeneo di Crebillon. Quanto alla parte erudita del soggetto (la minima per una tragedia, non però da trascurarsi neppur essa) avrete veduto o vedrete, oltre Omero e Virgilio, il bellissimo episodio consacrato a Idomeneo da Fènelon nel suo Telemaco. Quanto a Barthèlèmy l'ho consultato io, e non vi sono se non brevissimi cenni da non poterne trar profitto. Bensì leggerete l'articolo Idomeneo nel Millin Dizionario delle favole...<sup>58</sup>.

Sono anni(fra il 1819 e il 1825) di profondo tormento e di grandi mutamenti. Le lettere in questo periodo incalzano, diventano numerosissime<sup>59</sup>. Difficile cercar pace e quiete quando il tormento nasce dall'animo: dall'epistolario si può tracciare una fisionomia precisa della sua disperata ricerca per difendere un mondo interiore, per poter manifestare la propria originalità, misurando nel confronto diretto con la realtà la validità dei suoi ideali e dei suoi sogni.

Nicolini matura frattanto (a fronte di eventi personali, non ultimo l'arresto) un senso del concreto, una coscienza dei valori della storia, della tradizione, della patria, che lo distaccano dagli atteggiamenti illuministici o classicheggianti (sul modello montiano).

Il tormento intellettuale si va acuendo. Ancora Ugoni scrive a proposito:

Non potete credere quanto mi dolga vedervi così (...). Alla debolezza de' nervi va costantemente congiunta una maggiore sensibilità dell'anima, ed affinché la vostra immaginazione si agiti prestissimamente, e le passioni che dipingete siano forti, la malattia che soffrite è quasi necessaria. Io ho osservato i più felici cultori di Febo essere di tempra gracile e mal atti a soffrire le più lievi alterazioni della stagione<sup>60</sup>.

All'ispirazione passionale triste, malinconica e virtuosa si aggiunge un ulteriore registro: quello amoroso. Così si esprime il Pallaveri in relazione a tale argomento: «Debbo credere ad alcune sue lettere scritte in quel tempo ed a quanto mi viene riferito, da certa sua passione amorosa per la quale s'ebbe a dubitare a lungo e non poco del suo senso»<sup>61</sup>. Una donna effettivamente c'era, «Bellissima e gentile signora espertissima dipingitrice del mio ritratto»<sup>62</sup>; tuttavia in merito all'argomento specifico non abbiamo rinvenuto scritti significativi.

Nelle lettere intorno al 1820 si possono rilevare diversi aspetti dei nuovi intenti e procedimenti letterari e politici dello scrittore e chiarire le disposizioni psicologiche su cui nasce la sua creazione artistica.

A Milano sta per venire alla luce «Il Conciliatore» a cui il Nicolini offrirà la parte migliore delle sue energie; di questo stesso periodo è la sua partecipazione al concorso per la cattedra di estetica a Pavia<sup>63</sup> (che non riuscì mai ad ottenere, nonostante l'entusiasmo di alcuni intellettuali e scienziati come Alessandro Volta). È coevo l'interesse per la scuola privata Lancaster, della quale apprezza mezzi e fini grazie all'opera dell'amico Mompiani; i metodi di insegnamento di questa istituzione scolastica si basano sui principi di Belle Lancaster e hanno come obiettivo il recupero e l'istruzione dei sordi e muti<sup>64</sup>.

L'entusiasmo verso la scuola risulta evidente nella lettera al Borsieri del 24 agosto 1819:

Spero di aver procacciato al Conciliatore un nuovo collaboratore fra gli estimatori di questo giornale che vanno fra noi crescendo e questi signore Mompiani istitutore della scuola alla Lancaster ed ottimo giovane in tutta la latitudine del termine. Egli conosce a fondo e per teoria e per pratica il metodo di istruzione de' sordi e muti, mi ha promesso di occuparsi di varie considerazioni sopra un oggetto così filantropico. Da alcuni discorsi che ha tenuti in proposito mi pare che l'argomento sia di una considerabile vastità e che impegnato che siasi il Mompiani in questa via, non potrà uscirne senza aver fornito al Conciliatore un buon numero di articoli. Occasione ai nostri discorsi ed al progetto uscitone fu l'articolo del Sign. Y<sup>65</sup> inserito nell'ultimo numero. Il vostro giornale a proposito di questo articolo mi ha fatto notare il Mompiani e toccar con mano ed *ad literam* dall'opera di Sicard sul metodo di istruzione dei sordi e muti. Io profitto di queste cognizioni per avvertirvene in amicizia, onde se credete, più crediate che non sia tolta al Sicard anche la materia dell'articolo susseguente che l'Y promette; cosa che potrebbe dar presa ai malevoli, e nuocere alla tanto meritata e sempre più crescente reputazione del Conciliatore<sup>66</sup>.

È la prima lettera che inaugura la stagione del «Conciliatore», dove già compare la richiesta (un po' polemica) di far pubblicare solo articoli originali, saggi di letteratura «moderna» nel contenuto e nella forma, lavori che mettono ben in evidenza la concezione (romantica) strumentale della letteratura, come mezzo di rinnovamento culturale morale e politico della società italiana.

I principi del «Conciliatore» e la polemica intorno ad essi non sono che la manifestazione esterna di una vicenda complessa e profondamente interiore, attraverso la quale si viene formando la coscienza per un'Italia moderna.

Dagli scritti epistolari appare chiaro che il Nicolini, dopo aver sperimentato il sogno dell'equilibrio esistenziale neoclassico, cerca ora di sviluppare la propria letteratura su un piano etico-politico, ponendola

in una posizione chiaramente subordinata all'impegno sociale: nel periodo del «Conciliatore» sente come suo il compito di educare (dal principio 'didattico' non si staccherà mai), di spronare gli animi al culto della libertà e della patria, di indirizzarli verso l'elevazione morale e il progresso civile e culturale.

È curioso notare come l'epistolario diventa più fitto nell'ultimo trimestre di vita del «Conciliatore» (agosto-ottobre 1819), probabilmente a causa dell'esacerbato attacco polemico, non solo da parte della «Biblioteca Italiana», ma anche di quel «foglio roseo» (in contrapposizione ironica al foglio azzurro del «Conciliatore») denominato «l'Accattabrighe», fondato dal conte Trussardo Caleppio, commissario di polizia, il quale promosse una volgare provocazione, mirata a compromettere sempre più gli scrittori del «Conciliatore» (ecco perché nella lettera al Borsieri su citata Nicolini invita ad un maggior rigore e ad una più attenta originalità argomentativa).

In quei mesi il Nicolini stringe più fortemente i rapporti con il cenacolo di liberali milanesi che gravitano, soprattutto, intorno al Confalonieri, al Porro e al Pellico. Nella frequentazione di questi personaggi di non comune rilievo, l'esperienza culturale e l'atteggiamento politico del Nostro guadagnano molto; da qui, in tale ambito, maturano infatti le suggestioni feconde e le sollecitazioni più profonde per un notevole impegno letterario. Con certezza, il Nicolini viene introdotto nella società romantica, attraverso l'Ugoni, dal Borsieri; è un periodo di fervide e straordinarie discussioni letterarie, come rievcherà più tardi in una lettera allo stesso Ugoni il 22 agosto 1825 (da Parigi):

Vi ricordate Voi delle nostre passeggiate letterarie, delle battaglie della capitale, delle nostre ruggini municipali? Guerra alle unità drammatiche, croce alla mitologia, nazionalità di soggetti, originalità d'immagini; non è questo ciò che si dibatteva fra noi sette anni fa, e che si seguiva a dibattere ancora a Parigi? Qui si è finito, e da molto tempo, col dir bello al bello e brutto al brutto, sia romantico, sia classico, e sol creder buoni tutti i generi, *hormis l'ennuyeux*<sup>67</sup>.

I temi del «Conciliatore», i conciliatori e i supremi obiettivi del giornale sono gli argomenti più interessanti del carteggio Nicolini-Ugoni. Scrive Nicolini il 28 settembre 1819:

Avea a parlarvi o del Conciliatore e dei conciliatori, affare che ormai non dee più considerarsi come semplicemente romantico, ma nazionale. Il Conciliatore è una sacra facella che sorge fra notte e il gelo della nostra patria<sup>68</sup>; e non deve assolutamente morire. Ad onta degli ostacoli d'ogni genere che si intrappongono a quest'impresa magnanima, io ho sentito alcuni giurare di continuarla anche a costo di perire sul campo

di battaglia. Ma essi periranno, non la continueranno, se noi ci staremo colle mani alla cintola inutili spettatori del loro inutile coraggio. Nei diversi colloqui da me avuti coi conciliatori si è determinato di stabilire in Brescia una colonia ausiliaria, la quale corrisponda ogni mese un numero, o quel più che contribuire potesse. Io ho dato intanto il vostro nome, il mio, quello di Vantini, di Mompiani, di Giacomazzi, di Tanfoglio e di Ognà; e perché la cosa fosse più formale ho fatto che a ciascuno venisse scritta dalla società una lettera d'invito nei termini dell'acclusa. L'impegno di un numero ogni mese per sei persone, oltre quelle che si potrebbero arruolare in seguito, voi vedete che è tenuissimo, e le vostre altre occupazioni pochissimo ne soffrirebbero, e anche per pochissimo è tanto sacra la causa, tanta è la fiducia che pone la capitale nella Colonia Bresciana, che ben tornerebbero il conto sacrificarlo. Vorremmo sempre vegliare per la sola riputazione personale? Non si farà mai niente per la patria? Scrivetemi dunque le vostre intenzioni, scrivetele ai conciliatori che le attendono<sup>69</sup>.

Nicolini ha intuito il valore storico e la funzione 'nazionale' delle idee propugnatte nel «Conciliatore» dai liberali milanesi. Comunque, paradossalmente, fino a questa lettera, Ugoni non deve aver ancora inviato nessun articolo, se i conciliatori, proprio in prossimità alla chiusura del giornale, nel momento in cui si fa di giorno in giorno più grave e incalzante l'intervento repressivo, si rivolgono nuovamente a lui con un preciso invito<sup>70</sup>.

Sollecitato da più parti, Ugoni promette il suo aiuto in questi ultimi giorni di vita del periodico, tanto che nel maggio 1819 Pellico scrive al fratello: «Brescia è una buona colonia, la migliore a proposito della collaborazione»<sup>71</sup>.

Il 2 ottobre Nicolini replica allo Scalvini:

(...) non considerate questo giornale dal solo lato romantico, che alla fin fine deve interessare fino a un certo segno; ma da un lato ben più eminente; non considerate gli articoli che foste per dare come cose letterarie, ma come buone azioni, non considerate voi stesso come letterato, ma come cittadino.

Considerate queste parole, e troverete che il concorrere all'avanzamento del Conciliatore è per ogni italiano non suo ufficio, ma dovere. Così la penso io, così Ugoni, che in società con parecchi nostri concittadini abbiamo deliberato d'istituire la colonia bresciana che fornisce una determinata sussidiaria tangente al giornale. Ricusate voi d'esser de' nostri?<sup>72</sup>.

Le circostanze della reticenza dello Scalvini sono molte, unite alla propaganda nefasta fatta dall'Acerbi a favore della «Biblioteca Italiana». Nicolini fa quanto gli è possibile per convincerlo a scrivere anco-

ra: «So' che voi siete in qualche disposizione di occuparvi del Conciliatore e lo so' dagli stessi estensori del giornale tra i quali si è fatto discorso di voi con stima e fiducia»<sup>73</sup>.

Parole velate di amarezza soprattutto per le difficoltà incontrate nel tentativo di riuscire a convincere l'amico.

L'11 novembre 1819 Nicolini scrive entusiasta al novizio Ugoni:

(...) ma bravo, caro Ugoni. Voi avete fatto un vero regalo ai Conciliatori (i quali non vi so dire quanta fiducia abbiano nella Colonia Bresciana) col mandar loro un articolo, e colla promessa di successivi... Vorrei, come vi ho scritto altra volta, che la colonia si quotizzasse (scusate il termine) almeno di un numero al mese; nel qual caso voi vedeste che bisogna dare alla cosa un sistema periodico, non eventuale. Ho già parlato con Ognà, che pare disposto a dar un articolo al mese, ho parlato al Primo Dossi, che volentieri s'occuperà. Ho inviato a Tanfoglio l'invito del Conciliatore, ho scritto con calore a Scalvini, rimetterò la sua lettera a Giacomazzi<sup>74</sup>.

Il 24 novembre 1819 Borsieri comunica tristemente all'Ugoni:

Porro si dispera pensando ai due numeri che la colonia bresciana avrebbe forniti. Mi ha dimandato di te con moltissima premura. Tutti i Conciliatori vi ringraziano, tengono a calcolo l'ambasciata che ho loro fatta per l'avvenire, e m'incaricano di risalutarti<sup>75</sup>.

È il commiato del «foglio azzurro»: dopo 13 mesi di vita e 117 numeri vengono sospese le pubblicazioni. La fase più interessante dell'epistolario Nicolini, relativa all'avventura del «Conciliatore», è sicuramente l'ultimissima, la più polemica, la più difficile, in cui appare vivo e doloroso l'entusiasmo per la missione patriottica, la fede nella resurrezione della patria, la ricerca di proseliti pieni di ardore e di fiducia. Nicolini rimane formalmente, e paradossalmente, un classicista; volgendo gli sguardi alle glorie passate, i classici sollecitano le presenti, è quindi romantico proprio in virtù di quegli ideali di ricostruzione d'una umanità tragicamente avvilita<sup>76</sup>.

La *Musa romantica*<sup>77</sup> è il documento letterario che attesta la conversione di Nicolini alla nuova corrente filosofica e di pensiero; il saggio viene pubblicato a Brescia dalla tipografia Vescovi e risulta molto celebrato, probabilmente perché il Nostro invita l'allor celebre vate Monti ad abbandonarsi e quindi a confessarsi alunno della *Musa romantica*. Non esiste documentazione epistolare che attesta una posizione da parte del Monti; in realtà il *Sermone sulla Mitologia* del 1825 potrebbe essere una risposta sufficiente, ma bisogna tener presente che essere Romantici o Classici, secondo i tempi, deriva più che altro da un atteggiamento interiore. Spesso situazioni che appaiono classiche, celano inten-

dimenti romantici, mentre molte proposte romantiche persistono nell'utilizzo di forme classiche. Nel 1819 l'attività di teoresi romantica del Nostro è molto intensa: tre articoli sul «Conciliatore», a cui farà seguito il *Romanticismo alla China*, e un' *Analisi della drammatica di Schlegel*<sup>78</sup>.

Molti anni dopo (14 marzo 1826) scrivendo all'Ugoni, dopo un lungo periodo di silenzio, a proposito di quegli scritti dice:

Mi è venuto il capriccio di mandarti un vecchio fascicolo dell' *Ape*<sup>79</sup>, nel quale troverai stampato a più di tre anni or sono, il mio Ragionamento sui romantici e sui classicisti e sulla tolleranza letteraria. Perché io mi sia indotto a stamparlo, tu puoi indovinarlo, se ti riduci a mente certo parlare che ne facciamo tra noi dopo il mio ritorno di venerdì. Se tu lo leggi (sebbene forse non lo meriti) considera come non scritto e come ritratto l'ultimo paragrafo circa lo stile e circa il neologismo massimamente, e credo anco che se io dovessi scrivendo adesso, in altro modo (parlo della lingua) lo riscriverei<sup>80</sup>.

Abdicando la ricerca di un ulteriore fine politico e sociale dell'individuo e collocandosi in un momento di transizione confuso e doloroso, il 1820 rappresenta per Nicolini un anno di meditazioni. Si trova ancora avvolto in una sorta di tensione morale e civile che lo conduce ad un ripensamento generale; gli amici sono quasi tutti lontani o comunque hanno abbandonato ogni velleità poetica e politica. Scrive il 18 aprile 1820 ad Arrivabene:

La musa dell'Arici fa l'infermiera alla moglie moribonda (...).  
Gambara a cui mirando il vederlo stando egli sempre in campagna, gli ho ieri fatta avere la lettera e di lui rimane almeno la speranza. Scusatemi se non posso servirvi coi versi credetemi desideroso di servirvi coll'opera in tutto quel pochissimo che valgo<sup>81</sup>.

Ritorna ad insegnare, con il desiderio di poter trasmettere ai giovani le proprie idee.

Essendo vacante la Cattedra di Storia civile a Verona, Nicolini concorre e vince<sup>82</sup>.

Dopo l'estate trascorsa a Brescia<sup>83</sup>, in ottobre si trova nella «città gioconda che d'Adige in su l'onda torreggia da lontan»<sup>84</sup>. Si presenta un anno straordinario. Ancora convinto propugnatore della sua missione pedagogico-didattica, continua sommessamente senza clamori la celata attività politica. Decorosa saggezza e sicuro equilibrio lo inseriscono in un circolo di patrioti e uomini di lettere che fa capo al salotto della Contessa Anna da Schio Serego degli Alighieri. Fra l'insegnamento al liceo (fondamentale in questo periodo) e le 'chiacchiere' con gli intellettuali, convogliati in casa Serego Alighieri, trascorre il suo tem-

po. Il 17 gennaio 1821 scrive: «Quantunque prof. di Storia capisco di esserne appena scolaro. Studio però molto, e qualche frutto spero di raccoglierne. Se non altro la storia mi pare un gran tonico per lo spirito, ed è necessario ai mondi di cuore come sono e sarò sempre io a mio dispetto e discapito»<sup>85</sup>.

A Verona, dalla Serego, conosce Ippolito Pindemonte, ritrova il Monti, l'abate Lorenzi, il Betteloni<sup>86</sup>, il Montanari<sup>87</sup> e Alessandro Torri<sup>88</sup>. Da sottolineare in tale contesto la lettera datata 1 agosto 1826<sup>89</sup>, in cui Nicolini discute col Torri la stampa di alcune opere di Cesare Arici lodandole ampiamente e, ancora, quella datata 11 luglio 1823, in cui si evidenzia il generoso carattere di questo suo interlocutore:

V'indirizzo un ottimo poeta estemporaneo nella persona del S.r. Giunepi, presentatore di questa mia. Egli ha dato due accademie in questo nostro teatro con universale applauso, e viene ora a prodursi nella nostra Verona, ove non dubito che sia per raccogliere le stesse palme. Vi prego a farlo conoscere ai comuni amici di costì, e in particolare all'amico Conte Montanari, ai quali farete accogliere i miei più affettuosi saluti. Avete fatto più che favorirmi, mio buon Torri, rimettendomi nelle mani della Contessa; ed io mi sono fatto dovere di scriverle a Venezia nel proposito. Se vedete mio padre nel suo ritorno, mi farete cosa grata rimettendomi col suo mezzo il numero del protocollo nel caso che di Venezia vi fosse mandato. Ad ogni modo se nulla avrete a farmi sapere sull'affar mio, fatemi qualche cosa sapere sul vostro, del quale nulla mi dite nell'ultima vostra. Questo S.r. Gilberti ha già in punto da qualche tempo le dissertazioni del Muratori, e ve le spedirà alla prima occasione. Vogliatemi bene, e credetemi<sup>90</sup>.

Tale rapporto resterà straordinariamente affettuoso fino alla fine. Al cenacolo veronese, convergono anche i bresciani Camillo Ugoni<sup>91</sup> e occasionalmente Vantini e Mompiani; ma il primo già si trova all'epilogo della sua 'carriera politica'. Il 20 gennaio del 1821 il Nostro riceve dall'Ugoni la seguente lettera:

Giacché Iddio non vuol brigarsi di questo mondo, lasciamo che lo governi il diavolo, e continui ad essere una cosa mostruosa, come fu sempre; e questa per me è la somma delle teorie, che si possono trarre dalla storia. Intanto, se me lo concedi, quanto pure fosse una nobile stoltezza, domando anch'io un posto fra mondi di cuore, e come tale *mando al diavolo la politica*. E non solo la grande, ma anche la piccola, la sociale, però io romperei tutti quegli angoli. E poiché sono tante le pretese, vorrei talmente restringere le mie relazioni, che le dita di una mano abbandonassero a numerarle. E siccome quelle relazioni sarebbero fatte dal cuore, mi restringerei a coltivare con quella libertà che tra amici damus petimusque vicissim. Quanto agli altri, applicherei loro l'obli-

tusque et illis; ma a prezzo vorrei farmi schiavo di cosa che disprezzo. Tu hai anche un diritto, o se bisognasse, una scusa di più a seguire questo tenore di vita, e ti viene dalla tua natura schiva e concentrata nel pensiero e nel sentimento... Per distrarci da tante malinconie, e per secondare il tuo eccitamento, siamo andati jeri sera al Cantinone. Erarvi i benvenuti, Vantini, Mompiani, Panigada, Bottazzi, Gorno, Pippo ed io. Tu solo mancavi au parfait bonheur, a te vennero i brindisi, giacché altri non li cura<sup>92</sup>.

Si costituisce un nucleo politico letterario in Verona, che, pur senza fini cospirativi predeterminati, impensierisce, per le sue tendenze, le autorità, tanto che il salotto viene tacciato come «Centro d'unione di settari»<sup>93</sup>.

In casa Serego Alighieri si ripercuotono gli avvenimenti delle vicine province: ad esempio il conte Lechi, al momento dell'arresto, dichiara di aver avuto notizia dell'insurrezione piemontese, prima della pubblicazione dei giornali, nelle conversazioni della contessa<sup>94</sup>.

Pian piano, per Nicolini ricominciano i tormenti e le tensioni, forse anche un po' la paura; lo attesta la lettera del 17 gennaio 1821 all'Ugoni<sup>95</sup>:

L'altrieri è nata nel liceo una mezza rivoluzione. Tutta una scuola si è rivolta contro il professore di filologia Greca e Latina. Tre che si credono capi della sedizione furono espulsi per sempre dal liceo, cinque o sei altri ebbero l'arresto in casa. Figuratevi il Direttore. Avrei a dirvi molte cose; ma ad altro momento! Venite a Verona<sup>96</sup>.

Il Nicolini in relazione a questa lettera<sup>97</sup> (caduta nelle mani della polizia in data 29 aprile '21), sottoposto ad un interrogatorio pressante alla polizia risponde in questo modo: RISP. (19): «Io scrissi le parole riportate nella domanda 'La guerra è decisa' perché erasi fatto discorso tra me ed Ugoni a Brescia ponendo in questione se si sarebbe o no fatta la guerra di Napoli. Egli sosteneva che si sarebbe fatta, io il contrario. INT. (21): «A spiegare il senso delle parole esistenti nella predetta lettera, e che si indicano: 'Quantunque Prof.e di Storia... sarò sempre io a mio dispetto e discapito'. RISP. (21): «Con la seguente frase quantunque... scolaro ho voluto alludere all'immensa vastità di questo studio. Colla frase successiva 'studio però... raccoglierne' ho voluto alludere a qualche lavoro letterario che potessi in seguito fare sulla storia. Colla frase 'ed è necessaria... discapito', non ho voluto che alludere al mio carattere e al mio metodo di vita e a quel che segue nella lettera. INT. (26): «A dire del motivo per cui, come apparisce nel fine di quella lettera, abbia eccitato l'Ugoni a portarsi in Verona». RISP. (26): «Per il piacere di godere della di lui compagnia e colla probabilità che l'Ugo-

ni si potesse portare a Verona avendovi dei parenti». Ancora all'Ugoni il 19 marzo 1821 N. comunicava: «Ieri avea a dirvi tante cose, ed oggi non ne ho più nessuna. Era stato incaricato di stimolarvi a venire a Verona, e vi consigliava a restare a Brescia. M'avviava già alla posta colla lettera, quando un colpo di fulmine mi fece retrocedere e rintanarmi agonizzante. Ieri sera la conversazione dalla Serego stringeva veramente il cuore. Ah Ugoni!... Scrivetemi qualche cosa, e presto, e s'è possibile, a posta corrente. Salutatemmi i nostri compagni di sventura. Quando potrà leggere il primo tomo? Volea chiederlo in prestito alla Contessa, ma non ho osato per timore di profanar l'oro e la porpora»<sup>98</sup>. Nella deposizione svoltasi l'11 giugno, Nicolini negò in modo non convincente talune allusioni politiche della lettera del 20 gennaio, quindi venne richiamato a deporre il 24 luglio dello stesso anno: in questa data espresse quanto aveva cercato prima di dissimulare: INT.: «A dire quale sia il preciso scopo del contenuto dell'altra lettera da esso scritta all'Ugoni in data 19 marzo p. ° p. °». RISP.: «In quella lettera parlavo della guerra di Napoli e di quella del Piemonte. Col primo periodo «Ieri... nessuna», volli dire che il giorno precedente a quello di cui è datata la lettera aveva a scrivergli molte parecchie notizie che circolavano in Verona relativamente agli uffici di Napoli: notizie che più non aveva a dirgli il giorno in cui scrissi la lettera perché in quel giorno io seppi i felici e decisivi successi delle armi austriache. Col periodo successivo 'era... Brescia' volli dire che io gli scriveva a nome della Contessa Serego, amica del S.r Ugoni, di venire a Verona, e che io invece gli diceva che se avesse avuto voglia di vedere la Contessa venisse a Verona, ma che se avesse avuto voglia di vedere i Piemontesi restasse a Brescia poiché allora si riteneva comunemente che i Piemontesi fossero per fare un'invasione nella Lombardia». INT.: «Da chi abbia egli saputo, e come, che i Piemontesi erano per fare un'invasione nella Lombardia». RISP.: «Né da chi, né come io lo saprei precisare. Questa era una presunzione popolare, e il discorso che comunemente si faceva come potrà esser noto all'istessa Polizia. 'Mi avviava... agonizzante'. Con queste parole alludo a questo semplice fatto. Io usciva di casa per recare alla Posta la lettera preparata per Sig.r Ugoni, e da me già accennata. Mi abbattei in persona che mi narrò la dispersione delle armate Napolitane, e il completo trionfo delle Austriache. Allora io retrocessi senza impostare la lettera e ne tornai a casa agonizzante come scrissi, in quel momento di esaltazione e di ebbrezza, che ora conosco pienamente e della quale chieggo scusa alla clemenza del Sovrano. 'Ieri... cuore'. Con queste parole volli dire all'Ugoni che trovai in casa Serego dell'afflizione per le nuove delle quali parlai relative agli affari di Napoli. Mi trovo poi in dovere di dichiarare che la proposizione 'stringeva veramente il cuore', relativa

alla conversazione della Serego, è assolutamente esagerata, e che io non poteva scrivere questa proposizione che nel momento di esagerazione nel quale mi trovava io stesso. La conversazione della Contessa Serego è composta di persone della massima moderazione, parecchie delle quali sono affatto straniere alla politica come l'Autorità potrà riconoscere»<sup>99</sup>.

Mentre il Nostro si trova lontano dalla sua città, a Brescia si prepara il 'fatale 1821', ed egli constata, con sofferenza, di non poter (questa volta) condividere le speranze e le azioni degli amici patrioti. Così scrive l'Ugoni il 10 maggio 1821:

Povero Nicolini! Questa sera piove, e tu sei senza ombrello. La tua mamma però non ha perduto tempo, e lo consegnò questa mattina al mercadante Fachi, insieme co' tuoi libri, ed a quest'ora avrai ricevuto tutto. Quando sei lontano, mi conforto andando a salutare la tua buona mamma, che tanto ti ama insieme a tutta la famiglia, che assai ti saluta.

Ho ricevuto il caro tuo foglio. Quanto mi piace che tu scriva un Inno al Cantinone<sup>100</sup>! Così sono sicuro, che non vi entrerà l'Ippocrene; ma che l'estro ispirato da un miglior liquore sarà più caldo. Dopo la tua partenza non abbiamo più visitato quel luogo, giacché il buon Monti si dimenticò del salame e dei suoi impegni.

Io questa sera ti scrivo dal casino, per approfittare dell'opportunità che mi offre Bettoni, però non posso scriverti né alla Plutarco, né alla Passeroni, bensì ti scrivo alla Carlona.

Va a trovare la Annetta, che ti attende per conversare un po' più a lungo con te. Tutti gli amici ti salutano; e aspettano l'Inno per cantarlo al Canevone. Lo faremo porre in musica da Soncini.

Addio, mio caro. Ti ringrazio delle mie commissioni eseguite con tanta bontà. Addio, addio. Scrivimi<sup>101</sup>.

L'Annetta di cui si parla nella missiva è la Serego Alighieri, l'unica che Nicolini ricorderà per tutta la vita e che diventerà musa ispiratrice di numerose composizioni poetiche. Alla figlia della contessa, dopo la morte di quest'ultima, Nicolini scriverà:

L'immagine da lei con tanta abilità ritratta, di quella amena solitudine, dove io mi onoro di essere stato ospite, mi richiama il pensiero ai giorni della mia gioventù e ai pochissimi lieti momenti della mia vita<sup>102</sup>;

la lettera è indirizzata a Maria Teresa la quale aveva inviato all'autore un quadro, da lei dipinto con l'amena veduta di Gargagnago, paese sito fra le colline, dal Nicolini ben conosciuto; il poeta risponde subito al simbolico dono inviando un'ode encomiastica (per la verità di scarso valore artistico), in cui si rinnova il motivo classicheggiante della bellezza rasserrenatrice. La Contessa Anna è per Nicolini esempio di virtù,

di nobiltà d'animo, di squisitezza di sentimenti; quando se ne andò per sempre<sup>103</sup>, le dedica *Ode alla Malinconia*<sup>104</sup>, che sarà particolarmente apprezzata dal Carducci, *In morte della Contessa Annetta Schio Serego, Il conforto*<sup>105</sup>, scritta per le nozze di Pietro, figlio della contessa. Intanto, nell'ultimo periodo veronese, giungono ogni poco notizie ad animare le sue speranze politiche e letterarie ma sarà proprio lo scambio epistolare con 'ipotetici cospiratori' bresciani, a mettere in allarme la polizia. A tale proposito è da ricordare una lettera all'amico Luigi Toccagni<sup>106</sup>, intimo già dal periodo della Pantomofreni (di cui Toccagni era stato segretario). Alla Pantomofreni il Toccagni aveva recitato un'opera «sulla storia della spedizione di Napoleone in Egitto», e altre cosucce letterarie di minor valore storico-artistico.

Pur proseguendo l'attività d'insegnante di storia universale (I-II) e storia particolare degli Stati austriaci (III)<sup>107</sup>, Nicolini lascia trapelare i suoi trasporti (mai sedati) etico-politici. Nella scuola Nicolini ha un campo d'azione ampio ed è esempio di rettitudine, tanto che la sua integrità in tempi non facili, viene dai suoi discepoli apprezzata; non così risulta per il direttore della scuola: «[Nicolini] ebbe l'imprudenza di porre sotto gli occhi degli alunni alcuni riflessi storici i quali forse se erano veri e dedotti dal vero non erano adatti alla cattedra da cui egli li annunciava, nè all'età e alla qualità di persone che li udiva»<sup>108</sup>.

Già si è accennato al fatto che dopo una perquisizione in casa Serego, viene rovistata a Brescia la dimora degli Ugoni, dove sono rinvenute le scottanti missive nicoliniane giudicate di carattere rivoluzionario.

Dopo l'arresto, l'incarcerazione e le varie umiliazioni, la sua esistenza non riprende all'insegna della normalità; anzi la vicenda veronese continua ad avere ripercussioni notevoli (anche per la nomina di segretario dell'Ateneo). Con un triste, ma fiero, epilogo Nicolini nel settembre del 1821 torna a Brescia.

Gli amici non ci sono più: vivono in esilio, sono sorvegliati speciali, o ancora, destinati a finire le loro esistenze in carceri lontane. Anch'egli è continuamente visitato dalla Polizia; ad ogni piccolo incidente i sospetti ricadono su di lui, benché ormai, la sua esistenza, risulti all'insegna della morigeratezza<sup>109</sup>.

Fino al 1825 non ci sono lettere; la corrispondenza riprende ancora con l'Ugoni in esilio a Parigi. Scrive Nicolini il 22 agosto 1825:

Afferro, per così dire, pei capegli l'improvvisa occasione che mi si offre di scrivervi, sebbene sa Iddio quando vi giungerà la presente, che deve prima andare in Inghilterra, per venire a Parigi. Sarà quattro anni, caro amico, dacché non ci scriviamo e tanti appunto quanti bastano a farvi passare in un diverso periodo della vita; perocché dei vostri non so, ma i miei capegli cominciano già ad intersiarsi<sup>110</sup>.

Tanta tristezza, silenzio e dignitosa rabbia; severo con se stesso e rassegnato nel timore di poter subire ancora soprusi; lo testimonia anche in questo caso una missiva del 29 agosto del 1825 all'Ugoni:

Rispondendomi, ti raccomando di non indirizzare a me immediatamente la lettera; potrai includerla in alcune che tu scrivi ai tuoi parenti o a chi altri...<sup>111</sup>;

e anche la successiva del 14 marzo 1826:

(...) scrivimi; ma non a me direttamente. Io ho fatto la direzione dell'involto al Sign. Baudry librairie Rue On (Ug. St. Honoré) ma dubito se il nome del libraio sia Baudy o Bandry o altro, perché il tuo carattere non fu molto chiaro<sup>112</sup>.

Per Nicolini è questo un momento di grande dedizione agli affetti e al recupero di un'intensa attività letteraria che era stata da tempo abbandonata; tuttavia, come dimostra l'epistolario (dal 1825 al '55), il Nostro non elabora un'esposizione organica del proprio pensiero critico e non appaiono neppure molto chiare le intenzioni e gli obiettivi letterari veri e propri. Comunque dopo gli avvenimenti del 1821 si tiene sempre volutamente lontano dalla politica, proseguendo solo la sua missione di letterato-storico, storiografo e teoreta. Ancora partendo da specifiche ideologie romantiche, si accosta al mondo delle letterature straniere per ricavarne linfa nuova per i suoi orientamenti politici: con la traduzione delle letterature straniere, soprattutto inglese, continua il rinnovamento morale iniziato con l'adesione al «Conciliatore» romantico. Prendendo in considerazione lo scritto del 22 agosto 1825, notiamo immediatamente come Nicolini entra in merito al discorso letterario, evitando intenzionalmente riferimenti politici:

Sono pochi giorni soltanto dacché ho ricevuto il vostro caro dono del 'Saggio sul Petrarca' che, dico, se io guardo alla data, deve aver passato pressoché un anno viaggiando da Lugano a Brescia. Io l'avevo letto assai prima e me ne era assai piaciuto il dialogo che serve di prefazione come ingegnoso e italianamente scritto, il medesimo m'è parso della traduzione, da qualche raro neologismo in fuori, e da qualche arcaismo, come a dire subito se male non mi ricordo. Quanto all'originale quantunque molto impegno vi si rispecchi che non può mai difettare cose di Foscolo. Tuttavia vi confesso schiettamente che avrei aspettato di più dopo Ginguenè<sup>113</sup>.

(Il Ginguenè, il Sismondi, il Bouterwek vengono in questo periodo presi come modelli ideali, soprattutto dai bresciani: il primo in particolar modo, poiché eccelle nella «biografia», anche se difetta nella critica)<sup>114</sup>.

Tuttavia nel 1836 Ugoni, da Saint Len, sentenza all'amico Giovita Scalvini:

(...) Se hai presso di te i Saggi sopra il Petrarca, gradirei questo ufficio intorno ad essi (...). A buon conto ne scarto quel Dialogo che li precede e molte delle note inconcludenti...<sup>115</sup>.

Pur non assecondando il suggerimento del Nicolini, Ugoni, fortemente interessato ai giudizi dell'amico, lo lusinga inviandogli in anteprima le sue opere letterarie:

Qui si dice che abbiate recato a fine anche il quarto volume della vostra Storia letteraria; anzi ch  lo abbiate gi  dato fuori in Parigi e se ne dice assai bello l'articolo *Alfieri*. Quanto lo vedrei volentieri!<sup>116</sup>.

Sono anni in cui avverte il gran desiderio di confrontarsi e parlare con gli amici intellettuali, ma Brescia gli nega ogni legame affettivo. Quasi disperato il 27 settembre 1826 scrive:

Dimmi dunque, prima che nulla io te ne dica, trasferendomi io cost , potrei guadagnarvi sicuri quattro franchi al giorno, che tanti mi basterebbero per potermi sostenere, essendo io oggimai avvezzo a tutte le privazioni e disposto a tutto soffrire, per far qualcosa (o almeno tentarvi) di utile e di degno a questo mondo, e per trovare qualche partito mio avanzo di vita<sup>117</sup>.

Il bisogno di evadere si fa pi  impellente; per questo ribadisce, accoratamente, all'amico nella speranza di poter conservare almeno i sogni:

(...) vorrei scrivere la storia dell'indipendenza della Columbia, ma scriverla sul luogo. Da indagare presso il presidente della Columbia, se a Buenos Ayres si trovasse letterato o storico disponibile<sup>118</sup>.

Tutto sembra contro di lui: i disegni sfumano uno dopo l'altro, gli orizzonti non si ampliano, l'ansia non si spegne se non con la letteratura. Unico conforto ancora gli scritti agli antichi amici. Dal 1825 al 1828<sup>119</sup> abbiamo scandagliato lettere di grande importanza rivolte all'Ugoni; nel carteggio specifico i due autori si informano sulle reciproche pubblicazioni e si manifestano romantiche tristezze: il Nostro   coinvolto vorticosamente nelle traduzioni e nel *Ragionamento sulla storia bresciana* che nonostante gli impedimenti della Questura, invia all'Ugoni con lunghe introduzioni di rammarico sulla sua vita:

Che vorreste voi fare in questo convento di frati? Stampare? Ma se ogni giorno se ne sente una di nuova in fatto di Censure. Non mi pare ancor vero d'esser potuto pubblicare il Corsaro e un mio Ragionamento sulla storia bresciana<sup>120</sup>.

Appartiene a questo periodo la *Storia di Brescia* che Nicolini, nella forzata inazione, concepisce nell'intento di alimentare col ricordo delle glorie antiche la speranza per un sereno futuro della sua terra, mostrando, ancora una volta, dietro ad un'apparente noncuranza, vivo nell'animo il desiderio di giovare alla patria.

Il 14 marzo del 1826 continua con lo stesso tono della lettera citata precedentemente:

Domani io consegnerei allo speditore il *Corsaro* e il *Contorno della Storia* (e domani presto saranno spediti a Parigi) (...) perché tu me ne dica il tuo schietto parere *inter nos*. . Si avverte che la notizia intorno alla vita di Byron, preposta al *Corsaro*, non sono cosa mia (...). Se io dovessi far congetture della buona fortuna di questa mia piccola fatica fra voi, io dovrei un tal poco ringalluzzirmene, ma questo è forse più effetto dell'originale che della traduzione, però sentirò volentieri il pensier tuo<sup>121</sup>.

La tendenza a riprendere, secondo i dettami del Romanticismo italiano, i poeti stranieri è già stata ampiamente proposta nel «Conciliatore» (e in un certo periodo, sebbene in modo un poco particolare, dalla «Biblioteca Italiana»). Byron diventa una delle figure più incisive dell'opera critico-letteraria nicoliniana; la vita stravagante e leggendaria del poeta inglese, la sua adesione per la causa italica, l'amicizia con i letterati<sup>122</sup> e quindi la sua compassionevole morte, sono tutti elementi che affascinano il nostro autore, (tanto che nel 1835 compilò una biografia<sup>123</sup>, la seconda in ordine di tempo dopo il volumetto di Cesare Cantù dell'anno precedente). Potrà sembrare strano che un Nicolini, apparentemente equilibrato e tranquillo, trovi il suo eroe in un personaggio maledetto come Byron. Tuttavia egli stesso ne parla in toni colmi di entusiasmo nella missiva del 29 agosto 1825:

Ma il diavolo zoppo è ancora in Parigi? Qui si sono letti e si leggono i suoi romanzi dai letterati, io penso, fino alle fantesche. Genio tremendo! Io l'ho in tanta ammirazione che sebbene nulla mi abbia letto di Goethe (scritto rigorosamente senza 'H'), che tu hai per suo rivale, io credo appena che altri possa essere così grande. È egli vero ch'egli sia per dar mano alla storia di Napoleone? Questo mi importerebbe che tu appurassi e che con tuo agio me ne scrivessi<sup>124</sup>.

Ancora memore di un classicismo d'imitazione, un classicismo di cui «il genio è insofferente di queste catene»<sup>125</sup>, ecco che con la foga del contrasto, Nicolini si getta a capofitto nelle traduzioni, le quali sembrano fornire il medesimo impulso agli epigoni del Romanticismo; il bisogno di scoprire non solo l'opera, ma l'uomo, lo induce senza indugi a produrre quel romanzo che è la *Vita di Byron*, quasi volendo parafrasare una sorta di analogia fra quella vita e la sua : dall'attività politi-

ca, al senso di sradicatezza o malinconia, *alla catarsi dell'esule*, al patriota convinto etc.

Romantici entrambi, a buon diritto, per il senso istintivo della storia e per il rigoroso spirito nazionalistico, per l'innato amore del pittoresco e del medioevale, per le coloriture esotiche di buona parte della loro traduzione, non si possono tuttavia accomunare per lo stile poetico, che nell'inglese risulta impetuoso ed esuberante, mentre nel Nostro sempre equilibrato e talvolta tedioso.

Il Nicolini studia a lungo la lingua di Byron<sup>126</sup>, è fecondo nella produzione di traduzioni, sostenuto in questo vigorosamente dagli amici dell'Ateneo. La traduzione del *Corsaro*, pubblicato nel 1824, solo pochi mesi dopo la morte di Byron, ha un successo clamoroso<sup>127</sup>; l'opera è annoverata spesso nell'epistolario nicoliniano, mentre non compare mai il *Childe Harold*, postumo (in ordine cronologico), al *Corsaro*.

In questo stesso periodo Nicolini si cimenta anche nella traduzione di Shakespeare, ma senza successo: il *Macbeth* è invenduto, l'*Otello* e *Re Lear* rimangono incompiuti.

Prima di passare alla seconda fase della «produzione byroniana» è importante notare come, dalle lettere che vanno dal 1825 al 1830, si manifestano prepotentemente due problematiche squisitamente filologico-letterarie: quella relativa alla lingua e quella riguardante il valore gno-seologico della poesia. Scrive sempre nel 1825: «Qui si studia assai la lingua e si fa benissimo»<sup>128</sup>; si ripete un accenno anche nella lettera del 29 agosto del 1825: «(...) non avere schifo di mettervi anche della buona lingua italiana, ultimo finimento dei buoni libri, e non ultima cagione, caro amico, della tua fortuna e della tua durezza»<sup>129</sup>; ancora più chiaro il problema si manifesta nella lettera del 14 marzo 1826:

(...) ed eccomi senza accorgermi all'argomento della lingua, del quale io credeva non ragionarvi se non quando mi avessi letto la tua prefazione alle tragedie del Manzoni, che aspetto di leggere con molto desiderio. Siamo snaturati, tu dici, nello scrivere; ma vedi che scrivendo come poetiamo non siamo poi troppo naturali, poiché alla fine anche lo scrivere è una meta (...). Chiameresti tu snaturato lo scrivere di Dante, dell'Ariosto, di Machiavelli? e i trecentisti (se vogliono o no imitare, non ne parliamo) i trecentisti non sono essi tipi di naturalezza<sup>130</sup>.

Anche qui si tratta dell'epigono di una argomentazione relativa al nazionalismo letterario, alle sue molteplici manifestazioni e al concetto di lingua, che afferma i massimi pregi di una nazione. C'è il recupero di una lingua viva che si muove (romanticamente) con lo sviluppo del pensiero, unito alla preoccupazione di produrre strutture stilistiche abbastanza rigorose.

Un denominatore comune nelle lettere è la tematica relativa al valore della poesia intesa come connubio tra etica ed estetica, verità e passione. Nicolini a tale proposito sperimenta alcuni generi, contraddittori e scarsamente originali, per i risultati che vuole ottenere, anche se nuovo e originale è l'animo col quale i principi teoretici sono vissuti e difesi. L'ispirazione fondamentale è costituita da un ideale etico che diventa il simbolo per preannunziare il concetto di libertà in senso lato.

Voglio dire, e in ciò meco vi accorderete, che in Italia si fa poco più che perdere il tempo scrivendo versi, quando non si possa fare o un poema eroico o un teatro. Quanto a me io confido, se Dio mi aiuta, di guarire affetto della metromania. Debbo io parlarvi di un grande sogno. Ma se io mi risolvessi a dargli corpo, posto che fosse desideroso delle mie poche forze, occuperebbe molti anni della mia vita<sup>131</sup>.

Prosegue in un'altra missiva: «(...) né smancerie né leziosità non debbono aver luogo, questo s'intendeva; né questo è ciò che vogliono dagli imitatori gli italiani»<sup>132</sup> e continua polemico a proposito di alcune sue opere da spedire all'Ugoni [ma forse la polemica è maggiormente legata al genere tragedia (classicizzante) e alla traduzione (dagli antichi)]: «Non ti mando la Canace, né la Vergine delle Bucoliche, perché sono colpe giovanili delle quali dovrei vergognarmi»<sup>133</sup>.

Il ripensamento sui 'generi' letterari e sulle poesie continuerà a lungo, intriso di confusione e amarezza: «(...) io finora sento di non aver fatto nulla, e di non aver nulla meritato, se non nel rispetto della buona volontà»<sup>134</sup>. La ricerca di un genere, ovvero di una categoria retorica, che lo coinvolga e lo convinca pienamente, è ben manifestato in due lettere: la prima del 22 aprile 1828 in cui polemizza con il biografismo (soprattutto relativo a personaggi viventi), genere molto amato nell'800, che rispondeva in pieno ad una intenzione di testimonianza etico-politica, formativa e didattica; la seconda scritta a Carlo Emanuele Muzzarelli della Sacra Rota di Roma il 24 ottobre 1829, in cui spiega le ragioni del suo rifiuto alla precedente richiesta di alcune biografie relative ad illustri italiani viventi<sup>135</sup>. Leggiamo parte della testimonianza diretta della prima lettera citata:

Consento affatto con voi che questo scrivere, e massimamente biografie, degli uomini viventi non sia più cosa da comprendersi e per quello che me ne dite, e per molte altre ragioni che io potrei soggiungere (se nel presente caso non fosse inutile cosa): massima fra le quali mi sembra giusto, che nella vita di nessuno non si può dire quale ella sia, finché là non sia finita. Ma nella circostanza attuale, quale ragione potrei io mettere in mezzo che mi destasse al rimprovero che far misì potrebbe di dispettoso e d'ingiusto all'onore che si vuol farmi, per me un piccolo,

e soprattutto come accusarmi del far cosa che piaccia ad un tanto e sicuro amico come voi mi siete e sarete sempre? Consentirò dunque a parlarvi di me, e vi dirò in primo luogo che quelle cosucce che voi mi dite possedere del mio, se così a voi piace, intendo che bastino per argomento di quel poco che altri vorrà dire della mia vita letteraria infino a qui, quando pure non si volesse gettare un cenno di quella mia traduzione della Bucolica virgiliana, non fosse per altro che per la ricorazione da voi fattane nella vostra storia. Di quel libercolo del quale fa parte l'analisi della drammatica di Schlegel, io desidero che non se ne parli. Sa troppo di gioventù, e giacché egli è anonimo, lasciamolo stare così, se già non è morto, come io credo che lo sia, e da molto tempo. Oltre la *Canace*, io non ho pubblicato né pubblicherò mai nessuna delle altre due tragedie da me scritte. Altro, dopo il «Due Novembre», non ho non ché pubblicato, ma neppure composto. Del poema dell'ANIMA di cui mi toccate, io non ho scritto verbo, né forse scriverò. L'argomento è bello e grande, e parmi anche nuovo per la poesia, almeno veduto come lo veggio io, così in confuso e senza averlo ancora meditato; imperocché non si tratterebbe già solo, come potrebbe parere dal titolo, delle sole e consuete disquisizioni metafisiche intorno all'anima; ma sibbene di tutto l'uomo fisico e morale. Quante e quante svariate cognizioni non addomanda una tale impresa, quanta saggezza e contegione di spirito la scelta e la disposizione, quanta varietà e quant'arte lo stile, quanta filosofia e poesia ad un tempo, quanti ostacoli insomma da sgomentare la lena di ben altri che io non sono! Non di meno, benché ella sia cosa assai poco probabile che io mi risolva a tanto, tuttavia vo studiando filosofia della quale oggimai ho fatto la mia principale occupazione e il mio primo, per non dir solo diletto; con questo pensiero che questi studi, quando anche non si vogliono fare fruttare scrivendo, sono sempre ottime a ben pensare e ben vivere; il che non so se si possa dire degli altri. Imperciocché, lo confesserò pure, mio caro Camillo, nella mia gioventù io ho creduto che la meta più degna degli animi gentili fosse la gloria, e che tanto lo fosse, che anche senza pervenirvi, il solo anelarvi fosse pur molto, ma dacché ascolto e sento Platone e Plutarco e Cicerone e Seneca e altri veri filosofi, conosco che una cosa (ma una cosa sola) sta sopra anche alla gloria, e questa è la sapienza<sup>136</sup>.

Un Nicolini straordinariamente calmo, che osanna alla quieta sapienza sopra la gloria, ma che continua a tradurre Byron. Dal 1832 al 1834 lavora a *Il giurro*, *La sposa d'Abido*, *Lara*, *L'assedio di Corinto*, *La Parisina*, *Il prigioniero di Chillon*, *Mazzeppa*, un mondo a cui Nicolini approda senza incertezze e in catarsi profonda. Si pensi, comunque, che le traduzioni dall'inglese rappresentano un'impresa quasi impossibile, anche per gli addetti ai lavori (basti rammentare in proposito le testimonianze del Pellico); il Nicolini si cimenta riuscendo ad esprimere pienamente le impressioni e le suggestioni dell'autore inglese: è un abban-

dono completo al mondo byroniano; lo documentano le lettere di questo periodo, in particolare la prima del 26 settembre '32, a Paolo Tosi, in cui si rammarica di non aver portato a termine la traduzione della *Parisina*:

Da quando l'egregia Contessa (Vallardi) mi ha fatto sapere, da parte di lei, intendo, che la *Parisina* di Lord Byron (questa mi pare deliberatamente di fornire per l'almanacco di Madama Vallardi piuttosto che altra composizione), converrebbe che fosse a Milano entro il corrente mese. Facendone di promesse io non m'immaginavo, né potevo immaginarmi, che dovesse essere consegnato in settembre, il manoscritto da stamparsi nel dicembre, e facevo conto che rimettendolo in novembre, avrei pienamente soddisfatto al mio impegno (...) io posso darmi fretta, ed ella può promettere a Madame Vallardi ch'io le farò avere il manoscritto prima che spiri il prossimo ottobre<sup>137</sup>, quando la signora se ne contenti<sup>138</sup>.

Byron e solo Byron, l'autore dell'evasione, dell'accorata tristezza, dell'irruenza violenta: un'immersione così obliante che non piace a molti a cominciare dal suo maestro Arici, il quale giudicando immorale la poetica dell'inglese, non riesce a comprendere come «quell'anima candida di Nicolini siasi intromesso negli spiedi e negli sproni e nei tossici di quell'uomo nuovissimo di Byron: questo è quello che non sapremmo proprio dire»<sup>139</sup>.

In realtà, la fuga da una poetica squisitamente originale e il frenetico lavoro connesso alle traduzioni rappresentano palesemente per Nicolini una crisi di stanchezza e di sfiducia nel progresso degli uomini, evidenziando uno scetticismo di fondo al rinnovamento culturale di quegli anni. Scrive ad Antonio Corbellini di Milano:

(...) io mi sono fatto animo di cavare dai miei anni poetici un mio sonettuccio per la sua raccolta al quale (vergognandomi di così poca e povera cosa) ho aggiunto il bell'episodio (intendo dire bello nell'originale) che trovasi nel fine della *Sposa d'Abido* di Lord Byron (...). Se queste bazzevole, ella le può lasciare anonime, mi farà cosa grata, se no, la pregherei almeno di condannarmi nelle sole iniziali. L'autografo della *Parisina*, favorirà di rimetterlo al Sign. Luigi Toccagni (...) <sup>140</sup>;

quindi continua, ancora trafelato dalle paure della censura, a proposito della pubblicazione della *Parisina*: «(...) il rescritto della censura mi lascia luogo a farlo sotto altra forma che d'Almanacco»<sup>141</sup>.

Sostanzialmente interessato, se non proprio all'aspetto economico, all'Editoria e alla pubblicistica, il 10 dicembre 1832 scrive al Corbellini presso la ditta Pietro Vallardi<sup>142</sup> che in quel momento è «la più ricca ed economicamente sana, in tutto il mercato librario di Milano»<sup>143</sup> (anche se non sono propriamente opere di alta cultura quelle di Giuseppe

Vallardi figlio, che fornisce più volentieri ai suoi clienti strenne di lusso o libri preziosi dal punto di vista grafico e iconografico); è Nicolini stesso a parlargene:

Per la strenna dell'anno venturo io non me la posso impegnare (...) però le prometto che se in tempo congruo mi troverò aver cosa acconcia, sarà sua. Il frammento de *La sposa d'Abido*, non le può servire, perché al tempo della sua futura compilazione si troverà probabilmente già stampato il sesto delle novelle, e con qualche altra cosa di Byron. Ella intanto può conservarlo, o distruggerlo, o farne ogni altro a suo piacere. Toccagni, al quale scrissi che venisse da lei a prendere il manoscritto della *Parisina*, non mi ha per ora riscritto, ma non dicendone ella nulla, ritengo ch'ella glielo abbia rimesso<sup>144</sup>.

La poesia, o meglio, tutta la letteratura assume per Nicolini scopi sempre meno didattici e moraleggianti; essa deve principalmente offrire rappresentazioni di sentimenti aderenti alla realtà, al fine di «scuotere la fantasia, agitare il cuore, rapire di ammirazione»<sup>145</sup>. È comunque molto difficile sintetizzare la sua concezione estetica del momento, data la varietà e la contraddittorietà che presenta in quel contesto. Ci limitiamo a rilevare che per il Nostro prevale l'intuizione della poesia come opera della fantasia liberamente creatrice. Ma nel creare immagini legate sostanzialmente a ritmi musicali, bisogna riscontrare che Nicolini non è un virtuoso.

Vorremmo sottolineare ancora alcune curiosità inerenti al suo rapporto con l'editoria, motivo dominante dell'epistolario dal 1830 al 1840. La bottega di Vallardi in contrada Santa Margherita a Milano è a pieno diritto una meta ambita per i giovani scrittori, e pubblicare per Vallardi significa prestigio; Nicolini a quanto risulta lavora molto per la grande editoria, ma non disdegna neppure le vetuste strutture artigianali come quelle dei Truffi<sup>146</sup>, dei Pogliani, Sonzogno, Stella e Silvestri. In questo tipo di mercato, avulso da concorrenze editoriali specifiche, Nicolini riesce ad imporsi abbondantemente e porta a termine la sua avventura di originale traduttore.

Dopo l'avventura Byron, che Nicolini ha seguito in tutte le sue polisemie e che ha avuto come epilogo la biografia dell'inglese, l'autore raggiunge in pieno l'obiettivo di far conoscere e divulgare uno dei più grandi eroi romantici europei, comprendendolo e interpretandolo con grande maestria.

Quasi coeve alle opere byroniane, il Nicolini compila brevi digressioni liriche e composizioni alternative; la *Resa dei Missolunghi* del 1826 e alcune liriche «veronesi»; quindi nel 1828 pensa e abbozza un poemetto a stampo filosofico sull'anima che poi non scrive, e ancora, lodi

e componimenti encomiastici, versi occasionali come il *Due Novembre*<sup>147</sup> di cui, fra l'altro, non sembra per nulla soddisfatto; ne è testimonianza il foglietto autografo unito al manoscritto, ora depositato in Ateneo, in cui si dice: «Versi da me dettati ad altrui petizione più che per mio desiderio»<sup>148</sup>. Vi si avverte l'influenza dei *Sepolcri* e della letteratura pre-romantica di gusto inglese, oltre che quella pinde-montea; ma nonostante le ovazioni, il Nicolini non sentirà particolare interesse per questo lavoro specifico.

Nel 1836 si apre per il Nostro un'epoca nuova, che continuerà fino alla morte: sono gli anni di dedizione totale all'Ateneo bresciano<sup>149</sup> e alla famiglia; numerose testimonianze della sua capacità organizzativa, della sua costanza ed equilibrata intelligenza restano nei «Commentari» da lui compilati annualmente.

È notevole la corrispondenza di questo periodo anche se di sovente si tratta di carteggi d'ufficio e formali. Resta da ricordare la lettera del 15 ottobre 1836 indirizzata a Dionigi Strocchi (1762-1850) poeta faentino, interessato al purismo e al problema della lingua oltre che raffinato traduttore; proprio in relazione ad una traduzione il Nicolini gli scrive:

Prezioso regalo giunse all'Ateneo la lodata sua traduzione delle Georgiche di Virgilio, e per l'intrinseco valore dell'opera, e per la squisitezza della edizione e degli ornamenti tipografici, e soprattutto, ornatissimo signore, per essere produzione di penna qual'è la sua, si benemerita in pregio appo i coltivatori dei classici stuoli<sup>150</sup>.

Molta cura stilistica e formale denota questa ultima corrispondenza; si confrontino le lettere ad Antonio Rivato, professore veronese (del 14 febbraio 1839)<sup>151</sup>, e a Francesco Zantedeschi<sup>152</sup>, scienziato e matematico veneziano.

Dal '40 al '47 l'epistolario, almeno per il momento, non ci fornisce dati interessanti: probabilmente Nicolini ebbe alcuni anni di dubbi e di ripensamento umano e letterario; la prima lettera significativa è dell'8 febbraio '47, depositata presso l'autografoteca Campori<sup>153</sup> indirizzata a Cesare Campori. Riprende la sua attività pubblicistica, ma meno densa d'impegni e di smarrimenti; scrive articoli, li legge in Ateneo e li invia per la pubblicazione alla rivista «Letture di famiglia»<sup>154</sup> di Trieste; è a questo punto curioso notare che alcune lettere inedite son state rinvenute proprio presso la Biblioteca Civica di Trieste<sup>155</sup>.

Dal 1847 al 1855 l'assiduo interlocutore epistolare risulta Pierluigi Donini di Cremona, a cui chiede più volte traduzioni di Plauto<sup>156</sup>. È nel contesto interessante la polemica intrattenuta col libraio Maffei; Nicolini scrive:

Mi posso poi meravigliare non poco al ricevere dal Cappelletti a nome del Maffei una polizza di pagamento dell'opera. Ma certo vorrà informarsi del come abbia potuto succedere questo inconveniente, e vorrà fare le mie parti al Maffei, mostrandogli l'incongruenza della sua pretesa<sup>157</sup>.

Il Maffei appare uno degli stipulatori del più singolare contratto librario del primo '800 milanese, quello del 15 febbraio con Luigi Pirola relativo alla pubblicazione di traduzioni dal tedesco e dall'inglese<sup>158</sup>. Il tutto viene trattato in un clima di reciproca squisitezza, ma il 15 febbraio 1847 Pirola deve al Maffei 7420 lire milanesi e sei soldi. Risulta in questo modo chiarita la sollecitazione di pagamento del Maffei, in relazione al Nostro.

Un secondo interlocutore è Gian Battista Pagani, dal 1852 in poi (anno in cui scrive l'articolo sul generale Marmont<sup>159</sup> e su Robespierre)<sup>160</sup>, con il quale sostiene un carteggio abbastanza intenso; in data 9 luglio 1852<sup>161</sup> fa un esplicito riferimento alla sua pubblicazione su Robespierre. Questo scritto relativo all'eroe francese viene ampiamente elogiato, poiché Nicolini fissa una chiave interpretativa che non sottopone Robespierre a giudizi totalmente negativi, ma pone in luce la sua passione per la patria e comprende le tragiche circostanze che lo travolsero.

Il Pagani è corrispondente e amico un po' di tutti i nostri bresciani di quella generazione, oltre che con l'onnipresente Monti ed altri intellettuali e eruditi; le ultime lettere del Nicolini all'avvocato sono più staccate e lontane, solo alcune formali cortesie<sup>162</sup>.

Aveva nel mentre ripreso il *Ragionamento sulla storia di Brescia*<sup>163</sup>; già nel 1825 per insistenza del tipografo Bettoni pubblica il *Ragionamento...*<sup>164</sup>, dalle origini fino al 1816. Dopo la seconda guerra di indipendenza è intenzione del Nicolini scrivere la storia delle dieci giornate, ma raccordandola alla *Storia* lasciata interrotta. Per questo stilerà una *Continuazione del ragionamento* (si veda un breve cenno di quanto detto in una lettera inedita indirizzata a Giacinto Mompiani e la stessa, per conoscenza, a Giuseppe Gallia in giacenza alla Biblioteca Piancastelli di Forlì).

L'ultimissima lettera è del 23 giugno 1855 (inedita), in cui risponde ad un certo sign. Antonio in relazione alla richiesta della biografia dell'Ugoni stampata dalla tipografia Speranza (ironia... lui fra i Conciliatori era Pietro Speranza), richiesta che Nicolini non potrà soddisfare; quindi invita il suo interlocutore a rivolgersi al fratello Filippo, il quale aveva stampato una ulteriore biografia a sue spese.

È l'ultima lettera, tranquilla, dal tono un po' stanco.

Resta una postilla dell'amico Alessandro Torri (di cui abbiamo menzionato il prezioso carteggio), pubblicata su «La Sferza»<sup>165</sup> il 27 luglio 1855:

Giuseppe Nicolini, l'autore del poema sui cedri, lo splendido, l'inarrivabile traduttore di Byron, non è più. Soggiacque in poche ore al morbo asiatico lasciando superstite una numerosa e desolata famiglia.

## NOTE

<sup>1</sup> Nella ricerca di lettere autografe di Nicolini, abbiamo avuto una massiccia risposta da quasi tutte le biblioteche italiane interpellate (più di 50), ricevendo circa 180 lettere; ad un attento esame dei pezzi è però apparso chiaro che erano stati confusi e anche catalogati in modo erroneo due diversi personaggi, omonimi e pressoché coevi: il nostro Nicolini bresciano e un musicologo piacentino. Attraverso l'analisi della grafia, indagando sul contenuto e le difformità degli interessi (attestati per altro dagli stessi destinatari delle missive), siamo riusciti a fare un po' d'ordine. In conclusione ci sono rimaste poco più di 60 lettere su cui lavorare.

<sup>2</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. A Giuseppe Compagnoni, Padova 7 Marzo 1815. Bibl. Civica Trieste. Al Sign. Venanzio, Brescia 1 Giugno 1815. Accademia dei Concordi Rovigo (380/74), Brescia 1815. Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene. A Ferdinando Arrivabene, Brescia 9 Settembre 1816.

<sup>3</sup> Giuseppe Compagnoni (1754-1833) fu ideatore del «Mercurio d'Italia storico-politico-letterario» (1796). Vedasi, AA.Vv., *Gli autori. Dizionario Bio Bibliografico e indici*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 587-588.

<sup>4</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. A Giuseppe Compagnoni, Padova 7 Marzo 1815.

<sup>5</sup> Ferdinando Arrivabene (1770-1835), nato a Mantova, visse a Brescia, dove fu uno dei capi della Massoneria. Amico degli Ugoni ne frequentò il cenacolo, fu esule con lo Scavini nel 1821. Fratello di Giovanni, l'autore delle *Memorie della mia vita* in cui si rilevano notizie molto interessanti dal punto di vista storico-letterario.

<sup>6</sup> Bibl. Com. Mantova. A Ferdinando Arrivabene, Brescia 9 Settembre 1816.

<sup>7</sup> Giuseppe Nicolini, ac. di Daniele Pallaveri, *La coltivazione dei cedri*, in *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1860, p. 28. Alla fine del II libro Nicolini descrive la tragica ritirata di Russia durante la quale rimase sepolto per sempre il fratello Vincenzo (cfr. anche *2 Novembre*).

<sup>8</sup> Marsilio Ficino filosofo neoplatonico attivo alla corte di Lorenzo il Magnifico. A lui si deve la teoria degli umori (già presente in Aristotile) e il collegamento fra malinconia e attività artistica. Nella teoria degli umori, afferma che i caratteri umani si suddividono in sanguigno, colerico, flemmatico, malinconico. Quest'ultimo è caratterizzato da uno stato d'animo predisposto all'infelicità, alla solitudine, alla contemplazione romantica. (Numerosi i riferimenti nelle lettere).

<sup>9</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. A Giuseppe Compagnoni, Padova 7 Marzo 1815.

<sup>10</sup> Letti in Ateneo nel 1814, pubblicati da Bettoni nel 1815. (La tipografia Bettoni era attrezzata per ogni richiesta. Stampava manifesti, avvisi, annunci di nascita, di nozze, di morte, almanacchi, giornali d'occasione, quaderni e libri scolastici, collane di classici italiani e stranieri, greci e latini, che la resero molto famosa. Le edizioni della stamperia bettoniana piacquero agli uomini colti e famosi del tempo che la riempirono di lodi e omaggi. Alla nitidezza dei caratteri si aggiunsero incisioni artistiche di rara bellezza, le carte di sfumature azzurrine e le rilegature in pelle e oro alla bodoniana, che ne aumentarono la ricercatezza e la fama).

<sup>11</sup> Accademia dei Concordi, Rovigo, Ms. 380/74.

<sup>12</sup> Molto interessante e particolarmente indicativa, a proposito, la lettera del 27 Luglio 1819, Bibl. Piancastelli, Forlì. A Stella editore.

<sup>13</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. Ad Antonio Fortunato Stella, 20 Agosto 1819.

<sup>14</sup> Bibl. Civ. Mantova, Carteggio Acerbi, MS HIV 21 (1008). Ad Acerbi, 10 Ottobre 1815.

<sup>15</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 22 Aprile 1828.

<sup>16</sup> Personaggio di grande rilievo nella cultura bresciana d'inizio del secolo scorso, seguì con profondo interesse teoretico la pubblicazione de *I Sepolcri* e fu «lucido nell'adattare la funzione morale e civile delle tombe». Coprì anche la carica di segretario dell'Ateneo bresciano.

<sup>17</sup> Cfr. Giuseppe Gallia in una *Nota di cose nostre*. Commentari dell'Ateneo di Brescia, anni 1878-1881, p. 61.

<sup>18</sup> Bibl. Com. Mantova. A Ferdinando Arrivabene, 9 Settembre 1816 (1018).

<sup>19</sup> Giovita Scalvini (1791-1843), amico del Foscolo e degli Ugoni, scrisse sulla «Biblioteca Italiana» alcuni saggi di critica letteraria, sponato dall'allora direttore Acerbi. Critico, traduttore, poeta esule nel 1821 soggiornò a Londra, Parigi, Bruxelles. Ebbe una cultura classica, senza tuttavia disprezzare il movimento innovatore romantico (fra cui aveva numerosi amici).

<sup>20</sup> Giulio Zuccoli, *Giovita Scalvini e la sua critica*, Brescia, Apollonio, 1902, pp. 58-59.

<sup>21</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 15 Luglio 1820.

<sup>22</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 29 Agosto 1820.

<sup>23</sup> Cfr. Luigi Amedeo Biglione di Viarigi - Enzo Noè Girardi, *Cultura e letteratura nei secoli XIX e XX*, in *Storia di Brescia*, Vol. IV, parte VII, Brescia, Morcelliana, 1964, p. 700.

<sup>24</sup> Giovan Battista Soncini, cognato degli Ugoni, era un discreto compositore di musica e un buon traduttore di classici latini e greci.

<sup>25</sup> I documenti relativi all'Accademia dei Pantomofreni si trovano all'Archivio di Stato di Brescia (Atti riservati - Istruzione 1823, n. 21) e all'Archivio di Stato di Milano (Studi parte Moderna, b. 45).

<sup>26</sup> Vedi nota nomi (lista 7 giugno 1813) riportata da Giuliano Fenaroli: G. Scalvini, R. Vantini, G. Mompiani, M. Calini, Gerolamo Monti, C. Ugoni.

<sup>27</sup> Fra Ateneo e Pantomofreni non esisteva competitività. Quasi tutti i soci appartenevano ad entrambe le accademie.

<sup>28</sup> Per chiarimenti è importante consultare l'Archivio di Stato di Milano, Processi politici, (b. 71) nota del commissario di polizia al delegato provinciale, Brescia 24 Luglio 1821.

<sup>29</sup> Con Toccagni, Nicolini interloquì più volte. Cfr. (per esempio) lettera 31 maggio 1821, Bibl. Estense, Modena.

<sup>30</sup> Cesare Cantù, *Il Conciliatore e i Carbonari*, Milano, Treves, 1878, p. 256.

<sup>31</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene. A Ferdinando Arrivabene, 20 Agosto 1818.

<sup>32</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene. A Ferdinando Arrivabene, 21 Giugno 1818.

<sup>33</sup> Cfr. Giuseppe Nicolini, a c. di Daniele Pallaveri, *Pel ritratto di Ugo Foscolo*, in *Poesie cit.*, p. 56.

<sup>34</sup> Bibl. Civ. Mantova, Fondo Arrivabene. A Ferdinando Arrivabene, 22 Ottobre 1816.

<sup>35</sup> Giuseppe Nicolini e Ugo Foscolo, in: AA.VV., *Foscolo e la cultura bresciana del primo '800*, Brescia, Grafo edizioni, 1979, pp. 259-268.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>37</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene, 28 Maggio 1817/6 Agosto 1817/9 Settembre 1817/20 Agosto 1818/14 Settembre 1818.

Bibl. Piancastelli, Forlì. A Pietro Borsieri, 24 Agosto 1819.

<sup>38</sup> Cfr. elementi della *Coltivazione dei cedri* come 'lo sventurato itaco errante', 'il sospiro degli zefiri', l'effluvio di dolce 'fraganza' etc. Si tratta di similitudini minori, ma comunque estremamente significative nel contesto.

<sup>39</sup> Letta nel 1817 pubblicata l'anno successivo.

<sup>40</sup> Cfr. Giuseppe Nicolini, a c. di Daniele Pallaveri, *Prefazione alla Canace*, in *Poesie* cit., p. 111.

<sup>41</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene. A Ferdinando Arrivabene, Brescia 9 Settembre 1816.

<sup>42</sup> Cesare Cantù, da Camillo Ugoni a Giuseppe Nicolini, Campazzo 8 Ottobre 1816, in *Il Conciliatore e i Carbonari* cit., p. 243.

<sup>43</sup> La *Canace*: tragedia in 5 atti, Brescia, Bettoni, 1818.

<sup>44</sup> Da Camillo Ugoni a Giuseppe Nicolini, in *Appendice di Poesie* cit., p. XLVIII, 17 Maggio 1817.

<sup>45</sup> All'Ateneo la *Canace* era già stata letta e prima ancora alla Pantomofreni, «I Commentari» dell'Ateneo, 1816-1817, p. 25.

<sup>46</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene. A Ferdinando Arrivabene, Brescia 21 Giugno 1818.

<sup>47</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene. A Ferdinando Arrivabene, Brescia 20 Agosto 1818.

<sup>48</sup> Clorinda (nome della stessa creatura del Tasso, fatto più drammatica e meno tragica) inedita, breve estratto pubblicato dal Pallaveri in *Poesie* cit., p. XLIX (1818 recitata).

<sup>49</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene, A Ferdinando Arrivabene, Brescia 20 Agosto 1818.

<sup>50</sup> Pietro Borsieri (1788 Milano - 1852 Belgirate Novara). Uno degli uomini più importanti del 'foglio azzurro'. Condannato a venti anni di carcere allo Spielberg, ne uscì dopo dodici con la pena commutata nell'esilio e venne deportato in America dove visse insegnando l'italiano. Rientrato in Europa nel 1838, prese ancora parte alle 5 giornate di Milano. Dopo Custozza dovette riparare in Piemonte, dove condusse una misera esistenza fino alla morte.

<sup>51</sup> Nicolini leggeva nel 1819 *Il Conte di Essex* (pagina dolorosa della storia inglese svoltasi sotto il regno di Elisabetta I d'Inghilterra).

<sup>52</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. A Pietro Borsieri, Brescia 24 Agosto 1819.

<sup>53</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, Brescia 14 Marzo 1826.

<sup>54</sup> La *Canace* venne lodata dalla «Biblioteca Italiana» (*Discorso sullo stile della tragedia italiana*, in «Biblioteca Italiana», Tip. Sirtori, n. 25, Novembre 1818, p. 156).

<sup>55</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, Brescia 22 Aprile 1828.

<sup>56</sup> Giuseppe Nicolini a Camillo Ugoni, in *Appendice alle poesie* cit., p. XLVIII, 31 Ottobre 1817.

<sup>57</sup> Improvvisatore di tragedie molto noto a quei tempi.

<sup>58</sup> Cesare Cantù, Camillo Ugoni a Giuseppe Nicolini, in *Il Conciliatore e i Carbonari* cit., 5 Novembre 1817, p. 246.

<sup>59</sup> Più di 20 lettere che contengono notizie importanti che coinvolgono il panorama culturale e politico del tempo.

<sup>60</sup> Cesare Cantù, Camillo Ugoni a Giuseppe Nicolini, in *Il Conciliatore e i Carbonari* cit., 5 Novembre 1817, p. 245.

<sup>61</sup> Giuseppe Nicolini, a c. di Daniele Pallaveri, *Prefazione* cit., p. XVI.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>63</sup> Era il 9 Aprile 1818.

<sup>64</sup> Sul Mompiani e la sua attività si veda Roberto Mazzetti, *Giacinto Mompiani*, Brescia, Giulio Vannini, 1932; Cesare Cantù, op. cit., pp. 13 ss. Ci giunge notizia, proprio in questi giorni, di un ipotetico rapporto fra il Nostro con il sacerdote e pedagogo Giuseppe Taverna (1764-1850) (quest'ultimo soggiornò di sovente a Brescia). Inoltre per chiarire meglio l'argomento si veda il periodico «Il Taverna», Foglio di educazione e di istruzione, Parma, 1875-1894.

<sup>65</sup> Probabilmente alludeva al Confalonieri: si veda il suo programma sulle scuole popolari lancasteriane.

<sup>66</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. A Pietro Borsieri, Brescia 24 Agosto 1819.

<sup>67</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 22 Agosto 1825.

<sup>68</sup> «Se v'è un po' di vita politica, letteraria, morale, nel cuore degli italiani, è tutta in Milano e nella sua circonferenza». Cfr. Ilario Ranieri, *Della vita e delle opere di Silvio Pellico*, Torino, Tip. Streglio, 1898, p. 99, vol. I (Lettera di Pellico al fratello Luigi).

<sup>69</sup> Bibl. Civica Angelo May, Bergamo, MSS 5/382, Brescia 28 Settembre 1819.

<sup>70</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. La lettera è sottoscritta dal Porro, Pellico, Visconti, Di Breme, Berchet.

<sup>71</sup> Elio Clerici, «*Il Conciliatore*», *Periodico milanese (1818-1819)*, Pisa, Nistri, 1903, p. 171.

<sup>72</sup> A.S.M., Processi Politici, n. 71, ind. a Giovita Scalvini, in parte edita da Elio Clerici, *Giovita Scalvini*, Milano, Editrice Milanese, 1912, pp. 26-27.

<sup>73</sup> Giulio Zuccoli, Giuseppe Nicolini a Giovita Scalvini, 2 Ottobre 1819, in *Giovita Scalvini e la sua critica* cit., p. 59.

<sup>74</sup> Bibl. Civica Angelo May, Bergamo, MSS 5/382. Lettera all'Ugoni, 11 Novembre 1819.

<sup>75</sup> Bibl. Civica Angelo May, Bergamo, MSS 5/381. Lettera di Pietro Borsieri a Giuseppe Nicolini.

<sup>76</sup> Sovente il pensiero romantico venne incresciosamente lacerato. Scrive il Pellico al fratello Luigi il 20 Luglio 1819: «il macello che si fa dei nostri pensieri è incredibile» (Ilario Ranieri, *op. cit.*, vol. I, p. 177).

<sup>77</sup> Giuseppe Nicolini, a c. di Daniele Pallaveri, *La Musa romantica*, in *Prose*, Firenze, Le Monnier, 1861, p. 72.

<sup>78</sup> Il 25 febbraio 1819 (Conc. p. 201, n. 51) Pietro Speranza, un classicista, interloquisce con i «Signori estensori» del «*Conciliatore*» e si propone di fare una carriera politica secondo i canoni classici (Canone del semi-serio-paradossale, cfr. Berchet, *Lettera semiseria*).

Il 27 maggio 1819 (Conc. n. 77, p. 313) sulle «Scuole alla Lancaster a Brescia».

Il 13 giugno 1819 (Conc. n. 79, p. 317) «Della poesia classica e occasionalmente sul romanticismo». Relazione sulle tragedie sciolte da vincoli accademici e sulla poesia in genere: «Non è vera poesia se non quella che ha ispirazione propria, ma concepita nel

sistema dei costumi e delle istituzioni e di tutti gli altri rapporti nazionali e contemporanei. Senza queste condizioni non vi può essere poesia, ove corrono queste condizioni tutto è poesia, sia essa antica o moderna».

<sup>79</sup> «L'ape italiana», Milano, Rivista Bettoni, 1819, 4° vol.

<sup>80</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 14 Marzo 1826.

<sup>81</sup> Bibl. Com. Mantova, Fondo Arrivabene, A Ferdinando Arrivabene, 18 Aprile 1820.

<sup>82</sup> Archivio Liceo Verona, n. 88, Busta anno 1820, intervento ora in: Luigi Carcereri, *Contributo alla storia dei moti e dei processi del '21*, Atti Accad. di Verona, Serie IV, vol. XII, p. 281, Verona, 1912.

<sup>83</sup> Cfr. lettere Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni, 15 Luglio 1820.

<sup>84</sup> Giuseppe Nicolini, *Il dono*, in *Poesie cit.*, (a c. di Daniele Pallaveri), p. 84.

<sup>85</sup> Margherita Petroboni Cancarini, *Camillo Ugoni letterato e patriota bresciano*, Milano, Sugarco, 1974, pp. 236-237.

<sup>86</sup> Bartolomeo Lorenzi (1732-1822) fu sacerdote e letterato oltre che professore di retorica al seminario di Verona. Compose prose e versi di argomento bucolico-pastorale e il poema didascalico *Della coltivazione de' monti*.

Cesare Betteloni (1808-1858) fu apprezzato poeta veronese, padre del più famoso Vittorio.

<sup>87</sup> Erudito traduttore, autore di una biografia sul Pindemonte.

<sup>88</sup> Con quest'ultimo Nicolini ebbe una nutrita corrispondenza.

<sup>89</sup> Bibl. Comunale di Verona.

<sup>90</sup> Accad. Concordi, Rovigo, MS Conc. 367/52.

<sup>91</sup> Camillo Ugoni, che frequentava il salotto con assiduità dal 1818, si fece portavoce delle esigenze culturali e innovatrici.

<sup>92</sup> A.S.M., Processi Politici, b. 30, p. 113, in parte edita da Cesare Cantù, *op. cit.*, p. 250.

<sup>93</sup> Angelo Mariutti, *Organismo ed azione delle Società segrete del Veneto durante la seconda dominazione*, in *Miscellanea di Storia veneta*, Venezia, 1930, p. 143. Alla voce Finali si legge: «La polizia di Venezia lo dice esaltato politico [Ugoni]. Frequenta la contessa Serego Alighieri la cui casa è centro d'unione di settari».

<sup>94</sup> Cfr. Luigi Re, *Luigi Lechi*, in *Cospirazioni e cospiratori lombardi 1821-1831. Da documenti inediti*, Brescia, Giulio Vannini, 1934, pp. 195-196.

<sup>95</sup> Il 29 aprile 1821 fu ordinata a carico dei due fratelli Ugoni una perquisizione domiciliare (A.S.M., Processi politici, b. 9, p. 759); (ordine di perquisizione 29 Apr. 1821), in cui si trovarono alcune lettere anche di Nicolini. (Archivio di Stato, Milano, b. 34, p. 341); il 10 Aprile 1822 Ugoni, in compagnia dell'Arrivabene e dello Scalvini, prese la via dell'esilio.

<sup>96</sup> Cit. in: Margherita Petroboni Cancarini, *Camillo Ugoni letterato e patriota bresciano cit.*, pp. 236-237.

<sup>97</sup> A.S.M., Processi Politici, b. 30, p. 133 (copia in b. 34, p. 341, n. 2).

<sup>98</sup> Margherita Petroboni Cancarini, *op. cit.*, p. 237.

<sup>99</sup> A.S.M., Processi politici, b. 30, p. 133 (copia in b. 34, p. 341, n. 3). Cfr. anche Margherita Petroboni Cancarini, *op. cit.*, vol. I, pp. 315-316.

<sup>100</sup> Il Cantinone o Canevone era un sotterraneo d'antico convento, ove da tavolini e sedili servivano botticelli e barili e altri mobili raffazzonati, e dove amici bresciani si adunavano a bere e «a far ciarle a debole lume e gran vivacità di motti». Come Goethe

nel Faust immortalò un luogo consimile di Lipsia, così G. Nicolini scriveva all'Ugoni il 27 Aprile 1821:

«Ho pensato un inno al gran Cantinone di S. Afra, e perdio voglio scriverlo: l'argomento è molto bello» (Cesare Cantù, *Il Conciliatore e i Carbonari* cit., p. 249).

<sup>101</sup> *Ibidem*, Camillo Ugoni a Giuseppe Nicolini, 10 maggio 1821, p. 249.

<sup>102</sup> Giuseppe Nicolini alla Contessa Maria Teresa Serego, 17 Dicembre 1833, Bologna, Zanichelli, 1884, p. 42.

<sup>103</sup> Alla contessa, Camillo Ugoni dedicò la «Storia della letteratura» e i «Saggi sul Petrarca»; Cesare Arici compose alcuni versi raffinati del «Sirmio» e il Nostro da lei trasse ispirazione per buona parte della sua lirica. Per lei compose una notevole iscrizione anche Pietro Giordani nel 1846.

<sup>104</sup> Giuseppe Nicolini, a c. Daniele Pallaveri, in *Poesie* cit., p. 79.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>106</sup> Bibl. Estense, Modena. A Luigi Toccagni, 31 Maggio 1821.

<sup>107</sup> Prospetto 14/8/1821, Archivio Liceo di Verona (busta 182).

<sup>108</sup> Rapporto generale del 15 agosto 1821 del Direttore del Liceo di Verona. Archivio R. Liceo, busta Anno 1821, n. 421. Il Direttore Ignazio Bevilacqua Lazzize era un nobile «attaccato se non al governo alla carica e alla pagnotta». Che egli fosse fazioso si deduce da quasi tutti i documenti, da uno in particolare (relazione generale del 15 agosto 1822, archivio R. Liceo, busta anno 1822-23), in cui parla a proposito degli insegnanti che nella scuola seminavano delle idee, di «Masse sovvertitrici del buon ordine». In questa relazione Giuseppe Nicolini è messo fra i prototipi della reazione agli austriaci a Verona. Là soprattutto egli mostrò attivamente il suo amor patrio.

<sup>109</sup> Una nota della Polizia [(Arch. Stato di Brescia) Alta polizia 1825, n. 58] così si esprime: «Reso arrendevole dalle passate vicende, vive or a se stesso e in seno alla propria famiglia, limitando le sue relazioni ad alcuni amici della famiglia stessa, che non offrono motivo di sospetto».

<sup>110</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 22 Agosto 1825.

<sup>111</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 29 Agosto 1825.

<sup>112</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 14 Marzo 1826.

<sup>113</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 22 Agosto 1825.

<sup>114</sup> Alcuni cenni legati al *Saggio sul Petrarca* di Foscolo sono contenuti anche nella lettera del 29 Agosto 1825. (Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni).

<sup>115</sup> 25 Novembre 1836 R.O.J. Van Nuffel, in: *Lettere di Camillo Ugoni a Giovita Scalvini*, in «Convivium», Novembre-Dicembre 1957, p. 729, lett. IV.

<sup>116</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 22 Agosto 1825.

<sup>117</sup> *Ibidem*, 27 Settembre 1826.

<sup>118</sup> *Ibidem*, 29 Agosto 1825.

<sup>119</sup> *Ibidem*, 22 Agosto 1825/29 Agosto 1825/29 Novembre 1825/14 Marzo 1826/27 Settembre 1826/22 Aprile 1828.

<sup>120</sup> *Ibidem*, 22 Agosto 1825.

<sup>121</sup> *Ibidem*, 14 Marzo 1826.

<sup>122</sup> Byron conobbe il Monti a Milano, il Giordani e il Pindemonte a Venezia, s'interessò delle opere di Alfieri e Foscolo che avevano molte analogie col suo spirito geniale.

<sup>123</sup> George Gordon Byron (Londra 1788 - Missolungi 1824). Cresciuto in una famiglia aristocratica, stravagante e dissoluta, trascorse infanzia e giovinezza tormentate,

fra l'altro, da una deformità ad un piede. Cominciò già a pubblicare nel 1806 *Fugitive pieces*, quindi nel 1809 *English Bards and Scottish Reviewers*; già si delineava la sua poetica sprezzante e spregiudicata. Insofferente agli orizzonti piuttosto ristretti della società inglese, Byron viaggiò molto e produsse, dal 1812, le sue opere più importanti. La produzione dell'inglese si può suddividere in due momenti fondamentali (e forse il Nicolini privilegiò il primo): una anteriore fase romantica irrorata dal sentimento, e una seconda fase in cui prevale il burlesco, il picaresco in cui si sposano epica e romanzo.

<sup>124</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 29 Agosto 1825 (Byron era morto nel '24. Questa potrebbe essere un'allusione di carattere simbolico. Potrebbe riferirsi anche a Walter Scott che, fra l'altro, in quegli anni lavorava ad una *Life of Napoleon* pubblicata in 9 volumi nel 1827).

<sup>125</sup> Giuseppe Nicolini, *Discorso del Romanticismo e della Tolleranza letteraria* cit., p. 74.

<sup>126</sup> Il dott. Cocchetti (1783-1877) lesse molte opere in inglese al Nicolini, Mompiani, Panigada etc. e insegnò loro la lingua.

<sup>127</sup> Nei «Commentari» è fatto cenno per l'anno 1823 al I e II canto del *Corsaro* e per il 1824 al III, segno questo che la data di composizione risulta prima della morte di Byron. Di tale traduzione esiste in Ateneo (BS) il riassunto manoscritto dei primi due canti del *Corsaro* e la spiegazione delle intenzioni di Nicolini per il terzo. L'autografo è senza data. Inoltre compare un documento in data 6 Marzo 1824, in cui Nicolini chiede a Fornasini di ritirare dagli atti (in Ateneo) il manoscritto di traduzione dei due canti del *Corsaro*, «volendo io passare alla revisione». In seguito alla revisione, egli tradusse il terzo canto e poi lo pubblicò lo stesso anno, poiché dopo la prima edizione esso uscì in tutte le seguenti, sempre identico. Si veda, per chiarificazioni, la lettera del 22 Agosto 1825 (Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni).

<sup>128</sup> *Ibidem*, 22 Agosto 1825.

<sup>129</sup> *Ibidem*, 29 Agosto 1825.

<sup>130</sup> *Ibidem*, 14 Marzo 1826.

<sup>131</sup> *Ibidem*, 22 Agosto 1825..

<sup>132</sup> *Ibidem*, 29 Agosto 1825.

<sup>133</sup> *Ibidem*, 14 Marzo 1826.

<sup>134</sup> *Ibidem*, 27 Settembre 1826.

<sup>135</sup> Bibl. Estense, Modena. A Carlo Emanuele Muzzarelli, 24 Ottobre 1829.

<sup>136</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 22 Aprile 1828.

<sup>137</sup> Di questo lavoro si ha notizia nei «Commentari» cit. del 1833 e 1834.

<sup>138</sup> Bibl. Queriniana, Brescia, A Paolo Tosi, fasc. I, cart. 90, 26 settembre 1831.

<sup>139</sup> *Commentari* cit., anno 1833, p. 146.

<sup>140</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. Ad Antonio Corbellini di Milano, 23 novembre 1832.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> All'aprirsi dell'età napoleonica la Vallardi, pur avendo la sua sede a Milano, ha importanti succursali a Parigi e a Venezia e ha carattere specializzato: commercia principalmente libri illustrati, o comunque incisioni e quadri. Quando si apre il secolo, tre dei cinque figli del capostipite Francesco sono dediti al commercio librario: Pietro, Giuseppe e Santo; e restano uniti fino al 1812 (cfr. Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 99).

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>144</sup> Bibl. Piancastelli, Forlì. Ad Antonio Corbellini, c/o ditta Pietro Vallardi, 10 Dicembre 1832.

<sup>145</sup> Giuseppe Gallia, *Elogio* cit., p. 15 e in «Commentari Ateneo» cit., anno 1858-1861, p. 332.

<sup>146</sup> Bibl. Queriniana (Autogr.), Brescia. Al Sign. Truffi e C., Cart. 90, Fasc. V, 9 Settembre 1835.

<sup>147</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio Ugoni. A Camillo Ugoni, 22 Aprile 1828.

<sup>148</sup> Ateneo di Brescia, Carteggio di Giuseppe Nicolini, foglietto autografo, unito al manoscritto *Due Novembre*.

<sup>149</sup> Nicolini era ancora sgradito all'Austria e la proposta di un'eventuale nomina alla prestigiosa struttura cittadina ebbe ancora divieti (Giuseppe Gallia, *Ateneo di Brescia* cit., p. 457), ma poi lo stesso delegato provinciale riconobbe i meriti del Nostro.

<sup>150</sup> N. 11 B/317 Queriniana. A Dionigi Strocchi, 15 Ottobre 1836.

<sup>151</sup> Bibl. Estense, Modena. Ad Antonio Rivato, 14 Febbraio 1839.

<sup>152</sup> Bibl. Civica, Trieste. A Francesco Zantedeschi, 9 Luglio 1839.

<sup>153</sup> Bibl. Estense, Modena. A Cesare Campori, 8 Febbraio 1847.

<sup>154</sup> Pubblicato dalla Sez. Lett. Art. del Lloyd Austriaco dal 1852 al 1859, Trieste.

<sup>155</sup> Bibl. Civica, Trieste. A Francesco Zantedeschi, 9 Luglio 1839.

<sup>156</sup> Bibl. Civica, Trieste. A Pierluigi Donini, 2 Dicembre 1847.

Bibl. Piancastelli. Forlì. A Pierluigi Donini, 10 Febbraio 1848.

<sup>157</sup> Bibl. Civica Piancastelli, Forlì. 10 Febbraio 1848.

<sup>158</sup> Cfr. Marino Berengo, *op. cit.*, p. 329.

<sup>159</sup> Sempre apparso su «Letture di famiglia», anno '52, p. 144.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>161</sup> Bibl. Queriniana, Brescia. A Gian Battista Pagani, fasc. II, cart. '90, 9 Luglio 1852.

<sup>162</sup> Si vedano le lettere in Bibl. Queriniana, Brescia. A Gian Battista Pagani, fasc. II, cart. '90, 14 Maggio 1855/9 Giugno 1855.

<sup>163</sup> Giuseppe Nicolini, (a c. di Daniele Pallaveri), *op. cit.* p. 390.

<sup>164</sup> Manoscritto in Ateneo a Brescia.

<sup>165</sup> «Gazzetta di Venezia», n. 171, p. 687.

Gaetano Panazza

## Note su G. Nicolini storico

Nella non vasta produzione del Nicolini la parte dello storico ha sempre avuto poca fortuna.

Non essendo la storia la disciplina dei miei studi, non intendo avventurarmi nell'esame dei suoi scritti su Robespierre, su Marmont, sugli ultimi Stuart e sulla cavalleria, che tuttavia sono redatti con la vivacità e la stringatezza di linguaggio che gli sono proprie.

In questi lavori è inoltre una passione, un «animus», degni di un romantico, ma tuttavia essi sono svolti con pari lucidità di giudizio e con equanimità.

Il mio breve intervento intende restringersi ai capitoli di argomento bresciano più facili ad essere esaminati criticamente.

Il «Ragionamento della storia bresciana» dalle origini al 1516 con le due continuazioni — quella dal 1516 al 1848 e quella sulle vicende del '48 e '49 —, infine i «Cenni spettanti alla storia e ai monumenti di Brescia» posti come introduzione al volume 1° del «Museo bresciano illustrato» saranno quindi oggetto di alcune sommarie osservazioni.

Le tre parti del «Ragionamento» costituiscono un conciso racconto della storia bresciana fino al 1849, ma esso è sempre stato trascurato dagli storici recenti, ad eccezione di Ginevra Zanetti che nel capitolo sull'epoca delle Signorie della «Storia di Brescia», voluta da G. Treccani degli Alfieri, citò il Nicolini; in passato l'Odorici cita solo una volta il testo del Nostro nelle sue Storie Bresciane, a proposito delle vicende della Repubblica bresciana del 1797.

Infatti il Da Como, Fausto Lechi e il Frugoni, sempre per lo stesso periodo storico, trascurano il racconto del Nicolini, e sempre il Frugoni nonché il Baroncelli, per la ricostruzione degli eventi del '49 bresciano o non accennano al Nostro o lo citano solo come fonte bibliografica per avvenimenti di cui il Nicolini fu diretto testimone.

L'unico giudizio positivo sul Nicolini come storico è dato da Giorgetta Bonfiglio Dosio che nel suo articolo «Studi malatestiani e prospettive di ricerca» pubblicato nei «Commentari» del 1976, quando accen-

DELLA  
STORIA BRESCIANA  
RAGIONAMENTO

DI  
GIUSEPPE NICOLINI



BRESCIA  
PER N. BETTONI E COMPAGNI  
M. DCCC. XXV.

*Nicolini e la storia bresciana.*

na alle due ristrette ma lucide pagine dedicate dal Nicolini al Malatesta con una trattazione dei problemi che, con altra ampiezza ma con simile impostazione, sono stati poi trattati dalla storiografia più aggiornata.

Infine un rapido cenno allo storico Nicolini è nell'ottimo profilo di L.A. Biglione su Viarigi nel suo capitolo sulla cultura nel sec. XIX contenuto nella «Storia di Brescia», nel quale giustamente mette in valore la bella narrazione delle X Giornate.

Fin dalle prime righe del «Ragionamento» è evidente la serietà di impostazione adottata dal Nicolini, che chiarisce gli elementi fondamentali su cui è basata la sua trattazione, disposta non più nel rigoroso ordine cronologico come era stato fatto da tutti i predecessori, dal Malvezzi al Capriolo, dal Biemmi al Bravo e come sarà per l'Odorici, anche se logicamente la sequenza temporale viene rispettata nelle linee generali, ma condotta invece secondo due idee guida fondamentali tipicamente romantiche.

Anzitutto l'idea guida della libertà: pensando che il «Ragionamento» è stato pubblicato nel 1825, questo è un argomento di grande portata e di autentico patriottismo; naturalmente questo principio conduttore è trattato in modo sottile, così da non dare troppo nell'occhio alla censura, attenta ma a volte ottusa, del Governo austriaco. Dal concetto di libertà dipende la divisione dei tre capitoli: il primo e il terzo dove tratta di Brescia non libera, ma sottomessa ad altri, fossero i Romani o i barbari, i Visconti o la Repubblica veneta; il secondo invece narra di Brescia retta liberamente a Comune, con propri ordinamenti ed una sua autonomia.

Anche per questo la narrazione in un primo tempo l'aveva fatta cessare con il 1516, perché da quell'anno al 1797 la città rimarrà soggetta alla Repubblica veneta, perciò del tutto estranea, in quanto non autonoma, agli avvenimenti politici e militari che si svolgevano in altra sede, tenendo anche presente che scopo del Nicolini era di illustrare la parte propriamente politica e militare per motivi che vedremo più avanti.

La seconda idea guida è quella dello scopo civile e morale della Storia, che non deve essere soltanto una descrizione di fatti e di avvenimenti, anche se meritevoli di ricordo, ma soprattutto fonte di conoscenza: il Nicolini chiarisce molto bene questo concetto quando specifica che vi sono episodi che non solo devono essere raccontati, ma «custoditi», lasciando naturalmente sottintendere: perché siano di esempio per tempi più propizi.

Il racconto scorre veloce, agile e sintetico, a volte distaccato e lucido, a volte ricco di pathos, ma sempre guidato da grande serietà ed equanimità di giudizio, con il necessario collegamento fra gli avvenimenti locali e quelli nazionali od europei.

Purtroppo la sua trattazione è viziata dalla credenza sulla veridicità della falsa cronaca di Rodolfo Notaio; a parte questo errore, per il quale è in compagnia con altri storici come l'Odorici, sa usare le fonti a sua disposizione in modo serio, senza appesantimenti e con quel distacco che invece a volte manca all'Odorici.

L'amore per la libertà, per l'autonomia, l'atteggiamento fondamentalmente liberale che sono propri del Nicolini sono tuttavia impersonati da uno spirito moderato che rifugge dalla democrazia quando questa si trasforma in demagogia e in anarchia, ma anche dall'autoritarismo, quando questo diventa dittatura, come bene si esprime nel saggio su Robespierre.

Da questo suo sentimento profondo per la libertà deriva la sua ostilità verso i francesi del 1797 in quanto forestieri, estranei, verso Napoleone, reo di aver ucciso la Repubblica veneta; da qui anche il suo parteggiare scoperto per i controrivoluzionari delle valli Sabbia e Trompia.

Da quella sua posizione «moderata» deriva pure il giudizio in complesso negativo intorno all'opera dei due Duumviri durante le 10 giornate, i cui avvenimenti sono esposti con una viva concitazione d'animo. Di grande interesse è, a proposito della relazione sulle Dieci Giornate, l'ipotesi, avanzata in questo convegno da Luigi Amedeo Biglione di Viarigi, che il Nicolini sia stato una delle fonti di Cesare Correnti per la sua storia della Decade bresciana.

Mentre nel «Ragionamento» il Nicolini espressamente spiega il motivo della sua scelta, fatta a ragion veduta, circa la limitazione del discorso ai fatti politico-militari, in quanto contemporaneamente Nicolò Bettoni pubblicava altre opere relative ai letterati e alla vita di illustri cittadini bresciani, nei «Cenni spettanti alla storia e ai monumenti» il discorso logicamente si allarga anche alle architetture bresciane dell'epoca romana e dell'età successiva con qualche breve cenno anche agli scultori, mentre trascura completamente la pittura e le arti applicate, in quanto fuori del suo argomento.

Giuseppe Cerri

Giuseppe Nicolini, Segretario:  
vent'anni di vita dell'Ateneo di Brescia  
(1836-1855)

*«Della vita di nessun uomo non si può dire quale essa sia,  
finché la non sia finita»  
Nicolini a Camillo Ugoni, lettera 22 aprile 1828.*

**Giurista di formazione, ma letterato per vocazione.**

Quando il 4 maggio 1817 il segretario Antonio Bianchi comunicava con lettera ufficiale all'avv. Giuseppe Nicolini la sua aggregazione al numero dei Soci Onorari del Patrio Ateneo, precisava: «Si spera che ella vorrà contribuire al maggior incremento della nostra scientifica e letteraria società colle dotte cognizioni che la distinguono». Con queste parole, apparentemente protocollari, si attribuiva ad un giovane un chiaro riconoscimento per distinti meriti culturali.

Quel giovane aveva, allora, 29 anni, essendo nato a Brescia il 28 ottobre 1788<sup>1</sup>, da genitori provenienti, per ragione d'affari, dalla nativa Val Trompia.

Per tracciare un profilo abbastanza significativo del Nostro nella sua quasi ventennale funzione di Segretario dell'Ateneo, sembra opportuno delineare, sia pure per sommi capi, il suo curriculum di studi e soprattutto la sua produzione letteraria ed il suo impegno educativo, civile e morale. Questi studi ed attività si sono rivelati molto densi e ragguardevoli tra il 1814, anno della sua esibizione all'Ateneo con la lettura del poemetto in quattro canti «Della coltivazione dei Cedri», ed il 1836, anno della sua elezione al compito di Segretario, in sostituzione di Cesare Arici, morto durante l'epidemia di colera.

Terminati gli studi d'umanità nel Liceo cittadino, Giuseppe Nicolini è inviato nello Studio di Bologna, dove si laurea in legge nel 1807, «secondo i domestici intendimenti». Trova impiego nella amministrazione giudiziaria del Regno Italico, diventando nel 1811 giudice supplente di pace del primo circondario di Brescia. Alla fine del poema dedicato



*Ritratto di Giuseppe Nicolini (S. Fenaroli)  
(Rodengo, collezione Masperoni)*

*Si dolgono gli amici che niuna effigie fedele sia rimasta per serbarci e trasmettere agli avvenire i vestigi delle fattezze esterne. Giuseppe Nicolini ebbe statura giusta, abito di corpo alquanto gracile, e innanzi l'età alquanto incurvata la persona: il crine copioso, castagno in gioventù, negli anni canuto: bruno o piuttosto olivastro il colore del viso: occhio ceruleo; e nello sguardo, e in tutto l'aspetto un'espressione malinconica, un'aria assai più meditativa e dubievole, che risoluta e vivace: vestire affatto semplice, anzi negletto: non ispedita o facil favella, non conservare lepido o brioso: ma, a grandissimo compenso, molta bontà e affabilità, e, se non molta arrendevolezza, chè d'indole fu anzi tenace, assai tolleranza e rispetto pel sentire altrui quando diverso dal suo. Schivo e romito, per lungo tempo quasi non visse che coi libri, poi con questi e colla tenera sua famiglia. Di alti sensi, di pari che modesto e riservato, non piegò a servilità, ad adulazione, più non chiese al governo il posto che gli fu tolto, non conobbe invidie o inimicizie; e niuno, affezionato segli una volta, poté cessar di amarlo e di stimarlo.*

*Dalla commemorazione fatta da Giuseppe Gallia: «Della vita e degli scritti dell'illustre e benemerito Giuseppe Nicolini», in «Commentari dell'Ateneo» 1858/1861.*

alla «Coltivazione dei Cedri», esclama, a proposito della sua condizione di allora: «Misero inglorio allor fra i non amati / clamor del foro invano e della plebe / forzava la sorte...», mentre confesserà poi a Camillo Ugoni: «Non ho esercitato l'avvocatura perché non era il mio mestiere<sup>2</sup>».

Presto si rende conto che ben altri testi (non codici e pandette) rispondono alle sue aspirazioni intellettuali e spirituali: sono quelli dei classici e dei filosofi. Si disinteressa sempre più all'impegno legale per dedicarsi, sull'esempio dell'amico Cesare Arici (a sua volta ex giurista), che considera un «Maestro», a tradurre Virgilio, Ovidio ed altri latini, specie per trovare in essi ispirazione ed esempio nella composizione della poesia didascalica.

A proposito del clima spirituale e culturale di quegli anni a Brescia ricorda il Gallia<sup>3</sup>, nella commemorazione del Nicolini: «Correano a Brescia memorabili anni per calore ed avanzamento di lettere e scienze. Vivevano Roncalli, Colpani, Corniani, Morcelli, Anelli, Tamburini; Antonio Bianchi nutriva nella gioventù il culto di Dante, e lo studio dei greci modelli con la sua versione di Pindaro; Arici, pubblicato di fresco gli Ulivi, dava opera al Corallo ed alla classica Pastorizia. Cominciavano Ugoni, Scalvini, Labus e con essi A. Zambelli e G.B. Pagani; da fuori erano venuti Scevola, Brocchi e Borgno, traduttore in esametri latini del *Carne dei Sepolcri*, che Foscolo aveva qui per Bettoni l'anno avanti stampati. Le memorie di tale famiglia con singolare affetto ripetonsi più volte nei versi di Arici e Nicolini».

Era una «famiglia» di eletti spiriti, in cui dominava una concordia operosa, un'ispirazione sdegnosa di ogni vil pensiero, una volontà di dare agli altri il più che si poteva di sé, specialmente nel campo educativo, in quello spiegamento di idee e di novità che la Rivoluzione e l'azione illuminata di Napoleone e del Regno Italico avevano proposto alle menti più aperte.

In questo fervore intellettuale Brescia appare, insieme con Milano, protagonista della vita culturale in Lombardia ed un centro dei più spiritualmente vivaci d'Italia.

A Brescia si rivela sempre più vivo di progetti e di programmi l'Ateneo, frequentato dagli spiriti più attenti verso «le sorti aperte e progressive» della patria.

Fondato nel 1801, aveva già acquistato una sua autorevolezza, sia per la qualità dei suoi quaranta membri attivi, sia per il numero di iniziative che promuoveva in ogni campo, da quello culturale a quello scientifico, educativo e sociale.

Aveva la propria sede dal 1813 nella Biblioteca Queriniana (dove rimarrà fino al 1888), e teneva sedute regolari ogni prima e terza domenica del mese alle ore 12.

Nel 1808 appare il primo volume dei «Commentari» contenente la relazione delle memorie recitate nelle private sessioni di quella che si chiamava, all'origine, «Accademia di Scienze, Lettere, Agricoltura ed Arti del Dipartimento del Mella».

### *Esibizione all'Ateneo*

La prima esibizione pubblica in campo culturale Nicolini la ottiene, come già detto, nel 1814 leggendo all'Ateneo il poemetto «Della coltivazione dei Cedri», che egli aveva composto «più a gara che a imitazione» di quello dedicato agli Ulivi da Cesare Arici. L'opera sarà pubblicata l'anno seguente dal Bettoni.

Nel 1816 egli prende il posto dell'abate A. Bianchi nella cattedra di retorica nell'I.R. Ginnasio Liceo di Brescia, dove resterà fino al 1820.

Nel 1817 l'Ateneo, che ascolta con soddisfazione la sua tragedia «Canace», gli tributa il riconoscimento di eleggerlo proprio membro onorario. I Commentari di quegli anni dimostrano l'apprezzamento rivolto dal Corpo Accademico alla produzione varia ed intensa del giovane che nel '18 sarà promosso «Socio Attivo». Intanto egli si afferma sempre più romantico e liberale, come già egli si era manifestato nell'introduzione a «Canace», opera pubblicata nel 1817 da Nicolò Bettoni e dedicata a Camillo Ugoni; le sue aspirazioni spirituali si identificano con la causa propugnata dal «Conciliatore». Egli accetta l'incarico di segretario del gruppo dei collaboratori bresciani, come appare da una lettera inviata a C. Ugoni, nel settembre del 1819.

Il momento determinante della sua conversione romantica si può trovare nella pubblicazione di un'ode, strutturata in strofe saffiche, dedicata «Alla musa romantica» che è del 1818. È evidente la contrapposizione sua alla proclamazione della Musa Virgiliana dell'Arici. Questo atteggiamento egli lo confermerà in un discorso pronunciato nel 1820 all'Ateneo su «Romanticismo e tolleranza letteraria», che sarà coronato dall'accademia<sup>4</sup>.

Nel medesimo anno egli dal Liceo di Brescia passa a quello di Verona, per la cattedra di Storia Universale; ma dopo qualche mese è sospeso dall'insegnamento, per un arresto durato quasi un anno. Non condannato per mancanza di prove, egli rientra a Brescia, ma è destituito dall'insegnamento e dall'esercizio dell'avvocatura. Demoralizzato, soprattutto per non aver più ritrovato gli amici più cari partiti per l'esilio o finiti in carcere, si dà alla lettura ed alla meditazione.

Quanto mai significativa la sua confessione in una lettera a C. Ugoni: «Io sto studiando filosofia, della quale oggimai ho fatto la mia principale occupazione e il mio primo, per non dir solo, diletto; con questo

pensiero che questi studi lì, quando anche non si vogliono far fruttare scrivendo, sono sempre ottimi a ben pensare e ben vivere...

Nella mia gioventù io ho creduto che la meta più degna degli animi gentili fosse la gloria, o il solo anelarvi, ma dacché ascolto sento e scruto Platone e Plutarco e Cicerone e Seneca e altri veri filosofi, conosco che una cosa (ma una cosa sola) sta sopra anche alla gloria: e questa è la sapienza».

Intanto, studia; e approfondisce la sua conoscenza dell'inglese<sup>5</sup> per produrre traduzioni, cominciando col Byron (dal «Corsaro» del 1823; pubblicherà anche una vita del Byron stesso, finita nel 1835); si dedica anche allo Sterne e a Shakespeare del quale traduce nel 1830 il Macbeth, che gli frutterà il premio annuale dell'Ateneo.

### *Desiderio di evasione*

Se l'attività letteraria lo assorbe e lo conforta, oltre la frequentazione degli amici dell'Ateneo, rimane sempre vivo in lui il desiderio di evadere. In proposito, conviene rileggere le lettere che egli manda all'amico Camillo Ugoni in esilio volontario, insieme al fratello Filippo, a Parigi. Nella lettera del 22 agosto 1825 egli confida all'amico lontano «un grande sogno», consistente nella possibilità di trascorrere tre o quattro anni a Parigi. Nell'impossibilità di realizzarlo, egli, tre mesi dopo (29 novembre 1825), manifesta al medesimo amico (precisando «ma stia rigorosamente tra noi»), il desiderio di realizzare «un gran romanzo», da scrivere sul posto, cioè «una storia dell'indipendenza della Columbia»; e per questo chiede la mediazione dell'amico presso le autorità diplomatiche argentine, in vista dell'ottenimento di una cattedra a Buenos Aires. Quando si renderà conto che anche questa aspirazione non è realizzabile, egli scrive parole che ci commuovono. Richiama una precedente «idea di lavoro» che gli renderebbe necessaria la dimora di qualche anno a Parigi. E aggiunge: «Potrei guadagnarvi sicuri quattro franchi al giorno che tanti mi basterebbero per potermi mantenere, essendo io oggimai a mezzo a tutte le privazioni, e disposto a tutto soffrire, per fare qualcosa (o almeno tentare) di utile e di degno a questo mondo e per trovare qualche partito da questo mio avanzo di vita». Sicuramente Camillo Ugoni ascolta le invocazioni dell'amico bresciano, perché questi il 22 aprile 1828 gli manda un curriculum che gli serva per introdurlo in qualche ambiente culturale; ed è quel curriculum in cui il Nicolini incappa in un errore di data di nascita, asserendo: «Io sono nato del 1789 (28 ottobre)», mentre in realtà risulta nato nel 1788<sup>6</sup>.

È risaputo che la lettera, non sfuggita come le precedenti alla censura, era diventata oggetto di un rapporto al Presidente del Governo di

Lombardia. In esso si può leggere: «In ogni ipotesi si scorge che le tendenze del Nicolini (posto già sotto sorveglianza) sono sempre le stesse, e che agogna a espatriare anche col miserabile prodotto di quattro franchi al giorno, purché trovisi in paese nel quale abbia libertà di spiegare le proprie pericolose idee, contenute e compresse in questo Stato».

Potremmo quasi accostare a questo bisogno di evadere il suo «ritorno alle storie», secondo l'esortazione foscoliana: «La storia è garanzia del rinnovamento e della rinascita della patria», anche per sfuggire alla miseria dei tempi; ce lo prova quel ragionamento sulla Storia bresciana (Commentari 1824), che schiuderà un campo di ricerca in cui il Nicolini si cimenterà più volte in seguito.

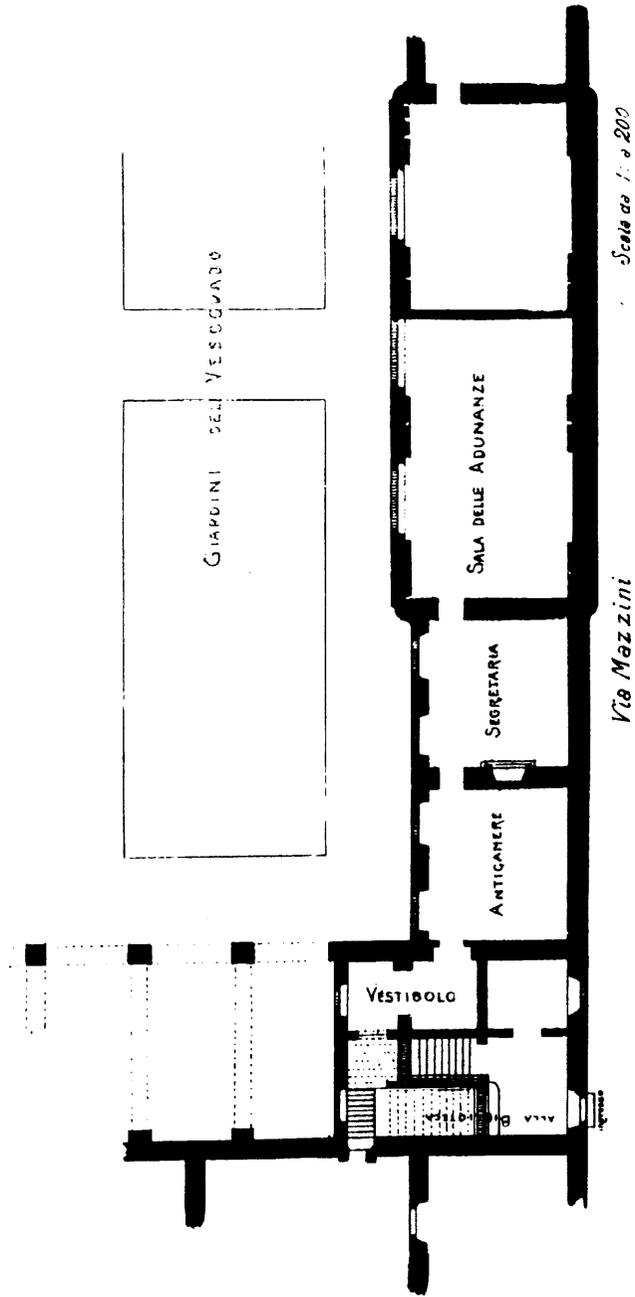
È del 1825 quella meditazione sul due novembre, che gli è ispirata dal cimitero progettato dal Vantini, dove si raccolgono i ricordi di illustri Bresciani.

Sta di fatto che questo periodo di «esilio» bresciano permette al Nicolini fino al 1836 una varia ed intensa produzione letteraria, sia storica che critica.

### *Candidato alla Segreteria (1829)*

Nel 1829, in seguito alla morte repentina del segretario abate Antonio Bianchi, che aveva svolto il proprio compito degnamente dal 1810, l'Ateneo deve provvedere alla elezione del suo successore. Nicolini è uno dei tre candidati. Rimane agli atti dell'Ateneo una lettera datata il giorno stesso dello «squittinio», nella quale il Nicolini annuncia di rinunciare (alla candidatura). Ci si chiede quale possa essere stata la ragione: forse per mantenere la prospettiva che gli veniva sempre mantenuta aperta dalla presenza di Camillo Ugoni a Parigi; oppure per timore di una opposizione dell'Autorità austriaca, considerati i suoi precedenti; o ancora per non intralciare la logica affermazione dell'amico Cesare Arici, ben degno per meriti letterari ed integrità morale, nonostante le manifeste divergenze ideologiche (neoclassico fervente l'uno, ed infervorato romantico l'altro). Così l'Arici viene eletto a grande maggioranza, mentre Nicolini accetta volentieri l'incarico di Censore<sup>7</sup>.

Il mancato impegno amministrativo gli permette di mantenere un buon livello di produzione letteraria, come è dimostrato dalla costante partecipazione alla vita dell'Ateneo, cui presenta varie letture: «Di una biografia bresciana» del 1832, consistente in una proposta di raccogliere in volumi di biografie gli esponenti della vita della sua città; la traduzione della «Parisina» del Byron, opera verso la quale l'Arici, piuttosto moralista, formulò un giudizio abbastanza caustico nei «Commentari» di quell'anno. Seguirà la lettura di «Lara», sempre del Byron, finché



verrà apprezzata molto dall'Accademia la biografia del Byron stesso, redatta dal Nicolini, che dal 1835 avrà un notevole successo in campo editoriale.

### *Elezione alla Segreteria dell'Ateneo*

Il 2 luglio 1836 il segretario Cesare Arici, da tempo malato e sofferente, muore mentre a Brescia infierisce il colera. Per crudele ironia della sorte, proprio nell'ultimo verbale da lui redatto, si parla di una memoria del socio dott. Bargnani sulle «Cagioni del cholera nell'ospedale delle pazze».

Per la sua successione sono proposti come candidati: l'avvocato Giovan Battista Pagani, che si ritira, l'avv. Antonio Buccellenti e Giuseppe Nicolini (che godrà dell'appoggio del Conte Luigi Lechi). Nella riunione di «squittinio» il successo di G. Nicolini è ottenuto «con pienezza di suffragi». Il Presidente avv. Giuseppe Saleri notifica il 29 agosto all'I.R. Delegazione provinciale la nomina di «un distinto letterato bresciano che afferma anco per l'avvenire il lustro e lo splendore del patrio Istituto». Non manca il gradimento dell'autorità, nonostante un rapporto di polizia riservatissimo<sup>8</sup> al governatore generale conte Harwig<sup>9</sup>: si parla del Nicolini come collaboratore del «Conciliatore» e processato nel '21. Si fa riferimento alle sue relazioni col conte Paolo Tosi, col conte Luigi Lechi, col Mompiani e col Vantini; tuttavia, si riconosce il suo alto valore morale ed intellettuale. Ad ogni modo, si riconosce che le sue funzioni si svolgeranno sotto la responsabilità del Presidente. Il rapporto conclude che l'accademia per i suoi scopi letterari sceglieva qualcuno che «in patria gode di moltissima considerazione, ma, anche fuori, di bellissima fama di ingegno eccellente con opere di alta letteratura che furono l'argomento degli elogi di tutti i giornali».

A proposito di questa nomina riferisce Cesare Cantù ne «Il Conciliatore e i Carbonari»: «Nel 1836 Nicolini fu eletto segretario dell'Ateneo di Brescia, e un confidente della Polizia suggeriva di non approvarlo per le sue antiche relazioni liberali, e perché fu proposto dal Lechi, che invece sfavoriva il Buccellenti. Ma il direttore generale della Polizia, interpellato, rispondeva al governatore conte Harwig, nell'ottobre: «...Il Nicolini, uomo di molto ingegno e di grande coltura, ma di guasti principi, non è amico quindi certamente del nostro Governo. Per altro la sorveglianza a cui venne sottoposto dopo la sofferta vicenda ed il suo ritorno a Brescia non ha offerto contrarie risultanze a suo carico. Da quell'epoca in poi mena una vita ritiratissima e tutta dedita allo studio, non dovendosi però tacere ch'esso ha nell'Ateneo di Brescia, di cui è membro e censore, delle strette relazioni con altri uomini di lettere, che

appartengono a quel corpo e che professano idee esaltate e principi politici simili ai suoi. Sebbene io ritenga, col parere dell'I.R. Delegazione Provinciale, che nello stato attuale delle cose non convenga di infirmare la nomina del Nicolini fatta dall'Ateneo in suo segretario, mancando un positivo pregiudizio ed una chiara prova che derivasse da moventi per fini politici, non posso per altro sottacere alle riflessioni sapienti dell'Eccellenza Vostra che l'Ateneo stesso consta in gran parte di uomini avversi all'attuale ordine di cose, per cui merita di essere tenuto in particolare vigilanza, potendo facilmente, all'opportunità di circostanze, degenerare dall'originaria istituzione scientifica, in una conventicola pericolosa».

Rispettati gli adempimenti formali ed ottenuta l'approvazione dell'Autorità governativa, il Presidente Saleri può inviare, il 6 settembre 1836, la seguente lettera di nomina:

*«Al Chiarissimo Signor Professore Giuseppe Nicolini, socio attivo, Brescia.*

*Nella sessione del dì 28 agosto ultimamente scorso il Corpo Accademico ha eletto V.S. Ill.ma a proprio Segretario, nel luogo del defunto Professore Cav. Cesare Arici; e se fu senza misura il dolore che ne venne dalla perdita di quell'illustre concittadino che onorava la nostra Accademia e l'Italia, la elezione di Lei valse a temperarlo, e ad assicurare che lo splendore dell'Ateneo non sarà per quella scemato, ma progredirà sempre a gloria della patria comune.*

*Gode l'animo alla scrivente Presidenza, che si pregia di protestarle sensi di verace e distinta estimazione, nel partecipare a Lei, Egregio Signor Professore, questa novella testimonianza di onore che il Corpo Accademico, saviamente adoperando, ha determinato di tributarle, e la invita ad assumere tosto l'ufficio affidatole: prevenendola che sarà dato ordine all'Amministrazione dello Stabilimento Provinciale di Primitiva Istruzione di mettere in corso a suo favore dal primo di questo mese il corrispondente onorario».*

Da una successiva comunicazione al medesimo Stabilimento Provinciale, da cui dipendeva amministrativamente l'Ateneo, si apprende che al segretario dell'Ateneo spettava un onorario di Lire italiane 1500 annue (pari a L. austriache 1724,114).

Contemporaneamente alla nomina, il Corpo Accademico, «per concorde acclamazione», invita il nuovo segretario a tenere l'elogio di C. Arici.

Nella seduta dell'11 novembre, il Nicolini, presentato nelle sue funzioni dal Presidente al Corpo Accademico, «ha ringraziato in parola e preso il suo posto<sup>10</sup>».

Tra le prove di soddisfazione dell'eletto è quella di poter finalmente realizzare il sogno di una famiglia, sposando, il primo gennaio 1837, nella cattedrale di Brescia, la vicina di casa Virginia Marinoni, di 23 anni, maritatasi con consenso paterno, la quale gli darà fino al 1850 ben dieci figli, come appare dai Registri di Battesimo della Cattedrale.

## NOTE

- <sup>1</sup> Si veda la precisazione nella scheda anagrafica, in Appendice.
- <sup>2</sup> Lettera Camillo Ugoni, 22 aprile 1828. (Archivio Ateneo) discorso di Giuseppe Nicolini Brescia, 1866, pag. 7.
- <sup>3</sup> GIUSEPPE GALLIA. *Di Giuseppe Nicolini*. Discorso di — Brescia, 1866, pag. 7.
- <sup>4</sup> Cfr. «Commentari 1820», pag. 15.
- <sup>5</sup> Non è stato possibile accertare come. Ma le tradizioni rivelano un vero possesso dell'idioma di Shakespeare e di Byron. Peraltro, appare anche buon conoscitore del francese.
- <sup>6</sup> V. scheda anagrafica in Appendice.
- <sup>7</sup> L'Ateneo aveva a proprio capo un Presidente coadiuvato da un Consiglio Accademico chiamato Censura, che muterà denominazione con lo statuto del 1859 («Consiglio Accademico»).
- <sup>8</sup> N. 2 dell'Archivio di Stato di Brescia.
- <sup>9</sup> Dal 1831 socio onorario dell'Ateneo.
- <sup>10</sup> Verbale redatto dal dott. Ottavio Fornasini, assistente al segretario (Archivio Ateneo).

## L'impegno del Segretario (fino al 1846)

L'incarico di segretario trova il Nicolini pieno di impegno e di entusiasmo, anche se lo costringe a ridurre la sua attività letteraria.

Sembra opportuno definire quelle che erano le funzioni del segretario dell'Ateneo sulla base dello Statuto 24 dicembre 1830, agli articoli 29-30; si vedrà che le mansioni sono molte e varie, assorbenti e, come vedremo in seguito, talvolta molto delicate.

Il Segretario poteva essere eletto, a scrutinio segreto, soltanto tra i soci attivi, «e dovrà abitare stabilmente in Brescia». Egli deve assistere ad ogni riunione accademica e stendere un processo verbale da leggere alla successiva adunanza e da pubblicare nei «Commentari». Cura la diramazione degli inviti alle varie sessioni ordinarie del Corpo accademico, da tenersi normalmente a mezzogiorno della prima e della terza domenica del mese da gennaio ad agosto-settembre, quando si indicava la seduta pubblica finale. Inoltre, spettava al Segretario «muovere e sbrigare» la corrispondenza e qualunque altro carteggio con l'autorità, ma sempre con firma del Presidente.

Era competenza del Segretario conservare le memorie lette ed ogni produzione depositata, al fine di pubblicarle o fare riferimento ad esse nei «Commentari». Lo Statuto, nei medesimi articoli, tiene a precisare che il Segretario deve tenere i registri occorrenti, i conti, l'archivio e la libreria, «mantenendo in ordine ogni cosa sotto la sua più stretta mallevoria».

Personalmente egli deve leggere due memorie all'anno, fra le quali le biografie dei soci trapassati. Sarà proprio il Segretario Nicolini a iniziare la raccolta dei necrologi, pubblicando nei «Commentari» del 1844 le biografie dei soci defunti dal 1834 al 1844 (14 soci, tra i quali figurano G.B. Gigola, G. Scalvini e P. Tosio). Con questa iniziativa egli «intese non meno di adempiere ad un carico del proprio ufficio, che di offrire un tributo di zelo all'accademia ed alla patria e di introdurre anche per il tempo avvenire una pratica che non è senza esempi nelle altre scientifiche società e che onorerebbero la nostra». Analoga serie di biografie egli pubblicherà nei «Commentari» per gli anni 1848-50 (gli ultimi redatti dal Nicolini) per ricordare i soci scomparsi dal '45 al '50, ventuno in tutto.

Ultima incombenza dell'anno accademico, riservata al periodo di pausa, fra settembre e dicembre, è quella di elaborare i «Commentari» accademici, contenenti «una esposizione imparziale, ragionata, fedele e convenientemente diffusa degli scritti e produzioni dell'anno». Le bozze dei «Commentari» erano sottoposte all'approvazione della censura ed in seguito al «placet» dell'autorità pubblica austriaca.

All'inizio dell'anno accademico, al segretario competevano l'esame e il giudizio dei libri ricevuti in dono dall'Ateneo, per riferirne alla seduta inaugurale del corpo accademico.

A sussidio del segretario, lo Statuto prevedeva un assistente o copista, retribuito nella misura di lire italiane 500 annue; fu accanto al Nicolini fino alla metà del 1851, come assistente o vice-segretario, il dott. Ottavio Fornasini.

La fondamentale esigenza, per una accurata ricerca, di operare sui e coi documenti d'archivio dell'Ateneo, ha permesso di constatare che tutto è stato ordinatamente registrato e conservato, negli «Atti amministrativi», contenenti la mole di corrispondenza e di documenti, tutti redatti a mano con svelta scrittura corsiva, abbastanza leggibile, del Nicolini, o talvolta del suo assistente cui spettava, piuttosto, la trascrizione in bella grafia. A sua volta, il protocollo si rivela ottimo strumento per seguire lo sviluppo degli avvenimenti.

Tutti i membri attivi, onorari e uditori, sono iscritti con numero progressivo in un «registro generale dei Signori Membri». Quello curato dal Nicolini è il volume secondo. Il primo volume raccoglie gli eletti a partire dal 18 settembre 1801, cioè dal momento dell'istituzione dell'Accademia.

### *I verbali delle sessioni accademiche*

Ogni riunione è puntualmente riferita nei verbali, normalmente redatti dal Segretario Nicolini, raccolti tutti scrupolosamente in apposito registro.

C'erano anche le competenze contabili ed amministrative, che erano assolte puntualmente e con somma cura dal segretario, con la collaborazione di un contabile, come risulta dagli ordinati registri, dai quadri dei resoconti e dalle schede statistiche.

È un vero piacere, se non una crescente scoperta, seguire, grazie alla dovizia e alla diligenza delle registrazioni presenti in archivio, tutto quello che si faceva non solo all'Ateneo, ma anche fuori di esso, nel campo scientifico e culturale.

Oltre agli oneri specifici del segretario, quali sono stati sopra enunciati, il Nicolini, appena nominato, si accinse con serietà e ammirazione all'elogio del proprio predecessore, Cesare Arici. La solenne cerimonia, tenutasi il 24 giugno 1837, nella sala maggiore del Liceo Ginnasio, situato nell'ex monastero di S. Domenico, diede risalto «alle benemerenze acquistate verso l'Accademia per zelo, diligenza fede ed operosità, e per la compilazione degli annuali commentari; per essi, emulando se stesso, fece dubitare s'ei fosse migliore pensatore o poeta».

Già presentando nei «Commentari» dell'anno 1836 la relazione accademica al posto dell'Arici, il Nicolini, rievocata la «fiera turbazione provocata dal colera, frastornante la pace e il culto degli studi», espose una formulazione programmatica, cui si sarebbe attenuto fino al 1851, ultimo anno di pubblicazione dei suoi «Commentari»: riferire tutto con diligenza, onestà, buon senso.

### *I Commentari*

La relazione stesa dal Nicolini per i «Commentari» del '37, cioè del primo anno della sua responsabilità come Segretario, dimostra l'intensità del suo impegno: sono ben ventisei le letture della classe «scienze», dieci di letteratura, otto ragguagli su opere d'arte, venti cenni sui saggi d'arte e mestieri (tra cui figurano produzioni di tre donne, quali «femminili passatempi che appartengono insieme alle arti industriali e a quelle del disegno»). L'anno accademico era stato introdotto nella prima adunanza (22 gennaio) da un discorso del Presidente avv. Giuseppe Saleri su «la necessità di riformare, migliorare, ampliare l'istruzione della donna».

Si lascia alla lettura diretta dei «Commentari» l'opportunità di approfondire la vasta gamma di interessi e di motivazioni che determinavano nei dirigenti dell'Ateneo la scelta degli argomenti, non solo in campo culturale ma anche in quello dell'attualità, specie nel campo sociale, scientifico, sanitario, agricolo, e sempre in nome del progresso.

L'amministrazione Saleri, attiva fino al 1846, rivelatasi quanto mai dinamica e sensibile alle problematiche del tempo, trovava nel Nicolini un perspicace e solerte animatore.

Particolare interesse in quegli anni viene rivolto dall'Ateneo all'educazione professionale ed artigiana dei giovani: vale la pena di ricordare che il 7 aprile 1837 il Saleri aprì il primo giardino d'infanzia a Brescia, nell'ex chiesa di S. Domenico. Il medesimo anno Giacinto Mompianti teneva all'Ateneo un discorso sulla «Fisica e morale educazione dei fanciulli», e qualche anno dopo il Presidente Saleri tornava appassionatamente sul problema dell'istruzione del popolo, per dare ai cittadini condizioni di vita migliori, non escludendo intenti patriottici e liberali.

La visita a Brescia del nuovo imperatore Ferdinando I nel 1838 e la concessione dell'amnistia, alla vigilia della sua incoronazione a Monza, lasciano ben sperare in un futuro civile e sociale migliore. Ritornano vari fuorusciti, fra cui Giovita Scalvini, Camillo e Filippo Ugoni. L'Ateneo fino ad allora sorvegliato accuratamente dalla polizia come ricettacolo di teste calde, liberali o rivoluzionarie, quali erano ritenuti coloro che avevano collaborato al «Conciliatore» o che avevano manifesta-

to simpatia verso la «Giovane Italia», si trova ora ad operare in condizioni abbastanza favorevoli. È un fatto che per tutta la Presidenza Saleri, terminatasi con l'elezione di Camillo Ugoni ai primi del 1846, l'Ateneo poté svolgere una regolare e ordinata attività, rispettando i programmi stabiliti.

### *I concorsi dell'Ateneo*

Notevole ripercussione sull'opinione pubblica aveva, ogni anno fino al 1851, con qualche interruzione dovuta agli avvenimenti politici, l'esposizione «d'Arte e d'Industria e produzione», nella quale si presentavano le produzioni del concorso promosso dall'Ateneo<sup>1</sup> in coincidenza con la seduta pubblica straordinaria. Per l'occasione era diffuso un elegante fascicolo contenente il programma completo della eccezionale manifestazione bresciana. Tutti accorrevano a vedere e giudicare le opere esposte, in una gara che coinvolgeva i soci e «gli esteri» (cioè i non soci), anche se incentivati dalla prospettiva della conquista di un premio consistente in medaglie, somme di denaro e attestati di merito. Nel 1837, fra gli artisti si trovano i più quotati del tempo: Giovanni Renica per le sue vedute, Faustino Joli, Angelo Inganni «altro giovane ingegno», Luigi Basiletti «altra solida gloria delle arti bresciane», Pietro Vergine, con miniature sullo smalto, e Gabriele Rottini, cui fu attribuito il primo premio per il quadro storico ad olio «La morte di Sconburga», che si trova nella sala accademica dell'Ateneo in via Tosio.

Tra le opere di industria si notano due macchine «da pescare acqua dal lago di Garda per l'irrigazione dei seminati», ed un'altra per facilitare lo sbarco dei piroscafi ai porti. Si trovano attrezzi per le viti e macchine per l'agricoltura, sistemi di travi armate per la fabbricazione di un ponte. C'è pure un telegrafo domestico, un pianoforte pneumatico, un orologio astronomico a forza costante e scappamento libero, prodotto da Giosue Grianta che ha ottenuto il premio. Indubbiamente si evidenzia con queste iniziative un ampio ed animato quadro degli interessi della società bresciana, nello sviluppo tecnico, sociale ed economico.

### *Museo bresciano illustrato*

È conservato nell'archivio dell'Ateneo un volume dal titolo: «Protocollo e Sessioni relative agli Scavi e Museo». Esso raccoglie l'itinerario, culturale ed organizzativo insieme, che iniziatosi nel 1833 (il primo verbale, redatto dall'Arici, è del 1° agosto 1833), si svilupperà nel programma, ambizioso ed impegnativo, di dare veste grafica e documentaria a quel complesso di operazioni promosse dall'Ateneo che avevano condotto alla scoperta del Foro Romano, del Tempio Capitolino e dei

tesori contenutivi, tra cui la Vittoria Alata, ed alla successiva costituzione del Museo Patrio.

Si fa sempre più vivo il proposito, formulato dal Cav. Giovanni Labus, animatore dell'impresa, di preparare un volume intitolato «Museo Bresciano Illustrato», che si sarebbe dovuto pubblicare nel 1838, in occasione della visita a Brescia del nuovo imperatore d'Austria, Ferdinando I°.

Il lavoro preparatorio fu ripreso dal Segretario Nicolini, il quale era stato ufficialmente incaricato dal Presidente Saleri, nella seduta accademica del 5 maggio 1836 (v. verbali), della redazione della introduzione storica al volume. Il Nicolini la preparò nel giro di un anno, dandole il titolo «Cenni preliminari spettanti alla storia ed ai monumenti bresciani» (risulta agli atti che per questa collaborazione gli sarà attribuita, il 9 agosto 1847, più di 10 anni dopo!, la retribuzione straordinaria di 400 lire austriache).

L'opera, terminata nel 1° tomo nel 1844, comportava l'illustrazione dei monumenti architettonici ornamentali e figurati, in una splendida veste editoriale in 4 gr. reale, con 60 tavole in rame disegnate ed incise a cura di Anderloni, con la «dichiarazione» dell'architetto Rodolfo Vantini e dell'archeologo Giovanni Labus, per i tipi della Tipografia della Minerva.

Il volume, appena terminato, fu offerto all'Imperatore il 29 dicembre 1844, con un indirizzo d'omaggio del Presidente Saleri, in cui si ricorda la sua visita al Museo Bresciano, e si spiega che l'opera «fu tardata per accadimenti molteplici che sogliono intervenire in somiglievoli imprendimenti».

Il Governo ricambiò, il 27 maggio 1845, con due opere importanti della I.R. Biblioteca privata: la monumentale «Description de l'Egypte» in 20 voll. (con le prime prove di stampa) e «Niello Antipendium dell'abazia degli Agostiniani in Klosternenburg», che si conservano nell'attuale sede dell'Ateneo.

La spedizione dei volumi fu fatta con lettera di trasmissione firmata dal Gran Ciambellano C.te Maurizio Dietrichstein, Gran Maggiordomo di Corte-Prefetto della Biblioteca, «che ha l'onore di appartenere come Socio ad un celebre Istituto, e come il più zelante ammiratore». (Era stato fatto Socio onorario dell'Ateneo nel 1840).

Una copia dell'opera era stata offerta anche al Re di Prussia che ricambiò con una medaglia d'oro (verb. 25-2-1846).

Dal 1838 tutti i verbali nel citato registro sono scritti dal Nicolini fino al 1855 (la registrazione terminerà tre anni dopo). Se molti problemi organizzativi, amministrativi ed economici furono da risolvere per l'edizione del primo tomo, maggiori di numero e importanza quelli in-

sorti per la realizzazione del II tomo, destinato ad illustrare i monumenti epigrafici. Le prime difficoltà sorsero per la morte di quello straordinario animatore ed organizzatore che fu il Labus e per la conseguente scelta di un continuatore.

Una delle ultime lettere preparate dal Nicolini come Segretario è indirizzata alla Congregazione Municipale di Brescia (19 luglio 1855), per proporre di affidare l'incarico all'archeologo G.B. De Rossi di Roma.

È noto che l'impresa si concluderà più tardi (nel 1874), quando Theodor Mommsen riunirà in un volume del «Corpus Inscriptiorum Latinarum» tutti i monumenti epigrafici, realizzando così il II° Tomo del «Museo Bresciano Illustrato»<sup>2</sup>.

### *Letture del Segretario*

Come abbiamo visto, uno dei doveri statutari del Segretario dell'Ateneo era quello di tenere ogni anno due letture accademiche. I molteplici ed assorbenti impegni nella nuova carica costrinsero il Nicolini a rimandare all'8 marzo 1839 la sua prima lettura da Segretario, che è dedicata a Gualtiero Scott.

Si nota nel Nicolini una persistenza nel proposito di offrire una larga conoscenza degli scrittori contemporanei europei, in particolare di quelli inglesi. Questa volta il Nicolini aggiunge un sottotitolo: «Saggio biografico», sicuramente per mettere in risalto non tanto il valore delle opere esaminate, quanto il contenuto della esistenza e della ispirazione dell'Autore. Nel caso specifico, si ottiene un'esplorazione dell'indole, dei costumi e della dignità di un cittadino esemplare e di un ottimo padre di famiglia. Non si dimentichi che l'esperienza familiare per il Nicolini era iniziata da poco e questa esperienza, tra l'altro, l'aveva portato a riflettere sulla sobrietà dei desideri, sull'assiduità nel lavoro, sulla devozione alla patria, sull'amore della famiglia e sul rispetto dell'amicizia.

Altre letture farà il Nicolini negli anni seguenti, cui si accennerà al momento opportuno.

### *Commemorazione del Conte Tosio, morto nel 1842*

La relazione accademica del 1842 fa considerare, fra gli altri, due avvenimenti di grande rilievo nella esistenza dell'Ateneo, destinati ad incidere sul suo avvenire.

Il primo è offerto dalla «grave amarissima perdita di un esimio fratello», il Conte Paolo Tosi, mancato, «inopinato e improvviso», il giorno dieci di gennaio<sup>3</sup>. In un commosso ed affettuoso ricordo, il Nicolini parla di lui come «ornamento non solo della patria accademia ma del-

l'intera città; indimenticabile per le elette virtù e per le benemerite sue largizioni alla patria».

Nell'elogio funebre del Conte Paolo Tosi, detto successivamente nelle pubbliche esequie nella Chiesa di S. Alessandro<sup>4</sup>, il medesimo Segretario Nicolini, dopo aver dichiarato che «le lettere erudirono il suo spirito, le arti innamorarono il suo cuore, le sue ricchezze ne ornarono la casa, la sua larghezza ne arricchì la patria», continua: «nella speranza che tanta liberalità serva di incitamento mi rivolgerò collo sguardo per Brescia, e vedendovi un insigne museo d'antiquaria, già famoso in Europa, una fiorente accademia di scienze e di lettere; distinta fra le italiane, una pubblica biblioteca, cospicua tra le comunali, e tant'altre fondazioni in servizio degli studi, della educazione, della pietà, dei costumi, domanderò se una fondazione altresì non può sorgervi in servizio delle belle arti; mi volgerò collo sguardo fuori di Brescia, e vedendo una accademia di belle arti fondata in Pavia, in Bergamo e persino in un'umile terra dell'alpestre Valcamonica<sup>5</sup>, domanderò se un'accademia di belle arti non potrà fondarsi anche in Brescia, nella prima fra le città provinciali di Lombardia, nella patria di Bonvicino e di Gambara.

Apriamo dunque gli animi nostri alle migliori speranze, e dalla bresciana generosità, dall'esempio dei vicini paesi, e dal tempo aspettiamone l'adempimento».

L'esortazione rimane valida ancora a 150 anni da quando è stata pronunciata!

Lo stesso Tosio, tra le molte elargizioni, aveva deciso un legato in favore dell'Ateneo, affinché fosse disposto un assegno annuo di Lire 800 (Legato Tosio) a beneficio «di giovani scarsamente provveduti di fortuna ed avviati allo studio delle belle arti».

Insieme con il lascito più importante, fatto alla città di Brescia, quello della sua preziosa pinacoteca e della sua ricca libreria, è da citare, poiché meno noto, quello di L. austr. 72.000, «da erogarsi in oggetti di pubblica beneficenza a giudizio di una Commissione da eleggersi da Mons. Vescovo, dal Podestà e dal Presidente dell'Ateneo».

Un omaggio di stima e di gratitudine è rivolto dall'abate prof. Zambelli alla Contessa Paolina Tosi Bergonzi, morta il 3 aprile 1846<sup>6</sup>:

«In questo giorno si spense in Brescia una famiglia ch'era lo specchio della cortesia più squisita, un raro ornamento della nostra patria, l'amore di tutti i più colti e ragguardevoli cittadini.

Si chiuse una casa che era veramente il dominio delle belle arti, l'esempio del buon gusto e dell'eleganza, ove non meno de' capolavori che vi eran riposti, davano meraviglioso diletto le ospitali accoglienze che trovavano forestieri ed amici».

In questa casa, ristrutturata e decorata dal Basiletti e dal Vantini secondo le richieste e le esigenze dei Tosio, donata dai proprietari al Comune di Brescia, è installato l'Ateneo dall'inizio del XX secolo.

### *Lascito Gigola*

Un altro avvenimento messo in risalto dai Commentari del 1842 è quello determinatosi con la scomparsa a Milano, il 7 agosto 1841, del celebre miniatore Giambattista Gigola (nato a Brescia nel 1769), che aveva impresso «nuovo impulso alla sua difficile arte».

Annota il Nicolini<sup>7</sup>:

«Non è nostro proposito di encomiare la sua eccellenza nell'arte, bensì di far pubblico un suo atto di insigne munificenza e di carità verso la patria. Questo valentissimo artista, non meno che meritissimo, istituì, erede di tutto il suo considerabile avere l'Ateneo di Brescia, ordinando che tutta la rendita sia convertita in perpetuo nella spesa di monumenti marmorei, da erigersi nel Campo-Santo della città in onore degli uomini illustri bresciani che più si saranno distinti nelle belle arti, nelle lettere, nelle scienze, ovvero per qualche azione luminosa e straordinaria. L'eseguimento di questa nobilissima istituzione dovrà cominciare alla morte della vedova di lui, istituita usufruttuaria della sua sostanza».

L'esecuzione di questa volontà testamentaria occupò il Segretario Nicolini sino agli ultimi giorni della sua esistenza, in appoggio all'intervento svolto a questo scopo dal Barone Girolamo Monti, come si vedrà più avanti.

### *Tiratura dei Commentari*

Circa la tiratura dei Commentari, una notizia interessante si ricava dal verbale in data 30 aprile 1846, là ove si dice che i soci Luigi Lechi e Giuseppe Gallia sono incaricati di «un ribasso per la stesura dei Commentari, da eseguirsi in numero di trecentocinquanta esemplari, trecentoquaranta dei quali in carta Leon Pavia e dieci in velina, quattro dei quali destinati per S.M.I.R. Ferdinando I°, per S.A.I. il principe Vicere e per L.L.E.E. Principe di Metternich e Ministro Kolowat da legarsi in pelle e gli altri alla Bodoniana».

## NOTE

<sup>1</sup> Ed annunciato in città e provincia con affissione di grandi manifesti (ancora agli Atti).

<sup>2</sup> Sulle vicende della pubblicazione del «Museo Bresciano Illustrato» si fa riferimento allo studio di UGO VAGLIA: *Editori e Tipografi a Brescia nell'Ottocento* in «Ludovico Pavoni e il suo tempo»; Atti del Convegno di Studi, pag. 183 segg. Milano, Ed. Ancora, 1986.

<sup>3</sup> Così in «Commentari dell'anno 1842», pag. 3. Nei testi consultati appare spesso la data 1843 per la morte del Conte Paolo Tosio, avvenuta l'11 gennaio 1842 all'età di anni 74 (cfr. Registro dei defunti della Parrocchia di S. Alessandro in Brescia).

<sup>4</sup> GIUSEPPE NICOLINI *Elogio funebre del Conte Paolo Tosi detto nelle sue pubbliche esequie in S. Alessandro di Brescia, il giorno XIII luglio 1843*, . Brescia, Tipografia della Minerva 1843.

<sup>5</sup> È l'Accademia di Lovere, fondata dal cremasco Luigi Tadini nel 1828.

<sup>6</sup> Commentari 1846, pag. 183.

<sup>7</sup> Commentari 1842, pag. 172.

## **Il segretario negli anni gloriosi e drammatici (1847-1851)**

Si è dato finora un resoconto sommario dei principali aspetti della vita e dell'attività dell'Ateneo per definire l'impegno del suo segretario. Nonostante il controllo sempre esercitato dalla polizia, si deve riconoscere che, nell'insieme, c'è stato un abbastanza regolare svolgimento di programmi e di iniziative senza troppi intralci. Si può concludere che il lungo periodo della presidenza dell'avvocato Giuseppe Saleri, succeduto al barone Giordano Monti nel 1832, pur nel rispetto di una evidente prudenza, è stato illuminato e progressista fino alla sua conclusione, nel 1845. Dominanti nel suo intenso programma figurano scopi altamente sociali: l'elevazione delle classi più modeste, la lotta contro la miseria fisica e morale ed ogni forma di ingiustizia, promuovendo soprattutto l'istruzione e l'educazione, mentre lo sviluppo civile doveva essere sempre associato alla diffusione dell'idea nazionale.

### *La presidenza di Camillo Ugoni (1846-1848)*

Per la prima seduta accademica, il 25 gennaio 1846, il verbale recita: «Essendo gli attuali presidente e vice-presidente scaduti di lor carica, risultarono eletti a pluralità assoluta il nob. Bar. Camillo Ugoni a Presidente ed il Signor Avvocato Gian Battista Pagani a Vice Presidente». Il verbale della seconda sessione accademica dell'1 febbraio 1846, si limita a dire che il nuovo presidente legge un discorso di ringraziamento per la sua elezione. I Commentari del 1846 non presentano, come al solito, il discorso del presidente: si può supporre che il passaggio delle funzioni sia avvenuto non tranquillamente, soprattutto considerando le differenti personalità del vecchio e del nuovo presidente. Non si dimentichi che la nomina di Camillo Ugoni rimetteva in luce un uomo che era ben noto per i suoi trascorsi politici e di esule, in un periodo, oltretutto, in cui stavano maturando eventi d'importanza nazionale.

### *L'inizio dei guai: riforma dello Statuto*

I guai cominciano con la sessione della Censura (Consiglio Accademico) dell'11 luglio 1847 che, sotto la presidenza di Camillo Ugoni, prende in esame la proposta di «misure di massima», avanzate dai censori Luigi Lechi, Giuseppe Gallia, Giovan Battista Pagani, vicepresidente, per modificare gli artt. 20, 22, 25 dello Statuto, riguardanti la nomina del Presidente per un biennio, scaduto il quale avrebbe preso successione di diritto il vice-presidente. Inoltre, si attribuisce al vice-presidente, maggiore autorità in sede di «Censura», con l'inevitabile risultato di esaurire l'Assemblea. Era evidente la manovra intesa a far tacere il parti-

to Saleri. La Delegazione Provinciale, cui l'Ateneo doveva notificare inviti ed ordini del giorno, in particolare per la sessione ordinaria del 18 luglio, fa sospendere ogni deliberazione. La medesima delegazione ne darà spiegazione alla presidenza del Governo, a Milano, con un rapporto del 2 agosto, in cui si parla di «manifeste critiche», concludendo che le riforme avrebbero turbato la tranquillità dell'Ateneo. Al divieto dell'autorità la presidenza dell'Ateneo accampa ragioni considerate valide, in quanto riconosciute dall'art. 10 dello statuto accademico. Naturalmente l'autorità provinciale, proprio riferendosi ad un articolo dello statuto, sostiene la non validità del medesimo e, con lettera 10 novembre 1847, «ordina all'Ateneo di dare opera quanto prima alla redazione e compilazione di uno Statuto da essere sottoposto alla superiore approvazione, non essendo l'attuale Statuto ancor superiormente riveduto e approvato». Indubbiamente, la situazione non doveva essere delle più tranquille, in sede accademica. Se ne può avere una prova considerando il contenuto del verbale dell'ultima sessione della Censura del 1847, convocata per prendere in esame una lettera del socio ordinario Luigi Fornasini. Questa lettera si inseriva in una polemica interna dai termini piuttosto vibrati. Ma è proprio qui che noi vediamo che la dirigenza offre un saggio dell'equilibrio e della saggezza che la animano in momenti delicati. Nel verbale redatto dal Nicolini si legge: «Quantunque riesca doloroso il trovare lo scritto del Dottor Luigi Fornasini ingiustamente offensivo alla presidenza ed alla censura, pure, nel solo desiderio del bene, si delibera di pregare il Presidente di far prova con una lettera di nobili ed amorevoli sensi di richiamarlo a migliore consiglio».

L'indifferibile problema della revisione dello statuto si pone subito nella prima seduta del nuovo anno accademico, il 2 gennaio 1848. Il Presidente dà lettura della lettera citata.

Nella medesima seduta, il Segretario dà prova della sua formazione giuridica, trovando un cavillo per dipanare la controversia riguardante la nomina del presidente e del vice-presidente allo scadere del biennio. Il problema fondamentale è quello di vedere se si può procedere alla riunione prima dell'approvazione dello statuto.

Si fa valere quello in vigore «da considerarsi provvisoriamente vigente, poiché se per tale non si considerasse, non si potrebbe concepire come potesse l'Ateneo sussistere, essendochè il concetto di società include necessariamente anche quello di uno Statuto qualunque che la costituisca e la governi».

### *Elezione del Conte Luigi Lechi a Presidente (gennaio 1848)*

Questa argomentazione essendo stata accolta dalla maggioranza ed essendo i soci attivi presenti in numero legale, si decide che lo «squittinio» avvenga per la proposta votazione dei nuovi presidente e vicepresidente. Risultano eletti Presidente il Conte Luigi Lechi<sup>1</sup> e Vice-Presidente il nobile Girolamo Monti. Quest'ultimo rinuncerà per essere sostituito dall'abate Pietro Zambelli. La travagliata vicenda, che comincia da questa seduta, occuperà, come si vedrà in seguito, l'Ateneo fino al 1859. Un'accurata e documentata cronistoria si trova nell'opera «Il primo secolo dell'Ateneo di Brescia 1802-1902» (Brescia 1902). Riferiremo, perciò, qui la complessa e tormentata vicenda solo per quanto riguarda il periodo che vide la partecipazione diretta del segretario Nicolini.

Dopo la seduta del 2 gennaio 1848, l'Ateneo dà subito opera al riordinamento dello Statuto, «perché risponda ai bisogni dei nuovi tempi ed alla libera discussione», come si esprime il Nicolini invitando i soci all'assemblea.

Il neoeletto Luigi Lechi, dopo gli adempimenti svolti dalla segreteria, rinvitati i soci ad esprimere i propri suggerimenti ad una Commissione ad hoc, formata da quattro soci attivi e quattro ordinari, il giorno 16 dello stesso mese, nell'allocuzione inaugurale esorta gli accademici a cooperare con un solo animo al bene dell'accademia, soprattutto al riordinamento dello Statuto. «La discussione è libera e di tutti. Poniamoci concordi all'impresa!».

Parlando, poi, dell'Ateneo, esorta a renderlo più aderente al suo scopo di «combattere l'ignoranza ed i giudizi del passato, diffondendo l'istruzione e tutte le utili cognizioni...».

Ed aggiunge «... Riconosciuti nel nuovo codice i bisogni dei tempi, stabiliti i doveri ed i diritti di ogni socio, fissato il vero scopo dell'accademia, con voto solenne e concorde ne prometteremo l'adempimento; onde, a decoro del nostro paese, mantengasi incorrotto un istituto, nel quale il fiore dei cittadini si raccoglie in amichevoli e liberi convegni, non per applaudire ossequiosi a povere ambizioni, ma per coltivare con generoso amore il pensiero e promuovere colle utili discipline la carità della patria...».

La programmata revisione dello Statuto sarà interrotta presto dalle vicende politiche del 1848 e dalla prima guerra di indipendenza, che impedirono ogni attività dell'Ateneo fino al 1850. Quindi, il progetto del nuovo statuto verrà ripreso ai primi del '51. I verbali dell'Ateneo terminano il 5 marzo 1848 per riprendere nel 1850. Ma l'attività dell'Accademia si inserisce negli avvenimenti scaturiti anche a Brescia dai nuovi fermenti di libertà.

# Il Presidente dell'Ateneo

---

1) Ho dotti membri del corpo Accademico

La sublimità delle arti che s'agitano in pro dell'Italia, mentre interessa così profondamente e commove tutte le condizioni, e classi del popolo, non può non essere in grado particolare e supremo sentita dagli Istituti scientifici, ai quali appartiene quella classe che sopra ogni altra nudrita nelle meditazioni del vero, del buono e del grande, è la più disposta al concepimento e alla manifestazione de' voti magnanimi.

Non da ciò la Presidenza del bresciano Ateneo ha stimato conveniente che questa classe di cooperazione non debba sfere a nessun'altra seconda nel coadiuvare alla pubblica causa, e di consenso e concerto della censura Accademica, appositamente a ciò convocata, ha deliberato un'offerta da farsi col fondo dell'Istituto per gli attuali bisogni della patria, determinandone la entità nella somma di lire duemila.

Se non che, posto mente che a questa offerta complessiva e di ufficio potrebbe per avventura non starsi pagata abbastanza quella carità cittadina che vige in ogni membro di questa società  
letteraria

Sottoscrizione dei membri dell'Ateneo per soccorrere la Patria (1848)

letteraria, la Presidenza è venuta altresì nel pensiero di dover  
pur'anco prestarsi alla soddisfazione di un tale sentimento  
aprendo, ~~come~~ <sup>per</sup> colla presente, una sollecitazione di offerte per  
sonalo.

Se fossero necessarij gli esempi, direbbe che per agevolare ed  
accrescere al possibile la deliberata offerta tutti gli onorevoli scy  
ai quali per le prodotta memorie, compete il diritto di concorrere al  
al premio accademico, tutt'ora da dispensarsi, hanno già rinun-  
ciato ad un tale diritto. Ma stimando ~~non~~ <sup>non</sup> onorevole un incorag-  
giamento a chi non ne abbisogna, la Presidenza non aggiun-  
ge parole, e si restringe ad esprimere a' suoi degni colleghi l'af-  
fettuosa sua stima, ed a loro anticipare i ringraziamenti della  
patria riconoscente.

Brescia 300 Maggio 1848

Il Presidente ~~.....~~

Le di

G. Martini Seg.

Luigi Rossi	200.	Pagato
Giuseppe Viviani	50	Pagato
Salvatore Agone	100	Pagato
<del>Giambattista</del> Tommasi Lorenzi	100	Pagato.
Francesco Assione. cinquant.	50.	Pagato
Coste Arici	2. Annuo	50. Pagato
Francesco Tommasi	100.	
Pietro Galvani	24.	Pagato
Pietro Galvani per due mila e cinquanta lire	50	Pagato
Pietro Galvani per lire mila e duecento	6.	Pagato
Luigi Donagan per lire mila e quattrocento	14	Pagato
Dr. Attilio Cusi per Milano	24	Pagato
Giuseppe Alberti medico per Milano	25.	Pagato
Giambattista Paganini mil.	50.	Pagato
Dr. Paolo Squilli per Milano	30.	Pagato
Dr. Domenico Sabatucci per Milano	12.	Pagato
Dr. Francesco Girelli	25	Pagato
Dr. Carlo Cusi Lorenzi	25	Pagato
Pietro Scipioni per Milano	8.	Pagato
Pietro Vergina per "L"	20:	Pagato
Rivolano Montal per Milano lire sessanta	60:	Pagato
Dr. Gaetano Scandella per Milano	10:	Pagato
Copione Gramma	10:	Pagato
Dr. Gallo per Milano	10	Pagato
Alessandro Di Donato	10	Pagato
Dr. D'Amico	Milanesi	20.
Dr. Gallo per Milano		10



### *Sottoscrizione per la patria (maggio 1848)*

Il proclama di Carlo Alberto dell'8 marzo era arrivato a conoscenza dei liberali bresciani che aspettavano una presa di posizione da parte del Piemonte, la quale si manifesta con la dichiarazione di guerra del 23 marzo. Il medesimo giorno, alle ore tre pomeridiane, in casa Cigola si costituisce il Governo Provvisorio, che comprende, tra gli altri, ben sei membri dell'Ateneo e che viene posto sotto la presidenza del conte Luigi Lechi.

Il 13 maggio, i liberali moderati proclamarono l'unione di Brescia al Piemonte e Nicolini fu incaricato di dettare l'indirizzo con cui i 60.000 sottoscrittori bresciani offrivano la propria annessione al Regno di Sardegna.

Il registro dei verbali dell'Ateneo dà pure notizia che il 28 maggio<sup>2</sup> alle ore una del pomeriggio i membri della Censura si riunirono presso la presidenza della Congregazione provinciale, a palazzo Broletto, «per determinare l'offerta da farsi dall'Ateneo per la pubblica causa». Il segretario Nicolini presenta lo stato di Cassa, il che permette la decisione di un'offerta di L. 2.000 sui fondi a disposizione, previa rinuncia volontaria al premio accademico 1847 (rinuncia che in seguito sarà approvata da tutti gli interessati). Infine, si propone una sottoscrizione personale che viene poi proposta a tutti gli accademici con una vibrata esortazione redatta dal Nicolini, a firma del presidente Lechi:

«La sublimità delle sorti che s'agitano in pro dell'Italia, mentre interessa così possentemente e commuove tutte le condizioni e classi del popolo, non può non essere in grado particolare e supremo sentita dagli Istituti scientifici, ai quali appartiene quella classe che sopra ogni altra nudrita nelle meditazioni del vero, del buono e del grande, è la più disposta al concepimento e alla manifestazione de' voti magnanimi...

Per quella carità cittadina che vige in ogni membro di questa società letteraria, la Presidenza è venuta altresì nel pensiero di dover pur ancor prestarsi alla soddisfazione di un tale sentimento, aprendo, come fa nella presente, una sottoscrizione di offerte personale».

L'appello è accolto con grande entusiasmo come è provato dal foglio che raccoglie trentotto firme autografe col rispettivo importo della sottoscrizione, per un totale di lire milanesi 1353, soldi 2.

Durante il governo provvisorio, il Nicolini fu chiamato dal voto cittadino alla cattedra di filosofia del Liceo, che gli sarà tolta al ritorno degli Austriaci. Circa la sua costante vocazione pedagogica, sappiamo dal Gallia che egli aveva progettato la costituzione di una scuola privata di pubblica utilità in favore dei giovani destinati al commercio e ad attività domestiche; benché potesse avvalersi della collaborazione di egregi maestri, questa scuola non prosperò né visse a lungo.

Le speranze che il nuovo clima politico aveva suscitato a Brescia, vennero meno dopo Custoza ed il relativo armistizio. Il 16 agosto gli austriaci erano di nuovo a Brescia e il 21 di quel mese l'I.R. Delegazione informava anche l'Ateneo: «sono senza ulteriore effetto le disposizioni delle Autorità rivoluzionarie, con le quali vennero abrogate e modificate le anteriori procedenti dalle legittime Autorità II.RR.». Il 26 agosto l'Ateneo si limita a rispondere: «nessuna variazione». Nel frattempo l'Autorità vigente inviterà l'Ateneo, compresi gli impiegati, ad una messa solenne con canto del Te Deum in cattedrale, «per solennizzare la vittoria conseguita dall'I.R. armata sotto il comando di S.E. il V. Feld Maresciallo conte Radetzki, come pure la susseguita rioccupazione della capitale Milano dopo la scacciata degli insorgenti e loro alleati».

Nel 1849 risulta che il corpo accademico non fu mai riunito. Nel registro dei verbali figura una sola riunione della Censura in data 13 maggio, per sbrigare procedure amministrative di cassa ed anche per il bilancio del Museo Bresciano Illustrato. Non figura tra i presenti il presidente Lechi, ritiratosi ai bagni di Abano, per ragioni di salute. Sicuramente ci devono essere stati vivaci commenti ed animate discussioni in seno all'Ateneo e fuori, dopo la sospensione delle sedute<sup>3</sup>. Ma nessun accenno si scopre nei verbali o in altri atti. È evidente il proposito dei responsabili dell'Ateneo di rispettare il principio di prudenza e di favorire il silenzio. Il governo, specialmente dopo le Dieci Giornate, doveva essere particolarmente vigilante e rigoroso e non si sarebbe aspettato niente di meglio che critiche e reazioni in campo accademico per prendere misure radicali.

### *Le Dieci Giornate*

Nicolini, per proprio conto, vede, osserva e nota. Così noi possiamo trovare tra le sue carte inedite, raccolte dal Pallaveri<sup>4</sup>, un diario che raccoglie quanto avviene a Brescia durante le dieci giornate<sup>5</sup>. Si tratta della registrazione quotidiana fatta da un testimone oculare, attento ed obiettivo. Purtroppo questa opera del Nicolini è pressoché ignorata, mentre varrebbe proprio la pena di prenderla in considerazione in sede di celebrazione del centenario della nascita del suo autore, sia come documento storico che saggio di vivace scrittura.

Nel corso del drammatico 1849, se l'Ateneo non svolse attività pubbliche, c'è, tuttavia, la prova che rimase operativo, come appare dal protocollo che raccoglie sedici registrazioni, sia pure di carattere amministrativo.

### *Ripresa delle sessioni accademiche*

Le sessioni accademiche riprenderanno solo il 22 aprile 1850, previa autorizzazione dell'autorità tutoria, ed alla presenza, «durante l'attuale stato eccezionale del paese», di un rappresentante politico (che era allora il conte Belgioioso). In questa prima sessione si affronta un problema alquanto scabroso, qual è quello dell'elezione del nuovo direttivo. La seduta, come appare dal relativo verbale, non è delle più tranquille per i cavilli procedurali avanzati. Ciononostante, si poté decidere in merito alle proposte e votazioni conseguenti, che portarono alla rielezione nelle rispettive cariche del Presidente Lechi e del Vicepresidente Zambelli, questi a pieni voti, mentre il primo ottenne diciotto voti favorevoli e due contrari. Nella medesima seduta si votò pure la conferma del Segretario, che venne rinnovato nella sua carica a pieni voti per un altro quadriennio. Si vedrà in seguito quali conseguenze comporterà per la vita dell'Ateneo questa rielezione del Presidente Lechi.

La tardiva ripresa accademica non poté permettere un nutrito programma culturale. Tuttavia, i Commentari elencano, per il 1850, ben sei letture, che data la particolarità delle circostanze, ci piace elencare: «Sulla storia degli Svizzeri considerata sotto l'influsso del paese che abitano» di Filippo Ugoni; «I Visconti e gli Sforza» di Francesco Ghibellini; «Cenni storici sulla Franciacorta» di Gabriele Rosa; «Memorie antiche di Lonato» dell'abate Zambelli; «Storie bresciane nella prima metà del secolo XVI» di Federico Odorici ed, infine, una relazione dello stesso presidente Lechi «Sulla tipografia bresciana». I Commentari di quell'anno danno pure notizia di altre iniziative: aggiudicazione dei premi alle produzioni accademiche, anche se la pubblica esposizione non fu allestita, essendo ancora occupato dai militari il salone del Ginnasio.

### *Partecipazione dell'Ateneo per le vittime del Mella*

Il seguito dei verbali del 1850 dà pure notizia di quella impressionante sciagura, che colpì la provincia di Brescia nella notte tra il 14 e il 15 agosto, con lo straripamento del Mella. Nei Commentari del 1851<sup>6</sup>, che riportano la sintesi della comunicazione fatta all'Ateneo dal socio avvocato Angelo Mazzoldi, si trova scritto: «Vivrà in perpetuo fra i posteri la memoria del marzo del 1849, nel quale provò la città di che sia capace il furore degli uomini, così non ultima fra le memorabili sventure sarà nella nostra storia quella dell'agosto del 1850, nel quale soggiacque la provincia ai furori della natura», con allusione ai disastri causati dal Mella. Per soccorrere i sinistrati, l'Ateneo mise a disposizione un'offerta di lire 200. Offerte giunsero a Brescia, in uno slancio di solidarie-

tà nazionale; e la distribuzione dei soccorsi fu affidata ad un comitato a capo del quale fu nominato l'avvocato Giuseppe Saleri.

Introducendo il volume dei Commentari comprendente il triennio 1848-50, sotto il tradizionale motto oraziano «*series juncturaque*», il segretario Nicolini precisa la ragione della riunione in un solo volume dell'attività dell'Ateneo, «perché nel corso di questo memorabile e funesto triennio, colpa di trambusti politici, essendo le tornate dell'Istituto state interrotte sull'entrare del marzo dell'uno de' citati anni e non ripigliate che a mezzo l'aprile dell'altro, venne con ciò da tre anni ad uno appena soltanto a ridursi l'operosità e, per così dire, la vita scientifica dell'accademia».

Se il 1850 appare come un anno di assestamento, soprattutto per la scarsa durata del periodo operativo, il seguente, come vedremo, sarà quanto mai impegnato. Prima ancora della riapertura delle sessioni, ci si dà da fare per riprendere la revisione dello statuto; nella sua sessione del 22 dicembre 1850, la Censura approva all'unanimità che nella prima tornata dell'imminente anno accademico si proponga ai membri di «admettere a votare il nuovo statuto anche i soci onorari di città e provincia». L'elenco di tutti i Soci (quello degli Attivi con le rispettive cariche) è stato opportunamente pubblicato a conclusione dei Commentari del 1850<sup>7</sup>.

*Ripresa della discussione del nuovo Statuto.  
Discorso del Presidente Lechi (5 gennaio 1851)*

Inoltre, si discute sull'opportunità di mantenere la commissione eletta il 20 febbraio 1848 per compilare il progetto di Statuto, oppure di rinnovarla anche per inserirvi i soci onorari. Di queste due questioni proposte alla prima tornata accademica, il 5 gennaio, ottiene l'unanimità la prima; mentre per l'altra (ammissione al voto degli Onorari), si decide di rinnovare la commissione, per includervi i soci onorari. Così sarà fatto da tutti i 34 elettori presenti, che scelgono quattro soci attivi e quattro onorari, per formare la nuova commissione incaricata della riforma dello Statuto. I compiti di questa commissione sono chiaramente definiti dal presidente Lechi nella sua allocuzione letta all'Ateneo nel corso della medesima seduta<sup>8</sup>. È un discorso che meriterebbe molto spazio che qui non c'è concesso; ci limitiamo a citarne qualche estratto che dia un'idea dell'importanza di esso e del vigore contenutovi.

Il presidente Lechi, partendo da una calorosa esortazione alla fondamentale concordia «*della mente e del cuore*», invita tutti i soci a gettare «uno sguardo imparziale al passato di questa patria istituzione» per trarre dalle alterne vicende della sua esistenza la lezione più salutare.

Fatta la cronistoria delle vicende relative al rinnovamento dello Statuto, esclama:

La qualità della commissione e i sentimenti da me proclamati, per quanto il concedessero i tempi, nel mio discorso, acquetarono i ragionevoli e persuasero ognuno delle intenzioni leali dell'Ateneo; e già cominciavasi ad accorre proposte in iscritto dei soci, allorché sorvenne il marzo.... Or eccoci, o colleghi, sul riprendere gli intermessi lavori. Con quale intendimento vi ci porremmo? Tre anni di avvenimenti tanto diversi, di ansie, di sciagure, di disinganni crudeli, non sieno invano trascorsi anche per noi? Qual Bresciano, dopo sì fiera esperienza si accosterebbe a questo tempio sacro alla scienza, al progresso e al decoro della nostra carissima patria senza recarvi propositi di concordia, affezioni fraterne, miti consigli, e abnegazioni e speranze....!

Questa confortevole certezza che mi fa sedere ancora tra voi, e di tutti voi mi circonda, destò in me (e non in me solo) un desiderio, che la formazione del nuovo statuto, il quale dee reggere l'intiero corpo, fosse da tutti i soci, senza distinzione di attivi e di onorarj, non solo discusso, ma fraternamente votato, onde torre a' malevoli perfino il sospetto che un'ombra sola di privilegi o di gelosia potesse dividere una famiglia bresciana in opera di comune interesse.

Se lice paragonare le grandi cose alle piccolissime, togliamoci pure a modello la Francia nel proporre colla perspicacia e colla generosità del suo popolo le nostre leggi, ma promettiamone l'esecuzione al modo inglese, operando concordi il bene, pur dov'esse no'l comandassero; e persuadiamoci che alcuna riforma non potrà tornar utile davvero alla nostra accademia se non quando i suoi membri lealmente e fraternamente congiunti in una volontà, mostreranno coll'opera e col consiglio di volere, sopra ogni cosa, il verace splendore di questo patrio istituto, al quale allora non mancheranno che tempi men tristi!

E si aggiunge la esortazione finale del discorso tenuto il successivo 18 maggio, per la presentazione del progetto alla votazione:

Colleghi carissimi! Al principiare dell'anno 1848 inaugurammo questa riforma col voto che a'nostri lavori presiedesse la mente non disgiunta dal cuore...!

I nostri lavori furono interrotti da atroci sventure...! Ma la dolorosa esperienza non sarà senza frutto se, ripigliandoli oggi collo stesso proposito, daremo esempio di quella concordia che dalle tenui conduce alle cose maggiori e fa di sé ben augurare una patria, per quanto infelice.

L'avvenimento culturale ebbe immediata ripercussione sulla stampa cittadina: in senso critico e polemico nella «Sferza», giornale austriacante, diretto da Luigi Mazzoldi (vedremo in seguito quale misura dovrà prendere l'Ateneo nei suoi confronti), mentre il «Cenomano», giornale patrio di Scienze, Lettere, Arti e Varietà, che ebbe purtroppo vita breve, concludendo la propria cronaca sull'avvenimento dice che alla

fine del discorso ci fu «pieno ed universale applauso di tutti» e aggiunge: «forse fin qui con esempio unico, il corpo accademico, gli attivi cioè per atto di votazione e gli onorari per atto di acclamazione ne vollero la stampa immediata. Il seguito della sessione successe con eguale riuscimento di fratellvole concordia».

### *Letture del Segretario e di altri Soci*

Nell'attesa della preparazione del nuovo progetto di Statuto da parte della Commissione ad hoc, il Corpo Accademico ha frequenti riunioni, durante le quali sono proposte alcune letture: il 13 aprile è la volta del Segretario Nicolini che, nella scia di quella mediazione culturale europea intrapresa dai tempi del «Conciliatore», presenta un saggio di traduzione del «non traducibile» *Yorik* di Sterne. A pag. 111 dei «Commentari» del 1851 si legge: «non tanto per valore della cosa, quanto per esigenze d'ufficio, deve ora il segretario far cenno di un tenue suo saggio di traduzione, preceduto da una breve notizia intorno all'autore...

Il breve saggio di traduzione consiste in tre capitoli del *Tristano Shandy*, nei quali si tratta dell'indole, costumi, opinioni e morte di Yorik, persona immaginaria e fantastica, ... in cui si crede che l'autore abbia voluto rappresentare se stesso». È evidente il compiacimento del medesimo Nicolini per il personaggio studiato. La lettura delle dieci pagine dedicate all'argomento nei «Commentari» offre un interessante saggio della maniera seguita dal Nicolini nel tradurre uno scrittore, anch'egli inglese come gli altri precedentemente tradotti, cominciando dal Byron.

Nello stesso mese, gli accademici ascoltano una lettura di Federico Odorici su «Analogia fra due memorabili oppugnazioni sostenute nel 1512 e 1849 dalla città di Brescia». Il Nicolini nei «Commentari» sfiora appena il contenuto della relazione, «una delle più singolari e curiose coincidenze della storia». È sicuramente un bell'esempio di arte diplomatica! Ma d'altra parte non poteva fare altrimenti.

Nello stesso periodo il socio avvocato Angelo Mazzoldi<sup>9</sup>, che aveva solo il nome in comune col famigerato direttore della «Sferza», tiene una relazione dal titolo: «Della Valtrompia e della innondazione del Mella», e nella tornata seguente presenta una sua imminente pubblicazione dedicata a «Brescia, le sue memorie, il suo Museo e i suoi Monumenti».

### *Revisione dello Statuto*

Il giorno 18 maggio 1851, «con acconcio discorso del Presidente, che ne ragionò gli intendimenti che ne diressero la compilazione e le disposizioni che dal vecchio lo differenziano», si apre tutta una serie di

tornate accademiche (almeno dieci) che si concluderanno il 7 settembre, durante le quali viene svolto un attento e meticoloso esame di ogni articolo dello Statuto, con relativa discussione e votazione. Varie pagine del registro dei verbali sono piene di accurati resoconti del segretario Nicolini.

Ma nel frattempo qualche fatto increscioso è avvenuto, cominciando dalla lettera di dimissioni presentata proprio il 18 maggio dal dott. Ottavio Fornasini, dopo venti anni di incarico come assistente del Segretario. Non si cela, pochi giorni dopo, la dispettosa reazione del presidente Lechi che traccia un'energica riga sull'ultima frase della lettera di «ben servito» per la liquidazione amministrativa stilata dal Nicolini, frase che diceva: «mentre le si attesta la debita estimazione».

In quell'estate del 1851, il Nicolini, ben compreso del suo dovere di segretario, si dà un bel daffare a scrivere lettere alla Delegazione Provinciale perché tolga la restrizione riguardo alle sedute straordinarie, «che la copia di lavori esige». Evidentemente, nessuna risposta.

Negli atti amministrativi si trova una convocazione a stampa per il 12 agosto rivolta dal segretario ai Censori, indicante solo: «per oggetto d'urgenza». Nella riunione il segretario annuncia che il presidente è partito per cure ad Abano. La Censura decide, allora, che le sue funzioni siano affidate al nobile Girolamo Monti, membro della stessa. Ci risulta da una lettera scritta dal Nicolini al prof. Gorini di Salò, in data 12 agosto, che «per non lieve e vecchio inconveniente di salute, trovasi da vari giorni a sperimentare le acque termali di Abano, il Presidente conte Luigi Lechi ed, inoltre, per simile oggetto, trovasi a Recoaro il vicepresidente nobile abate Zambelli». Quest'ultimo sarà presente un mese dopo per la firma del nuovo Statuto. Così la difficile e delicata situazione rimarrà tutta nelle mani del segretario, cui il 31 agosto viene affidato l'incarico di ricompilare il progetto di riforma «a norma delle fattive emende» e di leggerlo nella sua integrità al corpo accademico nelle prossime tornate.

#### *Approvazione dello Statuto e chiusura delle adunanze dell'Ateneo (Ordine militare del 3 dicembre 1851)*

Dopo dieci riunioni, a partire da maggio, per una dettagliata analisi di ogni articolo, il 7 settembre, in seduta solenne, il corpo accademico «approva e ammette ad unanimità di voti il progetto di Statuto, maturamente ventilato».

Sarà, quindi, sottoposto all'approvazione dell'I.R. Governo. Il verbale è firmato dal vicepresidente Zambelli e dal segretario Nicolini. Il testo del nuovo Statuto del 1851, comprendente XLVIII articoli, si tro-

va stampato nei «Commentari» di quell'anno, da pag. 162 a pag. 178. L'Autorità non dà cenno di ricevuta del trasmesso documento fino al 10 dicembre successivo, quando l'I.R. Delegato Provinciale indirizza una nota alla presidenza dell'Ateneo, «onde abbia ad uniformarsi all'ordine impartito dall'autorità militare». L'ordine era stato significato in data 3 dicembre 51 dall'I.R. Comando Militare, a firma del barone I. Susan, al cav. delegato provinciale in questi termini: «Trovo di determinare che vengano per ora sospese le sedute di questo Ateneo».

Non rimaneva ai responsabili dell'Ateneo che preparare il 27 dicembre una lettera circolare a firma del presidente Lechi contenente solo la frase: «D'ordine superiore sospese per ora le sedute di questo Ateneo». Vedremo che il «per ora» si estenderà a ben più di tre anni. Una spiegazione di quanto avveniva si può trovare con una certa facilità nel considerare che era stata intollerabile per il governo austriaco la rielezione del Lechi del 22 aprile 1850, appena un anno dopo le Dieci Giornate, quando erano ancora ben vivi i ricordi del '48 e del '49. Sicuramente, il governo austriaco si era dato da fare per trovare qualcuno che accettasse l'incarico di presidente, sfruttando disaccordi che in realtà non mancavano, ma che non erano tuttavia tali e tanti da intaccare la maggioranza dei Soci.

## NOTE

<sup>1</sup> A proposito di questa nomina, cfr. in: Archivio di Stato di Milano — Cancelleria della Presidenza del Governo di Lombardia, B 1693. F° 206., una comunicazione del Delegato Provinciale al governo. Ricordato che il conte Lechi era stato giudicato nel 1822 dalla Commissione Speciale e che tra le sue prime relazioni, la più intima era col conte Paolo Tosio, afferma che il Lechi «non è sicuramente un parteggiatore delle presenti istituzioni»; e conclude: «l'insieme di questo individuo, che d'altronde partecipa al carattere caldo e fiero comune alla famiglia Lechi. non presenta tutti gli elementi per lasciar tranquilli interamente sulla di lui direzione alla testa dell'Istituto, benché dal lato della coltura potrebbe assai bene corrispondere alla nomina in lui fatta».

<sup>2</sup> Il verbale del 28 maggio è firmato dal Presidente Conte Luigi Lechi, dal vicepresidente abate Pietro Zambelli, dai Censori dott. Lodovico Balardini, nobile dott. Paolo Gorno, dott. Paolo Lanfossi, dott. Francesco Giretti e prof. Giuseppe Gallia, oltre che dal Segretario Nicolini (Archivio Ateneo).

<sup>3</sup> Sulla controversia pro e contro l'apertura dell'Ateneo, per divergenti opinioni politiche, si veda LUIGI RE: *Voci di oppressi e di esuli negli 1848-1849 (corrispondenza del dott. Bortolo Gualla al nob. Luigi Cazzago)* Brescia, Vannini, 1939, pag. 94 e segg.

<sup>4</sup> DANIELE PALLAVERI, *Prose di G. Nicolini, nuovamente ordinate dal prof.* — Firenze, Le Monnier, 1861 — pag. 430-465.

<sup>5</sup> Per Gallia (discorso commemorativo del 1866) si tratta di «Memorie manoscritte, che tra i sospetti, in parte egli (Nicolini) distrusse, poi rifece imperfettamente, negatogli, infine, dalla morte di porvi l'ultima mano. Tutti quei fatti dolorosi, solenni e terribili, da esso cercati a disegno non senza periglio nell'imperversare del turbine e in gran parte veduti cogli occhi propri, sono con veriteria e forte parola narrati».

<sup>6</sup> A pag. 23.

<sup>7</sup> Pag. 303.

<sup>8</sup> Questa allocuzione inaugurale, «che fu deliberato di stampare per intero dal corpo accademico», è sconosciuta al Fenaroli (cfr. «Il primo secolo dell'Ateneo di Brescia: 1802-1902» pag. 175), che dichiara: «Non figura nei Commentari pubblicati in un volume per gli anni dal 1852 al '57. Certo dovette essere di assai liberi sensi; non ho trovato neppure il manoscritto». Il testo in questione appare nel volume «Commentari del 1851», oltre che in un fascicolo stampato a parte dopo lo svolgimento della riunione secondo l'unanime deliberazione dell'assemblea.

<sup>9</sup> 1851, pag. 19.



*Casa Nicolini, nell'attuale Via Gabriele Rosa al n. 37.*

## Il triennio d'attesa (1852-1854)

Chiuso d'autorità, ma non messo a tacere, l'Ateneo risulta in attività fino alla sua riapertura, autorizzata dal governo nella primavera del 1855. Vive la sua sofferenza ed opera nel limite del possibile, e del necessario, specialmente nel campo amministrativo e contabile, evitando al massimo ogni attrito con l'autorità tutoria. Ne sono documento i registri contabili tenuti con ordine e, in mancanza dei verbali cessati dal 7 settembre 1851 fino al 22 marzo 1855, le registrazioni nel protocollo, ridotte di numero rispetto agli anni precedenti, ma tuttavia tali da provare una discreta vivacità operativa.

I soci ed i cittadini in genere non dovevano mancare nella sede dell'Ateneo, presso la biblioteca Queriniana, per informazioni, per conversazioni, per chiedere se c'erano novità. Il Segretario Nicolini, facilitato dalla prossimità della sua abitazione (al n. 315 della Contrada dietro il Vescovado, corrispondente alla parte alta della attuale via Gabriele Rosa), doveva essere sempre presente all'Ateneo. Anche il registro dei prestiti della biblioteca dell'Ateneo conferma interesse da parte di chi veniva a prendere libri e riviste.

### *Le aggressioni de «La Sferza» e il processo per lesione d'onore*

Molti numeri del protocollo si riferiscono, dal 24 giugno 1851 - n. 74 - fino all'8 giugno 1853 (n. 22), alla vertenza penale intentata dall'Ateneo contro Luigi Mazzoldi, direttore del giornale «La Sferza», «a riparazione dell'onore del corpo accademico». Si è già accennato alla polemica sorta con il «Il Cenomano, giornale patrio di Scienze, Lettere, Arti e Varietà», pubblicato due volte ogni settimana dal 25 giugno 1850 fino al 24 gennaio 1851, che aveva aggiunto al n. 34 un supplemento su «I cento giorni del Governo Provvisorio di Brescia», con l'elenco dei Commissari e dando risalto all'azione del Presidente Lechi che presiedeva allora anche alle sorti dell'Ateneo. Al «Cenomano» collaboravano vari soci dell'Ateneo, con prese di posizione evidentemente opposte a quelle dell'austriacante «La Sferza». Questo giornale era animato da un risentimento sempre più mordace nei confronti della rielezione del Lechi. Dopo la prematura scomparsa del «Cenomano», a partire dai primi numeri del 1851, «La Sferza» pubblica quasi ogni settimana, ed in occasione di sessioni accademiche, ingiusti e feroci commenti su di esse, senz'altro ispirati da qualche socio presente e dissenziente dalla linea programmatica e politica dettata dal Conte Lechi.

Col passare del tempo, insulti e scherni si sostituivano all'ironia e al sarcasmo. La citata denuncia veniva dopo una serie di provocazioni

e tendenziose notizie apparse nei numeri precedenti ed in particolare nell'articolo «Ateneo Patrio-seduta 5 giugno», in cui si definiva, tra l'altro, «il famoso progetto di riforma dello Statuto Accademico» una «congerie di ipocrisie, di simulazioni, di inganni, di controsensi, di ribalderie, di asinità», a cura di «una congrega di uomini violenti e pecoroni» (altra volta, classificata «una combriccola di microscopiche nullità»).

Il Lechi aveva reagito definendo quel giornale «una vera fogna di licenza plebea». A far traboccare il vaso della sopportazione interviene il n. 46 del 18 giugno 1851, col titolo «Ateneo Patrio». Si legge tra l'altro in quel numero: «I buoni e gli intelligenti sono stomacati dal vostro procedere, ripugnano di sancire con la propria presenza i vostri spropositi e le vostre malizie; conbriccola nemica della cultura, del libero pensiero, dell'unione, l'Ateneo, già illustre, è diventato per colpa vostra il disdoro del nostro onorato Paese».

Anche un rapido sguardo all'insolente foglio dà occasione di notare come venivano di continuo attaccati gli uomini dell'Ateneo ed il loro passato. Nel n. 5 del 18 giugno 1852 leggiamo infatti: «È d'uopo squarciare il velo che copre la celebrità di codesti sedicenti martiri del 1821... uomini egoisti ed aristocratici che volevano al dominio austriaco sostituire il dominio poco men che feudale della loro casta. I Governi Provvisori del 1848 offrono una prova di questa verità: il secolo aveva progredito, gli uomini del '21 avevano indietreggiato».

Dalla definizione: «l'Ateneo, ov'è accolto il fiore della città, è un'unione di retrogradi, di ignoranti e di vili», si passa a lanciare ogni sorta di contumelie sul suo presidente, chiamandolo «ignorante, cattivo letterato, nome squisitamente nullo, capo d'una fazione che cerca di perpetuare l'ignoranza del popolo, ecc...».

Il 24 giugno 1851 il Segretario, che già altre volte s'era ricordato d'essere un uomo di giustizia, quale avvocato, chiede alla Pretura Urbana, ai sensi degli art. 235, 237, e 241 del Codice Penale, che sia proceduto contro il direttore de «La Sferza», Luigi Mazzoldi. Seguono in protocollo nel 1851 e 1852 una decina di trasmissioni all'autorità giudiziaria di lettere che accompagnano numeri del giornale, contenenti articoli incriminati, affinché siano annessi al processo intentato «per vilipendio ed ingiurie all'Ateneo ed ai suoi soci».

Due anni dopo la denuncia, l'8 giugno 1853 (prot. n. 22), la Pretura Urbana in Milano partecipa al Presidente dell'Ateneo la risoluzione, in data 11 marzo 1853, con la quale si condanna Luigi Mazzoldi, redattore della Sferza, a giorni 45 d'arresto. Finalmente giustizia è fatta, per merito dell'abilità giuridica e la fermezza dell'ex avvocato Nicolini. Da allora non si troverà più nell'aggressivo «foglio azzuro di Brescia», cioè «La Sferza», un atteggiamento così insolente nei confronti dell'Ateneo.

### *Petizioni per la riapertura delle sessioni*

Non meno sollecito e fermo si troverà il Segretario nel perorare la causa della libertà di esistenza dell'Accademia bresciana. Dopo l'ordine di sospensione delle sessioni pubbliche disposto dall'autorità militare il 10 dicembre 1851, egli riesce ad ottenere, il 12 gennaio 1852 (prot. n. 6), dall'Imperial Delegato Provinciale dottor Baroffio la comunicazione che il Signor Tenente Maresciallo Barone Susan, comandante militare della città e provincia di Brescia, s'è degnato permettere la riunione della presidenza e della Censura per quanto riguarda l'amministrazione economica dell'Istituto, «sotto la condizione che ove occorra l'accennata riunione debba la Presidenza invocare l'autorizzazione ad effettuarla indicando l'oggetto da trattarsi e attendere quindi l'analoga determinazione che sarà emessa di volta in volta, beninteso fin d'ora che la seduta debba tenersi nella sala dell'Ateneo e coll'intervento di un Delegato Politico». Nulla si è potuto sapere di questa riunione. Molto probabilmente non fu tenuta; altrimenti una traccia si troverebbe nel registro dei verbali.

Quello che appare evidente dal protocollo, al n. 55 in data 11 ottobre 1852 è una richiesta di riapertura indirizzata dal Presidente dell'Ateneo al Comando Militare di Brescia. È un documento commovente della sollecitudine che animava i responsabili dell'Ateneo davanti al silenzio delle autorità. Si trova agli atti la brutta copia della petizione, redatta dal Nicolini, costellata di correzioni e ripensamenti, al fine di smorzarne il tono di protesta per mantenere uno stile sereno e dignitoso quale conviene a chi non si sente in colpa. Sembra che il Presidente abbia apposta la propria firma senza modificare il tormentato autografo del Segretario, che qui dà un altro saggio della sua accortezza diplomatica nelle situazioni più disagiati. L'esposto, si noterà facilmente, è un quadro quanto mai obiettivo e documentato della drammatica situazione in cui versava l'Ateneo, paralizzato nella sua attività.

Eccone la trascrizione fedele:

*«L'Ateneo di Brescia, dopo avere, durante i trambusti politici degli anni 1848 e 49, sospeso il corso delle proprie adunanze, prima di riaprirlo nel 1850, recavasi a dovere d'invocare la superiore autorizzazione, che gli veniva con dispaccio dell'I.R. Luogotenenza 24 marzo 1850, graziosamente concesso.*

*Riprendeva egli quindi, nel detto anno 1850, le sue tornate accademiche, e, non senza il costante intervento di un deputato politico, che continuava fino a tutto il successivo 1851, con quella operosità che lo distingueva fra gli Atenei dello Stato, servendo allo scopo del proprio istituto, che è quello di diffondere, particolarmente nella bresciana provincia, le scoperte e le cognizioni più utili in tutto ciò che si riferisce alle scienze, lette-*

*re, agricoltura ed arti; ed in particolare, occupandosi, in obbedienza degli ordini superiori, a compilare, conformemente alle provvide mire governative, il nuovo suo statuto accademico, che ridotto a compimento, e deliberato dal corpo scientifico veniva quindi sottoposto all'I.R. Governo per l'approvazione.*

*Compivasi l'anno 1851 e stava per incominciare il successivo corrente, allorché per disposizione di codesto R.I. Comando Militare, con nota 3 dicembre 1851, veniva ordinata la sospensione delle adunanze di questo patrio stabilimento.*

*Alla equità e perspicacia di codesto I.R. Comando non è necessario rappresentare quanto una tale misura, alla quale l'Ateneo è conscio a se stesso di non aver prestato attenzione, nuocerebbe ove più oltre venisse protratta, all'andamento dell'Istituto; e basterà l'accennare che questo corpo scientifico, oltre il contribuire colle produzioni dei suoi componenti e coll'annuale produzione a stampa dei propri atti, alla coltura de' buoni ed utili studi, adempie ad incarichi in proposito, di cui piace sovente alle superiorità di onorarlo, dispensa ogn'anno premi ordinari alle migliori produzioni accademiche, e premi straordinari alle industriali, che vengono presentate al concorso nella pubblica esposizione, con cui viene chiuso l'anno accademico; pubblica ogni biennio un programma di concorso per la soluzione di quesiti letterari e scientifici, deve attendere alla continuazione e compimento dell'Illustrazione del Museo Bresciano, opera intrapresa e colla dispendiosa e magnifica stampa del primo volume, incamminata sotto gli auspici di S.M. l'Imperatore Ferdinando, che degnò di accoglierne la dedica, deve, col mezzo della Presidenza e della Censura, prender cognizione dello stato economico dell'Accademia, e sorvegliare all'amministrazione della sostanza del fu Giambattista Gigola, destinata in avvernire alla erezione di monumenti ai bresciani illustri; deve provvedere ad adempiere le condizioni del legato di L. 12.000, disposto dal fu C.te Francesco Carini a favore dell'Ateneo, perché gl'interessi vengano convertiti in premi ad azioni filantropiche; assunti tutti e incombenze alle quali l'Istituto non potrebbe dare effetto senza la riapertura delle sue tornate.*

*In vista di tali considerazioni la Presidenza si volge a codesto I.R. Comando, fidando che nella sua equità gli piaccia concedere che, tolta l'ordinata sospensione, sia riaperto il corso alle adunanze del Corpo Scientifico; ed in questa fiducia si prega di attestare il debito ossequio».*

Analoga lettera sarà indirizzata alla Luogotenenza di Lombardia in data 24 novembre 1853, con una sola variante di un certo rilievo, là dove si allude «all'attuale mitigazione dello stato d'assedio», che dovrebbe favorire la concessione dell'invocata riapertura.

Questa supplica resterà senza risposta come la precedente.

### *Il Laocoonte Tosio a Brescia*

In un periodo di così scarse novità si inserisce un avvenimento che impressionerà la cittadinanza tutta e coinvolgerà l'Ateneo. Il 12 dicem-

bre 1853, «coi poderosi veicoli del vapore la prima volta che le sue meraviglie si mostrarono sotto alle nostre mura<sup>1</sup>, fu recato a Brescia, con una locomotiva di prova, il Laocoonte, destinato alla Pinacoteca Tosio. Il gruppo marmoreo era stato commesso allo scultore Luigi Ferrari di Venezia dal Conte Tosio e dal medesimo legato alla città».

Il gruppo, eseguito dopo la morte del Conte, per volontà della vedova Paolina De' Bergonzi, fu terminato dopo la scomparsa di quest'ultima.

La Congregazione municipale propose all'Ateneo di concorrere ad un decoroso premio per l'illustre artista. La Presidenza, considerando «il lavoro riuscito di una eccellenza superiore alla aspettazione e d'un merito superiore al prezzo», dispone allora, coll'assenso dei membri del Corpo Scientifico, un'offerta di L. austr. 500, da unire a quelle raccolte dal Municipio, interprete del voto pubblico.

Un ultimo tentativo d'ottenere il permesso di una riunione accademica sarà fatto in occasione dell'invito rivolto all'Ateneo dall'autorità il 4 agosto 1854 (prot. 29) a concorrere al prestito previsto dalla sovranità patente del 26 giugno 1854.

La Presidenza sfoggia astuzie giuridiche nelle risposte, chiedendo l'autorizzazione ad una preliminare convocazione del corpo accademico per decidere sul da farsi. La reazione non si fa attendere: non è necessaria la riunione del Corpo Accademico, poiché «tutti i rappresentanti sono autorizzati a concorrere al premio».

Non rimane alla Presidenza che interpellare i membri, i quali, con «atto firmato», in data 12 agosto, le danno facoltà di assegnare al prestito volontario la somma che le parrà conveniente.

Un'altra prova di reazione formale all'autorità costituita è offerta dall'accurata registrazione nel protocollo degli inviti a ciascuna cerimonia ufficiale: per il Corpus Domini, per l'anniversario natalizio dell'Imperatore e per il suo onomastico. Quello che non ci è stato possibile accertare è il tasso di partecipazione.

### *Parentesi letteraria per il Nicolini*

Privo delle ordinarie attività scientifiche e culturali dell'Ateneo, il Nicolini trova distrazione intellettuale e sollievo spirituale, riprendendo gli antichi interessi letterari. Datano dal 1852 al 1855, infatti, le monografie ch'egli si accinge a produrre.

Si tratta di cinque saggi storici che portano i titoli:

«Robespierre», «Marmont» (il maresciallo napoleonico era morto proprio nel 1852), «Duca di Ragusi», «Gli ultimi Stuart» e «La Cavalleria». Quest'ultimo saggio potrà leggerlo il 3 giugno 1855 in sede acca-

demica. E sarà l'ultima sua lettura, che si conclude con la considerazione: «non dalla galanteria e dalla feudalità, ma dal merito delle civili virtù sorge una nuova e pacifica cavalleria che l'onore della toga sollevò su quello della corazza».

Anche in questi saggi critici e storici («nella critica è più importante»<sup>2</sup>), oltre che nelle sue opere poetiche e nelle numerose produzioni, si trova sempre una viva ispirazione, benché li abbia composti su commissione del Loyd Adriatico di Trieste, per essere pubblicati nella rivista «Letture di Famiglia». Vale la pena di leggere questi saggi che ancora oggi possono suggerire interessanti riflessioni.

### *Segni premonitori*

Ma prima di passare all'attività dell'Ateneo nell'anno successivo, ci piace fare riferimento ad alcuni fatti dell'ultimo bimestre del triennio di «inattività», che possono apparire premonitori di qualche possibile cambiamento della situazione.

Ci viene in soccorso, ancora una volta, il protocollo, che al n. 48 (16 novembre 1854) informa che la delegazione provinciale richiede la serie completa dei «Commentari» dall'origine<sup>3</sup> fino al 1850 (ultimo anno della loro apparizione sotto la segreteria del Nicolini).

Il 23 seguente, l'Ateneo è invitato a presentare «la disamina della situazione patrimoniale» unitamente alla tabella comparativa con la variazione del personale dal 1848 al 31 agosto 1854.

Infine il 16 dicembre si chiede un rendiconto contabile su «entità, provenienza e destinazione della sostanza dell'Ateneo», rendiconto che il segretario Nicolini trasmetterà con notevole celerità il 28 dello stesso mese con protocollo n. 54, forse occupandosi della stesura di esso anche nel periodo natalizio. Tanto era in lui l'assillo di vedere risorta, una buona volta, l'attività del «suo» Ateneo!

## NOTE

<sup>1</sup> V. *Commentari* 1852/1857, pag. 270 («Del Laocoonte Tosio = lettura del Socio Co. Luigi Lechi; e «I due Laocoonti, cenni critici del socio Signor Federico Odorici — *ibid.* pag. 277). L'opera si trova tuttora nella Pinacoteca Tosio Martinengo.

<sup>2</sup> V. Osserva Luigi Amedeo Biglione di Viarigi, autore di una interessante presentazione di G. Nicolini, uomo di lettere, nel IV volume della «*Storia di Brescia*» pag. 691 segg.

<sup>3</sup> Si ricorda che il primo numero fu pubblicato nel 1808.

## **L'apparente ripresa (1855)**

### *Riapertura dell'Ateneo: riproposta dello Statuto*

Il protocollo del 1855 riserva, ai primi numeri, una curiosa e felice coincidenza: il 6 marzo arriva all'Ateneo l'invito al Tedeum da cantarsi nella Cattedrale per la nascita della principessa imperiale (preannunciato il 10 febbraio - prot. 3: «da cantarsi il giorno successivo a quello in cui dagli spari d'artiglieria verrà annunciato il parto di S.M. l'Imperatrice») ed il medesimo giorno appare al n. 7 la registrazione che recita: «La Delegazione Provinciale comunica il Dispaccio Luogotenenziale 23 febbraio, n. 383, col quale viene permesso all'Ateneo di riprendere le ordinarie sedute». L'attesa era durata più di tre anni!

La Presidenza dell'Ateneo si affretta (con prot. 9 e 10 del 10 marzo) a chiedere le istruzioni relative alla ripresa, oltre a quelle figuranti nel dispaccio citato. La Censura, riunita il 22 seguente, prende conoscenza delle novità: l'amministrazione del patrimonio dell'Ateneo è interinalmente commessa a chi già copriva la carica di Presidente, Vicepresidente e Censore. Il verbale (il primo dopo quello del 7 novembre 1851) è firmato dal Segretario e dagli 8 intervenuti. La successiva riunione, che si chiamerà della «Amministrazione dell'Ateneo», vedrà presente il Conte L. Lechi, quale già Presidente, l'abate Zambelli, già Vicepresidente, e sei membri, già Censori. Gli atti amministrativi saranno firmati dal Segretario e da due membri. I due rendiconti contabili della cessata gestione Lechi saranno inventariati in protocollo il 13 aprile (n. 24).

Domenica 15 aprile, al mezzodì preciso, convocata dal Segretario, si tiene la prima Sessione del Corpo Accademico con l'ordine del giorno annunciato nell'invito:

- «1) Si faranno conoscere le disposizioni dell'ossequiato dispaccio col quale S.E. il Sig. Barone Luogotenente ha degnato concederne il ricominciamento.
- 2) Si procederà alle deliberazioni necessarie onde adempiere alle accennate disposizioni superiori.
- 3) Il Sig. Co. Luigi Lechi presenterà all'adunanza il rendiconto della sua passata gestione come Presidente.
- 4) Il Segretario leggerà una memoria».

Il diligente, come sempre, verbale redatto dal Segretario Nicolini ci dà un resoconto esatto della riunione, cui intervenne, oltre la rappresentanza politica nella persona dell'I.R. Cav. Delegato Provinciale, un nutrito numero di membri ed uditori (sono tutti elencati: rispettivamente 34 e 5).

Il Segretario dà lettura della nota delegatizia del 5 marzo, che partecipa alla cessata presidenza il dispaccio Luogotenenziale del 25 febbraio, come pure l'altra nota del 16 marzo contenente gli schiarimenti circa l'amministrazione del patrimonio.

Dopo di ciò, in conformità del paragrafo 2 del Dispaccio Luogotenenziale, il Nob. Girolamo Monti, come maggiore d'età fra i presenti, assume la presidenza della seduta. Il Co. Lechi presenta al corpo accademico, che l'approva, i rendiconti della sua passata gestione in qualità di Presidente dal 31 dicembre 1853 al 22 marzo 1855, giorno della sua cessazione dalla carica.

Infine, con riferimento al par. 5 del citato Dispaccio («Sarà al più presto possibile riproposto al corpo accademico lo Statuto proposto nel 1851, il quale verrà poscia rassegnato, colle modificazioni che il Corpo stesso stimasse di introdurvi, alla superiore approvazione»), il Presidente di turno ordina al Segretario la lettura dello Statuto. Prima che questa cominci, il Socio Luigi Fornasini impugna l'attendibilità di questo Statuto, adducendo l'argomento che il numero dei votanti non era proporzionato all'importanza dell'argomento. La maggioranza, considerando insussistente questa opposizione, chiede la lettura dello Statuto; ma «nella sua integrità complessiva» o «per singoli articoli»? Alla prima soluzione sono favorevoli 24 soci e contrari dieci.

Così, lo Statuto è approvato a maggioranza. E sarà, quindi, «rassegnato alla superiore sanzione», come da prot. 28 in data 19 aprile.

Indubbiamente, la seduta deve essere stata molto lunga, se si rimandò ad altra la prevista memoria del Segretario.

Si potrebbe arguire che terminassero qui le traversie dello Statuto. Purtroppo, così non sarà. Nella sessione del 6 maggio, il medesimo Luigi Fornasini chiese che si riprendesse tosto in esame il progetto di Statuto «cumulativamente votato» ed approvato nella tornata precedente. Le discussioni in proposito devono essere state vivaci e molteplici, se si decise di rimettere la richiesta lettura alla seduta successivo del 20 maggio. Nel corso di questa, il Delegato politico sostiene la proposta, fatta per lettera dai soci Luigi Fornasini, Giuseppe Picci e Carlo Cocchetti, di «eleggere una speciale commissione deputata ad esaminare le osservazioni intorno al nuovo Statuto e riferirne al Corpo Accademico».

La nuova commissione sarà convocata dal Segretario sabato 7 luglio, prima della sessione del Corpo Accademico da tenersi domenica 15. In essa si propose di eleggere una nuova speciale commissione, che comprendesse tre soci che elaborarono il progetto del 1851 e tre della Commissione proponente modifiche, con un presidente, allo scopo di confrontare i due elaborati e riferire al Corpo Accademico nel più breve spazio possibile. Messa ai voti, la proposta trova 21 favorevoli ed

8 contrari. Ma, data l'ora tarda, fu differita alla successiva tornata la nomina dei membri «della assentita commissione».

Risulta che i membri saranno convocati ad una sessione straordinaria domenica 22, e che ne è stata data partecipazione al Delegato politico.

Purtroppo, dopo questa riunione non si trova più la scrittura del Nicolini nel registro dei verbali.

In esso si trova solo il verbale della seduta amministrativa di giovedì 19 luglio, in cui il nobile Monti riferì sulla proposta di vendita della casa sita a Tremezzo, appartenente all'eredità Gigola.

Anche per la lunga interruzione causata dall'epidemia colerica, l'Ateneo potrà votare lo Statuto solo nel 1856. Ma il Delegato Provinciale ne rimanderà l'approvazione al 18 maggio 1859. Troppo tardi, perché il 4 dicembre 1859, lo Statuto conoscerà la definitiva sanzione da Vittorio Emanuele II, «dalla mano gloriosa che segnò a San Martino colla spada i nuovi fati d'Italia»<sup>1</sup>, essendo Presidente il Cte Luigi Lechi, unanimamente acclamato a tal carica il 21 agosto, appena 9 giorni dopo il trionfale ingresso a Brescia del re liberatore.

Nella citata lettera indirizzata il 24 aprile 1855 al corpo accademico dai soci Fornasini, Picci e Carlo Cocchetti, come protesta critica al progetto di Statuto, si nota, con soddisfazione, che il solo esente da critiche è il Segretario, «che si aggrava di tante incombenze, di tanti doveri, che è una compassione». Enumerati gli esorbitanti obblighi cui lo si costringe, si conclude: «Convieni limitarli al fattibile, perché l'equa tolleranza della omissione dei soverchi non legittimi l'adempimento degli altri. Il Segretario è l'organo principale della vita delle accademie; per esse è una riconosciuta necessità. E il progetto di Statuto, che ha fatto segno di conoscerlo anche d'avantaggio colle tante incombenze e coi tanti obblighi onde lo ha caricato, cade nella grave dimenticanza di non avvisare al modo di suffragarlo in caso di impedimento».

Non si è mai visto tanto impegnato il Segretario come in quest'anno di ripresa delle attività, non solo nel delicato cambio della struttura amministrativa, che gli imponeva una responsabilità accresciuta, se non esclusiva, ma anche nel dipanare la difficile questione dello Statuto. Si corre il rischio di sottovalutare la sua assiduità non citando il ritmo serrato imposto alle sessioni amministrative sia per definire la liquidazione dell'asse ereditario Gigola, assistendo gli interventi del Nob. Monti a ciò delegato, sia per risolvere vari problemi economici, cominciando da quello di rendere fruttifera la rimanenza di cassa. Il Segretario Nicolini, sempre accorto amministratore, scrive alla Delegazione municipale il 19 luglio (prot. 95); «attesi i risparmi fatti nelle sospensioni del suo normale andamento, l'Ateneo propone al municipio la somma di Lire 10.000 nella costituzione di un mutuo con l'interesse del 5%».

È significativo che l'ultima riga dell'ultimo verbale redatto dal Nicolini (quello della citata riunione del 19 luglio) contenga la decisione di abbonare l'Ateneo alla «Revue des Deux Mondes». È sempre l'uomo di cultura che guarda a quanto avviene in Europa ed a Parigi, in primis!

Domenica 22 luglio il Segretario Nicolini è in piena attività, sia per dirigere l'assemblea straordinaria da lui convocata, che per sbrigare atti d'ufficio, come appare dalle due lettere iscritte ai n. 95 e 96 del Protocollo, dirette all'avvocato Cottani per sollecitare la «pronta ultimazione» delle cause ancora pendenti.

### *Il Nicolini vittima del colera*

Nella notte è colpito dal «cholera» o «indiano contagio», che sta mietendo vittime a Brescia, com'è testimoniato dall'amico Giuseppe Gallia<sup>1</sup>: «Il colse l'inesorabile morbo con fulminea violenza la notte del 22 luglio 1855, dalla piena salute balzandolo in poche ore fra le agonie della morte, dal tranquillo raccoglimento dei suoi libri al funereo silenzio del feretro... Prima che spuntasse l'alba del dì 24 spirò sereno, trovando nelle speranze immortali quella fortezza che invidiato aveva pochi mesi innanzi a Camillo Ugoni e non osato promettersi fra tanti affetti che sì teneramente il legavano alla vita».

Camillo Ugoni era morto qualche mese prima, esattamente il 12 febbraio 1855, scapolo e, quindi, senza famiglia: il Nicolini, nella sua veste di Segretario dell'Ateneo, commemorandolo, riconosceva di perdere in lui un vero amico, che gli era stato accanto, come s'è visto, in periodi di difficoltà essenziali e dichiarava: «Cercherò, per quanto lo consentiranno quegli affetti che tu non avesti a combattere, quei nodi maritali e paterni, che non avesti a spezzare, nell'ora del mio trapasso, cercherò d'imitare la tua fortezza. Non so quanto vorrà la natura ch'io resti su questa terra...».

C'era in queste parole un presentimento della non lontana fine?

Il Gallia, dopo aver fatto allusione alle epigrafi bellissime composte dal Nicolini per l'esequie dei morti di colera nel 1836 (non è da dimenticare pure l'elogio pronunciato in onore del predecessore, Cesare Arici), così conclude: «E in quell'universale sgomento, in quel tacer d'ogni rito consolatore, a noi, dispersi, tutti ugualmente posti in lutto dall'acerbo annunzio, non fu dato neppure il mesto sollievo di piangerlo insieme, di onorare l'esequie, d'accoglierci con pietoso ufficio attorno alla spoglia, a volerle, pria di renderla alla terra, le parole dell'ultimo addio».

## *Il Colera del 1836 visto dal Nicolini*

Questo discorso del Gallia suggerisce di richiamare quello tenuto dal Nicolini nel 1837 per l'omaggio solenne dell'Ateneo al proprio Segretario Cesare Arici, morto «nei giorni funestissimi del cholera, nei quali Brescia percossa da generale stupefazione e piena di scompiglio ignorava quasi di perdere un tanto figlio e que' funebri onori obliava onde certo in tempi migliori non lo avrebbe lasciato privo»<sup>3</sup>. La desolazione di Brescia dopo la devastazione dell'epidemia nel 1836 era drammaticamente rappresentata dal Nicolini<sup>4</sup> in quello stile concitato di cui era capace:

*Non è d'uopo, o Signori, che a voi testimonj e partecipi di tanto disastro, a voi che spenti piangendo chi genitori, chi figli, o consorti, o fratelli, non vi riputate a ventura il sopravvivere, la rimembranza io rinnovi di que' giorni sventurati, né che l'idea vi ridesti dell'orribile piaga che per consiglio del giustissimo Iddio dall'Oriente a punirci inviata, tutta visitò di contrada in contrada l'Europa, e che alla bella Italia non perdonando, e nella nobile Brescia con furor senza esempio imperversando e scorrendo, scena infelice di confusione, di lutto e di morte, e materia famosa di compassione e spavento la fe' nelle bocche de' popoli. Tacerò dunque l'irrompere, l'inveire, l'inferocire dell'asiatica lue; le campagne da lei tutte scorse e pascolate; la città tutta invasa, sopraffatta ed attonita; le case quasi tutte contaminate; le famiglie tutte quasi scemate; lo sgomento, lo scompiglio, la fuga d'una metà quasi di popolo; i commerci, i lavori, i negozj interrotti; i convegni, le strade, le piazze, i passeggi sgombrati, sfolgorati, deserti, e lasciati simili a campi stati corsi e spazzati dalla bufera e dal vento. E per saggio di quella pubblica turbazione, di quella generale stupefazione vi dirò solo che Amici moriva, e quasi non si sapeva.*

Non altrimenti doveva apparire la città nell'estate del 1855, quando Nicolini moriva, «e quasi non si sapeva»<sup>5</sup>.

### *Necrologi*

Se lo sgomento in Ateneo dev'essere stato enorme, anche l'opinione pubblica non poteva rimanere indifferente all'annuncio della repentina scomparsa di una persona che tutti conoscevano e stimavano come grande poeta ed uomo di cultura. Lo prova il giornale «La Sferza», ormai ben diversamente ispirato verso l'Ateneo, dopo la condanna del suo direttore, che nel n. 85 del 26 luglio 1855 pubblica con evidenza tipografica il seguente necrologio<sup>6</sup>:

*«Giuseppe Nicolini, l'autore del poemetto sui Cedri, lo splendido, l'inarrivabile traduttore di Byron, non è più. Soggiacque in poche ore al*

*morbo asiatico, lasciando superstita una numerosa e desolata famiglia. Ammiratori caldissimi, umili discepoli di questo grande e simpatico ingegno, deponiamo piangendo un fiore sulla sua tomba!  
Nicolini morì da cristiano, qual visse.  
Anima intemerata tra le brutture di quaggiù, sarà volata al cielo a cogliervi il premio che Dio riserva ai suoi eletti».*

Un altro necrologio, particolarmente sentito, fu pubblicato il 9 agosto 1855 nella «Revue Franco-Italienne» (edita a Parigi da emigrati italiani), a firma di Costanzo Ferrari<sup>7</sup>.

*«Le choléra, qui ravage actuellement la ville de Brescia, vient d'enlever une grande illustration à la littérature italienne. Giuseppe Nicolini, le secrétaire perpétuel de l'Athenaeum bressan, victime du terrible fléau, laisse dans sa patrie un vide qui ne sera pas aisément comblé. Toute sa vie a été consacrée à la littérature. Son poème «I Cedri» le leva au rang qu'occupait le célèbre César Arici, dont il devait être successeur à l'Académie. Ce poème renferme des pages admirables. Nous avons encore dans l'oreille l'émouvante description de la retraite de Russie, dans laquelle l'auteur avait perdu son frère. Ses traductions de Macbeth de Shakespeare et de quelques poèmes de lord Byron sont les meilleurs que l'Italie possède. Dévoué à l'existence de l'Athenaeum, il y continua les splendides traditions d'Arici. Les comptes-rendus qu'il faisait des séances de cette Académie témoignent des ses soins et sont en même temps un modèle de style. Simple dans sa vie intime, modeste dans ses relations extérieures, il fut un bon père de famille, un savant professeur, un excellent poète.  
Il laisse dans le coeur de tous ceux qui l'ont connu d'ineffaçables regrets».*  
C. Ferrari

### *L'omaggio dell'Ateneo al compianto Segretario*

All'Ateneo, la prima riunione di cui si abbia notizia dopo la scomparsa del Nicolini, è quella dell'Amministrazione, in data 11 settembre. Si fa il bilancio dei guasti provocati dall'epidemia colerica e si attesta pubblica riconoscenza a chi si è distinto nella dura prova, assegnando per la prima volta la medaglia d'oro del legato Carini, per azioni filantropiche, a Bartolomeo Galante.

Nella successiva seduta del medesimo Consiglio di Amministrazione, il 15 settembre, il Nobile Girolamo Monti riferisce sugli ultimi contratti da lui conclusi o da concludere per la liquidazione dell'eredità Gigola.

Nel verbale della riunione, firmato da Lechi, Zambelli, Gallia, Paganì, Monti e F. Ugoni, si legge: «I colleghi nel manifestargli la loro gratitudine, lo invitano a produrre la specifica delle spese incontrate nel suo viaggio a Tremezzo<sup>9</sup>. Da ciò esimendosi dapprima il sig. Monti e

negando di voler aggravare l'Ateneo, ... si induce alla fine ad accettare il rimborso di queste spese nella giustificata somma di Lire 125, sotto espressa condizione che il mandato relativo di pagamento sia emesso a favore e beneficio della famiglia del defunto benemerito Segretario Giuseppe Nicolini».

Misure precauzionali non permetteranno la ripresa delle adunanze accademiche fino al 16 dicembre. Nel corso di questa seduta si ha una toccante testimonianza dell'affetto e della stima che tutta l'accademia riconoscente vuole rendere al suo indimenticabile Segretario. Recita il verbale: «Il Presidente Girolamo Monti<sup>10</sup>, a seguito di questa votazione<sup>11</sup>, fa manifesto all'adunanza, anche a nome dei suoi colleghi nell'Amministrazione, come questi nell'adempire in qualche modo agli uffici del Segretario, dopo la morte dell'illustre Giuseppe Nicolini nel passato luglio, abbiano fatto pensiero che il relativo stipendio appartenente al tempo della vacanza possa, siccome testimonio di stima e d'amore verso il defunto, venir assegnato al beneficio della numerosa sua famiglia<sup>12</sup>. Assoggettata perciò tale proposta al Corpo Accademico, il Signor Conte Luigi Lechi domanda che i soci che vi consentono significhino il proprio voto col levarsi in piedi: il che essendo fatto immantinente da tutti, la proposizione si tiene per unanimamente assentita».

Quattro giorni dopo la seduta, l'amministrazione emetterà in favore della vedova del Nicolini un mandato di pagamento di Austr. Lire 646,56, quale «somma corrispondente appunto allo stipendio del Segretario dei mesi di agosto, settembre, ottobre, novembre e metà dicembre, pei quali è durata la vacanza». E si aggiunge nel verbale: «Tale mandato venga accompagnato con lettera che partecipi alla vedova la relativa determinazione dell'Ateneo; quale testimonianza della gratitudine, stima ed amore alla memoria del di Lei marito».

Raramente si trova tanto calore di sentimento in un atto amministrativo!

### *Commemorazione dentro e fuori dell'Ateneo*

Per molti anni ancora ritornerà qualche omaggio al Nicolini come scrittore o Segretario dell'Ateneo. Nei Commentari dall'anno 1852 a tutto il 1857<sup>13</sup>, il Segretario Prof. Giuseppe Gallia dà notizia della sua scomparsa e «differendo ad altro luogo il ragionare di lui», si limita a dire che l'anno 1855 «collo sgomento e colla morte, non solo turbò ed interruppe le pacifiche meditazioni degli studi, ma percosse il nostro sodalizio della perdita la più crudele... che farà più acerbo in Italia il desiderio di Giuseppe Nicolini:

Cui pudor, et justitiae soror  
Incorrupta fides, nudaque veritas  
Quando ullum invenient parem<sup>14?</sup>

A richiamare la voce del Nicolini espressa in molte creazioni del suo ingegno, provvederà Daniele Pallaveri, che per commissione dell'editore Le Monnier di Firenze raccoglierà in due volumi, nel 1861, le poesie e le prose dello scomparso segretario, premettendo ad esse un approfondito discorso critico, datato a Brescia, il 27 ottobre 1858, che si conclude con un riferimento all'attività del Nicolini all'Ateneo: «Vissuto quasi sempre a Brescia, all'Ateneo consacrò, si può dire, il suo ingegno, informò i suoi pensieri alle opinioni e alla gloria di quello», pur aggiungendo che «ben altrimenti avrebbe potuto giovare alla misera sua patria». Di questo indiretto complimento, non si sarebbe certo compiaciuto il Nicolini, che teneva, innanzitutto, ad essere Bresciano e si rendeva conto di servire la grande Patria stando al proprio posto, dove svolgeva opera di educazione e di promozione scientifica e culturale.

Il Gallia dedicherà al suo benemerito predecessore due commemorazioni: una per il corpo accademico, ripresa nei punti essenziali alle pagine 332-349 dei *Commentari* 1858-1861. In essa, portante il titolo: «Della vita e degli scritti dell'illustre e benemerito Giuseppe Nicolini», egli traccia una diligente e commossa evocazione dell'uomo e dell'amico. La seconda avrà luogo il 17 marzo 1866, «nella solennità commemorativa degli illustri scrittori e pensatori italiani», promossa dal R. Liceo Ginnasio Arnaldo. Il Gallia parlerà «Di Giuseppe Nicolini Bresciano» e il testo della commemorazione fu pubblicato da Apollonio. Nella relazione del 1863, il Segretario dell'Ateneo, annunciando prossimo il monumento dedicato al Gigola, nel Pantheon, ideato dallo stesso Vantini al cimitero, suggeriva, quale secondo cittadino meritevole di tanto onore, «il nome caro di Giuseppe Nicolini»<sup>15</sup>.

Il ricordo del Nicolini rimase ben vivo per anni, spesso associato a quello del suo predecessore Cesare Arici, nella fedele e devota ammirazione dei vari soci dell'Ateneo, cominciando dal Gallia. Questi, da segretario, riferendo nei *Commentari* del 1870 del dono dei busti dei due ex Segretari, Arici e Nicolini, fatto da Ignazio Villa, parla di omaggio reso a «que' due esimi scrittori, amici e maestri, là dove l'uno e l'altro furono sì gran parte di tutto ciò che a lungo fu operato ad incremento ed onore dell'Accademia»<sup>16</sup>.

Il medesimo Gallia si fece promotore della iniziativa, tradottasi in decreto municipale nel 1878, di far apporre sulla facciata della casa posseduta dal Nicolini in contrada dietro il Vescovado 315<sup>17</sup> una lapide evocativa<sup>18</sup>.

Cesare Arici e Giuseppe Nicolini saranno messi in particolare risalto nelle Feste Centenarie dell'Ateneo celebrate nel 1902. Nel discorso ufficiale, tenuto il 7 settembre dal prof. Gennaro Vitaliano, capo divisione al Ministero dell'Istruzione Pubblica, nel Ridotto del Teatro Grande, alla presenza del Ministro on. Nunzio Nasi, essi sono considerati «i nostri maggiori poeti», «e grande parte del nostro Ateneo».

### *Conclusioni*

Le diligenti ricerche compiute dai relatori di questo Convegno di studio evidenziano la straordinaria versatilità del Nicolini come letterato: dai suoi inizi classicistici nella lettura e traduzione di Virgilio, Orazio e di altri, al suo successivo impegno nella poesia didascalica; dalla sua conversione romantica, dal suo culto per la storia, specialmente di quella bresciana, al suo spaziare nella creazione spirituale contemporanea con particolare interesse per Byron ed altri Inglesi, che tradusse in versi e presentò criticamente.

È da inserire a chiare lettere nel profilo del letterato anche tutto ciò ch'egli scrisse all'Ateneo e per l'Ateneo, cominciando dai Commentari annuali da lui redatti dal 1836 al 1851, che sono un eloquente documento del suo vigore intellettuale ed, insieme, della sua capacità espressiva e del rigoroso senso critico che la guidava.

Gli elogi non mancano nei testi del passato, in cui si parla di lui: «gentile e sano ingegno», «estensione e varietà di cultura e modernità di mente» (Vitalone), «padrone com'è d'ogni maniera di scrivere» (Gallia 1866), «appassionato di studio, di conoscenze»; bastano questi giudizi per tracciare un quadro del Nicolini quale uomo di lettere, acuto e creativo, fornito pure di grande eleganza di stile.

La scelta fatta dall'Ateneo, nel 1836, del successore di Cesare Arici nella persona del Socio Attivo Giuseppe Nicolini, era stata dettata da una precisa valutazione culturale e morale, e non politica; questa avrebbe favorito un conservatore, meno ostile al «buon ordine» dell'autorità dominante.

Le prime prove nell'incarico rivelarono subito Nicolini capace di serio impegno, di senso concreto nei riguardi delle esigenze dell'Ateneo, non disgiunto dalla consapevolezza delle difficoltà di mantenere una linea progressista in un mondo conservatore.

C'era in lui il culto della Patria nel senso più nobile ed intellettuale del termine, come quando presentava agli amici bresciani «Il Conciliatore», quale «sacra facella che sorge tra la notte e il gelo della nostra Patria, e non deve assolutamente morire». E si chiedeva: «non faremo mai niente per la Patria? vorremo sempre vegliare per la sola riputazio-

ne personale?». Il sentire patrio non poteva rimanere dissociato dalla volontà di realizzare condizioni di libertà e di progresso nella libertà. Per altro, risulta che questi principi ispirarono tutta la sua vita e li trasmise anche ai figli, come sottolinea il Gallia nel suo discorso commemorativo<sup>19</sup>: «il primo dei figli lasciò questa scuola, poco più che fanciullo, per volare alle pugne dell'italiano riscatto». Nel medesimo discorso il Gallia aggiunge «Nicolini fu de' primi fra noi e de' più costanti a confessare la sua fede nel genio spezzatore d'ogni tirannia, spezzatore di ogni catena»<sup>20</sup>.

Così lo definisce Raffaello Barbiera: «Il bresciano Giuseppe Nicolini, cantore dei cedri, poteva cantare *i vulcani*, tanto fuoco di patria ardeva nel suo cuore»<sup>21</sup>.

È questo uno dei fondamentali aspetti del suo atteggiamento, non solo espresso nelle opere letterarie, ma anche nella sua funzione di Segretario, concepita come missione in favore della patria bresciana e di quella italiana, senza trascurare mai una apertura verso le nazioni Europee e verso l'umanità.

Ci piace introdurre con questa premessa «letteraria» e «patriottica» la valutazione della attività del Nicolini all'Ateneo, perché essa è determinante di ogni suo comportamento.

Egli inizia il suo lavoro con piena consapevolezza di adempiere a un dovere, civile e culturale insieme, considerando l'alta funzione che l'Accademia Bresciana poteva svolgere nella risurrezione non solo cittadina, ma anche nazionale. Senso del dovere, che unito a lucida visione delle situazioni, traspare da ogni suo atto, specialmente, come s'è visto, nei momenti più difficili.

L'aver esaminato a fondo tanti documenti non fa che confortare sempre più il ricercatore nella convinzione che il Segretario Nicolini, nel rispetto della volontà espressa dalla maggioranza e d'intesa coi responsabili dell'Accademia, si uniformasse sempre a grande scrupolo, all'occorrenza ispirato a prudenza e fermezza, nel culto della giustizia. Non si dimentichi mai la giovanile formazione del Nicolini in campo giuridico.

Si nota pure che l'azione del Segretario Nicolini è sostenuta dalla volontà di attuare quell'art. 1 dello Statuto, che traccia le direttive della funzione fondamentale dell'Ateneo, che è quella di «promuovere e diffondere, specie in provincia, le scoperte e le cognizioni relative all'agricoltura, al commercio, alle scienze, alle lettere ed alle arti, in quanto giovano specialmente all'istruzione del popolo».

È quest'assunto, l'istruzione del popolo, che impegna al massimo il Segretario Nicolini, convinto com'era che l'educazione poteva portare alla formazione di una coscienza non solo nazionale, ma internazionale. Proprio nella riga finale dell'ultimo verbale redatto il 19 luglio 1855,

acquista particolare valore il sapere che l'Ateneo, abbonandosi a «La Revue des Deux Mondes», non solo conservava nella sua biblioteca una buona dotazione di pubblicazioni periodiche nazionali ed internazionali, ma teneva molto ad intensificare la conoscenza del pensiero delle più qualificate menti d'Europa. Il Nicolini, già ai tempi del Conciliatore, aveva mantenuto vivi rapporti col mondo spirituale e culturale francese ed inglese. L'apertura internazionale dell'Accademia si era ampliata ai tempi del Nicolini con l'iscrizione di alcuni Soci corrispondenti europei, nonostante l'opposizione della diffidente autorità tutoria.

Il Nicolini si rivela pure amministratore abile e scrupoloso, anche in campo economico: si ricordi l'accensione di un mutuo nel 1855 per far fruttare la somma accantonata nel periodo di chiusura dell'Ateneo. È sollecito nel far partecipare l'Ateneo ad un progetto voluto dal Municipio e dalla Camera di Commercio; i tre enti, infatti, «volonterosi ed unanimi» studiano il migliore sfruttamento delle torbe bresciane per ottenere gas illuminante.

L'Ateneo è sempre sensibile alle problematiche locali, dal sociale al sanitario (specie, nel periodo del colera e nei vari casi di epidemia del bestiame e di disastri per le colture), impegnandosi in una vasta e varia gamma di studi e ricerche.

Sono questi alcuni aspetti dei compiti affidati al Segretario dell'Ateneo. Per quasi vent'anni il Nicolini assolvette ad essi come serio e fedele servitore dell'Accademia, e da vero galantuomo.

È una personalità complessa e chiara insieme, che si studia volentieri, perché ha sempre qualcosa da rivelare e che suscita spesso ammirazione e commozione.

C'è da sperare che la lettura di questa relazione, fedele ai documenti, invogli giovani studiosi ad approfondire alcuni momenti e personaggi del periodo preso in considerazione, che è senz'altro uno dei più significativi ed intensi della vita culturale e civile di Brescia.

La morte, che colse il Nicolini nel pieno vigore fisico ed intellettuale, non gli concesse di vedere l'Ateneo rinnovato nel suo Statuto e, soprattutto, dopo il 1859, in condizioni di vita serena ed operosa, in un Paese finalmente libero ed indipendente. Ma ne aveva favorito anch'Egli l'avvento con la propria produzione intellettuale, con la dedizione in campo educativo, e con l'entusiasmo del suo sofferto amore per la Patria.

Purtroppo, oggi un Concittadino, come il Nicolini, di eccezionale levatura culturale e morale, non è ricordato nella targa di una via o nell'intitolazione di una scuola nella nostra città<sup>22</sup>.

Già Raffaello Barbiera, nella sua antologia «I Poeti Italiani del secolo XIX» esclama: «Onore a questo Bresciano, patriota grande, puro, oggi dimenticato»<sup>23</sup>.

È da auspicare che da questo Convegno di studi, che ha rimesso in valore la figura e l'opera, non solo letteraria e storica, ma anche morale e patriottica, di un cittadino tanto attivo e benemerito nel periodo del riscatto nazionale, derivi una provvida deliberazione comunale, intesa a ricordare degnamente Giuseppe Nicolini alle nuove generazioni.

## NOTE

<sup>1</sup> «Commentari 58/61», pag. 1.

<sup>2</sup> Il prof. G. Gallia, che sarà qualche mese dopo invitato a succedere, a titolo provvisorio, al Nicolini come segretario, ne farà una appassionata evocazione, sotto il titolo «Della vita e degli scritti dell'illustre e benemerito Giuseppe Nicolini». (Cfr. «Commentari dell'Ateneo 1856-1861ss.», pag. 332-349), riprendendone il contenuto nel discorso che farà al R. Liceo Ginnasio nel 1866 (v. bibliografia).

<sup>3</sup> «Commentari 1837», pag. 235.

<sup>4</sup> Elogio di Cesare Arici, nella solenne commemorazione detta in onore del Poeta il giorno 24 giugno 1837.

<sup>5</sup> L'Odorici indica che i colpiti del colera nel 1855 furono 1703 (1915 in meno di quelli del 1836) e 1039 i morti («Fra gli egregi più cari, il nostro poeta G. Nicolini»). Fra i morti: il podestà Cav. Luigi Maggi, Girolamo Joli, custode del Museo Patrio; e un giovane Nicolini, di anni 15, nipote del Nostro.

<sup>6</sup> Anche nel periodo dei corrosivi attacchi all'Ateneo, «La Sferza» aveva mantenuto un certo rispetto per il suo Segretario (cfr. n. 87 - 21 giugno 1851: «il leale ed ottimo Segretario Nicolini»).

<sup>7</sup> Il Bresciano Costanzo Ferrari, giornalista e scrittore, fuoriuscito dopo il 1849, era legato al Nicolini, oltre che da ammirazione letteraria, anche dalla partecipazione alla lotta per la libertà della Patria; a lui fu consociato, a Brescia nel 1848, nell'agenzia clandestina di informazioni «Presse Notturna».

<sup>8</sup> Testo cortesemente fornito da Fulvio Guarneri, autore di *La scoperta di un Bresciano patriota, romanziere e giornalista* in «Atti del Convegno su Costanzo Ferrari», pag. 29, Edizioni di Storia Bresciana — Brescia 1991.

<sup>9</sup> Dove si trovava una casa dei Gigola.

<sup>10</sup> A seguito delle disposizioni governative emanate da poco, ogni seduta era presieduta dal socio più anziano di età.

<sup>11</sup> La votazione era per la nomina del segretario. Per colmare il vuoto, il prof. Giuseppe Gallia, in mancanza di uno Statuto definitivo, viene eletto per compiere le veci del Segretario. Egli sarà nominato effettivo solo nel 1859 (e tale rimarrà fino alla morte, avvenuta il 5 febbraio 1889). Tra gli aspiranti al posto di Segretario si manifesta nel mese di settembre il giovane Avvocato Giuseppe Zanardelli (vicino per amicizia di famiglia e per stima personale al Nicolini). Non poté essere preso in considerazione per mancanza del fondamentale requisito di essere Socio attivo dell'Ateneo (lo diventerà solo nel marzo del 1859).

<sup>12</sup> Si è già detto che dal matrimonio (1 gennaio 1837) del Nicolini con Virginia Marinoni erano nati dieci figli (tanti figurano dal registro dei battesimi della Cattedrale di Brescia).

<sup>13</sup> «Commentari 1852/1857», pag. 29.

<sup>14</sup> Hor. Carm. I, 24 (6-8).

<sup>15</sup> «I Primi 100 anni dell'Ateneo». Brescia, 1902 - pag. 111.

<sup>16</sup> «Commentari dell'Ateneo - 1870-73 pag. 95. I due ritratti si trovano affiancati nella galleria dei busti nell'attuale sede dell'Ateneo in Palazzo Tosio, al n. 12 dell'ononima via.

<sup>17</sup> Ora, via Gabriele Rosa, al n. 37.

<sup>18</sup> Il testo redatto dal Gallia è: «Giuseppe Nicolini / nobile poeta e prosatore / possedette nei suoi ultimi giorni / questa casa / dove morì di colera il 22 (sic) luglio 1855 «(C'è uno sbaglio di data: 22 anziché 24, com'è confermato dal registro dei Defunti della Parrocchia della Cattedrale).

<sup>19</sup> G. GALLIA: *Di Giuseppe Nicolini Bresciano* Brescia - Apollonio, 1866.

<sup>20</sup> Nel voltone d'ingresso al Castello, su grande lapide marmorea: «Perchè l'amore della patria arda più che vivo/nel ricordo di magnanimi esempi/Comune ed Ateneo/volero qui scolpiti i nomi dei Bresciani/che nel 1821 e 1831/sostennero primi le speranze d'Italia».

Fra i 40 iscritti, tra cui figurano: Cigola Conte Alessandro, Ducco Conte Lodovico, Gaggia prof. don Pietro, Lechi Conti Luigi e Teodoro, Mompiani nob. Giacinto, Scalvini nob. Giovita, Ugoni nob. Camillo e Filippo, si trova il Prof. Giuseppe Nicolini.

<sup>21</sup> RAFFAELLO BARBIERA: *Voci e volti del passato (1800-1900)* Milano, F.lli Treves, 1920.

<sup>22</sup> Riferisce ANGELO ROMANELLI, in *Cenni Storici...*, 1908, (pag. 3), che la Giunta Comunale di Brescia, nella sua adunanza del 19 aprile 1907, deliberò di intestare quattro stabilimenti scolastici ad altrettanti Bresciani «illustri per patriottismo e valore letterario», che sono, nell'ordine, Giuseppe Nicolini, Giovita Scalvini, Camillo Ugoni e Muzio Calini. Tutti, ad eccezione del Nicolini, figurano ancora intestatari di una scuola, ed anche di una via. Il nome del Nicolini si trova invece, solo in una targa affissa sull'edificio sito al n. 21 di via Maiera a Costalunga, in una scuola, che non è più a lui intestata.

<sup>23</sup> RAFFAELLO BARBIERA: *I Poeti Italiani del secolo XIX*, vol. 1, pag. 343, Milano, F.lli Treves, 1916.

## Avvertenza generale:

Nella stesura di questa memoria si è voluto dar voce più ai personaggi ed agli avvenimenti che ai commenti. L'impresa è stata agevolata dalla ricca messe di documenti offerta dagli ordinati archivi dell'Ateneo, col vantaggio di permettere al lettore, grazie al linguaggio del tempo, una viva partecipazione ai fatti stessi.

Si spera di essere riusciti nell'ambizioso proposito.

## Le principali fonti sono qui sotto indicate:

### a) Archivistiche

ARCHIVIO DELL'ATENEO DI BRESCIA:

Atti Accademici

Atti Amministrativi

Atti Contabili

Protocollo

Protocollo e sessioni relative agli scavi e museo

Registro dei Soci — «Registro generale dei Signori Membri della Accademia di Lettere, Scienze, Agricoltura ed Arti Meccaniche nel Dipartimento del Mella istituita il giorno 1° Complementario Am. IX Repubblicano, 18 settembre 1801»

Registro dei verbali

### b) Bibliografiche

«*Commentari*», annuali, specialmente quelli redatti dal Segretario Nicolini (dal 1836 al 1851); e poi quelli 1852/1857; 1858/1861; 1902 (commemorazione del centenario dell'Ateneo).

Tutte le opere a stampa del Nicolini, in particolare gli elogi funebri del conte Paolo Tosi (1843) e di Camillo Ugoni (1855).

PALLAVERI DAVIDE, *Poesie di Giuseppe Nicolini*, a cura di —, Firenze, Le Monnier, 1861 - (con ampio discorso critico sulla vita e le opere di G.N.).

PALLAVERI DAVIDE, *Prose di Giuseppe Nicolini*, a cura di Le Monnier, Firenze, 1861.

ARICI CESARE, *Opere*, ediz. completa, Padova, tip. del Seminario, 1858 (premessa la commemorazione fatta da G.N., per incarico dell'Ateneo il 24.6.1837).

GALLIA GIUSEPPE, *Di Giuseppe Nicolini Bresciano* — Discorso del prof. —, detto nella solennità commemorativa degli illustri scrittori e pensatori italiani, celebrata nel R. Liceo Arnaldo il giorno 17 marzo 1866 — Brescia, tip. Apollonio, 1866.

*Il primo secolo dell'Ateneo di Brescia (1802-1902)*, a cura di Giuliano Fenaroli e Luigi Cicogna — Brescia, Tipolito F.lli Apollonio, 1902.

MUSEO BRESCIANO ILLUSTRATO. I tomo (contenente: G. Nicolini = *Cenni preliminari spettanti alla storia e ai monumenti di Brescia*). Brescia, tipografia della Minerva, 1838.

ODORICI FEDERICO = *Storie Bresciane dai primi tempi fino all'età nostra*, narrate da — Brescia, Pietro di Lorenzo Gilberti, tipografo libraio, 1853 - 1865 - vol. IX e X.

CANTÙ CESARE = *Il «Conciliatore» e i Carbonari* — Milano, 1878.

ROMANELLI ANGELO = *Cenni storici sopra Giuseppe Nicolini, Giovita Scalvini, Camillo Ugoni, Muzio Calini* - Brescia, Stab. Tipo-litografico F. Apollonio, 1908.

BARBIERA RAFFAELLO, *I Poeti Italiani del secolo XIX* - Antologia compilata da - vol. I - Milano, F.lli Treves 1916.

*Brescia nel Risorgimento - Miscellanea* - Supplemento ai Commentari 1933.

PANAZZA GAETANO - *Brescia nella prima metà dell'800* - «Commentari 1948-1949», pag. 89 segg.

STORIA DI BRESCIA, promossa e diretta da Giovanni Treccani degli Alfieri, Brescia, Morcelliana editrice, 1961, vol. IV:

parte I: *Il Miraggio della libertà* a cura di FAUSTO LECHI;

parte II: *Dalla Restaurazione all'Unità d'Italia* a cura di UGO BARONCELLI;

parte VII: *Cultura e letteratura nei secoli XIX e XX*:

cap. I: «*La cultura nella prima metà dell'800*», a cura di LUIGI AMEDEO BIGLIONE DI VIARIGI;

cap. II: *La cultura negli ultimi cent'anni* a cura di ENZO GIRARDI;

parte XIX: *Il Volto Storico di Brescia nei secoli XIX e XX*, a cura di GAETANO PANAZZA.

#### c) *Giornalistiche*

«*Il Cenomano*» - Giornale patrio di scienze, lettere, arti e varietà - Brescia - Anno I: 1850 fino a gennaio 1851.

«*La Sferza*» — Giornale di scienze, lettere, arti e commercio - Brescia, da anno I (1850) ad anno VIII (1857).

#### d) *Manoscritte*

ATTI ACCADEMICI DELL'ATENEO:

NICOLINI GIUSEPPE: «Lecture fatte all'Ateneo», cartella N:

— dal «Corsaro» - canto III (ed ultimo) con introduzione (1824)

— «Della Storia di Brescia - Ragionamento» (1824)

— «Il Due Novembre - Meditazione ed introduzione» (1825)

— Primo e Secondo Canto del «Pellegrinaggio di Childe Aroldo» (traduzione) (1825 e 1826).

— «Parisina - Poemetto di Lord Byron» (traduzione in versi) (1833)

— «Lara (Poema di Lord Byron)», traduzione poetica (1834)

— «Elogio di Cesare Arici» (1837)

— «Necrologie di soci» (1839-1844)

— «Vari documenti privati ed ufficiali»

*Lettere di Nicolini a Camillo Ugoni a Parigi*, in cartella Ugoni:

cinque lettere inviate tra il 1825 e il 1828.

#### Scheda anagrafica

Le varie discrepanze relative alla data di nascita del Nicolini (dal medesimo inspiegabilmente citata in modo inesatto: «Io sono nato del 1789 (28 ottobre)», nella lettera del 22 aprile 1828, inviata a Camillo Ugoni a Parigi) hanno indotto ad una ricerca anagrafica, fatta a ritroso nel tempo. Si è cominciato con lo scoprire l'atto di morte, potendosi fare riferimento alla Parrocchia della sua ultima dimora, grazie alla lapide com-

memorativa fatta apporre per Dec. Munic. 1878 in Via G. Rosa 37 (anch'essa reca inesatta la data della sua morte avvenuta il 24 luglio 1855, e non il 22). Con la supposizione dell'appartenenza della zona alla giurisdizione della Cattedrale, si è appurato che l'attuale via G. Rosa apparteneva al quartiere «Dietro il Vescovato» e che al numero civico 315 si trovava casa Nicolini.

All'Archivio della Cattedrale, nel libro degli atti di morte a. 1855 - vol. I, al n. 79 si trova:

*Nicolini Giuseppe, a 67, cattolico, marito di Marinoni Virginia, letterato (genitori: Nicolini Francesco e Viviani Claudia), Data e Luogo di morte: 24 luglio, una ant. - visita: (firma del sacerdote) una pom. — Tumulazione 25 d., una anti. — motivo della morte: cholera - annotazioni: il matrimonio durò 14 anni.*

Partendo dalla durata del matrimonio, si è trovato, sempre nell'Archivio della Cattedrale (Libro Matrimoniale 3 - 1834 - tav. 20) che l'anno 1837, il primo gennaio, Nicolini Giuseppe Simone, nato nella Parrocchia di S. Agata il 28 ottobre 1788, cattolico, possidente, celibe, domiciliato nella anzidetta contrada del Duomo, al n. 1366, prendeva come moglie Marinoni Paola Virginia, nata a Milano nella Parrocchia di S. Alessandro il 13 settembre 1814, cattolica, nubile, domiciliata nella contrada del Duomo, al n. civico 1364. Segue all'elenco dei genitori e dei testimoni l'annotazione: «La Sposa ha ottenuto il consenso paterno, essendo minore d'età».

È stato non difficile trovare, in seguito, nell'Archivio Parrocchiale di S. Agata, nel Registro dei Battesimi a pag. 223: «*Die 29 octobris 1788 Ioseph Simon, filius dom. Francisci Nicolini et Claudiae uxoris Viviani heri hora circ. 17 natus, baptizatus fuit a me Joanne Baptista Moladori Curato, susceptore D.) Josepho Barbolio*».

Quindi: la data esatta di nascita è *28 ottobre 1788*.

Lo spoglio del libro degli Atti di Nascita della Parrocchia Cattedrale, vol. V (1834) rivela che i coniugi Nicolini ebbero ben dieci figli, tra il 20 ottobre 1837 ed il 22 marzo 1850. Il primo, Francesco, Claudio, Rodolfo, Pio ebbe come padrino il Sig. Rodolfo Vantini, domiciliato nella contrada di S. Maria della Pace al n. c° 300. Un'altra figlia ebbe come padrino l'ing. Giovanni Zanardelli.



Bortolo Martinelli

Giuseppe Nicolini nel bicentenario della nascita.  
Un convegno, una storia.

L'incalzare della ricorrenza dei vari centenari non sembra concedere tregua alle pur doviziose stagioni della critica. Il porre attenzione alle varie ricorrenze degli accadimenti del passato, secondo le circostanze dal volgere di uno o più secoli, ma talora anche di una semplice frazione di secolo, è divenuta ormai una delle forme istituzionali, e perciò anche più collaudate, di guardare al passato, per tentare di ricapitolarne, per questa o per quella ragione, la traccia. E ciò può valere non solo per cercare di fare il punto su un qualche fatto o autore, ma anche e soprattutto per cercare di aprire una nuova prospettiva su di un intero periodo, gettando le basi per più mature ed ulteriori indagini e riflessioni.

Di questa seconda natura ha voluto decisamente essere il significato della giornata di studi rivolta a scandagliare la figura e l'opera di Giuseppe Nicolini, uno dei più eminenti letterati bresciani nella prima metà dell'Ottocento, segretario del nostro «Ateneo» per ben venti anni. Si è trattato, nel suo genere, di un Convegno di natura prospettica, mirante a sondare idealmente la tenuta di un intero orizzonte, quello del classicismo e del romanticismo a Brescia, entro tuttavia una cornice non affatto riduttiva, ma anche attenta ai problemi delle vicende civili e politiche, nell'imminenza poi di un altro possibile centenario, quello della nascita di Giovita Scalvini (1791-1991), il più originale critico di formazione bresciana del nostro Ottocento.

Il Convegno su Giuseppe Nicolini ha inteso imporsi come un modo diverso e più provveduto di guardare ai fatti della cultura bresciana nel primo Ottocento. Se in precedenza, infatti, si era guardato a questo orizzonte quasi esclusivamente dall'angolo ottico dell'eredità foscoliana (1979, Convegno su *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*), manzoniana (come ha fatto lo scrivente nel 1985, nell'ambito del Convegno su *Manzoni e il suo impegno civile*) o anche montiana (come si era fatto spesso in passato), in questa circostanza si è inteso far luce su un preciso momento storico-culturale — espresso qui dalla splendida figura del Nicolini — nel quale si era ben saputo promuovere a Bre-

scia un fecondo disegno di creatività e di riflessione, di intelligenza e di azione, grazie al vigore dei suoi maggiori intellettuali, da Giacinto Mompiani a Camillo Ugoni, da Giovanni Labus a Gianbattista Pagani, da Cesare Arici a Giovita Scalvini e a Giuseppe Nicolini, senza pretermettere Costanzo Ferrari (a cui è stato dedicato un Convegno tenutosi a Sale Marasino nel 1989), a Lorenzo Ercoliani, a Tito Speri infine, che merita una particolare menzione per il suo seppure non eccelso romanzo storico *Igeraldo e Scomburga* (edito su «La voce del popolo», in 35 puntate, nel 1953).

Se l'orientamento della cultura bresciana era stato in genere, nei secoli, quello di volgersi nella direzione di altri poli culturali ed intellettuali, non si può trascurare il fatto che già però con il Querini e con il Mazzuchelli Brescia era divenuta, sul volgere della prima metà del XVIII secolo, uno dei più validi centri del pensiero e dell'erudizione, in Italia e in Europa, anche se tanto il Querini quanto il Mazzuchelli non hanno ancora ricevuto tutta l'attenzione che la loro opera avrebbe meritato. (Dico questo, nonostante nel 1980 il Querini sia stato fatto oggetto, tra Venezia e Brescia, di un vasto ed organico Convegno di Studi. Del Querini, infatti, non si conosce ancora l'esatto numero delle sue opere). Nel Settecento, giova ancora ricordare, era stato stampato a Brescia, per le cure del Rizzardi, il giornale letterario e culturale milanese «Il caffè» (1764-66) dei fratelli Verri e di Cesare Beccaria, cui aveva prestato la sua collaborazione anche il bresciano Giuseppe Colpani. Ma altresì bresciani erano ancora alcuni dei maggiori gianseniti della seconda metà del Settecento, quali Pietro Tamburini (oggetto di un Convegno nel 1989), Giuseppe Zola e infine Gianbattista Guadagnini.

Il convegno sul Nicolini ha voluto dunque significare l'affermarsi di un nuovo e differente punto di vista, di studiare cioè le cose bresciane a partire dal loro interno, senza tuttavia alcuna enfasi e limitazione dello sguardo e senza pretermettere di esplorare i debiti contatti con altre aree e personalità culturali, in un fitto intreccio di fatti in cui Brescia non cessa affatto di essere protagonista. E il Nicolini rappresenta, da questo punto di vista, uno splendido esempio, sia pure con le dovute cautele, di un letterato che, educato e cresciuto all'interno delle nostre istituzioni, abbia poi saputo porsi in rapporto con un orizzonte più ampio, costituito dalla pagine del «Conciliatore» milanese, e guardare alla realtà della nuova poesia europea, proponendoci la biografia e la traduzione di alcune delle opere più significative di Byron, verso la cui proterforme voga satanica pur nutritiva qualche prudenziale riserva.

L'opera del Nicolini muove tutta dall'esigenza, frutto insieme di teoresi e di attitudine pratica, di cercare di cogliere nelle cose la radice della loro complessità, che è sempre multipolare e rifiuta di essere colloca-

ta sotto l'angusta figurazione di una sola insegna. Il richiamo del Nicolini alle vie della 'conciliazione' e della moderazione in tanto fervere di idee e di passioni nel confronto tra classicisti e romantici (ma con questi ultimi però decisamente si schiera), se da un lato vuol significare un tacito rinvio alla non decaduta *raison* settecentesca (si veda il suo saggio *Fanatismo e tolleranza in fatto di lettere*, presentato all'«Ateneo» di Brescia nel 1820), dall'altro vuol proporre un più corretto criterio euristico, alla luce di una più organica idea del fatto letterario e artistico, nel quale intervengono le predisposizioni individuali, le leggi del gusto, la natura del genio, i condizionamenti spaziali e culturali propri di ogni epoca e di ogni generazione e infine i 'modelli' che hanno un diverso peso e cogenza a seconda delle circostanze storiche che scandiscono il divenire dell'arte e della letteratura. Il Nicolini si ispira ad un ideale apertamente sincretistico e mentre rivendica la libertà nell'arte, contro ogni vincolo e regola preconstituita, propugna la diversa verità e tenuta dei due grandi sistemi, l'antico e il moderno, il classico e il romantico, i quali in realtà si integrano. Alla base di questa concezione nicoliniana si situa un più maturo concetto dell'opera d'arte intesa come «forma organica», alla maniera di quanto era venuto teorizzando Augusto Guglielmo Schlegel.

Il Nicolini rappresenta una figura di grande, 'convertito': avviatosi come poeta classicista, con il poema didascalico *La coltivazione dei cedri* (1815), egli approda successivamente alla 'musa romantica', della quale prende subito le difese, ma il suo dettato poetico non giunse però mai ad attingere pienamente alle soluzioni della nuova poetica, continuando a perdurare in lui, anche nella successiva produzione, una certa misura e decoro propri della poesia classicistica. Tale 'conversione' risulta essere stata propiziata, come ha ben chiarito Carla Boroni esplorando l'epistolario del Nostro, dalla mediazione di Camillo Ugoni e da un disposizione sentimentale propria del Nicolini. Negli anni che corrono tra il 1815 e il 1820 egli sembra vivere, infatti, una dimensione malinconica dell'esistenza e viene incarnando senza enfasi la figura del poeta saturnino, cara alla stessa letteratura romantica. Proiettato così entro la cornice della sua biografia e della sua esperienza, e sullo sfondo ed entro la dimensione del dibattito tra classicisti e romantici sul volgere della seconda decade dell'Ottocento, la figura del letterato 'conciliatore', come lo ha definito Fabio Danelon, ci appare oggi assai meno ambigua e comunque ben più rilevante di quanto non ci potesse apparire in passato.

Che il Nicolini si sia venuto muovendo su una sorta di onda lunga della cultura, entro le ricche trame formative dell'ambiente letterario bresciano, ruotante soprattutto intorno all'«Ateneo», ha costituito l'as-

sunto d'apertura dell'intervento di Enzo Noè Girardi, legato per tanti motivi alla cultura bresciana, non ultima la ragione anagrafica, il quale ha messo in luce le ragioni del prudente ma non surrettizio convergere del Nicolini verso le idee romantiche, attraverso alcuni suoi scritti apparsi sul «Conciliatore» e segnatamente il saggio *Sulla poesia tragica e occasionalmente sul Romanticismo* (1819), il quale reca come sottotitolo la didascalia: *Lettera di un buon critico e cattivo poeta ad un buon poeta e cattivo critico*, il cui il Nostro rivendica le ragioni della «nuova poesia» che, a suo giudizio, prende l'avvio dalla svolta epocale della caduta dell'Impero Romano e dall'imporsi della missione civilizzatrice del Cristianesimo. Che però il Nicolini si fosse manifestato fin dall'inizio quale poeta classicista non poteva sfuggire all'attenta ricognizione di Flavio Guarneri che, indagando la struttura, la genesi e l'elaborazione del poema *La coltivazione dei Cedri* (1815), ha messo in luce la straordinaria serie dei suoi debiti verso il più duttile e plastico poetare dell'Arici, che aveva dato nel suo poema didattico *La coltivazione degli ulivi* (1808) una delle sue prove maggiori.

Il passaggio alla 'musa romantica' impone tuttavia al Nicolini un progressivo mutamento non tanto del suo codice stilistico, quanto e piuttosto del suo canone poetico, orientato verso la nuova concezione della 'sentimentalità' dell'arte e della sua matrice nazionale e popolare. Il rifiuto, in sede di riflessione sulla tragedia, delle leggi delle unità drammatiche, porta anche ad un ridimensionamento del tema aristotelico della catarsi tragica, legato al nodo di «pietà e terrore». Da qui le sue critiche all'Alfieri, che aveva saputo sì toccare il sublime del terrore, ma a cui era poi rimasta estranea l'idea della nuova drammaturgia che aveva nella pietà, nel patetico e nel sentimento la sua peculiare forma proiettiva. La svolta definitiva della riflessione tragica del Nicolini ci conduce però già oltre la redazione dell'unica tragedia a noi giunta, la *Canace* (edita nel 1818; di altre due tragedie restano frammenti, la *Clorinda*, e testimonianze, il *Conte di Essex*), svolta che avviene sulla scorta della lettura e della meditazione del *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel (traduzione Gherardini, 1817), che lo porterà a conoscere anche l'opera di Schiller, come ha osservato molto convincentemente Elisabetta Selmi, che della teoresi nicoliniana sulla tragedia s'è fatta provveduta interprete.

Quanto al poeta lirico bisogna pur dire che alcuni suoi testi, non sempre di eccelsa levatura, avevano costituito il retaggio della nuova generazione, fin dalla scelta felice dei titoli: *La musa romantica*, edita per nozze nel 1819 e subito recensita sul «Conciliatore» (n. 59, del 25 marzo 1819); *Alla fantasia*; *Alla malinconia*, composta nel 1827-28 e dedicata ad Annetta Schio-Serègo Alighieri, come ben argomenta Amedeo

Biglione di Viarigi. Tra i testi che Biglione di Viarigi ancora ci ha illustrato, significativi ci paiono *Il due novembre*, edito nel 1827, di cui ci resta un manoscritto con correzioni autografe nella Biblioteca dell'«Ateneo» (il testo corrisponde a quello edito nel 1860 dal Pallaveri). Circa lo stesso periodo, 1826, risale la canzone *La resa di Missolungi*, dove il Nicolini celebra l'«anglo Tirteo», Byron, lasciando trasparire una condizione d'animo analoga a quella con cui il Nostro celebrerà, in pagine storicamente commosse, le Dieci Giornate.

Il Nicolini, come sappiamo, aveva amato definirsi più critico che poeta, anzi buon critico e cattivo poeta, forse più che per una stretta valutazione intrinseca, per una sorta di strategia letteraria, quasi a voler sottolineare il significato della sua nuova propensione intellettuale; certo è, comunque, che la sua figura di critico, a cui è venuto dedicando il suo intervento Fabio Danelon, è quella che, a paragone di quella sua di poeta, sembra aver meglio retto all'usura del tempo. I suoi contributi apparsi sul «Conciliatore», sia riassunti sia editi direttamente, sono invero tra i più significativi della sua produzione. Il Nicolini esordisce con il saggio *Il Romanticismo alla China* (Brescia 1819), riassunto sul n. 50 del «Conciliatore» (21 febbraio 1819), dove ricorre all'artificio retorico del situare le cose in un luogo lontano, in cui vengono proiettati i sentimenti e le ragioni del confronto che anima a Milano le due diverse scuole poetiche che si contendono il campo. La polemica, nel gioco della *fictio*, è giunta a varcare la grande muraglia e ha fatto prender fuoco anche ai «gelidi cervelli dei tessitori di seta». In questo testo così essenziale il Nicolini fa la prova generale della sua teoresi e del suo orientamento: da una parte egli vuol significare la sua scelta di campo verso il Romanticismo, dall'altra egli cerca di indicare in che consiste la sua operazione, già ravvisabile come forma di sincretismo culturale, volto a recuperare quanto di positivo era nelle due diverse dottrine poetiche; e infine egli mostra di orientarsi criticamente verso il sistema tragico illustrato dallo Schlegel. Tra i precedenti della poesia romantica il Nicolini non trascura poi di cogliere il significato impreteribile dei nostri maggiori autori: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso (nel novero figura però anche il Monti), a cui si contrappongono altri autori, di differente tendenza, come il Poliziano, l'Alamanni, il Trissino, il Dolce; ma si tratta, fatta salva la sostanza delle esemplificazioni, di una rassegna piuttosto topica, che si può far corrispondere alla distinzione tra i letterati non cortigiani e i letterati cortigiani proposta dall'Alfieri nel capitolo IV del trattato *Del principe e delle lettere*.

La conversione alla poesia e alla poetica romantica porta con sé anche la spiccata propensione verso alcuni grandi protagonisti della poesia straniera; in questo campo Nicolini si dirige all'esplorazione delle

opere di Byron, di Shakespeare, di Scott, di Sterne, con un impegno durato dal 1823 al 1851. Questa preponderanza ormai del lavoro di mediatore di cultura, rispetto alle pagine di poesia e alla riflessione sui problemi della critica, ci mostra un nuovo volto dell'orientamento del Nicolini e non a caso Giovanni Iamartino, che al traduttore ha dedicato un penetrante intervento, ha parlato di una nuova scelta di campo. La maggiore propensione per Byron si spiega soprattutto con la scelta verso la contemporaneità e invero proprio Byron rappresentava sulla scena europea del tempo l'incarnazione stessa della nuova poesia. A Byron tuttavia Nicolini guarderà sempre con una qualche perplessità, poiché del poeta inglese non poteva del tutto apprezzare quell'eccesso di esuberanza passionale e violenta che è talora alla base della sua ispirazione. Si spiega così la sua predilezione per alcuni testi del primo Byron, che pure erano messi in discussione durante il primo Ottocento, ma allorché da traduttore si farà anche biografo — la biografia di Byron è del 1835 —, il Nicolini dimostrerà di saper ben comprendere e valutare il significato dell'intera opera del poeta morto a Missolongi.

Esiti confortanti e di rilevante novità, non tanto per ciò che riguarda la vicenda biografica del Nicolini, quanto e piuttosto per ciò che attiene alle sue scelte letterarie e ai suoi diversi progetti creativi e critici, non poteva non venire dalla traccia, già fin d'ora più che promettente e consistente, del suo epistolario. Il panorama sistematico ed interpretativo offertoci da Carla Boroni ci fa conoscere un Nicolini impegnato a riflettere sui nuclei del proprio poetare e della propria collocazione di critico e di traduttore. L'epistolario (le lettere rintracciate sono già più di 60) consente di colmare, ad esempio, la lacuna relativa al problema della sua repentina conversione al Romanticismo, che ci era apparsa fino a poco tempo fa assai poco motivata, e consente di far luce anche sulle sue difficili scelte intellettuali e letterarie.

L'ultimo Nicolini, come attesta anche l'epistolario, appare tutto versato nei problemi familiari e della vita dell'Ateneo, al quale durante un ventennio verrà dedicando le sue migliori energie, collaborando, in anni talora difficili (1848 e il 1849), con tre diversi Presidenti, della statua di Giuseppe Saleri, di Camillo Ugoni e di Luigi Lechi. Gli anni della sua segreteria all'«Ateneo», fondamentali per capire la sua collocazione storico-letteraria, ci sono ora noti grazie alle esaurienti e puntuali indagini di Giuseppe Cerri, che ne ha ripercorso i momenti precipui, attraverso una copiosa serie di documenti, il cui significato consente di cogliere in tutta la sua portata il suo nuovo e più maturo impegno, e di autore e di critico e soprattutto di mediatore di cultura.

La tornata conclusiva dei lavori si è arricchita infine di un ulteriore contributo, dovuto allo stesso Presidente dell'«Ateneo», Gaetano Pa-

nazza, che ha lumeggiato le pagine del Nicolini dedicate alla storia bresciana e soprattutto alle Dieci Giornate.

Con puntualità di riferimenti critici e culturali, si può ben dire che il Convegno abbia veramente inteso offrirci i tratti nuovi di un autore tra i più significativi del primo Ottocento bresciano, contribuendo in pari tempo ad aprire lo spiraglio verso ulteriori e non meno ricche prospettive di lavoro e di ricerca.



**INDICE DEI NOMI**

a cura di *Maria Carla Moiraghi Sueri*



- ACERBI G.: 109 n., 198 n., 213, 222, 242 n.  
ALAMANNI L.: 22, 23, 33, 36 n., 98, 112 n., 319.  
ALFIERI V.: 13, 40, 41, 42, 46, 47, 51, 52, 55, 56, 57, 70 n., 71 n., 99, 100, 102, 111 n., 159, 199 n., 246 n., 318, 319.  
ALIGHIERI D.: 14, 31, 84, 98, 255, 319.  
ALONGE R.: 64, 77 n.  
AMALIA AUGUSTA: 25.  
AMBROSOLI F.: 94, 154, 161, 199 n., 200 n., 204 n., 205 n., 207 n.  
ANELLI A.: 45, 72 n., 213, 255.  
ANDERLONI F.: 268.  
ARADAS I.: 199 n., 200 n., 201 n., 203 n., 205 n., 207 n.  
ARICI C.: 5, 10, 12, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35 n., 36 n., 37 n., 38 n., 45, 72 n., 88, 94, 112 n., 115, 118, 127, 154, 155, 156, 173, 182 n., 200 n., 211, 212, 215, 225, 236, 246 n., 253, 255, 256, 258, 260, 261, 265, 266, 267, 300, 301, 304, 305, 309 n., 311, 316, 318.  
ARICI V.: 25.  
ARIOSTO L.: 15, 98, 149, 319.  
ARISTOTELE: 56, 62, 77 n.  
ARRIVABENE F.: 37 n., 51, 211, 213, 215, 217, 224, 241 n., 242 n., 243 n., 245 n.  
ARRIVABENE G.: 241 n.  
ASSUNTO R.: 73 n.  
  
BABCOCK R.W.: 196 n.  
BACCHELLI R.: 10.  
BALARDINI L.: 288 n.  
  
BALBI A.M.: 184 n.  
BALDACCI L.: 22, 35 n., 36 n., 38 n., 55, 191 n.  
BALDINI G.: 196 n., 200 n.  
BANN S.: 183 n.  
BARBER CH.: 207 n.  
BARBI M.: 198 n.  
BARBIERA R.: 306, 307, 310 n., 312.  
BARBIERI G.: 151, 201 n.  
BARETTI G.: 149, 196 n.  
BARGNANI A.: 260.  
BAROFFIO G.: 292.  
BARONCELLI U.: 249, 312.  
BARTOLI A.: 38 n.  
BASILETTI L.: 267, 271.  
BASSNETT-MC GUIRE S.: 183 n., 184 n., 185 n., 202 n.  
BASSNETT-MC GUIRE V.: 192 n.  
BATTAGLIA G.: 155, 197 n., 200 n.  
BATTAGLIA R.: 188 n.  
BAZZONI G.: 151, 160.  
BECCARIA C.: 316.  
BELGIOIOSO C.: 282.  
BELGRAVE HOPPNER R.: 184 n.  
BELLINI E.: 71 n.  
BELLIO A.: 70 n., 109 n., 208 n., 216.  
BELLORINI E.: 13, 20, 35 n., 36 n., 37 n., 70 n., 110 n., 111 n., 183 n., 185 n., 193 n., 197 n., 198 n.  
BENINI G.V.: 179.  
BENJAMIN W.: 44, 72 n.  
BERCHET G.: 95, 110 n., 121, 196 n., 244 n.  
BERENGO M.: 192, 247 n., 248 n.  
BERNAM A.: 44, 72 n.  
BERTOLDI A.: 35 n.  
BETTELONI C.: 245 n.  
BETTELONI V.: 186, 225.

- BETTONI N.: 36 n., 37 n., 45, 206 n.,  
209 n., 228, 239, 241 n., 252.  
BEVILACQUA LAZZIZI I.: 246 n.  
BIANCHI A.: 29, 39, 40, 41, 42, 45, 50,  
52, 68, 69, 70 n., 71 n., 73 n.,  
109 n., 118, 124, 127, 213, 253,  
255, 256, 258.  
BICCHIERAI Z.: 35 n.  
BIEMMI G.M.: 251.  
BIGLIONE DI VIARIGI L.A.: 9, 10, 16,  
70 n., 242 n., 251, 252, 296 n.,  
312, 319.  
BINI C.: 174, 209 n., 210 n.  
BIZZOCCHI R.: 94, 109 n.  
BLESSINGTON: 188 n.  
BODEI R.: 73 n.  
BONFANTI A.: 128.  
BONFIGLIO DOSIO G.: 249.  
BORGINI A.: 209.  
BORGNO G.F.: 66, 70 n., 255.  
BORLENGHI: 10.  
BORONI C.: 317, 320.  
BORSIERI P.: 37 n., 45, 46, 69, 71 n.,  
72 n., 95, 160, 217, 220, 221,  
243 n., 244 n.  
BOSCO U.: 186 n., 187 n.  
BOTTAZZI: 226.  
BOUTERWEK: 110 n., 230.  
BOWLES: 188.  
BRACCO: 10.  
BRADLEY A.C.: 205 n.  
BRANCA V.: 71 n., 72 n., 73 n.,  
110 n., 181 n., 185 n., 187 n.,  
197 n., 198 n.  
BRAND C.P.: 190 n.  
BRAVO G.M.: 251.  
BREBBIA G.: 215.  
BREME L. DI: 183 n., 185 n., 191 n.,  
244 n.  
BREMEN VON T.: 191 n.  
BRESCIANI D.: 119.  
BROCCHI: 255.  
BROWN W.C.: 188 n.  
BRYDGES E.: 188 n.  
BUCCELLENI A.: 64, 260.  
BUFFONI F.: 184 n., 185 n.  
BURKE E.: 57.  
BUSTICO G.: 10.  
BYRON G.G.: 19, 45, 59, 86, 89, 115,  
117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,  
125, 126, 127, 128, 130, 131, 132,  
133, 137, 140, 141, 143, 148, 156,  
161, 162, 173, 177, 178, 179,  
181 n., 182 n., 183 n., 184 n.,  
185 n., 186 n., 187 n., 188 n.,  
189 n., 190 n., 191 n., 192 n.,  
196 n., 201 n., 232, 233, 235, 236,  
237, 246 n., 247 n., 257, 258, 260,  
285, 305, 316, 319, 320.  
CALEPPIO T.: 221.  
CALINI M.: 242 n., 310 n.  
CALLIMACO: 30, 72 n.  
CAMIS B.: 189 n.  
CAMPBELL T.: 187 n. 188 n.  
CAMPORI C.: 238, 248 n.  
CANTÙ C.: 10, 70 n., 78 n., 96,  
109 n., 111 n., 112 n., 180, 182 n.,  
232, 242 n., 243 n., 244 n., 246 n.,  
260, 312.  
CAPPONI G.: 112 n.  
CAPRIOLO E.: 251.  
CARANDINI S.: 199 n.  
CARCANO G.: 186 n., 200 n., 204 n.  
CARCERERI L.: 245 n.  
CARDUCCI G.: 84, 85, 92 n., 229.  
CARETTI L.: 200 n.  
CARINI F.: 293.  
CARLI P.: 209 n.  
CARLO ALBERTO: 280.  
CARMIGNANI: 51, 52.  
CARO A.: 184 n., 186 n.  
CARPI U.: 94, 109 n.  
CARRARESI A.: 112 n.  
CASH A.H.: 208 n.  
CASTELLANI G.: 10.  
CASTIGLIONE L.: 181, 189 n.  
CATONE M.P.: 23.  
CAZZAGO L.: 288 n.  
CERESETO G.B.: 180.  
CERRI G.: 320.  
CERRUTI M.: 72 n.  
CHAUVET V.: 13, 54.  
CHIARINI P.: 76 n.  
CHURCHILL K.: 186 n.  
CICERONE M.T.: 257.

- CICOGNA L.: 311.  
 CIGOLA A.: 310 n.  
 CIGOLA G.B.: vedi Gigola G.B.  
 CLERICI E.: 10, 244 n.  
 CLINE C.L.: 186 n.  
 COCCHETTI C.: 10, 19, 35 n., 92 n.,  
 156, 182 n., 192 n., 200 n., 247 n.,  
 298, 299.  
 COLLISON-MORLEY L.: 197 n., 198 n.,  
 199 n., 200 n.  
 COLOGNESI S.: 198 n.  
 COLOMBO U.: 111 n., 198 n.  
 COLPANI G.: 255, 316.  
 COLUMELLA G.M.: 23.  
 COMPAGNONI G.: 211, 241 n.  
 CONFALONIERI F.: 221, 244 n.  
 CORBELLINI A.: 236, 247 n., 248 n.  
 CORNEILLE P.: 56, 57.  
 CORNIANI G.B.: 255.  
 CORONA M.: 199 n.  
 CORRENTI C.: 90, 252.  
 COTTANI: 300.  
 CRÉBILLON DE P.J.: 198 n.  
 CRESPI: 191 n.  
 CROLY G.: 188 n.
- DA COMO U.: 10, 249.  
 DALLAS: 188 n.  
 DANELON F.: 10, 13, 181 n., 317, 319.  
 DA PONTE L.: 186 n., 189 n.  
 DAVIS H.: 189 n.  
 D'AZEGLIO C.: 14.  
 DE CRISTOFORIS G.B.: 47, 48, 73 n.  
 DEJOB CH.: 183 n.  
 DEL BENE B.: 23, 25, 36 n.  
 DE ROSSI G.B.: 269.  
 DE SOLA PINTO V.: 201 n.  
 DI BENEDETTO V.: 77 n.  
 DIETRICHSTEIN M.: 268.  
 DIODORO SICULO: 72 n.  
 D'ISRAELE I.: 189 n.  
 DOLCE L.: 98, 319.  
 DONINI P.: 238, 248 n.  
 DOSIO L.: 70 n., 77 n.  
 DOSSI P.: 223.  
 DUCCO L.: 310 n.  
 DURANTI R.: 200 n.  
 DURO A.: 196 n.
- ELEFANTE F.: 72 n.  
 ELLIS G.: 188 n.  
 ELWERT W.TH.: 193 n., 195 n.,  
 197 n., 200 n., 204 n.  
 ERCOLIANI L.: 316.  
 ESCARPIT R.: 191 n.
- FABI M.: 122, 180.  
 FABRIS GRUBE A.: 189 n.  
 FACCIOLI E.: 199 n.  
 FASANO P.: 197, 208 n.  
 FASSO L.: 182 n.  
 FAVA A.: 186 n.  
 FAZZARI C.: 199 n., 302, 309 n., 316.  
 FELICE L.: 208 n., 209 n.  
 FENAROLI F.: 21, 31.  
 FENAROLI G.: 242, 288 n., 311.  
 FERDINANDO I: 266, 268, 271.  
 FERRANDO G.: 197 n., 200 n.  
 FERRARI L.: 294.  
 FERRARIS A.: 94, 109 n.  
 FICINO M.: 212, 241 n.  
 FIORENTINI G.: 214.  
 FLUCHÈRE H.: 208 n.  
 FOÀ G.: 186 n.  
 FOGAZZARO A.: 15, 17.  
 FOOT M.: 186 n.  
 FORNASINI G.: 71 n.  
 FORNASINI L.: 274, 298, 299.  
 FORNASINI O.: 247 n., 263 n., 265,  
 286.  
 FORTI F.: 54, 65, 115.  
 FOSCOLO U.: 10, 11, 13, 19, 22, 23, 24,  
 29, 33, 36 n., 37 n., 39, 66, 70 n.,  
 78 n., 81, 85, 91, 94, 110 n., 120,  
 131, 173, 174, 188 n., 208 n.,  
 209 n., 216, 242 n., 246 n., 255.  
 FRANCESCO I: 14, 22.  
 FRANZINI E.: 73 n.  
 FRÉNAIS M.: 208 n.  
 FRUGONI A.: 249.  
 FUBINI M.: 104.
- GAGGIA P.: 310 n.  
 GALANTE B.: 302.  
 GALIGNANI F.LLI: 188 n.

- GALLIA G.: 70 n., 239, 242 n., 248 n.,  
 255, 263 n., 271, 273, 280, 288 n.,  
 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,  
 309 n., 310 n., 311.  
 GALT J.: 188 n.  
 GAMBA G.: 188 n.  
 GAMBARA C.A.: 51, 73 n.  
 GAMBARA F.: 61.  
 GASPARINETTI: 66.  
 GATTI H.: 199 n.  
 GAZZINO G.: 180, 186 n.  
 GEREVINI L.: 10, 35 n.  
 GESSNER S.: 51, 86.  
 GHERARDINI G.: 42, 71 n., 94, 99,  
 149, 157, 197 n., 198 n., 318.  
 GHIBELLINI F.: 282.  
 GHISALBERTI F.: 198 n.  
 GIACOMAZZI S.: 112 n., 222, 223.  
 GIBELLINI P.: 36 n., 70 n., 110 n.,  
 208 n.  
 GIGOLA G.B.: 264, 271, 293, 304.  
 GINGUENÉ: 230.  
 GIORDANI P.: 119, 197 n., 246 n.  
 GIRALDI CINTIO G.B.: 101.  
 GIRARDI E.N.: 181 n., 242 n., 312,  
 318.  
 GIRETTI F.: 288 n.  
 GLASS E.: 203 n.  
 GLECKNER R.F.: 189 n.  
 GOETHE J.W.: 50, 86, 245 n.  
 GOLDIN D.: 186 n.  
 GORINI G.: 286.  
 GORNO P.: 226, 288 n.  
 GOZZADINI G.: 84.  
 GRANATELLA L.: 72 n.  
 GRANT D.: 208 n., 209 n.  
 GRIANTA G.: 267.  
 GRILLO E.: 197 n., 199 n.  
 GRILLPARZER: 184 n.  
 GUADAGNINI G.B.: 316.  
 GUALLA B.: 288 n.  
 GUARNERI F.: 72 n., 309 n., 318.  
 GUERINI: 10.  
 GUERRINI P.: 111 n.  
 HARWIG: 260.  
 HEBER B.: 188 n.  
 HOBHOUSE: 184 n., 188 n.  
 HOFFMEISTER G.: 186 n.  
 HÖLDERLIN F.: 51, 71 n.  
 HOLINSHEED: 201 n.  
 HOWES A.B.: 208 n.  
 HUNT: 188 n.  
 IGINO: 72 n.  
 INGANNI A.: 266.  
 INNAMORATI G.: 191 n.  
 INNOCENTI L.: 208 n.  
 ISOLA P.: 178, 180, 186 n., 190 n.  
 JAMARTINO G.: 320.  
 JEFFREY F.: 188 n.  
 JOHNSON S.: 196 n.  
 JOLI F.: 267.  
 JOLI G.: 309 n.  
 JOSEPH M.K.: 193 n.  
 KANT I.: 56.  
 KENNEDY: 188 n.  
 KIRBY F.: 208 n.  
 KOLOWAT: 271.  
 LABUS G.: 255, 268, 316.  
 LANFOSSI P.: 288 n.  
 LECHI F.: 249, 312.  
 LECHI L.: 5, 226, 260, 271, 273, 275,  
 280, 281, 282, 283, 286, 287,  
 288 n., 290, 291, 296 n., 297, 298,  
 299, 302, 303, 310 n., 320.  
 LECHI T.: 310 n.  
 LEFEVERE A.: 184 n., 185 n.  
 LEMMON J.: 204 n.  
 LEONE x: 14.  
 LEONI M.: 149, 152, 155, 159, 164,  
 170, 179, 186 n., 189 n., 196 n.,  
 199 n., 200 n., 203 n., 206 n.,  
 207 n.  
 LEOPARDI G.: 11, 16.  
 LESSING G.E.: 53, 54, 57, 58, 65, 66,  
 76 n.  
 LOCATELLI A.: 203 n.  
 LOCKHART J.G.: 188 n.  
 LOGRASSO A.: 184 n.  
 LOMBARDO A.: 153, 196 n., 197 n.,  
 199 n., 202 n., 205 n., 206 n.,  
 207 n.

- LORENZI B.: 84, 225, 245 n.  
 LOVERIDGE M.: 208 n., 209 n.  
 LYTTON BULWER H.: 188 n.
- MACHIAVELLI N.: 216.  
 MACROBIO A.T.: 23.  
 MAFFEI A.: 180, 186 n.  
 MAGGI L.: 309 n.  
 MALVEZZI G.: 251.  
 MANZONI A.: 13, 14, 39, 41, 53, 58,  
 60, 68, 79 n., 151, 198 n., 200 n.  
 MARCAZZAN M.: 10.  
 MARCHAND L.A.: 184 n., 186 n.,  
 189 n.  
 MARIANO E.: 71 n.  
 MARINONI V.: 262, 309 n., 313.  
 MARIUTTI A.: 245 n.  
 MARPICATI A.: 10, 36 n.  
 MARRA G.: 186 n.  
 MARRÈ: 51, 52.  
 MARRONI F.: 203 n.  
 MARSHALL W.H.: 193 n.  
 MARTELLO P.J.: 70 n.  
 MARTINELLI B.: 70 n.  
 MARTINENGO M.: 215, 216.  
 MASCHERONI L.: 23.  
 MASSANO R.: 183 n., 184 n.  
 MATTIOLI E.: 192 n.  
 MAZZETTI R.: 244 n.  
 MAZZOLDI A.: 282, 285.  
 MAZZOLDI L.: 284, 290, 291.  
 MAZZONI M.: 180, 186 n.  
 MAZZUCHELLI G.M.: 23, 316.  
 MCGUNN J.J.: 189 n.  
 MEDICI DE L.: 241 n.  
 MEDWIN: 188 n.  
 MELCHIORI G.: 182 n., 186 n., 191 n.,  
 202 n., 204 n., 205 n., 206 n.  
 MELIKIAN A.: 189 n.  
 MEO A.: 208 n.  
 METASTASIO P.: 55.  
 METTERNICH-WINNEBURG K.W.L.:  
 271.  
 MICHAUD J.F.: 68.  
 MICKS G.: 203 n.  
 MIGLIORINI B.: 195 n.  
 MILTON J.: 86.
- MILMANN H.: 188 n.  
 MOCELLI: 255.  
 MOLÈRE J.B.: 86.  
 MOMMSEN TH.: 269.  
 MOMPIANI G.: 101, 119 n., 220, 222,  
 225, 226, 239, 242 n., 244 n.,  
 247 n., 260, 266, 310 n., 316.  
 MONTANARI P.: 225.  
 MONTANI G.: 109 n.  
 MONTI G.: 64, 242 n., 271, 273, 275,  
 286, 298, 299, 302, 303.  
 MONTI V.: 17, 21, 24, 28, 35 n.,  
 37 n., 64, 65, 77 n., 84, 94, 98,  
 111 n., 121, 185 n., 216, 223, 225,  
 239, 246 n., 319.  
 MOORE TH.: 188 n.  
 MORELLI A.: 153.  
 MORITZ K.P.: 50, 73 n.  
 MOSCONI C.: 37 n.  
 MUIR K.: 201 n.  
 MUONI G.: 182 n., 186 n., 189 n.,  
 196 n., 201 n.  
 MURRAY J.: 125, 184 n., 189 n.,  
 191 n.  
 MUTTERLE A.M.: 110 n.
- NAPOLEONE: 25, 26, 30, 37 n., 87,  
 252, 255.  
 NASI N.: 305.  
 NATHAN: 188 n.  
 NICCOLINI G.B.: 55, 109 n., 182 n.,  
 201 n., 241 n.  
 NICOLINI C.: 313.  
 NICOLINI F.: 313.  
 NICOLINI P.: 313.  
 NICOLINI R.: 313.  
 NICOLINI V.: 89.  
 NICOLL A.: 201 n.  
 NICOLL J.: 201 n.  
 NIDA E.: 192 n.  
 NIEVO I.: 200 n.  
 NOCERA AVILA C.: 183 n.  
 NOTAIO R.: 252.  
 NOVALIS F.: 44, 72 n.  
 NUFFEL VON R.O.G.: 246 n.  
 NULLI S.A.: 197 n., 198 n.

OCCHI D.: 73 n.  
ODDONE: 183 n., 198 n.  
ODORICI F.: 249, 251, 252, 282, 285,  
296, 309 n., 311.  
OGNA G.B.: 112, 222, 223.  
OMERO: 84, 205 n.  
ORAZIO F.Q.: 186 n., 305.  
ORIGO I.: 186 n.  
ORSINI N.: 196 n., 197 n.  
OVIDIO N.P.: 72 n., 255.

PAGANI G.B.: 39, 40, 41, 42, 52,  
70 n., 239, 248 n., 255, 260, 273,  
302, 316.  
PAGE F.: 184 n.  
PAGE N.: 188 n.  
PAGETTI C.: 203.  
PAGNINI M.: 194 n.  
PALACIO J. DE: 184 n.  
PALADINO V.: 72 n.  
PALLAVERI D.: 10, 20, 36 n., 55,  
70 n., 71 n., 76 n., 92 n., 122, 125,  
156, 157, 178, 180, 183 n., 185 n.,  
192 n., 193 n., 200 n., 219, 241 n.,  
242 n., 243 n., 244 n., 245 n.,  
246 n., 288 n., 304, 311.  
PANAZZA G.: 9, 312, 320.  
PANIGADA A.: 226, 247 n.  
PAPI L.: 179.  
PARINI G.: 25, 31, 86, 87.  
PARRY: 188.  
PARTRIDGE A.C.: 186 n.  
PECCHIO G.: 95, 96, 97, 110 n.,  
112 n.  
PELLEGRINI C.: 183 n.  
PELLICO L.: 37 n., 181 n., 190 n.,  
244 n.  
PELLICO S.: 52, 55, 68, 78 n., 117,  
121, 181 n., 184 n., 185 n., 186 n.,  
187 n., 190 n., 191 n., 193 n.,  
198 n., 221, 222, 235, 244 n.  
PELZET M.: 109 n.  
PETRARCA F.: 14, 98, 111 n., 319.  
PETROBONI CANCARINI M.: 70 n.,  
78 n., 112 n., 245 n.  
PETROCCHI G.: 200.  
PFISTER F.: 73 n.  
PIAVE F.M.: 153.

PICCI G.: 298, 299.  
PICINELLI G.B.: 10.  
PINALI: 245 n.  
PINDARO: 51, 73 n., 255.  
PINDEMONTI I.: 84, 225, 245 n.,  
246 n.  
PIROLA L.: 239.  
PLATONE: 257.  
PLAUTO T.M.: 238.  
PLINIO IL VECCHIO: 23.  
PLUTARCO: 257.  
POFFA: 216.  
POLIZIANO A.: 98, 319.  
POMBA: 181.  
POPE A.: 123.  
PORRO L.: 221, 244 n.  
POZZOLI G.: 196 n.  
PRAZ M.: 189 n., 194 n., 197 n.,  
199 n., 201 n., 205 n.  
PULCI L.: 184 n.  
PUPPO M.: 111.

QUERINI A.M.: 316.  
QUENNEL P.: 186 n.  
QUINTILIANO M.F.: 118.

RABIZZANI G.: 208 n., 209 n.  
RACINE J.: 47, 61, 77 n.  
RADETZ JY K. J.F.K.: 280.  
RALLI A.: 196 n.  
RANDOLPH F.L.: 188 n.  
RANIERI I.: 244 n.  
RASORI G.: 24, 68, 78 n.  
RE L.: 245 n., 288 n.  
REBORA P.: 197 n., 199 n., 201 n.  
REMONDINI: 23.  
RENICA G.: 267.  
RENIER MICHIEL G.: 159, 197 n.  
RICHIEDEI A.: 29.  
RINIERI I.: 181, 190 n.  
RIVATO A.: 238, 248 n.  
RIZZARDI G.B.: 316.  
ROMAGNOSI G.D.: 150.  
ROMANELLI A.: 70 n., 310 n., 312.  
ROSA G.: 282.  
ROSELLINI A.: 198 n.  
ROSSI P.: 178, 180, 183 n., 185 n.,  
186 n., 189 n., 190 n.

- ROTTINI G.: 267.  
 RUCELLAI G.: 22, 23, 33, 36 n.  
 RUGGERI PUNZO F.: 182 n.  
 RUSCHI R.: 71 n., 73 n.  
 RUSCONI C.: 186 n., 192 n.  
 RUTHERFORD A.: 191 n.  
  
 SALERI G.: 260, 261, 266, 268, 273,  
 283, 320.  
 SALVATORE A.: 208 n.  
 SANNAZZARO J.: 98.  
 SANNONER A.: 10, 35 n.  
 SANTANGELO A.: 73 n.  
 SANTINI E.: 37 n.  
 SANTUCHO O.J.: 188 n.  
 SARTORIO E.: 215.  
 SCALVINI G.: 10, 12, 70 n., 93, 95,  
 112 n., 115, 173, 188 n., 198 n.,  
 214, 222, 223, 230, 241 n., 242 n.,  
 244 n., 255, 264, 266, 310 n., 315,  
 316.  
 SCARPATI C.: 58, 76 n.  
 SCEVOLA L.: 64, 65, 66, 77 n., 255.  
 SCHIO SEREGO ALIGHIERI A.: 84, 85,  
 86, 87, 109 n., 224, 227, 228, 318.  
 SCHIOPPA V.: 35 n.  
 SCHILLER J.CH.F.: 41, 42, 49, 50, 68,  
 73 n., 86, 149, 155, 198 n., 318.  
 SCHLEGEL A.W.: 13, 42, 44, 49, 52,  
 54, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 65, 66,  
 71 n., 76 n., 77 n., 95, 99, 110 n.,  
 114 n., 149, 151, 157, 160, 173,  
 197 n., 198 n., 199 n., 202 n.,  
 204 n., 317, 318, 319.  
 SCOLARI A.: 36 n., 109 n.  
 SCOTT W.: 86, 117, 179, 182 n.,  
 188 n., 191 n., 192 n., 247 n., 269,  
 320.  
 SCOTTI W.: 73 n.  
 SELMI E.: 318.  
 SENECA L.A.: 51, 257.  
 SENECA: 10.  
 SEREGO ALIGHIERI (I): 84, 86, 226,  
 229.  
 SEREGO ALIGHIERI F.: 84.  
 SEREGO ALIGHIERI M.T.: 84, 86, 228,  
 246 n.  
 SEREGO ALIGHIERI P.: 84, 86, 229.  
  
 SERIANNI L.: 159, 195 n., 196 n.,  
 199 n., 203 n.  
 SERPIERI A.: 202 n., 205 n., 206 n.,  
 207 n.  
 SERPILLO G.: 205 n.  
 SHAKESPEARE W.: 10, 41, 42, 45, 54,  
 56, 57, 58, 59, 62, 68, 72 n., 115,  
 117, 148, 149, 150, 151, 152, 153,  
 154, 155, 156, 157, 158, 159, 173,  
 177, 178, 190 n., 196 n., 198 n.,  
 200 n., 201 n., 202 n., 203 n.,  
 205 n., 207 n., 233, 257, 320.  
 SHELLEY P.B.: 188 n., 189 n.  
 SISMONDI J. CH. L. SISMONDE DE: 13,  
 45, 110 n., 149, 197 n., 198 n.,  
 230.  
 SMITH D.N.: 196 n.  
 SMITH H.W.: 184 n.  
 SOFOCLE: 39, 51, 60.  
 SONCINI G.B.: 242 n.  
 SONCINI L.: 213.  
 SONCINI V.: 151, 202.  
 SORMANI G.: 151, 160.  
 SPERANZA P.: 100, 244 n.  
 SPERI T.: 316.  
 SPERONI S.: 43, 47, 73 n., 77 n., 78 n.  
 SPOLVERINI: 23.  
 SPURGEON C.: 206 n.  
 STAËL-HOLSTEIN A.L.G.: 10, 13,  
 110 n., 119, 149, 183 n., 185 n.,  
 193 n., 198 n., 199 n.  
 STANHOPE: 188 n.  
 STEDMOND J.M.: 208 n., 209 n.  
 STEINER T.R.S.: 183 n.  
 STELLA A.F.: 212, 213, 241 n.  
 STENDHAL H.B.: 185 n.  
 STERNE L.: 45, 59, 117, 173, 174, 177,  
 180, 184 n., 208 n., 209, 257, 285,  
 320.  
 STROCCHI D.: 238, 248 n.  
 SUSAN I.: 287, 292.  
  
 TAMBURINI P.: 82, 255, 316.  
 TANFOGLIO P.: 112, 222, 223.  
 TANNENBAUM S.A.: 201 n.  
 TASSO T.: 31, 84, 98, 319.  
 TAVERNA G.: 51, 73 n., 244 n.  
 TEBALDI - FORES C.: 66, 67, 78 n.

- TENCA C.: 104.  
 THOMAS G.K.: 186 n.  
 THORSLEV P.L.: 189 n.  
 TIMPANARO S.: 94.  
 TIRABOSCHI G.: 110.  
 TOCCAGNI L.: 229, 242 n., 246 n.  
 TORNIELLI G.: 37 n.  
 TORRI A.: 225, 240.  
 TORRICENI F.: 213.  
 TOSCHI L.: 208.  
 TOSI DE BERGONZI P.: 37 n., 270, 294.  
 TOSI P.: 37 n., 236, 247 n., 260, 264,  
 269, 270, 271, 272 n., 288 n., 294,  
 311.  
 TOSIO P.: (vedi Tosi P.).  
 TRAVERSI D.: 207.  
 TRECCANI DEGLI ALFIERI G.: 249, 312.  
 TRELAWNY E.J.: 189 n.  
 TRISSINO G.G.: 98, 319.  
 TRUEBLOOD P.G.: 186 n., 190 n.  
 TURCHI R.: 94, 109 n.
- UGONI C.: 5, 10, 12, 29, 39, 45, 59,  
 61, 64, 67, 69, 70 n., 73 n., 76 n.,  
 78 n., 79 n., 81, 91, 93, 99, 109 n.,  
 111 n., 112 n., 115, 119, 120, 124,  
 173, 184 n., 187 n., 200 n., 213,  
 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223,  
 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230,  
 231, 234, 239, 241 n., 242 n.,  
 243 n., 244 n., 245 n., 246 n.,  
 247 n., 255, 256, 257, 258, 263 n.,  
 266, 267, 273, 300, 310 n., 311,  
 312, 316, 317, 320.  
 UGONI F.: 82, 239, 257, 266, 282, 302,  
 310 n.
- UGONI F.LLI: 85, 229.  
 VAGLIA U.: 70 n., 272 n.  
 VALENTINI D.: 196 n.  
 VALLARDI G.: 237.  
 VALLETTA I.: 151.  
 VANNUCCI A.: 109 n.  
 VANTINI R.: 88, 112 n., 215, 222, 225,  
 226, 242 n., 258, 260, 268, 271,  
 304, 313.
- VARESE C.: 208 n.  
 VARRONE M.T.: 23.  
 VERDI G.: 153.  
 VERGINE P.: 267.  
 VERRI A.: 196 n.  
 VERRI F.LLI: 208 n., 316.  
 VETTORI P.: 23.  
 VICKERS B.: 196 n.  
 VILLA I.: 304.  
 VIRGILIO M.P.: 19, 23, 31, 33, 36 n.,  
 45, 84, 211, 255, 305.  
 VISCONTI E.: 13, 61, 68, 77 n., 78 n.,  
 110 n., 150, 151, 198 n., 244 n.  
 VITALONE: 305.  
 VITALIANO G.: 305.  
 VITTADELO ARCIERI A.: 184 n.  
 VITTORI F.: 37 n.  
 VITTORIO EMANUELE II: 299.  
 VIVIANI C.: 313.  
 VOLTA A.: 220.
- WALKER K.: 182 n., 191 n.  
 WATKINS R.: 204 n.  
 WIELAND CH.M.: 51, 73 n., 86.  
 WIENER H.S.W.: 204 n.  
 WILSON P.: 188 n.  
 WINCKELMANN J.J.: 50, 73 n.  
 WISE TH. J.: 188 n.
- ZAJOTTI P.: 109 n.  
 ZAMBELLI A.: 255.  
 ZAMBELLI P.: 270, 275, 282, 286,  
 288 n., 297, 302.  
 ZANARDELLI G.: 313.  
 ZANARDELLI GIUSEPPE: 309 n.  
 ZANELLI A.: 35 n.  
 ZANETTI G.: 249.  
 ZANTEDESCHI F.: 238, 248 n.  
 ZECCHI S.: 71 n.  
 ZOCCOVICH: 10.  
 ZOLA G.: 316.  
 ZUCCAGNI ORLANDINI: 199 n.  
 ZUCCOLI G.: 242 n., 244 n.

## **INDICE GENERALE**



<i>Presentazione</i> . . . . .	pag.	5
ENZO NOÈ GIRARDI, <i>Giuseppe Nicolini e l'ambiente bresciano del primo Ottocento</i> . . . . .	»	9
FLAVIO GUARNERI, <i>La poesia didascalica di Cesare Arici e Giuseppe Nicolini</i> . . . . .	»	17
ELISABETTA SELMI, <i>Giuseppe Nicolini tra «Canace» e «Clorinda»: alla ricerca di una Melpomene moderna</i> . . .	»	39
LUIGI AMEDEO BIGLIONE di VIARIGI, <i>Nicolini poeta lirico</i>	»	81
FABIO DANELON, <i>Giuseppe Nicolini critico «conciliatore»</i>	»	93
GIOVANNI IAMARTINO, <i>Giuseppe Nicolini traduttore di autori inglesi</i> . . . . .	»	115
CARLA BORONI, <i>Per l'epistolario di Giuseppe Nicolini</i>	»	211
GAETANO PANAZZA, <i>Note su G. Nicolini storico</i> . . . . .	»	249
GIUSEPPE CERRI, <i>Giuseppe Nicolini Segretario: vent'anni di vita dell'Ateneo di Brescia (1836-1855)</i> . . . . .	»	253
BORTOLO MARTINELLI, <i>Giuseppe Nicolini nel bicentenario della nascita. Un convegno, una storia</i> . . . . .	»	315
Indice dei nomi . . . . .	»	323



STAMPERIA FRATELLI GEROLDI  
dal 1904 stampatori ed editori  
BRESCIA



