

Fernando Gritta

La ballata romantica in Italia

Saggio di carattere divulgativo

Una questione preliminare

Nei secoli XIV e XV venivano definiti “canzoni a ballo” alcuni componimenti in versi che accompagnavano le feste danzanti specie di carattere popolare.

Nel secolo XIX la “ballata” assunse un carattere completamente diverso, ed il nome stesso ebbe forse una diversa etimologia, derivando dal celtico “ gwaelawd” (“walade”) con cui si indicavano alcuni canti narrativi della scozia che ebbero origine probabilmente intorno al secolo XI.

Nella sua accezione moderna (cioè del secolo XIX) la ballata definita “romantica” si presenta come un componimento in metri vari narrante episodi leggendari, civili, politici, patriottici, sociali, religiosi. La “ballata romantica” fu un genere letterario nel quale si esercitarono quasi tutti i poeti d’Europa per circa un secolo. Trattare di essa significa, quindi, occuparsi di un particolare “genere”, scavalcando la “vexsata quaestio” dei generi letterari.

Prima di considerare gli autori di ballate italiani conviene prendere in considerazione le differenze che sussistono fra le ballate nordiche e quelle del nostro paese, ricercando quell’elemento unitario di ispirazione che renda plausibile il discorso.

I La ballata romantica in Inghilterra e in Germania

Quando, nel 1711, l'Addison, "complete english gentleman", si mostrò rapito dalle irregolari bellezze di "Clevy Chase" e contrappose la semplicità dei canti popolari e la sublimità della Bibbia alle sconcezze degli anti-puritani, non ebbe forse sentore della colossale battaglia che andava ad iniziare e di quel che rimuoveva di sotto all'acqua richiusasi tranquilla sul crepuscolo del "gran secolo". In realtà la sua fu la prima voce che si levò in Europa a celebrare e ad auspicare una forma d'arte che era parsa fino ad allora rozza e povera o definitivamente sepolta sotto la polvere dei secoli; e più ancora una rinascita del gusto e della coscienza critica.

Da allora in Inghilterra l'interesse pei vecchi canti popolari scozzesi andò gradatamente crescendo, e un segno assai chiaro dello speciale significato e del valore vitale ed energetico che essi ebbero fin da principio come vere miniere di insospettate ricchezze spirituali, è nel superamento dell'interesse critico e filosofico per una più profonda esigenza di morale e di arte.

Ci fu nella nota mistificazione del Macpherson, che presentò alcuni canti di sua invenzione come traduzione di autentici canti gaelici di un leggendario bardo Ossian, un prepotente bisogno di respirare un'aria nuova e di abbandonarsi liberamente al suo soffio; e lo sentì forse anche il Percy, questo bisogno, quando si diede a raccogliere gli antichi canti gaelici e inglesi e non si fece scrupolo di rielaborare, di rifare, di tagliare, di aggiungere. Mancava del tutto la rigida freddezza del criterio filologico: quella non era materia morta; nelle mani del raccoglitore reverente ed entusiasta essa s'animava e riviveva.

Le "Reliques of ancient English Poetry" (1765) non sono – malgrado il titolo – il monumento sepolcrale di un'antica poesia, testimonianza di un'antica civiltà, ma la promessa di una poesia nuova che esse stan lì a suscitare con l'ariosa semplicità dei loro temi e l'essenziale genuinità popolare. "Robin-Hood", "Chevy-Chase", "Lady Isabel", "The Children in the Wood" conservano intatto il loro poetico candore e sembrano rinsaldare il binomio poesia-semplicità, di cui s'era persa la traccia. "Questo tipo di ballata, piena di rude freschezza, di ingenua forza e magari di incongruenze, contribuiva a ripulire l'atmosfera appesantita, offrendosi con la grazia di un giovane

viso accanto a tanti “grains de beauté” per vecchi volti stanchi. In essa l’insaziato lettore si ritemprava lo spirito che ne usciva come deterso da ogni grigia polvere libresca”¹.

Dalle contaminazione del Percy alla libera composizione di ballate originali il passo era breve; ma sembra una sorte dell’Inghilterra di ricevere riflessi d’oltre Manica, arricchiti di un contenuto nuovo, i movimenti da essa inizialmente suscitati. I prodromi illuministici insiti già in Locke, in Newton, in Shaftesbury, erano tornati arricchiti e quasi irriconoscibili attraverso Voltaire; ora la ballata modera e il suo spirito romantico, già sbocciati, si può dire, dalla lunga incubazione che va dai Saggi dell’Addison alla raccolta del Percy, ritornavano attraverso il Bürger, e la “Lenore”, più che non la raccolta del Percy e quella nuova dello Scott (“The Minstrelsy of the Scottish Border”), suscitò l’entusiasmo dei “laghisti” Coleridge, Worgsworth, Southey. E’ quindi alla Germania che bisogna accostarsi per riconoscere le caratteristiche essenziali della ballata moderna, per coglierne lo spirito.

La raccolta del Percy non poteva capitare in Germania in un momento più opportuno: essa parve fatta apposta per confermare, più dei suoi stessi “volkslieder”, quei concetti e quelle teorie che dal ’66 Herder andava esponendo in Germania tra contrasti ed entusiasmi. Così i “Stimmen der Volker in Liedern” quanto gli “old Scottish songs” tanto esaltati servirono allo Herder per corroborare la sua teoria generale del Romanticismo.

Già prima del Percy erano diffuse in Germania alcune ballate inglesi, come la notissima Chavy-Chase, di cui si avvertono gli echi nei “preussiche Kriegs Lieder” del Gleim che sono del 1758; ma alla raccolta del vescovo inglese, come al suo manuale “Mein Handbuck” si ispirò più direttamente quello che si può considerare l’iniziatore della ballata moderna, Goffredo Augusto Bürger, nel comporre nel 1774 la “Lenore”. Gli autori di ballate in Germania, accanto a lui e dopo di lui, furono tanti e tanto diversi. Tuttavia anche nella varietà degli atteggiamenti e dei modi e nella svariatissima gamma dei motivi, la ballata tedesca rivela quel quid unitario, quel comune elemento di ispirazione che rende possibile e giustifica una trattazione particolare.

Nessuno come il Goethe intuì e rivisse con tanta semplicità e tanta purezza l’ispirazione ingenua e potente onde era scaturita l’antica

¹ Aurelio Zanco – Storia del Romanticismo inglese – Messina Pag. 39

ballata popolare. La parola, nelle sue ballate, sembra riacquistare una immacolata grazia che le rinverdisce e la purifica, un vergine senso di candore che le restituisce il suo primitivo valore di segno fonico evocatore di immagini. Ecco, per esempio, nella nota ballata “Der Fischer” il fascino irresistibile dell’acqua e quell’ansia di perdervisi dentro per diventare una stessa cosa con essa, che animano fin le prime parole semplici e pure come l’anima popolare:

Das Wasser rauscht’, das Wasser schwoll,
ein Fischer sass daran,
sah nach dem Angel ruhevoll,
kuhl bis aus Herz hinan.

La stessa semplicità e lo stesso tono di favola popolare caratterizza quasi tutte le sue ballate. In “Erlkonig” l’immagine di un cavaliere che corre nella notte, accennata in un soffio nell’interrogativo iniziale si chiarisce via via in una musicalità facile da ritornello e vi si scopre in mezzo un sentimento, il più elementare, il trepido affetto paterno:

Wer reitet so spat durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit einem Kind;
er hat den Knaben wohl in dem Arm,
er fasst ihn scher, er halt ihn warm.

L’autore di questi versi è uno dei poeti più complessi della letteratura universale, un’anima satura di esperienze svariate e di interessi molteplici, uno spirito che potrebbe definirsi anti popolare. Eppure nelle ballate egli diventa miracolosamente ingenuo e limpido e quasi popolaresco. Le sue ballate possono perciò ben servire a fornirci la definizione del genere e a segnare i limiti.

Non il metro, dunque, che varia continuamente né il contesto, assai vago ed indeterminato, pur nella relativa uniformità dei temi, né il colorito lugubre e il tono sepolcrale, caratterizzano la ballata romantica, ma soltanto l’ispirazione schietta ed elementare che scaturisce da quell’intima aderenza alle cose, da quella corrispondenza tra l’uomo e la natura, da quella capacità fantastica ed evocatrice che sono proprio dell’anima popolare.

La ballata romantica nella sua pura essenza è dunque il racconto di un fatto storico, legendario o inventato; purché non manchi tuttavia l’elemento narrativo che le è connaturato e la distingue dalla lirica pura, fantasticamente rivissuto con la semplicità e

l'immediatezza propria delle antiche "Sagen". E' questo elemento germinale di ispirazione il vero carattere distintivo della ballata moderna. Il più delle volte esso resta allo stato intenzionale; raramente raggiunge, come nel Goethe, quella semplicità potente che coglie l'essenza del sentimento epurata dai motivi caduchi e vistosi; ma tutte le grandi ballate delle letterature nordiche nascono di qui, da questa fonte d'ispirazione che ridona alla parola la verginità primordiale, che s'articola nella struttura essenziale fatta di frase elementari e irriflesse e nella movenza ritmica animata spesso e come temperata dalla cadenza ricorrente di un ritornello.

Attraverso le più varie personalità degli autori, l'essenza, l'anima della ballata resta questa, seppure, come è intuitivo, diversamente atteggiata, e rende questo genere inconfondibile e perfettamente riconoscibile, anche senza la denominazione specifica, in tutto il complesso e lungo sviluppo della letteratura romantica e ne fa quasi la estrinsecazione più schietta e riassuntiva degli ideali e del gusto di essa.

Si vedono così spiriti diversi e partecipi di diverse e divergenti esperienze, lontani nel tempo e nello spazio, accostarsi alla ballata con la medesima urgenza di sentirsi intimamente, profondamente partecipi di un mondo elementare ed ingenuo, tanto potente è il fascino di quegli antichi canti che essi intendono rivivere nella loro immediatezza, più che imitare. Anche spiriti colti, tormentati, a volte stanchi, sembrano ritrovare in queste composizioni una freschezza ed una genuinità che invano cercheremmo in altre parti dell'opera loro.

L'ingenuità cristiana e fiabesca delle ballate dell' Eichendorff, il colorito melodrammatico di quelle dell'Uhland, la grandiosa semplicità delle due maggiori ballate del Platen, "Der Pilgrim vor St. Just" e "Das Grab im Busento", il naturalismo mistico di quelle di Heine, per non citare che i massimi, conservano sempre questo fondo unitario che in certo qual modo le accomuna.

E lo ritroviamo, questo fondo, anche in Inghilterra, nella curiosa storia di Christabel e di Lady Geraldine, ad esempio, fatta di sensualità un po' acre in una atmosfera di magia: l'immagine di Lady Geraldine, che è una sirena che tiene stretta tra le sua braccia l'ingenua Christabel si presenta schietta e pacata nella semplicità delle parole e nella spontaneità degli accostamenti. E ancora più caratteristica, per questo rispetto, è un'altra ballata del Coleridge, una

delle più belle e famose ballate romantiche: “The ancient Mariner”. La lunga storia del vecchio marinaio tutta avvolta nel mistero dei mari del Sud ha proprio il fascino di un’antica leggenda “tradotta da una letteratura perduta”, come dice il Cecchi. Molte strofe sono raffinatissime nella grazia della loro struttura e nella musicalità arcana delle parole, eppure non vi si avverte nessuna ricercatezza, nessuno studio d’effetto, nessuna particolare elaborazione: tutto sembra così naturale, facile e limpido da far dubitare a volte che sia opera di un poeta del sec. XIX e per di più aperto alle varie esperienze letterarie del tempo suo. La semplicità della struttura, l’ingenuità, quasi, dell’aggettivazione, la musicalità leggera e facile sembrano nate proprio dalla poetica contemplazione di un’anima semplice: lo spettacolo è rappresentato come lo vede, lo sente e lo soffre il vecchio marinaio. Quello stesso inserirsi dell’uomo nella natura è caratteristico della fantasia che non contempla e descrive, ma anima e rivive. Citiamo, per esempio due fra le strofe più raffinate del poemetto, quelle in cui la nave, raggiunto l’Equatore, è colta dalla bonaccia:

The fair breeze blew, the white foam flew,
the furrow followed free;
we were the first that ever burst
into that silent sea.

Down dropt the breeze, the saila dropt down,
‘twas sad as sad could be;
and we speak only to break
the silence of the sea.

Di fronte a questa realtà poetica ogni definizione appare inadeguata e resiste soltanto, a caratterizzare la moderna ballata tedesca ed inglese, quell’interno principio discriminante che è stato indicato. Essa non è né un miscuglio di epopea, di lirica e di dramma, come voleva Goethe, né un componimento epico-lirico, come la definì il Bürger e meno ancora una “piccola epica” come vollero altri. La ballata nordica è, a volte, tutte insieme queste cose, a volte niente di tutto questo perché essa nasce da ben più profonde origini e si accosta ad un modello in cui quei presunti generi ci sono tutti o non ci sono

affatto, perché vivono in una unità ancora indifferenziata, nel verde grembo dell'anima popolare.

II Genesi e caratteri della ballata romantica in Italia.

Ora, restringendo il discorso all'Italia, bisogna chiedersi innanzitutto se la ballata romantica in Italia può essere accostata a quella tedesca e inglese. Circola in essa quel medesimo spirito che abbiamo visto essere l'unico segno discriminante della ballata nordica? Per rispondere a questa domanda è indispensabile considerare la genesi della ballata romantica nel nostro paese.

La ballata – s'è detto – rappresenta l'estrinsecazione massima degli ideali e del gusto romantici e ne segue fedelmente la parabola. Il problema della sua origine s'inserisce, pertanto, in quello più vasto della importazione del romanticismo nei paesi latini.

Il romanticismo, si sa, fu, nella sua formulazione teorica e nelle sue più dirette risultanze estetiche, un fenomeno tipicamente tedesco e quindi lontano dalla latinità. Una delle tesi fondamentali sostenuta da Goffredo Herder, considerato il maggior teorico del Romanticismo, e quella della superiorità dello spirito germanico sulla latinità.

Nel terzo volume della sua opera maggiore, "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784-87)", si proclama in principio decisamente avverso ad ogni idea di superiorità farisaica di un popolo su un altro, ma poi si manifesta avverso alla letteratura, al diritto, alle istituzioni, insomma a tutta la civiltà di Roma, contrapponendo al mondo latino il mondo germanico. L'ultima parte del terzo libro è una appassionata esaltazione dello spirito germanico che, sopraffatto il paganesimo, informa di sé tutta la civiltà medievale, profondamente cristiana.

Questo è il fondamento teorico del Romanticismo; da Herder trarranno le loro idee, anche se fanno a meno di confessarlo, i più celebrati teorici del movimento, dagli Schlegel a Schelling, da Schiller a Novalis. Da qui derivarono le idee loro anche Madame De Stael e Sigismondo Dei Sismondi, cioè i due corifei del romanticismo nel mondo latino.

Tanto "De l'Allemagne" della De Stael, quanto l'opera del Sismondi, "De la littérature du midi de l'Europe", riproducono, in sostanza, i concetti essenziali della teorica romantica tedesca. Entrambe le opere trasferiscono nelle letterature romanze il dissidio

fra mondo classico e mondo romantico, che era nato in Germania più da esigenze e da impulsi sociali e razziali che da principi estetici o speculativi, e non s'avvedono – anche se qualche vago presentimento s'avverte nel Sismondi – che lo spirito che circola in quelle dottrine è sostanzialmente estraneo a quel mondo al quale si vorrebbe estenderle. Esaltano l'originalità e la modernità della letteratura romantica:” elle est la seul qui puisse croire et se vivifier de nouveau: elle exprime notre religion, elle rappelle notre histoire, elle se sert des nos impressions personnelles pour nous émouvoir” dice la Stael e non avverte che quei “nous” e quei “nos” riguardano un popolo che ha una esperienza storica, sociale e religiosa affatto diversa.

Dalla Stael, dal Sismondi, nonché dal Burger e dagli Schlegel fu ispirato il Berchet quando scrisse pubblicò nel 1816 la “Lettera semiseria di Grisostomo sul “Cacciatore feroce” e sulla “Leonora” di G. A. Burger”, considerata tradizionalmente il primo bando del romanticismo italiano.

E' pacifico che lo scopo che il Berchet si proponeva con quella sassata in uno stagno che fu la “Lettera semiseria” era patriottico e civile prima che estetico e letterario. Ma anch'egli, come già la Stael e il Sismondi, cade nel grosso equivoco di credere estensibili all'Italia lo spirito e i modi del romanticismo tedesco, ed accetta, accanto ai principi essenziali della nuova scuola letteraria, i canoni ortodossi di tutta la teorica herderiana.

Tutta la discussione di Grisostomo si fonda su questi tre punti: 1) necessità di studiare le letterature moderne per uscire finalmente dallo stantio e dal convenzionale; 2) opportunità di rifarsi al Medioevo come alla fonte più pura e diretta della civiltà contemporanea; 3) necessità che la poesia sia “popolare”.

Il primo punto implica una accusa ai letterari italiani non nuova, perché già mossa dalla Stael e da molti altri, il più feroce dei quali fu il Saurau¹. I letterati italiani non avevano alcuna conoscenza delle letterature straniere? Ma se il Monti medesimo – e a lui correvano le menti quando si pronunciava la parola “classico” – era stato il più accorto manipolatore delle letterature d'oltr'Alpi e nelle sue opere s'avvertono gli echi dei più diversi poeti europei, dal Klopstok al

¹ Questi scrisse, comunicando col Metternich, che enorme era la generale ignoranza degli italiani su ciò che si pensava e si scriveva al di là delle Alpi, con qualche eccezione per la letteratura francese, introdotta in Italia con le baionette. Cfr. Galletti: “Introduzione alla Lettera semiseria di Grisostomo”. –Lanciano, pag. 23

Gray? La verità è che i letterati italiani spesso boriosi e saccenti, amavano considerarle, quelle letterature, come merce di scarto, come materia di secondo livello rispetto alla letteratura per eccellenza – la classica – ed a quella, l'italiana, che più direttamente la imita.

La questione del ritorno al Medioevo non è così esplicita nella "Lettera" come nei teorici tedeschi e in Madame De Staël, tuttavia essa balza fuori qua e là e fa in qualche modo da sottofondo al discorso.

Ora, cosa poteva significare per gli italiani rifarsi al Medioevo? Può il Medioevo italiano, nella sua sostanza spirituale e nel suo significato storico essere accostato al Medioevo tedesco? Assolutamente no. E Berchet, che aveva letto F. Schlegel, avrebbe fatto bene a ricordare i vari brani delle "Vorlesungen" in cui si sostiene la assoluta impossibilità di comprendere l'essenza e il significato del Medioevo senza rifarsi alla lingua, alla letteratura, alla civiltà greca in generale. Che cosa potevano ritrovare i letterati italiani nel nostro Medioevo che fosse tanto nuovo e ricco di potere energetico e di intima sostanza poetica da suscitare un rinnovamento profondo del gusto e della cultura? Non sono mai fioriti in Italia i "Marchen", le "Fabeen", le "Sagen" cari alla fantasia dei popoli nordici.

Se si fossero accostati un po' di più al nostro Medioevo, i letterati italiani, Berchet compreso, vi avrebbero ritrovata una sostanza assai diversa e avrebbero potuto constatare come l'unica poesia popolare che allignasse in Italia in quel tempo fosse profondamente radicata nella realtà politica o sociale o religiosa – "cantilene", "ritmi", "cantari", - oppure avesse, nei "lamenti" e nei "contrast" amorosi, un forte sapore di realismo schietto e carnale. Poesia popolare anche questa, certamente, ma di quel tono popolare di cui parla Croce, cioè di un particolare atteggiamento dell'anima che ritrae moti ingenui e sentimenti semplici in semplici forme. "Certo, nel Medioevo abbondano le poesie, anche latine, di perfetto tono popolare, e anzi, per la generale fermezza ed ingenuità dei suoi principii religiosi, per la semplicità dei sentimenti e delle passioni, per la scarsezza di coscienza storica e per altri ben noti suoi caratteri, il Medioevo può dirsi la lunga età del tono popolare"¹.

¹ D. Croce – Poesia popolare e poesia d'arte – Bari pag. 32

Ma questa popolarità, per essere un atteggiamento, quasi un “momento” dello spirito, è un po’ di tutti i tempi: la si può ritrovare, più o meno, accanto alla cosiddetta poesia “d’arte”, in tutti i secoli della nostra letteratura. Perché dunque guardare soltanto al Medioevo? Perché il Medioevo era stata la pezza d’appoggio di tutta la teorica romantica che il Berchet aveva accettato; perché la poesia medioevale nordica mostrava tutta una sua potenza fantastica ed una sua popolarità primordiale che fu solo di quel tempo ed assai diversa dalla popolarità tutta realistica e concreta di qualche poeta medioevale. Sostanza ben diversa, quindi; anche se qualche “sirventese” – quello del Lambertazzi, ad esempio, o quello del Geremei – e qualche “lamento” – di Bernabò Visconti, o di Pisa, o quello famosissimo della “sposa padovana” – possono dar luogo a qualche accostamento e qualcuno di essi fu definito dal Carducci addirittura “ballata”.

E di questa differenza s’avvide del resto lo stesso Berchet quando scrisse:” Poesie di simil genere (come i “romanzi” del Bürger) avevano i Provenzali, bellissime più di tutte e molte ne hanno gli Inglesi, ne hanno gli Spagnoli, altre i Tedeschi, i Francesi ne coltivavano un tempo; gli Italiani, ch’io sappia, non mai...”. Qui sembra confondere ballate antiche e moderne, ma riconosce la novità, per l’Italia, di ciò che si accingeva a fare. E s’avvidero in seguito di questa differenza fra le due qualità di poesia popolare tutti i romantici nostri più ortodossi quando, messisi per le remote vie del nostro passato, in cerca di materia per le loro “ballate” e “romanze” di imitazione nordica, se ne tornarono quasi sempre delusi.

E veniamo al terzo punto della “Lettera”, quello capitale e più direttamente interessante il nostro discorso: la falsa concezione della poesia popolare. L’errore si manifesta in partenza. Grisostomo comincia col dire:” Il Bürger portava opinione che la sola vera poesia fosse popolare”. E aggiunge immediatamente:” Quindi egli studiò di derivare i suoi poemi quasi sempre da fonti conosciute, e di proporzionargli poi sempre con tutti i mezzi dell’arte alla concezione popolare”. Dunque il poeta “popolare” studia, proporziona, sfodera tutti i mezzi dell’arte: altro che semplicità popolare. E aggiunge:”Anche in entrambi questi componimenti (di cui si sta occupando, la “Leonora” e il “Cacciatore feroce”) v’ha una semplicità di narrazione che manifesta nel poeta il proponimento di gradire alla moltitudine.”.

Il Bürger certamente lo aveva anche questo “proponimento di gradire alla moltitudine”; ma i proponimenti contano ben poco e ancora meno in arte. L’essenziale è che qui si confonde la causa con l’effetto: la “popolarità” diventa l’obbietto. Eppure le ballate del Bürger, se non sono le più belle, non sono certo tra le più brutte e proprio perché sono un bell’esempio di poesia popolare nella freschezza e immediatezza della ispirazione. Lo stesso ritornello lugubre e ossessionante che accompagna la fantastica cavalcata notturna della “Lenora”:

”Grant Liebchen auch? Der Mond schneit hell!
Hurra! Die Toten reiten schnell!
Grant Liebchen auch vor Toten!”
“Àch nein! Doch lass die Toten!

richiama assai bene le leggende popolari con la tragica semplicità della sua movenza. Insomma la popolarità del Bürger e di tutti gli altri grandi autori tedeschi è un fatto intimo, d’ispirazione: anche se la loro, come sostenne il Croce, non è altro che una finissima poesia d’arte, il loro sfogo “artistico” non sta certo nel “gradire alla moltitudine” ma sta nell’adeguarsi fantasticamente e spiritualmente ad un particolare ideale poetico.

Per il Berchet la predilezione per una poesia “popolare” nasce dalla necessità di proporsi come il poeta romantico che canta per il popolo e lo scuote, lo entusiasma, lo spinge all’azione.

Ma a quale popolo deve rivolgersi il poeta? Poiché la parola “popolo” certamente è generica, Crisostomo, sulle orme della Stael, ne chiarì solo il senso considerando la società suddivisa in tre classi: quella degli “Ottentotti”, stupidi e sonnolenti “avvolti perpetuamente dal fumo dei loro tuguri e dal fetore delle loro capre”, i quali hanno del tutto inerte la capacità di sentire; quella dei “Parigini”, corrotti da un eccesso di civilizzazione che ha isteriliti la loro fantasia e il loro cuore; ed una terza, intermedia. A questa – egli dice – si rivolgono i poeti di Germania, a questa deve rivolgersi il vero poeta.

E’ strana certamente questa tendenza a scegliersi i lettori in precedenza, ma non bisogna dimenticare mai che il Berchet aveva uno scopo non solamente estetico da raggiungere. E perciò può concludere:” la gente che egli cerca (il poeta), i suoi veri lettori stanno a milioni nella terza classe. E questa, cred’io, deve il poeta moderno aver di mira, da questa deve farsi intendere, a questa deve studiar di

piacere, s'egli bada al proprio interesse e all'interesse vero dell'arte". E' chiaro che questa "terza classe" rappresentava l'unico strato della popolazione che il poeta romantico, cioè – per l'ingenua inferenza del Berchet – patriottico, poteva sperare di sommuovere coi suoi canti.

Il fallimento di tutta la poesia dichiaratamente popolare, cioè di quella che sarebbe potuta essere la vera poesia romantica, sta a dimostrare che l'errore del Berchet nasceva inconsapevolmente da una realtà di fatto. Il Berchet interpreta in sostanza l'arduo concetto della poesia popolare in quell'unica maniera in cui esso poteva essere interpretato dai letterati italiani non "classicisti" e postula l'unica "rivoluzione" che era possibile allora: quella quieta riforma stilistica che in realtà vi fu.

Le ballate romantiche stanno entro certi limiti: al di qua la retorica e l'affettazione, al di là gli sdilinquiamenti delle Ildegonde e delle Edmenegarde, al di qua la pretenziosità aulica al di là un eccesso di popolarità e di faciloneria. Il fatto che la ballata non avesse alcun addentellato con la tradizione umanistica e non fosse infrenata da precetti metrici bastava a farne il componimento poetico per eccellenza popolare.

Gli autori di ballate accettarono, in genere, tutti, sia pure con qualche interpretazione personale, le idee centrali della "Lettera" e dimostrarono col fatto di averle bene assimilate quando, stanchi del parlar forbuto e del "bello stile" o animati dalla generosa volontà di far qualcosa per il popolo, si dettero a comporre ballate. E così, entro gli ampi confini della popolarità, vediamo la ballata farsi generoso strumento di propaganda patriottica o di educazione morale, sociale, religiosa o più spesso la vediamo sfociare verso il sentimentalismo di un romanticismo di maniera e diventare parente stretta della novella in versi e del romanzo di appendice.

La ballata romantica italiana fu, dunque, in genere, non popolare, ma popolesca. Non intese adeguarsi agli antichi canti popolari e riviverne lo spirito, come la ballata nordica, per il semplice fatto che una poesia popolare paragonabile a quella nordica in Italia non vi era mai stata: fu certo più vicina, malgrado le apparenze, a quella poesia realistica di tono popolare che è presente nella tradizione italiana di tutti i tempi, anche se i modelli e gli ideali propostisi e la letteratissima mentalità degli autori la sforzarono verso altre forme e le dettero un diverso contenuto. Ma soprattutto mirò ad accostarsi al popolo per vie

mediate ed artificiose, solleticandone i gusti, le tendenze, i capricci, anche se a scopo patriottico o filantropico.

Si legga, ad esempio la dedica alle “Canzoni popolari” di Pietro Paolo Parzanese. Il poeta-sacerdote confessa candidamente di aver studiato tutti gli artifici per riuscir gradito al popolo. Ecco le sue parole:” Se dovessi dire dello stile da adoperarsi in tali componimenti, proporrei non già quello triviale o riboccante d’ idiotismi, qual suole trovarsi nelle ultime classi del popolo, ma sì veramente uno stile facile, armonioso e chiaro a tutte le plebi d’Italia, siano toscane o no. Il popolo ordinariamente lascia trasportarsi dal sublime e dal passionale; e perciò la forma delle sue canzoni vuol’essere ardita, calda e fortemente scolpita di figure vere e spiranti”. Credeva così in buona fede di essersi accostato alla Bibbia e ai poeti tedeschi e di essere lontanissimo dai poeti “popolari” italiani. “ Ai tempi nostri i poeti alemanni, fra’ quali primo Uhlan, per questo artificio conseguirono una grande popolarità. E qui vorrei sgannare dalla loro opinione quei non pochi, i quali credono che poesia popolare sia la berniesca o quella de’ metastasiani; ma son certo che qualunque ha fior di giudizio non poté mai pensare che i capitoli “sulle anguille” e le sdolcinature di “Didone abbandonata” siano state efficaci a commuovere generosamente gli animi”.¹

In verità a “commuovere generosamente gli animi” ci pensò molto più il Metastasio utilizzando uno stile non lontanissimo da quello che sarà del Parzanese e di molti altri autori di ballate che non i poeti tedeschi, Uhland compreso, interessati a ben altro. Il Berni non voleva commuovere nessuno ma voleva piacere e divertire e si servì perciò di molti di quegli espedienti di cui parla il Parzanese. E il Lasca, nella dedica alla sua raccolta di “Opere burlesche del Berni, del Casa, del Varchi, ecc.”, loda altamente il Berni per aver usato “parole non stitiche o forestiere, ma usate e naturali con versi non gonfiati, oscuri, ma sentenziosi e chiari”.² Un suo canto comincia così:

Ben doverresti Cristo e tutti i Santi,
Lasca, divotamente ringraziare,
che fuor di man dei dotti e dei pedanti
uscita è l’alma poesia volgare.

¹ P.P.Parzanese – Poesia edite ed inedite, Napoli Vol. II pagg. 10-11

² V. Cesare de Lollis – Saggi sulla forma poetica italiana dell’800 – Bari, pag. 141

E termina con un sospiro di sollievo perché oramai si vedranno componimenti poetici

stravaganti non già, scuri o terribili,
ma chiari, belli, vaghi e conoscibili;
tal che quasi invisibili
rimarranno i poemi ascosi e piatti,
alla Latina o alla Greca fatti.

E' inutile: da qualunque punto si parte e qualunque sia lo scopo, quando di vuole "gradire alla moltitudine", per dirla con Grisostomo, si arriva sempre là: chiarezza, semplicità, facilità ecc. Il male è che esse sono conseguite quasi sempre artificialmente, sono prese, cioè, come punto di partenza e non di arrivo, come unico scopo e non come raggiungimento inconsapevole di un particolare atteggiamento spirituale, come espressione connaturata ad una speciale elaborazione fantastica. Questa è la linea che separa la vera dalla falsa popolarità. Grandissima parte della nostra produzione romantica sta su questo falso binario e la ballata è in testa.

III Le prime ballate. G. Berchet e la “romanza” patriottica

Nel 1820 la rivista “Il Raccoglitore” pubblicò nel suo secondo fascicolo una “ballata” di Davide Bertolotti dal titolo: “La dama del castello e il trovatore”. Pare sia questa la prima ballata originale italiana; comunque per la prima volta un simile titolo veniva posto in fronte ad una poesia originale italiana.

Ma già dieci anni prima, nel 1810, il Berchet aveva pubblicato una sua traduzione di alcuni brani del “Vicario di Wakefield” di Oliviero Goldsmith (romanzo del 1766) tra i quali vi era una ballata, “La ballata di Edevino”. Per la prima volta il termine “ballata”, nel nuovo senso, arrivava in Italia.

Il Berchet definì “romanze” le ballate del Bürger (l’autore le aveva intitolate molto genericamente “Gedichte” = poesie), ponendo mente soprattutto al loro carattere narrativo; e poi sempre “romanze” intitolò le cose sue originali. I due termini, ballata e romanza, indicavano la medesima cosa e ad essi si associarono spesso altri termini (melodia, canto, sirventese, canzone) con lo stesso significato: “La ballata, con vocabolo complessivo, abbraccia ogni cosa” disse in seguito, nella introduzione alle sue ballate, il Carrer, il quale forse non si rese conto della diversa origine dei termini e della diversa accezione del termine “ballata”, e si meravigliò, nella medesima introduzione “Ai lettori”, che con un termine così gioioso si potessero indicare i “pietosi racconti” delle nuove poesie.

La lezione di Grisostomo ottenne il suo effetto: le ballate piovvero in abbondanza su giornali, riviste, fogli volanti ecc.. Alcuni autori tradirono gli ideali e i propositi del Berchet, credendo in buona fede di doversi aggirare fra i torrioni di paurosi manieri e fra spettri e larve per essere popolari ed imitare i grandi poeti d’oltr’Alpe.

Merita fra costoro una speciale menzione, non foss’altro che per il successo di pubblico e di critica che gli arrise, il bergamasco Samuele Biava. Nell’anno della “Lettera” o poco dopo egli abbandonò le classiche rime con cui, non ancora ventenne, aveva pagato, insieme con le altre “mille voci”, il suo tributo a “Lui sfolgorante in solio”¹, e si convertì al Romanticismo. Intorno al 1820 andò componendo delle

¹ Samuele Biava – All’Augusto Imeneo del Magno Napoleone con Maria Luigia – Venezia 1810

“Melodie” che pubblicò poi anonime a Milano nel 1826 col titolo: “Esperimento di melodie liriche”. Si tratta di vere e proprie romanze in pretto stile romantico; e così le definì, del resto, anche l’autore in alcune lettere: il titolo generico di “Melodie” gli servì a designare tutte le sue composizioni.¹

Il suo romanticismo, inutile dirlo, è quello che, con un ossimoro, si potrebbe definire “classico”: l’ambiente è il Medioevo, il luogo prediletto un antico maniero, preferibilmente avvolto nella nebbia. Il suo poeta prediletto Walter Scott: uno Scott della prima maniera riveduto, corretto e naturalmente peggiorato. Non pago di averlo imitato il Biava ne tradusse in seguito varie ballate insieme con altre di altri autori e ne pubblicò qualche saggio su giornali e riviste.

I suoi “Esperimenti” rappresentano, in ordine di tempo i primi saggi del nuovo genere pubblicati in volume e due di questi, “La patria” e “La fidanzata del coscritto”, per il titolo e per l’argomento fanno pensare al Berchet e alle sue romanze patriottiche, ma la distanza fra i due autori è enorme.

Nel primo un esule sogna di tornare in patria e fantastica sui semplici eventi di quel ritorno inatteso. E’ lo stesso tema delle “Fantasie”. Ma il Biava non fu un patriota, non fu un esule e purtroppo non fu nemmeno un vero poeta. Ne viene fuori perciò una cosa di questo genere:

Forse tratto dal desio
Giunger tacito si immagina
Di sua casa al limitar;
Penetrarvi, e un singhiozzio
Co’ suoi cari alzar di giubilo,
Novellare e lacrimar.

Novellare dell’esiglio
Delle lunghe amaritudini,
Dei disagi che patì;
Rivedere il buon famiglio
E quel cane che decrepito
Aspettollo e poi morì.

Potenza della tradizione! Il lungo studio e il lungo amore di Walter Scott e dei romantici più ortodossi non la vinsero sul vecchio cane

¹ V. Laudamia Cecchini – La ballata romantica in Italia- Firenze pag. 60

Argo e sul fedele porcaro Eumeo. Ma neppure il finale può superare quel “singhiozzio di giubilo” e quelle “lunghe amaritudini”.

Nell'altra melodia a sfondo patriottico, “La fidanzata del coscritto”, una donna innamorata saluta un soldato che parte per la guerra: il motivo è lo stesso della “Clarina” del Berchet. Ma il risultato è ben diverso. La fidanzata dà all'amante un fiore:

Sciolse la zona

Che il sen stringeale; ne trasse un fiore:

Baciollo, e attonita nella persona

Su lui chinavasi tutta languore.

Era di mammola fior essiccato,

Che in sen riposesi dal manco lato.

Eppure sullo stile degli “Esperimenti” del Biava il Tommaseo scrisse nell’”Antologia”: “Ha molta evidenza, freschezza, efficacia, semplicità”, pur notando qualche “inesattezza” (“Antologia”, 24 novembre 1826). E, molti anni dopo, nel 1871, espresse su di lui un giudizio ancora più lusinghiero accostandolo addirittura al Tasso e al Manzoni.¹ Invece la ballata in Italia non poteva avere col Biava un esordio più infelice.

Ma negli anni stessi in cui il Bava scriveva le sue prime “melodie” si veniva diffondendo furtivamente nel Lombardo-veneto un foglietto volante con una romanza intitolata “Clarina”. “Clarina” fu la prima romanza del Berchet che arrivò in Italia. Scritta nel 1822, essa fu inserita poi, accanto alle altre romanze, precedute da “I profughi di Parga”, nella prima raccolta delle sue poesie, edita a Londra nel 1824. “I profughi di Parga” che da questa edizione in poi comparvero sempre in testa a tutte le raccolte, sono del 1819-20; le “Fantasie”, scritte nel 1828 furono pubblicate isolatamente nel 1829 a Parigi e poste alla fine della raccolta delle cose più importanti scritte fino ad allora, che uscì a Londra nel 1830 e fu l'ultima effettivamente curata dall'autore. Dunque tutta la produzione poetica del Berchet che direttamene ci interessa rientra nel decennio 1819-29, quasi tutto da lui trascorso in esilio.

Tutte le romanze sono quindi nella raccolta londinese del 1830, compresi “I profughi di Parga” e “Le fantasie” che alcuni

¹ “Nuova Antologia” – Dicembre 1871 – Pag. 707. In quanto ai paragoni col Tasso e col Manzoni è detto:” In Samuele Biava sentesi il cuore di Torquato Tasso se non ci si riconoscono la dottrina e l'ingegno”. E poco dopo:”Lombardi entrambi il Manzoni e il Biava, i due ingegni si mostrano d'indole differente”.

erroneamente ritennero che non si potessero definire romanze per la loro lunghezza e per il contenuto.¹

Nella “Lettera semiseria” il Berchet, sulle orme del Burger, definisce la “romanza” un componimento epico-lirico. La giustificazione che egli dà, in polemica col Bouterwek, di tale definizione riferita ai “romanzi” del Bürger, è però affatto esteriore e ligia ai canoni della retorica: tutti sanno che la poesia epica, definendone il senso più generico e più filosofico e prescindendo dalle distinzioni de’ retori, significa poesia narrativa: e i due poemetti di cui trattasi, sono narrazioni. E la forma epica è poi mescolata in essi con la forma lirica, attesa la qualità del metro, che è di versetti lirici rimati e compartiti in tante strofe.”²

Tuttavia prescindendo da questa spiegazione tecnica, mi pare che la definizione del Bürger, ripresa dal Berchet, inadeguata alle romanze del primo si attagli bene a quelle del secondo, sicchè sarebbe difficile definire le romanze del Berchet altrimenti che “epico-liriche”.

Definire epico-liriche “Chavy-Chase”, per esempio, o “Der Konig von Thule” o la stessa “Lenore” significa lasciarsi sfuggire il senso vero e recondito di questi canti. Perché l’“epicità” – e già ripugna questo termine riferito alla natura ingenua di quei racconti – si riduce a un raccontare tutto raccolto e semplice e come spirante dalla stessa atmosfera incantata di fiaba, a qualcosa di nuovo e di diverso, insomma, che il termine non vale a significare: sarebbe come definire “epici” i racconti dell’infanzia.

La “liricità” è poi anch’essa tutta particolare perché manca in questi canti l’impulso di uno spirito che canta se stesso in sempre nuovi modi e tutto imprime di sé. Al contrario la poesia popolare è per sua natura impersonale, nel senso che il poeta è come assorbito dal racconto e annullato in esso, immedesimandovisi, e solo lo individuiamo per il modo suo speciale del raccontare, per la sua particolare maniera di cogliere i fatti e atteggiarli.

Nelle romanze del Berchet, invece, l’elemento narrativo – cioè epico, secondo l’identificazione del Berchet – è essenziale: il tentato

¹ Tanto “I profughi” quanto “Le fantasie” nelle loro prime edizioni di Parigi, rispettivamente del 1823 e del 1829, portano specificamente il sottotitolo “Romanze di G.B.” Inoltre nel 1848 fu pubblicato a Milano un volumetto intitolato “Romanze di G.B.” comprendente soltanto “I profughi” e “Le fantasie”. E l’editore avverte di aver eseguito la ristampa “con grazioso permesso del chiarissimo autore”. V. L’edizione delle “Poesie” di G.B. curata da Egidio Bellorini. – Bari 1941 pag. 438.

² G.Berchet “Lettera semiseria di Grisostomo” ed. cit. pag. 106

suicidio del Parganiota e tutti gli spunti drammatici e narrativi che l'accompagnano; la disperazione di Clarina, quella del romito, quella della sposa del soldato tedesco, quella di Matilde, quella del trovatore e quella di Giulia con tutte le ragioni chiaramente specificate; il dramma dell'esule che "sempre ha la patria in cor" e i suoi sogni, che sono dei veri e propri flash-back, costituiscono una vasta materia da narrare. Manca tuttavia quel compiacimento del raccontare che è un po' la caratteristica della poesia narrativa ed anche di quella popolare; manca la capacità di creare e definire i caratteri e coglierli in atto negli urti drammatici, e nel loro giuoco sciogliere ed annodare i fatti; manca, nelle "Fantasie", quell'abbandonarsi gioioso del poeta ai sogni per perdervisi dentro e goderne creandoli.

Gli spunti drammatici nelle romanze del Berchet restano quasi fermi, come raggelati in rigide impostazioni retoriche e si esauriscono in tirate e racconti o descrizioni analitiche. Resta alla base ed anima l'insieme e genera da sé quella sorta di epicità di cui si parla un sentimento unico – la carità di patria – uno spunto lirico che è sempre il medesimo, ma s'atteggia diversamente, ora abbandonandosi ad un'onda di melanconia tra romantica ed arcaica, ora reagendo alla mollezza elegiaca, dispersiva dell'eroico furore, con movenze drammatiche di reminiscenza alfieriana.

Ecco i due elementi: l'epico e il lirico. L'elemento lirico è sempre prevalente: il Parganiota e sua moglie, Clarina, il romito, il trovatore, l'esule ecc sono sempre G.Berchet, o meglio le varie estrinsecazioni di un medesimo sentimento del Berchet. E questo sentimento, l'ardore patriottico, non è, per così dire, un sentimento autarchico, pago di trovare il suo libero sfogo in un libero canto, ma tende all'espansione ed alla comunicazione, veri fini della poesia patriottica. Da Tirteo in poi il sentimento patriottico si è sempre manifestato o nell'invettiva feroce o sarcastica oppure nella concitazione di un canto parenetico: perciò poca, pochissima poesia patriottica ha superato l'occasione che l'aveva prodotta e i limiti del tempo onde era scaturita.

Ora il Berchet, letterato oltre che patriota, si trovava di fronte la grande poesia popolare che il Romanticismo aveva rivalutata e in certo qual modo ricreata, quella inglese e quella tedesca, ed aveva una non comune dimestichezza con la poesia spagnola, col "Cancionero de romances", con la "Crónica general" di Alfonso il Savio e col "Romancero general", vere fonti inesaurite di una poesia popolare che

nello spirito, nella forma e nel contenuto stesso gli pareva ancora più vicina di quella inglese e tedesca ai fini suoi ed alla sostanza della poesia popolare italiana.

Nacque così in lui l'idea dei canti popolari patriottici, colati appunto in quella che era la forma per eccellenza popolare, la romanza. E nacque forse, questa idea, nella mente del letterato e nel cuore del patriota prima che nell'animo del poeta. Artificiosa fu dunque la genesi come artificioso fu, per lo meno in parte, il risultato.

I critici del Berchet in genere hanno polarizzato il loro interesse su uno dei due aspetti antitetici della sua poesia – il lirico e l'epico – ed hanno considerato di volta prevalente ora l'uno ora l'altro. Così il De Sanctis, che vide nel "Trovatore" la cosa più perfetta del Berchet, scrisse: "Ecco il genere di Berchet, quell'indefinito della grazia, di un dolore malinconico, chiuso, che non si espande, e fa sì che le sue persone poetiche non diventino mai drammatiche, appunto perché non hanno forza di espansione, e rimangono liriche, germi, "caratteri muti", come dicono i tedeschi."¹ La seconda osservazione, circa i "caratteri muti" è fondamentale.

Nella riaccensione dell'interesse critico per la poesia berchettiana suscitata dalla pubblicazione delle "Poesie" a cura Egidio Bellorini nella collana "Scrittori d'Italia" i critici sopravvalutarono l'aspetto lirico fino all'esagerazione² o ne sottolinearono gli aspetti positivi, come fece Croce³.

Insistette invece sull'aspetto "epico" Attilio Momigliano il quale, attraverso un esame minuto delle poesie, si sforzò di dimostrare come "la tristezza elegiaca sorta da un dolore a cui era difficile sperar vicino un conforto, è rinforzata e interrotta dalla mossa drammatica che in lui è come la reazione del temperamento gagliardo e fattivo contro la malinconia che sfibra"⁴.

Riassunse la questione il Li Gotti nel suo ponderoso saggio sul Berchet: "Nella poesia del Berchet si osserva un notevole movimento drammatico determinato da una forza epica che reagisce alla tristezza elegiaca invadente. Di qui la presenza di due sentimenti non ben fusi,

¹ Francesco De Sanctis – La scuola democratica – Torino pag. 157

² Il Saviotti, per esempio, nella prefazione alle "Poesie di G.B." giunge a dire che quella del B. "è poesia di ispirazione essenzialmente muliebre, il suo interesse d'artista è tutto per l'altro sesso; arte amorosa, un po' languente, piena di morbidezza e di abbandoni".

³ B.Croce – Poesia e non poesia – Bari pag.156

⁴ G.Berchet – Liriche scelte e commentate da A. Momigliano – Firenze pag.10

in modo da generare una deficienza di continuità e di sviluppo.”¹ E concluse affermando che la sua poesia “è ricca di elementi epici e sentimentali che trovano la loro espressione in una forma tra drammatica – pel contrastare vario degli affetti – e lirica, perché questi affetti contrastanti non riescono ad oggettivarsi in personaggi dai caratteri ben definiti, e finiscono sempre col confondersi con la persona stessa del poeta.”².

Ma è giusto definire lirico l’atteggiamento elegiaco, malinconico e contrapporre ad esso un atteggiamento forte, drammatico, detto epico? Forse no. E’ sempre il medesimo atteggiamento lirico quello che si colorisce e si esprime diversamente e, a seconda delle circostanze esterne, delle disposizioni dell’animo e della particolare ispirazione, diventa ora accorato e molle, ora forte e impetuoso. L’elemento “epico” sta invece tutto in quel tentativo – in parte voluto dal pregiudizio didascalico e letterario, in parte dalla natura stessa del sentimento ispiratore - di tradurlo, questo sentimento unico e semplice, in tante diverse figure drammatiche che dovrebbero manifestarlo visibilmente nel corso dell’azione e che invece restano monche e inerti per deficienza di vera vitalità autonoma. E giova ricordare che per elemento “epico” egli intendeva quello narrativo, essenziale per la romanza.

Bisogna definire, perciò, le romanze del Berchet “epico-liriche” non per significare con tali termini una duplicità di ispirazione, o meglio di vocazione – il che raramente si riscontra in un poeta – ma per individuare con essi gli elementi costitutivi della sua poesia: fondamentale è quello lirico, naturale e spontaneo, pur nella vasta gamma delle sue sfumature, che è l’amor patrio (non è forse lirica la poesia di Tirteo? Non è sempre lirico Leopardi pur nella molta retorica del canto “All’Italia”?); l’altro invece vuole essere la rappresentazione plastica e la drammatizzazione di questo sentimento perché diventi “popolare” e praticamente “utile” e siccome nasce da una posizione pragmatica si sovrappone al primo e non acquista vera vitalità poetica.

Consideriamo “ I Profughi di Parga”. Il poeta sa del turpe mercato che l’Inghilterra ha fatto della città greca di Parga premettendole aiuto contro i Turchi e vendendola poi ad Alì, pascià di Gianina. Egli vede

¹ Ettore Li Gotti – G. Berchet – Firenze pag. 285

² Ettore Li Gotti Op. cit. pag. 288

una notevole analogia fra la triste sorte di quel popolo costretto ad abbandonare in massa la terra dei padri e la sorte pietosa degli esuli italiani, deportati dalla loro patria e in balia dei potenti. Il suo cuore di patriota fremente. Due sentimenti, o meglio due facce diverse dello stesso sentimento, gli occupano l'animo. Il primo è un sentimento di sdegno e di ira che si traduce nell'invettiva violenta contro l'Inghilterra, causa di tanto scempio:

Maladetta! Dovunque sospira
Gente ignuda, gente esule o schiava,
ivi un grido bestemmia la prava
che il mercato impudente ne fe'.

Mentre ostenta che il negro si assolva,
in Europa ella insulta ai fratelli;
e qual preme, qual popol dissolva
sta librando con empio saper.
Sperdi, o cruda, calpesta gli imbelli!
Fia per poco. La nostra vendetta
la fa il tempo e quel Dio che l'affretta,
che in Europa avvalora il pensier.

Immaginiamo questa invettiva in bocca ad un profugo che in un accesso di amarezza e di sconforto ha tentato di suicidarsi e si ha la figura del protagonista. Il profugo sta tutto lì, in quell'invettiva; è direi, esso stesso quell'invettiva e tutto quello che dice e che fa sembra commisurato ad essa quasi in funzione di essa. Il poeta ce lo rappresenta mentre va "d'uno in altro abituro", mentre "scerne il pasco ad armenti non suoi", mentre "suda al solco d'estraneo terreno", ma noi quasi lo sentiamo biasciare tra i denti: "Maladetta! dovunque sospira ecc." L'invettiva forse non è retorica, perché nasce da un affetto sincero e commosso, "si sente un uomo che parla" dice il Momigliano, ed ha ragione: ma è certamente retorica la figura di quest'uomo che non può fare altro che tenere l'occhio alla patria e maledire l'Inghilterra.

L'altro sentimento che anima il poeta è di accorata tristezza per le scene pietose e i semplici e commoventi episodi che accompagnarono l'esodo. Non può descriverli il Parganiota, rigido com'è, tutto preso dallo sdegno. Ci vuole una donna, una donna che abbia preso parte alla disgrazia e la descriva ora con quella minuziosa attenzione che sanno porre le donne

nei piccoli particolari patetici. Nasce la figura della greca, la moglie del profugo. Essa sta lì appunto per raccontare i fatti gli antecedenti, e si esaurisce in questo racconto. Ma lo fa con versi delicati come questi:

La' piangeva una madre, e s'udia
maledir il fecondo suo letto,
mentre i figli di baci copria.

Qui toglievasi un'altra dal petto
il lattante, e fermando il cammino,
con istrano delirio d'affetto,

si calava al ruscello vicino,
vi bagnava per l'ultima volta
nelle patrie fontane il bambino.

E chi un ramo, un cespuglio, chi svolta
dalle patrie campagne traea
una zolla nel pugno raccolta.

Noi salpammo. E la queta marea
si coverse di lunghi ululati,
sicchè il dì del naufragio pareva.

Questi sono tra i versi più belli del Berchet: ci si sente lo strazio di chi è costretto a lasciare ogni cosa “più caramente diletta”, la pena di chi abbandona la sua terra senza speranza e battezza il bambino nell’acqua del suo ruscello, e svelle un pugno di terra e lo porta con sé, simbolo della patria. Qui lo spunto lirico trova la sua adeguata espressione perché non tende a drammatizzarsi, trasferito in un personaggio retoricamente impostato, ma sembra diluirsi nelle brevi immagini appena abbozzate.

Dunque il Parganiota e la greca sono la personificazione del medesimo sentimento patriottico, ora fiero nel calore dell’invettiva, ora accorato nella descrizione delle disgrazie. Estranea sembra un'altra figura, quella di Arrigo, l'inglese pietoso che salva il profugo dalla morte e gli offre aiuto, ottenendone in cambio un netto rifiuto e “l’abominazione”. Sembra estraneo, ma non lo è. Il profugo anela a vedere la vendetta abbattersi sul capo del colpevole: Arrigo sta lì a soddisfare questa legittima esigenza. Egli è inglese sì, ma è buono e leale, si rammarica della sorte dei

Parganioti, di cui personalmente non ha alcuna colpa, si vergogna della turpe azione commessa dalla sua patria e tende la mano all'offeso:

Oh rossor! Ma il sacrilego patto
Nol segnò questa man ch'io ti stendo;
ma non complice fu del misfatto
questo petto che geme per te.

E s'offre sinceramente di lenire come può tanta sciagura. Ma il profugo rifiuta dignitosamente, orgogliosamente e con questo atto colpisce, attraverso lui, giusto, la sua patria infame:

La sua patria ei confessa infamata,
la rinnega, la fugge, l'abborre;
pur da altrui mal la soffre accusata;
pur gli duole che amarla non può.
Infelice! L'Europa ei trascorre,
ma per tutto lo insegue un lamento;
ma una terra che il faccia contento,
infelice! non anco trovò.

Ecco la tragedia di Arrigo, patriota a suo modo anche lui: ama la patria e la deve disprezzare: Ed ecco anche la vendetta del Parganiota. Dovunque vada Arrigo, e con lui tutti gli inglesi onesti come lui,

sente l'Anglia colpata d'oltraggi,
maladetta da un nuovo livor.

In qualunque terra si rechi

da per tutto v'è un pianto che gronda
sovra piaghe che l'Anglia ferì.

a qualunque popolo s'accosti

ode il lagno di genti infinite,
d'altre genti dall'Anglia tradite,
d'altre genti che l'Anglia vendè.

Una amara soddisfazione sembra lenire i dolori del profugo, e lo sdegno del poeta. Tutta la romanza scaturisce appunto da un moto di sdegno che si placa nell'assaporare questa vendetta biblica che punisce nei figli giusti l'ingiustizia della madre.

La cessione di Parga gli parve un argomento che sarebbe potuto servire magnificamente a suscitare l'indignazione e l'esecrazione dei popoli contro gli oppressori, e nello stesso tempo avrebbe potuto rappresentare un ottimo soggetto per una di quelle moderne composizioni fondate sulla storia e sulla verità; il fatto avrebbe appunto fornito “ce fond d'histoire et de vérité, que l'on regarde aujourd'hui comme la base indispensable des toutes poesies serieuses et fortes”¹. E dicendo ciò il poeta pensava alla romanza come egli la definiva: componimento “epico-lirico”. E a differenza di tutti i suoi critici egli sembra intendere la diversità fra i due termini in una superficiale distinzione metrica: tutta la narrazione costituisce l'elemento epico e perciò il suo metro è il decasillabo, del quale il De Sanctis fece l'apologia, e la parte lirica sarebbe costituita da “versetti lirici rimati e compartiti in tante strofe”. E perciò egli interrompe di tanto in tanto il racconto della greca per inserire dei versetti “lirici” di questo genere:

Ma i sonni son placidi;
svanito è l'algor; la calma del ciglio
trasfusa è nel cor.
Oh Dio! Nol funestino
vaganti pensier
di patria, d'esiglio,
d'oltraggio stranier

Il De Sanctis li paragonò ad un “vaudeville”, nel quale “prima si racconta, poi, nei momenti di passione i personaggi si avvicinano agli spettatori ed intonano una canzonetta”.²

Nei “Profughi di Parga” forse più che in ogni altra composizione è visibile la concezione superficiale che egli ebbe della “romanza”. Ma essa è presente in quasi tutte le altre.

“Clarina” e “Il romito del Cenisio” sono le prime romanze composte in esilio. Dopo il fallimento in Lombardia dei moti carbonari del

¹ V. l'“Avvertissement de l'auteur” ai “Profughi di Parga” – In G.Berchet – Poesie – Ed. cit. Pag. 4

² F. De Sanctis Op. Cit. Pag. 503

'21, anche e forse soprattutto a causa dell'atteggiamento molto equivoco di Carlo Alberto di Savoia-Carignano, il Berchet, per evitare prigionia e processo, fuggì a Parigi e da qui, come poi da Londra, seguì sempre con angoscia le vicende del suo paese, per maledire e imprecare o per commuovere e scuotere gli animi.

“Clarina” è un simbolo. E' l'amante che aspetta il suo soldato tradito per la viltà del Re. Il suo virile coraggio, il suo amore, la sua tragedia stanno lì a preparare e come a dar corpo e vigore a quell'invettiva che brucia il cuore del poeta, vittima anch'egli di quel tradimento, ed è la ragione prima della romanza:

Esecrato, o Carignano,
va il tuo nome in ogni gente!
non v'è clima sì lontano,
ove il tedio , lo squallor,
la bestemmia d'un fuggente
non ti annunzi traditor.

Nel “Romito del Cenisio” è condensata tutta la tragedia dell'Italia, narrata da un vecchio patriota e padre di un martire. Il motivo generatore della romanza come al solito sta in una strofa. Uno straniero s'accinge a visitare l'Italia tutto felice e soddisfatto, ma viene subito apostrofato:

.....Maladetto
chi s'accosta senza piangere
alla terra del dolor.

E' un eremita che parla. Lo straniero cerca di capire il mistero racchiuso in quelle parole e ricorda d'aver sentito parlare un giorno di oppressi, di oppressori, di rivoluzione, ma di aver poi udita la parola dei re

che narrò composta in pace
tutta Italia, ai troni immobili
plauder lieta, e giurar fe'.

Ora il romito distrugge questa convinzione e giustifica l'apostrofe iniziale. Ecco la strofa chiave:

Non è lieta, ma pensosa

non v'è plauso, ma silenzio;
non v'è pace, ma terror.
Come il mar su cui si posa,
sono immensi i guai d'Italia,
inesausto il suo dolor.

Anche la figura del romito è simbolica, attraverso di essa il poeta sfoga il suo impeto lirico. Ma ad un tratto essa diventa più umana e il suo dolore appare più profondo. quel romito è il padre di Silvio Pellico che piange sulla triste sorte del proprio figlio. Si tratta però solo di un accessorio. il simbolo si arricchisce ma non si trasforma. Il romito vuole essere la sublimazione del patriota colpito nei suoi affetti più cari: la patria ed il figlio. Il vero protagonista è sempre l'esule Berchet.

Uno spunto lirico è anche quello che genera ed anima le altre romanze, ma come al solito drammatizzato e circoscritto in un personaggio. Nel "Rimorso" e in "Matilde" due donne sono in ansia e si torturano per un analogo motivo. La donna del "Rimorso" ha sposato un tedesco e ne ha avuto un bambino: ora vede che tutti disprezzano lei e il suo bambino, comprende la sua colpa e si pente; l'altra, Matilde, sogna di essere stata promessa ad un tedesco e fremente pensando a questo esecrabile connubio. Tali situazioni nascono dallo sdegno che suscita nel poeta anche il solo pensiero che una donna italiana possa accostarsi all'oppressore e farsi sua e dalla esecrazione per quelle che lo fanno. Eccoli esplodere, questi sentimenti, negli ultimi versi della terza e della quarta strofa del "Rimorso". Chi è quella donna che se ne sta in disparte col suo bambino?

- E' la donna d'un nostro tiranno,
è la sposa dell'uomo straniero. –

Scoppia l'indignazione di tutti, e soprattutto del poeta:

- Maladetta chi d'italo amplesso
il tedesco soldato beò! –

Ecco il motivo ispiratore. Nell'ultima strofetta di "Matilde" è espressa poi tutta la ripugnanza che la vista di un tedesco dovrebbe ispirare in ogni donna italiana: che dovrebbe vedere in lui non l'uomo, ma il tiranno:

Ha bianco il vestito
ha il mirto al cimiero,
i fianchi gli fasciano il giallo ed il nero,
colori esecrabili
a un italo cor.

Abbiamo citati i versi del “Rimorso” in cui, come in quasi tutte le romanze, è espresso lo sdegno verso gli stranieri che calpestano il suolo italiano e verso le donne che le accolgono, ma nelle prime strofe della romanza il poeta sta dalla parte dei reietti e immagina una madre trascurata, ignorata da tutti mentre intorno a lei c’è un allegro convito. Nascono da questa nuova situazione alcuni dei più bei versi del Berchet:

Un fanciullo, che madre la dice,
s’apre il passo, le corre al ginocchio;
e co’ i baci la lacrime elice
che a lei gonfia tremava nell’occhio.
Come rosa è fiorente il fanciullo,
ma nessuno a mirarlo ristà.
Per quel pargolo un vezzo, un trastullo,
per la madre un saluto non v’ha.

C’è “una purezza da cammeo” disse il Momigliano e il Li Gotti: “La madre ed il figlio dimenticati in mezzo alla folla “formano un gruppo silente di classica compostezza, come una parentesi di calma in cui si concentra la fantasia del poeta”.¹

Clarina è la sposa dell’esule, il romito ne è il padre. E la madre?
Eccola:

E’ Giulia, è una madre: due figli ha cresciuto;
indarno l’un d’essi già ‘l chiama perduto:
è l’esul che sempre l’è fisso nel cor.

“Giulia” esprime la tragedia della madre di un esule. Figura simbolica anch’essa. Ma per un eccesso di drammatizzazione il poeta accumula una tragedia sull’altra e immagina che la madre assista alla coscrizione

¹ Li Gotti – Op. cit. – pag 303

obbligatoria dell'altro suo figlio nell'esercito tedesco e che già li veda nel pensiero, i suoi figli, combattere l'uno contro l'altro ai confini d'Italia.

L'unica romanza in cui i due elementi, il lirico e l'epico, non si convertono l'uno nell'altro è il "Il trovatore": la migliore romanza del Berchet e forse l'unica veramente degna di questo nome. E ciò dipende proprio dal fatto che il sentimento ispiratore non è più il medesimo. Nel "Trovatore" c'è un motivo veramente umano ed universale e soltanto quello. Anche il trovatore "cacciato in bando" è Berchet: c'è dentro tutta l'amarezza di una personale esperienza di dolore. Ma non c'è nessuna velleità di drammatizzazione. La vicenda è accennata appena e come sfumata nei suoi contorni: il semplice dramma è tutto raccolto nel cuore del trovatore sta tutto in quel doversi allontanare per sempre dalla donna amata e da quelle mura che parlano di lei:

Varcò quegli antri muto
ch'ei rallegrava ognor
con gli inni del valor,
col suo liuto.

Scese, varcò le porte;
stette, guerdolle ancor;
e gli scoppiava il cor
come per morte.

Qui veramente il poeta si è accostato alla semplicità ed alla intensità dei canti popolari. Qui dove forse s'era dimenticato di dover essere "popolare".

Quanto si è osservato per le altre romanze vale anche per "Le fantasie". Nella prefazione "Agli amici miei d'Italia" il poeta dà una definizione leggermente diversa della romanza in generale: "...Ho detto "epico-lirica", ma a definirla, questa delle romanze avrei dovuto dire con più precisione, come fanno parlando de' venti, poesia epico-lirico-lirica".¹ Nell'apportare questa modifica egli teneva l'occhio proprio alle "Fantasie", dove l'elemento lirico – come lui lo intende – è visibilmente notevole, attesa la qualità dei metri, fra i quali prevalgono i famosi "versetti lirici", questa volta però ottonari e assai migliori di quelli dei "Profughi".

¹ Berchet – Poesie – Ed. Cit. pag. 57

Ancora una volta il Berchet, pur intendendola in un senso improprio, ha imbroccata la definizione. Nelle “Fantasie”, infatti, l’elemento lirico è forzato assai meno verso una oggettivazione di caratteri disadatta alle capacità poetiche dell’autore. Ove s’eccezioni quella specie di intermezzo musicale della seconda “fantasia” - che ritrae per altro assai bene, nella rapidità ed indeterminatezza delle immagini e nella grazia leziosa del ritmo, l’ebbrezza libidinosa e la vuotaggine dell’uomo corrotto – tutta la romanza è un grande sfogo lirico al quale si riduce consapevolmente e manifestamente ogni rievocazione, di luoghi, di scene, di personaggi. Il quale sfogo lirico, se trova la sua espressione migliore nel poetico raccoglimento, romanticamente nostalgico, dell’ultima “fantasia”, è presente dovunque e più che mai in quell’esortazione famosa che fece fremere i patrioti del ’48 ed entusiasmarò due uomini come De Sanctis e Carducci: “ Bisogna ruggirla!” diceva quest’ultimo:

Su’ nell’irto, increscioso Alemanno,
su’ Lombardi, puntate la spada:
fate vostra la vostra contrada,
questa bella che il ciel vi sortì.

Ed è esso ancora, questo impeto lirico, che accarezza e trasfigura, nella fantasia del poeta, la città di Costanza, la cara città che vide sancito il valore degli Italiani.

Nella prefazione alle “Fantasie” egli invita gli amici a difenderlo dagli attacchi dei detrattori con queste parole:” Ha fatto un cattivo poema, ma una buona azione”. No: il Berchet ha fatto una magnifica azione e non ha fatto una cattiva poesia.

Se si confrontano le romanze del Berchet con le ballate dei poeti inglesi e tedeschi si notano – come è stato qui più volte rilevato – differenze evidenti di spirito, di tono e soprattutto di stile. Ma c’è in ogni romanza una forte tendenza ad accostarsi ad esse. Il Berchet era uno straordinario ammiratore di quei canti popolari e tentò sempre di imitarli; ma, a parte il livello e le caratteristiche delle sue capacità poetiche, lo condizionarono la sua forte passione civile e l’indubbia influenza del lessico tradizionale.¹

In qualche brano delle sue liriche questi elementi contrastanti sono abbastanza facilmente individuabili. Ad esempio nella strofa con cui

¹ V. Cesare De Lollis – Saggi sulla forma poetica italiana dell’800 - Bari

si apre la parte terza dei “Profughi” un’aura lieve ed un fugace susseguirsi di rapide immagini fanno pensare, vagamente, a qualche ballata nordica, ma c’è anche la presenza di termini dichiaratamente classici come “Nunziatrice”, “involò”, “egro”:

Nunziatrice dell’alba già spira
una brezza leggiara leggiara
che agli aranci dell’ampia Corcira
le fragranze più pure involò.
Ecco il sol che la bella costiera
risaluta col primo sorriso,
e d’un guardo rischiara improvviso
la capanna ove l’egro posò.

Malgrado i suoi limiti, il Berchet è il maggiore poeta italiano che si è accostato a quel fiore esotico che è la ballata romantica, accogliendo con entusiasmo il canone romantico della popolarità del poeta per essere, come volle soprattutto essere, un poeta civile.

IV La ballata “letteraria”: Carrer, Maffei.

Nulla in Berchet tradisce la compiacenza per quegli ingredienti che molti romantici di tutti i paesi consideravano essenziali e connaturati allo spirito nuovo che era venuto a vivificare l'arte appassita nelle segrete celle dei più rigidi custodi della tradizione. Nulla di misterioso (il “Verhängnisvoll” che il Goethe tanto raccomandava), nulla di indefinito, nulla di sensuale e di conturbante.

Ma quale scopo avevano da perseguire gli altri poeti italiani che si dedicarono alle ballate? Piacere al popolo: questo era il generoso proposito di quasi tutti. E allora ci si poteva affidare anima e corpo a quell'aura nuova che aveva fatto la fortuna di molti poeti d'oltr'Alpe, ci si poteva tuffare spensierati in quel mondo misterioso di strane leggende, di patetiche storie, di fatti curiosi: materiale eterogeneo che la poetica classica non avrebbe tollerato; e si potevano usare nuovi metri variandoli a piacere, costrutti inusitati, parole dell'uso comune. C'era la libertà di chiamare finalmente le cose col loro vero nome, senza dover ricorrere a complicate, nobilitanti perifrasi.

E si può allora vedere un poeta come Carrer, squisito nel limare delicate odicine, classicamente preciso nello squadrare sonetti, inni ed idilli, un poeta, insomma, che ha il gusto della parola e della bella frase e sembra voler rievocare nella Venezia di Daniele Manin la grazia composta di un Vittorelli, accettare con entusiasmo la ballata, proprio per quello che essa gli promette di nuovo e di diverso e diventare tanto libero ed approssimativo nei disegni e nelle espressioni da anticipare quasi il Verismo.

Egli si proponeva con le sue ballate di “mettere gli uomini in cognizione della loro natura, affinché possano coi mezzi da essa somministrati nobilitare la propria vita”. Ed ecco la sua assiomatica definizione della ballata: “La ballata è una cotal specie di poesia popolare, che racconta una avventura, accenna ad una costumanza, ritrae una fantasia, per modo che l'immaginazione o il cuore, o ambedue ne rimangono scossi, e allettano l'udito per mezzo dell'armonia che ha in sé la canzone o che le viene dalla musica a cui si accompagna”¹.

Il Carrer è il primo poeta italiano che pone il titolo “Ballate” in testa ad un suo libro ed è anche il primo che, dopo il Berchet, si occupa del genere dal punto di vista teorico e ne discorre ampiamente. Egli aveva

¹ V. la prefazione alla prima edizione delle ballate (Luigi Carrer – Ballate – Venezia 1834) Luigi Carrer nacque a Venezia nel 1801 e morì nel 1850.

diretta esperienza degli autori tedeschi, e non solo derivò da essi buona parte delle sue teorie, ma si sforzò assai spesso di imitarli direttamente. Dice il Crovato, un suo biografo ed apologista: “ Dove si canta un argomento del Medioevo, il Carrer si attiene di preferenza allo Schiller; dove cavalleresco all’Uhland; dove spagnolo ad Heine”.¹

Si avverte certo nelle sue ballate l’eco dei poeti tedeschi, Goethe e Bürger specialmente – l’influsso di Heine è forse più notevole nelle Odi -, e si avverte il tentativo di creare, soprattutto con gli artifici metrici, quell’atmosfera musicale e fantastica che è propria delle grandi ballate nordiche; ma la sostanza è naturalmente tutt’altra. Nei momenti più drammatici, quando il pathos raggiunge l’acme e la narrazione dovrebbe farsi più serrata e sublimarsi nel misterioso e nel fantastico, è allora che il Carrer manifesta la sua mediocrità poetica e scade nel prosaico. Il poeta del quale più direttamente e più intimamente subisce l’influenza è quello stesso al quale – chi per un verso, chi per un altro – si rifanno più o meno tutti i romantici italiani, perché vi ritrovano gli aspetti più vistosi e caduchi, e perciò appunto più facilmente assimilabili, del Romanticismo: Victor Hugo. L’Hugo, nella prefazione alle sue “Ballades” pubblicate nel 1826 definisce così il genere trattato: “Ce sont des esquises d’un genre capricieux: tableaux, rêves, scènes, recits, légendes superstitieux, traditions populaires. L’auteur en les composants, a essayé de donné quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premeir troubadours du moyen âge de ces rapsodes chrétiens qui n’avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s’en allaient de château en Château, payant l’hospitalité avec des chants”.²

Il Carrer toglie il “trobadorico” e ci aggiunge una punta di moralità, assegnando alla ballata, nella prefazione citata, il compito di ritrarre “i tempi e i costumi dell’antica cavalleria, le raffinatezze del sentimento, i puntigli dell’onore, le passioni ardenti bensì, ma infrenate da leggi”. E, come se fosse poco, essa deve anche esprimere “ciò che di più fantastico sa trovare la poesia a far sensibile con simboli di oggetti chimerici una qualunque recondita verità”.

Non ci vuol molto a comprendere, da queste definizioni, e più ancora dai risultati pratici, che lo spirito della romanza nordica è ben lontano. Ed infatti la ballata nacque nei paesi latini già quasi soffocata dal gravame dei nuovi orpelli e dalle mode nuove sorte dal maturare del

¹ Giambattista Crovato – Della vita e delle opere di Luigi Carrer – Lanciano – pag.56

² Victor Hugo – Odes et Ballades – Paris – pag. 15

Romanticismo, di cui essa era stata, in Germania, il fiore germinale. perciò è vano cercare nel Carrer qualcosa che non può esservi: quella accensione di spirito e quell'ansia di verginità e di rinnovamento – cui qui all'inizio si è accennato – onde scaturì l'opera dei primi romantici.

Il nucleo della prima ballata di Luigi Carrer risale al 1819, anno in cui egli pubblicò in Venezia un primo saggio di poesie, che si chiamò poi "La fuga"; l'ultima "La Duchessa" è del 1844 e fu pubblicata nella "Strenna triestina". Il nome comparve però per la prima volta soltanto nella edizione veneziana del 1834, nella quale sono elencate con tale nome 24 componimenti. Cinque di essi - "Glicera", "La serenata", "Il lamento", "L'impossibile", "La lontananza" – per la raffinatezza della forma e il tono schiettamente lirico dell'ispirazione, s'accostano piuttosto alle odi e non possono considerarsi ballate. E non possono considerarsi tali né il primo, "La poesia", introduttiva a tutta la raccolta, né l'ultimo, "I presagi", che lo stesso Carrer nella "Strenna triestina" definì "Canzonetta".

La' nel castello, sovresso il lago,
Un infelice spirto dimora
Che ogni anno appare, dogliosa immago,
La notte stessa, nella stess'ora,
La notte e l'ora che si morì.
Antica storia narra così.

Credo che questa strofetta valga bene ad introdurci nel mondo di quelle ballate del Carrer che essi potrebbero definire "di cronaca nera". Un mondo di amori fatali, di gelosie, di vendette. E' la prima strofa della ballata intitolata appunto "La vendetta", che è una delle prime del Carrer. Ci sono, come si vede tutti gli ingredienti d'obbligo d'un "noir": C'è il castello sul lago, c'è "l'infelice spirto" o "dogliosa immago", c'è la notte e c'è l'"antica storia". Quel che manca, forse, è proprio quel senso del mistero e quella atmosfera di incubo che la strofetta vorrebbe suscitare.

La leggenda, in dieci strofe suggellate tutte da una rima tronca con "Antica storia narra così", ci informa della triste vita di una castellana torturata e poi uccisa dal marito e vendicata dai suoi fratelli. Dopo il misfatto un fratello domanda all'altro

-Fin dove scese l'acuta punta?-
Fe' tal richiesta Carlo al germano

-Nel cor al sozzo ribaldo è giunta,
Tanto che scossa ne ebbi la mano.
Ove la suora, ivi ei perì.-
Antica storia narra così.

Domanda e risposta truculente, con quella macabra sciatteria dello “scese” e con quel “sozzo” che ha un tristo effetto. Non vi si può riconoscere l’aggraziato discepolo del Vittorelli. E, come se il “sozzo” non bastasse, ecco anche gli “sgherri”. Tutti termini inusitati per il nostro linguaggio poetico:

Ed or? De’ sgherri bada al bisbiglio!
Ma il vicin lago ne sarà scampo;
Il fenderemo senza naviglio.

Qui si manifesta il vizio che è un po’ di quasi tutte le ballate “veristiche” del Carrer. Il tono va diventando sempre più dimesso, l’espressione sempre più sciatta: eppure si era partiti dalla “dogliosa immago”.

Su un piano più elevato stanno “La sposa dell’Adriatico” e “La fuga”. La prima, abbastanza nota, richiama la leggenda dello sposalizio del Doge col mare. Non è priva, nell’insieme, di una certa delicatezza, pur nel suo tono andante. Nell’ultima strofetta l’amore eterno fra la sposa che aspetta nel mare e l’amante che la raggiunge trova una espressione semplice ed appropriata:

Sempre uniti a tutte l’ore,
Sempre nuovi nel desir,
Sul mar nato il nostro amor
Sol col mar potrà finir.

Anche la strofetta finale della “Fuga” è accettabile nella sua scontata semplicità. L’amata, che ha visto scomparire l’amante sotto il salice ove stettero insieme, torna a piangere ed a morire sotto la stessa pianta:

Sotto i rami della fida
Mesta pianta ritornò:
Carlo!Carlo! ognor più grida
Qui tu fosti, qui morrò
Quivi pianse il caro sposo
Sette giorni e poi morì;
E quel salice pietoso

Lentò i rami, ed appassì.

Dal confronto tra la “Vendetta” da una parte e “La sposa dell’Adriatico” e la “Fuga” dall’altra, che sono tutt’e tre fra le prime composte, si può cogliere la misura dell’arte carreriana in questo genere particolare. Carrer in sostanza resta sempre il poeta innamorato dei semplici sentimenti e delle espressioni ovattate, racchiuse in versetti dal taglio fine e smussati. Le passioni violente, i gesti truci, i racconti macabri lo inducono ad utilizzare uno stile grossolano ed un linguaggio quasi plebeo. Adottò la ballata per conquistare la libertà dell’espressione e la scioltezza del linguaggio e non si accorse che si avventurava per un cammino non adatto ai suoi passi.

Consideriamo un’altra ballata famosa: “Il sultano”. S’apre con certe strofette ariose che sembrano immergerci in quel mondo voluttuoso e molle tanto caro al Prati ed, in fondo, anche a lui:

Signor di cento popoli
Di cento belle sposo
Tutto che il Tauro germina
E accoglie il Caspio ondosso
Tutto è vassallo a te.
Sopra guanciali assirii
La volutà sospira,
Ferve tra i nappi; e al tremito
Della gioconda lira
Calano i sogni al re.

Poco dopo c’è una fantasiosa visione di un paese orientale come può immaginarlo chi forse non ha mai visto quei luoghi. Una descrizione manierata, ma non priva di grazia:

Colline di Bisanzio!
Bello il lunar argento
Che dell’azzurro Bosforo
Striscia sui flutti lento,
Simili a terso acciar
Al mito raggio danzano
Le vergini sui fiori,

E il pescator di Tracia,
Cantando antichi amori,
Tuffa le reti in mar.

Poi la storia si particolarizza e viene l'orrido. Il sultano è triste; un giorno esce accompagnato da un suo schiavo novenne, "il fido Omar", e va a piangere su una tomba. Il fanciullo se ne accorge e ne vuol conoscere la ragione. Il sultano gli narra allora una triste storia di tradimento e di vendetta. Il succo della vicenda è sintetizzato così (Zoraide è la moglie):

Ama Fanor Zoraide;
Ella que' voti accetta:
Essi d'amor si pascono,
Io d'odio e di vendetta,
Che il brando mio compìè.

Il sommario è goffo. Poi c'è la "cronaca nera" . Non soddisfatto della sua vendetta il sultano ammazzava anche la moglie, la quale, ignara, stava ad attendere l'amante:

Forse sognava i fervidi
Baci e il gioir supremo!...
Ebbra del reo delirio,
Da tergo sì la prendo
Che capovolta va

Non ancora pago, dopo aver così brutalmente uccisa la moglie, il sultano "il lucido – Acciar tragge, e nasconde – In petto al fedel arabo" perché non sveli il terribile segreto. Ecco in quali secche questo gusto dell'orrido manda a finire l'amabile poeta. Che cosa si salva in tutta la narrazione? Solo qualche verso descrittivo come quelli iniziali.

Via per l'immenso empireo
Sola viaggia e grande
La luna....,

E quella canzone cantata da Zoraide mentre attendeva l'amante che l'autore, calpestando tutte le regole della verosimiglianza, fa riferisce pari pari al "fedel arabo" dal sultano. E' una vera e propria odicina delicata e

languente che il poeta inserisce in mezzo a questo fattaccio di sangue. Trionfo l'Arcadia.

“Il sultano” è una ballata a sfondo orientale. Tra le manie dei romantici quella per le fascinosose storie orientali non fu l'ultima e si diffuse in tutta l'Europa durante una quindicina di anni, concludendosi nel '29 con “Les Orientales” di V. Hugo. Anche il Carrer, come si è visto, fu affascinato da questa moda e, dopo “Il sultano”, la assecondò con un'altra ballata orientaleggiante, “Il moro”, la cui azione, però, si svolge a Venezia.

Si tratta, come al solito, di una storia di gelosia che termina con un delitto, ma questa volta il protagonista è un famoso personaggio storico, il doge Francesco Foscari, che fu assalito nel suo palazzo da uno dei Contarini nel 1430. Foscari ama la moglie Annina, ma questa non lo ricambia. Entra allora in scena il moro che deve essere il “fido esplorator” di tutti i gesti e i pensieri stessi di Annina, che ci viene descritta come una sposa mansueta e morigerata. Qui, in qualche strofa in cui si descrive la forzata solitudine della donna spiata e la sua perenne tristezza, ritorna il migliore Carrer:

Musica dolce per lei non suona
Freschezza il vespero per lei non ha
Non può di fiori farsi corona,
Langue ignorata la sua beltà.

Ma la storia incalza. Annina, sfinita, cerca conforto nella confessione. Il consiglio del “devoto ministro” è letterariamente di pessimo gusto tanto da sfiorare il ridicolo:

Pazienza, si fu, pazienza;
Dall'altar non tenersi discosta,
Elemosina, preci, astinenza:
Qui non ha che cimenti virtù,
La ghirlanda appressata è lassù.

Viene poi la tirata del moro che rivela ai lettori, in orecchiabili decasillabi a rima baciata, il suo terribile dramma: Annina lo odia, egli la ama segretamente e odia invece non meno segretamente il suo padrone. Sta per scoppiare la tragedia. Più essa s'approssima e incalza più lo stile si fa prosaico e cresce l'insistenza sui particolari. Il marito diventa sempre più

insopportabile per la moglie. Rapidamente si passa alle ingiurie e da queste alle vie di fatto. Vola uno schiaffo:

- Che? Insulti?- E già, torbido
La mente di sdegno,
A vile minaccia
Solleva la man

La mattina seguente “il palagio a tumulto è levato”: il moro ha ammazzato il padrone. Arrestato, il moro si giustifica: mi chiamava “negro”, “tizzone d’inferno” ed io “il fei tale”. E tira in ballo, non a torto, la questione sociale e razziale:

Giudicate, punite, son pronto;
Men è dura la morte che affronto
Della vita vassalla, infelice,
Onde fui dalla mia genitrice
Fin qui astretto la tinta scontar.

Viene condannato a morte e, mentre il corteo s’avvia al patibolo, Annina apprende, da una letterina, il segreto del moro e sviene. Qui la vena cronachistica non si lascia attenuare nemmeno per effetto di un amore infelice e della disperazione di una donna annoiata e scontenta.

Si tratta di un tipico prodotto di quel romanticismo di maniera che dette luogo alle novelle in versi (negli stessi anni uscivano l’”Edmenegarda” del Prati e la “Tecla” del Cantù) e alle tante lacrimevoli storie in prosa.

Anche una ballata che prende il nome dal protagonista “Desiderio Userta” è sullo stesso piano. “Fu Desiderio Userta un contrabbandiere...” spiega il Carrer in una di quelle didascalie che amava premettere alle ballate per dimostrare la veridicità della storia. Dal tempo dei “Masnadieri” di Schiller i fuori-legge avevano fatto il loro ingresso nella letteratura, ma non ancora nelle ballate. L’autore descrive la scena drammatica della cattura con la consueta sparatoria dalle finestre e il tranello teso dai gendarmi. Desidrio Userta ha fatto un sogno e lo racconta alla moglie quasi con le stesse parole che potrebbe usare un uomo qualunque nella vita quotidiana. Il tono perciò diventa addirittura triviale:

O mia donna un sogno tetro

Da più notti mi travaglia,
Parmi sempre aver addietro
Una truppa che m'assaglia
Di soldati e di gendarmi
Qua mandati a catturarmi.

I gendarmi infatti arrivano e comincia la sparatoria con una sequela di morti ammazzati:

La finestra è aperta a un tratto,
E due morti sono in terra;
Nuovo scoppio, e un terzo è fatto
Freddo e inetto ad ogni guerra;
Dopo il terzo, un quarto, un quinto
Né si rende Userta vinto.

In mezzo a questa strage c'è un imprevedibile soliloquio di Userta che tenta di giustificare le sue nefandezze col ricordo della sua dura vita e del fallo che lo fece precipitare nel mare.

Questa crisi psicologica del bandito e l'amarezza del moro che attribuisce le sue sciagure al colore della pelle costituiscono una positiva nota sociologica, che resta però del tutto marginale.

Desiderio Userta è forse la prima di quelle figure di briganti che infesteranno la letteratura popolare della seconda metà dell'Ottocento.

Con questa ballata la lingua del Carrer raggiunge l'apice della prosaicità. Sulla stessa linea stanno altre ballate, come la fosca vicenda del "Marchese Arnoldo" e la lacrimevole storia di "Stradella Cantore". Se ne allontanano l'"Urrà de' Cosacchi" col suo impeto popolare da canto di guerra e soprattutto "Il cavallo d'Estremadura".

"Il cavallo d'Estremadura" è certamente la migliore ballata del Carrer, anzi forse l'unica vera e propria ballata, quella che per lo spirito che vi circola, per l'atmosfera quasi fiabesca fa pensare alle celebri ballate nordiche. Non manca neppure in questa l'approssimatività del linguaggio che è presente in tutte e sue ballate, ma il tono resta costante in quell'incalzarsi di ottonari a rima alterna che ben si addice ad un racconto non truce, questa volta, ma ingenuo, col suo piglio da leggenda popolare. La presenza spaventosa di un indomabile cavallo, il diffondersi per tutta la

Spagna del bando del re che cerca un salvatore contro l'imminente pericolo, la comparsa quasi improvvisa dell'eroe:

Ma un oscuro di Biscaglia,
Ricco sol del proprio cor,
Si proferse alla battaglia
Col selvaggio corridor

la meschinità del sovrano che non vuole concedere, come aveva promesso, la mano della figlia Isabella all'eroe vincitore, perché non è di sangue reale, il misterioso intervento proveniente non si sa né da chi né da dove grazie al quale vengono puniti il re, i suoi seguaci e lo sposo che questi stava per concedere come marito alla figlia, ed infine la ricomparsa del terribile cavallo sul quale Isabella, s'immagina contenta, scompare per sempre, sono le varie tappe della vicenda che si succedono secondo la pseudo-logica delle favole e terminano con la scomparsa misteriosa di entrambi i protagonisti, l'"ignoto avventurier" e la fanciulla contesa:

Non s'intese più novella
Dell'ignoto avventurier,
E né manco d'Isabella
Che scomparve sul destrier.

Le ballate del Carrer, nel complesso, non s'allontanano mai dalla ispirazione sostanzialmente "letteraria". Esse sono lo strumento di cui si serve un poeta d'arte, intimamente disinteressato, un parnassiano avanti lettera per sperimentare un diverso registro, per raccontare avventure appassionanti di forte colorito drammatico o strane leggende di ispirazione popolare di cui il suo spirito raffinato, forse per reazione, s'è innamorato, ma che la sua fantasia non basta a ricreare.

E' ben strano il giudizio lusinghiero che delle ballate del Carrer dette quel suo apologista, il Crovato, qui già citato, secondo il quale il Carrer avrebbe dato alle sue ballate "un movimento lirico che supera di parecchio quello del poeta di Weimar, arricchendole anche d'immagini più vaghe...". Il solo confronto con Goethe è assurdo.

Di “letterarietà” bisogna parlare anche a proposito delle sette “romanze” scritte da Andrea Maffei, assai più noto per la sua prodigiosa attività di traduttore che lo rese, durante molti anni, dal ’18 al ’50, quasi il mediatore ufficiale degli scambi culturali indiretti con le letterature d’Oltralpe. Da Goethe a Lamartine, da Gessner a Ponsard, da Thomas Moor a Schiller, da Hugo a Byron quasi tutti i poeti d’Europa fornirono al Maffei i testi da tradurre, ed anche da modificare un po’, perché – come dice un suo biografo – “a’ colori dei suoi poeti troppo mescola i suoi”¹. Il che significa che le sue traduzioni sono meno aderenti ai grandi modelli di quanto lo siano agli ideali estetici del traduttore.

Il Maffei, infatti, in pieno romanticismo e a diretto contatto con la grande, vera produzione romantica, si mantenne quel fedele discepolo di Vincenzo Monti che sempre era stato e s’accostò agli stranieri con quella stessa curiosità da letterato del suo maestro, più per trarne spunto, motivi culturali ed elementi nuovi da riprendere che per intenderne l’intima sostanza spirituale. Perché anzi a quella voga romantica che egli stesso involontariamente veniva sollecitando con le sue traduzioni, il Maffei fu anacronisticamente avverso.

“La semplicità, la verità, la precisione, la lucentezza furono così nel tradurre come nel comporre originalmente la costante mia norma; perché ho sempre stimato essere scrittore migliore colui che più chiaramente esprime il proprio concetto... Né potrò mai persuadermi che le immagini vaporose, astratte, false e bizzarre siano vera poesia...” dichiara nella introduzione “al lettore” delle sue opere nell’edizione del 1858. E cita poco dopo i nomi sacri di Omero e di Virgilio e “Ad un poeta della nuova scuola” indirizza questi versi:

La favella de’ numi e degli eroi,
Ove il calamo han tinto i due sovrani
Nostri poeti coi seguaci suoi,
Col gergo osi mutar de’ popolani?

Eppure compose sette componimenti che egli stesso definì “romanze”. Probabilmente ciò è da attribuire a quella curiosità letteraria, che si è già notata in Carrer, di sperimentare una tematica ed un lessico lontani dai suoi e da quelli dei poeti da lui prediletti. Il segno distintivo

¹ Emilio Tezza – Andrea Maffei – Discorso. In “Atti della R. Accademia della Crusca”. Firenze pag. 62

delle sue romanze sta nello sforzo di farsi semplice, ingenuo, popolare, che gli risultò spesso poco agevole.

Bisogna dire però che proprio nella prima delle sette romanze, “Il cane del mendicante”, la sua ricerca dell’inusitato sembra in parte riuscita. Il tema è quello toccante della povertà, della disperazione, della solidarietà del mendicante col suo cane, visto che evidentemente non c’era stata con i suoi simili, e del suicidio. Il linguaggio è esageratamente discorsivo e quasi triviale, arrivando fino ad una imprecazione, ma adeguato al personaggio ed alla situazione e perciò, in sostanza, efficace:

Due fiorini pel mio cane,
o strozzarmelo dimane?...
Viva Dio! con questa tassa
Mi s’inchioda nella cassa!
Qual’orribile angheria
Trovò mai la Polizia!
Un quattrino io non possego,
Al lavoro più non reggo;
Tropo è già se mi sostegno
Puntellato a questo legno.
La mia stanza è una tettoia
Ho per letto un po’ di stoja.

E ad ammazzare il cane non ce la fa:

Più mestieri esercitai,
Ma, per Cristo! il boja mai.

E s’ammazza gettandosi in mare, dove il cane fedelissimo lo segue e va a morire col padrone.

Storia lacrimevole e lessicalmente trasandata – anche se esteticamente non negativa – che non si giudicherebbe di uno scrittore colto e raffinato come il Mazzei ma si tratta di una eccezione

Il tono delle altre romanze è più sostenuto. Anzi, più esso si allontana da quello corrente della prima romanza, e meno scadente appare il risultato. Nella romanza “Il pescatore e il demonio” un pescatore chiede aiuto al demonio per sposare una fanciulla ricca che egli ama ed il padre ha

promesso ad un altro. Il diavolo promette l'aiuto in cambio dell'anima del primo figlio che nascerà dal matrimonio, poi :

Ciò detto, capovolto
Nel mar si tuffa, e un cofano
Ne trae che grave è d'oro,
- Da lunga età sepolto
Nel fondo era il tesoro, -
E lo depon nel povero
Legno del pescator.

A parte la vaga reminiscenza faustiana, è abbastanza evidente l'influsso del Monti "sprone all'opere sue...esempio, aita" come dichiara in un sonetto dedicato a lui. In un'altra romanza, "L'incubo" s'avverte l'influsso del Manzoni. La protagonista, Livia, tradita da Roberto, è in preda al delirio:

Ed or sotto il velo d'orribili forme
Le sta nella mente, se veglia, se dorme,
La torbida immagine del caro infedel...

Due romanze d'ambiente veneziano, "La vendetta" e "Le veneziane", la prima delle quali dialogata a mo' di dramma, contengono la storia di due vendette, l'una di una donna e l'altra di un marito, traditi. I tradimenti e gli adulteri sono un po' come il sale nel complicato minestrone degli pseudo-romantici, ma poco hanno a che fare con la vena poetica dello stringato Maffei.

Perciò la migliore strofa delle "Veneziane" è di pretto taglio classico nella precisione delle linee e nella concisione dell'immagine:

Serrata a quel braccio, tremante, confusa
La bella infedele calò nella gondola,
che, pari a sepolcro, su lei fu richiusa.

E la migliore di queste che egli chiama romanze, e proprio la meno vicina alla vera ballata romantica, "Il liuto", è una lirica in cui il poeta si rivolge al suo liuto – l'apollinea lira, insomma – e immagina che esso sia stato la

spoglia “D’una vergine sirena”, e non resiste il poeta alla classica tentazione di fornirci una ovidiana descrizione di metamorfosi:

Il diffuso aurato crine
Che del Sol parca gli strali,
Per le braccia alabastrine
Si divise in ciocche uguali;
Poi si tôrse e ne compose
Cinque fila armoniose.

Qui Maffei sta nel suo ambito. Come si spiega, quindi, la velleità di misurarsi con la ballata romantica? La motivazione è forse quella cui si è già accennato: “Tu mostri di non conoscere la potenza della Moda”, dice quest’ultima alla Morte nel famoso dialogo leopardiano.

V Le ballate fantastiche e sentimentali. Giovanni Prati e Arnaldo Fusinato

Nel 1843 furono stampati a Milano due volumetti di Giovanni Prati, l'uno di "Canti lirici", l'altro di "Canti per il popolo, Ballate". Quest'ultimo genere non era nuovo per il Prati perchè già nel '36, pubblicando a Padova un volumetto di versi nei quali era evidente l'imitazione francese (Hugo, Lamartine, Leconte de Lisle) e l'influenza manzoniana, (specie delle "Odi") vi erano sei "Cantate" che possono considerarsi delle vere e proprie ballate di imitazione carreriana con foschi delitti in ambiente medievale, "Pellegrina", (amori e tradimenti in clima spagnolo) "Zingarelle" (amori veneziani), "Figli del mare". Il nome "ballata" era stato già usato da lui nel '39 quando aveva pubblicato sulla strena "Dono di Primavera" la ballata "Zorama". Ora, nella edizione milanese, alle ballate vere e proprie egli premise venticinque componimenti che intitolò complessivamente "Canti per il popolo", ma che, per lo spirito che li informa, potrebbero rientrare in quei numerosi esperimenti di ballata educativa o a sfondo sociale che pullularono in Italia in un momento in cui l'ansia del riscatto politico e della redenzione sociale ponevano in primo piano il problema della rieducazione morale del popolo.

Già il titolo – "Canti per il popolo" – è tutto un programma ed il poeta si sforza di tenervi fede come può, spesso coartando e traviando le native qualità del suo ingegno, perché non si può essere poeti per chi si vuole: "un poeta scrive per nessuno come per tutti" disse il Carducci¹. Ed è precisamente quello che il Prati e molti altri con lui, animati da nobili propositi, non sempre riuscirono a capire. Ma di questi alcuni fecero poesia anche entro le strettoie della ballata a tesi per il loro caldo senso di simpatia umana, o per l'impeto della coscienza morale o per l'acuta sensibilità sociale. Ma è talvolta penoso, per dirla col De Lollis, e forse anche commovente vedere un poeta indubbiamente dotato, come il Prati, di una fantasia in grado di produrre opere notevoli, come "Incantesimo", "Il canto d'Igea", "Una cena d'Alboino re", "Galoppo notturno", perdersi dietro fervorini e predicozzi che soffocano l'ampia onda descrittiva e lirica di cui è capace. Il Carducci disse che il Prati avrebbe meritato una medaglia al valor civile per la buona intenzione e il coraggio che lo indussero a scrivere una brutta ballata come "Il viaggio notturno" per provare "a cavare di testa ai contadini le superstizioni". Ma forse il

¹ Carducci - Prose – Bologna pag. 1055

Carducci non seppe mai che il Prati, per quella “onesta coda d’una moralità in dodici versi” terminanti con:

Ridete, o popolani, alla mia storia,

sacrificò versi come questi:

Il padre gli occhi nelle palme asconde;
Al tronco d’una di quell’erme piante
S’appoggia estenuato;
Non rumor d’acque, non rumor di fronde
Tutto silenzio; e sul suo capo, errante
La luna e il ciel stellato,

che sono soffusi di quella melanconia sfumata che è del Prati migliore e non hanno proprio niente a che vedere con quelli che li sostituirono a scopo di edificazione¹. Questa fu veramente una prova di coraggio, senza ironia. Quasi tutti i “Canti per il popolo” manifestano questa sforzata e spesso sono scialbi. Ecco, ad esempio, una strofa di “Campagnoli sapienti” nella quale, mentre si riconosce l’ingiustizia sociale e la miseria di che lavora, si predica la rassegnazione e si auspica una specie di fecondo incontro tra capitale e lavoro (“Lavoriam, cantando”):

Lavoriam, lavoriam; l’ora che avanza
Di lavor sia tessuta e di speranza.
Se questi ricchi che ci dan le glebe
Qualche volta con noi miti non sono
Noi, dolorosa ma non trista plebe,
Rispondiamo con l’opra e col perdono
E così, nel silenzio, ammaëstrando
L’umile cencio a rispettar del povero,
Noi lavoriam cantando.

Ma l’intendimento moralistico non resta limitato ai soli “Canti per il popolo”. Gran parte delle numerose ballate del Prati pagano lo scotto a

¹ Coi versi riportati terminava infatti la prima redazione del “Viaggio notturno” come apparve sul giornale triestino “Favilla” il 30/7/1842 (Anno VIII n.18).

questo proposito di sanità morali e di conservazione sociale esposto quasi sempre in versi mediocri.

Nello stesso volumetto del '43, a poche pagine dai "Canti", si trova, fra le ballate propriamente dette, quella "Carina di Nole" che, per aver fornito l'archetico agli innumerevoli racconti edificanti "fin de siècle" e finanche a qualche canzonetta, blandendo per parecchi decenni i casti sentimenti delle ragazze da marito, è rimasta una delle cose più famose, ma anche più stucchevoli, del Prati. E' la triste storia della fanciulla illibata che preferisce morire consunta piuttosto che accettare la proposta del diavolo che le promette gioia, ricchezza e...vita allegra. Il poeta si mette d'impegno per farne una figura compassionevole e la carica di disgrazie perché più nobile e toccante sia il suo sdegnoso rifiuto. E ne viene fuori allora una lamentela ai pianeti ("Perché poi proprio ai pianeti?" si domandò il De Lollis):

-“Pianeti, ascoltatevi:
La madre mi è morta;
Mio padre sui cardini
Fe' strider la porta
E uscì muto muto,
Non dienni un saluto;
Lo fanno in America,
Né più l'ho veduto.

E attende dal fidanzato una lettera "che mai non arriva". La maggior parte delle ballate del Prati, sia pure in varia gradazione, è di questo genere: reca il segno negativo.

La raccolta "Iside", che è quella ove si attua quella rivoluzione di cui parlano i critici e in cui la vera vena del Prati trova l'espressione sua più appropriata e coerente nella lirica "Incantesimo", è proprio quella in cui le ballate, di cui vi sono sei esempi, soffrono maggiormente di quei difetti che s'erano manifestati nei "Canti per il popolo" e nella "Carina di Nole". Segno che, mentre la fantasia del poeta s'andava sbrigliando e veniva assumendo le forme sue proprie, la ballata, pur non essendo più legata al pregiudizio moralistico, restava tuttavia un genere scadente. Se si pensa alle qualità di descrittore colorito e fluente del Prati, che s'anima e vive nella ricerca della poesia, sembra strano che proprio le ballate, nelle

quali quelle qualità avrebbero avuta tutta la libertà di sbizzarrirsi degenerino in una semplicità superficiale e a volte teatrale.

Tuttavia alcune restano fra le cose migliori del Prati. Conviene ricordare l'arioso inizio di "Gelosia orientale", una delle dodici ballate che furono pubblicate nel 1843 insieme con i "Canti per il popolo":

Coperta la fronte di mirti e d'allori
Tra l'arme e il tripudio di compre beltà
Cinquanta odorose stagioni di fiori
Mirò sulla terra Braimo Pascià.
Eppur su quel crine non fiocco di neve,
Non velo di nebbia nell'occhio seren:
Al nappo d'amore quel labbro non beve
Che pronta non arda la fiamma dal sen.
La bella odalisca fra tutte le belle
Zorama di Gaza con tacito pie'
Al pallido varca fulgor delle stelle
La soglia gelosa del vago suo re.
E quando sull'alba rimira vestite
Le punte dei chioschi di un dolce color,
Le coltri abbandona sì a lungo gioite
ancor con le labbra stillanti d'amor.

Un'onda maliosa avvolge voluttuosamente la figura dell'odalisca. La scena è forse convenzionale, ma tutte le immagini sono felici e coerenti. Braimo Pascià che non è vissuto "cinquanta anni" ma ha goduto "cinquanta odorose stagioni di fiori" fra "tripudi" e "nappi d'amore" e Zorama che entra di notte dal suo signore per uscirne all'alba "ancor con le labbra stillanti d'amor" hanno la volubile sagoma di quelle visioni fantastiche di un mondo irreali. Qui l'oriente, sia pur manierato, non è un estrinseco motivo letterario di moda, com'era nel "Sultano" di Carrer, ma richiama l'atmosfera favolosa delle "Mille e una notte". "Musicalità vuota" disse Croce. Ma non sembra così, perché il fascino non è tutto affidato alla gradevole scorrevolezza dei versi; scaturisce da quelle labili immagini che entrano l'una nell'altra come spire di fumo e dal senso acuto di esotico e di sensuale che spira da ogni parola.

Il fascino tuttavia non dura. Il seguito della ballata, col variare dei metri e col particolarizzarsi della vicenda, lascia svanire l'incanto che quei pochi versi iniziali avevano suscitato. In altri casi pochi bei versi emergono da un testo scadente. Così in una ballata mal riuscita, "Il Conte rosso", una ariosa descrizione riscatta in parte la povertà dell'insieme:

E già l'ali rosate apre l'aurora
E inonda l'aria di profumi e baci;
E il fiammingo oriente s'incolora,
E una zona di porpore vivaci
Fascia i cerulei campi...

Si avverte nei suoi versi l'influenza di De Musset, di Leconte de Lisle, di Victor Hugo, e non è difficile coglierla, ma nasce da una affinità di ambienti, di gusti, di temperamenti. Quando il Prati è vero poeta – il che in una produzione così vasta non accade spesso – ha, naturalmente, una fisionomia che è sua, anche se il verso è saturo d'echi molteplici. Ecco in un'altra mediocre ballata, "Convegno degli spiriti", una bella strofa piena di nostalgico abbandono:

Pensava un tratto alle natie riviere
Nei lunghi dì quando malata giacque;
Ei la vegliò per cento notti intere...
Ed ella tacque!

Nei momenti di felicità poetica anche le parole comuni che altrove dispiacciono acquistano una diversa impronta e creano quell'aura di canto che salva l'insieme dalla sciatteria. Nella ballata "Tra veglia e sonno" Usca sogna che il suo Gildor sia tornato e ricordi le parole che essa gli aveva detto: "Chiamami a mezzanotte: ti volerò sul cuore" e soggiunga

Che fai diletta mia?
quell'ora è già suonata.
Io gelo sulla via
e tu non vieni ancor...
Ti sei di me scordata;
addio mio dolce amor.

Quando, dimenticati propositi e programmi, il Prati s'abbandona alla libera vena del suo canto, riesce a conquistare una sorta di semplicità che, se non è quella che esprime visioni, sentimenti, ingenui moti dell'anima, non è neppure quella falsa, artificiosamente conquistata per un astratto processo di svilimento dell'espressione poetica, perché risulti intellegibile a tutti, ed una parvenza di spontaneità. La semplicità che egli conquista nelle sue cose maggiori è in certo modo connaturata alle sue stesse qualità poetiche che gli fanno modulare in fascinosi accordi ed esprimere con limpide immagini un mondo ingenuo, come quello di "Incantesimo" o gli consentono di descrivere mirabilmente una situazione, un ambiente, una scena. Le ballate in cui emergono più che altrove queste sue capacità sono "Una cena da Alboino re", la più nota forse fra tutte la ballate romantiche, e "Galoppo notturno".

"Una cena da Alboino re" potrebbe dividersi in due parti, la prima bella, la seconda molto meno. Nella prima parte è narrata quella famosa leggenda secondo la quale il re Alboino avrebbe costretta sua moglie Rosmunda a bere nel teschio del padre. La leggenda affascinò il Prati. Un'ampia sala sfarzosa, gemme, oro, scintillii di coppe, la bellezza di Rosmunda, la vitalità prorompente dei guerrieri ubriachi e feroci eccitarono la sua fantasia e gli suggerirono una serie di immagini dai colori sgargianti e di suoni scanditi da pause ritmate in un complesso che ha qualcosa di barbarico e di primitivo per la dovizia dei particolari meravigliosi e per lo splendore delle luci che si confondono col luccichio degli occhi ebbri e delle lame. Tutta una ridda di suoni e di colori sembra promanare dalla bellezza di Rosmunda, ferma lì al centro, e riassorbirsi in lei:

Fervean di canti, fervean di suoni
Di re Alboino l'ampie maggioni;
E, in mezzo ai duchi giunti al convegno
Dal vasto regno,
Sparsa di gemme , lucente d'oro
Di quelle mense fregio e decoro,
Più dell'usato bella e gioconda,
Sede Rosmunda.
Gli orli spumanti di vino eletto,
Volan le tazze per il banchetto;
Fumosa ai capi l'ebrezza ascende;

E trema e splende
Di fosca luce l'occhio regale
Come la punta del suo pugnale.
Scoppian le risa, lunghe e feroci
Stridon le voci.

Qualcuno ha paragonato questa ballata a una musica verdiana, qualche altro ha notato nelle turgide descrizioni una affinità con alcuni motivi belliniani, forse per via di quella sensualità coperta e sottile che vibra tra le note dei “Puritani” e della “Sonnambula”. Ora le musiche di Verdi e di Bellini non sono state scritte per piacere al popolo, né cercano di accostarsi ai canti popolari, ma giungono al cuore di tutti per la potenza dell'onda melodica e la relativa facilità della struttura orchestrale. Di questa natura è la popolarità del Prati migliore.

La ballata di Alboino e Rosmunda dopo l'ampia descrizione del banchetto scade in qualche notazione quasi superflua e ritorna al clima iniziale quando i banchettanti ebbri scherniscono il teschio del re con una terzina che fa quasi rabbrivire.

E tu, spolpato re Cunigondo,
Addio. Tu vieni dall'altro mondo
Ecco la stella di mia famiglia:
Bacia tua figlia.

La ballata si mantiene coerente e viva fino al grido divenuto proverbiale:

- Bevi, Rosmunda! non più parole!
Così si vuole. –

Purtroppo alla fine il Prati interviene a freddo per commiserare la sorte della donna e, in generale, le speranze degli uomini che finiscono “in un avel”. In altre cinque strofe il poeta condensa poi la storia della vendetta di Rosmunda. Ma, venuto meno il fuoco animatore – lo splendore e l'ebbrezza del banchetto –, la fantasia si spegne. Sono addirittura fuori posto le due strofe finali, tra facete e frizzanti.

Ancora migliore è forse, nel complesso, “Galoppo notturno”. Tutta la prima parte della ballata sembra fuggire precipitosa insieme col

cavaliere che sprona il cavallo verso la sposa morente, inseguito a sua volta dalla morte:

“Ruello, Ruello divora la via,
Portateci a volo, bufere del ciel.
E’ presso alla morte la vergine mia,
Galoppa galoppa galoppa, Ruel.”

Di strofa in strofa un’ansia tremenda invade il cavaliere. Lo sprone lacera i fianchi del cavallo e i suoni si fanno via via più rapidi fino a divenire ossessionanti nelle ultime strofe, nelle quali l’incalzare della morte si scopre ad un tratto in quell’accenno alla “tempesta che rugge” e al “foco” e al “gel”. Nelle interrogazioni, nelle escalmazioni, nelle pause si avverte quasi l’ansito del cavallo e del cavaliere:

“T’arresti, Ruello!...Coraggio e speranza!
Per Dio vuoi tradirmi, cavallo infedel?...
Laggiù la tempesta ruggendo s’avanza;
galoppa galoppa galoppa, Ruel.
Galoppa, Ruello! più forte, più forte!
Dio santo, che foco! Dio santo, che gel!...
Ormai sulle ciglia mi pesa la morte,
Galoppa galoppa galoppa, Ruel.”

Il cavaliere cade fulminato e il cavallo continua da solo la corsa pazza. Il metro cambia: l’ottonario più rapido può seguire meglio la corsa del destriero solo che “vola vola e non galoppa”. Il cavallo corre nell’ombra. Ecco un’immagine ardita e potente:

Animata è l’ombra nera
Da una pesta e da un nitrito.

Anche qui il ritmo incalza, i suoni rapidi si succedono precipitosi, un vortice di polvere e ghiaia sembra avvolgere il cavallo inferocito:

finalmente a una muraglia
Batte i fianchi il disperato...
Sta la morte sulla groppa
E il cavall più non galoppa!...

Cavaliere e cavallo si sono come annullati, dispersi nella cavalcata furibonda. D'un tratto la scena muta. Il ritmo diviene lento e quasi faticoso dopo il troncamento improvviso; la voce s'appoggia sulle parole e quasi le scandisce: una scena di pace dopo tanto affanno. La morente ha atteso Ruello e ne ha sentito le peste:

E frattanto sulle pallide
Scarne guancie alla morente,
Che susurra un dolce nome,
L'agil tinta ricompar

Poi la donna è colta in atto di ricomporre le chiome. Il ritmo già calmo sembra arrestarsi dolcemente per seguire la scena che ha la statica semplicità di un dipinto. L'immagine dà appunto un'impressione visiva che non si dimentica:

E levata in sulla coltrice
La persona, amabilmente,
Le bellissime sue chiome
Ricomincia a inanellar.

Quell' "amabilmente" quasi al centro ha un particolare valore tonico. rappresenta il punto centrale della sequenza ritmica.

Purtroppo il poeta conclude la ballata intervenendo a freddo, come nella ballata su Alboino, per commiserare la sorte della donna.

L'analogia con la "Lenore" del Bürger è evidente ma è centrata essenzialmente sulla movenza ritmica lineare che evidenzia i momenti tematici. Quasi come nella "Lenore" i particolari descrittivi sono appena accennati ed è la struttura metrica che, diversificandosi, segna il corso dell'azione. Ecco il crescendo delle ultime strofe del galoppo:

L'odor dei sepolti mi soffia nel viso,
Galoppa galoppa galoppa, Ruel
.....
Dio santo!... che veggo!...la bara e la croce!...
Galoppa galoppa galoppa, Ruel

.....
Laggiù la tempesta ruggendo s'avanza;
Galoppa galoppa galoppa, Ruel

.....
Ormai sulle ciglia mi pesa la morte,
Galoppa galoppa galoppa, Ruel.

La critica ha spesso trascurato “Galoppo notturno” considerandolo una imitazione; ammesso che lo sia, è però una imitazione di spirito e non di forma; e una imitazione cosiffatta diventa, in fondo, una cosa originale.

Per rendersi conto della diversità fra la ballata del Bürger e del Prati, conviene confrontare queste due strofe affini della “Lenore” e del “Galoppo notturno”

Und weiter, weiter, hop hop hop!
Ging's fort in sau sendem Galopp
dass Ross und Reiter schnoben
und Kies und Funken stoben

Sbuffa ansante. Il fumo s'alza
Della febbre e del sudore;
Polve e ghiaia in alto sbalza
Sotto i pie' del corridor.
Egli ha libera la groppa
vola vola e non galoppa.

Sulla scia del Prati ed anche del Carrer si pose, come autore di ballate, Arnaldo Fusinato, noto soprattutto per la sue satire, politiche e non, e per i suoi canti patriottici che sono certamente le sue cose migliori. Le ballate, invece, sono tipici esempi di quel romanticismo di maniera che sfociò nel sentimentalismo verso la fine dell'Ottocento. Le pietose storie delle “Due madri” o di “Suor Estella” sono delle vere e proprie novelle in versi che fecero lacrimare intere generazioni di buone madri di famiglia e di timorate donzelle.

Lo stile del Fusinato nelle ballate, pur senza essere prosastico, è in genere monotono tanto che quasi nessun particolare, nelle tante vicende da lui narrate, spicca e resta nella memoria. Ecco una delle sue migliori descrizioni (nella leggenda ligure “Le due fiammelle”):

Era presso il tramonto – il sol morente

Mandava sulla ligure marina
Una tremenda striscia rilucente,
Che al soffio della brezza vespertina
Splendea sull'increspanti onde spumanti
Come un lenzuol di gemme e di brillanti.

Quel che rese popolari le ballate del Fusinato fu quel suo raccontare semplice, senza pretese e la sua preferenza per gli argomenti più lacrimevoli e per le leggende più melanconiche. Egli interpretava così una tendenza assai diffusa nella piccola borghesia del suo tempo. Solo in questo senso egli può dirsi “popolare”.

VI Le ballate di ispirazione sociale. F. Dall'Ongaro e P.P. Parzanese.

Francesco Dall'Ongaro fu una personalità poliedrica. Poeta, letterato, giornalista, educatore, drammaturgo, docente d'arte drammatica, sacerdote (ma abbandonò abbastanza presto l'abito), uomo politico, fu autore di moltissime opere di vario genere. Come il Berchet e come tanti intellettuali politicamente impegnati aderì al romanticismo, soprattutto per la consonanza che avvertì fra la nuova corrente letteraria ed i suoi ideali di indipendenza politica, di libertà, di giustizia sociale. Al servizio di questi ideali pose quasi tutta l'opera sua, nella quale una parte rilevante occuparono la storia e le leggende dei popoli delle terre friulane dove egli nacque.

L'opera sua forse più importante e più nota fu, infatti, una lunga "fantasia drammatica", come egli stesso la definì, dedicata ad un eroe serbo del XIV secolo, Marco Kralyevic. Considerò questa "fantasia drammatica" quasi una ballata poiché ritenne che la ballata fosse un vero e proprio "avviamento al dramma"¹ e, piuttosto anacronisticamente, si compiacque di essere stato, sulla scia di Goethe, "il primo tra i primi a trattare la ballata tradizionale"². Nello sconfinato panorama della sua produzione letteraria le ballate patriottiche e sociali occupano un posto notevole. Sebbene sdegnasse di farsi "popolaresco" il suo stile nelle ballate si allontana parecchio da quello delle altre sue opere poetiche.

le ballate politiche e patriottiche sono le meno riuscite, perché si avverte in esse lo sforzo, per lui inconsueto, di avvicinarsi a quella facilità espressiva che egli riteneva indispensabile perché risultassero politicamente efficaci. Nella ballata "I volontari della morte", ad esempio, stona quella sorta di familiarità faceta con la quale si rivolge al re:

Re Vittorio, anch'io ne vegno
Col mio stuol di volontari:
Stuolo eletto e di te degno,
Cor provati in rischi vari;
Al clangor della tua tromba,
Sono sorti dalle tombe
Come un giorno in Giosafa'
Ogni carne sorgerà.

¹ F. Dall'Ongaro ed il suo epistolario a cura di A. De Gubernatis – Firenze - Lettera a Vincenzo Baffi del 23 aprile 1862.

² F. Dall'Ongaro e il suo epistolario – Lettera alla Baronessa Ida Reinsderg von Düringsfeld del 5 novembre 1856.

Né migliori sono quei ritornelli che si ripetono quasi ad ogni strofa in ciascuna delle quattro parti:

Su, miei prodi, in sella pronti!
La rassegna incominciò;
Vegga il re le vostre fronti,
L'opre vostre io gli dirò!

E viene poi il catalogo degli eroi.

Su un altro piano sono, invece, le ballate ispirate da personaggi e situazioni della vita sociale, fra le quali meritano di essere ricordate “La canzone del fabbroferraio” e soprattutto “La cortigiana di strada”.

La donna specialmente è al centro delle sue ballate a sfondo sociale; la creatura, cioè, che assai spesso più duramente sconta le pene dell'ingiustizia sociale, della malvagità, dell'egoismo. La cortigiana di strada trovò in Dall'Ongaro un osservatore attento e commosso delle sue sciagure. Il poeta ne descrive la vita abietta sotto il leggero velo della sponcia allegria, ne coglie i moti amari del cuore e sa rendere il tormento di quelle ondate di disgusto e di rabbia che assalgono l'anima sua isterilita dalla consuetudine del turpe peccato con versi di un realismo che richiama gli scrittori francesi o russi che hanno toccato l'argomento. Ecco una scena che nella sua nudità mostra la precaria situazione della donna. Essa guarda tristemente un brigantino che scorre sul mare:

Guarda la pazza! alcun dicea passando
E un altro: sta ch'ella si getta in mare...
- Io l'ho veduta non so dove e quando...
- Poh! non ravvisi la gentil comare?
E' la Matilde! - ...

E la scena si conclude bruscamente così:

S'accosta un birro e in tono di comando:
- Vattene, le gridò, l'ora è suonata.

Anche una donna perduta sa amare, anzi il suo amore è più forte e puro, ed essa, per manifestarlo, non sa trovare se non parole che forse non ha potuto mai attribuire a nessuno:

Mio solo ben, mio angelo,
Mia madre io lo nomai;
Nome più bello e tenero
Per esso non trovai.
Chè nol potei conoscere
Mentre ero pura ancor?
Solo per lui, per essere
Degna dei baci suoi,
Voluto avrei rivivere
Vergine ancora, e poi
Dannare il corpo e l'anima
Al sempiterno orror...

Qui un semplice dramma è racchiuso in semplici parole, senza pretesione. L'interesse umano e sociale, profondo e sincero, ha reso possibile al poeta di porre mano alla più trita e sgradevole realtà giornaliera senza cadere nelle secche della sciatteria o della volgarità. Anche se avesse scritto solo questa ballata, che è un infinitesimo della sua produzione letteraria, Dall'Ongaro meriterebbe di essere ricordato.

Pietro Paolo Parzanese è posto qui perché anch'egli, come Dall'Ongaro, fu molto sensibile ai problemi sociali, anzi ad essi, ed a quelli morali e religiosi, dedicò tutta la sua vita e tutta la sua opera poetica.

Sacerdote scrupolosissimo nell'esercizio della sua missione e uomo del sud, poiché nacque nel 1809 ad Ariano di Puglia, guardò sempre con straordinario interesse e con commozione alla vita difficile e alle miserie della povera gente, protagonista di molte sue raccolte di poesie, fra le quali le più note sono le "Canzoni popolari", i "Canti del povero", i "Canti del Viggianese" (da Viggiano, un villaggio della Basilicata). È oggetto di questi canti il mondo circoscritto di un villaggio come lo vede il sacerdote-poeta, un mondo abitato prevalentemente da piccoli uomini afflitti dalla miseria e dal dolore. "La povera", "La zingara", "La cieca", "La pazza" sono i titoli di alcuni suoi canti, i cui questi personaggi sono

rappresentati spesso con una partecipazione viva e sofferta alla loro triste condizione che il sacerdote ritiene accompagnata dalla fiduciosa speranza di una futura serenità che li induce alla rassegnazione ed alla accettazione del gravoso presente.

Letto e traduttore di poeti stranieri, che consigliò sempre di leggere ed approfondire (cosa non comune per un sacerdote di campagna, specie ai suoi tempi), affrontò, nella introduzione alle “Canzoni popolari”, anche problemi di poetica e dichiarò che lo stile popolare deve essere non “triviale o riboccante di idiotismi, ma facile, armonioso e chiaro a tutte le plebi d’Italia, siano toscane o no”.¹ Ed infatti il suo linguaggio è piano e popolare secondo questo suo canone, ma spesso riesce ad essere anche gradevole e delicato, come, ad esempio, in questa strofa della “Cieca” nella quale il rimpianto si spegne dolcemente nella rassegnata mestizia dell’ultimo verso:

Oh! potessi in un giorno di festa
Appoggiata sul braccio al fratello,
Di ghirlanda infiorata la testa,
Porre l’occhio sul giovin più bello,
Che or col suon della casta parola
La sua povera cieca consola.

Così nella ballata “La povera” è rappresentato efficacemente l’ambiente squallido in cui l’orfana chiede l’elemosina:

Fa notte e cade la neve folta;
Dai monti soffia gelato il vento,
Mute le vie, solo si ascolta
Suonar di un’orfana donna il lamento
Da un’ora intorno cercando va
La carità.

Questa prima strofa e tutte le altre quattro successive si chiudono con la parola “carità”, metricamente in evidenza, che riassume ed anima l’insieme.

Il De Sanctis definì il Parzanese “poeta del villaggio” con l’intento di indicare i limiti delle sue capacità e della sua popolarità. Certo

¹ V. pag. 13 del presente lavoro

egli descrive semplicemente un piccolo mondo dominato dalla miseria e dal dolore, ma con un impegno forte e sincero che non è mai attenuato dalla sua pur incrollabile fede di sacerdote in un futuro riscatto. Il linguaggio e la scansione metrica si mostrano adatti alla espressione di questi semplici sentimenti, profondamente vissuti.

L'eccessiva facilità dei versi sembra scivolare talvolta verso una certa faciloneria e ed elementarità, e ciò fece sorridere ai suoi tempi, e fa sorridere forse ancora di più oggi, qualche benpensante. Tuttavia il compiacimento e la popolarità che suscitarono nell'Ottocento i suoi versi che mettevano a nudo la degradazione e il disagio di tanta povera gente non lasciò indifferenti le autorità che, come avrebbero fatto poi anche con il Dall'Ongaro, ne seguirono con sospetto l'attività¹. Ciò dimostra che la sua poesia, certo esteticamente non eccelsa, toccò efficacemente qualche corda sensibile della pubblica opinione.

¹ Mazzoni – L'Ottocento, vol I pag 63

INDICE

Una questione preliminare	Pag	2
I La ballata romantica in Inghilterra e in Germania	“	3
II Genesi e caratteri della ballata romantica in Italia	“	8
III Le prime ballate. G. Berchet (1783-1857) e la “romanza patriottica”	“	16
IV Le ballate “letterarie”. F. Carrer (1801-1850), A. Maffei (1798-1885)	“	33
V Le ballate patriottiche e sentimentali. G. Prati (1814-1884), A. Fusinato (1817-1888)	“	47
VI Le ballate di ispirazione sociale. F.Dall’Ongaro (1808-1873), P.P.Parzanese (1809-1852)	“	58