

Cesarotti: Illuminismo della ragione e Illuminismo della natura

FABIO FINOTTI

1. In un passo particolarmente suggestivo del poema *Les jardins*, Delille mette a confronto natura e cultura.¹ Nel giardino tradizionale la cultura ha il sopravvento, simbolizzato dal trionfo della 'coltura', ovvero dell'arte topiaria che tende a rimpicciolire, regolare, addomesticare il paesaggio. Nel giardino ideale la natura è invece lasciata libera di manifestarsi con le sue mille e mutevoli forme: il cristallizzato e ripetitivo rigore della regola lascia spazio all'imprevedibile fluire della vita.

Come Verlaine dirà «de la musique avant toute chose», così Delille esclama «surtout du mouvement»:

Surtout du mouvement: sans lui, sans sa magie,
L'esprit désoccupé retombe en léthargie;
Sans lui, sur vos champs froids mon œil glisse au hasard.
[...] plantez en abondance
Ces souples arbrisseaux, et ces arbres mouvants,
Dont la tête obéit à l'haleine des vents;
Quels qu'ils soient, respectez leur flottante verdure,

¹ Cfr. sul tema *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel '700*, a cura di J. Raspi Serra e M. Venturi Ferriolo, Milano, Guerini e Associati, 1989. Nel 1792 esce a Venezia la traduzione del poema di Delille: *I Giardini. Poema del Signor abate De Lille*, tradotto dal francese dal Sig. Ab. Antonio Garzia, Venezia, presso Sebastiano Valle, 1792.

Et défendez au fer d'outrager la nature.
 [...] Mais les ciseaux cruels... Prévenez ce forfait,
 Nymphes des bois, courez. Que dis-je? c'en est fait.
 L'acier a retranché leur cime verdoyante.
 Je n'entends plus au loin, sur leur tête ondoyante,
 Le rapide aquilon légèrement courir,
 Frémir dans leurs rameaux, s'éloigner, et mourir.
 Froids, monotones, morts, du fer qui les mutile
 Ils semblent avoir pris la raideur immobile.
 Vous donc, dans vos tableaux amis du mouvement,
 À vos arbres laissez leur doux balancement.
 Qu'en mobiles objets la perspective abonde:
 Faites courir, tomber et rejaillir cette onde.
 [...] Donnent le mouvement, la vie aux paysages.²

Non si potrebbe meglio evocare il cruciale passaggio da un Illuminismo che combatte le norme, le convenzioni, le regole in nome della ragione, ad una cultura più inquieta che le combatte anche – se non soprattutto – in nome della vita, nella sua mobilità e spontaneità. La natura acquista un'autonomia e una potenza che neppure la «fortuna» umanistica possedeva. Liberata dalle cesoie dell'uomo e abitata da una divinità che diviene tutt'uno con essa, la natura diviene la frontiera da attraversare e il territorio da esplorare per conquistare la conoscenza del mondo e di sé.

In una delle sue *Relazioni Accademiche* Cesarotti distingue tra varie forme di conoscenza proprio in base a una diversa relazione con la natura, e disegna una scala ascendente che dal grado minore – la natura coltivata – va a quello superiore, coincidente proprio con l'immersione nella natura selvaggia e inesplorata, «fra precipizi e torrenti»:

In questa immagine raffigurate, o signori, indicate con precisione le varie classi di tutti i ministri della letteratura, e le diverse lor qualità. Riconoscete con gratitudine nei coltivatori e nei mercatanti i benemeriti professori e i giudiziosi maestri che spargono sul-

2 J. DELILLE, *Les jardins ou L'art d'embellir les paysages* (1782), Londres, Stace & Herbert, 1796, *Chant I*, pp. 17-19. [movimento soprattutto: senza di esso, senza la sua magia, lo spirito ozioso piomba nel letargo; senza di esso sui vostri freddi campi il mio occhio gira distratto ... piantate in abbondanza alberi flessuosi il cui movimento obbedisca al soffiare del vento; quale sia il loro aspetto, rispettate la chioma ondeggiante e impedito al ferro di oltraggiare la natura ... Ma le crudeli cesoie... impedito questo scempio, Ninfe dei boschi accorrete. Che dico? il misfatto è compiuto. L'acciaio ha tranciato il vertice verdeggianti. Non sento più di lontano, sulla cima ondeggiante correre leggermente, fremere tra i rami, allontanarsi, morire il rapido aquilone. Freddi, monotoni, morti, del ferro che li mutila sembra abbiano preso l'immobile rigore. Voi dunque, amici del movimento nei vostri quadri, lasciate ai vostri alberi il dolce ondeggiamento. Di mobili forme la prospettiva abbondi: fate correre, cadere, risorgere quell'onda ... date il movimento, date la vita ai paesaggi]. Sull'influenza del poemetto di Delille in Italia cfr. A. PIETROGRANDE, *Dalla 'grande manière' al 'landscape garden'. L'idea di giardino nel Veneto tra Sette e Ottocento*, «Filologia veneta», III, *Varietà settecentesche*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 215-266; P. BOSSI, *Dalla contemplazione della "scena meravigliosa" al suo progetto: l'eco in Italia degli scritti di Jacques Delille*, in *Oltre il giardino: le architetture vegetali e il paesaggio*, a cura di G. Guerci, L. Pelissetti, L. Scazzosi, Firenze, Olschki, 2003, pp. 309-319.

la nazione i lumi delle discipline e dell'arti; osservate *nel curioso raccoglitore quell'utile e laborioso erudito* [...] Ma chi indovina, chi scopre una verità non preveduta, chi acquista un nuovo regno all'intelligenza, chi *sbosca la selva delle difficoltà, chi si fa strada fra precipizi e torrenti*, chi snida gl'insetti venefici del pregiudizio, chi feconda i deserti dell'ignoranza, chi porta la face tra le nebbie dell'errore, chi osserva sagacemente le proprietà delle cose, *chi consultando la natura colle sperienze o tormentandola coll'analisi, le strappa i più profondi segreti* [...] son gli accademici.³

Nella seconda metà del '700 la natura diviene l'idea guida, e il cardine di un ripensamento radicale del vocabolario intellettuale in un itinerario che dall'identificazione o necessaria alleanza tra natura e ragione (nel sensismo di Condillac⁴ non meno che nell'*Historie naturelle de l'homme* di Buffon), porta via via alla loro separazione, infine suggerita da Schiller come tratto caratteristico del moderno.⁵

Il processo ha un momento culminante nell'opera di Rousseau, e produce coppie oppostive destinate ad articolare a lungo il pensiero otto-novecentesco: l'opposizione primaria tra 'natura e cultura' si sviluppa infatti nelle antinomie tra 'natura e arte', 'vita e storia', 'primitivo e civile', 'innocenza e corruzione' (dove il

3 M. CESAROTTI, *Riflessione sopra i doveri accademici*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, t. IV, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 282-283. Le *Riflessioni*, lette a Padova all'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, vennero pubblicate nei «Saggi scientifici e letterari» dell'Accademia, I, 1786, pp. LXXII-LXXXIII, e poi ristampate da Cesarotti nelle *Opere*, XVII, pp. 1-21, aprendo la sezione dedicata alle *Relazioni accademiche*.

4 Cfr. E. BONNOT DE CONDILLAC, *De l'art d'écrire* in ID., *Œuvres complètes*, t. V (*De l'art de penser et De l'art d'écrire*), Paris, Lecointe et Durey, 1821. Chiarezza razionale, convenzione culturale e naturalezza sono tutt'uno. La «natura» e la «naturalezza» da un lato sono collegate all'ordine, dall'altro sono prodotti storici e variabili dell'arte e delle abitudini che essa produce: «Bossuet conçoit nettement sa pensée, et ses idées s'arrangent naturellement» (p. 252); «La liaison des idées, si on sait la consulter, doit naturellement varier la coupe des phrases, et les renfermer chacune dans de justes proportions» (p. 416); «Nous voulons tout à la fois dans le style, de l'art et du naturel; nous voulons que l'art s'y montre jusqu'à un certain point [...] et lorsqu'il est dispensé suivant les mesures arbitraires que nous nous sommes faites, il constitue le naturel, bien loin de le détruire. C'est ainsi que le langage d'un esprit cultivé est naturel, quoique bien différent du langage d'un esprit sans culture» (p. 465); «Le naturel consiste donc dans la facilité qu'on a de faire une chose, lorsqu'après s'être étudié pour y réussir, on y réussit enfin sans s'étudier davantage; c'est l'art tourné en habitude» (pp. 469-470); «la poésie a un naturel de convention qui varie nécessairement d'une nation à l'autre» (p. 491). E si veda sempre di Condillac, *L'art de penser*, p. 2, cap. VII, che la *Table des matières*, ibid., p. 520, così presenta: «Chap. VII: "De l'ordre qu'on doit suivre dans l'exposition de la vérité". L'art se cache à force d'art. L'ordre naturel à la chose qu'on traite est celui qu'il faut choisir. [...] L'ordre dans lequel la vérité doit être exposée est celui dans lequel elle a été trouvée. La nature indique elle-même cet ordre». Per un quadro generale sulla conoscenza della filosofia francese settecentesca da parte del Cesarotti, cfr. F. BIASUTTI, *Storia, filosofia, linguaggio. Note su Melchiorre Cesarotti, «Filologia veneta»*, III, *Varietà settecentesche*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 59-82.

5 È proprio la separazione tra natura e intelletto che distingue infatti il moderno (il sentimentale) dall'originario (l'ingenuo): cfr. F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* [1795-96], trad. di E. Franzini e W. Scotti, Milano, SE, 1986, p. 42: «nelle rappresentazioni ingenue [...] godiamo della verità, della presenza viva dell'oggetto nella nostra immaginazione e non cerchiamo altro che questo; nelle poesie sentimentali dobbiamo invece collegare la rappresentazione dell'immaginazione con un'idea della ragione e quindi sempre oscilliamo fra due stati diversi».

primo termine è quello positivo). Non una generica 'natura', ma una natura via via storicamente definita da questa rete di correlazioni e opposizioni diviene così un'idea regolatrice in campi diversi: dall'estetica, alla pedagogia, alla morale, alla politica e all'economia.

Non è più questione solo di studiare la natura – come si voleva fare da Galileo a Newton – ma di *riconquistarla*, di viverla come organismo fluido piuttosto che come meccanismo, utilizzando facoltà diverse da quelle razionali e metodi diversi da quello scientifico: il sentimento, la passione, l'immaginazione, l'arte e la poesia. «Colui che ignora il poetico della natura, ignora una grandissima parte della natura, anzi non conosce assolutamente la natura, perché non conosce il suo modo di essere», scriverà Leopardi, nello *Zibaldone* (4 ottobre 1821).⁶ Si delinea insomma il progetto di una *rinaturalizzazione* del mondo e dell'uomo. La natura diviene non solo il passato, ma il futuro della civiltà:

Che cosa avrebbero di così piacevole per noi anche un semplice fiore, una fonte, una pietra ricoperta di muschio, il cinguettio degli uccelli, il ronzio delle api e altre cose simili a queste? Che cosa potrebbe dar loro diritto al nostro amore? Non sono questi oggetti, bensì l'idea da essi rappresentata ciò che noi amiamo in loro. Noi amiamo in loro la silenziosa vita creatrice, il sereno operare per se stessi, l'esistenza secondo leggi proprie, l'intima necessità, l'eterna unità con se stessi.

Essi sono ciò che noi *eravamo*; sono ciò che noi *dovremo tornare ad essere*. Come loro noi eravamo natura [...] ⁷

2. L'oscillazione tra un *Illuminismo della ragione* e quello che si dovrebbe definire un *Illuminismo della natura*, è evidente in Cesarotti già negli anni Sessanta, nel *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* e nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, pubblicati nel 1762,⁸ in un periodo dunque cruciale anche per la scoperta dell'Ossian.

Il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* si fonda ancora sulle armi della ragione per combattere il principio di autorità e l'astrattezza delle norme tradizionali che regolano il teatro tragico. Al termine del *Ragionamento* Cesarotti scrive: «i tragici fanno egregiamente a consultar in questo punto, come negli altri, più la

6 G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 1054.

7 F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit., p. 12.

8 Nel volume *Il Cesare e il Maometto, tragedie del signor di Voltaire, trasportate in versi italiani, con alcuni ragionamenti del traduttore*, Venezia, Pasquali, 1962, pp. 187-224 e 225-265. I *Ragionamenti* vennero poi ripubblicati nelle *Opere* di Cesarotti, rispettivamente nel vol. XXIX, pp. 117-163 e nel vol. XL, pp. 1-56. Si trovano anche in *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., pp. 27-53 (*Sopra il diletto della tragedia*) e pp. 54-86 (*Sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*), da cui si citerà: l'edizione trae il testo del primo *Ragionamento* dalle *Opere*, segnalando in nota le varianti più rilevanti rispetto all'edizione del 1762; trae invece il testo del secondo *Ragionamento* dall'edizione del 1762. I due *Ragionamenti* sono ora riediti in M. CESAROTTI, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di F. Finotti, Venezia, Marsilio, 2010.

*ragione e l'esperienza che l'autorità».*⁹ La natura appare come contenuto sostanziale della tragedia, ma essa è insufficiente se la ragione, ovvero la riflessione morale, non l'accompagna e non l'assoggetta ad un principio di utilità. In caso contrario, lo spettatore imparerebbe dall'opera tragica solo «che la natura umana è in preda ad ingiuste e crudeli sciagure, e che non ha dal suo canto forza che basti a sostenerne i colpi funesti».¹⁰

Proprio a conclusione del *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, però, la natura sembra prendere il sopravvento se non sulla ragione, almeno sui «precetti» e sulle regole dell'arte. Seguendo il Du Bos, Cesarotti individua infatti il suo pubblico in questi termini:

oltre agli spiriti illuminati [...] v'è un'altra specie di popolo, composto da persone mezzane, né dotte né ignoranti, fornite di gusto naturale e di un buon senso non prevenuto da' precetti né schiavo della consuetudine [...] a questo pure io m'appello.¹¹

Più sottilmente, il dominio assoluto della ragione viene incrinato nel momento in cui Cesarotti giustifica la tragedia proprio per la sua capacità di esplorare e rappresentare la dimensione irrazionale dell'animo umano:

Tu porti in te stesso i germi della tua rovina senza saperlo. Tu non conosci la forza delle passioni; la ragione è imperfetta senza l'esperienza.¹²

3. È però nel *Ragionamento* successivo, dedicato all'*origine e ai progressi dell'arte poetica*, che la natura acquista un ruolo determinante. Sin dalle prime parole del *Ragionamento* la natura, non la cultura, è presentata come origine di ogni arte:

Tutte le arti, le quali al bisogno o al piacere degli uomini si riferiscono, germogliano dalla radice d'una potenza o facoltà naturale [...] la natura.¹³

Va rammentato che parlando di «natura» in ambito poetico ed estetico, Cesarotti non si riferisce solo ai moti dell'animo. È anche nella natura esterna che le arti trovano il loro fondamento. Secondo il *Ragionamento sull'arte poetica*, la musica si fonderebbe proprio sulle prime suggestioni offerte dalla contemplazione della natura. Agli albori della civiltà, fronteggiate le esigenze primarie,

volti gli uomini a procacciarsi diletto, avranno fatta maggiore attenzione al sibilo de' zefiri, al gorgoglio de' ruscelli, onde si saranno formata la prima idea d'un suono aggradevole; il canto degli uccelli gli avrà rapiti, ed alcuni suoni usciti a caso in qualche

9 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 52.

10 Ivi, p. 46.

11 Ivi, p. 53.

12 Ivi, p. 40.

13 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 54.

trasporto di gioia, facendo una sensazione piacevole e svegliando il riflesso, gli avranno avvertiti che la voce umana conteneva in sé una soavità non preveduta. Sarà questa la prima voce della musica.¹⁴

Così sarebbe accaduto, secondo il Cesarotti, anche per la pittura:

Quasi nel tempo stesso si saranno fissati gli uomini ad osservar l'ombra formata dall'opposizione che fanno al sole i corpi solidi; quindi un amico, o piuttosto un amante desideroso di custodir l'immagine dell'oggetto amato [...] si sarà ingegnato di delineare i contorni con qualche rozzo strumento, il quale, dando luogo successivamente ad altri più perfetti, avrà finalmente prodotta l'arte meravigliosa di raddoppiare *la natura*.¹⁵

In tutto il *Ragionamento* è proprio la natura ad essere invocata come principio metastorico e metageografico: come categoria universale che fonda l'arte, e le garantisce un'infinita libertà e varietà, dissolvendo le regole sia delle estetiche classicistiche sia di quelle razionalistiche. Per Cesarotti infatti la natura trascende sempre chi la imita, e si realizza nell'arte come *tensione* all'universale, piuttosto che come sua compiuta rappresentazione. L'arte, dunque, sarà individuale e molteplice nelle sue forme, posto che essa ha non dentro ma fuori di sé – nella natura appunto – la sua prima guida e il suo fondamento. Un fondamento che necessariamente sarà interpretato e rappresentato da uomini diversi in modi diversi:

Per quest'orme camminando i più bei geni delle nazioni, e prendendo ad imitare ciascuno alla sua maniera qual una qual altra parte della natura, avrebbero assai per tempo prodotta una poesia infinitamente varia ma universale [...]¹⁶

La natura si sostituisce così alla ragione nella battaglia contro i pregiudizi e le regole. Com'è infatti possibile esaurire un'infinità di cui si può sempre e solo cogliere una parte? Anche il fatto che la natura è movimento e vita giustifica il continuo mutamento dell'arte e più in generale del linguaggio. Non è un caso che all'inizio del *Saggio sulla filosofia delle lingue*¹⁷ Cesarotti ponga una citazione da Orazio che fonda sul ciclo naturale il processo anticlassicistico e antipuristico di rinnovamento linguistico: «*Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque*».¹⁸

14 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 55.

15 Ivi, p. 56.

16 Ivi, p. 75.

17 Pubblicato dapprima nel 1785 (Vicenza, Penada) e poi nel 1788 (Vicenza, Turra) col titolo *Saggio sopra la lingua italiana*, venne ristampato nel 1800 in apertura delle *Opere*, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, vol. I, pp. 1-300 col titolo *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla Lingua Italiana con varie note, due Rischiamenti e una Lettera*. Si citerà il *Saggio* dall'edizione curata da E. Bigi, in *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., pp. 304-456, fondata sull'edizione pisana delle *Opere*.

18 M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, cit., p. 304. La citazione è tratta da ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 60-62 [Come le selve cambiano le foglie col rapido passar degli anni, e cadono quelle

Il concetto antico dell'*imitazione della natura* come fondamento dell'arte viene così rinnovato: la natura non fornisce solo l'oggetto ma i procedimenti dell'imitazione. Parlando di Omero, scrive Cesarotti:

Egli avea dunque trovate *le regole dell'arte* innanzi di eseguirle: ma donde le avea cavate? non dall'esempio d'altri poeti, perchè innanzi d'Omero non ve ne fu alcuno che potesse esser maestro d'un tanto discepolo [...] *Dalla osservazion della natura*, [...] dei «rapporti eterni e immutabili» tra gli oggetti e l'uomo [...] *la poesia nacque dall'istinto*.¹⁹

La «natura» così concepita appare come un sistema di relazioni e di intimi impulsi, prima che un repertorio di apparenze animate e inanimate. Al di là delle creature, c'è una potenza creatrice: è quella la «natura» che l'uomo deve incarnare e rispecchiare nell'arte. E dunque l'artista può modificare ciò che vede, nell'imitarlo, per farne l'espressione di ciò che sente e della natura che parla dentro di lui. Il principio di imitazione entra così in crisi, sia in relazione alle convenzioni culturali, sia in relazione al mondo dell'esperienza esterna e 'oggettiva':

Tanto l'imitazione che nasce dal contraffacimento de' modi altrui, quanto quella che si fa colla semplice rappresentazione d'un oggetto o d'un avvenimento, reca diletto [...]. Questo effetto succede quando l'uomo che parla è dotato di fantasia ben disposta e tersa come uno specchio, che rende gli oggetti co' suoi naturali lineamenti. Ma se la fantasia, benché vivida, sia sconnessa e mal assettata, o se le passioni, per così dire, col loro fuoco fummoso l'inflammiano ed offuscano, l'imitazione di chi parla è molto diversa. Simile appunto ad un vetro colorato o ad uno specchio mal costruito, la fantasia spoglia gli oggetti de' loro colori naturali e li tinge de' suoi; gli altera, gl'ingrandisce, gl'impicciolisce, gli difforma e trasforma in mille diverse guise. Se poi la religione o l'ignoranza o la tradizione popolare favorisce queste produzioni, esse prendono una tal forza che la fantasia vi presta un'intera fede e vi si abbandona. L'espressioni d'un tal uomo sentono la forza del suo concepimento; *quindi entrano con più veemenza nell'altrui spirito e vi si stampano profondamente; l'elettricismo della fantasia si comunica dall'uno all'altro, ed il meraviglioso credibile cagiona negli ascoltanti maggior movimento e diletto*.²⁰

In questa prospettiva, la natura che vive nell'individuo conta insomma quanto quella che lo circonda:

Un'arte che imita l'uomo e le cose non può perfezionarsi se non colla perfetta conoscenza della natura dell'uomo e delle cose e della relazione tra l'uomo e le cose.²¹

foglie che sono nate per prime, così periscono le parole vecchie, e quelle da poco nate fioriscono al modo dei giovani e raggiungono il pieno vigore]. Non riportano i versi di Orazio alcune edizioni moderne del *Saggio*, come quella curata da M. Puppo, Milano, Marzorati, 1969.

19 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., pp. 76-77.

20 Ivi, p. 57.

21 Ivi, p. 58.

4. Nell'usare il termine di «natura», Cesarotti via via costruisce quella che in termini semiotici si definisce come isotopia. La «natura» diviene il centro di una rete di termini evocati e riassunti dal suo nome: le parole e le idee che entrano in questo sistema – a partire da quella medesima di «natura» – subiscono una generale risignificazione proprio in virtù del loro contatto reciproco.²²

La prima idea è quella di *infinito*. Nell'imitazione della natura di cui parla Cesarotti, entra non solo ciò che si riesce a rappresentare, ma l'eco di ciò che sfugge. La natura trascende la presa dell'artista non solo per la vastità, ma per la ricchezza delle connotazioni e delle relazioni associative di ogni sua parte:

E primieramente egli è certo che un poeta (e posseda pur egli al più alto segno la facoltà imitatrice) non potrà mai delibare che una menomissima parte della natura. Gli oggetti sono infiniti [...] Tutti questi oggetti hanno poi tra se stessi infiniti rapporti. Ogni cosa è simile o dissimile ad un'altra; una invisibil catena lega insieme tutti i generi degli enti e tutti gli enti di ciascun genere, e li subordina l'uno all'altro. Ma nessun calcolo può giungere a rilevare tutti i rapporti e le relazioni che questi oggetti hanno con l'uomo.²³

Contro una concezione meccanicistica o razionalistica, contro la mappa della natura disegnata proprio nel Settecento dalla classificazione binomiale e gerarchica di Linneo, la natura di Cesarotti diviene *il luogo e il linguaggio dell'infinito*. Quell'infinito che già Vico indica come aspetto essenziale della natura umana e del suo slancio fantastico:

perché la mente umana, la qual è indiffinita, essendo angustiata dalla robustezza de' sensi, non può altramente celebrare la sua presso che divina natura che con la fantasia ingrandir essi particolari.²⁴

Il valore simbolico della natura, e la sua capacità di aprire associazioni inattese si disegna perciò in percorsi simili a quelli dei giardini moderni: non viali regolari ed aperti alla fuga prospettica, ma «vie così tortuose ed intralciate ch'egli [lo spettatore] vi si smarisce e ne perde la vera traccia».²⁵

22 Per un'esemplare chiarificazione e applicazione del concetto greimasiano di isotopia, come rete di significati e significanti attorno ad un nucleo testuale, cfr. C. SEGRE, *Les isotopies de Laure*, in *Exigences et perspectives de la Sémiotique. Recueil d'hommage pour A. J. Greimas*, a cura di H. Parret e H. G. Ruprecht, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co, 1985, pp. 811-826; ID., *Le isotopie di Laura*, in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 66-80.

23 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., pp. 59-60. Si veda invece E. BONNOT DE CONDILLAC, *De l'art de penser* cit, première partie, chap. xii, *De l'idée qu'on a cru se faire de l'infini*, in part. p. 113: «Il nous reste à démontrer que nous n'avons point d'idées de l'infini: cette erreur a encore des partisans qu'on ne peut pas se flatter de convaincre, parce que les hommes sont trop peu capables de raisonner contre ce qu'ils croient».

24 G. VICO, *Principi di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [1744], in ID., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, p. 825 [cap. 816].

25 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 60.

5. Nell'isotopia costituita dalla natura, la seconda idea determinante è il movimento. La natura, in quanto modello dell'arte, non è quella uniforme e immobile dei paesaggi regolati dall'uomo, ma è il luogo di una vita incessante e metamorfica. E, di nuovo, la natura interna all'uomo conta più di quello esterna. Le metamorfosi della natura dipendono infatti in buona parte dall'uomo stesso, dalla sua mutevolezza, dalla varietà inquieta dei punti di vista in cui egli si colloca e da cui guarda il mondo. La natura non è un *parterre* dominato da uno sguardo fisso, ma un giardino che muta improvvisamente e continuamente grazie al movimento degli occhi che lo percorrono e dell'immaginazione che lo ricrea:

Ora se nessun occhio vede precisamente lo stesso oggetto che un altro, egli è ancora più certo che non possono trovarsi due uomini i quali abbiano individualmente il medesimo sentimento, non che la stessa passione. Da ciò risulta che *la natura può essere risguardata sotto infiniti punti di vista, ed ugualmente bene sotto tutti questi rappresentata.*²⁶

È proprio questa poetica mobilità, e non più la ragione, a guidare la battaglia contro le regole e il principio di autorità:

volendo *regolar l'imitation generale sull'imitation particolare d'un autore*, seguirà facilmente che non si creda di poter rappresentar con successo ed applauso se non quella picciola parte [della natura] che fu da quell'autore rappresentata, e che non possa imitarsi se non in quel tal modo. *Niente può esservi di più pregiudicevole alla poesia quanto una tal opinione.*²⁷

La terza idea nell'isotopia della natura è quella che il Bettinelli di lì a poco (1769) celebrerà nel saggio *Dell'entusiasmo delle belle arti*.²⁸ La natura è fuoco vitale e coincide con un'ispirazione che trascende la regola, e si fa fuoco, slancio, sfida prometeica all'ordine. Cesarotti infatti può scrivere che nell'imitare la cultura e i suoi precetti piuttosto che la natura:

Gl'ingegni fecondi s'insteriliscono; sforzati dalla prevenzione a veder coll'altrui fantasia, a sentire coll'altrui cuore, a rinunciare a se stessi per contraffar gli altri, non avranno quell'aria di verità, quell'energia di sentimento che acquista fede e favore sino alle stravaganze; le loro opere non saranno tinte di *quei forti colori, di quel marchio di cui s'impronta una fantasia gagliarda che si fa suggello della natura*, non saranno infiammate di quel fuoco vitale che non si attinge, come Prometeo, se non dal sole, non si sentirà scorrer per esse quello spirito animatore che porta la fecondità sin nelle menti di chi legge: s'ammireranno i primi imitatori, come quelli che andarono alla prima fonte; ma gli autori susseguenti come imitatori d'imitatori, snervati, scoloriti, contraffatti,

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Cfr. F. FINOTTI, *Il canto delle Muse: improvvisazione e poetica della voce*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, a cura di M. Fabbri, Pistoia, Artout-Maschietto, 2003, pp. 31-42. Il testo di Bettinelli si legge ora in S. BETTINELLI, *Dei geni. Dell'entusiasmo delle belle arti*, a cura di A. Serra, Modena, Mucchi, 1986.

porteranno lo sforzo, la languidezza e il gelo nell'anima di chi [non] è capace di fissar gli occhi nelle vive bellezze del vasto originale della natura.²⁹

6. La natura così intesa e così rinnovata dalla rete di associazioni di cui costituisce il centro, implica una metamorfosi del principio di imitazione. In primo luogo l'arte è imitazione non di una realtà oggettiva e statica, ma di un movimento. In secondo luogo è imitazione di una realtà interiore, di una natura che parla e vive nel cuore dell'uomo più che di una realtà oggettiva. È dunque 'espressione' piuttosto che riproduzione, innovazione piuttosto che classicistica e accademica correttezza:

La gran fantasia non fa lega col buon giudizio; lo spirito pregiudica al sentimento; la grandezza non soffre i vincoli della regolarità.³⁰

La natura, dunque, più della ragione, contrasta l'applicazione del canone, e l'imitazione dell'antico. L'imitatore classicista erra proprio perché «va fuori dalla natura», come i poeti petrarchisti che «ad ogni parola si rimenano la natura per bocca», mentre «vanno più di tutti gli altri fuor di natura, perché la passione che imitano non si trova né negli altri né in loro medesimi».³¹ Quando, nelle sue *Osservazioni*, Cesarotti compara i poemi di Ossian alla poesia omerica, è la natura ad essere indicata come co-autrice e responsabile della supremazia di Ossian su Omero:

Io non so se Fingal sia veramente padre di Ossian, o figlio della sua fantasia. È credibile che la natura e il poeta abbiano gareggiato in formarlo. Comunque siasi, un tal carattere è glorioso all'umanità e alla poesia. Omero è un gran ritrattista. Le sue copie sono eccellenti, ma i suoi originali non hanno nulla in comune con Fingal.³²

E nel *Discorso premesso alla seconda edizione dell'Ossian* (Padova, 1772),³³ Cesarotti difende l'apparente rozzezza del poema proprio in nome della «natura selvaggia» e della forza divina che sembra abitarla:

io conosco tutto ciò che può ragionevolmente opporsi al mio originale; conosco che mancano ad Ossian quasi tutti que' pregi che nascono dai raffinamenti convenzionali dell'arte e dalla perfezione della società [...] non bisogna mai sbagliare il punto di vista sotto cui dee riguardarsi un poeta, né collocarlo in una classe non sua. Non dee ricercarsi da Ossian la elegante aggiustatezza di Virgilio, né la nobile e conveniente elevatezza del Tasso, né le viste filosofiche e lo stile pensato e brillante che distingue l'autor dell'Eneide. Ossian è il genio della natura selvaggia: i suoi poemi somigliano ai

29 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., pp. 61-62.

30 Ivi, p. 61.

31 Ivi, p. 71.

32 Qui e in seguito, si cita il testo delle *Osservazioni* (d'ora in poi O) in *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 215, v. 273.

33 In *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., pp. 87-98.

boschi sacri degli antichi suoi Celti: spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la Divinità che vi abita.³⁴

7. Si capisce dunque che la celebrazione della natura conduca ad una valorizzazione della categoria del primitivo nella quale si avvertono echi di Pope, anche se nel poeta inglese la celebrazione della natura è subordinata al primato della regola classicistica:

First follow Nature, and your judgment frame
By her just standard, which is still the same;
Unerring Nature, still divinely bright,
One clear, unchanged, and universal light,
Life, force, and beauty, must to all impart,
At once the source, and end, and test of art.
[...] Those rules of old discovered, not devised,
Are Nature still, but Nature methodized;
Nature, like liberty, is but restrained
By the same laws which first herself ordained.
Hear how learned Greece her useful rules indites,
When to repress, and when indulge our flights:
High on Parnassus' top her sons she showed,
And pointed out those arduous paths they trod,
Held from afar, aloft, th' immortal prize,
And urged the rest by equal steps to rise;
Just precepts thus from great examples given,
She drew from them what they derived from Heaven.³⁵

Da qui in Pope l'affascinante paradosso per cui se è vero che la natura significa norma, è pur vero che la licenza è essa stessa norma: «If, where the rules not far enough extend, / (Since rules were made but to promote their end) / Some lucky

34 Ivi, pp. 94-95.

35 A. POPE, *An Essay on Criticism* [1711], in *Literary Criticism of Alexander Pope*, edited by B. A. Goldgar, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, vv. 68-99. [Si veda qui e alle note 36 e 37 la traduzione *I principj del gusto ossia Saggio sulla critica*, compresa in *I capi d'opera di Alessandro Pope, tradotti e corredati di critici discorsi di note e di rami da Creofilo Smintéo* (G-V. Benini), in Venezia, nella stamperia Fenzo, 1804. Pp. 168-169: «Il primo scopo, il pensier vostro primo / Sia quello sempre di seguir Natura, / Ed il vostro giudizio e il gusto vostro / Formar sul suo invariabile modello: / L'infallibil Natura, unica e viva / Luce, splendente in divin modo, eterno / Universale inalterabil ente, / Fonte di vita d'energia di grazia, / È il principio ed il mezzo e il fin dell'Arte. / [...] Le regole de' primi antichi padri / non da loro inventate e sol scoperte, / Altro non son che la Natura stessa, / Ma la Natura a metodo ridotta, / Natura, al par che libertà, soggetta / Ell'è soltanto a quelle leggi ch'essa / Sin da principio a se medesima diede. / Odo dettar la dotta Grecia i suoi / saggi precetti, ed insegnarci quando / Stringer convenga o rallentar il freno / Al nostro ingegno: dall'eccelse cime / Di Parnasso ci mostra ella i suoi figli; / I battuti da lor sentier ci addita; / Gli altri invita a salirvi a passo eguale, / Ed il premio immortal ci mostra ed offre. / Così la Grecia i suoi precetti trasse / Da' suoi stessi modelli; ella da Omero / Riconosce i suoi lumi, egli dal Cielo»].

license answers to the full / Th' intent proposed, that license is a rule». ³⁶ (ivi, v. 149). Si aprono così in Pope squarci di paesaggio quasi ossianico:

In prospectus, thus, some objects please our eyes,
Which out of Nature's common order rise,
The shapeless rock, or hanging precipice. ³⁷

Più efficace ancora sull'estetica nuova di Cesarotti è la lezione di Vico, poi probabilmente sollecitata anche dalle suggestioni di Blair, primo illustratore di Ossian. Nelle *Osservazioni all'Ossian*, parlando di Savarano, Cesarotti scrive:

Il Vico riconoscerebbe con piacere nella cruda selvatichezza di costui que' primi Polifemi, che secondo Platone erano i capi di famiglia *nella natura selvaggia*, e viveano nelle loro grotte, ricusando qualsiasi commercio e società [...] Abborre tutto quello che non è suo, e si fa centro della natura. [...] Il mattino non ha altro ufficio che di servir alla sua fierezza. L'oriente appartiene a lui. Se il sole spuntasse dall'Irlanda l'abborrirebbe come suo nemico. Il *suismo* di questo gran carattere ciclopico, e la stranezza che ne segue, sono scolpiti con una forza che sbalordisce. ³⁸

È evidente che anche qui Cesarotti pensa alla natura innanzitutto come forma e forza interna all'uomo di cui la natura esterna diviene strumento e segno.

Se si rilegge la traduzione cesarottiana di Ossian soffermandosi sia sulle varianti rispetto all'originale, sia sulle varianti della traduzione nelle successive edizioni, si nota come la strategia continua di Cesarotti sia proprio l'interiorizzazione dell'idea di natura. In molti casi le descrizioni dell'originale, con brevi tocchi del traduttore, diventano descrizioni di fisionomie umane e di paesaggi interiori, sicché non è tanto l'uomo *nella* natura, ma l'uomo *di* natura quello che Cesarotti sembra cercare e ammirare nel poema.

Si vedano solo pochi esempi che è lo stesso Cesarotti a sottolineare nella sua annotazione: «sopra uno scoglio, somigliante in vista / a colonna di nebbia» del-

³⁶ Ivi, vv. 146-149. [*I principj del gusto*, cit., p. 173: «E poiché son le regole prescritte / Col solo fin che l'opere d'ingegno / Produr possan vieppiù lume e diletto, / S'avvien talora che una qualche ardità / Fortunata licenza appien risponda / Ad un tal fine, la licenza stessa / Acquista allor di regola il diritto»].

³⁷ Ivi, vv. 158-160. [*I principj del gusto*, cit., p. 174: «Offre così la prospettiva alcuni / All'ordin di natura estrani oggetti, / Ma piacevoli all'occhio ed al pensiero: / Un magico castello... un'alta rupe / Mezzo in aria sospesa...]. Davvero cruciale in Pope, come si vede, è il rapporto tra antico e orgine, tra regola e libertà, e in particolare tra forma e informe ('shapeless'), in un'oscillazione ancora contenuta entro il perimetro classicista. Si noti infatti, immediatamente dopo i versi citati, il richiamo all'ordine: «But though the Ancients thus their rules invade, / (**As kings dispense with laws themselves have made**) / Moderns, beware! Or if you must offend / Against the precept, ne'er transgress its end; / Let it be seldom, and compelled by need, / And have, at least, their precedent to plead» (ivi, vv. 161-166). Il giardino di Pope a Twickenham visualizza perfettamente questa ambiguità. Cfr. M. CHARLESWORTH, *Alexander Pope's Garden at Twickenham: an Architectural Design Proposed*, «Journal of Garden History», VII (1987), pp. 58-72.

³⁸ O, p. 208, v. 515.

le prime edizioni, diviene infine «sopra uno scoglio, *annubilato in volto* / come nebbia sul colle», con una immediata psicologizzazione del dato naturale.³⁹ Per lo stesso motivo «qual ombra nella nebbia» delle prime edizioni può divenire «come nebbia sottile», dove però la nebbia non indica più l'ambiente ma lo spirito stesso che lo abita.⁴⁰

D'altra parte descrizioni naturali – pur presenti nell'Ossian – vengono omesse quando a Cesarotti sembrano non collegate alla rappresentazione della natura che si agita dentro i personaggi. Così l'iniziale traduzione «Fingàl dei forti / disperditor, come minuta arena / disperde il vento, allora che i gonfi rivi / scorron per mezzo a Cona, e sopra i monti / con tutti i nemi suoi la notte siede», diviene infine: «Fingàl, che i forti / sperde, qual turbo la minuta arena»:⁴¹ dove Cesarotti corregge insieme se stesso e l'originale.

Per lo stesso motivo altri brani descrittivi vengono cancellati, lasciando solo gli elementi naturali che hanno valore metaforico. Si veda il passo seguente, che così suona nelle prime edizioni della traduzione cesarottiana: «Roco mormora il rio, s'ode nell'aria / gemer la quercia antica, il lago è torbo, / scure le nubi; / ma tu sembri, o bella / / neve là nel deserto, e i tuoi capelli / fiocchi di nebbia che serpeggia e sale». Tutta la descrizione iniziale viene infine eliminata, lasciando solo gli elementi naturali che servono a dipingere il volto della giovinetta e l'animo di chi l'ammira: «Sei pur bella, amor mio: sembra il tuo volto / neve là nel deserto».⁴²

Non è solo la regola classica o neoclassica, è più in generale l'antica teoria retorica dell'arte come ornamento che Cesarotti va così rifiutando: non gli «ornamenti accattati e posticci» di cui parla il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*,⁴³ ma l'urgenza della natura, e dunque la forza dell'ispirazione e la vivacità dell'espressione sono le basi della nuova estetica.

8. L'interiorizzazione della Natura si conferma in un altro elemento dell'isotopia. La natura significa infatti *passione* e *sentimento*, come Cesarotti ricorda sulle tracce di Vico proprio nelle *Osservazioni* all'Ossian:

L'affetto domestico non è mai più forte che nello stato primitivo di società. I selvaggi americani, crudelissimi contro i nemici, hanno pei lor congiunti un trasporto sorprendente. E quanto alle lagrime, la forza d'un caratter selvaggio, *non consiste nel superar le passioni, ma nel sentirle con estrema veemenza ed abbandonarvisi. Le lagrime nel dolore son tanto naturali* ad un uomo di tal fatta, quanto i ruggiti nello sdegno.⁴⁴

39 O, pp. 101-102, vv. 23-24.

40 O, p. 126, v. 35.

41 O, pp. 105-106, v. 123-124.

42 O, p. 109, vv. 209-210.

43 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 70.

44 O, p. 216.

La «natura» incarnata da Ossian e dal suo traduttore si va così spostando al di fuori del razionalismo illuminista su di un piano antropologico, estetico, poetico e critico. Scrive Cesarotti nel *Ragionamento sull'arte poetica* che i censori d'Omero in generale «misurano e calcolano troppo, e sentono troppo poco». ⁴⁵ Al contrario le *Riflessioni sopra la poesia e la pittura* del Du Bos, vengono lodate perchè «egli osò appellarsi al giudizio di quel popolo istruito dalla natura, e dar l'esclusiva al tribunale incompetente de' freddi speculatori, i quali mancando di sentimento, ch'è l'anima ugualmente del genio e del gusto, non possono che dar giudizi simili a quello di quel cieco filosofo, il quale devise che il color rosso è simile al suon della tromba». ⁴⁶ Non stupisce dunque che per Cesarotti il tratto che più dimostra la vicinanza di Ossian alla natura sia proprio la forza del sentimento, legata alla condizione pre-culturale dei personaggi:

Il parlar per sentenze universali ed astratte è proprio dei filosofi e degli oziosi ragionatori. Gli uomini rozzi ed appassionati singolarizzano e parlano per sentimenti. Se questa è la qualità più essenziale del vero linguaggio poetico, come vuole il Vico, Ossian è 'l più gran poeta d'ogn'altro. Non ve n'ha alcuno più ricco di sentimenti e più scarso di sentenze di lui. ⁴⁷

Il primato della passione e del sentimento produce anche un nuovo rapporto tra l'opera e il pubblico: gli affetti naturali che ispirano la poesia si tradurranno infatti negli slanci del cuore dei suoi lettori. Così, sulle tracce del Pope, e del primo dei suoi discorsi su Omero, Cesarotti scrive:

«Virgilio ci lascia lettori, Omero ci fa spettatori», dice il Pope. Questo riflesso può applicarsi con più ragione ad Ossian. Omero racconta e particolareggia. Ossian è presente all'azione, e ne risente tutti gli affetti. *I veri slanci del suo cuore, espressi nel suo stile patetico, rimbalano sopra il nostro.* La narrazione di Omero è troppo distesa per poterci fare illusione. In Omero si ascolta, in Ossian si sente. ⁴⁸

In un altro passo delle *Osservazioni*, Cesarotti oppone nuovamente Ossian ad Omero, mettendo a confronto una letteratura che suscita una pacata ammirazione estetica con una poesia che, invece, come una primitiva forza di natura sa trasportare il lettore:

Poco è ad Ossian d'essere ammirabile: il suo massimo studio è d'esser toccante. Sono rari in Omero questi tratti preziosi di sentimento, o appena abbozzati. ⁴⁹

⁴⁵ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 81.

⁴⁶ Ivi, p. 82.

⁴⁷ O, p. 213, v. 185.

⁴⁸ O, p. 211, v. 218,

⁴⁹ O, pp. 207-208, v. 439.

Acquista dunque un rilievo primario la categoria del «toccante»: di ciò che non solo riesce a muovere l'animo dei lettori, ma lo fa senza artificio, obbedendo una volta ancora al primato della natura. Scrive Cesarotti nelle *Osservazioni*:

Una delle maggiori bellezze di Ossian sono gli amori, i quali vengono da lui maneggiati con una delicatezza così particolare che merita d'esser esaminata. [...] L'amore dei Greci e dei Latini è un bisogno fisico e materiale: quello degl'Italiani è spirituale: quel dei Francesi *bel-esprit*. L'amore di Ossian è di un genere che non rassomiglia a verun di questi. Egli ha per base il sentimento, perciò è tenero e delicato, e' l suo linguaggio non è spiritoso *ma toccante*. Si riferisce ai sensi, ma tra questi sceglie i più puri, quali sono la vista e l'udito: quindi non è astratto, né grossolano, *ma naturale* e gentile.⁵⁰

9. L'ultima categoria che spicca nell'isotopia della natura, è proprio quella della «naturalzza». Accanto al sentimento e al «toccante», la «naturalzza» diviene il principio estetico e poetico cui si ispira anche il ripensamento dei modelli classici. Nel corso ragionato di letteratura greca Cesarotti scrive infatti che dei Greci va ammirata:

*Quella preziosa naturalzza, quella elegante semplicità, quella forza di verità e d'evidenza, quell'unzione toccante di sentimento che domina nei loro grandi scrittori.*⁵¹

Il principio della «naturalzza» torna in numerose note e osservazioni all'Ossian, ed è applicato anche ad Omero, del quale Cesarotti celebra proprio la «*grandissima naturalzza animata spesso da molta sublimità*».⁵² La naturalzza significa innanzitutto la riconquista di quella semplicità e di quel candore più volte sottolineati da Cesarotti nell'Ossian, e poi segnalati dal Carrer come eredità della traduzione cesarottiana nel saggio *Gli ossianeschi*:

Volle far prova del bello sul cuore della generazione vivente, anziché riferirsi a quanto ne avevano giudicato le generazioni sepolte. Un poeta se gli offerse che vestiva per una parte le forme *dell'antica semplicità*, che per l'altra colpiva la fantasia coll'insolitezza de' suoi costumi e delle sue immagini [...] quella mirabile traduzione durerà sempre, come esempio di superata difficoltà, di struttura armoniosa di versi, di frase varia, abbondante, vivace [...] come monumento di crisi letteraria [...] Aggiungasi l'aspetto *di semplicità e di candore* di questi poemi che li rendeva [...] molto simili a quelli dell'antichissimo greco. Non pareva che lo accostarsi ad Ossian fosse uno staccarsi del tutto da Omero.⁵³

Certo, quello che torna dopo Ossian, e dopo Cesarotti, è un Omero nuovo, riletto attraverso le lenti della «naturalzza». Ed è difficile sopravvalutare l'importanza e

50 O, p. 209, v. 574.

51 M. CESAROTTI, *Corso ragionato di letteratura greca*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 294.

52 M. CESAROTTI, *Discorso premesso alla seconda edizione delle Poesie di Ossian antico poeta celtico* (Padova, 1772), in *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 94.

53 L. CARRER, *Opere scelte*, Firenze, Le Monnier, 1854-5, III, pp. 514-516.

l'efficacia di questa categoria nella storia letteraria italiana non solo nel primo Ottocento ma negli ultimi due secoli, a partire dalla «celeste naturalezza» invocata da Leopardi.⁵⁴ Scriverà Leopardi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*:

E quelle due capitali disposizioni dell'animo nostro, *l'amore della naturalezza* e l'odio dell'affettazione, l'uno e l'altro ingenerati, credo, in tutti gli uomini, ma gagliardissimi ed efficacissimi in chiunque ebbe dalla natura indole veramente accomodata alle arti belle, provengono parimente dalla nostra *inclinazione al primitivo*. E questa medesima fa che qualora ci abbattiamo in oggetti non tocchi dall'incivilimento, quivi e in ogni reliquia e in ogni ombra della prima naturalezza, quasi soprastando, giocondissimamente ci compiacciamo con indistinto desiderio; *perché la natura ci chiama e c'invita*, e se ricusiamo, ci sforza, *la natura vergine e intatta*, contro la quale non può speranza nè sapere nè scoperte fatte, nè costumi cambiati nè coltura nè artifizii nè ornamenti, ma nessuna nè splendida nè grande nè antica nè forte opera umana soverchierà mai nè pareggerà, non che altro, un vestigio dell'opera di Dio.⁵⁵

Proprio la naturalezza diviene la forma che rinnova la «sprezzatura» del Castiglione, dato che comporta non un estremo raffinamento dell'arte, ma quasi la capacità di dimenticarla e di rifarsi innocenti, primitivi⁵⁶ e, appunto, naturali. Scriverà ancora Leopardi nel *Discorso*:

Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo; di maniera che ne' versi loro o non parlava o non pareva che parlasse l'uomo perito delle qualità e degli affetti e delle vicende comunque oscure e segrete dell'animo nostro, non lo scienziato non il filosofo non il poeta, ma il cuore del poeta, non il conoscitore della sensibilità, ma la sensibilità in persona; e quindi si mostravano come inconsapevoli d'essere sensitivi e di parlare da sensitivi, e il sentimentale era appresso loro qual è il verace e puro sentimentale, spontaneo modesto verecondo semplice ignaro di se medesimo: e in questo modo gli antichi imitavano gli effetti della sensibilità *con naturalezza*.⁵⁷

E aggiungerà, a spiegare come il culto della natura non abbia senso senza il principio della «naturalezza»:

54 Sulla quale cfr. M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994; P.V. MENGALDO, *Leopardi non è un poeta metaforico*, «Strumenti critici», XX (2005), 1, pp. 1-26.

55 G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Poesie e prose*, II, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 358.

56 Ivi, p. 357: «E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo *nello stato primitivo* de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie».

57 Ivi, pp. 399-400.

e quelli che portano il nome di romantici, e quelli che per rispetto alle loro o prose o versi sentimentali, sono in certa guisa del bel numero, contutto ch'il nome non lo portino, e anche l'odino e lo rifiutino, vanno errati di grandissima lunga, e offendono scelleratamente, non isperino ch'io dica nè Aristotele nè Orazio, dico *la natura. Imperocché non basta ch'il poeta imiti essa natura ma si ricerca eziandio che la imiti con naturalezza; o più tosto non imita veramente la natura chi non la imita con naturalezza.*⁵⁸

10. La nuova idea di giardino proposta e applicata da Cesarotti non dunque è che un sintomo e un simbolo di una più ampia 'imitazione naturale' della natura. Già in Cesarotti il principio della «naturalezza» implica che il compito dell'arte sia anche quello – quasi paradossale – non di raffinare la civiltà, ma di riportare la natura al suo interno, come le traduzioni di Ossian appunto si propongono di fare. Così il giardino cesarottiano si colloca all'interno di un paesaggio ordinato – segnato dalle linee regolari delle coltivazioni agricole – non solo come luogo di memorie storiche e personali, ma come luogo di collegamento col principio metastorico della natura nella sua varietà, spontaneità, irregolarità, imprevedibilità e innocenza. Che poi il giardino cesarottiano sia in gran parte immaginario piuttosto che realizzato, e di dimensioni modeste, non stupisce: la natura è forma innanzitutto interiore, dell'immaginazione e del cuore, e più che una esplorazione richiede ormai un'immersione, che si può compiere anche in uno spazio limitato.

E dunque la frequente considerazione del giardino come rifugio, nelle lettere e negli scritti di Cesarotti, non è solo il riflesso di una vocazione personale alla solitudine, ma l'espressione di una cultura che ormai pone in relazione problematica la natura e la storia, la natura e la civiltà, e affida all'arte il compito di ritrovare l'innocenza nei contenuti non meno che nelle forme. La ricerca *dell'origine* va perciò sostituendo il culto *dell'antico*, e il classicismo che su di esso si fonda. Un rapporto nuovo, critico con la storia e con la politica, si apre proprio entro quest'orizzonte che non è solo estetico ma conoscitivo e antropologico. Si faccia perciò attenzione all'uso contrapposto di termini come storia e politica da un lato, innocenza, natura e «originale» dall'altro in passi come il seguente:

Perché mai così pochi storici degnano d'arrestarsi su questi oggetti [della semplice natura?] Il mondo è pieno di storia politica, vale a dire di storie dei delitti, delle pazzie e delle miserie dell'uomo: perché non si fa di proposito la *storia dell'innocenza*, cercando *gli originali* tra le montagne e tra i boschi?⁵⁹

Ma, ci si può domandare, è davvero possibile una *storia dell'innocenza*? Brani come questo parrebbero dimostrare che Cesarotti si arresta al confine dell'opposizione tra natura e storia. Il suo merito, ma anche il suo limite, è forse nell'aver suggerito l'ambiguità – poi foscoliana – tra la considerazione della storia in termini posi-

58 Ivi, pp. 398.

59 M. CESAROTTI, *Epistolario*, (in *ID, Opere*, XXXV-XL, tomi I, VI, Firenze, Molini-Landi, 1811-Pisa, Capurro, 1813), t. V, p. 102.

tivi – di evoluzione e perfezionamento – e la nostalgia per l'origine, col correlato ripensamento critico della storia in termini negativi.

Quanto però proprio quest'ambiguità, questa latente contraddizione sia produttiva, non è difficile riconoscere, alla luce non solo di Leopardi ma della condizione che caratterizza la poesia moderna, fino all'ultimo Novecento. Una condizione che si potrebbe rappresentare con la medesima formula ossimorica che meglio di ogni altra può riassumere la poetica di Cesarotti in ambito letterario e artistico, non meno che paesaggistico: una 'coltivata naturalezza'. La medesima impossibile, artistica innocenza – spesso legata al mito dell'infanzia – si ritrova in tanta nostra poesia contemporanea, almeno fino al *Discorso naturale* di Luzi, (1974), e al suo saggio sulla *Naturalezza del poeta*.⁶⁰ Al fondo di questa concrezione ossimorica e paradossale di «memoria e innocenza» – per citare Ungaretti – vi sarà sempre l'idea della poesia come dono, il cui fondamento si colloca all'esterno del discorso che la pronuncia, sicché il poeta non ne è il padrone, ma il traduttore, tanto più efficace quanto più innocente, inconsapevole ed umile. Scrive Luzi:

La personalità del poeta in altre parole non esiste allo stato autonomo, ma si attua si determina *in re*, vale a dire nasce, rinasce e si conferma solo dalla misteriosa concomitanza di forze che dà luogo alla poesia. E così pure qualunque ideologia preliminare che concerne la vita o l'espressione è cosa ben caduca e misera se non lascia la parola e, starei per dire, la dimostrazione direttamente alle cose. Ecco infine che cosa significa la *naturalezza del poeta*, se volete opporla alla vita riflessa e all'intellettualismo: ecco che cosa vuol dire la sua *modestia*.⁶¹

Facendosi interprete di Ossian, non meno che coltivatore del proprio giardino a Selvazzano, Cesarotti dà forse il primo esempio di questa 'colta naturalezza', fondata sulla virtù insieme morale ed estetica della «modestia». Il poeta traduttore e giardiniere non vuol essere che il tramite di un umano discorso che continuamente rinvia al di là di se stesso: un discorso che deriva dalla «natura inesaurita»,⁶² e solo in essa trova il proprio compimento.

60 M. LUZI, *Naturalezza del poeta*, Milano, Garzanti, 1995.

61 M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 80.

62 M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 74.