

Quanto le esperienze di un Gozzi e di un Goldoni, pur nei limiti rispettivi e nel loro apparente fallimento finale, avessero modificato l'ambiente culturale veneto e le stesse condizioni di vita e di lavoro dello scrittore lo dimostra, tra le altre, la parabola di A. S. Sografi che appunto sulla scia della riforma goldoniana si pose per diventare l'indiscusso, e fortunato protagonista della vita teatrale degli ultimi anni della vecchia Repubblica e, durante i brevi mesi della Municipalità democratica, « il più prolifico ed anche il più felice autore di quello che con molta approssimazione la tradizione critica ha chiamato il "teatro giacobino" essendo riuscito con facilità a trasformare gli schemi narrativi già largamente sperimentati del teatro postgoldoniano in funzione dei "nuovi" scopi educativi e propagandistici assegnati al teatro, senza che per questo perdessero di freschezza e di vivacità » (p. 216). In questa operazione c'era peraltro una fondamentale ambiguità, come rivela l'approfondita analisi che di quel breve e caotico periodo offre l'ultimo capitolo del libro, dedicato a « Nicolò Ugo Foscolo e il teatro giacobino veneziano ». Di fronte alla pressante azione svolta dal giovane Foscolo e dagli altri intellettuali giacobini per l'istituzione di un Teatro civico il quale, sovvenzionato dalle autorità, fosse la palestra in cui i cittadini potessero irrobustire e consolidare le loro ancor fragili qualità democratiche e repubblicane, De Michelis osserva infatti giustamente: « Il progetto dei rivoluzionari giacobini si rivela, anche nelle iniziative e nelle parole del giovane Foscolo, come la ripresa e lo sviluppo di molti suggerimenti e di molte conquiste della lunga battaglia degli illuministi, ma contemporaneamente e contraddittoriamente si definisce soprattutto nell'affermazione, non del tutto originale né inedita, del primato della politica, facilmente confusa nell'entusiasmo della rivoluzione vittoriosa col potere politico. Inevitabilmente il primato della politica per un verso si opponeva alla strenua ed irriducibile difesa delle libertà intellettuali sostenuta dai protagonisti anche italiani dell'età dei Lumi, per l'altro si appoggiava non solo su poche ma entusiastiche letture degli ideologi della Repubblica francese, ma più semplicemente, e spesso più semplicisticamente, su molti recuperi di un'antica tradizione che aveva per secoli fondato e difeso il primato del "principe" » (p. 250).

Il secolo si chiudeva, quindi, su un apparente ritorno ad antiche, e mai del tutto debellate condizioni; in realtà altri e più aggrovigliati problemi stavano per opporsi all'attenzione e alla riflessione dei pensatori e degli scrittori del nuovo secolo. Quello che nei bagliori della rivoluzione e nell'acceso fanatismo dei democratici si chiudeva appare comunque, grazie anche ai lucidi e densi capitoli del libro di De Michelis, una stagione importante e feconda per una più moderna ed efficace definizione dello scrittore e del suo ruolo nella società, in particolare per quell'attenzione al lettore, o al pubblico, in cui si comincia finalmente a vedere il vero, e unico interlocutore. Particolarmente si-

gnificativo ci sembra poi che in questa azione riformatrice Venezia abbia svolto una parte tanto importante; è un'ulteriore prova della necessità di rivedere i vecchi schemi che hanno distorto l'immagine e la storia degli ultimi decenni della Serenissima. « La realtà del Settecento veneziano — osserva a questo proposito l'A. — è stata troppo spesso trasformata in mito, nel mito splendido e affascinante della decadenza di uno stato e di una società »; in realtà, ed il libro di De Michelis lo dimostra splendidamente, « Venezia con il suo territorio di terraferma divenne per tutto il secolo, fino alla caduta della Repubblica, un centro insostituibile di esperienze e di attività culturali, assai spesso all'avanguardia rispetto al resto d'Italia » (p. 25). È una prospettiva con la quale dovrà confrontarsi chiunque intenda accostarsi alla realtà della vecchia Repubblica.

FRANCO PIVA

G. LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1809). L'homme et l'oeuvre*, Atelier reproduction des thèses Université de Lille III, Librairie H. Champion, Paris 1977. Un volume di pp. 1184, in 2 tomi.

Carlo Gozzi non è certamente uno dei massimi rappresentanti del nostro Settecento e non può essere in alcun modo posto a confronto con un Goldoni, per esempio, o con un Parini. Fu tuttavia un uomo che visse intensamente la stagione letteraria del suo tempo, suscitando polemiche di vasta eco, e non solo a Venezia, città dalla quale praticamente mai si allontanò. Cadde però presto nell'oblio; e là dove ciò non avvenne, fu oggetto di distorsioni interpretative tali da offuscarne inesorabilmente la realtà di uomo e di scrittore. Un'opera di restauro era perciò non solo auspicabile ma addirittura indispensabile. L'ha realizzata G. Luciani con la sua ponderosa e solida *thèse d'état*. Con un rigoroso lavoro di ricerca storica e di intelligente lettura testuale, il critico d'Oltralpe ha cercato — e con ottimi risultati, ci pare — di reinserire il Gozzi nel contesto della realtà storica, sociale e letteraria del suo tempo per restituirgli quel ruolo e quella fama che la sua opera e la sua attività artistica indubbiamente gli hanno meritato. L'immagine che dello scrittore veneziano esce dalla *thèse* del Luciani è chiaramente diversa da quella, assai sbiadita e superficiale, che manuali e storie letterarie ci avevano dato fino ad ora e si impone all'attenzione dello studioso con uno spessore ed una vivacità insospettabili. Il lavoro del Luciani è tanto più meritevole in quanto muoveva da una situazione critica la quale, come abbiamo detto, era estremamente precaria sia dal punto di vista della quantità sia, soprattutto, della qualità; da quello che esisteva il critico francese ha comunque saputo trarre tutto l'utile per integrarlo nella sua accuratissima indagine delle fonti e nella sua



attenta lettura dei testi, dai più famosi ai meno noti ed occasionali.

L'opera è strutturata in modo semplice ed ampiamente articolato nello stesso tempo. La prima parte, corrispondente al tomo I, è dedicata alla ricostruzione storica della famiglia, della vita e della personalità stessa di C. Gozzi, nonché della sua lunghissima attività di scrittore, con tutte le polemiche che essa suscitò, da quella col Bettinelli a proposito di Dante a quella con Goldoni e Chiari, da quella con l'« Europa Letteraria » di D. Caminer a quella con Voltaire, da quella con P. Gratarol infine a quella, ad essa conseguente, con la compagnia Sacchi, per non citare che le più importanti e *retentissantes*.

La seconda parte, la più grossa ed impegnativa, è invece consacrata all'analisi della attività letteraria vera e propria, iniziando dalle *Fiabe*, l'opera forse più nota del Gozzi e quella che al suo tempo e presso i posteri gli ha dato, seppure per ragioni diverse, maggior prestigio. Le *Fiabe* non sono solo « une oeuvre littéraire », osserva il Luciani; infatti attraverso esse Gozzi vuole prima di tutto « défendre des structures sociales et idéologiques essentielles pour lui » (p. 389). Esse sono quindi analizzate dal critico francese dapprima in questa prospettiva con interessanti annotazioni sul loro complesso rapporto con le forme e le idee di quel « siècle philosophique » che pure intendevano, per espressa dichiarazione del loro autore, combattere. Nel capitolo seguente esse sono invece esaminate dal punto di vista, diciamo così, strutturale: dalla loro ambigua appartenenza al genere tragicomico agli elementi che ne costituiscono ciò che il Luciani chiama (« faute de mieux »), il « dramatique » e il « pathétique », alla funzione del « féérique » e del « burlesque » che con il « mystère » ne rappresentano le costanti più significative e caratteristiche, al ruolo dei diversi personaggi, analizzati sia come « catégories théâtrales » sia come « catégories sociales », e del « mélange des genres ». Lo studio della struttura teatrale delle *Fiabe* permette al critico francese di osservare come in esse, al di là del loro apparente disordine e del loro irrazionalismo, tutto in realtà si leghi e serva finalmente nel migliore dei modi l'intenzione polemica e la prospettiva conservatrice nella quale il Gozzi chiaramente e dichiaratamente si pone (cfr., in particolare, p. 483).

Non è, d'altra parte, che le *Fiabe* costituiscano un *unicum* nell'attività letteraria dello scrittore veneto. Le *Tragicommedie*, che le seguono cronologicamente, le continuano anche « par leur contenu polémique, comme par leur aspect: mélange des genres et des personnages qui vise à distraire tout en remettant à leur "juste place", dans la pyramide sociale des classes que le théâtre éclairé tend à bouleverser » (p. 650). Questo spiega, d'altro canto, la frequenza con la quale il Gozzi si ispira, per i suoi rifacimenti, al teatro spagnolo del Siglo de oro, ed in particolare a quel gruppo di scrittori che si definiscono per la loro comune imitazione di Calderon de la Barca. Di questo teatro lo scrittore

veneto conserva sostanzialmente il contenuto ideologico ed etico, sentendolo vicinissimo a quell'ideale di « vigilant conservatisme » che attraverso il suo teatro, egli intende presentare al pubblico veneziano in opposizione a quello proposto dai « nouveaux philosophes » e dai « nouveaux écrivains » nostrani e d'Oltralpe (p. 689).

Il quarto capitolo è dedicato alle *Memorie inutili*. Inutili, del resto, solo di nome, quali che siano state le ragioni che hanno spinto il Gozzi a qualificarle in tal modo (cfr., a questo proposito, le sottili osservazioni di pp. 827 ss.). Esse, in realtà, costituiscono ad avviso del Luciani, non solo « le sommet de l'oeuvre de Gozzi et son achèvement dans l'ordre de la chronologie » ma addirittura « un sommet de la littérature italienne du XVIIIe siècle » (p. 818). Nella sua finissima analisi il critico d'Oltralpe mette particolarmente in luce l'elemento che più le caratterizza e che ne costituisce l'aspetto più interessante, vale a dire il riso, mezzo di offesa e, soprattutto, di difesa, sorta di ironica « distanciation » che permette allo scrittore veneziano di riportare tutto, al di là dei motivi contingenti di polemica e di lotta, nei limiti di una visione disincantata e finalmente relativa, per non dire dichiaratamente pessimistica, dell'uomo e della sua storia. Lo stile, così caratteristico e che la critica, specie tedesca, dei primi anni del secolo scorso, aveva letto in un'anacronistica prospettiva romantica ne è, d'altra parte, come giustamente osserva il Luciani, una lampante controprova e fornisce, nel contempo, una utilissima chiave di lettura non solo delle *Memorie* ma di tutta l'opera e la personalità stessa del Gozzi.

Una conferma ulteriore rappresentano gli scritti sulla lingua, rimasti a lungo inediti, i cui titoli sono già di per sé assai significativi: *Ragionamenti sopra una causa perduta* e *Chiacchiere intorno alla lingua letterale italiana*. Il Luciani li esamina nel capitolo seguente nel contesto dell'opera del Gozzi e, contemporaneamente, delle polemiche, allora di vasta eco e portata, sulla lingua cui lo scrittore veneziano prese, sia come Granellesco sia individualmente, parte attivissima. È però da notare che questi scritti, se confermano la sua immagine di conservatore intransigente e vigilante ancorché un po' disincantato, lasciano anche trasparire insospettabili ed interessanti « côtés » illuministi come la sua capacità di vedere la lingua come fatto essenzialmente politico per le implicazioni di ordine etico e sociale che essa comporta, delle quali il Gozzi si mostra, fin dall'inizio, perfettamente cosciente. Nella stessa prospettiva si inserisce la traduzione delle *Satires* di Boileau, scrittore che Gozzi sente straordinariamente congeniale, sicché nella battaglia che il Francese mosse al suo tempo il Veneto trova il senso e la giustificazione di quella che, in nome di ideali molto simili se non identici, egli tenta di sferrare contro i modernisti e gli « spiriti forti » della sua propria epoca. Che l'opera dello scrittore veneziano risponda, pur nella sua apparente dispersione ed eterogeneità, ad un'unico intento e sia, quindi, sostanzialmente unitaria lo

dimostra infine il rapido ma preciso esame che il Luciani consacra alle cosiddette opere minori; pur stendendosi in un arco di tempo di quasi sessant'anni, è facile ritrovare in esse gli stessi temi e le stesse preoccupazioni che avevano informato le sue opere di più vasto respiro ed ambizione.

Certo, non tutto nel lavoro del Luciani è perfetto. Talvolta ci sembra che egli passi sopra un po' troppo rapidamente a fatti che, forse, avrebbero meritato di essere meglio elucidati (cfr. l'episodio della cabala che tentò di far cadere la *Figlia dell'aria*, pp. 326-327); talaltra, invece, che s'attardi su personaggi, di per sé certo molto interessanti, ma insomma un po' marginali, come ad esempio P. Gratarol. Altre volte c'è qualche « redite » non proprio indispensabile (cfr. pp. 1025 e 1032, n. 9), oppure qualche svista, per cui l'abate Fortis acquista il nome di Agostino invece di Alberto (p. 938). Insistere su queste lacune sarebbe tuttavia ingeneroso ed ingiusto; sono piccoli nei in un lavoro poderoso, condotto con rigore metodologico esemplare e con intelligenza critica non comune. Ci sembra, invece, che dobbiamo essere oltremodo riconoscenti a questo studioso il quale, grazie alla sua lunga familiarità con C. Gozzi ed alle sue pazienti ed oculare ricerche, dello scrittore veneziano ci ha finalmente restituito un'immagine degna della considerazione e del rispetto di tutti; e, nello stesso tempo, ci ha offerto, della vita e della cultura veneziana del Settecento, uno spaccato da cui tutti potranno, d'ora in poi, trarre utilissime indicazioni.

FRANCO PIVA

AUTORI VARI, *Leopardi e la Letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, « Atti del IV Convegno Internazionale di Studi leopardiani », Recanati, 13-16 settembre 1976, Olschki, Firenze 1978. Un volume di pp. 852.

Quando ci si risolve di non considerare l'opera di un autore secondo una sua, soltanto presunta, assolutezza affrancata dal tempo, per collocarla, invece, dentro il tracciato diacronico della storia, o quanto meno del complesso viluppo dei suoi fatti letterari, si aprono ovviamente due piste complementari: o cogliere la portata di quell'opera attraverso le generazioni letterarie susseguenti, saggiandone ai vari livelli le qualità di resistenza all'inarrestabile processo di datazione e di logoramento cui diversamente soggiacciono i segni dell'uomo; oppure, all'opposto, indagare in essa la molteplice presenza di una prescelta tradizione, in qualche modo assorbita e rielaborata, e tale comunque da ravvisarsi, in senso cronologico e insieme causale, come suo imprescindibile precedente.

Il convegno recanatense, di cui è uscito per Olschki il nutrito volume degli « Atti », ha inteso conseguire proprio quest'ultimo obiettivo, comple-

tando, peraltro, un « ciclo » avviato nelle tre precedenti assisi. Leopardi è stato così avvicinato, secondo le « Parole introduttive » del direttore del Centro, professor Umberto Bosco, sotto il duplice profilo della « posizione critica » assunta « rispetto ai principali momenti e autori della letteratura italiana dal Duecento al Seicento, e degli echi che questi momenti e autori hanno avuto nelle opere sue ».

È addirittura superfluo sottolineare la distanza che ha separato questo tipo di ricognizione storiografica da certo eruditismo ottocentesco cresciuto in area positivistica: tanto sembra remoto, ormai, l'intento, per la verità un poco cinico, di scorporare e smembrare l'opera nell'infinita serie dei suoi rimandi, quasi che il valore dell'edificio fosse misurabile sulla semplice scorta dei suoi laterizi, e che insomma l'unico attendibile metro di giudizio fosse quello dell'originalità. Buon per il Leopardi, questa volta si è trattato invece di un assedio di gran lunga più riguardoso, senza esitazioni proteso al traguardo di una migliore e più profonda comprensione dell'uomo e dell'opera. In questo senso, il rinvenimento della fitta trama delle relazioni leopardiane col passato, intrecciate nei suoi scritti, lungi dal generare un'immagine riduttiva, è servita o ha comunque largamente contribuito a ricostruire il complesso terreno delle suggestioni delle conferme e anche dei ripensamenti che perennemente hanno accompagnato l'elaborazione sempre « in corso » della poetica e della poesia leopardiane.

Il confronto con la tradizione ha così consentito di gettare una luce significativa sul farsi stesso di un'opera pregiudizialmente preclusa alla « spontaneità » della creazione anche quando attorno agli « antichi » il giovane Leopardi era andato costruendo il mito della naturalezza espressiva. Di questo confronto, gli studi qui raccolti restituiscono il molteplice gioco delle funzioni che Leopardi stesso ebbe necessità di assegnargli, ora guardando al passato come luogo su cui proiettare concezioni personali già teorizzate, anche a costo di stravolgerne il senso o comunque piegarlo alle sue momentanee esigenze sistematiche; ora attingendo da esso quei puntelli, quelle verifiche, quelle basi fondanti, e insomma quelle *auctoritates*, di cui aveva man mano bisogno per convalidare le proprie teorie e le proprie scelte in fatto di stile e di gusto; ora, infine, — ed è il caso più significativo — traendo dall'enorme edificio secolare spunti e indicazioni originariamente estranei alla sua parallela riflessione, e dunque capaci di arricchirla di nuovi elementi e di nuovi argomenti, ma anche, se del caso, di metterla in discussione, presentandosi rispetto ad essa contraddittori; ed orientare di qui la teoresi leopardiana verso nuove, più solide, soluzioni.

Certamente, una ricognizione come quella esperita attorno al caso, singolarmente poliedrico, di Leopardi risulta di una complessità estrema. Ciò sia detto a elogio degli studiosi che vi si sono cimentati, andando incontro, nell'ambito di una ricerca in apparenza delle più pacifiche, ad una vera foresta di questioni storiografiche esegetiche