Carmen Flaim

TOMMASEO E LA CULTURA TEDESCA

1. Non esistono studi specifici sui rapporti tra Niccolò Tommaseo e la cultura tedesca. Con l'eccezione di poche paginette frettolose apparse ai primi del Novecento sulla «Rivista mensile di letteratura tedesca» di Carlo Fasola (1), l'argomento pare non aver suscitato l'interesse della critica, probabilmente sconsigliata a prodursi in indagini più approfondite anche da alcune risolute asserzioni dello stesso scrittore. La più nota delle quali si legge in un passo delle *Memorie poetiche* del 1838, dove, ricordando i suoi debiti culturali verso il giovane amico roveretano Bartolomeo Stoffella,frequentato negli anni di studio a Padova e morto prematuramente cinque anni prima, Tommaseo così scriveva:

> «Amico al Rosmini era un giovane di men profondo ma più gaio ingegno, che poi, impicciolito dal consorzio di gente piccola, morì consunto. Egli mi fece sentire in modo più vario le bellezze del mondo di fuori; m'insegnò ad amar nello stile un misto di venustà e di gravità ch'è difficile a cogliere, ma, colto, appaga l'anima e la rallegra; mi fece per primo por mente agli studii filologici, alle etimologie, ai paragoni di lingua con lingua; *mi diede un sentore della poesia tedesca*, *da me non saputa amare caldamente né allora né poi* [corsivo nostro]» (2).

Se a questa dichiarazione aggiungiamo alcuni giudizi non proprio lusinghieri pronunciati sui due grandi *alemanni*, Goethe e Schiller, e consegnati a pagine magari più note di altre dove invece, come vedremo, essi venivano attenuati o in taluni casi addirittura capovolti, si può

---

(1) E. Aubel, *Alcuni giudizi di Niccolò Tommaseo sulla letteratura tedesca*, in «Rivista mensile di letteratura tedesca», IV (1910), 7-12, pp. 370-373.

(2) N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, a cura di Marco Pecoraro, Bari, Laterza 1964, p. 31.

capire come la questione dei rapporti tra Tommaseo e la cultura tedesca possa essere stata sorvolata perché ritenuta, nella sostanza, di poco rilievo. Al contrario, gli spogli che abbiamo compiuto sugli epistolari più corposi (quelli intercorsi con Capponi, Rosmini e Vieusseux) e sulle opere pubblicate nei decenni compresi tra il 1830 e il 1870 ([3]) danno tutt'altro esito e, come del resto era lecito supporre in un lettore onnivoro e in un critico letterario al corrente di ogni novità come lo scrittore dalmata, restituiscono la realtà di un Tommaseo certamente non appassionato di quella cultura e intimamente ostile al mondo tedesco, ma quantomeno bene informato sulla maggior parte degli autori, sulle opere letterarie di sicuro rilievo, nonché sulle direzioni che stavano imboccando la filosofia e la ricerca erudita nell'area germanica: tutto ciò, beninteso, filtrato attraverso uno sguardo al solito molto partigiano, sottomesso di volta in volta ai propri umori instabili e quasi sempre strumentale alle sue ricorrenti polemiche. Ecco come, ad esempio, un rilievo ammirato sul sistema austriaco degli studi gli consente in un passo del saggio *Sull'educazione* una stoccata velenosa contro i tanto poco amati piemontesi:

> «L'Austria ha un Istituto geografico militare. Se prima del quarantotto l'aveva il Piemonte, la storia del Generale Bava non sarebbe lettura così penosa agli amici d'Italia, così tristemente lieta ai nemici... Scuole di metallurgia, di cultura de' boschi, ha l'Austria; l'Italia no. Forse perché l'Italia è un giardino, e i suoi alberi mettono rami d'oro, come l'albero del padre Enea» (p. 137)

Due sono i quesiti cui abbiamo cercato di rispondere. Nell'ordine, quale fosse la sua conoscenza reale della lingua tedesca; quali gli autori

---

([3]) Oltre alle *Memorie poetiche*, abbiamo preso in esame le tre edizioni del *Dizionario estetico* (Venezia, Il Gondoliere1840; Milano, Reina 1853; Firenze, Le Monnier 1867), che risultano le più ricche di spunti assieme al volume *Della Bellezza educatrice* (Venezia, Il Gondoliere 1838), agli *Studii filosofici* (Venezia, Il Gondoliere 1840), alle *Scintille* (Venezia, Tasso 1841) e agli *Studi critici* (Venezia, G.A. Andruzzi 1843). Sono stati vagliati anche il *Carteggio inedito. Dal 1833 al 1874* con Gino Capponi, (Bologna, Zanichelli 1911-1932, in quattro volumi), il *Carteggio edito e inedito* con Rosmini (Milano, Marzorati 1967, in due volumi) con l'appendice del *Carteggio Tommaseo-PP. Rosminiani* (Milano, Marzorati 1969), il *Carteggio inedito* con G.P. Vieusseux (I vol., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1956; II vol., Firenze, Olschki 1981); gli scritti *Sull'educazione* (Milano, Radaelli 1864), sulla *Donna* (Milano, G. Agnelli 1868) e i *Consigli ai giovani* (Milano, G. Agnelli 1869), nonché gli inediti *Del presente e dell'avvenire* (Firenze, Sansoni 1968) e *Colloqui col Manzoni* (nell'edizione a cura di Alessandra Briganti, Roma Editori Riuniti 1985): le citazioni che seguono, con il solo titolo dei volumi e il numero di pagina, devono intendersi da tali edizioni. Alcuni di questi testi eccedono i limiti cronologici fissati dal convegno, ma in essi confluiscono perlopiù pagine pubblicate già precedentemente in giornali, in riviste o in altri scritti minori.

tedeschi e quante le opere a lui noti, per pratica di lettura diretta o per altre mediazioni. Anticipiamo subito che, trattandosi di Tommaseo, cioè di un personaggio sempre molto condizionato dalle circostanze mutevoli e capace di smentite inattese, nessun giudizio, tranne poche eccezioni, può ritenersi definitivo e al riparo da aggiustamenti o addirittura da capovolgimenti, come sa bene chi prova ad addentrarsi nella selva delle sue opere e a seguire i percorsi delle loro infinite riprese e rielaborazioni (Gianfranco Folena ha parlato di «storia penelopea degli scritti tommaseiani» ([4])). In secondo luogo, e questo ci sembra un dato di notevole rilievo, le incursioni nella letteratura *alemanna* sono spesso pretesto per una sorta di regolamento dei conti con gli amati-odiati francesi: nel qual caso, gli elogi alla cultura tedesca, tra i cui meriti spicca quello di aver apprezzato per prima «l'alta luce della gloria rinascimentale italiana» (*Dizionario estetico*, 1867, p.184) si sprecano. Per fare qualche rapido esempio, nel *Dizionario estetico*,1840, alla voce *Perrodil (V. de).(Études epiques et dramatiques*), si legge:

> «L'ingegno alemanno contempla il bello straniero, lo rispetta; e appunto perciò lo rende in traduzioni, a quel che dicono, felicissime. L'ingegno francese non è, di natura sua, né contemplante né riverente; e perché le altrui cose gli entrino, conviene ch'e' le raffazzoni a suo modo. Quindi le tanto infedeli traduzioni che riempion la Francia» (p. 303).

E poco più avanti in *Scintille*:

> «Le bellezze delle estere letterature pe' canali di Parigi vengono a noi; e molti, per credere che Inglesi e Tedeschi non erano barbari, aspettarono che lo dicesse la Francia. Traduzioni di traduzione son costoro; echi d'eco. Ma noi possiamo più addentro de' Francesi penetrare nella natura de' popoli, e discernere in essi quel che a noi s'affà, ed attenervisi. I Tedeschi in ciò sono a noi più nobile esempio: che tutte le letterature amano e prezzano (e la nostra taluni di loro conoscono meglio di noi): ma a nessuna servono colla mente prostrata» (p. 8).

Per ribadire e sintetizzare, infine, ancora nel *Dizionario estetico*, 1867, alla voce *Gino Capponi*: «De' Tedeschi compendiare, de' Francesi converrebbe il più sovente ampliare e correggere» (p. 183).

Che conoscenza aveva Tommaseo della lingua tedesca? Va detto subito che per un uomo del Risorgimento e dei nazionalismi antiabsburgici come Tommaseo, gran parte di ciò che si accompagna all'aggettivo

---

([4]) Così nel risvolto di copertina delle *Memorie poetiche*, cit.

tedesco si identifica spesso con *Austria* e si trascina, dunque, un che di ostile e di inviso. Conoscitore di parecchie lingue («Mal si conosce il popolo né l'uomo che parla altra lingua, s'e' non si sente parlare la sua lingua propria: né le nazioni straniere possonsi debitamente apprezzare senza che nella loro lingua conoscansi i libri loro», *Consigli ai giovani*, p. 67), attratto dagli studi linguistici e dalle etimologie, è da pensare che una qualche infarinatura di questo idioma l'avesse pure, anche se non sufficiente ad una pratica diretta, e soprattutto approfondita, di lettura. Nel 1840, rivolgendosi a Tommaso Gar, allora a Vienna, per sollecitare informazioni bibliografiche necessarie alla stesura dei suoi *Canti popolari*, Tommaseo chiede l'invio di opere tradotte «in latino o in italiano o in francese... che il tedesco io non so» ([5]). Tredici anni più tardi, nella prima riedizione del *Dizionario estetico*,1853, alla voce *Enrico Stieglitz* tale ignoranza viene indirettamente ribadita:

> «I Tedeschi, meglio forse ch'altra nazione qualsiasi, sanno le altre nazioni intendere, e senza servile imitazione onorarle: appunto come la lingua loro può *(mi dicono)* [corsivo nostro] di tutte ricevere impronta, e non perdere il suo proprio rilievo» (p. 376).

E ancora, un'ulteriore, importante conferma della sua insufficiente dimestichezza con il tedesco ci viene da un passo della *Prefazione* al *Nuovo Dizionario dei Sinonimi della lingua italiana (*Milano, 1858), dove si legge:

> «I lavori intorno ai sinonimi dell'Adelung [Johann Christoph, n.d.r.] e degli altri Tedeschi, l'ignoranza della lingua a me tiene celati» (p. XV).

Una lingua, quella tedesca, al pari dell'inglese non amata dal Tommaseo per il tradizionale, incorreggibile pregiudizio italiano circa la sua cattiva sonorità:

> «quanto alla tedesca e all'inglese, i suoni duri o ammezzati le rendono al più dell'umanità men che lingue» (*Del presente e dell'avvenire*, I, p.32).

Una lingua, comunque, che conveniva imparare, sia perché studiando le altre lingue

> «non corrompesi la lingua propria, se pongasi mente alle differenze e alle proprietà di ciascuna; ché anzi il discernere le differenze aiuta a più intimamente conoscere le proprietà» (*La donna*, p. 67).

sia per ragioni, diciamo così, di autodifesa:

([5]) *Carteggio Niccolò Tommaseo-Tommaso Gar (1840- 1871)*, a cura di M. Allegri, Trento, Museo del Risorgimento 1987, p. 38.

> «E perché una lingua, anco che fosse delle men belle, è di per sé stessa un tesoro, massime se lingua coltivata da uomini dotti e civili; io non dubiterei di consigliare agli stessi Italiani, e anco alle donne, che studiino meno di francese, e un po' più di tedesco; sì perché c'è altro da leggere che il codice austriaco, sì perché quella favella può farcisi, se non arme a offendere, scudo a difenderci; e giova e bisogna fare intendere le proprie ragioni agli stessi nemici o per convincerli o per ammansarli (dacché anco alle bestie brute cerchiamo di farci intendere con linguaggio appropriato); giova e bisogna sapere quel ch'essi dicono tra loro contro di noi, e taluni per noi. Non è più il tempo che l'Italiano possa chiamare barbari e paria e profani tutti i figliuoli del primo padre che non sono Pelasghi; ma il barbaro, se così piace dirlo, che intende la nostra lingua e la sua, è anche in ciò più avveduto e più forte di noi, e de' nostri archeologici e rettorici primati si ride» (*La donna*, p. 317).

C'è proprio tutto Tommaseo in questo passo: l'uomo amante della cultura, il pedagogo, il linguista, e naturalmente il nazionalista acceso.

Veniamo al secondo quesito: la conoscenza degli autori e delle opere tedesche. Dallo spoglio effettuato risultano piuttosto numerosi gli autori citati, anche se la distribuzione degli spazi e il rilievo assegnato ad alcuni di essi appaiono ai nostri occhi alquanto disomogenei. Basti pensare all'evidenza assegnata ad un lirico insignificante come Heinrich Stieglitz (1803-1849), il cui merito maggiore era stato quello di aver visitato lo scrittore nel carcere veneziano del 1848 (6). Successivamente, Tommaseo resterà alquanto sorpreso del secco giudizio negativo di Jacob Grimm su Stieglitz: nel *Dizionario estetico*, 1867, alla voce *G. Rovani. Cent'anni. – Romanzo*, ricorderà, ancora piuttosto dubbioso:

> «Accompagnando io in gondola all'Archivio de' Frari [nel 1848, n.d.r.] quel possente critico di Giacomo Grimm, e interrogandolo dello Stieglitz e della sua poesia, mi sentii con rapido accento rispondere: Si c'était bon, je l'aurais lu» (p. 877).

O si pensi alle lodi profuse con generosità, sempre nel *Dizionario estetico*, 1840 (pp. 325-328), delle *Perle dell'Antico Testamento* di Ladislaw Pyrker (7), del quale aveva tradotto in gioventù la *Tunisiade* (8); o alla sua ammirazione, a Ottocento molto inoltrato, per Gellert, di cui diremo tra poco.

---

(6) Sull'amicizia tra Tommaseo e Stieglitz, cfr. RAFFAELE CIAMPINI, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Sansoni 1945, pp. 321- 327.

(7) Alla voce *Pyrker*, venivano recensite anche le sue *Perlen der heiligen Vorzeit*, pubblicate a Brescia nel 1824, presso Bettoni, nella controversa traduzione del conte Carlo Antonio Gambara.

(8) Cfr. *Memorie poetiche*, pp. 133-137 e 188-195.

Per contro, Lessing meriterà mezza riga soltanto in una noticina marginale della *Bellezza educatrice* (p. 22); August Schlegel, del quale vengono menzionate di sfuggita le *Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst*, lette in traduzione francese, guadagna a malapena un appunto generico («parlò della malinconia») nei pensieri *Sull'educazione* (p. 125); gli studi dello storico, critico e filologo Barthold Georg Niebuhr meritano, a suo dire, soltanto disprezzo («i penosi lavori, e le ipotesi, talvolta tanto ardite che paiono romanzesche, del Niebuhr», *ibidem*, p. 201) ([9]); Heine, conosciuto a Parigi, viene definito in una lettera del 15 aprile 1836 a Gino Capponi nient'altro che «una disgrazia» (*Carteggio*, I vol., p. 411): ma in questo caso è il Tommaseo più rancoroso e meschino a dettare un giudizio condizionato da squallide ragioni di interesse ([10]).

Stupisce la trascuratezza quasi totale della poesia romantica. Una trascuratezza che Tommaseo farà più tardi rimontare, non a torto, a ragioni anche politiche. Nel *Dizionario estetico*, 1867, al lemma *Anonimo. Discorso intorno alla letteratura italiana moderna* (pp. 43-44), annoterà infatti:

> «Non piaceva all'Austria gran fatto che gl'Italiani soggetti a lei ammirassero tanto la Francia; e non pare che la sua polizia si curasse di farci ammiratori delle glorie germaniche, se anzi i romantici, i quali intendevano dare a conoscere il meglio della letteratura tedesca, erano all'Austria sospetti, ed erano da lei stipendiati o aizzati i così detti classici, che di questa terra del sole e degli aranci facevano così leggiadra vendetta. E allora che siamo, più che delle idee francesi, a me pare molesta e contagiosa la ripetizione di certe dottrine tedesche, le quali, se durassero a essere sul serio insegnate dalle cattedre nostre, denoterebbero nelle menti italiane una immedicabile smania di volontaria servitù» (p. 44).

L'osservazione è sicuramente pretestuosa nel suo caso, ma riporta un dato di fatto inequivocabile della politica scolastica austriaca, per la quale rimando ad alcune osservazioni di Mario Allegri circa la vera e propria diffidenza dell'autorità absburgica nei confronti delle poetiche romantiche, ritenute *perniciose* per la gioventù e, più in generale, tutt'altro che *edificanti* ([11]).

([9]) La «scienza filologica» e il «senno estetico» di Niebuhr saranno letteralmente massacrati da Tommaseo in un sarcastico paragrafo (*Niebuhr*) degli *Studi critici*, I, pp. 152-153.

([10]) Heine aveva ottenuto, grazie al barone Thiers, un sussidio annuo, negato invece a Tommaseo, di 4800 franchi su fondi segreti (cfr. *Carteggio*, vol. I, p. 411). Il nome di Heine compare anche nell'opuscolo *Á propos de l'Autriche. Réponse a M. Gozlan*, Paris, Lachevardiere 1834 (*Ibidem*, pp. 617- 622).

([11]) M. Allegri, *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione: saggi*, *rag-*

I rarissimi accenni di Tommaseo ad autori del romanticismo tedesco, più che significare una vera e propria chiusura, tradiscono piuttosto una scarsa confidenza diretta con i loro testi (del resto, comune a quasi tutta la cultura italiana contemporanea ([12])), perché, a scorrere taluni suoi scritti, l'affinità con il *Gefühl* romantico sembra invece a tratti molto profonda, quasi istintiva. Mario Puppo ha ricordato la vicinanza di Tommaseo a Herder, per come egli intende l'idea di *poesia popolare*, «cioè, poesia nata dall'anima popolare e contrapposta polemicamente, come più genuina e spontanea, alla «poesia d'arte», letteraria e accademica» ([13]). E alla sensibilità di un romantico tedesco vien fatto di pensare leggendo, per esempio, negli *Studi critici* una minuziosa recensione del 1841 ad alcuni quadri di autori tedeschi esposti a Trieste, di cui riportiamo due passaggi significativi. Dopo aver dichiarato il proprio scarso apprezzamento per un paesaggio cimiteriale, così Tommaseo prosegue:

> «Di quadro men lugubre esce (oso dire) sentimento di più profonda mestizia, appunto perché l'ampio del cielo e della terra l'aiuta: dico la campagna romana del signor Buerkel ([14]), in quel che il giorno si muore. Risplende il cielo tuttavia del suo lume, e pure spande non so che malinconico sovra la terra. Da un breve poggio un pastore grida: e senti la voce distendersi mesta, come raggio di sole cadente, per la soggiacente pianura. I pochi animali che si preparano alla quiete notturna, e il terreno sgombro, conciliano al pensiero un non so quale alto riposo, e all'animo non so quale desolazione lieta, che parola non dice» (vol. II, p. 429).

E poco più avanti:

> «Ma tra' paesaggi uno del signor Hantsch ([15]) è a' miei occhi il più fresco, il più modesto ed eletto. Non sai dire in che la sua special bellezza consista; ma ne senti nell'anima il verde. Il verde qui rado, là fitto, non rigoglioso troppo, pare che tema chiamare a sé gli occhi e i passi di gente che turbi con sentire non degno quella sommessa armonia. Il cuor ti dice che se in un luogo simile tu riposassi, il tuo dolore sarebbe più sofferente, la tua gioia più pensata, la preghiera più snella, gli affetti con più pura coscienza memorandi» (p. 430).

---

guagli e traduzioni, in A. DESTRO - P. M. FILIPPI (a cura di), *La cultura tedesca in Italia 1750-1850*, Bologna, Patron 1995, pp. 379- 393.

([12]) Un dato che emerge con chiarezza inconfutabile dagli approfonditi spogli riportati in A. DESTRO- P. M. FILIPPI (a cura di), *La cultura tedesca...*, cit. .

([13]) Cfr. la voce *Tommaseo* nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet 1973, vol. III, p. 513,

([14]) Heinrich (1802-1869).

([15]) Più esattamente, Hantzsch (Johann Gottlieb, 1794-1848).

Ancora più evidente la suggestione romantica nel paragrafo *La poesia* dei *Consigli ai giovani*:

> «Non tanto ne' libri e nelle cose raffazzonate dall'artifizio degli uomini, quanto in quello che la natura spontanea vi presenta, madre benigna, e negli esempi che v'offre l'umana virtù più schietti, studiate la poesia e l'eleganza. Dagli oggetti più comuni e più semplici, meglio che dai più insoliti, saprete, se siete degni, dedurre ammaestramenti e piaceri. Il timido quieto candore della prima alba, il sereno purissimo d'estiva sera, il raggiante silenzio di placida notte, il canticchiare affrettato e unanimemente vario degli uccellini, dopo il sole caduto, prima di posarsi ne' nidi; lo stillare di fresca pioggia sui rami d'alberi giovanetti; una viola timida appiè d'un albero altero, e che, non vista, consola l'aria di verginale fragranza; l'errare lento e lo studiarsi armonioso delle acque per il molle pendio; il primo verde gaio del grano che arride all'umana fatica, come ben guadagnata speranza; le prime aure autunnali, tra di tepore e di brivido, e in cui pare che rimprimaverisca la vita dell'anno; una chiesetta tra il verde; una casetta biancheggiante sul poggio, i colori dell'iride che porta di cielo in terra il raggio di poc'acqua rifranto; ogni cosa vi sia ispirazione d'affetti e d'imagini che vestano l'ale della preghiera. Più cari che dal gusto e dall'odorato e dal tatto vi siano i piaceri che vi vengono dalla vista e dall'udito, siccome più spirituali e più degni di noi; e tanto più vi piacciano le cose della terra quanto più si riflette la luce del cielo in esse. Nelle cose esterne sentite Dio grande, e sentirete Dio buono nell'anima vostra» (pp. 65-66).

Si respira in pagine come questa la malinconia contemplativa di certa letteratura romantica tedesca, la stessa inclinazione ad abbandonarsi al soprannaturale nell'accordo di anima e natura, lo stesso senso di *gioia modesta* che ritroviamo in talune pagine di Mörike, o in taluni abbozzi di Eichendorff o di Karl Friedrich Schinkel, senza per questo, sia chiaro, voler indicare una diretta suggestione di lettura.

Molti altri sono gli autori menzionati nei vari scritti, ma in maniera generalmente poco approfondita, o soltanto sfiorati di passaggio. Ricordiamo succintamente: Gessner (per il suo *Der Tod Abels* (16)); Wolfgang Menzel (curatore di una *Deutscher Literatur* (17)); Karl Theodor Koerner,

---

(16) «A questi mesi[sui 23-24 anni circa, n.d.r.] m'innamorai di Caino; né sapevo del *Caino* di Byron che allora forse non era scritto, e quel dell'Alfieri o non avevo letto o non ricordavo. Quello del Gessner non so s'io leggessi o prima o poi; perché le cose del buon Gessner sono come le orzatine acquose e dolcigne, rinfrescanti e passanti» (*Memorie poetiche*, p. 83).

(17) *Dizionario estetico*, 1840, p. 238. La voce *Menzel (W.). (Della poesia tedesca)* riprendeva la recensione apparsa sulla «Antologia», 1831, 44, pp. 10-12, del primo volume della sua *Deutscher Literatur*, Stuttgart, 1828, in due volumi, tradotta da Giovanni Battista Passerini nel 1831 per l'editore milanese Fontana.

per un parallelo con Mameli ([18]); Moses Mendelssohn ([19]), Gottfried August Bürger ([20]), Jacob Burckhardt ([21]), Zacharias Werner ([22]), Johann Heinrich Voss ([23]); Friedrich Klopstock, Friedrich Adolf Ebert e Johann Andreas Cramer ([24]); Theodor Hell ([25]). Tranne rare eccezioni, è soprattutto con il Settecento tedesco che Tommaseo mostra di avere la familiarità maggiore. Interessanti, a questo proposito, appaiono alcune pagine soprattutto *Della bellezza educatrice* che documentano una ricognizione piuttosto attenta degli scritti di Mengs (letti nell'edizione di José Nicolao D'Azara, ristampata e curata nel 1836 da Carlo Fea per la «Biblioteca scelta di opere tedesche» del Silvestri ([26])) e di Winckelmann, citati quest'ultimi in traduzione francese. L'intero paragrafo II, *Dell'ideale* (pp. 24- 37), è occupato a contestare alcuni «inconvenienti della dottrina del Mengs», in particolar modo le idee del tedesco sulla bellezza *in natura* e sulla bellezza *ideale* espresse nei suoi studi su Raffaello:

> «Io non veggo come sia necessario con l'arte sempre perfezionar la natura, per la ragione che non tutti gli oggetti della natura son belli. So bene che una galleria di ritratti di donne settuagenarie, non sarebbe una piacevolissima cosa: ma so ch'amerei moltissimo di vederla, se i ritratti fossero di mano di Raffaello, di Michelangiolo, o di Tiziano. I difensori del bello ideale, quali essi lo intendono, quando han detto che non tutti gli oggetti della natura son belli, par che vogliano tacitamente conchiudere che tutti sien brutti. [...]

([18]) *Dizionario estetico*, 1867: [di Koerner] «se viveva e studiava e operava, si sarebbe fatto erede il Mameli» (p. 639). Ma prima ancora, il nome di Koerner compare negli *Studi critici*, I, p. 317, in un lungo elenco di stranieri tradotti, in cui figurano anche Schiller, Klopstock, Bürger, Gellert e Gessner (pur con i nomi in taluni casi storpiati).

([19]) Citato nella *Bellezza educatrice* a proposito del «sublime», pp. 19 e 22.

([20]) *Ibidem*, p. 46, dove rammenta indirettamente la sua *Lenore*.

([21]) *Ibidem*, p. 118.

([22]) Menzionato nelle *Memorie poetiche* a proposito dei suoi primi tentativi di tragedia, effettuati «senza sapere dei drammi della Staël e del Werner», p. 57.

([23]) Traduttore di *Iliade* e *Odissea*, nonché compositore di idilli, ricordato di passaggio negli *Studi critici*, I, p. 135.

([24]) Essi costituivano la triade dei cosiddetti «riformatori» del gusto letterario tedesco. Anche Tommaseo non sfugge alla consuetudine della citazione collettiva: cfr. *Dizionario estetico*, 1840, alla voce *Gellert*, p. 175.

([25]) Tommaseo lo annovera «tra' lodanti degni» di Dante negli *Studi critici*, vol. II, p. 394, e ancora nel *Dizionario estetico*, 1867, alla voce *Gino Capponi*. Di Hell era piuttosto noto allora il suo *Viaggio in Italia sulle orme di Dante. Per la prima volta pubblicato in italiano con note*, Venezia G.A. Molena, 1841, giunto presto alla seconda edizione.

([26]) *Opere di A. Raffaello Mengs su le belle arti pubblicate dal cavaliere Giuseppe Niccola D'Azara. Corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Milano, Giovanni Silvestri 1836, in due volumi (quindicesimo e sedicesimo della «Biblioteca scelta»).

Se crediamo al Mengs (e come non credergli?) *Raffaello quando non aveva alcuna espressione forte da dipingere*, *era un puro imitatore della natura*, *né sapeva che cosa fosse bellezza ideale*. – Il primo de' pittori moderni, l'esempio, second'altri, dell'ideale, non sapeva che cosa e' si fosse? Questo giudizio non parrà certamente ingiurioso quando si rammentino le parole del Winckelmann, che di certa età de' greci scultori, dice chiaramente: *Ils s'adonnèrent à l'idéal*, *s'écartèrent de la vérité des formes*, *et travaillèrent plus d'après le système adopté*, *que d'après la nature. L'art s'était*, *pour ainsi dire*, *formé une nature particulière.* Havvi dunque un ideale che allontana l'arte *dalla forme*, che la *converte in sistema*, che si crea *una natura tutta sua propria*. Io vorrei mi si mostrassero effetti ugualmente dannosi, prodotti dalla mancanza di ogni ideale, dalla imitazione della natura qual è. È certo intanto che questa imitazione ci ha dato, per confessione del Mengs, nulla di meno che Raffaello. «Tra le sue cose (dice il Milizia) e quelle degli altri, corre la differenza che vi ha tra personaggi in realtà e i teatrali». [...].

Ma degli abusi di questo indefinito ideale parve, s'io non erro, accorgersi il Mengs istesso, allorché di uno scultore, che s'era segnato *N. invenit*, disse che ben faceva costui ad avvertire d'averla *inventata*, perché da cosa alcuna di questo mondo non l'avea tolta di certo.

Al qual detto è commento il seguente passo del medesimo Mengs: «Un pittore meramente ideale non farà che schizzi senza conclusione: e se mai si dasse [sic] un sì fatto pittore, egli sarebbe poco stimabile, sarebbe un pittore da sogni».

Dopo questa sentenza, si troverà, cred'io, per lo meno alquanto leggera la seguente del medesimo autore. «Siccome la pittura, generalmente parlando, si trova nel mondo più per ornamento che per necessità, e ciascuna cosa deve essere stimata secondo la sua prima causa, o per buona o per cattiva, così devesi preferire nella pittura l'ornamento alla necessità. E perciò (*la conclusione non pare troppo secondo le regole d'Aristotele*) e perciò è più stimabile il pittore che ha molto dell'ideale, di quello che non possede se non la mera imitazione».

Perché reggesse bene il confronto converrebbe poter dire: è più stimabile il pittore che ha il *mero ideale*, di quello che non possede se non la *mera imitazione*.- Ma lasciando anche questo, il citato principio contraddice a quell'altro del Mengs: «Vi è bellezza in tutte le cose, giacché la natura non fece niente che fosse inutile... ma tutti i corpi non possono essere egualmente belli e perfetti». – Ed altrove: «La bellezza, chi la cerca, la trova in tutto, poich'ella è la luce di tutte le materie, e la similitudine della stessa Divinità».

Altri da questo passo potrebbe conchiudere: Se nelle cose della natura, così com'elle sono, è sempre vera bellezza; se, varii essendo i fini delle cose, varii esser debbono i gradi del bello: se il bello ideale, cioè il sommo bello in ogni genere, che è un solo, condurrebbe a certa uniformità fatturata e noiosa, a che dunque servirà l'ideale?

Qui si presenta una nuova questione, che di tutte le questioni è quasi sempre l'ultima a farsi: voglio dire, saper di che cosa si tratti: «Per ideale, dice il Mengs, io intendo quello che si vede soltanto colla immaginazione

e non cogli occhi: onde l'ideale della pittura consiste nella scelta delle cose belle della natura, depurata da ogni imperfezione».- Vale a dire, che l'uomo stima la natura imperfetta, e che pretende, con l'arte sua, depurarla.
A me per contrario pare strano che l'uomo sappia far meglio della natura. A taluni potrebbe parere che se tutto in natura è imperfetto, imperfetta sarà questa stessa idea del bello perfetto che sta nella mente dell'uomo» (pp. 25- 27).

Di grande rilievo beneficerà sempre nelle riflessioni dello scrittore dalmata Christian Gellert, la cui fortuna d'altronde perdurerà per quasi tutto l'Ottocento italiano (27). Alle sue «singolari» proposte metriche egli rivolge la sua attenzione in un interessante passo della *Bellezza educatrice*, steso dunque in un periodo in cui la necessità e la ricerca di nuove soluzioni metriche si andavano facendo per lui sempre più incalzanti:

«Crediamo e vediamo che la povertà de' metri s'accoppia sovente alla povertà o all'imitazione soverchia delle idee, e della maniera poetica. Per esempio io non so se la continova assuetudine de' metri lunghi abbia sbandito da noi quella poesia anacreontica, quella lirica svelta e viva, e rapida quasi lampo, della quale in Anacreonte, in Saffo, in Orazio abbiamo sì amabili esempi. Una composizione lirica che non abbia le sue dodici strofe almeno, a' poeti moderni parrebbe un embrione, un aborto. E l'amico de' componimenti brevi o per inerzia o per affetto o per gusto, il buon Vittorelli, non s'è egli pensato di ridurli tutti quasi al numero di sedici settenarii? E non ha egli trovato subito i suoi seguaci?
Le poesie brevi non ci paion poetiche; il verso lungo non ci pare cantabile: e pure l'endecasillabo, o alternato con minori o solo (ora preceduto dal suono degli strumenti, ora accompagnato, or seguito) può associarsi a virili armonie.
Sebbene noi non abbiamo punto bisogno di togliere da altre lingue la varietà di metri, e il pur ritentare i vecchi de' tempi innanzi al Petrarca ci fornirebbe novità, nondimeno per via di comparazione giova dare un'occhiata a quelli che il Gellert nelle sue odi tentò. In lui troviamo il verso più lungo e il più breve alternamente rimati, come, per imitare Orazio tentava Labindo; e troviamo versi brevi rimati a due a due, come il Frugoni ed altri fecero anche tra noi, ma con l'avvertenza di chiudere ad ogni quattro versi il periodo, e farne una stanza. Da questa stessa avvertenza di chiudere ad ogni otto versi rimati la strofa, risulta un metro che può dirsi diverso dagli altri simili, e che somiglia all'ultim'inno del nostro Manzoni. È singolare nel Gellert, e certo non imitabile dagl'Italiani, quella strofa

(27) Per le tante riprese e traduzioni ottocentesche delle prose, delle odi e dei sermoni di Gellert, cfr. A. DESTRO - P. M. FILIPPI, *La cultura tedesca...*, cit., in più luoghi.

composta d'un quinario, d'un settenario, d'un endecasillabo, e d'un ottonario; ma l'uso di mettere insieme versi di varia misura, oltre al settenario, lo troviamo già ne' trecentisti, nel Chiabrera e in altri dipoi; e potrebbero forse tentarsene applicazioni più varie. Non so quale effetto avrebbe in italiano una saffica composta di due versi che rimano fra loro, e del quinario che rima col precedente: ma io ne trovo un esempio in G.B. Costanzo, nipote d'Angelo; esempio mediocre quanto a poesia, ma non ispiacevole quanto a suono, se non fosse il soverchio affollar delle rime. Nel Gellert si trova ancora quel metro che i Francesi hanno comunissimo, che fu già usato dal Rolli, e che il Manzoni trasportò nel primo coro dell'Adelchi: i due versi rimati tra loro, il terzo col sesto, ed il quarto ed il quinto rimati tra loro del pari. Si trova un altro simile a quello dal Chiabrera adoprato nella canzonetta *Di quel mar la bella calma*, e da altri spesso; se non che il Gellert comincia da due ottonarii che rimano insieme, viene ad un settenario, poi a due quadernarii rimati tra loro, e chiude con un settenario rimato col terzo, par suo. Ed è singolare quell'altro ove due settenarii sono frapposti a due di otto sillabe, e con altri tre di otto sillabe si chiude la stanza. Così la strofa di otto versi indicata sopra, viene nel Gellert ad acquistare varietà dalla varia disposizione delle rime: quando cioè alterne sono le quattro prime, e delle ultime quattro il primo verso rima col quarto, il secondo col terzo. Trovo per ultimo nel Gellert un metro ch'è quasi il medesimo di quello del Chiabrera, dove a due versi brevi succede un settenario, e rima con altro settenario alla fine della strofetta: se non che i quattro intermedii sono quadernarii nel Gellert, nel Chiabrera quinarii.

La vïoletta
Che in sull'erbetta
Apre al mattin novella,
Di', non è cosa
Tutta odorosa,
Tutta leggiadra e bella?

Ripeto: i poeti italiani non han punto bisogno di cercare modelli di melodia tra' tedeschi: ma giovano i confronti, non foss'altro ad emulazione: tanto più che al dì d'oggi è grande la povertà nella scelta dei metri. All'innovatore più felice, il Manzoni, tenner dietro già troppi seguaci, pochi felici; altri tali, che in altro non dimostrano di saperlo imitare se non nella forma de' metri» (pp. 74-75).

Due anni più tardi, nel *Dizionario estetico*, 1840, alla voce *Gellert* (pp. 175- 178), Tommaseo gli dedica uno spazio addirittura superiore a quello di Goethe, confezionandone anche una vera e propria *figurina* («Alto di statura, ma dall'abitudine del pensiero alquanto curvato; scarno in viso, di grave aspetto, di nobili forme; fronte alta e aperta, occhi neri e vivaci; voce flessibile, ma alquanto cupa e quasi malinconica», p. 177) nella quale ai puntuali rilievi critici si alternano aneddoti e piccole cu-

riosità. Nella descrizione del poeta tedesco non è difficile scorgere un tentativo di autoritratto ideale. Tommaseo ne loda il carattere («temperamento di natura fervido, ma moderato da' patimenti e dalla virtù»), ne sottolinea la moralità («Rigido osservatore de' proprii doveri»), ne apprezza l'abitudine ad un esercizio quotidiano di scrittura che anch'egli stava praticando già da molti anni («in un giornale faceva brevissimo quotidiano registro degli atti più notabili della sua vita»), ne esalta l'indole caritatevole («Benefico a' poverelli; degli studenti bisognosi teneva nota per rammentarsene in tempo; faceva cercare degli infermi indigenti») e l'inclinazione pedagogica («tanto poté con la virtù d'un ingegno temperato e soave, perché le sue parole avevan luce ed autorità dagli esempi», p. 177). Sul versante più propriamente letterario lo annovera per i suoi racconti e per le sue favole tra i grandi riformatori del gusto tedesco e della «lingua alemanna» (p. 175), assieme, come si è detto, a Klopstock, Ebert e Cramer, sottolineando in particolar modo il carattere *popolare* della sua poesia. Il rilievo appare tanto più significativo se si pensa che questo Tommaseo è ormai prossimo alla composizione dei *Canti popolari*:

> «Si domanderà se la fama ottenuta da' versi del Gellert, sia stata o no meritata. Una dote hanno, che alla poesia nostra ancor manca, e che gli oltramontani hanno ormai con più o meno felicità, ma certo con sommo vantaggio ottenuta, la popolarità. Gl'inni italiani sono odi, meditazioni, monologhi, non inni, non cantici, non preghiere, Lo stile v'è per lo più scelto e nobile, ma non sempre naturale né franco; la lingua poetica, ma troppo poetica. Qui sento gridarmi contro infiniti che tacciano me ed altri di voler confondere il linguaggio della poesia con quel della prosa. Non il linguaggio, io rispondo; la lingua. Non si tratta di dare alla poesia l'andamento, lo stil della prosa; si tratta di far in modo che la poesia diventi un po' più intelligibile. Dante che pare sì largo di licenze poetiche, non ne usò mai se non di quelle che anche la prosa o la lingua parlata del suo tempo ammetteva; e sarebbe facile dimostrarlo. Il Petrarca, quanto a lingua, è più intelligibile di molti viventi oggidì: l'Ariosto è la stessa evidenza. Facciamo noi come i Classici, né più né meno: parliamoci chiaro, trasfondiamo la nostra idea netta e viva nell'animo, se non dei rustici, almen degli indotti. Con chi temesse, del resto, che la chiarezza della lingua poetica possa distruggere la poesia, noi non ci fermeremmo a combattere.
> Vedete questo buon Gellert! «Le odi e le canzoni sacre furono al suo cuore affettuoso e divoto i componimenti più solenni ch'egli intraprendesse in sua vita. Non vi attendeva senza esservisi con ogni sollecitudine predisposto, e senza studiarsi con tutta l'anima di sperimentare la verità di que' sentimenti che vi dovevano essere espressi. Sceglieva a tal fine i momenti più lucidi e sereni; e metteva talora tra questi un qualche intervallo di riposo colla mira di provare in sé più fortemente que' fervorosi

affetti... A fine di rendere più generale l'utile di queste poesie si adattò egli all'intendimento comune... Faceva uso di que' passi della scrittura, che senza richiedere un profondo pensare, ad ognuno sono intelligibili, e che non percuotono la fantasia, ma toccano immediatamente l'intimo del cuore. Accorse quindi la musica con le melodie a coronare le fatiche del Gellert; e popolarissima ne divenne la fama. Un carbonaio venne con una baroccio di legne alla casa di lui a domandare se fosse egli quel Gellert i cui libri facevano tanto bene, e ad offrirgli quell'umil tributo della sua gratitudine. Un sergente prussiano deviò a bella posta dalla strada che lo conduceva alla sua famiglia per venire a ringraziare il buon Gellert del piacere che gli avevano fatto le sue sacre canzoni». Quest'è gloria vera; l'unica gloria desiderabile dall'uomo di cuore.
La virtù dona agli scritti di Gellert la principale bellezza. La verità sempre alta e sincera, esposta con quella delicatezza che viene da un cuore esercitato a praticarne le più severe dottrine, e a sentirne le gioie più soavi, tien vece assai volte delle immagini ardite, degli affetti veementi, delle invenzioni, de' voli. Non ha egli forse componimento che meriti il nome di straordinariamente bello: ma non n'ha uno che non contenga parole e pensieri d'aurea semplicità, di più che poetica dolcezza, di più che fantastica leggiadria. Oh ne contasse molti l'Italia di cosiffatti poeti!» (pp. 177-178).

2. Nelle sue riflessioni critiche lo spazio maggiore è riservato comunque a Schiller e a Goethe, accomunati in genere agli autori più significativi della letteratura europea e posti accanto a Dante, Petrarca, Byron e Shakespeare ([28]). L'impressione che si può ricavare dalla voce *Schiller* del *Dizionario estetico*, 1840 (pp.361-368) ampliata nelle due successive, e dagli spunti sparsi un po' ovunque nei carteggi e negli articoli, è che tra i due grandi tedeschi la sua preferenza andasse a Schiller, probabilmente per quel suo «generoso sentire» ([29]) che avvertiva tanto consimile al proprio temperamento. Di Schiller, Tommaseo mostra di apprezzare il teatro (soprattutto *Maria Stuart* e *Don Carlos*) nelle traduzioni, molto ammirate, di Andrea Maffei e in minor grado della Agiata Edvige de Battisti. Sul poeta di Marbach è noto anche il clamoroso infortunio, occorsogli in un articolo della «Gazzetta privilegiata di Venezia» del 1 ottobre 1840, nel quale, recensendo una traduzione in versi latini di Schiller ad opera dell'abate Francesco Filippi, concludeva celiando: «Ma chi l'avesse detto agli amici delle glorie d'Italia

([28]) Cfr., ad esempio, *Sull'educazione*, p. 255.

([29]) Lettera a Giambattista Bolza, dell'ottobre 1840, riportata in Mario Allegri, *La «Rivista viennese» (1838-1840). Un episodio della cultura tedesca in Italia nel primo Ottocento*, in «Bollettino della Società Letteraria di Verona», 1982, 5/6, p. 262.

che nella terra degli aranci e nella lingua di Virgilio sarebbersi tradotte le matte fantasie del barbaro Schiller?» (30). Quel *barbaro* era lo stesso usato da Manzoni per Shakespeare e non aveva nulla di offensivo o di sciovinistico come qualcuno invece aveva subito volutointerpretare. A conferma di ciò, egli stesso rinviava alla lunghissima voce *Schiller*, sempre del *Dizionario estetico*, 1840, dove a proposito della *Maria Stuarda* (31) istituiva un paragone con l'Alfieri, il quale «non credeva soggetto sofferente delle forme tragiche la morte della Stuarda» (p. 362); paragone che si concludeva tutto a sfavore dell'italiano e «con sensi di lode sincera» per l'opera del tedesco, nonostante alcuni puntigliosi rilievi:

> «L'*assoluta impossibilità* dall' Alfieri sentita, lo Schiller venne a splendidamente smentirla; e se tanto ingegno ha potuto cadere in sì palpabile inganno, or che sarà de' minori? Or che sarà dove si tratti non della pratica dell'arte, ma di teorie, ma di astratte osservazioni, di regole generali? Non è qui nostro pensiero sul lavoro del poeta alemanno esercitare i diritti, legittimi o no, della critica. In Germania, in Francia, in Italia, l'uffizio venne già compiuto con lode. Una sola osservazione aggiungeremo, da cui, meditando, il lettore potrà dedurne molt'altre: ed è che i difetti nella Stuarda notati, riguardano tutti la parte d'invenzione, le più vere bellezze sono laddove il tragico prende a poeticamente, dirò così, commentare la storia, a fecondare i germi d'affetto nella storica narrazione racchiusi. Fu rimproverato allo Schiller l'amoroso delirio di Mortimero, il mostruoso carattere di Leicester; la fredda crudeltà, la vanità meschina e la cieca imprudenza d'Elisabetta; la scena della confessione, e la parte del quint'atto che segue alla morte dell'infelice Maria. – Or bene; la pia lascivia del giovane convertito; l'amor sincero del conte, la imprudenza, i tradimenti, la fiducia che in lui pone Maria, le confidenze della regina *vergine* con Mortimero; l'assoluzione dell'incognito sacerdote e la confessione sommaria ch'egli ascolta; sono elementi che la storia non offriva al poeta quali egli nel suo dramma li porge. E quanto alle ultime scene, la storia ci mostra in Elisabetta una regina onorata della pubblica riverenza ed affezione; talché quand'anco fosse al vero conforme la disapprovazione del tirannico atto, manifestatele da taluno de' cortigiani, la moralità che tale circostanza rinchiudeva, viene, a dir così, soffocata dalla felicità quasi costante che circondò la persona e il trono della crudel fratricida. Qui non si tratta né d'ingegno mediocre che venga meno per inesperienza o per debolezza; né di poeta devoto a special sistema, che fuor di quello non vegga altro che inconvenienze e brutture: abbiamo uno spirito severo e forte, che cerca le sue ispirazioni nel vero, che sa dal vero trarre i germi della poesia, e che quando si prova a trascenderne i limiti, cade in

(30) Per i particolari dell'episodio, *Ivi*.

(31) In precedenza, recensita anche sul fascicolo 110, febbraio 1830, dell' «Antologia».

> quelle inverosimiglianze ed imperfezioni le quali tutti ormai riconoscono nelle grandi opere di quanti sacrificarono la verità de' fatti alle visioni di un indefinito ideale. Rappresentare la Stuarda innocente, sarebbe stato un togliere al fatto la sua moralità, la sua stessa efficacia: e già lo Schiller, anche troppo nera badò a dipingere l'anima di Elisabetta, senza che bisognasse farci apparire pura come colomba la sventurata sua vittima. Questa smania di porre tutti dall'un lato gli errori e le viltà, tutta dall'altro la magnanimità, la bellezza, è monotono al pari che falso; ripugnante all'indole delle forti passioni, ai grandi movimenti della poesia; contrario, che più importa, alle regole d'Aristotele.
> Se poi lo Schiller abbia esauriti i tesori di poesia che gli offriva il suo tema; se le angosce della morte, se gli arcani conforti del pentimento, se l'amarezza dell'ira, se le soavi lagrime dell'amicizia, se le forze estreme della religione nell'anima di Maria, se la tormentosa lotta dell'orgoglio con la pietà, della politica col rimorso, del timor dell'infamia con l'ansia della vendetta nell'animo della regina (e in questa lotta risiedeva, s'io non erro, la moralità vera del dramma), se negli amici dell'una il dolore d'un affetto eccitato dalla bellezza e dalla speranza, consacrato dalla religione e dalla sventura, se negli amici dell'altra la viltà, il fanatismo, l'indifferenza, la compassione secreta, il timido desiderio d'impedire il gran colpo, sieno stati così fortemente dipinti, come tanto ingegno poteva; se i primi atti non abbiano scene troppo nudamente storiche, poste o al bisogno della protasi o a pompa, senza che l'affetto ne venga commosso, o l'azione ne prenda incremento; quest'è che richiederebbe più lunghe indagini: e tutte le indagini, ad ogni modo, si dovrebbero, io credo, conchiudere con sensi di lode sincera» (pp. 363-364).

Ammirato, perché proprio non avrebbe potuto farne a meno, ma sicuramente non mai davvero amato da Tommaseo, è invece Goethe, come risulta anche soltanto dagli aggettivi e dalle definizioni che lo accompagnano soprattutto nelle pagine del *Dizionario estetico* e *Della bellezza educatrice*: *freddo*, *tedesco senz'anima*, *ligio del paradosso*, *soverchio nello sfoggio di ingegno*, *di passione congelata in sofisma*, *scettico*, e via dicendo. Per cui, suona quasi come un complimento quel «Goethe, [...] sebbene men fosco di tanti altri» che si legge nei *Colloqui col Manzoni* (p. 131), dove non soltanto viene proclamata una volta di più la superiorità dell'italiano, ma viene anche riaffermata di passaggio la statura maggiore di Schiller. Grandissimo forse Goethe per alcuni lettori; ma, diversamente da Manzoni, per Tommaseo

> «non [...] però eletto e puro né in morale né in arte. Il Nostro lo lodò per modesta gratitudine dell'avere il Goethe reso onore non tanto al suo *Carmagnola* quanto ai principii che gli dettarono quel lavoro; né credo che adesso e' lo comparerebbe, come pare che faccia, allo Shakespeare, egli che tanto intervallo vede correre tra questo inglese e lo Schiller. Ma i principii d'arte ch'egli ha comuni co' romantici, e in sul primo attinti

> almeno per occasione da loro, non gli intorbidarono mai il suo proprio senso del bello e del buono; che fin dal vensette, innanzi che l'Hugo venisse, diceva che i romantici di Francia non sapevan bene che cosa avessesi a intendere con questo titolo, e che le traduzioni fatte in francese di cose tedesche avrebbero raffermato ne' loro pregiudizii i tenaci della vecchia maniera; sì malavveduta n'era la scelta. [...] Dalle narrazioni più tetre, dai sentimenti umani men alti, e' fa sorgere pensieri e imagini splendide, affetti d'alta consolazione e di pace, come da selce scintille, o piuttosto come da nera terra acque limpide.» (*Ivi*)

Per decretare, in conclusione, che la «sua mesta serenità è ben altra cosa dal sereno freddo e secco del Goethe» (p. 146).

Di Goethe, Tommaseo sembra aver letto molto di quanto allora era in circolazione: il *Werther* è lettura giovanile prima ancora dell'*Ortis* (*Memorie poetiche*, libro I, pp. 37-38); mostra di conoscere il *Wilhelm Meister* di cui in una lettera da Parigi a Gino Capponi (14-16 marzo 1836) cita esattamente il famoso «Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?» (p. 387); recensisce l'*Ifigenia in Tauride* e il *Faust* nella traduzione di Giovita Scalvini (*Dizionario estetico*, 1840, p. 184); è a conoscenza, probabilmente per via francese, di alcune lettere scambiate tra Goethe e Schiller sulla poesia e sull'arte (*Dizionario estetico*, 1840, p. 233, dove alla voce *Marocco (Pietro). (Beatrice Tenda. Canti III)* cita una lettera di Schiller a Goethe circa «la differenza tra l'epopea e la tragedia») e soprattutto ne legge, in traduzione francese, alcuni idilli, le elegie e sparsi componimenti poetici, com'è noto molto meno diffusi in Italia rispetto a quelli di Schiller ([32]). Da quanto si può intuire in taluni rilievi critici, è probabile che conoscesse a stralci o in sunto anche *Le affinità elettive* e le liriche esotiche, orientaleggianti, del *Divan*, cui sembra alludere nel paragrafo *Della poesia considerata com'arte* (pp. 100-107) della *Bellezza educatrice*:

> «Noi moderni vogliamo parer di sentire quello che non si sente o più di quel che si senta; facciamo poesie alla nostrale, alla straniera, alla ebraica, alla turca, come quel fiorentino che faceva il vin di Sciampagna. E il Byron e il Goethe, e tutti, tranne il Manzoni, sono macchiati di questa pece» (p. 107).

Tommaseo si occupa per la prima volta estesamente di Goethe nelle già menzionate recensioni dell'*Ifigenia* e del *Fausto* tradotto da Giovita Scalvini. Recensione positiva la prima, con una stoccata antialfieriana

---

([32]) Cfr. ancora M. ALLEGRI, *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione...*, cit.

in chiusura; fortemente negativa la seconda, nella quale il paragone con Shakespeare riesce a tutto danno del poeta tedesco. Essenziali, ma lusinghiere, le note riservate all'*Ifigenia in Tauride*:

> «Questo dramma, che ad ogni scena risplende di bellezze sovrane, fu composto in Italia, e spira la serenità d'un bel cielo, con quiete e semplicità tutta antica; puro da esagerazioni rettoriche, da luoghi comuni di politica e d'amore; dramma che in molte parti può gareggiare con le Eumenidi d'Eschilo e con l'Ifigenia d'Euripide, sebbene in altre ne sia superato, sventura che sempre segue a chi tratta soggetti antichi.
> Notabile qui la soavità delle tinte e la modestia congiunta a certa potenza di stile colorato di traslati animosi, quali appunto si ammirano nei greci maestri, appetto ai quali il nerbo alfieriano pare (convien pur dirlo) come la forte ossatura d'un arido scheletro».

Molto più critiche, invece, le osservazioni sul *Faust*, dove gli unici apprezzamenti vengono riservati al traduttore:

> «Ringrazieremo primieramente lo Scalvini della cura amorosa da lui posta nel lento ed ingrato lavoro, e aggiungeremo: se tanto fec'egli pur con la lettura de' buoni scrittori, e vivendo in terra straniera, qual vita, quale grazia natia, quale agilità non avrebbe egli data alla sua traduzione se avesse potuto animarla del vivo spirito della eleganza toscana? Poi lo ringrazieremo dell'avere agl'Italiani ignari della lingua tedesca fatto abilità di apprezzare in parte opera che al poeta fruttò tanta fama, e, secondo noi, maggiore del giusto. Perché se (lasciando la bellezza del dire, nella quale il Goethe dicono sommo) riguardiamo del Fausto la intenzione morale, o la verità storica, o la varietà poetica; se distinguiamo le cose sentite coll'ingegno, dalle sentite col cuore profondo; le considerazioni vestite da affetti, dagli affetti vivi e veri; se compariamo il dubbio gelido e derisore di questo cortigiano, al dubbio mesto e severo e passionato dell'inglese divino; impareremo a discernere il fiore del campo dal fiore di seta, la tempesta teatrale dalla tempesta dell'Oceano e delle Alpi, l'attore dall'uomo».

E in un passaggio della stessa voce, ma ampliata per il *Dizionario estetico*, 1867 (pp. 531-32), il suo dissenso si fa ancora più esplicito e in termini quasi irriguardosi:

> «Io [...] confesso che, senza voler detrarre alle mirabili facoltà dell'ingegno del Goethe, comparandolo (che si può bene e si deve) ai grandi poeti che gli precedettero e ad Alessandro Manzoni, mi par di vedere soverchio in lui lo sfoggio dell'ingegno, che si diletta ora della riflessione senza affetto, ora della passione congelata in sofisma, ora dell'amplificazione rettorica. Non ci sento che rado, quella sincerità e quel calore che dà la natura ispirata, quella parsimonia potente che dà l'arte eletta. Per voler troppo dominare il suo tema, egli è servo del sistema, ligio del paradosso.

> Questo difetto gli è aggravato dalle credenze sue filosofiche, se credenze possonsi dire; le quali lo fanno retrocedere di là da tutti i secoli cristiani, senza ch'egli acquisti però l'impeto giovanile del mondo antico, e quella freschezza che serba nel male stesso un non so che d'innocenza, perché il male, se non inconscio di sé, almeno non è meditato».

Per concludere, una volta di più richiamando il paragone con Shakespeare: «Confesso che, allato allo Shakespeare, il Goethe nel Fausto, mi pare un nano, ancora più storto che piccolo» (p. 532).

È il Goethe, per così dire, *filosofo* che Tommaseo proprio non gradisce: quel Goethe «al quale il grande ingegno non vietò metter fuori molte sentenze leggiere, alla francese, e (a volerle strizzare) di pochissimo significato» (*Della bellezza educatrice*, p. 139), che egli vede impaniato in sterili assiomi («Il Goethe ha un bel dire che la verità per sé stessa è morale sempre; ma convien pure svolgerla cotesta arcana morale del vero, ch'è l'essenza de' fatti»: *Dizionario estetico*, 1867, voce *Giambattista Buzzoni*, p. 95), o che, magari «per dire più e meglio degli altri», finisce per fare «la parodia degli scritti proprii» (*Carteggio Tommaseo- PP. Rosminiani*, p. 479).

A cominciare dalla recensione alla *Theilnahme Goethe's an Manzoni* (33), apparsa sull'«Antologia» fiorentina del 1828 (34) e poi ripresa negli *Studi critici* (*Giudizio del S. Goethe sulla tragedia Il Carmagnola*, I, pp. 260- 269), per concludere con la voce del *Dizionario estetico*, 1867 (pp. 531-532), il Goethe più gradito a Tommaseo è invariabilmente quello che esalta le qualità di Manzoni: quel Manzoni che – concluderà più avanti in un altro paragrafo degli *Studi critici*, I – messo a paragone con «il più caldo» Byron, «il più creatore» Scott e «il più vario» Goethe, «è di tutti i moderni poeti quegli che meno si discosta dalla natura e dal vero, che meno esagera, più crede, più ama; a più virtuosi sensi dispone l'animo de' leggenti» (p. 316) (35). Pur rassegnandosi a qualche aggiustamento, si direbbe, *obbligato* dalla considerazione riservata al tedesco dall'intera cultura europea, il giudizio non subirà variazioni di rilievo nel corso degli anni.

Riproducendo ampi passi della *Theilnahme*, Tommaseo loda nello scritto di Goethe sul *Carmagnola* la sua «rara sapienza di trasportarsi

---

(33) Pubblicata a Jena nel 1827 e tradotta in quello stesso anno da Camillo Ugoni per l'editore Ruggia di Lugano.

(34) Marzo, tomo XXIX, 91, pp. 112-117.

(35) Cfr., più estesamente, l'intero paragrafo *Della letteratura presente d'Italia, e quali meriti ci abbia il Manzoni*, pp. 313-319.

nelle intenzioni dell'autore, e penetrare un ingegno sì diverso dal suo», ma in particolar modo l'aver saputo apprezzare sopra ogni altra cosa la capacità manzoniana di rappresentare la varietà delle passioni e degli affetti, tanto più encomiabile, secondo Tommaseo, se messa a confronto con le opere dei tragici francesi e italiani (in primo luogo, di Alfieri):

> «I più grandi tragici d'Italia e di Francia, hanno troppo badato ad un sentimento solo, e per questo posposta la commozione più sincera, che viene dall'intero delle verità varie, che un fatto, per semplice che sia, in sé presenta. Negli eroi di Corneille predomina l'orgoglio; del Racine l'amore, del Voltaire la filosofia (quale il Voltaire la intendeva); dell'Alfieri l'odio. Da tutti quasi gli argomenti spira il medesimo senso, ed altera i fatti, ne trae sentimenti altri da quel che la loro natura vorrebbe» (p. 260).

Il rilievo mosso da Goethe a Manzoni circa la distinzione operata nel *Carmagnola* tra *personaggi storici* e *personaggi ideali* lo trova, invece, in profondo disaccordo. Se per il tedesco i personaggi tragici sono tutti figure egualmente *ideali*, Tommaseo nega con forza tale possibilità:

> «O il poeta non prende dalla storia che i nomi; e i caratteri e i fatti crea ed intreccia di suo: e allora non veggo necessità perché scegliere nomi storici, e fare inganno allo spettatore, al lettore, se ignaro; o cagionargli (se già erudito della storica verità) quell'impressione incomoda che viene alla mente dal trovare una nuova idea contraria alle antiche, e contraria in falso. Perché se un soggetto inventato, e coperto dall'autorità di nomi storici, possa destare l'attenzione e l'affetto, convien che il lettore ignori affatto i veri casi e l'indole de' personaggi rappresentati; e prenda l'inventato per vero. L'importanza dunque di simili creazioni è fondata sopra un inganno; e l'inganno dura quanto durerà l'ignoranza. Questi non sono, cred'io, necessari fondamenti del bello.
> Ma il bisogno da' poeti sentito di proteggere con nomi storici le loro invenzioni, dimostra il bisogno ch'ha l'arte e la natura dell'uomo di riposare nel vero. E perché dunque (potrebbesi domandare ai nemici della poesia storica) perché dunque non affibbiate voi a' vostri personaggi ideali, nomi parimenti ideali? Provatevi: e poi vedete se l'impressione sull'animo dello spettatore diventerà più poetica. [...] Al contrario, se l'autorità della storia e del vero morale, quale l'osservazione cel mostra, rende le creazioni della fantasia più determinate e più vive, i caratteri più naturali, l'effetto intero dell'azione meglio sentito e creduto; quant'avrà più di vero la poesia, di vero, io dico, degnamente rappresentato, tanto sarà di questo nome più degna.
> Scriveva il Goethe: «quand le poëte veut représenter le monde moral qu'il a conçu, il fait à certains individus qu'il rencontre dans l'histoire, l'honneur de leur emprunter leurs noms, pour les appliquer à un être de sa création». Certo che il Goethe non intendeva concedere con questo licenza di sovvertire il fatto, e di prendere dalla storia non altro che i nomi. Ma, qualunque sieno le alterazioni che l'illustre uomo reputa al poeta permesse,

io direi che queste alterazioni non rendono i lavori dell'arte né più dilettevoli né più morali: o esse riguardano l'essenza de' fatti, o qualche circostanza accessoria: o son diverse dall'azione storica, o ad essa contrarie» (p. 265- 267).

Non si tema dunque

«che, impregnata di verità, la poesia cessi d'essere creazione. La storia non accennando se non la somma de' fatti, troppo, anche troppo lascia da inventare al poeta. Spetta a lui fare di quello scheletro corpo vivo. Quel che noi domandiamo si è che le invenzioni egli accordi con la storia; che invece di calpestare anco quelle poche memorie che il tempo non ci ha invidiate, le raccolga come preziose reliquie della verità, come fermo addentellato all'edifizio ch'egli sta preparando.
Conchiuderemo che, posto nel poeta l'amore e il rispetto di quel bello che ha vita dal vero, il dare a conoscere nel suo lavoro quanto ci è di verità pretta e quanto convenne aggiungere alla piena rappresentazione di lei, è cura che giova all'ammaestramento e non nuoce all'affetto» (p. 269).

Da notare, per inciso, che Manzoni in una lettera, sin troppo ossequiosa, a Goethe, del 23 gennaio 1821, aveva convenuto con il tedesco che «la distinzione dei personaggi in istorici e in ideali è un fallo tutto mio, e che ne fu cagione un attaccamento troppo scrupoloso all'esattezza storica, che mi portò a separare gli uomini della realtà da quelli che io aveva immaginati per rappresentare una classe, una opinione, un interesse» e lo ringraziava di avergli suggerito una correzione che, peraltro, aveva già apportato nella stesura in corso dell'*Adelchi*: «In un altro lavoro recentemente incominciato io aveva già commessa questa distinzione, e mi compiaccio di aver così anticipatamente obbedito al suo avviso» ([36]).

Quarant'anni dopo, alla voce *Giornali* del *Dizionario estetico*, 1867, ritornando incidentalmente sull'episodio e pur riconoscendo a Goethe finezza interpretativa, Tommaseo poneva dei forti limiti alla possibilità per Goethe, di intendere appieno la tragedia manzoniana:

«Quanto sia, in certo rispetto, più difficile giudicare la bellezza d'un'opera, d'un'immagine, d'una locuzione, d'un verso, che la verità d'una proposizione o d'una intera dottrina (difficile appunto per questo, ché qui, oltre al lavoro della mente, ha parte viva il sentimento); lo prova quel giudizio che dava il Goethe, tanto degno di sentire la poesia del Manzoni e di giudicarla, intorno al Coro del Carmagnola, dicendo freddamente che in esso deploransi

([36]) A. MANZONI, *Lettere*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Rizzoli 1985, p. 205.

> le guerre fraterne, e non altro: perché, oltre alla tante bellezze, potentemente conserte, di stile e di numero, le quali solo un Italiano può bene apprezzare, non poteva un Alemanno sentire quella sdegnosa pietà, quell'altera e sacra vergogna, quel memore e provvido dolore che in cuore italiano dovevano suscitare le dissennate e sacrileghe discordie provocatrici della intestina e straniera tirannide, sempre ripullulante» (p. 459).

E d'altra parte, chiosava intransigente il cattolico Tommaseo, lo stesso Goethe «protestante o scettico che voglia dirsi, rammentando gl'Inni d'Alessandro Manzoni, confessa che poesia di protestante non può toccare l'animo di dolcezza così affettuosa». (p. 459). Convinzione ribadita nelle pagine successive del *Dizionario*, dove, alla voce *Baldassarre Poli* (pp. 784-787) sanciva che «la Germania non è padrona di sé né del proprio pensiero, appunto perché protestante» (p. 786).

3. Quel che a Tommaseo proprio non piace nelle opere di Goethe è, come abbiamo visto, «lo sfoggio soverchio dell'ingegno»: un «guasto», tuttavia, che più generalmente egli ascriveva all'intera letteratura tedesca, afflitta da un eccesso di cifra teorica e di vocazione speculativa.

Con ciò veniamo all'ultimo punto. La «tedescheria filosofica» (*Ibidem*, voce *G.V. Goethe*, p. 532) dilagante anche in Italia non lo persuade e ne avverte addirittura un oscuro pericolo.

Ma cosa, davvero, conosceva Tommaseo di questa filosofia? Tutto sommato, possiamo dire abbastanza, e probabilmente molto di più della media italiana del tempo. Dalle *Memorie poetiche* veniamo a sapere che i suoi interessi per la filosofia erano stati molto precoci: grazie anche alla mediazione dell'amico Antonio Rosmini, sin da giovane «la filosofia m'apparve più alta e profonda cosa che mai: delle dottrine tedesche libai qualche stilla» (p. 26). Leibnitz e Christian Wolff ([37]), Humboldt, ma soprattutto Kant e Hegel, sono autori che ricorrono con insistenza negli scritti qui considerati e nelle corrispondenze con i più intimi, Rosmini e Capponi. Kant è ricordato in una lettera del novembre 1833 a Gino Capponi (*Carteggio*, I, pp. 57-59) addirittura come «lettura da passeggio alla luna», anche se ben presto sarà oggetto di forti riserve. Nella *Bellezza educatrice* Tommaseo ne contesta una celebre distinzione:

> «Sarebbe anche superflua cura provare, come la distinzione che pone il Kant dei tre generi del sublime: magnifico, terribile, e generoso, non regga. Il tempo passato, dic'egli, è di un sublime magnifico, l'avvenire di un

([37]) Cfr. il paragrafo *Del linguaggio* negli *Studii filosofici*, I, pp. 224- 229.

sublime terribile; quasiché si potesse separare il terribile dal magnifico; quasiché il generoso e il terribile per essere sublimi non abbiano di bisogno ambedue di grandezza» (p. 14).

E qualche anno più tardi, ragionando di Vico, alluderà pesantemente alle «laboriose distruzioni del Kant» (*Studi critici*, I, p.35), per poi giudicare i tedeschi troppo «inchiodati nel categorico imperativo» (*Carteggio*, II, p. 207) ([38]).

A tener buona compagnia a Kant Tommaseo convoca Hegel, per liquidarli entrambi senza troppi riguardi. Nei loro sistemi egli vede «l'oscurità spacciata per luce, la confusione accattata a forza di distinzioni, la pedantesca ricerca della contradizione, offertaci per compenso del mistero abolito»(*Dizionario estetico*, 1867, voce *Augusto Conti*, pp. 237-238) e, come a Goethe oppone invariabilmente Manzoni, così i due grandi tedeschi vengono sempre proposti a paragone e a contrasto con Rosmini, il suo «filosofo personale» ([39]), riuscendone quasi in ogni punto corretti o ridimensionati. Pur riconoscendo come «acri troppo e al Tedesco e a' pochissimi italiani seguaci di lui» (*Carteggio Tommaseo-PP. Rosminiani*, p. 281) i rilievi polemici mossi dall'amico nella sua *Logica* alle teorie di Hegel, ritenute da Tommaseo nient'altro che «vapori», la superiorità del roveretano gli pare tanto evidente da poter affermare con sicurezza che egli «non si sarebbe lungamente intrattenuto» in inutili polemiche:

«sì perché la dottrina dell'Hegel non può pigliare in Italia, sì perché l'esperienza gli aveva ormai troppo bene insegnato che all'errore, cioè alla non compiutamente veduta o non bene applicata verità, meglio riparasi col mostrare la verità compiuta e le sue applicazioni rette, che non col combattere il contrario; gli aveva insegnato che gli avversari più efficacemente si vincono col non correre loro addosso né dietro, ma col moltiplicare il numero degli amici» (*Ibidem*, p. 282).

Dal raffronto con Rosmini, il quale «più potentemente di Socrate, fa da levatrice al pensiero, perché non solo sovviene al parto, ma alla formazione del concetto, e i concetti nati in luce difende e alimenta» (*Ibidem*, p. 238), escono malconci anche Humboldt e la sua cosmogonia:

«Si paragoni quel poco che il Rosmini come per digressione accennò delle sue idee cosmologiche con quanto ne ragiona di proposito l'Humboldt, uomo di sì ricco ingegno, di sì ricca esperienza e dottrina; e vedendo come da quella accumulazione di fatti il Tedesco non sappia o non voglia

([38]) Lettera a Capponi del 13 marzo 1843.
([39]) G. DEBENEDETTI, *Tommaseo*, Milano, Garzanti 1973, p. 238,

dedurre alcun principio fecondo, e né anco di quelle leggi di seconda e di terza mano, la cui vista parrebbe possibile anco alle menti orbate d'ogni credenza, parrebbe anzi impossibile che non l'abbiano; e si sentirà di che doti abbia Dio forniti gl'ingegni italiani, non per inorgoglirne ma per tremare del facile abuso e per ammirarle in chi più risplendono; si sentirà quanto aiuti la tradizione umile della fede ai voli animosi della scienza; si sentirà più dolore che il Rosmini sia morto innanzi d'esporre sul grande argomento delle leggi cosmiche le idee che fin dalla giovane età meditava. Le quali avrebbero viemeglio dimostrato quanta poesia s'ascondesse ne' pensamenti di quell'anima austera [...]» (*Ivi*).

Più che filosofo, dunque, Rosmini, capace di conciliare rigore speculativo e poesia come, pur tra sforzi apprezzabili, a nessuno era ancora riuscito in area germanica. Troppo poco *fervido* l'ingegno tedesco per poter accordare sentimento e intelletto in una scrittura letteraria davvero originale. Significativo al proposito ci sembra il giudizio globale sulla letteratura tedesca che Tommaseo condensa da ultimo nella già menzionata voce *Giornali* del *Dizionario estetico*, 1867:

«La letteratura tedesca, *che tiene del critico anco nelle sue creazioni*, *ha gli svantaggi insieme e i vantaggi dell'essere venuta da ultimo; ha l'altro vantaggio che viene forse dalla men fervida tempera degl'ingegni alemanni*, *ma anco da un istinto di docilità virtuosa e avveduta*, dico del saper accogliere il bello donde che venga, del non lo ristringere in sola una forma, del non confondere le corde varie della cetra con l'unica mano che ne trae l'armonia. Quanto al riguardare, come essi dicono, oggettivamente, e non soggettivamente, le cose del bello, questo più desiderio che vanto, io non so quanto possa avverarsi; non so se que' buoni e dotti Tedeschi nei loro giudizii non mettano del loro più ch'altri, o almeno quant'altri; se cotesta stessa distinzione del soggettivo e dell'oggettivo non attesti la necessità in cui si sentono del cautamente evitare un pericolo. *Ma checché sia di loro*, *troppo fedelmente direi che ripetono quella parola d'uomini d'altre nazioni; che non l'hanno inventata*» (p. 457- 458, corsivi nostri).

La valutazione di Tommaseo sembra richiamare nella proposizione iniziale quella formulata a proposito della stessa letteratura sul finire del Settecento da Carlo Denina nella riedizione napoletana del suo *Discorso sopra le vicende d'ogni letteratura*, laddove lo storico piemontese si interrogava su cosa potessero mai produrre di nuovo i tedeschi «venuti appresso», buoni ultimi, ad altre grandi culture:

«Ma se i Francesi cento anni prima, quando più fervea l'ardor degli studj, ed erano in ogni maniera animati, appena poterono inventare qualche nuovo genere di lavoro, o per dirlo ancor più chiaramente, non ne inventarono alcuno; se l'entusiasmo Inglese, riscaldato dall'emulazione, assicurato da una libertà straordinaria, appena qualche sentiero poté trovare

> da uscir fuori dal battuto cammino; che può restar ai Tedeschi, venuti appresso, che non sia stato fatto da altri?» (40)

Il pericolo, per Denina, era quello di perdere «l'orme impresse da quelli, che prima di noi salirono a gloriosa fama» (41), con il rischio, in aggiunta, della «stravaganza» per «ambizione della novità originale». Una preoccupazione sicuramente condivisa da Tommaseo, secondo il quale non tanto le novità *oltremontane* costituivano il pericolo per la tradizione italiana, ma quanti in Italia, infatuatisi di mode letterarie straniere, ne avevano frainteso il senso e le ragioni storiche, riproducendole senza darsi premura delle mediazioni necessarie:

> «Romantico è titolo inadeguato, e senza valore; titolo straniero sebbene rammenti l'Italia. E le buone idee potevamo dagli stranieri accettare, e colla meditazione far nostre; ma che pro del titolo? E fu codesto titolo che diede principalmente occasione a quelle terribili declamazioni contro i nemici della italiana gloria, i servi della straniera barbarie, i giovinastri arroganti, e le streghe. S'imputarono a tutti i difensori di certe opinioni, gli errori e le colpe d'alcuni; si giudicarono le opere dalle opinioni, e le opinioni dai nomi; si accumularono ripetizioni, lamentazioni, derisioni, ed ingiurie. Ma, meglio che schernire, sarebbe giovato ammonire; meglio che riprendere, consigliare, e piuttosto che ridir cose alle quali i fatti han già risposto, tacere» (*Della bellezza educatrice*, p. 118).

Più che contro le *stranezze*, peraltro non mai troppo amate, della letteratura *alemanna*, i suoi sforzi miravano a contrastare i tanti suoi mediocri imitatori nostrani («Non c'è regola, non serie di regole che possa impedire a goffo ingegno di commettere una stranezza. A cose pari, meglio stranezza nuova, che vieta: quella sarà indizio di pazzia, questa d'imbecillità», *ibidem*, p. 119), nonché la pericolosa diffusione di metodi e di forme di pensiero che nel procedere degli anni egli vedrà sempre più minacciose della tradizione italiana.

La diffidenza, talvolta, come s'è visto, il vero e proprio ostracismo di Tommaseo nei confronti della cultura tedesca, non sono certamente un caso isolato in Italia, dove essa rimarrà ancora per buona parte dell'Ottocento minoritaria rispetto alle altre europee. Ma è lecito supporre che la sua autorità e il suo prestigio intellettuale presso almeno due generazioni di scrittori italiani abbiano sortito in tal senso un esito determinante.

---

(40) C. DENINA, *Discorso sulle vicende della letteratura*, Napoli, G.M.Porcellini, 1792, pp. 266-267.

(41) *Ibidem*, p. 267.