

L'APPRODO LETTERARIO

63-64

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 63-64 (nuova serie) - Anno XIX - Settembre-Dicembre 1973

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 62-64 (nuova serie) - Anno XIX - Settembre-Dicembre 1973

NUMERO DOPPIO MANZONIANO

RICCARDO BACCHELLI

*Per il I Centenario della morte di Alessandro Manzoni:
Discorsi e Interventi*

— Giustificazione	pag.	3
— Vocazione alla poesia (para)	»	4
— Milano, il 22 Maggio 1973	»	5
— Roma, il 25 Ottobre 1973	»	24
— Manzoni e Verga commemorati insieme: Acreale, il 30 Ottobre 1973	»	20
— Ricordo di un'esperienza	»	39
— Poeta ed acceta	»	34
— Rileggendo (17 Ottobre 1973)	»	42
— Chiusura in riepilogo	»	44
— Riapertura in ipotesi di lavoro	»	47

GIANFRANCO CONTINI

Premessa su Guida manzoniana

» 59

CARLO EMILIO GADDA

Apologia manzoniana

» 63

CARLO BO

Scrittore del vero

» 62

GIACOMO DEBENEDETTI

Adès, quasi un destino

» 71

GUIDO PIOVENE

Qualche appunto per un saggio su Alessandro Manzoni

» 86

MARIO POMILIO

Natura umana e stato sociale nella visione del Manzoni

» 96

PIERO BIGONGIARI

Tragicità del Manzoni

» 110

GUIDO CERONETTI

Pratiche di convivenza manzoniana

» 133

RODOLFO PAOLI

Goethe e Manzoni

» 143

RASSEGNE

Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Filologia classica, Critica e filologia - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Letteratura americana - Letteratura russa - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema - Schede

Illustrazioni: dalla « Mostra del Seicento lombardo » Indebita dal Comune di Milano (Francesco del Cairo, il Cerano, Daniele Crespi, Tanzio da Varallo, il Morazzone)

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, ALFONSO
GATTO, NICOLA LISI, GOFFREDO PETRASSI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Largo Alcide De Gasperi 1 - Tel. 27-78
AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101

UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

n. 63-64 (nuova serie) - Anno XIX - Dicembre 1973

NUMERO DOPPIO MANZONIANO

RICCARDO BACCHELLI	<i>Per il I Centenario della morte di Alessandro Manzoni: Discorsi e Interventi</i>		
	— <i>Giustificazione</i>	pag.	3
	— <i>Vocazione alla pura poesia</i>	»	4
	— <i>Milano, il 22 Maggio 1973</i>	»	5
	— <i>Roma, il 25 Ottobre 1973</i>	»	14
	— <i>Manzoni e Verga commemorati insieme: Acireale, il 30 Ottobre 1973</i>	»	20
	— <i>Ricordo di un'esperienza</i>	»	30
	— <i>Poeta ed asceta</i>	»	34
	— <i>Rileggendo (17 Ottobre 1973)</i>	»	41
	— <i>Cbiusura in riepilogo</i>	»	44
	— <i>Riapertura in ipotesi di lavoro</i>	»	47
GIANFRANCO CONTINI	<i>Premessa su Gadda manzonista</i>	»	50
CARLO EMILIO GADDA	<i>Apologia manzoniana</i>	»	53
CARLO BO	<i>Scrittore del vero</i>	»	62
GIACOMO DEBENEDETTI	<i>Adda, quasi un destino</i>	»	71
GUIDO PIOVENE	<i>Qualche appunto per un saggio su Alessandro Manzoni</i>	»	86
MARIO POMILIO	<i>Natura umana e stato sociale nella visione del Manzoni</i>	»	96
PIERO BIGONGIARI	<i>Tragicità del Manzoni</i>	»	110
GUIDO CERONETTI	<i>Pratica di convivenza manzoniana</i>	»	132
RODOLFO PAOLI	<i>Goethe e Manzoni</i>	»	143

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	155
ALDO BORLENGHI	» » : <i>Narrativa</i>	»	156
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	162
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	163
SERGIO BALDI	» <i>inglese</i>	»	166
RODOLFO PAOLI	» <i>tedesca</i>	»	168
ANGELA BIANCHINI	» <i>ispanica</i>	»	172
CLAUDIO GORLIER	» <i>americana</i>	»	174
ANTON MARIA RAFFO	» <i>rusa</i>	»	177
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	178
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	180
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	183
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	186
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	187

Illustrazioni: dalla « Mostra del Seicento lombardo » indetta dal Comune di Milano (Francesco del Cairo, il Cerano, Daniele Crespi, Tanzio da Varallo, il Morazzone)

PER IL I CENTENARIO DELLA MORTE
DI ALESSANDRO MANZONI
DISCORSI E INTERVENTI

di

Riccardo Bacchelli

GIUSTIFICAZIONE

Nota vivace, e certo caratteristica, del centenario della morte del Manzoni, è stata il risalto di opinioni e giudizi e sentimenti diversi, contrastanti, opposti. C'è stata perfino riviviscenza di quella vecchia avversione ideologica e di gusto, magari anche settaria, che si chiama antipatia per Manzoni.

Essa significa, a cent'anni dalla morte, la vitalità storica, estetica, umana di lui.

Con questa corroborante constatazione chiudevo, a Vicenza alla Accademia Olimpica, il 10 novembre 1973, il mio contributo alle celebrazioni manzoniane, che si compendia in tre discorsi: a Milano, il giorno centenario della sua morte; a Roma, il giorno della sua nomina a cittadino d'onore di Roma; in Sicilia, ad Acireale, abbinando lui e Verga a cent'anni da che questi prese casa in Milano.

Che da uno all'altro dei tre discorsi, l'argomento uguale porti e comporti ripetizioni, è ovvio, e non mancano, e m'ero proposto di levarle tagliando nel testo o rifondendo i tre in uno. Ma non l'ho fatto, perché, non sto a dire un merito, ma un carattere e un interesse particolare d'ognuno dei tre discorsi e generale del loro insieme, risulta proprio dall'argomento uguale ed unico, considerato e ritratto da punti di vista e di esame e di giudizio diversi come il teatro alla Scala in Milano circa l'ora anniversaria del trapasso; il Campidoglio commemorando non che l'atto del Comune di Roma il significato riassuntivo e sintetico che gli conferì con esattezza autobiografica e storica il Manzoni accettandolo; la poetica siciliana di Verga e il problema linguistico, tormentato e irrisolto nel lombardo, preso d'acbito nel siciliano risoluto.

Per tanto, le tre versioni, e una quarta di riepilogo per il Manzoni « sansoniano », compaiono in versione integrale, anche a rischio d'impazientire il lettore nel corso della lettura. Ma spero, e dirò anzi che mi fido, di essere compreso e giustificato se proseguirà a leggere fin in fondo alla « Chiusura » radiofonica e alla « Riapertura » bibliografica.

VOCAZIONE ALLA PURA POESIA

Caro Direttore ⁽¹⁾,

Secondo me, il Manzoni nei vertici lirici e tragici e poetici delle liriche e delle tragedie e del romanzo, più che romanzo poema « sui generis », perviene con eroico studio a spiegare e a perfezionare la sua vocazione alla poesia pura, essenziale, assoluta, della estetica filosofica idealistica.

Toccata la sommità e la pienezza, a cui non manca neanche l'ironia, nei *Promessi Sposi*, cioè nel '27, al poeta non competé più altro che tacere: e lo conferma, nel '35, la forza poetica e la gravità religiosa, che chiamerei perigliosa, del frammento, non per caso interrotto, di *Il Natale del 1833*.

Il silenzio che seguì fino alla morte, dico il silenzio del poeta, è gemello spirituale della perenne astinenza severa del penitente, del fedele, del credente, dallo svelare l'intimo e l'ultimo della sua esperienza religiosa, che fu ardua, ed umana, che fu tragica: devote e consegnate al segreto sacramentale.

L'ho chiamata, e il prossimo 22 maggio la chiamerò, astinenza ascetica, silenzio mistico, di un mistico del silenzio secondo il precetto del Rosmini moribondo a lui Manzoni disperato: « adorare, tacere ». La terza parola, cioè « godere », proponeva la realtà sensibile di un'estasi, che rimane il segreto del segreto nel riserbo umano e nel silenzio ascetico del Manzoni, mistico del silenzio.

R. B.

¹⁾ Dall'Osservatore Romano, 20 maggio 1973.

MILANO, IL 22 MAGGIO 1973

Quando una civica tradizione non pur di reverente ammirazione ma di affetto, ci solleciti a cercar l'immagine del Manzoni milanese nei luoghi che ce ne parlano, non avremo, qui in città, a uscir dalle adiacenze di questo pur cittadino teatro « alla Scala », che ci accoglie, a cent'anni dal transito, e ci raccoglie più e meglio che a celebrare, a indagare e studiare, a riconoscere e a meditare vita e morte di lui: la severa grandezza, l'eccelsa solitudine, la difficile e pur tanto felice bellezza del suo creato poetico; e la fatica dell'artista che fu implacata e implacabile, e la sorte dell'uomo sommerso, nell'austerità d'un suo umano e sacramentale e mistico segreto, a triboli e prove di spirituale ed umana tragedia.

E poiché fu tra quelli per cui la poesia ha più avuto di significato e funzione vitale, fra quelli a cui più ha dato di riflessione e travaglio pur vitali, la vita sua senza gesti ed atti eroici, fu severa e austera e concisa specialmente nella rigorosissima inibizione a scoprir l'intimo, l'ultimo di sé, l'ineffabile, non che ad altri a sé stesso. Inibizione psicologica sì anche, ma morale e religiosa, di cui sarebbe inutile dimostrar la realtà a chi non ne intenda la qualità. Inibizione, finalmente, artistica.

Stando al quotidiano, all'usuale di quella laboriosità artistica ed ispirazione poetica e fatica critica; senza allontanarci di qui col pensiero, c'è, in « Contrada del Morone » la casa fausta ai capolavori dagli *Inni Sacri* ai *Promessi Sposi*, la casa ospitale a quella lunga rinuncia alla creazione poetica, che dal '27, prima e sostanziale comparsa del romanzo, e dal '35, con la drammatica interruzione del frammento lirico del *Natale del 1833*, continuò fino alla morte.

E, non lontano da qui, sacra alla pratica devota e alla reticenza sua sul più profondo dell'intima esperienza, c'è San Fedele: e anche a non saper altro, basterebbe che in famiglia fosse chiamata, come si sa da lettera in cui la figlia Vittoria racconta come fu che scendendo la scalinata gli mancò il piede e cadde e batté il capo su un gradino; e non se ne riebbe più; basterebbe che in famiglia fosse chiamata « la nostra chiesa ».

Ma questo ci ricorda pure qualmente egli era stato molti anni della lunga sua vita di valetudinario nervoso, camminatore lesto e instancabile; e se ci

sembrerà di vederlo, col suo sollecito passo nervoso uscir di casa, a Brusuglio l'immagineremo nel parco e in campagna; ovvero in Ghiaradadda a cercar memorie della « braveria » su tracce storiche superate e trascese nelle epiche dimensioni della figura dell'Innominato. Ma anche vale la pena di ricordare quel suo esercizio ambulatorio, perché gli serviva a combattere, se non a guarire, strenuo rimedio, gli assalti del mal di nervi, ossia dell'infermità che riceve e detiene un carattere di nobiltà dagli effetti che in essa somigliano a quelli della fatica mentale, del travaglio di coscienza, della contenzione spirituale, che in Manzoni fu continua e spietata, eroica, e, nei dolori da cui fu provato, tragica.

Che se tali effetti si vogliano giudicare morbosi e di patologica origine, il morbo, anche il morbo, in un Manzoni fu geniale.

Carattere se altro mai geniale ebbe il rapimento poetico in cui lo esaltò la notizia della morte di Napoleone, che generò, nella rievocazione dell'« uom fatale », la piena quanto succinta sintesi lirica sì di rappresentazione storica, e sì di caritatevole speranza religiosa, e sì di quella tanto umana quanto trascendente sospensione, remissione del giudizio al « Dio che atterra e suscita - Che affanna e che consola », per cui l'ode famosa è, in lume di poesia e in arcano di fede, una delle parole ultime e supreme, contingenti e trascendentali, del grande lirico meditativo Manzoni.

Fu, la nascita dell'ode, il 1° luglio 1921, a Brusuglio, dove la villa e il parco e le campagne anche ci ricordano quel ch'egli ebbe di intelletto e volontà e passione pratica, sperimentatoria, scientifica, in fatto, stando al concreto biografico, di botanica, d'agricoltura, di economia, che insieme allo sfortunato tentativo editoriale poterono magari disestare le sue private finanze, ma sono elemento qualificante del romanzo e del suo tessuto realistico in quanto tale.

Potente, infatti, e in senso estetico assoluta fantasia, quella del Manzoni, però tutt'altro che svagata e vagante, irriflessiva o alienata, incurante del reale concreto.

Ma, prima di trattarne, e la casa e San Fedele tornano a ricordarci gli anni di quando l'età gli ebbe consigliato di limitare le sue passeggiate salutarie ai Giardini e ai Bastioni; e l'affetto, riandando, vuol pur precisare che

cent'anni fa da tre ore adesso giaceva sul letto di morte l'uomo a cui il gesto della pietà familiare aveva chiuso gli occhi e composta la salma e accesi i ceri del rito che prega ai defunti pace eterna, perpetua luce. La mattina di quel giorno, ancora in possesso della mente e coscienza, oggettivando sé stesso, « *quest'uomo* », e il fenomeno naturale e imminente, « *decade, precipita* », aveva espresso concetto e passione in pensiero e stile simili a quelli di cui l'aveva nutrito la tradizione ascetica cristiana, da Paolo Apostolo e da Agostino Padre e Dottore fino al Rosmini ed a lui stesso Manzoni, che a quella tradizione appartiene, e alla più severa e più caritatevole, in una parola che dice tutto, alla più cristiana.

« Quest'uomo decade, precipita »: è il grido dello spavento naturale e del soprannaturale terrore, nell'imminenza dell'ora in cui « *quidquid latet apparebit* », non ci sarà più niente di nascosto a Dio creatore e giudice. Grido di terrore salutare e di invocata redenzione, il pensiero e l'animo, la persona del Manzoni ne fu sempre *atterrata e suscitata, consolata e affannata*.

Con quanto e quale affanno umano e sacro terrore, lo dice anche il riserbo per cui una volta, poi che sul far della sera la diletta figlia Vittoria, incoraggiata dalla penombra, gli chiese come s'era convertito, rispose: la Grazia di Dio. Risposta sì, ma che inibiva di ripetere la domanda.

E ciò anche significa quanto e quante volte egli abbia non già dubitato ma tremato della Grazia e d'essere abbandonato da Dio in una vicenda mortale in ogni naturale e soprannaturale significato tribolata, sia per le sventure di sopravvissuto a troppi cari e sia per il travaglio dello spirito.

Dell'uno e dell'altro non è lecito parlare se non nel suo linguaggio, ed esso dice che fin negli ultimi giorni Dio lo visitò, e più che mai terribilmente quando morì il figlio suo Pietro, diletto sostegno e conforto della sua vecchiaia e della sua ormai angosciosa solitudine; e i famigliari speravano che non tornasse in sé. Speranza vana; si riebbe, non poterono nascondergli la sventura e, levato dal letto, si aggirava per le camere luttuose chiamando il figlio morto.

Figura che induce il pensiero commosso a riandare a figure di dolore non solo bibliche e tragiche, ma a quel che è tanto altamente sentito e detto

d'amore e di dolore paterni e filiali nelle opere di lui: « Oh! come grave - Sei tu discesa sul mio capo antico, - Mano di Dio! ».

* * *

Dunque, dalla biografia condotti all'opera poetica, cercandovi l'umano della sua personalità, vi troveremo, insieme, il poetico, uno all'altro essenziali.

Quel che valgano le terzine rivoluzionarie e antichiesastiche del giovanile giacobino *Trionfo della Libertà*, non importa quanto il fatto che nel loro piglio stesso esagitato propugnano una tesi ed un proposito morale e politico, che si ripete, accentuando l'intento satirico moralistico, nei *Sermoni*, mentre l'ardita originalità precoce della sua dottrina e convinzione italiana risolutamente unitaristica e indipendentistica, lo costringerà a celarsi o ad esprimersi in allusioni e allegorie.

In ogni modo, è una letteratura attivistica, estroversa, certo indenne e insperta di mistici segreti dell'uomo interiore. Tale si mantiene anche nella proposizione e lode di uno stoicismo virtuosistico, che si trova nel *carme* per l'Imbonati e, più retorica e meno vigorosa, nell'*Urania*, mitologizzante, per di più.

Esteticamente, in eleganza di neoclassico stile, la poesia giovanile manzoniana è bella e ben riuscita nei tratti idillici e di idillica letteratura, è vigorosa in tali affermazioni di moralità stoica e di filosofica razionalità illuministica.

Se ne induce che la conversione, avvenimento contesto di quanti elementi possono concorrere a renderlo, non che profondo e complesso, delicato e difficile in ogni senso e riflesso; se ne induce che la conversione fu maturata, fino alla rivelazione interiore, in un arduo e angoscioso rapporto critico e dialettico di lui con sé stesso; e con quella creatura eletta, sua moglie Enrichetta Blondel. Ella, infatti, convertendosi dal nativo calvinismo al cattolicesimo, investiva, con l'esempio sensibile di un animo nobile e amatissimo, l'avvenimento, trasferendone l'individuale travaglio sul piano universale e filosofico e teologico e storico. E siccome la Blondel veniva catechizzata da un rigido e acceso giansenista, anche da questo il Manzoni apprese quel senso della perdizione e del riscatto, a cui sarebbero bastate le lettere

di San Paolo e le confessioni di Sant'Agostino, ma egli aggiunse, non che Giansenio e Calvino e Pascal e Port-Royal e i predicatori e i moralisti religiosi, e quelli della tradizione profana e letteraria.

Che negli *Inni Sacri*, sia superato, escluso, condannato l'elemento e l'accento personale, è inerente alla loro natura ecclesiale e a ciò che in essi e con essi celebra la conversione dall'individuale all'universale. Fatto ed atto manzoniano particolare, e, se non unico, singolare, è che negli *Inni* alla conversione religiosa sia appaiata una riforma che non basta chiamare linguistica, perché oltre che della lingua, è del linguaggio e dello stile e del modo e concetto espressivo estetico: insomma, dell'uomo.

Tali conversione e riforma non temono la martellata asperità del verso e della rima, l'oscurità e lo sforzo di concetti e di citazioni testuali: lo stile degli *Inni Sacri* è come segno estetico d'una emenda morale e della rinascita religiosa. La durezza, perentoria quanto originale, degli *Inni* importa e significa abiura e penitenza della lingua e della poesia precedente, come di poesia fatua e di linguaggio del peccato.

Ma dire lingua e linguaggio nell'importanza ch'ebbero nel suo pensiero e nell'arte sua, nel suo travaglio e nello spirito suo; dire lingua e linguaggio ha senso in quanto significano vocazione e missione predestinata a poesia secondo l'idea romantica alta, di facoltà libera e liberatoria, di azione creativa, assoluta.

Che tale idea egli abbia respinta e negata con polemica dottrinale e critica ironia moralistica, anzi che essa e le sue filosofiche origini gli siano rimaste in buona parte ignote, significa di fatto e nel fatto quanto la vocazione fosse originale, autonoma, pura e potente e cosciente e sicura di sé.

Nel fatto, s'intende, delle opere e della loro realtà estetica, che nelle due tragedie, *Carmagnola* e *Adelchi*, trascende, tradendolo, l'intento.

Nella prima, infatti, il vagheggiato contrapposto, non senza intenzione esortatoria morale e politica unitaria e indipendentistica, fra virtù guerriera e perfidia politica, si risolve e supera sé stesso nella potenza severa della rappresentazione di un caso di coscienza e di un rimorso, non che individuale, di valore universale e categorico, in Marco, l'amico del Carmagnola costretto a tradirlo per ragion di stato.

Nella seconda, l'*Adelchi*, la grandiosa ma slegata rappresentazione drammatica di un evento capitale nella storia millenaria della cristianità, che portò Carlomagno, debellando il longobardico regno d'Italia, a fondare il Sacro Romano Impero e a riceverne dal Papa l'investitura, è come inceppata e frammentata dalla validità stessa, grande ma episodica, dei tratti singoli parziali, dal sospetto, invisio al religioso quanto al moralista, di incidere in una apologia di specie storica ma di sostanza teologica; sopra tutto dalla geniale preponderanza e prepotenza del sentimento di carità mistica, di pietà ascetica, d'umana compassione dei vinti, degli oppressi, delle dirette e indirette vittime non d'uno o d'altro evento storico, ma della storia. E vittime sono i latini, è Adelchi, è Ermengarda.

E così dice il coro, di adirata passione e compassione degli italiani due volte e doppiamente asserviti da longobardi e franchi; così Ermengarda, di « rea progenie » degli « oppressori », è salvata dalla « provvida sventura » collocandola « fra gli oppressi »; così l'ultima, in ogni senso, parola di Adelchi, che « Gran segreto è la vita, e nol comprende - Che l'ora estrema », conclude che « una feroce - Forza il mondo possiede, e fa nomarsi - Dritto », « e omai la terra - Altra messe non dà » fuor che d'« ingiustizia ». Sicché, più d'una colpa atavica e storica degli « oppressori », ossia dei forti, dei potenti, degli *uomini fatali*, come Carlomagno e Napoleone, quelle di cui parla Adelchi sono le conseguenze del peccato originale, ed egli, riscattato dal sacrificio eroico, non è più un eroe ma un martire. E non è per caso ch'egli sia, per dichiarazione esplicita del poeta, personaggio di tutta invenzione, ed anzi, per lo storico, anacronistico e inverosimile. Per tanto, e proprio in questo, poetico.

Nella sua conclusione altamente e severamente lirica appare il sentimento ch'egli, il Manzoni, ebbe dalla storia attiva, in cui all'uomo, come ancor dice Adelchi, « non resta - Che far torto o patirlo ».

Quindi la costernazione, anzi il « raccapriccio » del « pensiero condotto a esitare fra due bestemmie: negar la Provvidenza, o accusarla »; e non deriva soltanto dalla considerazione di storie « atroci » come quella della *Colonna Infame*, ma investe l'« ingiustizia », violenta o astuta, vittoriosa o vinta, dei

potenti come il Carlomagno dell'*Adelchi*, il Napoleone del *Cinque Maggio*, e come tutti i grandi del mondo manzoniano, mondo di fantasia, mondo poetico. Anzi della storia, se « una feroce - Forza il mondo possiede », e se, detto dell'eroica vittima Adelchi, cotesto aggettivo, « feroce », dissonando e consonando col significato che ha nel Machiavelli, si applica al mondo, a « questo mondo » di cui si sa, secondo il Vangelo, chi sia principe.

Anni grandi manzoniani quelli che videro fra il '21 e '23 nascer l'*Adelchi* e il *Cinque Maggio*, compiersi *La Pentecoste*, la stesura di *Fermo e Lucia*, romanzo storico in senso generico e in senso manzoniano specifico, cioè di rappresentazione dell'uomo « misero » nel miserevole mondo scaduto.

Nell'invenzione infatti e nel commento del romanzo originario, *Fermo e Lucia*, il senso angoscioso e angosciato della colpa e della perdizione, della condanna certa e dell'incerta assoluzione, d'un perdono che in ogni caso non è per merito dell'uomo; la prosa stessa scabra e affollata, sentono di quell'affanno che invece nei versi delle liriche e delle tragedie beneficia di quel che è simile non pure al pianto dell'afflizione, ma alla catarsi delle passioni. E d'angoscia, di costernazione, è pervaso e colmo il *Fermo e Lucia*, con ciò e perciò ben anche, si ammette, di materia in quanto tale, più ampia e folta e passionata, che raggiunge punte di orrore e di squallore angosciosi e cupi, disperati, dannati.

Manzoni, che ha dato vita a dei santi e a degli eroi, non fu un santo né un eroe: ma eroica in senso artistico fu la decisione, nell'autunno del '23, per cui l'ultima mano al *Fermo e Lucia* di poco non coincise con la prima al rifacimento in *Promessi Sposi*, decisione, per sé e per il suo momento, strenua, di lavoro improbo.

Ed altro fu che revisione e rifacimento! Fu, parola per parola, scelta per scelta, nei particolari e in tutto, riforma, rinnovamento creativo nel più ampio e nel più squisito senso estetico, d'arte e di poesia assoluta come musica a cui non si chiede di che nasce, dacché ebbe di sé voce e parola e accento e ritmo e spirito, esiste.

Nel « romanzo storico » originario, c'è più assai di calore e passione, di colore e di romanzesco, e anche d'orrore. Tutto, nei *Promessi Sposi* è purificato dalla catarsi poetica; e del resto, non che « storico », questo dei *Pro-*

messi nemmeno è propriamente « romanzo », ma poema d'invenzione e lingua e frase e sentimento e favola e musica affine semmai a quella dei geniali operisti a lui contemporanei, creatori del *Tell* e della *Lucia* e del *Rigoletto*, che poi, come storie patetiche, sono simili a quella dei *Promessi*.

E lui Manzoni magari non risulta specialmente portato a gustar la musica e l'« opera »; anzi, e più, né si propose quesito di che fosse e di che qualità la passione sua favolistica, la sua *lust zu fabuliren* di cui per altro confessò il vivissimo piacere. Certo, dire che fosse un piacere vitale dello spirito, un atto che lo liberava e lo sanava, che in arte rischiava la sua visione del mondo, l'avrebbe giudicata fatuità o empietà. Ma ciò non significa che i *Promessi Sposi* non ne siano, non che eccelsa, singolare testimonianza estetica: un mondo, in cui non manca finalmente la libera e liberatrice ironia, e comica e metafisica, teorizzata dai romantici. Ed è pur significativo ch'essa prenda vita, e quale e quanta! solo nei *Promessi Sposi*, a dar lume e respiro e spirito alle tesi pessimistiche di quella esemplare rappresentazione della mortificante fallibilità umana e della terribile imperscrutabilità divina.

E se egli non poteva, non doveva averne coscienza ragionata, di quella gioia inventiva e catartica n'ebbe però nostalgia; e c'è anche di questa nel suo adoperarsi assiduo, quasi mezzo secolo durante, dal '27 in poi, su punti e questioni di lingua, di tecnica, di estetica e di morale, di storia e filosofia, di cui la lettura dei *Promessi Sposi* ci fa gioiosamente liberi, mentre in lui giungevano alla paradossale negazione della legittimità estetica del capolavoro. Ma d'altronde, di tal paradosso non sembra angustiato! e magari, nello stenderlo, n'era forse divertito.

Similmente, la meditazione sulla storia in lui perveniva a sottomettere la storiografia a un criterio moralistico e giuridico antistorico, che serve d'altronde, come tutto quanto disse e fece dopo il 1827, a coprire il segreto, la reticenza, tanto originali quanto confermati dal precetto del Rosmini, riverito come filosofo, venerato come sant'uomo: « adorare e tacere »: una mistica del silenzio.

Sarebbe, questa mia, un'asserzione ipotetica e indimostrabile, se non l'avvalorasse, nascosta e salva tra le carte manzoniane, la testimonianza di quanto e quale spirito poetico, anzi lirico, sussistesse in lui; e il 15 marzo del '35,

proruppe nell'inno, e più che inno, grido di dolore umano e tentativo di abnegazione religiosa, intitolato dal poeta, a testimoniare l'origine, *Il Natale del 1833*: quel Natale, quando, come su Re Desiderio nell'*Adelchi*, la mano di Dio scese su Manzoni con la perdita di Enrichetta, non che moglie sua e madre dei suoi figli, eletta compagna del più intimo e sacro processo della conversione, della fede ritrovata, della Grazia ricevuta, come Paolo sulla via di Damasco, come Agostino nel suo orto milanese, come, anche, quell'« uomo chiamato Giobbe », di cui narra la Bibbia il grande alterco e l'illuminazione. E lunga parte della vita del Manzoni fu, fino all'ultimo, come s'è detto, infelicitata da costernante sequela di sventure.

Natale del 1833: di profondo del cuore e del dolore sgorgano « Sì che tu sei terribile! », le due strofe iniziali di quella tremenda « natività », in cui immane la profezia del Getsemani e del Golgota. « Ma », tant'è vero che il poeta dice più di quel che sa di dire, « Ma tu pur nasci a piangere, - Ma da quel cor ferito - Sorgerà pure un gemito, - Un prego inesaudito ». Un *ma* e un *pure* di un'argomentazione da cui potrebbe uscir dubbia o negata l'onnisciente e l'onnipotente divinità del Cristo. Sicché l'epiteto di « Onnipotente! » che interrompe e frange quest'uno fra i capolavori dell'incompiuto, sicché l'epiteto di « Onnipotente » appar come scongiuro e invocazione e fuga, in ispirito, da un pensiero terrificante. Lo conferma, in calce al foglio, quel virgiliano « *cecidere manus* », che non significa stanche, come la mano di Napoleone, ma spossate, atterrite, impotenti.

Impotenti non tanto per debolezza, quanto per timore del poeta sopraffatto dall'argomento impetuoso e inconsulto, sicché le parole riferite a Maria Vergine: « Un dì con altro palpito, - Ti seguirà sul monte, - E ti vedrà morir », riescono quasi crudeli, mentre il grido che le interrompe, « Onnipotente! » par quasi d'empio, se non fosse assurdo, rimprovero; ma tocca un culmine della coscienza e vita umana e religiosa del poeta e dell'uomo, che su quel vertice lirico impose silenzio alla poesia, troncadola.

Così Michelangiolo lasciò incompiuta, sublime, la sua terza *Pietà*.

Una nota sperduta fra gli abbozzi manoscritti di cotesto *Natale* invoca e si chiede: « Quando il Signor verrà? ». Tutti i santi, i credenti tutti se lo sono chiesto: poeta per ragion di vita, cent'anni fa a quest'ora, da poco egli

aveva smesso, in eterno, di chiederlo, Alessandro Manzoni milanese, lombardo, italiano al modo, per esempio, che un Miguel Cervantes è spagnolo; poeti del mondo.

ROMA, IL 25 OTTOBRE 1973

L'odierna ricorrenza, centesimoprimo anniversario, nell'anno centenario della morte, della nomina del Manzoni a cittadino onorario di Roma, è stata scelta a commemorarlo nella gloria del Campidoglio, con opportuno riferimento a storica particolarità concreta.

Onorato, chi vi parla, dell'alto e nobile incarico, cercherà di adempirvi non senza senso e criterio e rispetto di tale concretezza e precisione storiografica.

Per lo meno, così spera.

In Milano, a commemorare Manzoni il 22 maggio scorso, gli addentellati biografici erano numerosi e vicinanti.

Così, la casa, che al rientro in patria dai fruttuosi e complessi soggiorni parigini, rifatto milanese e lombardo e italiano, rinnovato poeta e tornato credente, fu a lui officina, e quanto operosa! dei capolavori; così, essa che, dimora di tanti anni della sua lunga vita, fu rifugio a dolori e sventure, e quanti e quanto dolorosi! di una vita che fu tragica.

E qui già lo scrupoloso e attentissimo scrittore rifiuterebbe questo epiteto, *tragica*, come paganeggiante e poeticheggiante. Nelle prove, direbbe con l'inimitabile sommessità sua, l'uomo è « visitato », visitato dal Dio « che atterra e suscita - che affanna e che consola ».

Quella casa, e la campestre di Brusuglio, furono ospizio e in qualche modo cella di una vita spiritualmente claustrata nell'esercizio strenuo e continuo dell'arte e del pensiero, della meditazione critica, estetica ed etica, pratica e teorica, filosofica e religiosa, che accompagnò quell'arte più anni, e più anni, fino a morte, all'arte sopravvisse, con vitalità mirabile, con eroica costanza.

E quest'altro aggettivo, *eroica*, lo condannerebbe come enfatico: il che per altro non può vietarci di sentirlo appropriato a quanto ho detto, e specialmente al riserbo umano e al segreto ascetico e al silenzio mistico, in cui chiuse, e in termine claustrale si direbbe intombò, l'intimo della più fonda intimità sua, della sua conversione, della grazia, della illuminazione, anzi pure delle sue devozioni quotidiane.

Vicina, quasi attigua alla casa in Contrada del Morone, San Fedele, la chiesa che in famiglia era chiamata affettuosamente « la nostra chiesa », essa di quelle pratiche devote serba immagine nel segreto dei confessionali, come permane simbolo di quella esperienza mistica nel silenzio ascetico di una perfetta interiorità, sugli altari dove pregava e si comunicava.

Ma un altro termine compete altamente e criticamente a lui poeta; e lo respingerebbe. Creare, infatti, e creazione in significato estetico della filosofia romantica e moderna, sono concetti e termini che s'attagliano per eccellenza al fatto, al creato di un *Cinque Maggio*, della *Pentecoste*, del lamento e compianto d'*Ermengarda*, e più che mai splendidamente ai *Promessi Sposi*, mentre il Manzoni li vuole adoperati soltanto in accezione rigorosamente teologica e religiosa.

Questo l'uomo e il pensatore, lo scrittore e il religioso, che nel 1815, alla caduta del dominio napoleonico, nel tumulto popolare sentì appunto da quella casa l'urlo atroce della folla accanita, non senza connivenze e complicità di politici, allo strazio del ministro Prina: e non fu senza effetto non solo nell'invenzione dell'assedio plebeo alla casa del Vicario di Provvisione, ma ben anche nel sentimento e concetto e giudizio che il Manzoni, dal *Natale* e dagli *Inni Sacri* al *Carmagnola* e all'*Adelchi* ed ai *Promessi Sposi*, nutre ed esprime sulla mente politica dei potenti, dei grandi, e sulle passioni in furia degli umili, dei deboli. Ed è senso e giudizio che trascore in vari toni nelle sue opere, e informa anche quelle storiografiche, ed esprime e sente di pena e d'orrore non solo per i fatti atroci ed iniqui, ma per la storia. Che se iniquità e atrocità appaian fatali, confessa d'esserne tentato ad accusare o a negar Dio; angoscia che nei *Promessi Sposi* trova catarsi morale nel conseguire la perfezione estetica, e particolarmente nell'intervento primo ed unico, ma capitale e trasfiguratore, dell'ironia con valore e in funzione metafisica ed este-

tica, che appare appunto, liberatoria, nel capolavoro liberato, autonomo di poetica autonomia.

È che esso non è in senso proprio e stretto romanzo più o meno realistico, ma poema in prosa di pura ed assoluta contemplazione poetica della imperscrutabilità divina nella fallibilità umana. E, a darci critica misura della sua poetica autonomia, chi vi azzarda e vi azzecca una giustificazione, se non provvidenziale, finalistica, degli eventi, è don Abbondio: un tratto esemplare e singolarissimo d'ironia metafisica. Infatti, è lui a chiamar la peste « una scopa »: padre Cristoforo dice soltanto che « può esser castigo, può esser misericordia ». Ed è quel che lui Manzoni, sventurato padre, perdendo anche Pietro, figlio diletto e suo sostegno, pochi giorni innanzi di morire; è quel che si sarà detto, allentandosi l'orrenda stretta del dolore, che lo trasse di stanza in stanza chiamando disperatamente il figlio morto.

In un altro, del pari tragico momento, il giorno di Natale del 1833, aveva persa la compagna non pur di vita e d'amore ma di fede e di spirito, in quanto le due conversioni, di lei dal calvinismo, di lui al cattolicesimo, furono travagliosamente complementari. Ma ciò che chiama a ricordare, a rinnovare il dolore di cotesto Natale del '33, è nel '35, quando da tempo pareva chiusa la vena creativa, è il ricordo di quel Natale, che gli trae dall'animo le strofe liriche impetuose, violente, di quella sorta di « presepio », anzi « Natività », in cui incombe e immane il presagio del Getsemani, la predizione del Golgota, per modo che concetto e immagine, e il timore di quanto ha detto e di quanto può far pensare sull'onniscienza e onnipotenza di Cristo, e l'impeto stesso lirico, gli impediscono di continuare.

Dunque, nel '35, dai primi *Promessi Sposi*, del '27, da anni terminata, apparentemente, la potenza creativa, essa era ricca e impetuosa e lirica, più lirica che mai.

La troncò, in quelle strofe che vanno ascritte fra i capolavori dell'incompiuto, come la terza *Pietà* di Michelangelo; la troncò per timore del detto, o forse per l'ineffabilità del dicendo: rinunciò, e quasi mezzo secolo, in cui la rinuncia durò rigorosa e severa e sostanzialmente integra e continua, dice la volontà strenua con cui l'artista osservò l'inibizione e l'uomo seguì il precetto di Antonio Rosmini morente: « tacere ». Rosmini, maestro e autore,

santo uomo, della Roma del '48-'49, papalina costituzionale, non poteva serbare che dolente ricordo di quando fu malamente congedato a Gaeta, rifugio di Pio IX fuggiasco. E ricordo di un misfatto di quell'epoca doveva poi costernare Manzoni, poi che l'accoltellato in Cancelleria, Pellegrino Rossi, nel '15 consigliere di Gioacchino Murat, era stato l'ispiratore di quell'unitarista e indipendentistico *Proclama di Rimini*, che aveva destato fervore d'entusiasmo e di speranze e di illusioni nell'autore dell'omonimo abbozzo di canzone, il giovine Manzoni.

Vecchio, tanti anni dopo, nel luglio del '72, ringraziando il Consiglio Comunale e la Città del proposito di fargli l'onore della cittadinanza, si dice riconoscente che con ciò vogliono « ricompensare come fatti delle intenzioni e dare il valore di merito alle aspirazioni costanti d'una lunga vita all'indipendenza e all'unità d'Italia ». Ed è storico, biograficamente esatto, aggiungendo che di tali precocissime aspirazioni profetiche, ad esse impeccabilmente fedele, egli aveva dato pubblica e politica dimostrazione storica, votando, nel '61, senatore del nuovo Regno d'Italia, in favore del programma di Roma capitale.

Questo va ricordato anche perché lo pose fra i passibili di scomunica come attentatori allo Stato delle Sante Chiavi, al Patrimonio di San Pietro, alla Santità nonché alla Sovranità del Papa; ma non mette in conflitto, in lui, la coscienza del cristiano né del cattolico romano, con la convinzione del politico patriota italiano. Anzi, coscienza e convinzione informate a dottrine, influite anche dalle giansenistiche morali e politiche; anzi, coscienza e convinzione avverse, non che al potere temporale, ad una politica della Chiesa, gli facevano desiderabile e desiderata, e come italiano e come cristiano, la fine di quel potere e dello Stato Pontificio. Dunque, se della cittadinanza onoraria di Roma ringrazia, e non ci viene; potrebbe essere delicatezza e scrupolo, ma se non se ne scusa né giustifica, intende di lasciare a tale astensione integro il significato quale risulta e risalta nel fatto e dal fatto che a Roma non ci era venuto mai. Un caso? Ipotesi sbagliata. E sbagliata sarebbe considerarlo fatto trascurabile e non di più conto che una curiosità d'ordine aneddótico. Il fatto costituisce un capitolo della biografia manzoniana e prende e dà lume a un aspetto e da un aspetto della storia dei rapporti fra l'Italia e la Chiesa moderne e contemporanee.

E questo è da chiarire, specialmente oggi e specie riguardo al Manzoni, perché il migliore e il più vero onore commemorativo si ha e si dà cercando di trovare e di dir qualcosa che superi il genere celebrativo e che tenga, come dicevo principiando, del concreto e sul concreto si fondi.

« Un mondo pur sei tu, o Roma! » disse quel di Weimar; e Roma è Roma, un mondo in senso quanto mai ricco e complesso: Manzoni, temette forse di tornarne menomato, se ci fosse venuto? Ma è anche vero che odio giacobino e sprezzo illuministico; avversione, se non teologale, morale e politica di origine giansenistica e in qualche momento anche d'influsso protestantico; esperienze come quella che per confutare il Sismondi tradisce il peso che le sue incriminazioni alla « morale cattolica » avevan avuto su Manzoni; quell'antica e costante aspirazione all'unità d'Italia; la convinzione anti-temporalistica; critiche di morale non pure rigorosa ma rigoristica; tutto questo non l'aveva chiamato a Roma, ma dimostra, se ce ne fosse bisogno, che non s'era trattato di un caso. Degno della grandezza di una Roma e della personalità di un Manzoni fu l'essersene astenuto.

E vogliasi pure aggiungere, come costitutivo della sua personalità d'artista e poeta, che per gusto e cultura, se il Settecento illuminista l'aveva fatto poco incline al « gotico » medioevale, se rigore e rigorismo d'un controriformismo di stampa lombarda non lo facevano molto incline al rinascimentale umanistico, il barocco e l'epoca del barocco erano, come si sa, da lui condannati ed irrisi: e questo pure non aveva potuto invogliarlo a venire a Roma.

Del resto, quanto tali convinzioni e inclinazioni lo inclinassero invece a una pur singolare e in lui scabrosa tolleranza d'accese maniere anticlericali, antipapali, antireligiose, si può cogliere, per esempio, nell'entusiasmo che gli fece accogliere, nel '62, la visita di Garibaldi con tanto trasporto da fargli definire quel giorno il più bello della sua vita.

I « solitari » giansenisti di Port-Royal l'avrebber tacciato, tale entusiasmo, di empia mondanità e di una sorta di peccaminosa tenerezza. Ma quel trasporto turbò anche un santo come don Bosco, se non trovò indulgenza in Curia e nei Gesuiti; e, concludendo, in ciò che l'aveva sconsigliato e dissuaso da venire a Roma, c'erano stati e c'erano specialmente i sentimenti del murattiano nel '15, e per Carlo Alberto nel '21 e nel '48, per Vittorio Emanuele II dal '49 in poi. Ma, è qui inevitabile chiederci se l'adesione entusiastica e riso-

luta, pure, anzi in quanto realistica, alla politica sabauda e di Cavour, poteva celargli, nel foro interiore, che quella politica era e non poteva non essere ragion di stato come quella degli iniqui signori veneziani del *Carmagnola*. E, continuando nel paradosso, non s'avvide o si celò che Vittorio Emanuele e il Piemonte avevano verso Pio IX la stessa condotta di Re Desiderio e dei longobardi verso il Papa, com'è espressa, non senza forzature, nell'*Adelchi*? La risposta a tali interrogativi non è da chiedere al Manzoni politico e storico, che semmai li pone e li propone irrisolubilmente. La risposta, è implicita logicamente, esplicita poeticamente, nel creato fantastico del *Carmagnola* eroe e vittima, di *Adelchi* eroe e martire, di *Ermengarda* e di *Lucia*, viventi simboli mirabili d'innocenza perseguitata e provata in persecuzioni e prove che si rivelan *provvide* in quanto *collocano* la loro rassegnata e dolente innocenza in grazia di Dio. Quella grazia e provvidenza che si svela in mistero e si afferma in insondabile, si esprime in indicibile, nel creato poetico, e in ciò che questo ha di semplice e di sublime, d'assoluto, di bello, nei *Promessi Sposi*.

I quali perciò son anche pietra d'inciampo nella letteratura mondiale, ma lo furono anche, tanto il geniale paradosso manzoniano è inesauribile, per lui stesso; tant'è vero che s'ingegnò, con una sorta di sofisticato disamore amoroso, di negare il fondamento del capolavoro in quanto misto di storia e d'invenzione, quasi non lo fosser tutti!

È che nell'opera e nel pensiero, nella vita e nell'animo del Manzoni ci fu, palese e segreto, consolato e desolato, inevitabile e inesauribile, e finalmente in uno spirituale silenzio di segreto risolubile soltanto in quello della tomba; ci fu, culminante, il contrasto, il conflitto, il tormento dell'animo cristiano e della mente razionale, fra il Vangelo e la storia, fra il mondo e la Croce, fra spirito e materia.

A Roma non venne; e fu astensione voluta e pensata per le ragioni fra cui mi sono azzardato d'entrare, avrebbe detto il gran Vico, a lampi; a Roma non venne anche per una ragione che le compendia in sintesi tutte. Squisito latinista, squisito conoscitore di Virgilio, amatore, e fu alta e sicura coerenza, di Virgilio non vate dell'impero, ma poeta d'una umana pietà singola e singolare in ogni tempo ma affine con quella che in Manzoni sa dire: «Può esser castigo, può esser misericordia», e: «Dio perdona tante cose per

un'opera di misericordia », e: « La sventurata rispose », e: « Gran segreto è la vita e nol comprende - che l'ora estrema »: Manzoni, non che il cristiano, il virgiliano Manzoni, di Roma antica, non poteva, non doveva accogliere, e non accoglieva conoscenza se non come ed in quanto Roma concretò e concreta nell'umana storia e nel pensiero umano il paradigma della saggezza, della virtù, della gloria, della potenza, ma umana, moderna, terrestre. Ed è, ricordiamo, la virtù di un grande dell'antica Roma che gli fa pronunciare la sentenza, l'aggettivo « grande » non esser coniugabile con il sostantivo « uomo ».

Roma antica, e perenne, dunque lo colmava d'ammirazione e di costernazione: tanto che s'astenne da venirne a conoscere anche i ruderi, nel che ci avvien di cogliere e ravvisare un segno del grandioso prestigio di Roma nella storia ideale eterna, e della passione di un uomo grande nell'eterna idealità della poesia.

Scelto dal sindaco di Roma a commemorare l'uomo di genio alto e profondo, mi sono studiato d'assolvere il caro, il nobile, l'arduo incarico non senza critico desiderio di meglio e di più; ma che pur quanto m'è riuscito di dire dovesse esser detto in Roma, e detto in Campidoglio, è vero. Vero, perché qui ricordando la nomina del Manzoni a cittadino onorario romano, ne riesce glorificata la sua grandezza spirituale ed insieme onorata quella tanto preveggenza quanto perseverante aspirazione patriottica, che nel conferimento della cittadinanza romana vedeva pur anche compiuta l'unità d'Italia in Roma capitale, coronandosi ventura storica in cui egli ebbe, il Manzoni, una parola sua, di qualità, com'ogni suo detto e fatto, inconfondibile.

MANZONI E VERGA COMMEMORATI INSIEME

ACIREALE, *il 30 Ottobre 1973*

Novembre 1872; cioè poco prima che, il 6 gennaio di un secolo fa, Alessandro Manzoni, cadendo sulla scalinata di San Fedele, entrasse nel suo semestrale declino alla morte; novembre 1872, Giovanni Verga, da Catania

e da Firenze trasferisce a Milano il suo domicilio e il lavoro, che nella prossima ventina d'anni è destinato a produrre la parte più originale e propriamente geniale dell'opera sua: il Verga siciliano; meglio, italiano di Sicilia, siciliano d'Italia.

Diverse assai le figure dei due grandi scrittori: una vera comprensione critica dell'uno e dell'altro, se non è cominciata da oggi, oggi è ancor lontana da essere compiuta. D'altronde, sono di quelli per cui essa può estinguersi, non esaurirsi.

Intanto, son cent'anni; e dalla data della pubblicazione, nel '74, si induce che nel '73 sia stata elaborata la stesura del primo getto di quella vena: *Nedda*, « bozzetto siciliano ». Il Verga siciliano ha dunque cent'anni.

Che, nello stile borghese e sentimentale della cosiddetta « Scapigliatura », il proemio al « bozzetto » ne attribuisca l'idea a un fantasista nostalgico al fuoco del caminetto, e dunque nei mesi invernali, dietro ricordi siciliani, significa una modesta realtà biografica e un fatto artistico paradossale. Voglio dire, quanto poco egli abbia avuta coscienza critica del valore e del significato dei suoi creati siciliani di un'opera, della quale i criteri informativi in lui non superarono i concetti e le norme della « sincerità » in senso romantico, della « realtà » in senso veristico, della « verità » in senso realistico; e non senza un'illusione di sperimentalismo « naturalistico » e di sociologismo romanzesco, quale si desume dal programma del ciclo dei *Vinti*: non dall'opera d'arte, in cui non ce n'è traccia né sintomo; dal programma sì, e significa che esteticamente non si rendeva conto d'essa.

È bensì vero che l'opera di Verga è storia di « vinti », ma in senso patetico e tragico, e quando non dal destino, da individuale passione che in essi tutti agisce fatalmente. E per questo riguardo si può dire che Manzoni vuole armar l'uomo e reggerlo contro le passioni, Verga ce l'abbandona e ce lo strugge: i Malavoglia, Gesualdo, Santuzza. Ma un altro titolo, improvvidamente abbandonato, egli aveva pensato per il ciclo: *Marea*. Titolo di estensione e ritmo e senso e concetto cosmico, poeticamente espressivo e quasi simbolico dell'alterna vicenda dei marinai Malavoglia incalliti al remo, e della sorte del terricolo Gesualdo dalle mani inguaribilmente guaste dalla calce del

muratore. Però, era un titolo che si adattava ai due grandi romanzi specialmente, quasi esclusivamente.

L'abbia abbandonato anche per questo, anche l'abbandono per altro significa e importa che Verga non ebbe idea adeguata del carattere poetico dell'opera propria grande. E quando non si sentì più di scrivere, ne dette ragioni artigianali e quasi fisiologiche, ignare della verità: che l'opera era compiuta, l'ispirazione creativa esausta perché esaudita.

L'ebbe, il Manzoni, coscienza dell'opera compiuta? Certamente, e se non lo dimostrasse l'energia di grado e carattere eroico del suo lavoro e della sua implacabile critica, lo indicherebbe, per contrario e paradosso, quella ironia, semmai più crucciata che allegra, con cui sempre vi accenna: e un proponimento stesso, lungo e inesorabile e sofisticato, come quello volto a dimostrare un preteso errore di metodo e di principio nel proprio capolavoro, in quanto misto di storia e d'invenzione; e che cosa può mostrare a noi simile proposito se non un appassionato disamore intellettuale, non che per l'opera, per il mestiere, per l'arte, per la vita?

E se vien fatto di chiedersi se Verga nel suo lungo ritiro catanese e Manzoni nel suo lunghissimo milanese, abbian avuto a patir di noia, Verga la sopportò, Manzoni la combatté; ma egli aveva un soccorso, un aiuto di cui l'altro non mostra, nel suo desolato fatalismo mediterraneo, d'aver avuto neanche desiderio e nostalgia. Era, in Manzoni, non che la fede mistica, la pratica devota, l'ascetico silenzio e segreto in cui occultò, in linguaggio ascetico si direbbe seppellì, il più intimo dell'intimità sua umana, e più specialmente religiosa, dalla rinuncia e dimissione dall'arte, fino all'ultimo giorno di vita.

Come si sian compiute in Verga, naturalmente e, anche se penosamente, con pena naturale, ho detto: in Manzoni verrebbe fatto di datarlo da quando la potenza creativa si manifestò in sostanza ed essenzialmente adempita e compiuta nei *Promessi Sposi*, già in quelli del '27, anno della prima edizione, essenzialmente e sostanzialmente perfetta. Ma fra le sue carte, una serbò come per implicita e taciuta intenzione testamentaria. È quella in memoria del Natale del 1833, cioè quando, simile a « *sorda folgore* », la volontà divina, im-

personata in Gesù bambino, con la morte della diletta e venerata moglie Enrichetta, era *scesa a ferire* lei e Manzoni. È l'impetuoso abbozzo dell'inno a Gesù neonato, tragico presepio, terribile «natività», su cui incombe ed in cui immane la profezia del Getsemani e del Golgota. E l'umanità di Gesù forse è, certo potrebb'essere opposta, come un limite, alla divinità di Cristo. Di fatto: «Onnipotente!», è il grido che tronca e tacita, teologalmente, la terrestre e umana insurrezione tragica dell'inno; il quale è datato il 1835. Sicché la rinuncia manzoniana, nel pieno delle forze liriche testimoniata dalle quattro strofe memorabili, al par di esse fu impetuosa, tumultuosa, piena; e dà a pensare quale debba essere stata, dal '35 al '73, la forza d'animo, il rigore intellettuale, la pazienza penitenziale della rinuncia. Ché se la virgiana didascalia apposta in calce all'inno incompiuto, e uno dei capolavori dell'incompiuto, dice che a quel punto *caddero le mani*, ciò non fu perché stanche, come la mano di Napoleone nel *Cinque Maggio*, né perché insufficienti, ma in quanto in esse inibito l'animo a continuare il discorso dal timore reverenziale e penitenziale di quel che lo scritto aveva messo in carta e di quel che poteva indurre a pensare in ordine al mistero ed alle verità di fede, supreme, del sacrificio di Dio in Cristo redentore. Non dunque mani stanche, ma atterrite da un terrore, per il credente, salutare; quasi ad esso sensibili, sottomesse alla coscienza dell'uomo e del fedele e dell'artista e del poeta, conscio della propria e universale imparità a dire l'indicibile, a scoprire l'imperscrutabile. E d'altronde il romanzo, o meglio detto, il poema in prosa dei *Promessi Sposi*, è la rappresentazione esemplare di tale indicibile ed imperscrutabile, in vicenda umana e in appello a Dio.

Della rinuncia, Manzoni avrà penato di più, in quanto volontaria e penitente; Verga meno, in quanto naturale e professionale; in ultimo, il fatto è che Verga, se ha accenti religiosi, patetici nei *Malavoglia*, tragici in *Cavalleria Rusticana*, è che li riceve dai suoi personaggi. Manzoni è il poeta religioso in pieno senso, anche chiesastico, che lo separa dal pensare e dal sentire di Verga in fatto di religione e di filosofia. Le loro convinzioni, anche dove concorrono in una comune commozione pietosa verso le sventure e la colpa, spietata verso la superbia e le sopraffazioni e le imposture, non hanno indul-

genza verso le grandezze umane. L'uno e l'altro ne danno, non per caso, rappresentazione prevalentemente odiosa o ironica e sarcastica e volentieri risibile. Ma questo pessimismo in Manzoni, oltre che moralistico, è cristiano, agostiniano, se si vuole, e pascaliano, d'una specie di sapiente aristocrazia spiritualmente anacoretica. In Verga è pessimismo istintivo, d'origine e stampa popolare e semmai pagano e per di più d'antico gusto comico mediterraneo.

Un punto accosta, e per un punto li coniuga, i due scrittori: la questione della lingua, che nell'uno e nell'altro costituisce ricerca e scoperta e invenzione della sua propria e particolare ed assoluta manifestazione estetica vitale.

Quanto diverse, basta ricordare come in Verga non c'è nulla che non renda calore e colore e respiro e ritmo di passione, magari stremata; basta ravvisare come nei *Promessi Sposi* sia in tutto e su tutto effuso e diffuso lume di quiete mirabile in cui spira e muove quella remissione al volere e al giudizio di Dio, dalla quale origina, esteticamente, la grande, l'amplissima, la pacificante musicalità stilistica non pur dello stupendo poema prosastico, ma proprio della sua prosa purificata e purificatrice.

« La sventurata rispose »: è nella memoria di tutti; come l'« Ah, mala Pasqua a te! », di Santuzza: due note di sintesi espressiva suprema, di stile e sentimento opposto: passionato delirio in questa, è tragedia contemplativa in quella; e il silenzio della prima dice, tacendolo, tutto quel che la seconda tace gridandolo: il peccato della Monaca di Monza, la colpa di Comare Santa; gli addentellati di due tregende.

La riforma linguistica, si sa, in Manzoni passò per diversi trapassi ed ebbe più momenti, in coerenza con la riforma del costume, dell'arte, del pensiero di lui, da rivoluzionario giacobino a poeta idillico, e satirico, e filosofico stoico illuminista e mitologizzante; a innografo sacro e a lirico profano, a poeta tragico, a romanziere di colore storico e locale e romanzesco nel *Fermo e Lucia*, precludendo alla eroica, immediata rifusione e ricreazione gloriosa. E fin qui la riforma del linguaggio, in connessione intima con la complessa gravità della conversione religiosa, fu l'abbandono della lingua, appunto classicheggiante, del classico « diletto » e della licenza e dell'incredu-

lità. Ma nella morte di Ermengarda, nella *Pentecoste*, sopra tutto nei *Promessi Sposi*, la lingua in sé è poetica, è la poesia.

Così in Verga pure: per esempio, nella novella *La lupa* e nelle altre sicule, e nei due grandi romanzi, e in *Cavalleria* dramma. L'uno e l'altro scrittore, infatti, ebbero comune un ritorno, ma diverso, come quello di Manzoni giovane da Parigi a Milano e alla Lombardia e all'Italia; come quello di Verga maturo alla nativa Sicilia costiera e dell'Etna. Questo, per lui, rappresentò un ritorno, in ogni senso, di limitata estensione a esplorazione ed esperienza e ricordo: e tanto lontano fu da conoscerne e natura e sorte, e ispirazione e linguaggio, che il ciclo dei *Vinti* avrebbe dovuto toccar la Palermo nobiliare, la Roma politica, la Firenze intellettuale; e *Il marito di Elena* sta fra *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*, con la sua levatura e qualità estetiche medie e mediane. Il rientro in patria, invece, del Manzoni, adempiva ad una riforma, come tutti sanno, non solo morale e letteraria, ma ben anche civile e religiosa.

Quanto alla lingua, essa è il portato d'una creatività essenzialmente originale, poetica e geniale nell'uno e nell'altro scrittore. Nel Manzoni maturò in assidue meditazioni dottrinali e nell'esperienza del lirico e del tragico e del romanziere primo, cioè del *Fermo e Lucia* criticato nell'atto stesso di scriverlo, dato che fu ripudiato e ripreso, l'anno 1823, immediatamente nei *Promessi Sposi*. Nel Verga, la sua lingua sbocciò come prodotto istintivo, naturale, familiare, come il suo vero e sincero prodotto non ignaro della propria origine e qualità, ma appunto in quanto conscio e obbediente ad esse nella loro espressione irriflessa e quasi immediata.

Ed ecco che creatori, in quanto tali, fertili e ineccepibili, d'un linguaggio proprio vivente e vitale, il siciliano, che non teorizza, o ben poco, si trova ad esser artefice d'un'opera letteraria, com'ho detto, italiana di Sicilia e siciliana d'Italia; il lombardo, che teorizza fino ad una sorta d'esaurita esasperazione filologica e pedagogica e critica, alla cerca dell'uso comune e unitario, si trova ad aver creata un'opera letteraria non pur di bellezza ma di lingua essenzialmente inimitabile, in quella *potenza* inappariscnte e dimessa, che il grande critico delle teorie linguistiche manzoniane, Graziadio Ascoli, notava nella « mano » dello scrittore.

In un tratto capitale convergono e divergono Manzoni e Verga, che l'uno e l'altro sopravvissero a sé stessi.

In Verga, naturale stanchezza dell'età confuse e celò, anzitutto a lui medesimo, il fatto di un impossibile e di un assurdo, come quello di voler tornare, dopo *I Malavoglia* e il dramma di *Cavalleria*, dopo *Mastro don Gesualdo* e le novelle isolate, al dimesso realismo romanzesco medio e mediano, come ho detto, spaesato, o vogliam dire « continentale ». Tanto per dire, *Il marito di Elena*, tornandolo a considerare, non è lavoro d'uno stanco e d'un esausto, ma proprio in ciò può dare il senso di quell'impossibile ed assurdo, sto per dire innaturale, che alienerà la mano dello scrittore sulle pagine della *Duchessa di Leyra*, tante volte e tanto tempo presa e abbandonata e ripresa. E in questa infausta e dogliosa fatica vana, si mostra, alla fine della grande avventura del Verga siciliano, la vera ed ultima natura di essa, fatale e spontanea, indeprecabile come ogni vivida vocazione nel suo prodotto. E sulla « Duchessa » c'è quella confessione umile e penosa, che il romanzo gli faceva sentire il peso degli anni, nel 1920, dopo superpergiù tre decenni di un'inerzia creativa di cui non gli era stato e non gli era dato di riconoscere l'originante origine nella propria grandezza e vocazione.

Ecco Manzoni, invece, compie netto e volontario rifiuto all'arte e alla poesia, che nei *Promessi Sposi* del 1827, avevano adempito e compiuto la poesia manzoniana e il suo destino. La rinuncia, però non sta nel ridursi di lui a quella puntigliosa e in buona parte superflua revisione linguistica e ortografica che fino al '42 maschera e illude l'inerzia dello scrittore, e ad un rodimento che arriva a ragionare la pretesa illegittimità estetica del capolavoro, perché misto d'invenzione e di storia. Sta semmai, la rinuncia, piuttosto nell'assunzione di dottrine filosofiche e teologiche come termine di promessa o di raggiunta pacificazione; sta nella elaborazione di un quanto mai antistorico raffronto apologetico del Risorgimento italiano con la Rivoluzione francese, raffronto dal quale traspare l'avversione del filantropo illuminista e del cristiano verso la storia e verso il mondo, cioè verso il regno del fanatismo, e verso quello dell'Avversario nell'agostiniana *città dell'uomo*. E la storia, a considerarne le atrocità e le iniquità e i ridicoli, tenta l'umano spirito, se non si scansa nell'ironia, a precipitare fra due deliri che son due bestemmie,

dice il Manzoni: o incolpare o negare la Provvidenza. Tentazioni di quest'ordine, cioè dello spirito, quante e quali possa e debba averne patite, non minori dopo che prima della rinuncia poetica del '35, sono, come ho detto, asceticamente seppellite nel segreto, nel silenzio, nell'abnegazione non pur dell'uomo ma propriamente del devoto, del penitente, del fedele.

Ma della rinuncia in sé stessa, il foglio in cui è consegnata e ch'egli ha serbato senza farne confidenza se non forse ai confessori, innesta le quattro superstiti strofe di settenari non solo nell'indelebile ricordo di quel Natale di spasimo in cui gli morì quella in ogni più alto senso compagna della sua vita, Enrichetta, ma in una capacità, in una realtà di ispirazione e creazione poetica, e propriamente lirica, che esse dichiarano più viva e impetuosa, più patetica e più ardita che mai, quando da anni e per tanti anni il creatore nel senso pieno della parola, taceva ed era per tacere fino a morte.

Quel tronco d'inno incompiuto, e, com'ho detto, capolavoro fra i poetici capolavori dell'incompiuto; insurrezione suprema dello spirito e dell'umanità del poeta, gridante concitato a Gesù neonato in braccio alla Madre, il suo mistero inattuabile e incomprensibile non che sovrumano e misterioso, ardisce, quell'insurrezione a Gesù, di attrarre, con una specie di disperazione, la divinità del Cristo all'umanità dell'uomo. E, giova rimeditarlo, presagio tremendo, su quella « natività », in quel tragico « presepio », incombono ed immangono la notte del Getsemani, e il « prego inesaudito », la croce del Golgota, su cui la Madre lo « vedrà morir ».

Certo, un rimprovero non è, nemmeno nella più affettuosa ingenuità d'affetto ingenuo; però, l'aggressiva domanda spasimante resta aperta, se anche implicita ed implicata, come a dolersi di Cristo, che si sia sottomesso, e di conseguenza abbia sottomesso l'uomo al dolore. E il grido di dolore dell'inno, non certo, in un Manzoni, dimentica la Redenzione e il sacrificio di Gesù Cristo: di fatto e nel fatto poetico, per altro, la virtù concettiva ed espressiva del poeta in quel momento non appar disposta né a concepirla né ad esprimerla. È, bensì, solo un istante.

L'epiteto che tronca sulla prima parola della quinta strofa l'inno, chiude nella virgiliana didascalia in calce al foglio, « cedere manus », la nota che nell'animo del credente può recare i sentimenti più contrari e contrastanti,

se certo non a dubitare della carità redentrice di Dio, però a disperare di saperla pensare e di poterla dire. *Caddero le mani*, ripetiamo, non significa stanche, come la mano di Napoleone autobiografo a Sant'Elena, ma impotenti e come fiaccate dall'impotenza del verbo poetico, che, cominciando: « Sì che tu sei terribile », finendo nell'epiteto: « Onnipotente! » non conclude, tronca, ed anche in questo e in una trascendentale suggestione di induzioni e deduzioni taciute ma implicite, sta in segno, è anzi il più alto, della natura del riserbo e segreto e silenzio ultimi manzoniani. E di tal qualità non occorre ripetere che è mistica e ascetica e devota, ma per intenderla pienamente, occorre considerarla non in sé sola e solitaria d'estetica o anacoretica solitudine, ma sul fondo di realtà d'una vita travagliata dalle ansie del carattere e del pensiero, da un'inquieta volontà e invalidità d'azione, funestata poi da tragica sequela di sventure fin sull'orlo della tomba. E vien di fare un raffronto.

Leopardi, si condoni al lungo studio e al grande amore per la triade geniale della tradizione ottocentesca italiana, Leopardi è un giovane fervido di vita e di brama di vivere, crucciato, tormentato, disperato, ma come si dice disperata violenza quella della passione. Ripetendo per lui la favola greca omerica, gli dei gli negarono la felicità e gli diedero il canto. Che in lui si distingue per quel che l'estetica romantica definisce come puro genio, ossia grazia e illuminazione; quelle che in lui si producono come genio lirico; in Verga come genio narrativo; in Manzoni come creatore di un'epica religiosa.

È così che fra i tanti ingegni e grandi ingegni di scrittori del loro secolo, un lombardo e un marchigiano e un siciliano costituiscono in storica pienezza di necessità e di esperienza, la triade italiana poetica cui compete la qualifica di geniale, e che ha dato vita a Lucia, Silvia, Santuzza: tre simboli e persone d'innocenza e di amore e di passione: « Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! » « Silvia, rimembri ancora? » « Non vedete che piglio morte e passione? ».

Parole di poesia: il che significa alla caducità nostra umana, immortali: e in parità di grado e diversità d'accento, grande è la forza creativa vitale che dalle tre terre native, in tre grandi personalità, espresse, ossia distinte, e ispirò, ossia sintetizzò, nella tradizione e nella lingua d'Italia un fatto: il

fatto di Manzoni e Leopardi e Verga. Ma Leopardi suscita un melodioso ricordo, che qui si fa poetico simbolo etneo.

Non a voi qui debbo dire che cosa significhi la ginestra sulle lave, allevata, pazienza di decenni, a rieducarle a fertilità. Fiore delle lave, giova a farci credere che se, riguardo alla tradizione poetica italiana i tempi si pronunciano e si preannunciano difficili e contrastati, la capacità nostra creatrice avrà radici pazienti e vigorose a trarne fiore bello e fragrante, come la ginestra dalle lave.

L'unità spirituale d'Italia e della lingua d'Italia si giovò d'esser naturale in Leopardi, studiosa in Manzoni, avventurosa in Verga. Grande in tutti e tre, sicché in nome loro si può dire che se il mondo non intenderà più l'italiano, non ci perderemo noi.

D'altronde, la ginestra da Leopardi è stata eretta a segnacolo di armoniosa speranza di concordia umana: quel che significa grazie alla tenacia dei coltivatori etnei, non occorre dirlo.

Non che simbolo, è un ammonimento e un incoraggiamento e conforto.

RICORDO DI UN'ESPERIENZA

In fatto di lezioni manzoniane, dirò quella che a me è venuta concreta, dall'esperienza televisiva sul testo dei Promessi Sposi.

Non è un « segreto di fabbrica » se dico che al racconto e commento manzoniano, nel nostro teleromanzo, è stata conferita notevole frequenza e larghezza di interventi, appunto narrativi e di commento e accompagnamento morale e poetico, e che di questi interventi dell'autore, e in tutto il dialogato del teleromanzo, è stato seguito il criterio e la norma della più esatta fedeltà al testo: criterio e norma che ritengo, non che giusti, doverosi, inderogabili, neanche discutibili, secondo il precetto: noli discutere adversus negantem principia. Voglio dire, se la lingua e il discorso di un'opera d'arte e di poesia si giudica che non si adattino o non reggano alla prova della rappresentazione televisiva, c'è un solo partito giusto e sano a cui si deve ricorrere; ed è, non farne di nulla, lasciar perdere e rinunciare. Parlo, s'intende, di opere d'arte e poesia vere; quindi, non manipolabili.

Con questo, confesso che da quella speciale forma di esame e scrutinamento tecnico che viene imposta dal suo lavoro allo sceneggiatore, nel caso specifico al sottoscritto e a Sandro Bolchi, risultava un senso non privo di inquietudine. Proprio, a volte, in quanto e quando lingua e linguaggio riuscivano più efficaci, più caratteristici, più stilisticamente e artisticamente belli e manzoniani, più veri ed espressivi; proprio allora veniva di chiederci a volte come avrebbero resistito alla rappresentazione, alla recitazione.

Tutti sanno che il Manzoni, dopo gli inizi poetici, classici non pur di lingua e stile ma ben anche di spirito e d'ispirazione morale e filosofica, razionalistica e stoica, illuministica ed umanistica; inizi tutt'altro che incerti o falliti, anzi, sicuri e riusciti splendidamente; tutti sanno che il Manzoni, dopo tali inizi e in intima rispondenza con la sua conversione religiosa, ebbe a crearsi un linguaggio nuovo, che nei primi Inni Sacri non manca di una sua asperità difficoltosa, ma necessaria, e vigorosa, e che nella Pentecoste e nelle liriche così poche e grandi, e nell'Adelchi, sorge a potenza e luce di pensosa e affettuosa, di alta poesia in lingua e stile e spirito eroico, tanto nell'inno quanto nella tragedia, in conformità con la natura estetica lor propria.

Accingendosi a scrivere il romanzo, rendendosi conto di una difficoltà di cui egli ha descritto con drammatici e patetici accenti il modo e i motivi linguistici e lessicali di scrittore a cui la parola in prosa veniva in dialetto e in francese e in latino prima e

più propria che in italiano, nell'italiano dei testi e dei vocabolari e suo di lirico e tragedia, il Manzoni dovette «sliricarsi» (l'espressione è sua), e diseroicizzarsi, per creare un linguaggio familiare, semplice, naturale, conformato a quel famoso uso adatto alla nazione, ch'egli credette di trovare nei fiorentini ben parlanti.

Quanto e per quanti versi la teoria manzoniana della lingua non abbia retto e non regga alla critica, è superfluo dire e fu detto subito da un filologo come Graziadio Ascoli; ma quel che importa al caso nostro, nel proporre cioè la lingua del romanzo manzoniano all'ascolto del vastissimo pubblico televisivo, è che il criterio dell'uso, non pur toscano ma italiano, e anzi linguistico ed estetico, la ricerca della semplicità e dimestichezza e naturalezza, non che linguistica, anzi stilistica e artistica e poetica, servirono a produrre in lui scrittore di romanzo potente e delicato, ricco di vigore e di finezza, di rilievi e di sfumature, un linguaggio mirabile sotto ogni riguardo, ma anzitutto per una originalità personalissima, esemplare quanto inimitabile, sommanente ed esclusivamente manzoniana. Di quante venature e sfumature e coloriture, e anche screziature, lombarde native, toscane acquisite, letterarie colte italiane e francesi e latine, sia fatto quel linguaggio, si sente senza bisogno di analisi, subito e solo leggendo, e ancor più ascoltando. È sì lingua semplice, naturale, spontanea, ma di semplicità e naturalezza e spontaneità essenzialmente manzoniane, come la poesia dei Promessi Sposi, segreta, quasi disincantata, stupendamente inappariscente.

Tanto originale, che la lingua manzoniana se si confronta con quella dei classici nostri, appare proprio in quelle tre qualità la più studiata, come lingua, la più esquisita e raffinata, personale e sua in senso particolare ed esclusivo, anche linguisticamente unico.

Si può quindi comprendere che lettori colti e sensibili gustino e si affezionino anche a quelle che ho chiamate screziature linguistiche, cioè ai segni dello studio di quella naturalezza, dell'artificio di quella semplicità, della ricercatezza di quella spontaneità, e di una quasi affettazione di modestia e frugalità linguistiche, senza dire dei tratti in cui il dialetto lombardo si vendica, per così dire, del toscano, e la lingua letteraria fa i suoi inganni a quell'uso, con modi e vocaboli e inflessioni speciali e speciosi, in ogni caso affatto insoliti e fuor d'uso.

M'era pertanto venuto il dubbio che lo stile manzoniano potesse riuscire in qualche suo tratto e timbro, e in un suo colore generale, velato e venato di una quanto mai delicata maniera, bellissima ma anche pur manierata, e difficile o sconcertante per il

più vasto e diverso pubblico che sia mai esistito, com'è quello della televisione. Insomma, per uno spettacolo teleromanzesco, ebbi sospetto che fosse una lingua preziosa proprio nella sua modestia. E poi, non è che le parole acquistino naturalezza e semplicità nella recitazione dell'attore, artefice aggiunto all'artefice con una sua tecnica quanto mai artificiosa, che, per contrasto, dà risalto vivacissimo, e negativo, a tutto ciò che sa comunque di studiato e raro, appunto di prezioso.

Era un dubbio che avrei tenuto per me, dato che, in ogni modo, un teleromanzo dai Promessi Sposi sarebbe stato di per sé cosa grande e stupenda, specialmente se ed in quanto fedele al testo immortale.

Ma posso lietamente confessar quel dubbio, perché non corsero fin dalle prime prove e registrazioni molte battute di dialogo né molte proposizioni di narrazione e commento, prima che io e tutti quanti gli addetti al lavoro, che ricevono e danno una prima e molto significativa impressione, sentissimo e ricevevamo la sensazione e la certezza che il testo serbava anzi metteva in luce e in risalto quel pregio, quella dote stilistica che nella terminologia del mestiere artistico vien designata come « vero » e « verità » d'espressione e virtù comunicativa.

Che tale dote sia mirabile nel testo manzoniano, è certo noto, ma si avvera per virtù di una poesia che ha il suo stilistico e linguistico « vero » e « verità » d'espressione, in sé e per sé, in una qualità d'accento personalissimo, che può a volte sfiorare quel che nel mestiere si dice « maniera » e « manierato ».

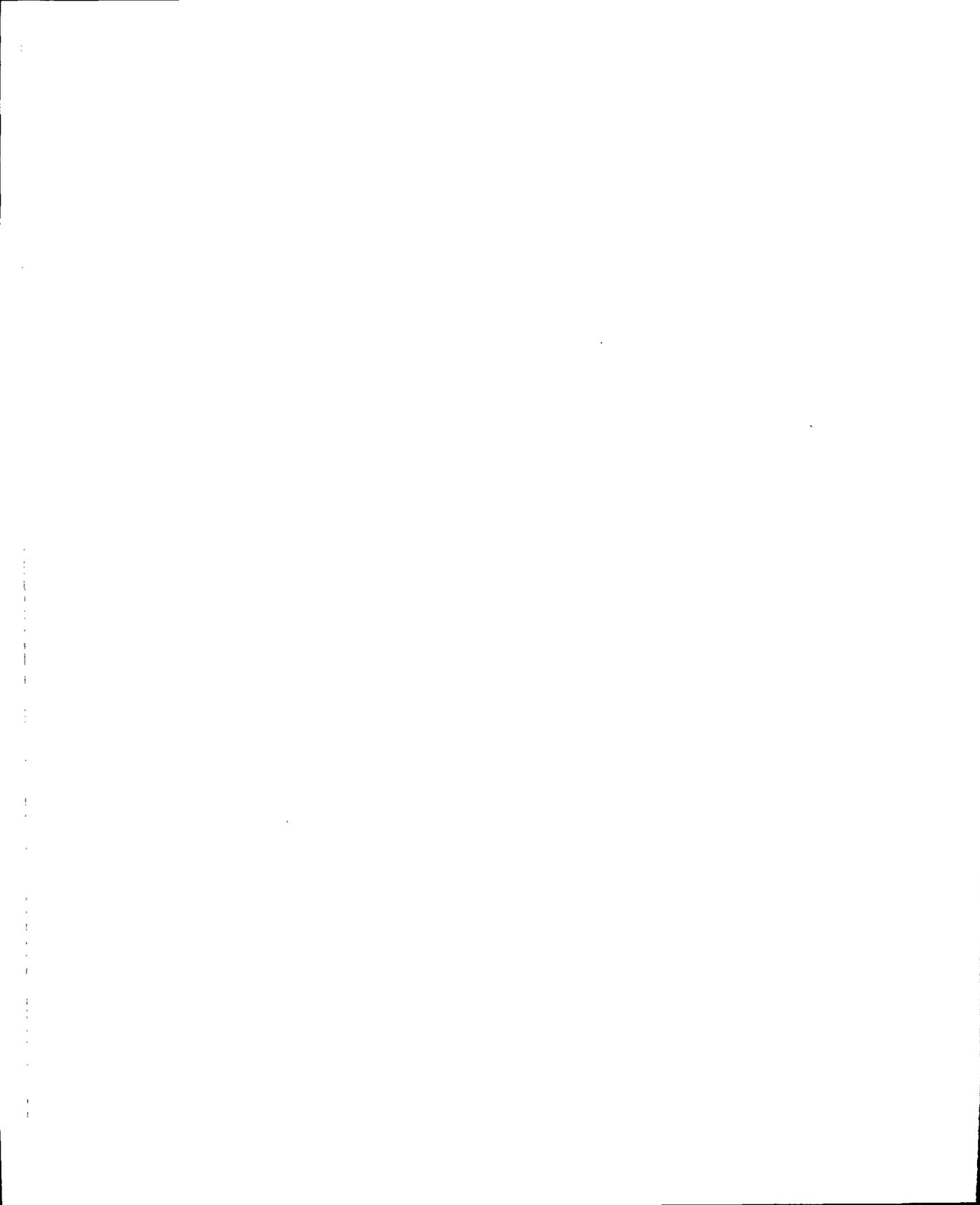
S'intende che la poesia vera non desume né subordina lingua e linguaggio da fatti esteriori ed a regole e nozioni prestabilite, quali, nel caso, sarebbero l'uso o il disuso dei vocaboli. Semmai, e particolarmente nel caso del Manzoni che intorno al criterio dell'uso si travagliò tanto, coteste e qualunque altra nozione esteriore, dalla poesia vengono interiorizzate e fatte intime e vitali.

Su ciò credo di poter fare un esempio dimostrativo. Estorto a Don Abbondio il nome del persecutore: — « Posso aver fatto » —, dice Renzo; e lo ripete nel rendergli la chiave dell'uscio in canonica, luogo sacro, come gli rimprovera Don Abbondio rinfacciandogli il sacrilegio delle sue violente minaccie.

« Fallare », fuor che in un proverbio che l'ha serbato in consonanza e allitterazione, « chi non fa non falla », non è e non era dell'uso e della lingua parlata. E anche il vocabolo « fallo » sussiste nell'uso principalmente perché adoperato per eufemismo a indicare un tipo particolare d'errore, ossia quello di donne cadute in colpa d'amore.



Francesco del Cairo: *San Francesco in estasi* (Milano, Castello Sforzesco)



Né so che « fallare » sia stato comune, non che della lingua corrente, neanche di quella letteraria; e se il Tommaseo nei Sinonimi lo dice dell'uso moderno, sospetto che vi fosse indotto da questo luogo manzoniano. In ogni modo, non suona semplice e schietto e naturale, ma ricercato, studiato, e neanche esente da un'affettazione di gravità. E per quanto Renzo sia buono e disertò parlatore, come dimostra a proprio scapito all'osteria il giorno di San Martino a Milano, non direbbe, credo mai: — « Posso aver fallato ».

È, di fatto, che non lo dice propriamente l'umile tessitore Renzo Tramaglino, ma per lui lo scrittore Alessandro Manzoni, perché « fallare » è, in quel luogo, non che proprio, insostituibile.

Insostituibile in quanto gli usuali e popolari « sbaglio » e « sproposito » non farebbero al caso, dato che non descrivono la gravità del « fallo » di cui Renzo ha ormai coscienza, e per di più, per il loro significato corrente e primo, riuscirebbero equivoci, dato che Renzo non ha sbagliato nel suo intento di cavar da Don Abbondio il nome dell'iniquo persecutore, di quel Don Rodrigo di cui la paura ha reso complice il malcapitato curato. Così darebbe equivoco il vocabolo « errore » e « errare », d'altronde, come sinonimo di « fallo » e « fallare », altrettanto ricercato, poiché proprio del linguaggio religioso e ascetico, del pulpito e del confessionale. Resterebbero « peccato » e « peccare », ma impropri: da una parte infatti Renzo sa di aver peccato, e non potrebbe dirlo dubitativamente, mentre da un'altra parte il termine nella sua accezione religiosa escluderebbe la considerazione di quel che a lui, e all'autore, preme che sia adombrato nella parola: ossia, che Renzo ha, se non proprio giustificazione, molte e gravi scusanti. « Posso aver fallato » è ammissione giudiziaria di colpa, ma umana e troppo umana, dove la religiosa confessione del peccato, oltre a non conceder dubbi nel suo reato di violenza sacrilega, imporrebbe, prima e fuori d'ogni scusante, la mortificazione e contrizione e pentimento, a cui non è e non può essere disposto Renzo vittima, non che della violenza di Don Rodrigo, del raggio di Don Abbondio.

Né Manzoni, per coerenza poetica che è insieme pietoso e giusto sentimento di umanità e compassione, vuol che egli vi appaia disposto, neanche per improprietà ed equivocità di parola. « Aver fallato » è dunque, non che proprio e pieno, vocabolo insostituibile ed unico a dir la colpa e il grado e la qualità e le circostanze della colpa, tali che il colpevole, nell'ammetterla, è e non può essere dubitoso e incerto, reticente e ritroso.

Empiricamente, psicologicamente, fisicamente, è una di quelle congiunture in cui uno cerca la parola, e, stando alla lettera, non la troverebbe o non troverebbe quella che ha trovato il poeta, compendiosa, concettosa, efficace, espressiva anche nel suo colorito di vocabolo raro e inconsueto, quasi prezioso e difficile.

Il lettore non pena troppo a riconoscere la convenienza e il significato, e ben presto lo apprezza e lo ammira, ma a questo punto torno all'esperienza pratica, concreta, della rappresentazione televisiva. Per l'attore, e s'aggiunga odierno attore, e si consideri che insomma il vocabolario manzoniano vuol pur essere consueto e semplice; per l'attore non è una battuta facile a dirsi, ma in cotesta stessa difficoltà riuscirà espresso, impercettibilmente quanto certamente, il colore della perplessità e della tanto varia e contrastata reticenza di Renzo nel render la chiave a Don Abbondio.

È un rilievo, questo, di carattere tecnico e naturalistico, d'esperienza tutta particolare ma concreta, che, mi pare, valeva la pena d'esser detta, in quanto va riferita a quella coerenza cosciente e spontanea, intuitiva e razionale, che nel riconoscere i dati di fatto d'ogni ordine e qualità, come quelli di genere linguistico, tutti li assume alla propria legge; ed è, mirabile nei Promessi Sposi, la coerenza poetica.

POETA ED ASCETA

Tutte le opere, anche le rifiutate e le incompiute, e in edizione a buon prezzo, del Manzoni, come ogni iniziativa intesa a favorire la conoscenza del grande scrittore, è, in genere, buona cosa e buona idea. In particolare, vien fatto di chiedersi quanto abbia contribuito a generar l'idea e a confortare il proposito, il centenario della morte.

Queste celebrazioni, infatti, quand'anche non rimangano meramente cerimoniali e cerimoniose, di solito risultano a confermare il nome storico e la figura tradizionale e la gloria accademica del commemorato. Classico prima della ricorrenza, classico più che mai dopo, che la critica non attenda coteste scadenze per le sue indagini e riflessioni, è logico e naturale. Nel caso del Manzoni, il carattere umbratile, e ombroso, della sua personalità biografica e la severa e serena perfezione finale dei risultati estetici nell'opera

del lirico, dell'innografo, del trageda e del romanziere, davano a prevedere che il centenario gli avesse a confermare e irrigidire la qualifica di classico, per così dire, senza discussioni. E, per esempio, il lavoro di riflessione e di ripensamento critico intorno al Manzoni, di Benedetto Croce, poteva far credere che non pure il suo, ma il giudizio generale sull'autore dei *Promessi Sposi* fosse definitorio e definitivo, e che sulla sua figura umana e religiosa, di pensatore e di poeta, si fosse stabilito e fissato un consenso fondamentale e pacifico. Non più « parenetici » ma morali e moralistici tuttavia, i *Promessi Sposi*.

Che ciò non fosse e non sia, non sarà stato il centenario a dimostrarlo, ma ha concorso a metterlo in luce, col ravvivare i contrasti, non che dei giudizi, dei sentimenti intorno all'uomo ed all'opera e all'esser suo storico.

Dell'uomo e dell'animo suo essenzialmente e intimamente difficile con sé e con gli altri come moralista e come credente, si è abbandonata quell'immagine di un Manzoni bonario, indulgente, conciliativo e remissivo, tanto falsa quanto insulsa, e contrastante con la vera essenza d'ogni suo carattere: a non dir altro, con la vicenda biografica che non fu mai agevole, spesso penosa, ardua sempre, e, nei riguardi suoi personali domestici, tragica per le molte sventure, ascetica per la severità della sua stessa fede.

Aver abbandonata la suddetta immagine non vuol per altro dire che si sia determinato un consenso dei giudizi e dei sentimenti, semmai discordi e contrastanti più che mai, come ho detto.

E si può ben aggiungere, indagando sull'opera e l'operosità del critico e del dottrinario e dell'autocritico, che esse furono più che assidue e indefesse, continue, dai primordi alla fine, senza risolvere le antinomie logiche, creando più che solvendo difficoltà ed obiezioni. Del che il lettore ricaverà ampia e severa cognizione dalla lettura appunto del critico ed autocritico; ma ben anche e ben più emotiva, ed esteticamente drammatica, sarà la sua comprensione del Manzoni artista e poeta, quand'egli, il lettore, riscontri sui testi, gli impetuosi, i violenti, i catartici passaggi dello scrittore, le sue riforme morali ed estetiche, linguistiche e filosofiche, religiose e poetiche.

Tali, e cioè radicali, rinnovatori, e purificanti il trapasso dal giacobino *Trionfo della Libertà* a una letteratura di satira mondana e di idilliche ele-

ganze e di moralità filosofiche, stoiche nel carne in memoria dell'Imbonati, involute in una involuzione mitologicheggiante nell'*Urania*. E in tale involuzione dell'*Urania* si decide il ripudio della letteratura di stile e genere classicistico, che nel carne per l'Imbonati è pervenuta a un'espressione intensa e schietta di gravità e convinzione morale, a cui non è estraneo il fatto che il carne stesso implica polemico consenso alle ideologie che avevano confortato la madre di Alessandro, Giulia Beccaria, all'abbandono del marito legittimo, e all'illegittimo coniugio con l'Imbonati. Sicché il carne difende la condotta della madre e la tolleranza, la connivenza del figlio.

Altro non mi spetta, ed altro non mi arrego, che di notare, tratto fondamentale delle conversioni manzoniane, il loro carattere complesso, etico e letterario, letterario in quanto e perché etico: ovviamente tale carattere riceverà vigore e rigore e profondità, quando la fede recuperata avrà proposto ed imposto allo scrittore il trapasso capitale dallo stile, nel più profondo senso della parola, dal bello stile classicistico a quello degli *Inni Sacri*, che dall'èmpito e quasi affanno gioioso della fede recuperata ricevono violenza di stile ecclesiale e liturgico, non meno che dalle Scritture e dai testi religiosi.

D'altronde, è noto che cotesta conversione letteraria era maturata in severa ed intima connessione col dramma spirituale della conversione dall'ideologia filosofica alla teologia cattolica, col dramma familiare della conversione della moglie Enrichetta Blondel dal calvinismo al cattolicesimo. Sul quale dramma familiare ed umano, la delicatezza del riserbo manzoniano pose la sua ombra discretissima, mentre sul processo propriamente religioso della rivelazione illuminante, il segreto di lui quanto visse, dal 1810 al '73, fu sempre ed inflessibilmente, non che umano e psicologico, ben anche sacramentale e devoto: segreto mistico di un mistico silenzio; e a determinarlo e insieme a perfezionarlo concorse l'abbandono, che fu pur segreto e violento, della poesia lirica, con l'interruzione tanto necessaria quanto volontaria, nel '35, del frammento intitolato *Il Natale del 1833*.

Ma dal '10 al '27, ch'è la stagione della creatività manzoniana, i tempi e i modi e i prodotti di essa, si leggono nelle opere di riflessione dottrinale ed autocritica, e specialmente nella corrispondenza col Fauriel, di interesse letterario europeo; viva e vivida riflessione, a ben leggere, drammatica, nelle

opere d'arte: nei contrasti, come quello per cui l'ispirato entusiasmo lirico della *Pentecoste* la fa sovrastare e la isola sugli altri *Inni Sacri*; nelle antinomie insolute e insolubili, come quelle del giudizio su Napoleone nel *Cinque Maggio* e su Carlomagno nell'*Adelchi*; nelle reticenze e preterizioni, come quelle per cui il pensiero del Manzoni viene in ultima analisi eluso. Eluso, per esempio, sulla storia del « sacro romano impero » e della Roma pontificia, in *Adelchi*. E, di fatto, su tali istituzioni e fatti, come sulle elezioni e le pretese degli uomini d'azione a credersi e a farsi credere esecutori di disegni provvidenziali, sostenitori della fede, aveva ampie e diverse obiezioni, dalle serie alle ironiche, dalle religiose alle scettiche. Grave, fra le antinomie del suo pensiero con sé stesso, può esser quella che stabilisce una preferenza, poetica e propriamente romantica, a favore dell'uomo di guerra, nel caso il Carmagnola, a scapito dell'uomo politico, nel caso il Doge e il suo Consiglio. Capitale, fra tali antinomie, quella per cui *Adelchi* non tanto si immola, eroica vittima, a un dovere storico concreto, quanto piuttosto si sacrifica, ascetico e mistico martire della tremenda verità rivelatagli non pur dall'« ora estrema » ma dalla vicenda sua e della sorella Ermengarda: che il mondo è possesso della « feroce forza » da cui procedono il sopruso, l'ingiustizia, l'iniquità del peccato originario e della maledizione divina immanenti.

Adelchi, morendo, affida l'anima a Dio invocando il Redentore con un « concetto », un'ingegnosa e stanca arguzia poetica, che non è indice di stanchezza di fede ma di stanchezza dell'arte: in quanto tale, sfiduciata di sé, impari e inadeguata, non che a risolvere, nemmeno a rappresentare il « gran segreto », dice *Adelchi*, ch'è « la vita »: « e nol comprende Che l'ora estrema ». E lo comprende, dice Ermengarda, in quanto « sente » il sopraggiungere di Dio.

Non è una conclusione ma un'ascetica e mistica remissione, rinuncia, abnegazione: di intensa, struggente efficacia nella morte d'Ermengarda, in quella di *Adelchi* patetica pure, ma, in ultimo, evasiva.

Tutto quel che si può leggere ed intraleggere nelle due tragedie, compresa un'esortazione patriottica e un'allusione allegorica politica risorgimentale, riesce come rinunciato, per dirlo esattamente, come abnegato in una

abnegazione e rinuncia dell'arte a sé stessa, in una immanente reticenza religiosa, poetica, pratica, e, salvo nel '21 e nel '48, anche politica. In fatto d'arte e della sua poesia, *Adelchi* e *Pentecoste* sarebbero state non conclusioni ma rinuncie, bellissime e patetiche anche come tali, se la poesia del Manzoni non avesse anche in esse maturato il capolavoro.

Poteva accettarle, proporle, proporle il fedele, il credente, il penitente, quello che a creazione poetica adempiuta e rinunciata fu asceta e mistico del silenzio spirituale: non l'accettò, non se la propose, nemmeno, direi, la pensò l'artista nell'insorgere del suo insopprimibile e inconfutabile genio creativo, originario, nativo e sorgivo.

Documento e testimonianza, il *Fermo e Lucia*, romanzo, e romanzo di romantico genere storico, nebulosa, plasma, o, se si preferisce, conglomerato da cui nacque l'opera che non ha genere, né storico né d'altra qualità, e non è romanzo, ma semmai poema prosastico di genere e stile tutto suo.

Il natale del *Fermo e Lucia* non segna una riforma né segue una conversione, se non in quanto lo è, radicalmente e dal nuovo, allo stesso modo e per la medesima legge ed autonomia che costringe lo scrittore a riprendere daccapo il lavoro poco men che appena finito. E sarebbe stata fatica disumana, paradossale ed assurda, se non desse a comprendere che il *Fermo e Lucia*, nell'impeto e nell'abbandono da cui è tutto invaso e pervaso e travagliato, fu anche scritto con animo critico, con una specie d'avversione di sé, che generava i *Promessi Sposi*, che li aveva generati nel *Fermo e Lucia*, materia sacrificabile, esperienza sacrificale. E vi preesistono nel come presentiti e predestinati alla rinnovazione, alla liberazione.

Ma liberati di che? Della lingua e del gusto e d'una tradizione letteraria; dell'esperienza letteraria precedente; degli intenti parenetici e apologetici; di esso stesso il *Fermo e Lucia*, in quanto l'invenzione fantastica vi è come istigata e istigatrice, fino al truce, all'orrido, al sordido, di una rappresentazione di colpa irredimibile, di sventura irrimediabile, di perdizione predestinata: l'uomo, creatura caduta e caduca; la società, congresso di futilità, di ridicoli, di stoltezze e d'iniquità; la storia, sequela di errori e presunzioni e pene e atrocità, da indurre la mente, come i nefasti della *Colonna Infame*, ad *accusare* o a *negare* la Provvidenza. Sicché anche il color locale e

il colore storico vi assumono un che di afflitto e afflittivo, di costretto e costringitivo, di cui i *Promessi Sposi* si liberano in quanto non sono romanzo di genere letterario, anzi, come ho detto, non sono romanzo.

Eppure, materia e giudizio sono uguali, anzi i medesimi. La differenza sta tutta nella poesia, è tutta estetica. Per esempio, l'ironia e la comicità, se sono conquiste del narratore, son pur diverse dall'una all'altra opera. Nel *Fermo e Lucia*, l'ironia, spesso sarcastica, è amara, elemento di quell'ideazione e immaginazione dominata e tormentata da pessimismo teologico e psicologico, moralistico ed estetico, che s'ostina, in sé stesso e nel commento, in uno stile vigorosamente barbaro e accidiosamente scolastico, trattatistico e ascetico, d'altronde potente e ingrato, a incriminare e illustrare quanto può scorgere di fatuo e maligno, di stolto e di perfido, di illuso e di malvagio, di buono inconsapevole e involontario, di voluto e saputo cattivo, nell'uomo e nella storia.

È un'accusa, un'incriminazione, che serba e dimostra, riceve e dichiara le proprie origini, le fonti sue letterarie e religiose, moralistiche e teologiche; che anzi si compiace di citarle nell'aspra e densa prosa, che chiamerei penitenziale, del commento del *Fermo e Lucia*.

Materia e giudizio, e, continuando l'esempio, ironia e comicità, son pure la stessa e il medesimo e le stesse nei *Promessi Sposi*, ossia nel *Fermo e Lucia* riformato e ricreato. È che la legge, la luce, lo spirito è diverso, in quanto nell'autonomia, nell'autosufficienza, nell'originaria e originante caratteristica vitale dei *Promessi*, la poesia prende legge e luce e spirito in sé e per sé, creativamente. È una creatività di cui il Manzoni respingeva fin il nome, leggendovi un'empia ed abusiva sinonimia, ma questo semmai vuol dire quanto la sentiva e l'aveva sentita in sé stesso viva, matrice della perfezione dei *Promessi Sposi* e della loro resurrezione e liberazione in contemplatività estetica pura e inevitabilmente, trascendentalmente serena.

L'urgenza festosa ed ansiosa che lo sospinse alla tanto minuziosa quanto capitale riforma, mostrano l'impeto d'una conversione e l'imperio di una vocazione, definibili, in quanto essenzialmente estetiche, in termini e concetti filosofici che il Manzoni, e anche il Manzoni rosmignano, ricusava. E stando sempre ancora all'esempio dell'ironia e del comico, di quella par-

ticolare, di filosofica definizione romantico-idealistica, egli fu partecipe, ma ne avrebbe negata la definizione, respinta l'origine, se n'avesse avuta maggior nozione.

Di fatto, è uno dei capitali, creativi fattori estetici della perfetta bellezza dei *Promessi Sposi*, che si potrebbe chiamare e che il Manzoni avrebbe amato di sentir chiamare virgiliana, salvo che nel poema prosastico del cristiano anche l'ironia ed il comico e la serenità severa riflettono quello spirito non pur di carità ma ben anche di discrezione cristiana, per cui alla fine dell'epica vicenda e della gran tragedia del mondo, la parola conclusiva, sanatrice, pacificante, è quella che non presumendo di risolvere nulla dell'imperscrutabile e del mistero divino, in questo appunto vige e vale in bellezza poetica affidata alla parola dei semplici come Renzo, e d'una umile come Lucia, e d'un impenitente, e tanto lepidamente impenitente don Abbondio.

Etica ed estetica, nei *Promessi Sposi*, sono impietose soltanto a carico della presunzione e della malizia. E se, a conseguire la perfezione del creato poetico occorreva una sorta di pia anarchia remissiva, di scetticismo storicistico integrale, che, fuor dell'opera e della stagione creativa manzoniana si volge contro sé medesimo non senza sottigliezze iper ed ipocritiche, anche queste dicono quanto ardua a conseguire sia stata la bellezza del capolavoro. Il quale, sostanzialmente compiuto nel 1827, potrebbe tentarci a pensare che il poeta fosse esaurito e per così dire inglobato e sommerso nella quotidianità della sua riservatissima devozione, delle sue consuetudini, delle sventure che reser tragica la sua vita fin all'ultimo, recinta, anche fin all'ultimo, nelle due parole fra le tre ch'egli aveva ricevute, come supremo precetto dal moribondo Rosmini, suo dottore e suo santo: « *Adorare, tacere* ». La terza, che fu « *godere* », forse sorpassò le disposizioni e capacità mistiche del sempre tormentato Manzoni. Ma che il poeta fosse esausto, non è vero.

Infatti, il frammento, in sé e come tale, dell'inno intitolato al *Natale del 1833*, quando morì la moglie Enrichetta, dimostra, nel '35, che né la potenza creativa né il tormento meditativo del Manzoni eran estinti o affievoliti. Ciò che indusse e forzò lui a lasciarlo interrotto e incompiuto, è quel

che di tremendo e d'impensabile contiene e propone ed impone al pensiero il concetto del *Natale del 1833*.

Ch'egli non abbia svolto il concetto, ma non abbia distrutto lo scritto, appartiene al fatto spirituale creativo per cui quel frammento, capolavoro dell'incompiuto, è una severa luce sull'intimo segreto della esistenza del Manzoni e su di una sua non estinta virtuale creatività, rinunciata, soppressa.

La nota in calce, *cecidere manus*, non significò stanchezza o impotenza, lo dice il frammento, ma abnegazione, terrore del pensiero e dello spirito di fronte a sé stessi, ai loro culmini, al loro ignoto e al loro ed universo mistero.

RILEGGENDO (17 OTTOBRE 1973)

Dunque, il conto della figliuolanza del sarto nel XXIV dei *Promessi Sposi*, due bimbette e un fanciullo, non quadra con quello, due ragazzi e una bambina, del XXIX. Che Manzoni non se ne sia accorto mi par ostico ammetterlo. Forse, direi senza pretesa critica, se n'è accorto dopo che esemplari con la divergenza eran già fuori, e ha preferito non aggiungere ad un'incongruenza una variante, tanto più che quell'inciso: « chi sa se ve ne ricordate più! » potrebbe fungere, tirandolo alquanto, da intervento ironico. Fatto è che due ragazzi gli venivan bene, uno per « dare una scossa al pesco », che per la verità non è la maniera più adatta a raccogliere il frutto delicato del pesco, l'altro a salir « sul fico, a coglierne quattro de' più maturi ». E, già che siamo sulle sottigliezze, il Manzoni su questo punto dovette essere un po' distratto: « quattro » le pesche, infatti, « quattro » i fichi, « quattro » le castagne; e per cinque commensali adulti e tre giovinetti! Che se quattro sta per numero indeterminato, la ripetizione riesce e resta illepida.

Non così altre, che sarebbero sviste, se non fossero semmai geniali, efficacissimi arbitrii poetici: il saluto a Bergamo dall'Adda a fil d'acqua in barca, cioè di dove Bergamo non è visibile, ma è la salvezza, la libertà, lo scampo, la vita, e quel « Viva San Marco » con cui Renzo saluta la riva veneta sul punto d'agguantarla, non patisce indugi nella vena lirica dell'invenzione.

E la gran camminata, anzi scavallata di Renzo a salti e falcate e sotto pioggia dirotta e al buio, tempo una notte dal lazzaretto in Milano al paese in quel di Lecco, non vuol sottostare a misure e verosimiglianze topografiche, in quanto è la figura poetica della gioia di Renzo alla fine ormai delle sue traversie, del suo « risolvimento » in quello della natura nel temporale risanatore che si prepara nel cielo orrendo, afoso, del lazzaretto.

Ma anche se Manzoni avesse saputo che non fu vero che quell'« acqua portava via il contagio », non avrebbe, non avrebbe potuto levare o mutare o anche solo raffreddare con l'inserzione di una inopportunistissima nota di rettifica o dubbio critico ed erudito, la straordinaria bellezza e il significato e la commozione dell'imminenza del temporale nel lazzaretto affaccendato e come rinascente in quell'imminenza e in quelle faccende.

Nei molti mesi passati in quest'anno con Manzoni e sull'opera sua, credo di avere rilevato due punti, due figure, sui quali e delle quali la tradizione manzoniana non mette in sufficiente rilievo una caratteristica pur vivente e verace. Del resto, l'autore stesso raffigura con tanto spicco e vigoria d'arte il grottesco di Azzecagarbugli, e rappresenta con tanta efficacia quel che nel Conte Attilio è indole di caposcarico beffardo, che ne risulta in qualche modo offuscato al lettore l'ingegno del leguleio, e così l'intelligenza dell'uomo di mondo.

Infatti, Azzecagarbugli, ridicolo, goffo, sgraziato, è altrettanto e più iniquo, perfido, maligno, essenzialmente perverso in quanto conosce e adopera con malvagia destrezza e compiacenza la legge scritta e la legge in atto, il codice e la giustizia, non pure ad eluderle e ingannarle, ma a farne lettera e strumento d'inganno, di sopruso, d'ingiustizia. Egli è astuto come il Maligno, e malignamente compiaciuto di sé. Invece la mondana, nativa, naturale furberia e intelligenza di Attilio, proprio perché spensierata e sventata, pur connivente e fautrice e complice e fattrice d'ingiustizia e di superchieria, è ironica, spigliata, allegra, forse anche oltre l'intenzione manzoniana. C'è in Attilio un fondo simpatico, ovvero non odioso, per lo meno a confronto con la mummificata tetraggine nobiliare di don Rodrigo, che in fin dei conti è un imbecille. E per di più, un povero, non che di intelletto, d'animo.

Lasciando l'avvocato nel suo studio, laboratorio di inganno e dolo, e Attilio astutissimo in quella sede di pomposa dabbenaggine del Conte zio, al pranzo nella feudale bicocca rustica di don Rodrigo, nei riguardi di fra Cristoforo e della sua caritatevole quanto utopistica condanna di un uso, di un ordine, di un mondo, in cui la regola, la scienza, il codice cavalleresco avevano pure una loro ragion d'essere, Attilio col suo sarcasmo, Azzeccagarbugli con la sua « sapienza antica e sempre nuova », se ragione non hanno, non hanno neanche torto.

Del resto, il male a cui Attilio collabora, ha questo, in lui, di non essere stimato e neppur conosciuto come tale. Ch'esso abbia il sopravvento, mandando intanto « da Pescarenico a Rimini, che è una bella passeggiata », fra Cristoforo difensore dell'innocenza perseguitata, è cosa di cui non si dà, perché non ne ha pensiero, o, semmai, solo come di un puntiglio di gioventù scapestrata, ma fatto punto d'onore, impegno di casta, prepotenza ma per lui doverosa, da che è una congiuntura in cui bisogna « spuntarla ».

Il cugino, tirannello rusticante di secondo o terz'ordine, è ed appare al beffardo cittadino suppergiù un impacciato, spocchioso, intestardito, ma in fondo peritoso, incapace anche di passioni che non sian quelle della vanità e del puntiglio e dello smacco temuto o patito. Se non fosse una di queste, neanche darebbe la caccia a Lucia, che è più per scommessa con Attilio che per libidine.

Ma quel che non so se notato, notevole in ogni caso, è che il vero carattere di don Rodrigo in sé e nei riguardi del cugino, si rivela nel tempo della peste, la sera proprio in cui essa sta per dichiararglisi in corpo, allo sciatto e pomposo signorotto.

Quella sera, in « un ridotto d'amici soliti a straviziare insieme, per passar la malinconia di quel tempo, don Rodrigo aveva fatto rider tanto la compagnia, con una specie d'elogio funebre del conte Attilio, portato via dalla peste, due giorni prima ».

E guarda, vien fatto di dire, in che circostanza lo scontroso e di solito poco loquace signorotto è uscito dalla sua mutria, dal sussiego, dalla spocchia sua di casta e professione! Ma vuol dire, e la cosa si svela di colpo, e dopo tanto, e nientedimeno che in morte; vuol pur dire che don Rodrigo

non amava e non aveva amato il cugino. E certo la caratteristica di persone come lui, e come i suoi antenati dei famosi ritratti di famiglia, è di non amare nessuno; ma col cugino, per schernirlo così a due giorni dalla morte, era stata, non che disaffezione, avversione. Col suo spirito canzonatorio, con la sua superiorità sprezzante, col suo allegro umore godereccio, Attilio aveva pervaso di astio e rancore il fondo tetro e ottuso di don Rodrigo. Ciò spiega, ed occorre a spiegare quella « specie d'elogio funebre », che « aveva fatto rider tanto la compagnia »; ma a spiegare come quel rancore si fosse mutato in odio covato a lungo e manifestato con l'ingiuriosa allegria di quella sera, c'è la superiorità del cugino, l'umiliazione sorda e muta che n'aveva patito lui, smargiasso fastoso e goffo ed inetto.

Basta confrontare che cos'è il ricorso di don Rodrigo all'Innominato e che cos'è quello del conte Attilio al Conte zio. E infine Attilio, il giorno di San Martino e della scommessa perduta, aveva toccato don Rodrigo nel punto più scabroso e sensibile, quando l'aveva sospettato d'aver paura. Su questo punto, del rancore di don Rodrigo corrotto in odio, esploso in quell'elogio sarcastico, l'artista ha steso una di quelle reticenze di cui fu gran maestro.

E venne la peste, la « *scopa* », secondo l'impagabile don Abbondio, e portò l'avvocato del diavolo Azzecagarbugli « a Cantarelli », e con lui e tant'altri a morte il caposcarico e testafine Attilio: due personaggi più profondi di quanto non appaiano alla prima lettura.

CHIUSURA IN RIEPILOGO

Incaricato di terminare la serie di saggi critici coi quali la RAI ha partecipato alle celebrazioni centenarie manzoniane, esaminando i diversi modi possibili, scartando ogni genere di sunto e di riassunto, m'è venuto fatto di scorgere, in conclusione, quanto il Manzoni è figura vivente ed attuale negli intelletti e nelle coscienze: e l'ha dimostrato il centenario non senza disparità e divergenze d'ogni sorta e qualità. Questo, non soltanto perché egli è

vivo nella contemporaneità ideale del grande artista e poeta di genio, ma anche per i problemi e i quesiti e le opposizioni stesse ch'egli suscita e propone: problemi e quesiti di difficile, ossia vitale qualità. L'ha dimostrato in sede critica e di studio il centenario con singolare evidenza, ma immane è l'evidenza assunta dalla storia nel mostrarlo e confermarlo inesorabilmente, nel secolo e anno per anno, giorno su giorno da quello in cui chiuse la sua laboriosa, travagliata, più e più volte tragica giornata l'autore della *Pentecoste* e dell'*Adelchi*, del *Cinque Maggio* e dei *Promessi Sposi*.

Sono i capolavori, i creati, le immagini e figure liriche e drammatiche ed epiche della sua non pure poetica ma religiosa, non pure estetica ma cristiana ansia dell'imperscrutabile, in competizione col mistero, sia della volontà di Dio e sia dell'evento storico.

« Gran segreto è la vita, e non comprende — Che l'ora estrema », dice, eroico martire, Adelchi che sta per varcarla; ma « comprende » non significa ch'egli comprenda il teologale e trascendente « segreto » della vita: quasi implicando una sinonimia con *presagisce* e con *presente*, « comprende » significa soltanto che l'ultim'ora, ed essa sola, intende che la vita è segreto, e quanto grande: per Adelchi, per Manzoni, per l'umanità.

« Può esser gastigo, può esser misericordia »: la parola dell'eroico testimone ascetico di Cristo, fra Cristoforo, investe non solo la peste e la guerra e la politica che le ha causate, non la sola contingenza storica, ma la storia, la realtà effettuale. Castigo e misericordia, è carità, è l'imperscrutabile mistero della carità divina: la umana, che per divina grazia le risponde e corrisponde, dice, in voce d'amore e di speranza, in voce dell'unica creatura di perfetta umiltà cristiana, dice per bocca di Lucia, la inimitabile: « Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia ».

A noi, che nel secolo trascorso dalla morte di Alessandro Manzoni abbiamo visto gli estremi mostruosi dell'operato storico a spregio d'ogni carità e misericordia, verrebbe fatto di dire, se non fosse arroganza e imprudenza, che se non c'è carità nell'uomo, Dio non perdona nulla.

Che nella rappresentazione poetica di Manzoni ci sia tutto e di tutto, in bene e in male, è tanto vero quant'è vero che nel secolo nostro c'è stato e c'è di tutto, in bene e in male, ma, nel male, in grado orrendo e tremendo.

Questo è dimostrato non che dalla storia, dalla cronaca. Ed essa dimostra pure, angosciosamente, quanto auspici e moniti, invocazioni e aneliti a quella grazia redentrice che l'uomo non può meritare ma deve chiedere, siano impediti e soffocati da essa cronaca giornaliera, lontana, non che da conseguire, anzi anche da proporsi di desiderare quel senso di pietà e d'amor del prossimo, senza il quale non c'è pace di nessun genere, o, peggio, c'è pace falsa e insidiosa.

Guerre d'ogni sorta, e flagelli, e paci d'ogni sorta false, abbiamo sperimentate: il tremendo della storia ha superato il tremendo della rappresentazione poetica manzoniana, per cui la lirica e l'epica sì del poeta e sì del religioso si propongono all'umana ansia nostra non solo come capolavoro estetico, ma come invocazione, in forma d'augurio e in sostanza di preghiera, e di monito severo.

E sian versi del più bello e più generoso fra gli *Inni Sacri*, della *Pentecoste*: « Scendi e ricrea, rianima - I cor nel dubbio estinti »; sian quegli altri che non soltanto noi singoli ma l'uomo, ma la storia, se avesse personalità, dovrebbe ripetere dal poeta, a meditarli:

*« Nova franchigia annunziano
I cieli, e genti nove;
Nove conquiste, e gloria
Vinta in più belle prove;
Nova, ai terrori immobile
E alle lusinghe infide,
Pace, che il mondo irride,
Ma che rapir non può ».*

La verità effettuale, il mondo, impedisce e inceppa l'auspicio, la fiducia, la speranza di tal pace, ma non per questo e non con questo non fa più e più necessaria ed umana l'invocata carità, la divina e l'umana, cui il mondo, se irride, è per disperazione.

RIAPERTURA IN IPOTESI DI LAVORO

Continuare e aggiornare la bibliografia italiana sui *Promessi Sposi*, è un impegno che costituisce, per mole e utilità del lavoro, non piccola benemerenda della città che siede in capo al « Ponte » in « quel ramo del lago di Como » che deve al gran romanzo d'essere entrato nel novero dei luoghi proverbiali; e direi immortalati dalla poesia, se lo sproloquio di Renzo all'osteria sul termine di « poeta » non ricevesse dall'autore il sardonico commento che tutti sanno.

Ma tornando al « Ponte » e all'acqua che gli passa sotto dove il lago si fa fiume, se non fosse poesia l'« Addio monti sorgenti », non sarebbe neanche vero che quei luoghi della primissima gioventù di Alessandro, e del suo incantato ricordo, e della sua poesia alta ed umana, siano, come sono e com'egli li dice, belli fra belli al mondo, in realtà e nell'opera.

Dunque: continuare e aggiornare; non si dice completare, perché l'incompiutezza è il destino della bibliografia; dunque, proseguire nell'impegno bibliografico manzoniano è civile benemerenda verso gli studi e la coltura, così evidente che non c'è da far altro che rallegrarsene con la città e l'amministrazione di Lecco.

Ma il fatto che la bibliografia riguarda i *Promessi Sposi*, mette in presenza, con vivace e direi aggressivo risalto, di un contrasto e di un'opposizione che c'è fra il concetto e il giudizio della politica quali sono nel romanzo, e il sentimento e la convinzione che della politica ebbe il Manzoni in pratica.

Nel romanzo, l'integrale autonomia, l'integra absolutezza estetica conseguita e compiuta consentono a che il più mondano ramo del « mondo », la politica, sia condannata ed irrisa, deplorata e derisa, data, il più spesso in caricatura, come fallace quanto ambiziosa, sciagurata quanto impotente: che se qualcosa può, è fame e guerra e peste; il più maturo frutto, iniquo e goffo, del peccato originale.

Ma l'idea e la condotta che in politica guidarono il Manzoni furono l'opposto e il contrario del concetto e del giudizio che informano la rappresentazione della cosa politica e sociale nel romanzo.

Fino a questo e dopo questo, in testi editi e inediti, in allusioni e in

quasi allegorie, in deduzioni e induzioni esplicite, per esempio, nel coro del *Carmagnola*, implicite, ed anche implicate, nella tessitura storica dell'*Adelchi*; nella biografia e dall'opera del Manzoni si ricava un pensiero tormentato e tormentoso, perplesso e interrotto, ma fermissimo in un principio teorico e pratico.

C'è una certezza sola, ma inconcussa ed anche indiscussa: e la compendia lui, e la definisce storicamente, quando, nel ringraziare della cittadinanza romana, riconosce a proprio titolo di merito politico le « aspirazioni costanti di una lunga vita all'indipendenza e all'unità d'Italia ».

Davvero *lunga*, nell'anno 1872, penultimo della sua vita; ma quanto *costanti* quelle *aspirazioni*, si ravvisa e si riscontra percorrendone il corso a ritroso. La sua adesione alla impresa piemontese sabauda fu in quanto la riconosceva, anche con lungimiranza profetica, nazionale, cioè intesa, promessa, immolata all'*indipendenza e unità d'Italia*. E il ritegno attentissimo nei riguardi dell'Austria dominante, fu il medesimo di quello avuto nei riguardi della predominante Francia napoleonica, mentre nel '48 e nel '21, come nel '15 il suo contegno politico fu dettato dal medesimo principio e dal medesimo affetto: quelli che al tempo del *Proclama di Rimini*, ispirandogli il celebre « brutto verso », lo entusiasmavano di quel proclama in quanto Murat vi proponeva indipendenza e unità d'Italia.

Notevole e più che notevole è l'acume dell'intuito politico e storico col quale Manzoni sostiene e difende l'integra e scrupolosa chiarezza e coerenza in ogni caso e circostanza della sua figura ed azione di assertore di quel principio, sentimento e criterio, concetto e passione, precocissimi.

Viene naturale di chiedersi quando e da che congiuntura fosser nati: né c'è risposta documentaria, ma essi stessi destano un'ipotesi « di lavoro ».

Sedicenne fresco di collegio, nel 1801, nel poemetto *Del trionfo della libertà* c'è vigore e chiarezza e d'espressione e di pensiero già maturo e in sé pieno. La libertà che vi si celebra è, contro « la superstizione » e « la tirannia » alleate, la ribellione illuministica alla religione, la rivolta giacobina alla corona, contro l'altare, secondo la formula famosa, e il trono.

Il poemetto non parla, direttamente, d'indipendenza né d'unità, ma testimonia in sé e per sé quanto l'adolescente si fosse permeato di non super-



1 - Giovanni Battista Crespi detto il Cerano: *Vita del Beato Carlo; il Santo riceve i gesuiti e i teatini* (Milano, Duomo)



2 - Daniele Crespi: *Digiuno di San Carlo* (Milano, Chiesa della Passione)

ficiali sentimenti e di non generici principi rivoluzionari e specificamente giacobini del '93.

E d'altra parte è noto quanto idee e notizie di Francia penetrassero e si diffondessero anche prima che passassero le Alpi le armi di quella repubblica che doveva l'esistenza e le sue vittorie alla politica giacobina, che fra i suoi principi aveva sostenuto l'unità nazionale e la nazionale indipendenza, dal palco della ghigliottina terroristica ai campi di battaglia.

Il ribelle collegiale aveva ricevuto la nozione d'unità e indipendenza non già dalla tradizione italiana gloriosa ma ormai letteraria, bensì dalle notizie di una realtà politica atta ad inserire nell'animo suo quei due principii con tal vigore, che le vicissitudini di un'epoca come quella vissuta da Alessandro Manzoni non poterono altro che confermarli e rafforzarli.

Nel qual senso mi vien di proporre l'ipotesi che la loro radice biografica e storica sia giacobina, anche in ciò dunque contrastante col sentimento e concetto dei *Promessi Sposi*, in quanto con la politica non hanno altro riferimento che in una sorta d'estetica ed ascetica negativa della politica in sé, che nei giacobini era stata pratica e convinzione fanatica.

PREMESSA SU GADDA MANZONISTA

di

Gianfranco Contini

Gli amici dell'*Approdo* hanno concordemente, e con ragione, stimato che a prendere la parola in questo intempestivo centenario manzoniano nessun contemporaneo avesse titolo quanto Carlo Emilio Gadda: senza confronti il maggiore scrittore lombardo, e milanese, dopo appunto Manzoni. Intempestività, com'è stato osservato da qualcuno — e il tepore commemorativo ne ha dato flagrante prova —, e sul piano della razionalità e su quello, non so se opposto, delle virtù un tempo giudicate cristiane, dove la società italiana del benessere e del dissenso, tanto nella sfera detta laica quanto, e più, nel campo cattolico, non potrebbe maggiormente divergere dal celebrando secondo il turno calendariale. Ho conosciuto abbastanza Gadda per prevedere quali sarebbero state le sue reazioni, fra la risata grottesca e il brivido dell'orrore, alle armoniche propagate attorno a quanto di sinistro ineriva all'anno centenario, dalla mostra (in sé peraltro stupenda) del Seicento milanese e anzi borromaico, offerta come sadica fiera di contagi e di carestie, alla degradazione della pestilenza di bubboni e di schianze nel suo (ridottissimo, ma ingigantito dai *mass media*) equivalente colerico. Carlo Emilio, però, non era più presente: l'anno, quell'anno, con aritmetica opportunità, se lo portava via proprio il giorno prima che scadesse il secolo dalla morte di Manzoni. Il caso, diceva (in enunciato blasfemo) Gadda, « si compiace di sberleffi »; oppure « usa di queste attenzioni » (se mancava la corrente al

tram di Fiesole, o se un altrui sgombero affliggeva la casa di via Repetti il giorno stesso che vi traslocava lui).

Lo scritto da cui, dunque, si fa rappresentare Gadda, è salvo errore quello che inaugurò la sua attività pubblica: l'*Apologia Manzoni* che, datata dell'agosto 1924, uscì, sul fascicolo del gennaio 1927, nello « Zibaldone » di *Solaria*; e che pochissimi conoscono, benché figure nell'antologia solariana messa intelligentemente assieme da Enzo Siciliano. *Apologia*, già allora: tanti decenni prima che, in un articolo, questo in compenso assai noto, del *Giorno*, Gadda controdeducesse alla, come si dice, « demistificazione » socio-politica svolta da Moravia, frenando l'impeto della contraddizione la consueta cortesia verso il collega di buon vicinato; permanendone più che un'eco nelle conversazioni fatte conoscere (in *Sessanta posizioni*) dal caro Alberto Arbasino. La lunga fedeltà di Gadda era, per usare la bella espressione giobertiana, « tornata in natura »; e nella triste infermità senza morbo che preparava la sua fine, una consolazione era quando amici (lo so almeno di Pietro Citati) gli rileggevano un po' di *Promessi Sposi*, e le lacrime erano solo una risposta enfaticata dalla malattia alla resurrezione di quella Milano e di quella Brianza; nell'odio-amore per le cui ondulazioni prealpine aveva una parte condensatamente simbolica il profluvio delle robinie, da lui ricondotto — ed era questa l'acme delle sue riserve — alla predicazione di Manzoni (l'archetipo della *Maisonnette* era ed è per vero alquanto più nobile).

Apologia, quindi: avverso la ghibellinaggine nella sua forma più rozza, preso per testa di turco il Carducci, e sarà solo la prima volta (qualcuno si ricorda di quando Gadda meditava un saggio da intitolare *Impotenza espressiva del Carducci*); come avverso la melensaggine della riduzione a « povero di spirito » « per uso dei giovinetti un po' tardi ». La gaddizzazione di Manzoni consiste capitalmente nel rilevarne la profonda, irrimediabile tragicità degli eventi, travolti, nonostante il lume dell'intelletto giudicante (« analista »), nel fluire d'una fatale necessità. La ragione attiva nel moralista e soprattutto nello storico, non senza una flagrante complicità geografica (Lombardia, infatti, come barocco), riceve il più alto omaggio nella trasfor-

mazione di quel suo cosmo, la cui complessità opera ancora in termini « chiari e distinti », in un grumo di compresenze e contiguità: il primo grumo gaddiano. Tecnica del tutto parallela all'accennata metamorfosi della provvidenza in necessità, da cogliere sotto il livello della coscienza (« egli disegnò li avvenimenti inavvertiti »). Anche degno di riflessione dopo il primo stupore, chi lo compari all'entropia espressiva di Gadda, l'elogio del manzoniano « parlare da uomo agli uomini »: perché prova come la profonda connivenza sotto la scorza delle apparenti antinomie stia nel comune rispetto della realtà, non in un inesistente filo di naturalismo linguistico. Che questo rispetto sia, starei per dire, disperatamente sociale, mostra la frase rivelatrice sulla peste come « ultimo sbocco di una vita dissociale ». La formazione neologistica del tutto concomita con quella inerente all'« irragione umana » assiduamente denunciata nei *Promessi Sposi* secondo l'altra *Apologia Manzoniiana*, quella del *Giorno*. La realtà non si realizza senza un giudizio morale e un pragma, fosse pure di protesta, magari implicita (vorrei applicare a Gadda la definizione che, probabilmente ad altri effetti, udii un giorno da Paul Valéry: « Je suis un anarchiste d'ordre »).

Un ultimo particolare: nell'emulsione seicentesco-lombarda ha un luogo inatteso e importante la visualizzazione esemplificata nel Caravaggio (e un Caravaggio romano per cui si rievoca, già mezzo secolo fa, la sua « calda, verde pianura »). Inatteso, dico, pensando alla data, anche se due anni prima (1922) s'era tenuta a Pitti la grandiosa mostra del Seicento e libri come quelli del Marangoni e di Lionello Venturi stavano contribuendo alla divulgazione del maestro. Ma Gadda parla della *Vocazione di Matteo*, che il suo sguardo avrà faticosamente conteso, magari spiando, l'ora favorevole, alle tenebre che occupavano San Luigi de' Francesi, e l'occupano tuttavia, salvo per l'installazione d'un faro azionabile a moneta. I suoi paragrafi meriterebbero di essere ospitati nell'illustre antologia allestita da Longhi. Quando si dice il caso (o come altrimenti lo si voglia denominare)! Il catafalco, quella torrida mattina di maggio, aspettava in Santa Maria del Popolo la bara di Gadda; ed ecco il suo editore avvicinarsi con un amico alla cappella di sinistra e infilare una moneta nella fessura. Così le tele di Caravaggio risplenderanno di un'ultima luce prima di congedarsi da Carlo Emilio Gadda.

APOLOGIA MANZONIANA

di

Carlo Emilio Gadda

Con un disegno segreto e non appariscente egli disegnò li avvenimenti inavvertiti: tragiche e livide forme d'una società che il caso trascina per un corso di miserie senza nome, se può chiamarsi caso lo spostamento risultante della indigenza, della bassezza, della cieca ignoranza, della ignavia politica d'una razza, dell'avidità e dell'orgoglio d'un'altra. Se può chiamarsi caso il tedio d'una vita disorganica e priva di fini, che fa ricercare nel male i simboli della finalità e, poi, i veleni di un più fosco desiderio, d'una più orrida discesa verso cupi silenzi.

Alte anime vivono fra quella grigia plebe e quel male patrizio. Sono pilastri residui d'una vigoria del passato o forse pilastri di una grandezza ventura, fra sterpi mortiferi.

La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui si finse e si finge tuttavia il nostro bizzarro, imprevedibile vivere, egli ne avvertì la contaminazione⁽¹⁾ grottesca. Egli fissò con il genio del narratore e più dell'esegeta e dell'analista le autorappresentazioni dominatrici di quegli spiriti: e noi sappiamo che altre rappresentazioni, egualmente passibili di errore, ma egualmente dotate di una forza direzionale quale che sia, conducono lo spasimo vano della nostra vita verso il necessario cammino.

Il barocco lombardo di quel tempo ha tenui tocchi e una grave tristezza;

⁽¹⁾ Sia lecito usare per un fatto della storia sociale questo termine della storia letteraria.

semplice ma difficilmente imitabile è la curva della cornice e della mensola, della tavola, dei vassoî, dei boccali d'argento liscio.

E, sopra ogni cosa, un'idea si leva che nulla può abbattere, una luce che nessun flutto raggiunge: in essa si placano gli occhi e lo strazio di Lucia.

Scrittore degli scrittori, egli visse prima la sua meravigliosa annotazione: e il continuo riferimento del male antico al nuovo aumenta la risuonanza tragica di ogni pensiero ⁽²⁾.

Volle poi che il suo dire fosse quello che veramente ognuno dice, ogni nato della sua molteplice terra, e non la roca trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio.

Bisogna leggere Fichte ai capitoli terzo e quarto dei suoi « Reden an die deutsche Nation » — per comprendere che non la vanità d'una disputa accademica e non il gusto ribelle del letterato giovincello, reduce da Parigi con le primizie dell'ultima scapigliatura, può aver imposto a costui di romperla una buona volta con certi toni della vacua magniloquenza. Un conto è dispeppellire Cicerone e scrivere la canzone alla Vergine, gli esametri dell'« Affrica » o trattati di geografia; un conto è contraffare il latino del « De Officiis » perché ci si chiama Poggio Bracciolini, o il latino dei « Tristia » perché ci si chiama Giovanni Pontano; e un altro, un ben altro e miserabile conto, è il rovesciare durante dei secoli sopra un popolo incapace di originalità delle valanghe di endecasillabi beoti.

Egli volle parlare da uomo agli uomini, come, a lor modo, parlarono tutti quelli che ebbero qualche cosa di non cretino da raccontare. Ebbe compagno nell'impresa della spazzatura un altro conte suo contemporaneo, disgraziatissimo e macilento della persona. La parola di quest'ultimo ha una nitidezza lunare: « Dolce e chiara è la notte ».

Quello stesso amore per cui disegnò la figura purissima di una ragazza del popolo, sia pure un po' timida e ombrosa, lo condusse a sceverare e ad esprimere le cose vere delle anime con le vere parole che la stirpe mescolata

⁽²⁾ Il CARDUCCI (*Di alcuni giudizi su A. Manzoni*) esclude che il nostro possa noverarsi fra i pionieri e gli zappatori della rivoluzione. Certo egli non incontrò il martirio dello Spielberg o di Belfiore: ma l'*Adelchi*, e i *Promessi Sposi* non sono un parlare di corda in casa dell'impiccato?

e bizzarra usa nei suoi sogni, nei sorrisi e dolori. Dipinse d'altronde anche marchesi, conti e duchi, sia nostri che di fuori, e non meno bene; dipinse la gente del seguito, quelli dal calamaio e quelli dal ciuffo.

Vassoi d'argento vengono recati da servi inguantati nello splendore delle sale patrizie: sopra uno di essi è il pane, quello che ai molti costa la stanchezza o le lacrime atroci.

Vengono serviti sontuosi confetti, portate di sciroppi, dolci e gelati: ma la bimba a cui ogni luce è preclusa accoglie l'omaggio tenero e devoto d'un servitorello. La dignità e l'onore dicono che questa è una terribile colpa. La povera bimba cerca invano negli occhi della madre, del padre, del fratello la fiamma d'un momento di tenerezza disinteressata: no: il perdono è legato a un patto.

Vengono serviti i caldi vini dell'occidente: nasazzi turgidi di legulei dal sì sempre pronto fuorescono dai calici finissimi, dove i rossi vini della Spagna mettono i caldi rubini o i granati dalle ombre profonde. E scorte di giovanastri sono intorno alle ville munite: giocano il soldo e poi l'anima e la vita ed ogni cosa.

Rossi tramonti popolano di caldi e misteriosi fantasmi le anime. Non vi è alcuna pena, perché il Re Cattolico veglia circa ogni terra e ogni mare e circa tutte le terre lontane e calde e i mari, dove, con suo brevetto, i venturosi si inoltrano — para « cosechar plata » o per moltiplicare la volontà e la disciplina di Ignazio ⁽³⁾.

Il sommo Vicario è con il Re Cattolico in un eguale pensiero e volere: il bene di tutta la Cristianità, la salute di tutti gli uomini. Così non vi è contrasto, né lite.

Michelangiolo Amerighi veste da bravi i compagni di gioco di San Matteo ⁽⁴⁾. Mentre il Cristo comanda a Matteo che lo segua, un viso di adolescente, sensualmente distratto, chiede: « Chi cerca costui? ». Il vino imporpora le sue floride gote ed egli si volge indifferente, con sorrisetto quasi bolognese.

⁽³⁾ Delle comunità gesuitiche dell'America del Sud, è oggi traccia in alcuni nomi di città: (*Asuncion, Encarnacion*).

⁽⁴⁾ Nella tela *La Vocazione di Matteo*, custodita nella chiesa di San Luigi de' Francesi in Roma.

Una bella piuma ha nel cappello di velluto violetto e una sottile spada al fianco. Le gambe nervose si vedono di là dallo sgabello, come in riposo, dopo l'accorrere, dopo il rissare. Non vi è pena né pensiero. Rosse e fervide luci sono il termine della calda, verde pianura e nelle vene gioconde pulsa il fervido sangue dell'adolescenza.

Il soldo è sicuro, lesta è la spada.

Nei vicoli, sotto gli archi dei passaggi, passano ridendo i micheletti della ronda e qualche puttana si rimpiatta, inseguita da sgangherate risate.

Poi, quando la ronda si perde con una cadenza lontana e la luna fa diagonali di ombra e di biancore sui quadri delle case e sui tetti, si può chieder conto, de' suoi diportamenti, a uno che passerà. Una spallata. E perché, e per come. Le voci son basse e concitate. Ma qualche finestra si apre e donne in camicia si danno a invocare la Madonna. Il soldo comanda e la spada lavora.

Il Signore comandò che Matteo lo seguisse, lasciando nella taverna i dadi e i nummi del mondo. Il Caravaggio vide e dipinse il Signore e Matteo e poi giovinastri dalle turgide labbra, cocchieri, sgherri, garzoni. Meglio girare alla larga.

Nei chiusi palazzi vi sono sale con volte dipinte, tubi di penombra: a crociera, nella penombra scende da minori volte la luce di tutti, che finestrette misurano. Quivi, dietro grate ingiuste e irremovibili, pallidi visi, occhi cerchiati di rinunzie distruggitrici scrutano la sana vita degli altri e la luce, la perduta luce del mondo polveroso e rivoltolato: del mondo ove sono le spade, le piume, le corse affannose: e, a tarda notte, la gioventù prorompente nei canti e nel sangue.

Negli atroci silenzi la legge si fa irreale, perché nessun termine di giusto riferimento le è concesso. Nulla esiste più, nulla è più possibile socialmente: reali sono soltanto gli impulsi della fuggente individualità. « Memento, quia pulvis es ». Domani sarà tardi. L'ammonizione discende fra gli orrori dell'anima ardente come i soli della Spagna ed è l'espressione unica del conoscibile: acquista un senso individualistico, edonistico, esattamente antinomico a quello sociale e legatore per cui dovrebbe essere pronunciata. Non vi è comando, non vi è legge, se non dalle viscere torturate.

Un cavaliere meravigliosamente perverso attende, come un aspide, tra i fiori del pazzo giardino.

Al confine della terra sono muniti castelli. Poiché la saggezza e l'antico consiglio dei signori sulla marina tenne indietro dal frumentone loro il passo di venturose masnade e l'accorto vigilare valse ad aver ville senza affanno sul Brenta, l'Adige sereno e munizione e guardia sull'Adda; e poi che il Re Cattolico è re in casa sua, ma Paolo Sarpi crede nel papa e più anche nel Doge: così da presso alla Sede ⁽⁶⁾ è il confine della terra lombarda, fra selvaggi monti e le spire del fiume.

Lì, dopo aver traversato la città a cavallo con seguito e trombe e dopo aver lasciato alla guardia del palazzo di corte «un'imbasciata d'impertinenze per il governatore» — lì si rintanò uno che non sapeva patire dominio. E volle dominare dalla sua rocca sui mangiapolenta, memore della vecchia e grande dominazione dei suoi. Ebbe seguito d'anime e di canaglie, come ogni dominatore.

Nella città lontana e somnessa, sui vecchi archi di fosco mattone, è ancora il bianco d'un riquadro: metà la croce, che i Melanesi accampava nel maggio contro il «buon» Barbarossa, metà la vipera ⁽⁶⁾, che trangugia un nato.

Mentre quelli dal ciuffo bastonano chi cammina con superbia, perché si impari a chinare la testa davanti a lui più che davanti a Sua Eccellenza o al Re, ecco Sua Eccellenza deve occuparsi di molte cose. Deve condurre la guerra del Casalese e la pace del Ducato. Pare che, non ostante l'arte fine e l'accorto disegnare di Sua Eccellenza, ogni disegno di quella guerra avesse effetto a rovescio, come accade talora anche ai più sperimentati condottieri. Non molto meglio andava la pace. Vi erano uomini di buon senso, ed altri dottissimi. Nella serenità lontana dei tempi era vissuto il Maestro. Ma al

⁽⁶⁾ Nello stemma dei Durini di Monza si legge il seguente esametro: «*Est sedes Itagliae regni Modetia magni*», che ricorda la regalità di Teodolinda con un impreveduto errore di ortografia.

⁽⁶⁾ Nino Visconti, giudice di Gallura «ed in Pisa cittadino» lamenta le nozze seconde della sua donna con Giovanni Visconti Signore di Milano:

*Non le farà sì bella sepoltura
La Vipera, che i Melanesi accampa,
Come avria fatto il gallo di Gallura.*

Maestro dei maestri eran succeduti degli scolari e scolari degli scolari e poi editori, esegeti, commentatori, rifacitori, in usum Augustini, in usum Thomae, in usum Averrois. Un cosiffatto ginnasio durò duemila anni. Così il superbo costruttore dell'« Organon », il sistematore delle « Perì ta zoà istoriai », l'eccelso indagatore della « Nicomacheia » servì a far ragionare Don Ferrante. Così, disparati apporti teoretici e pratici confluirono in una grottesca realtà.

Peggio di Don Ferrante ragionavano altri, quando si posero alle calcagna del villanotto, spargitore di malefizi: essi non pensavano che sulla loro biancheria personale c'era forse a ridire. Peggio ragionavano quelli che circondarono minacciosi la bussola del medico e profetico Ludovico Sétala, il quale « voleva per forza che ci fosse la peste ».

Gerolamo Cardano dettò la risoluzione dell'equazione di terzo grado e scrisse il « De restitutione temporum et motuum coelestium » e i ventidue libri antiperipatetici del « De subtilitate ».

Ma rintocchi tragici iniziano la potente sinfonia: i lavoratori de' campi spargono rada semente, la fanciulla scarna guida al pascolo una mucca stecchita, nel freddo mattino di ottobre. Un ordinato, per paura, non adempie al dovere, a cui è ordinato. Un governatore, anzi dieci governatori, fanno stampare dei divieti che dovrebbero essere legge e non sono. Il sarcasmo e il dolore risuonano nelle forme di una stupenda semplicità. I primi motivi s'intrecciano e si fondono: sotto il velo delle apparenze ufficiali già si delinea la tragedia spaventosa di una società senza norma e senza volere, che il caso allora travolge. Passano poi su questa le masnade a cui han dato passo i valichi réfici. I villani discorrono fra loro abbastanza sensatamente, e con un fondo che par giusto e ragionevole. Il grano vien su. Lavorano e lavorano e gli pare che al lavoro debba seguire un pane sicuro, una vita tranquilla.

Ma ci sono cavalli e fanti nel mondo, istinti profondi di dominazione e di lotta, estreme difese delle sorgenti individualità etniche, deliberate offese, ed altro volere ed altre forze ed altri sogni ed altre follie, che non la chiusa saggezza e la mite onestà della casetta e del campicello. Si direbbe che la spenta socialità del mondo romano si sia trasfusa in queste generazioni rurali

come il sogno di pace d'un pensionato. Ma quanto è costata alla lupa la sua pax Augusti!

E contro la lupa l'antico piagnucolava: il suo orto, i vitelli, le calpestate carote! Poi dovette scrivere « li alti versi » e filare diritto.

Così mentre ai venturosi sognatori della potenza l'ordigno degli atti, per essi inconducibili ⁽⁷⁾, si dissolve tra mano: e solo un gran sogno fu loro possibile; ai raccolti ricercatori della laboriosa tranquillità e della onesta polenta piovono sulla groppa dure legnate. Tra le due espressioni conduttrici, Don Chisciotte, Don Abbondio, si palesa il dolore dell'uomo che concepisce la vita come realtà, sorretta da un fine morale. Spagna, Lombardia! Don Alessandro vi ha poste a fronte, nella sua indagine atroce.

Wallenstein conduce i suoi grandi cavalli e Lutero vive come un idolo di santo cattolico nell'animo dei riformati. Così i Sassoni stramano i loro stalloni e nella casa del prete disegnano porcherie e grotteschi sui muri. Le mucche devono fare dell'alpinismo e con esse possono andare anche le donne, con il rosario, visto che la gita è gratuita.

Don Ferrante seguita a raccogliere ordinatamente la sua biblioteca. È una persona colta. Guida l'opinione. C'è nel suo scaffale un posto per il « Principe » — non uno per il « Saggiatore » —.

Ma la tragica sinfonia tocca le viscere proprie della stirpe, da poi che sembra i suoi tocchi più tremendi e più alti non essere avvertiti dalle anime.

Da poi che i mali palesi ed esterni, quali sono l'arbitrio, la derisione, le percosse, il saccheggio, la contumelia, il patteggiamento, la prepotenza, la miseria, la paura; da poi che i mali profondi e interiori, costituenti il germine oscuro dei primi, quali sono l'ignavia dell'anima e i suoi nefandi errori nel conoscere e nell'eleggere, il creder possibile il bene d'uno senza quello di tutti, l'amare il suo figlio e non la sua figlia, il seppellire vivente chi è nato come noi (e la luce deve arrivare ad ognuno), l'accettare come vita una chiusa dabbennaggine, come saggezza e onestà il lavoro solo dei muscoli e l'abnegazione della campestre fatica, l'affidare la propria storia e il destino al volere

⁽⁷⁾ Io ho la sensazione che la gente spagnola sia dotata di scarse attitudini analitiche circa i fenomeni sociali: il Manzoni sembra avere una simile idea.

di altri, il limitare il proprio pensiero secondo una regola imposta da altri e perciò non sentita, il proprio senno rivangarlo fuori da vecchi detriti; da poi che questi mali e queste abominazioni non sono palesi alle anime, ebbene ultimo male a cui consentire: la fame; ultimo sbocco di una vita dissociale: la peste.

Gli editti di Sua Eccellenza e il furore della plebaglia sono i gemiti e gli alterni sussulti di un corpo che si contorce già nella polvere. Sua Eccellenza comanda che il pane sia dato a buon prezzo: forse non ignora che cosa significhi questo comando, ma pensa: « per oggi vivremo ». Le soldatesche devono mangiare, e il paese le porta. I grandi devono vivere da grandi, e il paese li porta. I ragazzotti hanno una piuma e una spada e vanno nelle strade del paese. I villani sono pieni di buon senso.

Sua Eccellenza comanda che il pane sia dato a buon prezzo, che ogni bottega ne sia fornita. Tutti gli onesti non possono che trovar giusto un siffatto comandamento.

A proposito: c'erano anche alcuni luoghi dove si insegnava, a chi volesse, a leggere un po' di latino: avevano il nome strano di « Scuole ». Alla bisogna non so che frati si adibissero: Gesuiti, Scolopi o Barnabiti.

Quando i mucchi funebri e lerci erano recati oltre le mura, perché la grassa gleba ne facesse sua polpa, e fiaschi di vino con bieche canzoni toglievano dapprima lo spavento dell'odore funebre e poi anche quello pareva vita e lavoro ristoratore, allora alti pensieri concludono il meraviglioso poema.

« Addio Cecilia! riposa in pace! ».

Luci salubri succedono finalmente ai lividori d'un mondo, il di cui pittore potrebbe essere lo Spagnoletto. La sana vita di un popolo sano si rinnova nella credente donna. La sua fede e i suoi figli diffonderanno nella terra luminosa una gioconda attività.

Renzo, non meno della sua ragazza, rappresenta nel poema la stirpe, operante per elezione morale.

Non si trattiene, è vero, da un'ultima e scherzosa esibizione di buon senso villereccio; e i suoi epifonemi vennero da Giosuè Carducci⁽⁸⁾ interpretati come indicazioni conclusive.

(8) Giosuè Carducci: *scritto citato*.

Don Alessandro, alcuno mai non ci farà dono d'una nuova edizione della vostra storia! Ma, se fosse, vi chiederemmo: « Don Alessandro, non fotografate così spietatamente le magagne di casa; non interpretate così acutamente, ai fini d'un ammonimento sublime, i fatti che sogliono ricevere espressione nella retorica del giorno. Che Renzo sia un libertario un po' in gamba, mettetegli almeno una cravatta di quelle che portano i terribili comunardi della vostra Parigi. Che Lucia non sia così modesta, così legata, così facile ai rossori, da attirarsi le beffe di un asso della tiratura romanzesca.

Oppure camuffate Renzo da guidatore su pista e fategli declamare Nietzsche, svestite Lucia e fatele leggere Margueritte. Allora soltanto potrete sperare un posto in Parnaso; mentre così, Don Alessandro (ma che avete mai combinato?), vi relegano nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli.

Che cosa avete mai combinato, Don Alessandro, che qui, nella vostra terra, dove pur speravate nell'indulgenza di venticinque sottoscrittori, tutti vi hanno per un povero di spirito? ».

Agosto 1924.

Queste pagine di Carlo Emilio Gadda, comprese le note, videro per la prima volta la luce nella rubrica *Zibaldone* del n. 1 di « Solaria » (anno II, gennaio '27) stampate in Firenze. Sono state poi ripubblicate da Enzo Siciliano in « Antologia di Solaria » introduzione di Alberto Carocci, Milano, Lerici, 1958.

SCRITTORE DEL VERO

di

Carlo Bo

A un secolo dalla morte del Manzoni non si può dire che sia stata alterata la norma della sua fama: infiniti sono i discorsi che l'opera autorizza, quasi impossibile sembra il tentativo di un adeguamento globale. In altre parole, non sono mancate neppure questa volta approssimazioni psicologiche e critiche di grande suggestione e novità mentre permane un dubbio di fondo su quello che resta il fatto più importante, trovare dentro di noi una radice per Manzoni e quindi stabilire un rapporto che non sia condizionato in partenza. Naturalmente, alla base di queste difficili relazioni resta sempre il dato della comunione, l'aggancio per una identificazione che non sia soltanto particolare e soprattutto si ha la sensazione che Manzoni non abbia ancora trovato fra di noi quel diritto di cittadinanza che lo salverebbe dalla contraddittoria tentazione di esaltarlo o condannarlo. Manzoni è, dunque, un ospite inquietante per diversi motivi: a volte sembra naturale collocarlo dentro i nostri confini, altre volte sembra parlarci da un altro mondo. Di casa o ospite, prendiamolo come si vuole, alla fine, non si riesce a vincere la partita e lo vediamo sfuggire a quello che pure suonava come un impegno comune o a dirittura fatto di un'altra pasta umana. Nello stesso tempo abbiamo l'impressione che la sua storia, così come la sua eredità, avrebbero potuto affrancarci da una condizione letteraria che tuttora è viziata da quelle che sono le regole della grande retorica tradizionale. Un po' come accade

per Leopardi ma direi con qualcosa in più che aggrava il disorientamento e rende più manifesta la nostra ultima incapacità di trovare il segreto della sua immagine interiore. Eppure sappiamo tutto o quasi della sua vicenda, conosciamo i momenti e le tappe della sua evoluzione intellettuale, siamo in grado di valutare il contraccolpo straordinario dato con l'accettazione della fede cristiana alla sua voce, insomma se abbiamo un quadro molto attendibile dell'uomo, siamo sempre al balbettio al momento di stabilire per che cosa ci tocca e in maniera così irrevocabile, da dove gli viene quella autorità che nessun arte d'uomo ha mai saputo infondere in scrittori magari più grandi di lui. Come si vede, il punto da mettere in luce è pur sempre quello della sostanza vitale della sua anima che soltanto in minima parte è stato espresso dallo scrittore, avendo il meditante, lo scrutatore superato — e di gran lunga — l'osservatore e il descrittore. Che è poi il motivo stesso del suo lungo e irrisolto disagio, il termine capitale di quel dibattito morale che ha ribaltato la sua esistenza e lo ha reso vittima, almeno se lo rapportiamo alle altre storie normali di scrittori che si sono ritrovati e assolti nel proprio lavoro. A volte si ha la sensazione che ci sia stato nel Manzoni un tempo di sorpresa, diciamo pure una scoperta terrificante che a poco a poco lo ha paralizzato: un capitolo che lui non ha neppure voluto accreditare con un minimo di allusioni e che nessuno è dunque più nelle condizioni di delimitare nelle sue giuste proporzioni. Ecco da dove nasce lo squilibrio che da una parte ce lo rende molto superiore ai risultati grandissimi del romanziere e del pensatore e dall'altra ce lo dà colpito a morte da un sentimento di fragilità e di insicurezza interiori. Di qui nasce l'immagine per noi meno improbabile dello scrittore che con il tempo accresce il suo fascino e soprattutto la memoria della nostra impotenza. I suoi fedeli conoscono molto bene tale meccanismo per cui al momento di stringerlo in una morsa ritenuta definitiva, restiamo a nostra volta bloccati dal silenzio, dal puntuale silenzio che si stende sul terreno delle risoluzioni ultime. Anche perché lì dentro ci sta uno scrittore tutto diverso, quello scrittore a cui Manzoni ha tolto sin dall'inizio la parola e a noi appare nel giuoco delle interpretazioni come colui che avrebbe rinnovato le funzioni, la natura, l'essenza stessa della letteratura. Non conta ora vedere perché il Manzoni si sia fermato sull'orlo

di questo abisso di nuovi interrogativi, su questo inedito groviglio di sentimenti diversi, conta — e basta — che ne abbia avuto la percezione e — subito dopo — si sia ricomposto in quella posizione d'attesa che in fin dei conti è stata la sua, la sua più vera. Questa sua certezza bloccata e taciuta ha messo in crisi il concetto stesso di letteratura, diciamo pure che ha messo quanti sono venuti dopo di lui in stato di inferiorità.

È una parte intatta della sua storia che un giorno troverà il suo interprete, meglio il suo profeta: aggiungiamo che questa porzione di profezia è resa indispensabile dall'atteggiamento prudenziale tenuto dal Manzoni nei confronti del mondo in generale e della letteratura in particolare. È proprio questo violentissimo moto rivoluzionario sospeso e interrotto che ce lo rende tanto diverso e nello stesso così necessario, molto di più di quegli scrittori che pure ci hanno fatto e aiutato a vivere. Tutto ciò ci riporta a riconsiderare la natura e la storia dei nostri rapporti con il Manzoni e prima di tutto a fissare un punto sul quale sembrerebbe non ci dovessero essere riserve né dubbi d'alcun genere: Manzoni è, è al di fuori dei risultati stessi della sua opera, è forse prima ancora di vederlo come scrittore, è come una anima che non è venuta meno alla legge. Altro non vuol dire la temperatura costante della sua luce, il grado fisso della sua voce che lo mettono fuori dai normali circuiti del rapporto letterario. Manzoni resta ma non — come è stato detto tante volte — per la perfezione e il rigore del suo dettato ma per l'intensità della voce, insomma per quanto dagli altri che sono stati o saranno scrittori non potremo aspettarci mai. Come si intuisce da quanto abbiamo detto finora, c'è per noi dietro la figura interrogata nei più piccoli particolari, dietro la storia illustre, dopo un'opera che è diventata — bene o male — monumentale come quella di Dante tutto un altro teatro, anzi tutto un non-teatro, ciò che non si vede ma alla fine traspare nel tono di una parola, nella sensazione certissima che dietro c'è stato un discorso molto più alto, il discorso senza parole che innegabilmente è quello più affascinante del Manzoni. Vogliamo dire il Manzoni che sta dall'altra parte delle sue calcolate manifestazioni pubbliche e in qualche modo preannuncia e contraddice quanto ha creduto di poter e dover dire. Tutta la sua battaglia sul silenzio e la parola delimita il Manzoni ignoto, segreto, il Manzoni che non



3 - Tanzio da Varallo: *San Carlo comunica gli appestati* (Domodossola, Chiesa parrocchiale)



4 - Tazio da Varallo: *San Carlo porta il Santo chiodo* (Cellio, Chiesa Parrocchiale)

« ha risposto ». Ma non avere risposto non significa che non abbia provato, sperimentato, sentito, sofferto: per questa ragione la immagine che ha voluto lasciarci è un'immagine dimezzata, almeno provvisoria ma la provvisorietà stabilita dal Manzoni è appena il risultato di un'operazione di vastissime proporzioni e che — in effetti — ha colmato la sua esistenza. Si tratterebbe quindi di partire di qui, vedere che cosa c'è stato fra il punto iniziale del sentimento controllato fino a spegnerlo e la parola. Un procedimento, questo, che si contrappone nettamente a quello generalmente adottato dagli scrittori: mentre Manzoni tende a ridurre fino ad accettare il sacrificio dell'intero discorso, lo scrittore secondo la norma esaspera la parola, la impegna oltre i suoi valori, la sfrutta, obbligandola a dire ciò che non sa o sa male o a dirittura non conosce. La sua è stata una retorica dell'anima mentre di solito si lavora su una retorica del corpo o, per adoperare un'immagine di Péguy, una retorica carnale. Di qui quel suo costante ricorrere all'arte e allo strattagemma del filtro: chi legge ha l'impressione che certe parole siano filtrate lentamente attraverso una maglia fitta di sospensioni e di approssimazioni con il conseguente spostamento degli effetti. Là dove di solito si intende colpire direttamente il lettore, là dove si vuole commuovere subito, il Manzoni sposta una leva nascosta che ritarda l'effetto e costringe il lettore a tener conto anche delle lontane origini, della lunga strada fatta dalla sua parola. Alle sue famose perplessità linguistiche corrispondeva in partenza un esame di tutt'altro tipo, volto anzitutto a verificare l'autenticità e il grado di verità del discorso. Da questo punto di vista non c'è separazione fra giudizio morale e realtà letteraria, fra pensiero e parola: caso mai, c'è — e molto evidente — la preoccupazione di non tradire mai il senso della propria parola, il senso del vero. Certo su questo punto la sua lezione non può più trovare oggi nessuna possibilità di riscontro, essendo stato il vero relegato nel dominio sterminato delle ombre in perpetua trasformazione. Oggi è vero il contrario, si fa di tutto per chiudere la strada a ogni suggestione pur pallida di vero, considerato un'ipotesi puramente letteraria e gratuita. Per Manzoni non sarebbe stata pensabile una soluzione che tradisse questo dovere della coscienza e la verità restava il tentativo infinito compiuto dall'intelligenza per rendere la verità prima accertabile e dopo riconoscibile. La funzione dello scrittore

è perfettamente definita dalla storia dell'uomo, qui non ci sono dubbi. I dubbi cominciano nel momento in cui il silenzio vanta i suoi crediti e solleva il velo che nasconde il mondo dell'inconoscibile e dell'indicibile. Per quanto ne sappiamo, nessuno avrebbe avuto come il Manzoni i numeri per illustrare anche questa seconda patria dell'uomo: chi ha fatto il ritratto della Monaca avrebbe facilmente saputo battere il Sade più infame, si vuol dire che dietro le sponde del suo fiume lombardo si muove tutto un mare di passioni che per lo meno ha intravvisto e sentito. Manzoni non lo ha fatto più che a ragion veduta, lo ha fatto per convinzione d'anima e perché sentiva che da ultimo non sarebbe riuscito a chiudere il cerchio. Altro punto che lo separa dalla letteratura esaltata dopo di lui, la letteratura della *bouche d'ombre* ma se l'ha evitata in pubblico, è chiaro che ne ha calcolato la forza d'urto, ne ha valutato la presenza. Quel tanto di favola che ha dato noia a molti lettori dei *Promessi Sposi*, in realtà è un modo indiretto per far presente che ogni favola vive in quanto presuppone dall'altra parte una situazione diabolica. Bernanos se ne ricorderà molto bene al momento di scrivere la storia di Mouchette, l'innocenza chiamando sempre l'orrore e la vergogna. Era un'aspirazione di equilibrio, la sua, ma stiamo attenti ai tempi: per Manzoni il testo non era mai frutto di un compromesso, era il risultato di quella famosa operazione di filtri e sul filtro era caduto tutto, il bene e il male e neppure a quel punto faceva distinzioni né tentava gradazioni. Il suo bene nasce dentro la coscienza piena del male, è un risultato d'ordine spirituale, un frutto dell'anima. La riprova l'abbiamo nel fatto che i *Promessi Sposi* non sono affatto un romanzo a tesi, quello che avrebbe fatto tanti anni dopo Zola gli sarebbe naturalmente ripugnato. Manzoni non intendeva provare nulla e non per nulla i personaggi che si contrappongono nel suo romanzo non sono mai dei veri antagonisti, sono soltanto uomini con parità di doveri e di diritti. Manzoni inoltre cerca insieme a loro, non apparendo mai come l'unico protagonista segreto, una specie di mago dei miracoli, il burattinaio celeste che compone il disordine del mondo. Chi lo credesse non avrebbe capito nulla della natura ansiosa dello scrittore né del suo procedere per passi minimi, del suo bisogno di accumulare prove in onore della verità che — peraltro — non è mai troppo esplicita: una verità assediata dalle nostre

passioni che la negano, l'offendono e spesso l'insultano. La letteratura venuta dopo di lui ha di proposito scartato questo continente delle prove taciute ma come evidenti e parlanti, così come ha mutato radicalmente l'uso degli strumenti primi delle operazioni d'individuazione interiore, limitandone la portata a scopi secondari. Il che porta a mettere in luce quella che è stata la costante unità operativa del Manzoni, il suo disegno di raggiungere o soltanto sfiorare il senso della verità che si fa nel corso di una ininterrotta speculazione. Quest'ultimo è il dato essenziale del suo posto, di quello che Manzoni poteva rappresentare nell'ambito della nostra letteratura ed è stato invece eluso, tradito, alla fine completamente dimenticato. L'eccezionalità, diciamo pure l'estraneità della sua figura nel nostro contesto sono in stretto rapporto con la diversità della natura e con l'idea che Manzoni aveva della funzione artistica. Si ripensi a tutta la lunga polemica che ha accompagnato la storia della sua fortuna, fondata sul dissidio morale-arte, un dissidio che per lo scrittore non aveva senso, dal momento che si trattava per lui di un'unica soluzione, della convergenza di due motivi capitali, dove sarebbe stato difficile discernere chi avesse il sopravvento, chi fosse a guidare, chi destinato a seguire. Torniamo per un attimo al problema della tesi che — oltre tutto — era estraneo alla sua stessa costituzione e naturalmente alla sua formazione: perfino nell'ambito della *Morale cattolica* salta agli occhi lo sforzo fatto per evocare una forma di collaborazione unica, quella segreta forma di epifania spirituale e intellettuale verso la quale si sentiva portato.

Il silenzio che sembra concludere un tempo molto lungo e complicato di dubbi ed incertezze, in effetti, era ancora un modo di rendere omaggio a questa antichissima vocazione che il ritorno alla fede aveva saputo rendere più ferma, più salda. Sbaglieremmo a scambiare questo silenzio per una rinuncia, Manzoni non ha mai disarmato: al massimo, ha spostato i termini di una contesa intima che aveva toccato la linea della tragedia spirituale ma li ha spostati con la speranza di stabilire una testa di ponte al di là della sua interrogazione, di quella interrogazione che raccoglie le sue giornate terrene viste e giudicate a una luce più alta. Potremmo dire a questo punto che della storia interiore del Manzoni conosciamo quel tanto che aveva deciso di svelare o di lasciare trapelare: moltissimo per noi, certamente una parte

non cospicua del capitale accumulato nella rete delle sue perplessità. Ma è ancora il silenzio che lo distingue dagli altri, da chi ha creduto di dovere testimoniare apertamente fino all'ultimo, così come da coloro che apparentemente verso la fine della loro vita hanno chiesto la stessa forma di abbandono. Il ricordo di Verga non solo è inevitabile ma può diventare estremamente utile ai fini del nostro discorso. Il silenzio di Verga e di quanti hanno posto un termine ufficiale alla loro ricerca era piuttosto un modo di accettazione, un uscire di scena, per Manzoni le cose stanno diversamente. Manzoni non esce di scena, non smette di parlare anche quando finge di vivere nel silenzio o di scegliersi altre forme sostitutive della sua passione letteraria. Manzoni fino all'ultimo non si stanca di scandagliare il mare della realtà, di cui non è stato soltanto ospite provvisorio ma un navigatore quotidiano. Il significato di questa realtà e — subito dopo — il senso, il valore della nostra presenza e tutto questo ripreso nella domanda eterna di quello che Dio ha voluto rappresentare, della parte che ci è stata assegnata e giù giù per l'interminabile catalogo dei nostri diritti, dei doveri, delle colpe, delle omissioni. L'altro Manzoni, l'immagine nascosta che sta sotto quella ufficiale, quale ce la restituiscono i documenti della sua esistenza svolgeva intanto un discorso ben più grave e definitivo di cui siamo appena in grado di calcolare dal di fuori, con armi poverissime l'alto valore spirituale. Sotto quel volto familiare continuava a svolgersi un combattimento che per impegno e disponibilità d'intelligenza non ha avuto certo molti altri esempi e questo perché gli stessi protagonisti del suo secolo si erano ritagliati una parte dell'intera realtà offerta ai loro occhi e vi avevano edificato sopra la loro leggenda, spesso più drammatica, più accesa ma non così convincente e spietata come è accaduto con lui. Si sono avuti per questa ragione spettacoli assai più entusiasmanti ma al momento di tirare le somme c'era sempre uno scarto, un che di incertezza per cui concludere con la permanenza dello spirito diventava estremamente arduo. In Manzoni lo spettacolo non c'è, anche se non è mancata tutta una particolare forma di agiografia letteraria al proposito e non c'è perché lo scrittore non andava a cercare quello che lo interessava su una scena mondana. La riduzione che doveva diventare un elemento capitale della sua poetica l'aveva prima sperimentata sulla storia e

ne aveva ricavato quella tavola minima delle nostre possibilità che esaltava in lui il desiderio della misericordia divina, il richiamo alla Provvidenza. Proprio questa Provvidenza è il simbolo delle sue maggiori ambizioni, il principio con cui ha costruito la sua idea artistica, nel senso che rappresentava l'unica via di uscita contro la disperazione e la negazione. Non confondiamola però con una forma nascosta di evasione, non è né un'omissione né uno strattagemma di comodo: la Provvidenza è la continuazione nel senso della speranza del nostro operare, del nostro stare sulla terra.

Ma la Provvidenza manzoniana è per l'appunto uno di quei territori che la nuova letteratura si è lasciata con troppa leggerezza alle spalle. Non si è capito che era l'altra parte, la componente indispensabile per ogni interrogazione virile, degna dell'uomo, il solo modo per non sottrarsi al senso del riscatto e insieme per non perdere il contatto con Dio. Certo il Manzoni non ha separato la Provvidenza da Dio, così come non riteneva di separare Dio dalla legge. Ciò che è stato descritto da tanti studiosi come il suo dramma capitale sta appunto nell'ambito di questo disegno imperscrutabile della giustizia. Manzoni non andava a mani vuote, non aveva fatto nessuna capitolazione né rinunciato all'edificio della sua morale, andava così com'era ma con la piena coscienza della propria insufficienza, quindi con la necessità di trovare altrove quelle risposte che da solo non gli sarebbe stato possibile costruire. Nelle terrificate questioni della sua vecchiaia, l'immagine del Dio giudice e perdonatore fa risuonare il peso delle disperanti invocazioni della sua vita: era un po' come rimettere nelle mani di Dio un materiale devastato dal disordine, impermeabile alla nostra ragione umana. C'è questo senso di catastrofe che precede il richiamo ultimo a Dio, c'è il naufragio a scadenze fisse della storia umana, c'è soprattutto l'infinita miseria della nostra nobiltà impotente. Pochi come il Manzoni hanno lavorato per tenere viva questa dignità e proteggere l'uomo dal disastro generale e pochi hanno saputo misurare i nostri bisogni, definire la necessità di Dio. Da qualunque parte si voltasse, trovava sempre una domanda, meglio i termini di un confronto che sentiva — peraltro — irrisolvibile con i nostri strumenti. Come si vede, le proporzioni della sua opera ci portano molto lontano da quelle che sono state le leggi della nostra società letteraria: per Manzoni Dio non diventerà

mai né un pretesto né una suggestione. Il suo sguardo da questo punto di vista è tanto limpido e sicuro da apparire privo di umana pietà, eppure è quasi il simbolo della sua forza e della sua diversità e ci aiuta a capire meglio perché dopo oltre un secolo di approssimazioni non siamo riusciti a impadronircene, Manzoni resta una specie di nume da placare dentro di noi. Più semplicemente resta lo specchio della nostra coscienza, il testimone che non potrebbe mai ingannarci, illuderci, piegarci all'indifferente stato di bestemmia che abbiamo scelto per nostra casa e città. Manzoni resta dunque fuori dalla nostra casa e per comodo nostro di viltà e di dimissione e del calendario della vita tradita e avvilita. Ma se qualche volta ci capita ancora di avere bisogno della verità, eccolo che lo vediamo entrare e che lo sentiamo parlare o impariamo a riconoscere il suo silenzio. Lo sappiamo come il solo ospite di cui possiamo essere sicuri. Il solo che non tradirà mai il « santo » dei nostri giorni, quella virtù senza di cui non c'è salvezza.

ADDA, QUASI UN DESTINO *

di

Giacomo Debenedetti

Le pagine sul Manzoni che qui pubblichiamo, ringraziando Renata Debenedetti che ce le ha gentilmente concesse, fanno parte di un lungo saggio inedito scritto probabilmente fra il 1960 e il 1963.

...Meglio di ogni altra disquisizione qui può aiutarci un esempio. Dico che il Renzo dei *Promessi Sposi* è più *personaggio*, cioè più specifico, più significativo portatore di destino che Fermo, il suo predecessore degli *Sposi Promessi*. Eppure tutti e due fanno la stessa cosa, adempiono alla stessa vicenda, poniamo quando nel fuggire dai tumulti di Milano, dove si sono compromessi, raggiungono l'Adda e si mettono in salvo, di là dal fiume che segna il confine con la Repubblica veneta. Se la vicenda, se il mito bastasse all'opera d'arte — se tutto quello che abbiamo detto si limitasse all'esigenza di estrarre dai contenuti il denominatore più largamente umano e condivisibile al di fuori delle circostanze di tempo e di luogo — allora Fermo e Renzo, in quella scena dell'Adda, dovrebbero recarci lo stesso messaggio, il che non è come ci proponiamo di constatare e poi di capirne il perché.

Apparentemente, in un senso grossolano e macroscopico, barbaramente contenutistico, Fermo dovrebbe essere lui l'esploratore di quel destino nuovo che il Manzoni gli crea insieme con la sua sagoma di personaggio, gli fa nascere sotto i suoi passi col palpito dell'ispirazione: palpito di indovinarlo via via che vede crescere quel personaggio nel tempo, palpito di sentirsi dire da un intimo consenso, che quanto va intuendo è giusto, è vero. Renzo invece non avrebbe che da ripercorrere, accrescendone densità e spessore

(*) Titolo redazionale

significante, una traiettoria già tutta esplorata, inoltrarsi verso un destino già saputo dall'a alla zeta, con i suoi agguati e incertezze, sospensioni e paure già resi inoffensivi dal fatto che si sa ormai come va a finire. Invece, è vero tutto il contrario. Non solo nei connotati del personaggio, pure abbastanza somiglianti a Fermo, e nel divincolarsi della vicenda, quasi identica a quella di Fermo, ma proprio nel declinarsi e definirsi del segno, c'è una continua connivenza, o meglio solidarietà coi moti del grembo in cui matura il destino. Quasi collegamento per mezzo di un'antenna che peschi, capovolta, nella profondità di quel grembo.

O per dir meglio (esprimersi, nel caso nostro, non è che un tentare di capire e di farsi capire) è come se il segno che vediamo schiacciasse e contraesse le medesime dimensioni di quel grembo generatore degli eventi, compreso anche il tempo non cronometrabile in cui si muove quel viluppo, quella piovra che lascia e afferra, afferra e lascia: e queste dimensioni omogenee sottoposte alla doppia pressione, dal di dentro e dal di fuori, che le rende visibili, emanassero luce, prendessero evidenza. Il sottosuolo diventa linea di orizzonte.

Basta leggere, ci si accorge che Renzo non procede assistito da episodi già decisi, verso una soluzione già sicura, come un alloggio ammobiliato, di cui possieda (lui o chi per lui) l'indirizzo e gli basti di varcare la soglia per restare servito.

Nel tragitto dall'osteria verso il fiume egli prende — dicono i *Promessi Sposi* e non la prima versione — « alla ventura e per dire così al tasto ».

Già nella zona delle risonanze collettive, nell'oscura cassa armonica che ripercuote i ritmi del nostro andare sulla terra, il passo di Renzo si è intonato con quello di tutti noi viandanti che sempre usciamo, sempre rientriamo in una vigilia: e anche noi « alla ventura e per dir così al tasto » riconosciamo l'uscire degli eventi dal dominio dei possibili temuti o sperati, per rivelarsi, lasciarsi conoscere, solo quando sono ormai cosa fatta. Nel corso di quel tragitto i *Promessi Sposi* fanno la grande scoperta completamente insospettata agli *Sposi Promessi*; un motivo di destino, due volte ripetuto, che si concreta in un suono, « la voce dell'Adda ».

Qualcosa di assimilabile capace di parlarci — « una voce » — e alieno

tuttavia, natura che fluisce: vita anch'essa, da cui le nostre dipendono ma le sono indifferenti; sembra andare senza una finalità verso un fine; mentre Renzo vorrebbe vedervi una finalità salvatrice e benefica; per Renzo sarebbe la salvezza, ma lei continua a scorrere, non le importa se vicina o lontana, e il suo flusso ha una finalità tutta diversa, forse indecifrabile, in ogni caso del tutto estranea alla finalità di Renzo: ma intanto gli parla, ha per lui una « voce » e questa voce in se stessa priva di qualsiasi intonazione, a Renzo suona amica.

Negli *Sposi Promessi*, Fermo avverte quasi subito il « romore del fiume » (era inarticolato rumore, non voce), e procura di dirigersi « verso quella parte, dove gli pareva che l'Adda dovesse passare ». Manca completamente la densità del tragitto: il Manzoni non gli ha dato tempo di abbassare a perpendicolo, giù dalla sua traiettoria orizzontale e visibile, la verticale che si sprofonda nella matrice comune dove per tutti si maturano gli eventi. Sfugge, prima che abbia acquistato il suo senso quel cammino: è una tappa bruciata: materialmente parlando, è servita solo a Fermo e non ancora a tutti, viandanti del destino.

Non stiamo notando un'eccessiva stringatezza o rapidità del segno; anche la più veloce stenografia può alludere allo scorcio, sospettare le proprie responsabilità di indicazione. Non insistiamo neppure sul fatto che quell'andare di Fermo, nonostante le possibilità che ne aveva non si trasfiguri in simbolo: simbolo non diventa perché il Manzoni non si è voluto accorgere — per motivi che si possono anche trovare — che esso poteva diventare poesia. Invece che poeta, egli è stato geometra, ha tracciato la retta come linea più breve per congiungere due punti.

Nei *Promessi Sposi* invece nel durare di quel cammino verso un ignoto verso una salvezza che potrebbe non giungere, il Manzoni ritrova il motivo dell'ignaro smarrito nel bosco e nella notte. Tema di saga o di favola, iscritto in uno strato dell'anima molto prossimo a quello popolato dai miti: partecipe insomma di una grande, collettiva esperienza dello smarrirsi nella vigilia dell'evento decisivo: pauroso e figurato simbolo dell'ultima perplessità alla vigilia del pronunciarsi del destino. E tanto più commovente è quel suo ritrovare il motivo favoloso, in quanto esso gli appare per inven-

zione diretta, senza consapevoli ed enunziati collegamenti tematici; tutto immedesimato nella sagoma umana e morale del giovanotto Renzo, filatore del secolo XVII, vivente dunque in una età storica, non più nell'epoca dei « c'era una volta » quando succedevano le fiabe di quando Berta filava. Più commovente quel tema, perché « sliricato » nella realtà di un individuo civile appartenente con precisi connotati, a una società storica; artigiano e cittadino iscritto nel libro di battesimo della sua parrocchia, non già apolide disceso, con un nome collettivo, con documenti permutabili, da una tribù del paese delle saghe.

Ma i suoi passi ridestano nel sottosuolo — fascinosi e tremendi appunto perché così riconoscibili e quotidiane son le scarpe che compiono quei passi — gli stessi echi della favola; quelli di cui l'uomo non aveva saputo tradursi il senso senza concretarli in un racconto, in una immagine di saga. « Gli alberi che vedeva in lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose: l'annoiava l'ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava sul sentiero illuminato qua e là dalla luna... Sentiva la brezza notturna batter più rigida e maligna sulla fronte e sulle gote... A un certo punto, quell'uggia, quell'orrore indefinito con cui l'animo combatteva da qualche tempo parve che a un tratto lo soverchiasse ».

Attenzione a quell'*uggia*; al pudore tranquillo, riservato e di *bon ton* con cui il Manzoni cerca di distrarci notando uno stato d'animo casalingo e pedestre, come una valvola e un filtro lui adopera questa parola *uggia*, quasi per assorbire un po' di accento e di attenzione, non farli cadere tutti sulla parola vera e principale: *l'orrore indefinito*, che si colloca in sede secondaria, di minore accentuazione, meno protagonista, mentre è la vera parola della situazione data qui come il classico poscritto in cui si aggiunge, come a caso e un po' sbadatamente, l'essenziale e lo scopo della lettera. *Orrore indefinito*; proprio quello che fa trapassare dalla quotidianità del giovanotto Renzo alla figura deputata dell'eroe di saga; saga del bosco e del destino. Il moderno descrittore del numinoso e del sacro, Rudolf Otto, non avrebbe esitato a catalogare questo *orrore indefinito* tra gli attributi con cui soggettivamente si accusa la presenza, appunto del sacro e del numinoso, del « *mysterium tremendum* »; qui l'oracolo del destino ormai nell'imminenza di par-

lare⁽¹⁾. Del resto i santuari degli oracoli erano comunemente nel bosco nel *nemus* che col suo spessore opaco e terrorizzante è così vicino anche nel suo nome al *numen*.

I fanciulli smarriti nella foresta vanno verso l'agguato dell'Orco, che li farà passare attraverso la « piccola morte », la cruna, la porta stretta, la soglia, per cui ritroveranno casa genitori felicità; la seconda nascita.

Ogni nostro momento ogni nostro passo è già destino che si rivela — e noi trasportati sul tempo, gli andiamo incontro, anche se nolenti, entriamo via via nelle sue successive figurazioni — ma ci sono i momenti, i punti tremendamente privilegiati della curva che percorriamo; e in essi avvengono le condensazioni di questo destino che accumula il suo lavoro, e noi lo « vediamo in faccia »: vedere in faccia vedere la faccia è in tutte le religioni misteriche, l'ultima meta, l'iniziazione e comporta la prova suprema, il varco della paura più terribile. La tenebra, l'oscurità, l'intrico del bosco, è una delle immagini, delle analogie concrete (come il corridoio scuro, il labirinto) in cui si simboleggia questa paura della vigilia imminente.

Ecco che cosa fa Renzo in paragone con Fermo.

(Professore, mi tocca qui di far valere uno dei miei « titoli », per quanto modesto Lei lo possa giudicare. In un saggio intitolato *Epica dell'esistenza ed epica della realtà*, cercavo di stabilire nel modo più generale possibile che ogni grande romanzo si decide, narrativamente, attraverso un *descensus ad inferos* o, come la chiamano una *necua*. La notte prima dell'Adda è una delle *necue* dei *Promessi Sposi*; un'altra riguarda Lucia e la notte al Castello dell'Innominato; la terza, quella che riguarda tutti i personaggi, è la peste).

Si scusi la parentesi. Dobbiamo insistere nel redditizio paragone fra Renzo e Fermo. La voce dell'Adda, proprio dal folto della paura, divenuta confusione e nembo interno, divenuta l'oscuro globale di un tremore che non discerne più nulla, quella « voce » proprio su questo orrore indefinito, si pronuncia.

Renzo incominciò a sentire « un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua corrente ». Anche qui l'annuncio è dato dal Manzoni con una ite-

(1) Mettere in rapporto l'atteso e temuto verdetto dell'oracolo con la voce dell'Adda.

razione di nomenclatura, che si corregge per tappe successive in un crescendo di luminosità e di chiarezza. Dal brontolio sordo, senza precisa fisionomia sonora del « rumore », che potrebbe essere ancora minaccia, intimazione di paura, aggiungersi a quell'orrore indefinito (rumore — orrore, rima significante), a quella limpidezza del mormorio, suono benevolo e amico, come la cosa stessa che già lascia trapelare, attraverso un ultimo dubitare e trepidare della speranza, fino al precisarsi della sua origine « mormorio d'acqua corrente ».

La voce dell'Adda si è articolata, ha detto una parola che Renzo può assimilare al sentimento interno che egli ha del volgersi della propria sorte.

Un'indicazione, qualunque essa sia, all'uomo che si aggira nella foresta della propria sorte in pericolo, apparentemente chiusa al domani, è di per sé sola chiarezza, quale che possa essere il suo contenuto. Qui il destino non ha ancora mostrato la propria faccia, ha dato soltanto un'indicazione di presagio, che può lasciarla sperare propizia. La schiarita dell'indicazione chiarisce con la chiarezza dell'elemento che la offre e queste due chiarezze si incorporano in quella del segno: incurvarsi della frase, suo progressivo illuminarsi nelle equivalenze luminose della parola. Ne avremmo già abbastanza, come prova che l'opera d'arte, rivelazione di destino, comincia il suo messaggio attraverso la fisionomia del segno, a differenza dei miti che pronunciano questo messaggio, o meglio lo mettono a disposizione, attraverso una sospesa plasmabilità del contenuto.

Ma come farà adesso Renzo a traversare l'Adda, cioè a compiere l'ultimo varco di questa rivelazione di destino che sta testimoniando? Paragoniamolo ancora con Fermo. Per Fermo, ancora una volta, il problema di destino non si pone, né l'angosciosa attesa del responso affidato all'attimo che sta per scoccare.

La notte di attesa, trascorsa su un albero, è stata riempita per lui di ricordi sentimentali e di rimorsi, non toccata dal senso di sgomento soprannaturale per quell'*alieno* in cui la sua sorte sta maturando. La pagina in cui il Manzoni consuma il trascorrere di quella notte, è una equivalenza di parole, il più possibile concreta e plausibile, messa in funzione di tempo, una durata verbale che, con il solo fatto del « durare », sostituisce e rappre-

sentia la durata delle ore. « Finalmente, quando la luce cominciò a dar forma alle cose, Fermo, guardando attentamente il fiume, vide un pescatore che costeggiava la sponda ». Tutto questo avviene con la massima naturalezza; se anche il pescatore funzioni come « deus ex machina », il suo apparire non ha la gratuità spettacolosa, né quel carattere di folgorazione impressionante che catapultano sulla scena l'inspiegabile presenza di un inviato del destino; il suo perentorio, folgorante, « ecco son qui » in uno spazio, in una luce nuova, creatasi con improvvisa dissonanza dal resto dell'ambiente. Il pescatore non è l'incarnazione, non è il solidificarsi in una figura concreta, irresponsabile insieme e oscuramente conscia di un pronunciato decisivo della sorte. Non vibra, intorno a quel suo ignaro trovarsi, nulla di emblematico. Non emana da lui l'indecifrabile e attonito ma categorico messaggio della « ragion veduta », che l'ha fatto emergere nel nuovo giorno, proprio a quel posto, così tranquillamente occupato a manovrare la sua barca vuota. Aveva tutti gli elementi per associare, nella sua sagoma, l'ammiccamento del sovrannaturale, alla plausibilità del suo mostrarsi; il Manzoni non ha raccolto questo « senso », non se n'è dato per inteso.

Quel pescatore non trasmette a Fermo l'avvertimento di cui è incaricato: nel suo atto di manovrare la barca il destino non parla, quel suo atto non è indiziato. La frase che lo segnala ha l'innocenza descrittiva di una pittura aneddotica e di genere; paesaggio con figura. Rimane constatazione, non prende atto, non trasale. Si lega anzi, all'andare del discorso narrativo, con ritmo uniforme, accentuazione spianata, senza neppure il brivido di una misteriosa pausa o stacco ritmico per circoscrivere quell'evento straordinario che rappresenta; nientemeno la salvezza. E il Manzoni insiste anche dopo, su questa naturalezza; la « provata e discreta cortesia » del traghettatore nel prestare i suoi servigi a Fermo potrebbe apparire sopercheria, arbitrio, capriccioso regalo della sorte decisa a mostrarsi favorevole, dunque ancora « deus ex machina ».

« Perché nessuno si faccia meraviglia » di una simile cortesia, il Manzoni spiega che quel pescatore praticava un astuto doppio gioco per tenersi amici i contrabbandieri e i fuoriusciti da una parte, i gabellatori e i soldati dall'altra.

Si potrebbe supporre che questa resistenza del Manzoni negli *Sposi Promessi* a giocare carte magiche, compromesse con la tremenda inesorabilità, con l'esosa irrazionalità delle operazioni di destino dipenda da una minore libertà di artista in quella prima stesura del suo romanzo ancora tutto vincolato, senza possibilità di snodi, all'assunto di riuscire opera apologetica, dimostrativa di una saggia benignità della Provvidenza. Ammessa la Provvidenza, e quale la teologia cattolica la raffigura, non si conoscono di lei che attributi positivi, assimilabili da parte della nostra conoscenza ed esperienza, nonché modi di manifestarsi del tutto razionali, conforme ai suoi predicati razionali. Può la provvidenza agire per motivi e con deliberati imperscrutabili; ma l'imperscrutabile è in lei, nella sua mente al di sopra delle cognizioni e dei giudizi umani: quando è al dunque, e mostra i suoi effetti sotto la luna, conduce gli uomini ai fini che ha destinati, per vie naturali. Il suo « deus ex machina », che sarebbe il miracolo, avrebbe trovato posto piuttosto in un'opera di predicazione aggressiva che non in un poema di accorta persuasività, come voleva essere quello del Manzoni. Il prologo in cielo qui è dato per avvenuto, implicito per tutte le vite umane: nel loro svolgersi sublunare ormai non si vedono che le conseguenze di quel divino prologo, tutte chiare e spiegabili « dai tetti in giù »; tutto naturale, tutto ragionevole.

I *Promessi Sposi* certo non abdicano a quell'assunto apologetico; ma come e perché l'artista abbia recuperato la sua libertà diremo poi, e sarà il risultato di questa digressione. Anche nei *Promessi Sposi*, per esempio, si giustifica la pronta cortesia del traghettatore e la spiegazione è ancora quella degli *Sposi Promessi* trascritta quasi testualmente. Ma come diverso l'accento.

Le giustificazioni, stavolta, sono date per abbondanza e cortesia di un autore civilissimo, e quindi alieno dall'imporre i portentosi come soperchierie narrative. Magari, nel risvolto, nel controcanto, potranno anche mettere voce un certo gusto morale e onesto piacere nel constatare le astuzie della Provvidenza che mette a partito proprio le debolezze di un uomo per farle funzionare a favore di un altro, come generosità e coraggio. In realtà nei *Promessi Sposi*, neanche il lettore più sofisticato, arrivato a questo passaggio

sentirebbe più il bisogno di domandarsi come mai quel barcaiolo traghetti Renzo, una volta accettato il fatto che è apparso come è apparso.

Riesce sempre straordinario il manifestarsi per figure chiare, di una grande figurazione di destino: quale è il risolversi del dilemma vita o morte, libertà o prigionia, gioia o lacrime.

Anche se poi si debba incorporare in eventi ovvii e naturalissimi, entrare nella trama del quotidiano, del meno stupefacente, quel manifestarsi riesce straordinario o singolare perché esce da una oscurità oggettiva degli eventi rimasti fino all'ultimo in apparente perplessità e aperti indifferentemente alle due soluzioni del dilemma, ed esce da una confusione soggettiva: quel gorgo ansioso di timore e di speranza, quella nebbia di batticuore. Ricordiamoci che il « mormorio d'acqua corrente » aveva già dato a Renzo l'indicazione di come il destino si era orientato. L'Adda c'è, lui ha già sentito quando era nella notte e nel bosco svanire in gran parte quell'incertezza o gravità delle cose, si è cacciato anzi senza più paura « dietro quella voce amica » (la piega degli eventi che gli si è pronunciata amica), nel più folto del bosco, è arrivato al fiume, l'ha visto coi propri occhi giungendo « sull'orlo di una riva profonda ».

Attacca subito, nel racconto, un pezzo di sorprendente virtù rivelatrice, di un'esemplarità sorprendente tanta l'aderenza con cui è modellato sui ritmi di una epifania del destino: bello com'è di tracciato, e folto di tessitura, riesce anche un diagramma. Ottenuto il primo responso, il rassicurante indizio che la sorte in qualche modo è ben disposta Renzo esce dall'orrore dei rapporti con l'indecifrabile, non lo infestano più presenze paurose, ambigue, soprannaturali: ormai nella capanna dove ha risolto di passare la notte quelle che ritornano sono figure a contorni definiti, emerse dalla sua vita di ieri, dalla bonaria o comunque non enigmatica abitabilità di quella vita: la treccia nera di Lucia, la barba bianca di fra Cristoforo, Agnese. Il Manzoni con arguto agnosticismo, fingendo di evitare le grane filosofiche e di terminologia, finge di non sapere se le figure che tornano nella mente del giovane, e magari la infestano (ma in modo ormai così umanamente sopportabile) siano frutto della memoria, oppure della fantasia. Una cosa è certa, almeno: che ormai è fuorigioco quell'ulteriore facoltà,

forse senza nome, che produce gli spettri dell'uggia e dell'orrore: quella che teme, dietro le immagini gravide di destino e decise a serbare l'enigma, una minaccia soprannaturale e innominabile.

Dalle frange angosciose di uno spettroscopio siamo passati alle figure, magari dolorose, ma non più ansiose, e tutte contornate, di uno schermo cinematografico. Dalla zona del « sacro » dove si genera originalmente la religione e Dio, siamo tornati alla zona tutta adattata alla terra, mediata col quotidiano, dove Dio è definito da una dogmatica, è divenuto Provvidenza, con la quale si sa come trattare. Infatti Renzo, finalmente, prega. (Diciamo, per confermare come riccamente sia intuita la tematica della situazione che adesso a Renzo si affaccia, col pensiero di fra Cristoforo, anche il rimorso di avergli trasgredito. Il tema del divieto trasgredito, come osserva il Propp, è sempre nel prelude delle favole dei fanciulli smarriti nel bosco, o in altro modo incorsi in pericoli e paure). È una tregua naturale e riparatrice, tipicamente concessa dal destino, grande operatore, per restaurare le forze del paziente e trovarlo preparato per l'ultimo colpo, avverso o propizio.

Renzo si ricostruisce in queste ore di contatto col « normale »; verifica davvero il mito di Anteo che tocca la terra. Il destino ha palesato un'intenzione; come l'attuerà? Questo non è soltanto un enigma di carattere pratico: la difficoltà di attuazione potrebbe diventare impossibilità, convertirsi in un più atroce modo di revocare la decisione, rimangiarsi l'intenzione accennata. Renzo non par più che dubiti delle intenzioni della Provvidenza a suo riguardo: ma ha già constatato che, se non troverà un mezzo, da solo non passerà mai l'Adda. Quel fiume amico e salvatore conserva la sua grandezza, non modificabile, un elemento tremendo, se anche la sua suggestione e minaccia operino su un Renzo ormai sotto anestesia.

Il « rintocco » gli si fa udire ancora, questo più accentuato pulsare del palpito, ansia insieme e presagio, voce oscura dell'enigma e insieme avvertimento (ricordiamo i colpi di timpano inventati da Wagner per l'apparizione a Sigmondo di Brunilde, angelo di morte e annunziatrice di un eroico al di là; rintocchi anche quelli). Il Manzoni incorpora questa « registrazione » puramente psichica nella realtà più elementare, che le corrisponde più identicamente: ancora una volta un concretarsi del tempo, minaccia e promessa,

nel rintocco di una campana. È la straordinaria invenzione, ultima in questa parabola del destino, dell'orologio di Trezzo. Non c'è trasfigurazione, in apparenza, ma semplice trascrizione immediata; ma ancora una volta la soglia del visibile vibra allusivamente di tutti gli echi che spingono il segno verso questa soglia e insieme la nutrono e la premono.

Il « mistero » del destino che sta per parlare, e si fa precedere da questi preludi, penetra tutta la parte interna, il tessuto sottocutaneo del capitolo che stiamo leggendo; ed è proprio il segreto della sua poesia. I rintocchi dell'orologio suonano per Renzo come « un avvertimento che venisse da persona non vista, con una voce sconosciuta ». L'elemento, di nuovo, della persona e della voce, assimilabili da parte dell'uomo Renzo, cose fatte a sue immagini; e viceversa « sconosciute, non viste », cioè rappresentanti dell'alieno, del « qualche cosa d'altro », della facoltà che ha il destino di decidere, e magari avvertirci, che sta decidendo senza consultarci.

Quando sarà venuta l'alba e si sarà fatto giorno per Renzo, l'apparizione del barcaiolo e della salvezza, quanto più gratuite — qui nei *Promessi Sposi* — tanto più risulteranno giuste, cioè motivate da tutta quella notte in cui il destino ha lavorato per produrle, per tirar fuori il passivo Renzo dal pericolo. Una motivazione senza perché; e infatti non ha bisogno di declinare un perché, di spiegare le forze o le cause che hanno prodotto l'evento; basta sapere che qualche cosa ha operato per produrre quell'apparizione, che si sia sentita l'eco, soggettiva in Renzo, oggettiva negli aspetti e negli intermittenti messaggi delle cose, di quell'operare dentro gli spessori dell'invisibile. Ma il barcaiolo conserva ancora quella duplicità, concilia ancora in sé quell'accessibile mito al remoto che abbiamo visto finora, quella comunicatività, adesso definitiva, che però non si spiega.

Renzo « di tra rami, vede una barchetta di pescatore che veniva adagio, contracqua, radendo quella sponda ». Non il pescatore è il soggetto, ma la barca; cioè la cosa inanimata e in se stessa muta che parla per emblemi e decifrabilità luminose come il destino, che gli dà l'incarico di esprimerli. Barca e pescatore vanno per conto proprio, non si sa a che siano intenti, hanno una specie di stupefatta assenza. Come in certe composizioni pittoriche, dove le figure terrestri e quelle del cielo vivono in due zone di apparizione com-

pletamente diverse, in luoghi dove aria, colori e suoni sembrano obbedire a differenti leggi di propagazione (Tintoretto ottiene portentosamente nella Trasfigurazione uno di questi aspetti: sembra una esplosione di luci, ed è magico virtuosismo), così qui pescatore e barca sembrano gravitare in un universo che d'improvviso iscrive un suo frammento, una sua sfera di luminosità aliena e indifferenziata in quell'altro e conosciuto universo dove Renzo vive e respira: e per un momento Renzo, lui solo attivo, mette un piede in quel mondo alieno e varca il passaggio, il misterioso ciglio tra le due zone, la metamorfosi del suo destino.

La figura presa a prestito dal destino per manifestarsi e risolvere la situazione non può condividere l'esultanza di Renzo nel sentirsi salvo. Non appena ha appreso di trovarsi su territorio veneto, dove sarà libero da ogni incriminazione e persecuzione di sbirri, « viva san Marco! » esclama Renzo. « Il pescatore non disse nulla ».

Il destino ha messo le cose come ha voluto: pensi quel che vuole, faccia quel che crede l'uomo a cui tocca. È solo il nostro sentimento ad attribuire un sentimento favorevole o avverso alla sorte che ci è data. Questo è il tocco decisivo, perché adombra il non rapporto, la distanza che l'uomo sente tra sé e il destino: quei connotati di potenza che non si spiega, di indecifrabilità, di maestà pensosa: « Il pescatore non disse nulla ».

Il rischio che Renzo ha corso, la salvezza da lui ottenuta sono rischio e salvezza del segno stesso che li esprime, cioè dell'autore che ha identificato in quel segno la propria durata, come esperimento anch'essa di destino.

Questo può vedersi in un bellissimo sintono.

Constatiamolo, e poi ne diremo il perché. C'è il famoso paesaggio di aurora che parallelamente con la liberazione di Renzo, trepidamente celebra quella dell'autore; il « farsi giorno », l'assente annuire del destino anche per il Manzoni... « La luna in un canto pallida e senza raggio, pure spiccava nel campo immenso di un bigio ceruleo... ». Terribile luna da almanacco o da incisione astrologica, pallida e senza raggio; siamo ancora nelle costellazioni dell'ansia, malgrado i segni favorevoli che già sono brillati e sembrano voler mantenere gli affidamenti (« il cielo prometteva una bella giornata »). Poi la luce che il Manzoni, per intermittenze annunziatrici, aveva

lasciato trapelare, adesso egli la avoca tutta per sé, una catarsi del segno, ora che la catarsi della vicenda materiale è ormai sicura. È il segno che gode, nella digressione paesistica, di constatare, in una trascrizione di gioia, la benevolenza del destino. Quel paesaggio famoso che qui si apre, quell'alba, tra le più illustri della letteratura universale, non appartengono a Renzo, egli nemmeno li osserva più, non gli occorrono più. « Se Renzo si fosse trovato lì, andando a spasso, certo avrebbe guardato in sù, e ammirato quell'albeggiare... ma badava alla sua strada... e camminava a passi lunghi... per arrivare presto », così unico testimone lascia l'autore, che nella fretta di Renzo riesce a intercalare un suo tempo specifico e personale: il tempo di simboleggiare nella drammatica disputa e vittoria dell'autore contro la notte, quello che anche lui ha passato, lui col suo scrivere e inventare e verificare una figura di destino, e ancora adesso qualcosa è incerto, finché l'ultima illuminazione non sia raggiunta. Senonché lui, a differenza del suo personaggio per il quale il baluginare della luce era ancora impastato nella materia densa delle cose, lavora e si esprime in pura luce senz'altri connotati che se stessa. Vogliamo dire che, come protagonista qui è il diagramma puro della vicenda, cioè il segno, corrispondentemente la sua vicenda di destino è manifestata dal più puro, assoluto dei sintomi; cioè la luce nella sua qualità tutta sacra e incorporea.

Certo il Manzoni lavora unicamente su una metamorfosi luminosa, su una fisionomia senza connotati (connotati per così dire senza fisionomia), su quella luce senza mescolanza di corpi che dà Isaia alla visione di Ezechiele, a San Giovanni e al Paradiso Dante; è il simbolo incorporeo della maestà divina, del *deus absconditus* quando si manifesta, pur rimanendo indicibile, inconoscibile tutto infuso in una essenza che si può vedere ma non toccare né capire: tremendo anche se benigno.

Attraverso uno schiarirsi delle vibrazioni, fruscii, impasti notturni, ancora compromessi col buio, ancora maligni e minaccianti (la striscia di fuoco « viva e tagliente », a contrasto con le « nuvole ravvolte » e i « colori leggeri e soffici » che lumeggiano la parte di mezzogiorno) sale per semplificarsi di toni, per un apparire di luci e colori sempre più definiti, verso l'ultimo

squillo d'oro. Prima il « bigio ceruleo », poi il « giallo roseo », poi la tinta « tra l'azzurro e il bruno » e qui ogni colore lieto è ancora mescolato di alcunché di tetro, e ci sono strisce di fuoco e « colori senza nome ». Poi, nella vittoria, non più colori, ma soltanto la letizia psicologica che accoglie l'alleluiare della luce, la favorevole epifania, il *Santus*, il destino ormai accertato. E frattanto l'imperfetto venato ancora da dubbi (« il cielo prometteva ») attraverso un crescendo che abolisce la *consecutio*, che assorbe nel ritmo il più vivace accelerarsi del tempo, scroscia nella perentoria fanfara del presente, nell'osannare squillante della certezza: « quel cielo di Lombardia, così bello quando è bello, così splendido, così in pace ». In pace; l'ultima parola dice la tregua di quando il destino ci ha rimessi d'accordo con la vita, ha chiuso una sua figura carica di repentagli. E durante quest'alba, il Manzoni che aveva fin qui lavorato facendo confluire sui movimenti del personaggio e della scena le linee di forza tessute dall'orchestra, ha invece portato tutto, risolto tutto in orchestra. Il golfo mistico ha parlato da solo.

I fisici dicono che quando una dimensione accorcia fino a perderla e annullarla, la propria estensione spaziale, essa si trasforma in una pura carica di energia. Questo sembra essere accaduto al Manzoni: perciò l'esempio che ci ha offerto rappresenta, per l'illustrazione di ciò che intendiamo come personaggio, un caso molto favorevole e probante.

Effettivamente, nel passare dagli *Sposi Promessi* ai *Promessi Sposi* possedeva per un momento una dimensione di più rispetto al mondo in cui si producono gli eventi narrati nella prima stesura del romanzo.

Supponendo che il destino sia fatto a immagine e somiglianza dell'uomo, che abbia una mente e una volontà simili a quella dell'uomo, e il privilegio di muovere i fatti e le deliberazioni umane e gli incidenti naturali, in modo che il loro svolgersi obbedisca al suo piano, il Manzoni si trovava — per ciò che riguarda la preventiva conoscenza degli sviluppi e dell'esito — nelle condizioni di quel destino. Un destino che lavora dal ballatoio del burattinaio, situato in un iperspazio rispetto alla scena: la dimensione di più, che caratterizza quell'iperspazio, è addirittura misurata dalla lunghezza del filo con cui il burattinaio manovra le marionette. In termini algebrici, il Man-

zioni aveva raccontato gli *Sposi Promessi* stando immerso in quel medesimo spazio a tre dimensioni nel quale si manifestano gli eventi da lui narrati, Quando li rinarra nei *Promessi Sposi* si trovava in quel mondo a quattro dimensioni, da cui sembrano operare le forze e decisioni indecifrabili che generano quel determinato corso di eventi. Se non come capacità di generarli, almeno come prescienza di quel corso. Vi ha rinunciato, è tornato nello spazio tridimensionale del personaggio, e avventurandolo nella vicenda che si piegava, poteva sbagliare la piega. Era il suo rischio, incorporato nel destino dell'invenzione e del segno che la manifesta solidali col destino del personaggio. Il segno è personaggio, in quanto corre questo rischio di destino, ne rivela la figura.

QUALCHE APPUNTO PER UN SAGGIO SU ALESSANDRO MANZONI

di

Guido Piovene

La difficoltà di salvarsi è un pensiero che tormentò Manzoni fin sul letto di morte. E infatti quello di Manzoni è un mondo religioso in cui salvare l'anima è quasi altrettanto difficile per chi detiene la potenza e per chi ne manca.

La convinzione che i potenti siano nocivi fuorché nei disegni di Dio, che se ne serve come della sventura (ma questo non va certo a loro vantaggio) è precisata, mai addolcita, nel progresso della sua opera. Nocive sono anche le guerre, nate dalle loro passioni, e i politici istigatori a glorie inutili ed effimere il cui unico effetto è di produrre sofferenza.

Fino a *Fermo e Lucia* e all'*Adelchi*, cioè fino agli anni in cui Manzoni si abbandona più spontaneamente al suo radicalismo e alla crudezza naturale delle sue osservazioni, la sua condanna dei potenti e dei politici guerrieri è senza correttivi. Qualunque sia la loro indole, sono costretti al male, seminatori e trasmettitori del male. *Adelchi* dice al padre che il potente si salva solo se Dio, per un suo intervento benigno, ne ha provocato il crollo e l'ha reso inerme.

*« Godi che re non sei: godi che chiusa
All'oprar t'è ogni via: loco a gentile,
Ad innocente opra non v'è: non resta
Che far torto, o patirlo. Una feroce
Forza il mondo possiede e fa nomarsi*

*Dritto: la man degli avi insanguinata
Semina l'ingiustizia; i padri l'hanno
Coltivata nel sangue; e ormai la terra
Altra messe non dà... ».*

Per Ermengarda vale lo stesso principio. Ci si salva soltanto uscendo mediante la sconfitta dall'ingranaggio che travolge chi può agire di più.

Nelle opere successive Manzoni non attenua il suo pensiero sui potenti ma lo articola e lo equilibra. Resta inalterato il principio che in questo mondo malato ci sia « più bisogno di infermieri che di politici », ossia, in altre parole, che il buon politico dovrebbe essere come un infermiere. È sempre duro il suo giudizio sui politici che antepongono la gloria agli interessi quotidiani del popolo. L'atto più memorabile (e obbrobrioso) di Don Gonzalo, governatore spagnolo di Milano, è proprio quello che la storia non segnala. Pregato di considerare lo spaventoso pericolo di contagio proveniente dal passaggio delle milizie, rispose « che i motivi d'interesse e di riputazione, per i quali s'era mosso quell'esercito, pesavan più che il pericolo rappresentato ». Del « celebre » Ambrogio Spinola la storia ha lodato « la previdenza, l'attività, la costanza; poteva anche cercare cos'abbia fatto di tutta questa qualità, quando la peste minacciava, invadeva una popolazione datagli in cura, o piuttosto in balia », e quando, alla commissione che chiedeva soccorso, rispose « i pensieri della guerra esser più pressanti ». Tornando a Don Gonzalo, Manzoni si rallegra dei suoi spropositi come condottiero d'armati, se furono cagione che « sia rimasto morto, smozzicato, storpiato qualche uomo di meno, e, ceteris paribus, anche soltanto un po' meno danneggiati i tegoli di Casale ».

Il correttivo di Manzoni, e anche il motivo per cui, ai nostri giorni, è poco popolare, è che rifiuta di vedere la malvagità della forza in un solo strato sociale. È inutile cercare in lui qualcosa che vada in favore di una folla diventata potente. Anche se passa al popolo, la potenza provoca passioni irragionevoli, anonimi misfatti: la rivolta dei *Promessi Sposi*, l'aberrazione demagogica dello studio incompiuto sulla Rivoluzione Francese. Le giustizie del popolo sono « delle peggio che si facciano a questo mondo ».

La folla è una massa amorfa, nella quale ciascuno lascia cadere la sua anima singola fatta a somiglianza di Dio, esponendosi agli atroci nembi epidemici e impersonali della ferocia, della superstizione, del pregiudizio sanguinario. Alla società delle anime subentra una « massa enorme e confusa di pubblica follia ». Un simile enorme corpo scosso da istinti e da ribellioni inconsulte non può chiamarsi società, in quanto manca della società il fondamento, la presenza di anime singole ragionevoli, cioè di persone reali. Prerogativa principale di esso è l'ignoranza, stato peccaminoso, in quanto segna l'intervento di una passione che ha interrotto nell'uomo la normale e nativa capacità di distinguere il male e il bene. La folla presa da passione assume tutte le qualità dei potenti, si confonde con essi in un medesimo stato di malvagità, anch'essa diviene un potente con migliaia di teste. Il potente a sua volta nell'esercizio della forza ha le medesime qualità della folla, si trasforma e dissolve in folla, si spersonalizza (perde il suo carattere d'anima) nella obbedienza al vangelo di un ceto e d'impulsi insipienti. Come la folla, con il proprio agire arbitrario, non può formare società. Così, tra potenti e popolo, i quali si tengono sotto una reciproca minaccia, e alternatamente si fanno vittime gli uni degli altri, il circolo del male è chiuso. La legge è rotta dal potente, che esercita il proprio arbitrio, o dalla folla in ribellione; o, nei momenti più acuti e significanti, dall'alterna pressione del popolo sui potenti, dei potenti sul popolo. Nella *Colonna Infame* i magistrati, per esempio, addossano all'innocente un delitto « che non c'era ma ci voleva », complici o ministri di una moltitudine che esigeva il supplizio; mescolando « il furor popolare, e il loro », con vergognosa « e atroce deferenza » alle richieste popolari, seguaci ed emuli « d'una o di due donnuciole ». Due violenze in contrasto, ma affini e all'occorrenza alleate, saldano il circolo del male. L'alimento più ricco di cui la violenza si nutre è inoltre la viltà, la moderazione viziosa. Don Abbondio ci mostra che la viltà è il tessuto connettivo del male. Si pensi anche ai popolani (per esempio gli osti) che si affannano solo a servire l'affine malvagità dei potenti e della folla infuriata. Contro i moderati e i tiepidi, eterno strumento del male, Manzoni è sempre categorico, siano anche « di quei prudenti che s'adombrano delle virtù come

dei vizi, predicano sempre che la perfezione sta nel mezzo » e che cercano di convincere il cardinale Federigo a moderare il proprio zelo.

Si può chiedere ora quando per Manzoni si formi uno stato di società, se i potenti, la folla ed il loro rapporto non fanno darci che uno stato d'arbitrio, cioè insociale, perpetuando la « feroce forza *che* il mondo possiede » e proseguendo la semina dell'ingiustizia. Le più chiare parole sulla società si ritrovano nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*: « Quello stato di società così naturale nell'uomo e così violento, così voluto e così pieno di dolori, che crea tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedi, piuttosto che cessare un momento; quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui la mente si perde, se non lo si considera come uno stato di prova e di preparazione a un'altra esistenza ». Su questo punto Manzoni non ha reticenze. Una società vera esiste solamente nell'aldilà: è quella delle anime in Dio. La sua premessa però esiste tra gli uomini che non subiscono le inerzie o i comandamenti del mondo, società solo in apparenza, in realtà regno dell'arbitrio. Essi soli raggiungono la condizione prima del vivere sociale, quella di essere anime singole e libere. Un motivo costante dell'opera di Manzoni è la tremenda forza fecondatrice del male. Ogni azione malvagia irradia un'energia che estendendosi si moltiplica. I prepotenti sono rei anche perché corrompono le loro vittime, in cui istillano una necessità di vendetta, aprendo così al male un nuovo corso d'imprevedibile durata. Il Piazza, prima vittima della *Colonna Infame*, sarà condotto per scolparsi di una spaventosa calunnia a « mettere una vittima in suo luogo ». L'uomo singolo deve perciò sforzarsi di fermare in sé stesso questa fatale progressione. Il vero umile si nota per il suo rifiuto agli atti di rivalsa. Egli perdona sempre, accetta sempre l'afflizione, è rassegnato, fiducioso e innocente. Lucia dice all'Innominato: « Oh signore! pretendere! Cosa posso pretendere io meschina, se non che lei mi usi misericordia? ». Nelle violenze che subisce, l'umile vince quando accoppia a quel subire una profonda « persuasione della mente, e il piegarsi della volontà ». Solo così si salva dall'essere uno strumento della « feroce forza *che* il mondo possiede ». All'oppresso che si ribella e vendica, e contribuisce così a perpetuare il male, l'oppressore di prima si presenta a sua volta nella

veste sacra di vittima. L'umile, se rinuncia alla propria umiltà, diviene potente e si perde. Netto il rifiuto di Manzoni a ogni forma, estrema o mitigata, larvata o aperta, di rivoluzione.

La società cristiana, unica società vera, è la riunione, intorno ad una chiesa praticante, di coloro che accettano, obbedienti al comando della loro anima singola. Nella sua faccia popolare è una società laboriosa ma non ambiziosa, capace d'essere lieta nell'afflizione, legata da un vivo rapporto di benefici accettati e largiti. Una bella definizione ne dà proprio Don Rodrigo che non sa di pronunciare una lode: « Son come gente perduta sulla terra; non hanno né anche un padrone; gente di nessuno ». In cui si scorge il destino dei buoni, o almeno d'una parte importante di essi: schiavi che nessuno possiede, e che Dio affranca d'ora in ora. Questa società cristiana è di carattere festivo, cioè pronta alla giocondità nelle feste. La visita pastorale di Federigo nei villaggi del lecchese vi porta uno scoppio di gioia. « Gente che passava, altra che usciva dalle case... tutti col vestito della festa... e andavano insieme, come amici a un viaggio convenuto... ». La sua presenza nel villaggio diffonde « una fretta e una gioia comune... un senso giocondo di simpatia... un chiasso di voci allegre... una premura cordiale ». La conversione dell'Innominato rinforza lo slancio di gioia. « Forse Dio — dice Federigo — che ha operato in voi il prodigio della misericordia, diffonde in esse una gioia di cui non conoscono ancora la cagione ». « All'apparire della comitiva, all'apparire di quell'uomo, oggetto ancor poche ore prima di terrore e d'eccezione, ora di lieta meraviglia, si alzò nella folla un mormorio quasi d'applauso... ». E dirà il sarto parlando del Cardinale; « Ha fatto proprio vedere che, benché ci sia la carestia, bisogna ringraziare il Signore, *ed esser contenti*; far quel che si può; industriarsi, aiutarsi e poi esser contenti ». La conversione del colpevole e il passaggio del santo avvengono in un mondo sollevato e ridente. Ma anche la letizia ha un risvolto tragico, se si pensa che quella gente è solo in libertà provvisoria dall'obbligo di subire senza rivolta né vendetta, e che escono dalle sue file uomini come il Piazza della *Colonna Infame*, a cui si chiede di « accettare » un atroce supplizio senza nessuna colpa.

È difficile immaginare un giudizio così radicale sulla società, in cui però non appare mai lecito un atto rivoluzionario; un aspetto importante del suo

radicalismo è anzi il rigore con il quale si rifiuta di ammetterlo qualunque sia la circostanza. Una cattiva società basata sulla plebe, nata e dannata dalla violenza della rivolta, non vale di più per Manzoni di una cattiva società basata sui potenti già stabiliti, sostenuta e dannata dalla violenza della repressione. Nemmeno il rigorismo sulla storia umana, la severità con cui valuta i giudizi ed i pregiudizi, i codici privati e pubblici e le ragioni aberranti degli uomini, lo portano mai a qualcosa che possa somigliare a un irrazionalismo o ad una negazione della legalità. La storia del divino in terra è la storia della razionalità, la fonte della legge è razionale e divina, non vi è tra legge umana e legge divina contrasto di natura. La fonte unica del male e della sua armatura, le leggi inique, è nelle passioni da cui la legge è annebbiata negli animi, quasi sempre perché vogliamo una nebbia che ci conviene. « Se in un complesso di fatti atroci dell'uomo contro l'uomo, — è detto nella *Storia della Colonna Infame* —, crediam di vedere un effetto de' tempi e delle circostanze, proviamo, insieme con l'orrore e con la compassione medesima, uno scoraggiamento, un senso di disperazione. Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio, e come legata in un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo di riscuotersi, di cui non può nemmeno accorgersi... Ma quando, nel guardare più attentamente a que' fatti, ci si scopre un'ingiustizia che poteva essere veduta da quelli stessi che la commettevano... è un sollievo pensare che se non seppero quello che facevano... fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere, e non è una scusa, ma una colpa ».

Questo passo è fondamentale. Non si avrà mai in Manzoni la minima concessione all'ignoranza (che significa assenza d'illuminazione morale), la minima tendenza a scorgervi qualche pregio. Forse soltanto nel buddismo si stabilisce in modo così preciso che l'ignoranza è colpa. È naturale la ragione, anche se nell'uomo corrotto prevale raramente e mai senza aiuto; artificiale è l'ignoranza prodotta dalla malafede. Il sapiente in Manzoni non si piega mai all'ignorante; gli comunica la sapienza, e la sapienza intellettuale segna la presenza di Dio. L'opposizione potente-umile si risolve così. La società cristiana fiorisce sempre sotto il raggio della predicazione, ossia della sapienza. Il mondo ruota, per consenso o contrasto, intorno alla chiesa che

predica; nel primo caso si avvicina ad essere società, nel secondo se ne allontana. Il mondo manzoniano del resto è un teatro di predicazioni. L'uomo essendo inclinato a un'ignoranza volontaria di comodo, ogni evento, buono o funesto, nasce intorno a predicatori, che del bene e del male sono principi generanti, ministri di Dio o del demonio. « Ne' tumulti popolari c'è sempre un certo numero d'uomini che, o per un riscaldamento di passione, o per una persuasione fanatica, o per un disegno scellerato, o per un maledetto gusto del soqqadro... propugnano o promuovono i più spietati consigli... Altri uomini... s'adoperano per produr l'affetto contrario... La massa... è un miscuglio accidentale d'uomini... pronti alla ferocia e alla misericordia... secondo che si presenti l'occasione di provar con pienezza l'uno e l'altro sentimento... Siccome però questa massa, avendo la maggior forza, la può dare a chi vuole; così ognuna delle due parti attive usa ogni arte per tirarla dalla sua, per impadronirsene: sono quasi due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpaccio, e farlo muovere ». Inesorabile Manzoni è sempre coi predicatori cattivi, generatori di contagio. Nell'opera di Manzoni prende straordinario rilievo la perpetua tenzone di buoni e malvagi ministri.

Su questo terreno possiamo scorgere l'unico vantaggio dell'umile corrotto che esercita la potenza (come nella folla in rivolta), sul potente cattivo, dell'ignorante posto in basso ed incolto sull'ignorante posto in alto e magari colto. La colpa (potenza e violenza) è identica per tutti, ma il colpevole che sta sopra e predica, con la parola e con l'esempio, dovrà pagare almeno in parte anche per la folla plagiata. L'istigatore al male, assomma su di sé anche la colpa dei suoi succubi. La severità di Manzoni con tutti i corruttori (e vi spiccano i sobillatori del popolo) spiega le sue assillanti trepidazioni nello scrivere. Così il « corpaccio » della massa, il « miscuglio accidentale d'uomini », può forse alleggerirsi dei suoi misfatti a spese dell'anima malvagia che vi è entrata e l'ha fatta muovere, sebbene, occorre dirlo, Manzoni continui a guardarlo con poca simpatia.

Non si riscontra mai in Manzoni, tra potenti e umili, tra oppressori e vittime, un contrasto che oggi si direbbe dialettico; come sarebbe se gli

urti e i rovesciamenti delle due violenze provocassero un utile movimento nella storia umana. Non vi è in lui storicismo, né perciò giustificazione del male. Inutile cercare in lui un avanzare della storia e un progresso che sorga dalla prepotenza e dall'urto cruento. La violenza è sempre cattiva, da qualunque lato essa parta. Eppure il panorama degli uomini, il panorama della storia, non appare mai fermo. Il movimento (vivacissimo) non ha somiglianza con quello delle filosofie della storia moderne. È un movimento ininterrotto nell'interno delle anime. Esso però si ripercuote fuori dell'individuo, prende sempre un valore pubblico più o meno grande, crea alti e bassi di governo e di civiltà. Il principio è che la qualità fondamentale delle anime è d'essere trasformabili. Poco amante della società, per le anime singole Manzoni invece sente un rispetto sincero.

Il principio che fa da perno a tutta la psicologia di Manzoni, e potrebbe essere benissimo trasposto in chiave laica, è che un carattere umano può mutare scopo, non la sostanza di cui è fatto. Ogni anima è ambivalente, si fa buona o cattiva secondo il genere di volontà che la muove: la grana rimane la stessa e la qualità d'energia usata per il male può essere usata per il bene. Vi è invarianza di proprietà delle anime nella trasformazione. Dio si serve di quel che c'è, e adopera ai propri fini, trasformandole, esattamente le potenze dell'anima che erano prima usate contro di lui. Vi sono due casi vistosi di trasformazione avvenuta e di trasformazione mancata. In gioventù il futuro Cristoforo ha avuto la « fantasia » di farsi frate, e sarebbe forse rimasta fantasia tutta la vita, se il rimorso di un delitto compiuto non l'avesse mutata in deliberazione. La monaca di Monza avrebbe potuto cambiare la costrizione in vocazione, giacché la religione cristiana « insegna a continuare con sapienza ciò ch'è stato intrapreso per leggerezza; piega l'animo ad abbracciar con propensione ciò che è stato imposto dalla prepotenza... ». Ma essa non lo ha fatto. Gli esempi potrebbero essere molti: la psicologia manzoniana ha questa costante.

Per i potenti la trasformazione giovevole può avvenire solo facendosi umili. La vita del cardinal Federigo è tutto un tentativo di assimilarsi agli umili, coltivando in sé stesso l'« avversione al predominare ». Se il potente è trasformato diviene venerabile nella società cristiana, come l'Innominato

che « messosi volontariamente a terra, veniva risparmiato da tutti, e inchinato da molti ». La grandezza dell'ambizione, anche se prima generava delitti, la stessa potenza mondana, diventano pregi. Il grande trasformato in umile è probabilmente al vertice della gerarchia morale, forse anche più su dell'umile naturale, sempre in pericolo di perdere la sua innocenza; o almeno al medesimo grado dell'umile naturale (Lucia) la cui innocenza è sicura e perpetua. Il potente ex-malvagio, il grande trasformato, conserva nella vita cristiana la sua misura, la ricchezza delle sue passioni. « Uscito dalla turba volgare dei malvagi », dove quelle passioni non dirette dalla sapienza lo sottraevano a se stesso, si fa anima singola ancora più degli altri, stampa dove cammina un'orma più profonda, è più che mai lontano dall'impersonalità diabolica. L'Innominato è, anche dopo la conversione, « fuori della schiera comune, sempre capo ». L'uomo che Manzoni disprezza, l'immutabile, l'intrasformabile, è quello di anima povera, che non ha niente da offrire né al bene né al male. Esso fa sempre e solo il male, per viltà, debolezza, mancanza d'essere. In fondo, è questo il vero dannato in Manzoni, perché in lui non esiste niente che possa farlo uscire dalla sua inconsapevole indegnità. La dannazione più evidente in Manzoni è insipida, grigia, mediocre. È assenza di tragedia.

Il personaggio di Manzoni è il potente trasformato, Federigo, l'Innominato, Adelchi, Ermengarda, Napoleone stesso. Non significa necessariamente che siano sempre questi i personaggi artisticamente migliori.

Da questi pochi appunti scritti nel 1940 e fortemente ritoccati, risulta soprattutto la falsità di alcune celebrazioni ufficiali di questo centenario. In esse si è parlato molto di Manzoni « poeta della carità », « poeta degli umili » eccetera, tentando anche di tornare alla solita illustrazione di un Manzoni bonario e lepido. Certo era dalla parte della carità e degli umili giacché era un cristiano, ma bisogna vedere come, e soltanto il « come » interessa. La sua era una morale dura, pochissimo calorosa, un'alta carità soprattutto indiretta, molto intellettuale, le cui radici principali erano nel pensiero. Amava poi l'umile mansueto, non l'umile ribelle, e la natura d'umile per lui non bastava senza una cosciente volontà di accettarla. Nessun irra-

zionalismo in Manzoni, nemmeno nella forma di riverenza per le forze storiche. E perciò mai indulgenza per le rivoluzioni condotte dal basso. Non è né un rivoluzionario né un moderato (il contrario), bisogna leggerlo fuori di quest'antitesi. L'umile di Manzoni, tanto rispettato finché opera nella sua sapienza d'«anima singola», diventa odioso appena diventa popolo nel senso di massa e di folla; così diventa popolo, nel senso di consorteria asservita a un vangelo stolido, il superbo mondano. Nemmeno vi è molta pietà in Manzoni per l'uomo comune. Il vero uomo comune (oggi detto « qualunque ») non è né Renzo né un suo simile, ma don Abbondio.

La grande incubatrice del male è, in Manzoni, l'ignoranza. Non è una scusa della colpa, anzi è un'aggravante nella maggior parte dei casi. In tutti, i dotti come i semplici, il bene è sostenuto dalla sapienza intellettuale. L'ignoranza prelude alla volgarità e brutalità morale di un secolo come il Seicento, è il fondo da cui sorge quel panorama storico, vi genera una pseudo-scienza che insegna cose false, pedanti, assurde, infami.

Manzoni, per alcuni versi, è vicino a noi, e per altri è lontano. Tuttavia, letto bene, resta un energico disinfettante mentale, un distruttore d'idoli, e non bisogna togliergli questo suo pregio. Il suo Dio è un Dio di sapienza. Nelle operazioni divine, quali le rappresenta, non si cerchi mai nulla di quello a cui Manzoni rifiuta la cittadinanza nel suo mondo morale; non si aspetti che l'irrazionale appaia mai divinizzato. La stessa peste non è né un flagello insensato, che fa sentire all'uomo la sua superfluità, né un castigo dell'umanità in colpa, né un atto di prematura giustizia, né una rivoluzione di Dio. L'idea di una peste rivoluzionaria appare nel libro due volte, ma in bocche fatte apposta per screditarla. « Fai bene a ungere questa canaglia: ungesi, estirpali costoro, che non vaglion qualcosa », dice il « turpe monatto » a Renzo; per don Abbondio la peste è « una scopa ». Questa peste invece è terribile, ma razionale, pedagogica, sapiente, e così si distingue dalle altre pesti letterarie. Anche nella misura del soprannaturale il mondo di Manzoni conserva il suo disegno.

NATURA UMANA E STATO SOCIALE NELLA VISIONE DEL MANZONI

di

Mario Pomilio

Il Signor Gonzalo Fernandez de Cordova, governatore di Milano, non ha grande importanza all'interno dei *Promessi Sposi*. Sembra averne una grande però all'interno d'un inciso che interviene quasi alla fine del discorso sulle gride: «...l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor Gonzalo Fernandez de Cordova, sotto il cui governo accadde la passeggiata di don Abbondio...». Si tratta d'un inciso a dir poco mirabile, con la sua architettura e il perfetto gioco degli stilemi: quell'esordio solenne, con due aggettivi al superlativo e il *Signore* ripetuto due volte, quasi che una non bastasse, a far come da ponte col nome del personaggio; e il nome fatto assaporare in tutta la sua altisonanza; e poi ancora una clausola alta, da tipica dizione storica, di quelle che preannunziano il grande avvenimento («sotto il cui governo accadde»), e subito dopo, improvvisa, la caduta di tono: «la passeggiata di don Abbondio». Non si tratta, come si vede, d'un movimento discendente. L'effetto, l'effetto a sorpresa, e al limite l'ironia, sono ottenuti piuttosto con una rottura della continuità, la brusca slittata in basso che, contro ogni previsione, succede alle aspettative suscitate dal verbo accadde. Ma sono anche ottenuti attraverso un vistoso gioco di sproporzioni: dieci parole e più, e tutte di tono alto, per il governatore, il potente, il protagonista della grande storia, due soltanto, e talmente più dimesse, per colui che vi passa anonimo, senza in pratica lasciarvi traccia. Eppure per effetto di

questo classico esempio di *mons parturiens*, in cui il monte è il Signor Gonzalo e il topolino, beninteso, è don Abbondio, accade un fatto straordinario: l'ironia, una volta tanto, lambisce appena don Abbondio e si sposta tutta in su, in direzione del potente: è come se un riflettore investisse dal basso la figura del Signor Gonzalo, ma, per un curioso effetto ottico, invece di avvivarla, la pietrificasse, riducendola a simulacro, addirittura a statua funebre: la solenne sequenza dei suoi appellativi campeggia sì, ma al modo d'un epitaffio. A dirla altrimenti, pur nella sua brevità, l'inciso rappresenta il primo saggio del nuovo tipo di protagonismo — nuovo rispetto a quello delle due tragedie — che ispira e sorregge l'intera struttura del romanzo; il primo saggio, in altri termini, della inversione di tendenza attuata dal Manzoni « assegnando agli illustri della storia (come ha detto un suo critico) una parte secondaria e strumentale, e ponendo nella parte centrale e principale gli umili, gli ignoti di cui la storia tace ».

A dire il vero, un preannunzio di tutto ciò nel romanzo c'era già stato: e c'era stato in una pagina — il famoso corsivo attribuito all'Anonimo — che troppo spesso leggiamo (quando la leggiamo) come una curiosità, un oggetto di riso, una caricatura delle affettazioni stilistiche del Seicento, e troppo di rado come un avviso delle intenzioni dello scrittore, e anzi, propriamente, una conferma di quanto fosse chiaro, alla mente del Manzoni, il proposito di rompere con le convenzioni storiografiche — ed estetiche — fino allora accettate comunemente. In tal senso anzi quella pagina è un perfetto equivalente dell'inciso che abbiamo appena analizzato. Anche qui ci sono da un lato « Principi e Potentati e qualificati Personaggi » col loro corteggio di « Attioni gloriose », e di contro le « gente meccaniche, e di piccol affare ». Anche qui viene fuori, e anzi più allo scoperto, quel non so che di funebre che s'è avvertito nel primo caso: a ben badarci, le parole che preludono alle « Imprese de Principi e Potentati e qualificati Personaggi », quelle, intendo, che spiccano meglio, sono tutte di stampo funebre: *cadaveri, spoglie, imbalsamando*. La demistificazione dei grandi della storia, dei protagonisti tradizionali, è completa. Ma lo è in egual misura quella del modo tradizionale di concepire la storia, e di fare storia: alle « Attioni

gloriose » da imbalsamare con gli inchiostri, succedono ora gli eventi di gente di « piccol affare », da narrarsi al contrario « schiettamente e genuinamente »; e se quelle sono « le spoglie sfarzose e brillanti » della storia, ne sono questi i fatti veramente « memorabili », meritevoli di « lasciarne memoria a posterì »: senza parere, siamo nel cuore della poetica del Manzoni al momento in cui s'accinge a comporre il romanzo: la storia diseroicizzata e la realtà degli umili fatta centrale, le loro condizioni, il loro destino poste al centro della meditazione morale ed estetica dello scrittore.

Ma oltre a ciò subito dopo viene anche una domanda, scherzosa nel tono, come lo è l'intero corsivo, capitale se la si considera nell'insieme dell'universo speculativo e morale dello scrittore: come mai, nonostante la presenza di tanti illustri personaggi, Re e Viceré e Senatori e Magistrati, la cui opera sembrerebbe volta alla felicità dei sudditi e degli Stati, come mai tante « luttuose Traggedie d'horrori », come mai tante « malvagità e sevizie », come mai questo « inferno d'atti tenebrosi »? La risposta dell'Anonimo è nota: tutto ciò è effetto di « arte e fattura diabolica, attesoché l'umana malizia per sé sola bastar non dovrebbe a resistere a tanti Heroi ». Quanto al Manzoni, l'andrà cercando per tutto il corso del romanzo, e anche oltre: l'andrà cercando in sede storico-politica, in sede etica, in sede religiosa: con la perplessità e la trepidazione che gli sono proprie, ma anche teso a negare, a smentita del suo Anonimo, che il male sia qualcosa di fatale, che l'origine delle « luttuose Traggedie » che travagliano la storia sia altrove che nella volontà degli uomini.

* * *

Com'è noto, anche il preludio della *Storia della colonna infame* prende le mosse implicitamente dalla medesima domanda. Nello spiegare come mai abbia avvertito il bisogno di rinarrare i processi agli untori, dopo che già l'aveva fatto Pietro Verri, Manzoni delinea infatti il diverso intento delle due opere: per Verri si trattava « di ricavare da quel fatto un argomento contro la tortura », le pagine del Manzoni se ne distinguono per una diversa messa a fuoco dell'« ingiustizia personale e volontaria de' giudici », e il bisogno, per tal via, di non riguardarlo più « quasi come un avvenimento fatale e necessario », frutto della « ignoranza de' tempi » e della « barbarie della giurisprudenza ». Certo, i primi colpevoli del processo ai presunti

untori sono, anche agli occhi del Manzoni, la superstizione e l'ignoranza, il terrore e la cecità che ne derivano. Colpevole del pari è la procedura iniqua, e anzitutto l'uso della tortura. Ma limitarsi a questo avrebbe significato, per lui, riconoscere una specie di fatalità del male, quando tutta la sua speculazione, e tutta la sua opera di narratore, s'erano tese al rifiuto d'una simile conclusione. Per come egli aveva condotto le sue meditazioni intorno alla storia, il fatalismo ne restava escluso, la storia gli appariva tutt'uno col libero esplicarsi del volere umano, principale responsabile del male che vi viene compiuto, delle ingiustizie che la punteggiano.

Non bastava, dice il Manzoni, credere all'efficacia delle unzioni pestifere per credere necessariamente che Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora le avessero messe in opera; non bastava il fatto che la tortura fosse in vigore per farla soffrire a tutti gli imputati e sentenziarli quindi colpevoli. « Una cattiva istituzione non s'applica da sé »; e ignoranza e tortura ebbero sì la loro parte nel male compiuto, furono l'una occasione deplorabile e l'altra mezzo crudele e attivo: ma — aggiunge Manzoni — quei giudici i quali « condannarono degli innocenti, che essi, con la più ferma persuasione nell'efficacia delle unzioni, e con una legislazione che ammetteva la tortura, *potevano* riconoscere innocenti; e che anzi, per trovarli colpevoli, per respingere il vero che ricompariva ogni momento, in mille forme, e da mille parti, ...dovettero fare continui sforzi d'ingegno, e ricorrere ad espedienti, de' quali *non potevano* ignorar l'ingiustizia, quei giudici sono i veri responsabili dell'infame sentenza ».

Potevano, non potevano: le sottolineature sono nostre e mirano a mettere ulteriormente in evidenza la visuale speculativa del Manzoni, l'ostinato suo riproporre il problema della scelta, e della possibilità delle scelte che in qualsiasi situazione storica l'uomo ha facoltà di compiere. Corre sul filo di quei semplici verbi l'immenso tema dei rapporti tra l'individuo e i tempi in cui è chiamato a vivere, del suo margine di libertà, del suo condizionamento. Altre filosofie d'ispirazione storicistica, e in primo luogo quella marxista, ridurranno tra breve quel margine, per riferire tutto ai sistemi e alle strutture e abolire in tal modo il problema stesso una valutazione etica delle nostre azioni. Ma per il cattolico Manzoni esso non poteva porsi se

non in termini di responsabilità, e cioè di libero arbitrio. « Dio solo — egli scrive — ha potuto vedere se que' magistrati, trovando i colpevoli d'un delitto che non c'era, ma che si voleva, furono più complici o ministri d'una moltitudine che, accecata non dall'ignoranza, ma dalla malignità e dal furore, violava con quelle grida i precetti più positivi della legge divina, di cui si vantava seguace. Ma la menzogna, l'abuso del potere, la violazione delle leggi e delle regole più note e ricevute, l'adoprar doppio peso e doppia misura, son cose che si possono riconoscere anche dagli uomini negli atti umani; e riconosciute, non si possono riferire ad altro che a passioni pervertitrici della volontà ».

Ecco dunque la vera radice dei grandi errori e degli atti iniqui, qualunque sia l'insieme di circostanze che in apparenza li determinano: le « passioni perverse », le « passioni pervertitrici della volontà », le « passioni che non si possono bandire, come falsi sistemi, né abolire, come cattive istituzioni ». Tre volte risuona il termine nelle pagine dell'introduzione: e figuriamoci se a caso! Riferirsi ad esse infatti per spiegare il processo agli untori significa, per il Manzoni, ricondurre all'uomo e alle sue scelte ciò che in apparenza poteva sembrare un errore fatale e impersonale dovuto allo stato della società e alle condizioni storiche. E ciò è a suo modo perfino consolante, egli aggiunge, cristianamente consolante. Difatti « se, in un complesso di fatti atroci dell'uomo contro l'uomo, crediamo di vedere un effetto dei tempi e delle circostanze, proviamo, insieme con l'orrore e con la compassion medesima, uno scoraggiamento, una specie di disperazione. Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio, e come legata in un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo per riscotersi, di cui non può nemmeno accorgersi. Ci pare irragionevole l'indegnazione che nasce in noi spontanea contro gli autori di que' fatti, e che pur nello stesso tempo ci par nobile e santa: rimane l'orrore, e scompare la colpa; e, cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla. Ma quando, nel guardar più attentamente a que' fatti, ci si scopre un'ingiustizia che

poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano, un trasgredir le regole ammesse anche da loro, dell'azioni opposte ai lumi che non solo c'erano al loro tempo, ma che essi medesimi, in circostanze simili, mostraron d'avere, è un sollievo il pensare che, se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere, fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere, e non è una scusa, ma una colpa; e che di tali fatti si può bensì esser forzatamente vittime, ma non autori ».

Siamo di fronte a una delle più alte pagine del Manzoni; e delle più complesse, tra l'altro per quella linea illuministica che interseca la sua sensibilità di cristiano. In essa viene portata a compimento una meditazione iniziata all'epoca del *Conte di Carmagnola*, e che aveva attraversato e sostenuto il disegno dei *Promessi Sposi*: la meditazione intorno al male, all'irrazionale dell'esistenza, all'ingiustizia e alle molte ingiustizie che dominano la vita associata, la meditazione intorno alla storia umana come teatro (e come fonte) delle « passioni pervertitrici » da cui deriva l'infelicità degli uomini, e dei popoli. E tra le righe la dialettica che abbiamo già visto all'opera all'inizio dei *Promessi Sposi*, nel corsivo dell'Anonimo: i potenti da un lato, gli umili dall'altro; da un lato gli errori — o le colpe — di coloro che sono attori o artefici di storia, dall'altro la condizione di coloro che ne sono vittime.

* * *

Senonché, si capisce, nel romanzo l'arco risulta più ampio, la visuale è più complessa; il tema della giustizia, e tanto più quello giuridico, sono annegati e disciolti in una problematica storica assai più generale: quella annunciata, voglio dire, nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, là dove è scritto che a formarsi « il concetto drammatico d'un avvenimento storico » occorre anzitutto tener conto dei « desideri, i timori, i patimenti, lo stato generale dell'immenso numero d'uomini che non ebbero parte attiva in quell'avvenimento, ma ne provarono gli effetti ». Era, dopo l'*Adelchi*, quasi un atto d'ammenda: un riconoscere che l'*Adelchi*, salvo che per gli accenni dei due cori, era stato essenzialmente tragedia di potenti e al limite dinastica, tragedia che ignorava appunto la condizione e il destino di quel tale immenso numero d'uomini. Tanto che, nei limiti consentiti da

un saggio storico (e ancorato oltre tutto a un problema particolare), il *Discorso* ha tutta l'aria d'una riparazione, vuol essere un recupero, attraverso una discussione intorno allo stato degli italiani sotto i longobardi, di quella storia delle moltitudini passive omessa nella tragedia.

La cosa però si fa più interessante se appena si considera la data della prima stesura del *Discorso*, il 1822, un anno centrale per l'elaborazione dei *Promessi Sposi*. Sicché l'atto d'ammenda oltrepassa ormai la visuale dell'*Adelchi* e richiama alla diversa prospettiva in cui il Manzoni s'era situato (l'abbiamo già veduto) fin dall'inizio del romanzo, proponendosi d'abbracciare in uno sguardo globale umili e potenti, ma specialmente di porre l'accento sullo « stato generale », i « timori », i « patimenti » (parole, a questo punto, da pronunziarsi con gran rilievo) di coloro dei quali solitamente le storie si disinteressano. Era l'esigenza di cimentarsi in una storia *dal basso* anziché *dall'alto*, un partire dagli umili e dalla loro condizione per risalire quindi ai potenti — e per giudicare dell'operato dei secondi in base alla condizione in cui versano i primi. Ed era esigenza così viva in lui, così centrale, che la si ritrova quasi pari pari nella premessa alla *Morale cattolica*, con quel distinguere che vi si fa tra le storie dove non si trova quasi altro che la mutazione che i tempi « produssero negli interessi e nella miserabile politica di pochi uomini » (si noti quel « miserabile », che è tutto un programma etico-estetico) e « l'intento di rappresentare, per quanto si può, in una storia lo stato dell'intera società », l'unico modo di fare opera di verità, in quanto (e lo suggeriva già Angelandrea Zottoli, il critico che abbiamo prima ricordato) più che dalla condizione di coloro che hanno lasciato traccia di sé, un'epoca storica è definita dalla condizione di coloro che tale traccia non hanno lasciato, cioè degli umili.

Ormai, in altri termini, al centro degli interessi del Manzoni c'erano questi piuttosto che quelli. O meglio, se voleva fare effettivamente opera di « verità » (il fulcro dei suoi interessi estetici, il termine al quale era volta la sua poetica), gli occorreva andare oltre il piano delle memorie ufficiali, della storia tramandata, operando in verticale attraverso un sondaggio il più possibile esaustivo e profondo di tutti i diversi strati di cui si compone una

società. Gli occorreva anzi partire proprio di là dove le storie solitamente restano mute. Anche perché (ed è frase famosa) « un'immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni che passa sulla terra, sulla sua terra, senza quasi lasciare traccia, è un tristo ma importante fenomeno ». Il che, oltre a congiungere perfettamente le ragioni dello storico (e del romanziere) con quelle del cristiano, può essere benissimo fatto coincidere, tradotto in termini nostri, con l'ideale d'una storiografia (e nel caso specifico, d'un'arte) a ispirazione democratica, dove il popolo assumesse finalmente ugual rilievo che i potenti, e dove il giudizio intorno all'operato di coloro che hanno contato, degli artefici di storia, muovesse (lo si è già detto) da una riflessione generalizzata sullo stato dell'intera società, e in pratica delle condizioni di coloro che meno hanno contato: con la conseguenza, in sede etica come in sede estetica, d'una smitizzazione degli « Heroi » cari al linguaggio dell'Anonimo. Ne vogliamo un esempio (necessariamente, il più breve)? Ecco il giudizio intorno ad Ambrogio Spinola, il governatore succeduto al don Gonzalo Fernandez de Cordova di nostra conoscenza: « La storia ha deplorata la sua sorte, e biasimata l'altrui sconoscenza; ha descritte con molta diligenza le sue imprese militari e politiche, lodata la sua previdenza, l'attività, la costanza: poteva anche cercare cos'abbia fatto di tutte queste qualità, quando la peste minacciava, invadeva una popolazione datagli in cura, o piuttosto in balia ».

* * *

Ma tra le pieghe del *Discorso* si trova ancora un altro brano che arricchisce e insieme sfuma e diversifica quanto finora siamo venuti dicendo. E il brano è questo: « Qui dovrebbe cominciare la storia positiva, la vera, l'importante storia: qui si sente subito che la scoperta di quell'errore (*la falsa credenza che latini e longobardi si fossero fusi in un'unica nazione*) non è tanto una cognizione quanto una sorgente di curiosità per chi nella storia vuol vedere in quante maniere diverse la natura umana si pieghi e s'adatti alla società: a quello stato così naturale all'uomo e così violento, così voluto e così pieno di dolori, che crea tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedi, piuttosto che cessare un

momento: a quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui la mente si perde, se non lo si considera come uno stato di prova e di preparazione a un'altra esistenza ».

Siamo lontani, nonostante il finale, da quel generico e un po' proverbiale (e magari consolatorio, magari sospettabile) pessimismo cristiano secondo il quale la vita è un male a meno d'essere una prova a un'altra esistenza. L'incidenza del brano, il suo mordente, sono altri: stanno nel contrasto che vi si stabilisce tra « natura umana » e « stato sociale » e nell'eco rousseauviana che vi è sottesa; stanno nella sua sostanziale irresolutezza; stanno soprattutto nelle sue cadenze socio-etiche: non è in astratto la vita in sé ad essere un male, lo sono i tempi, certi tempi, certi stati di società in cui campeggiano la violenza, il sopruso, e in tutto l'arbitrio della « parte privilegiata » (è anche questa un'espressione del Manzoni) e l'inerte rassegnazione delle classi soggiacenti.

C'è nel brano, lo ripetiamo, un'eco rousseauviana: e non dobbiamo meravigliarcene. Al contrario, da buon figlio degli illuministi e degli ideologi, e da testimone della Rivoluzione francese, Manzoni non cesserà mai di fare i conti con le difficoltà che poneva a lui cristiano l'etica storicistica dello scrittore ginevrino, l'idea cioè d'uno stato di natura in cui l'uomo fu buono e sostanzialmente felice, prima che si formassero le società civili e le istituzioni civili, con le ineguaglianze sociali, il dominio dei pochi sui molti e il male e l'infelicità che ne furono la conseguenza. Vi tornerà nel frammento *Della moralità delle opere tragiche*, vi tornerà nel dialogo *Dell'invenzione*. È illusorio pensare (dirà in *Dell'invenzione*) che l'uomo nasce buono, senza alcuna inclinazione viziosa; e che la sola cagione del male che fa e del male che soffre, sono le viziose istituzioni sociali; perciò rintracciare l'« occasione di certi vizi » nei sistemi politici e nelle cattive istituzioni (*Morale cattolica*, II, 5) « è una ricerca fondata »: ma « supporre in una o più di queste cause tutta la moralità degli uomini... è dimenticarsi affatto la natura umana ».

Questa la risposta dell'apologista della morale cattolica. C'è in essa la tipica nota di pessimismo cristiano tante volte rilevata in Manzoni; c'è anche il disinganno di chi, da buon testimone della Rivoluzione francese, ha visto mutare le istituzioni, ma gli uomini restare quelli. Non diversa nel fondo,

ma più trepidante, più insicura, più stupefatta, più aperta, quella dello storico e dello scrittore. L'abbiamo già visto prima, nella *Storia della colonna infame* e nello sforzo quasi immane compiuto dal Manzoni (chi ha letto l'operetta sa quello che intendo) per ricondurre alle passioni dei singoli qualcosa che pareva colpa soltanto delle istituzioni; l'abbiamo rivisto poco fa nella *Storia longobardica*, nel Manzoni cioè che, alla vigilia dei *Promessi Sposi*, s'accinge a una verifica del tema degli umili nella storia. Qui, voglio dire, il raggio è più largo, l'atteggiamento è meno risoluto, più perplesso, persiste il sospetto (ed è lasciato campeggiare) che il male possa essere contestuale alle condizioni socio-storiche in cui l'uomo è chiamato a vivere: a quello stato (rileggiamo con Manzoni) così *violento*, così voluto e *pieno di dolori*, un mistero di contraddizioni. Come conferma e completa in uno dei frammenti, « vi ha tali stati di società nei quali pare che le virtù negative sieno le sole riservate all'uomo. Non cospirare al male sembra il massimo della virtù ». Ed è vero che egli si corregge subito osservando che « la Religione mantiene sempre una specie di virtù attive possibili in tutti i tempi ». Ma è vero ugualmente che nonostante tale aggiunta, anzi, a rigore, proprio in virtù di essa, il pensiero corre al romanzo, sentiamo d'essere nel cuore sia della concezione etica sia del disegno strutturale dei *Promessi Sposi*. Siamo lontani cioè dalla concezione un po' paradigmatica e astratta dell'*Adelchi*, secondo la quale

loco a gentile

*ad innocente opra non v'è: non resta
che far torto o patirlo,*

e semmai dall'interno di questa s'è altrimenti sviluppata e strutturalmente articolata la nozione secondo cui

una feroce

*forza possiede il mondo, e fa nomarsi
diritto,*

la quale, permeando l'intento disegno dei *Promessi Sposi*, colorirà di sé, lo si è visto, la *Storia della colonna infame*.

In altri termini, pel Manzoni « sliricato » dei *Promessi Sposi* la tematica del male s'articola in modo tanto più vario, ma tanto più concretamente,

attraverso una continua verifica della storia: esso è in pratica (a dirla magari un po' semplicemente) alquanto che si manifesta storicamente, ed ha i suoi responsabili ben precisi nella « parte privilegiata » d'una certa società storicamente data (e tra i responsabili ci saranno appunto, un giorno, anche i medici e i giudici dei processi agli untori), e le sue vittime tra gli altri, tra i deboli, tra gli oppressi. Uno schema, si capisce, da prendersi con tutta la discrezione possibile, ma che alla fine giustifica, a ben guardare, l'architettura stessa del romanzo, non solo per l'inversione che vi si attua, in grado d'importanza, tra umili e potenti, ma per una struttura etica in virtù della quale valori e disvalori sembrano disporsi secondo una visione societaria e in qualche modo piramidale. Se vi si bada, a prescindere dagli strumenti ciechi, i bravi, i veri malvagi del romanzo sono tutti tra i potenti. O meglio, sono riconoscibili soltanto presso di loro quelle tali « passioni pervertitrici della volontà » che poi s'esercitano in prevalenza a scapito dei più indifesi a provocare, mediatamente, altro male. Il che non significa, se non sbaglio, attribuire al Manzoni una morale classista nella quale di certo non lo riconosceremmo più, e nemmeno difenderlo (che cosa c'importa?) da quell'accusa di paternalismo sulla quale tendenziosamente si torna di tanto in tanto. Significa piuttosto ribadire l'importanza di quella sorta di rivoluzione copernicana da lui introdotta nel romanzo « ponendo nel dinanzi della scena (come già gli riconosceva il Sismondi) due umili popolani e nell'ultimo sfondo gli uomini e le cose accattate dalla storia ». Con la scelta cristiana degli umili, col portare gli oggetti di storia a diventare soggetti d'arte e centro di tutta una complessa problematica socio-etica, il Manzoni rovesciava la nozione del romanzo in una misura inusitata e in definitiva introduceva nell'arte un nuovo tipo di protagonismo, che aveva per posta non più coloro che stanno in alto, ma il destino stesso dei diseredati.

* * *

Questo però non esaurisce il problema. Direi anzi che lo inaugura, su almeno due versanti. Un uomo come Manzoni non poteva certo arrendersi

al nuovo tipo di fatalismo che sembrava riemergere da una correlazione troppo stretta tra lo stato d'una società e il male che se ne genera. Ammetterlo, significava abolire ogni principio di responsabilità individuale, cadere in una indistinzione etica per la quale il bene e il male (se pure possono chiamarsi più tali) diventano un mero portato della storia, fuori dalla volontà dei singoli. È la stretta nella quale s'impegna il Manzoni, già nel frammento da noi citato prima, richiamandoci al quale possiamo ormai imprimere una diversa cadenza alla frase che avevamo tenuta in sospenso: « È male che l'uomo non agisca per il bene: la Religione mantiene sempre una specie di virtù attive, possibili all'uomo in tutti i tempi, che tengono esercitato l'uomo alle cose migliori » (1). A rileggerla così, a confrontarla con certi inserti dei *Promessi Sposi*, a cominciare dal capitolo sul Cardinal Federigo che ne è una sorta di svolgimento narrativo, emerge la reale consistenza, e quindi il limite, del « rousseauvismo » del Manzoni, teso semmai a rivendicare il libero agire dell'uomo e a indicare a quali segni costui può rivolgersi per situarsi in antagonismo col proprio tempo, e col male, le perversioni cui può tentarlo il proprio tempo. Le pagine della *Storia della colonna infame* da noi lette sul principio sono appunto l'ultimo approdo della lunga correzione di tiro alla quale s'è dedicato il Manzoni dopo il « non resta | che far torto o patirlo » dell'*Adelchi*.

Dialettica difficile, si sa, quest'ansiosa alternativa tra il libero spazio da lasciarsi alle scelte e alle decisioni individuali (persino la Monaca di Monza poteva non sbagliare), e i pregiudizi e gli errori in cui si può essere coinvolti in ragione dei tempi in cui si è chiamati a vivere; dialettica difficile quella di chi, con tutta la sua fede che l'uomo sia libero e che la religione dia « i mezzi per cui uno che vuol essere giusto, lo possa essere, benché gli altri si ostinino a non esserlo », si trova a verificarla all'interno d'un'epoca che sembrerebbe render disperante l'esercizio del bene: ma su di essa si misura, in definitiva, lo stesso destino poetico dei personaggi dei *Promessi Sposi*, dei

(1) La religione, aveva scritto nella *Morale cattolica*, è « una guida all'uomo per operare rettamente in qualunque tempo e in qualunque sistema ». Essa dà i « mezzi per cui l'uomo che vuole essere giusto, lo possa essere, benché gli altri si ostinino a non esserlo, benché esistano cause che lo porterebbero al male ».

cattivi come dei buoni, da quello di don Abbondio a quello dell'Innominato, o di Padre Cristoforo, o di don Rodrigo, o del Cardinale, o della Monaca di Monza. Ad analizzare le pagine che li riguardano si scoprirebbe quanto costante vi è il ricorso alla « condizione dei tempi » e alla « società » per spiegare la loro vita e la loro sorte, e come il giudizio stesso morale dello scrittore, senza esserne sviato, risulti mosso e commosso da un simile riferimento.

Ma appunto ciò (e siamo ormai all'altro versante cui prima si accennava) consiglierebbe un riesame della categoria stessa del « male », e delle specifiche inflessioni che assume presso il Manzoni. Non so se vi si è mai badato fino in fondo: ma il male ha comunque presso di lui alcunché di sociale, o meglio di societario. Il male è il sopruso, è l'ingiustizia, è al limite il delitto, è comunque un elemento di disordine che s'introduce nel tessuto d'una società a generarvi un malessere generalizzato che coinvolge, oltre agli individui, intere masse d'uomini. Il Manzoni ha troppo letto gli illuministi e troppo osservato la Rivoluzione francese per non rifletterne le esigenze politiche e umanitarie più profonde. Non si capirebbe la struttura dei *Promessi Sposi* né il ruolo che vi assumono la carestia, la guerra, la peste e via dicendo, senza una forte coscienza storico-socio-etica per la quale la nozione del male esula dagli stretti limiti catechistici di certa tradizione cattolica (o intimistici ed esistenziali di cert'altra tradizione pure cattolica). Il male come fatto privato al Manzoni, si direbbe, non interessa, il tradizionale schema cattolico dei sette peccati capitali non pare che, in quanto artista, lo attiri. Lo interessa piuttosto il male che dilaga a malattia sociale, che corrompe o disordina o affligge una comunità, e in essa gli umili, gli indifesi, i meno privilegiati, coloro che meno possono difendersene. Ad aver la pazienza di rileggersi l'intera *Morale cattolica* si avrebbe la sorpresa di scoprire che l'intera normativa morale (per non dire dire l'intera casistica elaborata dalla precedente tradizione cattolica) vi viene ridotta a quest'unico precetto: « È insegnamento catechistico universale, che i peccati s'aggravano in proporzione del danno che con essi si fa volontariamente al prossimo ». A tale livello diventano colpe (e colpe dal Manzoni severamente giudicate) anche la cecità e l'incompetenza politica, l'insipienza economica,

le guerre senza scopo fuori della ragion di stato e dell'ambizione dei pochi; come lo diventano l'ignoranza e l'irresponsabilità di coloro che non estirpano la piaga dei bravi o non operano a prevenire la peste, o la viltà civile dei giudici della *Colonna Infame*: colpa insomma è anche, e soprattutto, il malgoverno e tutto ciò che vi si riconnette rendendo precaria la convivenza, ingiusta la condizione degli uomini, irrazionale il corso della storia.

Per tal via si ritorna ai potenti, agli artefici di storia, a coloro che « hanno in cura, o piuttosto in balia » quelle tali moltitudini che passano inosservate. Ma si ritorna anche alla domanda che il Manzoni si poneva già nel corsivo attribuito all'Anonimo: di dove il male che governa la storia? Di dove tante « luttuose Traggedie d'horrori », con quel che segue? La risposta, lo si è detto, lo scrittore l'ha cercata per tutto il corso dei *Promessi Sposi*, e anche dopo; l'ha cercata segnalando e descrivendo il nascere e lo svolgersi nell'animo dei suoi personaggi, delle « passioni pervertitrici della volontà » che se non riconosciute, ci portano, come sappiamo, « a esitare tra due bestemie...: negare la Provvidenza o accusarla ». Una parte però di essa era già annidata nel corsivo stesso, a voler rileggersi con attenzione un periodo, la metà anzi d'un periodo: « E veramente, considerando che questi nostri climi sijno sotto l'amparo del Re Cattolico nostro Signore... e che sopra di essi... risplenda l'Heroe di nobil Prosapia che *pro tempore* ne tiene le sue parti, e gl'Amplissimi Senatori quali Stelle fisse, e gl'altri Spettabili Magistrati qual'erranti Pianeti spandino la luce per ogni dove, venendo così a formare un nobilissimo Cielo, altra causale trovar non si può del vederlo tramutato in inferno d'atti tenebrosi... ».

Tramutato in inferno d'atti tenebrosi: ma che cosa? O chi? I nostri climi? Lo Stato di Milano? La società del tempo? Oppure proprio quel « nobilissimo Cielo » (la sintassi vuole così) formato da Re e Viceré e Senatori e Magistrati, e insomma dai « tanti Heroi, che con occhij d'Argo e braccj di Briareo, si vanno trafficando per li pubblici emolumenti »? « La miserabile politica di pochi uomini », ha esclamato altrove Manzoni; e sappiamo in quanti modi s'è adoperato a smitizzarla. Che non siano dunque proprio costoro — i responsabili del pubblico bene — non dico solo la causa, ma anzi la sede di quel tale inferno che l'Anonimo, nel suo candore, vorrebbe far risalire ad « arte e fattura diabolica »? La sintassi, ripeto, vuole così. La sintassi, e con essa la filosofia dello scrittore.

TRAGICITÀ DEL MANZONI

di

Piero Bigongiari

I. DALLA LUCE-PAROLA ALLA PAROLA-LUCE

Nell'*Appendice storica su la colonna infame*, del '23, verso la fine è detto, assai meglio cioè con meno precauzioni che nella riveduta *Storia della colonna infame*: « Venne finalmente un uomo, il quale vide, come tanti altri, una colonna; ma non andò, come tanti altri, a pensare che un pezzo di granito fosse il criterio d'un fatto morale: vide una iscrizione; ma ricordandosi che la parola umana può esprimere il vero e il falso, non s'immaginò che le parole incise in marmo fossero esenti da questa condizione: lesse; e trovò che vi si parlava con orrore d'un delitto atrocissimo, stranissimo, insensatissimo; queste qualità gli fecero tanto più avvertire che prima di partecipare all'orrore, conveniva rendersi conto della certezza: esaminò; e trovò ben tosto una tutt'altra certezza, ebbe a provare un tutt'altro orrore. Quest'uomo (ognun vede che noi parliamo di Pietro Verri) nel 1777, trasfuse la sua certezza il suo orrore in uno scritto, con quella evidenza e con quell'impeto sapiente che fa trionfare la verità, quando però l'ora sia giunta. Così dopo centoquarantasette anni, s'intese per la prima volta, su quel fatto, una voce umana, spiegata; una voce che per la prima volta dava secondo il merito, la compassione e il biasimo »⁽¹⁾. A queste parole aggiungerei le

⁽¹⁾ Cito sempre da: ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, in vari volumi, Milano, Mondadori, 1954 sgg., con la sigla M seguita dal numero romano del volume e dal numero arabo del tomo. Qui M II 3, pp. 747-8.

conclusive sempre della suddetta *Storia della colonna infame*, stavolta nel testo riveduto: « Così è avvenuto più volte, che anche le buone ragioni abbian dato aiuto alle cattive, e che, per la forza dell'une e dell'altre, una verità, dopo aver tardato un bel pezzo a nascere, abbia dovuto rimanere per un altro pezzo nascosta » (2).

Ebbene, qui il Manzoni non solo si dimostra seguace del Vico nel constatare che il vero è lo stesso fatto, nel senso che la fattibilità di un evento ricostituita in tutti i suoi minimi termini, cioè ricostruita storicamente *in toto*, può assicurarci della sua verificabilità, ma anche partecipa della distinzione vichiana tra il vero e il certo, quest'ultimo non essendo che il dato, il contenuto particolare della coscienza, in contrapposto alla scienza, alla conoscenza comprendente tutto il processo per cui una cosa si fa, dalla causa all'effetto. In che modo? Ci pare in un modo assai semplice, ma che va messo in luce, per la sottigliezza del passaggio dal certo al vero nell'ambito della riflessione manzoniana che, totalmente anticartesiana, non può identificare il vero col certo e ha bisogno di introdurre la scienza del fatto, vichianamente, nella stessa operazione poetica da cui tende a espungere come determinante, seppure ne accetti i dati propulsivi, la mera probabilità del certo; e io aggiungerei, perché il poeta ormai conosceva l'assoluta arbitrarietà sensibile attraverso cui, come attraverso una finale prova del fuoco, la certezza poetica tende a verificarsi, producendosi, in verità etica. Ne aveva fatto esperienza con l'elaborazione scatenata della materia « sacra » degli *Inni*: materia certa, materia dunque probabile, ma che occorreva consacrare, nello sforzo interrotto con l'interruzione degli *Inni Sacri*, a materia stessa sensibile della verità. *I Promessi Sposi* ereditano cotesta crisi di verificabilità della materia sottoposta all'invenzione poetica. L'ironia, la finissima impalpabile ironia manzoniana di cui non è traccia negli *Inni*, nasce appunto sul discrimine della probabilità dei fatti, laddove essi sono in equilibrio, psichico instabile equilibrio, tra una precaria certezza, che non dimentichiamoci fa parte dell'area del probabile, e il loro storicizzarsi in verità etica, che, non dimentichiamoci ancora, fa parte dell'improbabile, del realizzato,

(2) M II 1, p. 785.

il quale chiude il processo stesso della probabilità con una scelta irreversibile. La coscienza diviene elemento transeunte di dati che sfuggono al giudizio umano verso una loro finale, provvidenziale imperscrutabilità; ed è questo il momento di passaggio dai dati ai fini, che segna anche la fine della probabilità del dato in questa comprensiva *eironeia* tutta propria del nuovo Manzoni, in quest'ultima « dissimulazione onesta » dell'imperscrutabilità finale a cui il dato è offerto, in una demiurgica accettazione e dei fini e dei mezzi.

Ed ecco, per richiamarci all'*Appendice storica* da cui eravamo partiti: « prima di partecipare all'orrore, conveniva rendersi conto della certezza; e trovò ben tosto una tutt'altra certezza, ebbe a provare un tutt'altro orrore ». Dunque la certezza, una certezza intercambiabile, che deriva dalla conoscenza del particolare, promuove in questo caso l'orrore, « un tutt'altro orrore »: provoca, voglio dire, in ogni caso, la mozione dei sentimenti. Ma, ottenuta questa certezza « storica », ecco che « Quest'uomo [...] trasfuse la sua certezza il suo orrore in uno scritto, con quella evidenza e con quell'impeto sapiente che fa trionfare la verità, quando però l'ora sia giunta ». E nulla ci vieta di pensare che nel subconscio manzoniano i *Promessi Sposi* siano l'ora finalmente scoccata al suo colmo di verità, anche rispetto all'opera apprezzata in un tal senso meritoriamente veridico di Pietro Verri. Occorre allora « quella evidenza » e « quell'impeto sapiente » perché la verità trionfi: e queste doti, è chiaro, fanno parte dell'invenzione. Passando da Pietro Verri al caso del Manzoni stesso, nei componimenti misti di storia e d'invenzione, la prima sopperisce al farsi del certo, ma occorre la seconda perché il certo si trasformi in vero, nel senso che, facendolo artisticamente, se ne conosce la causa, una causa tutta legata al suo stesso farsi evidente nei termini della *poiesis*, nei termini causali della poesia. In questo, Manzoni si rivela ancora sotto l'influsso degli ideologi sensisti, ma egli scioglie nell'operazione poetica stessa il metodo, epistematico e meramente deduttivo, dell'analisi sensista e ricupera, attraverso l'invenzione, quella perdita di causalità che aveva portato il sensismo nel vicolo cieco del suo pessimismo storico, una volta dato fuoco alle polveri della rivoluzione, e cioè a quella disperazione della ragione a cui il Manzoni voleva invece restituire tutta la sua calma operativa. La sensibilità si scatenava allora incontrollabile nel-



5 - Tazio da Varallo: *David e Golia* (Varallo, Pinacoteca)



6 - Tazio da Varallo: *Battaglia di Sennacherib* (Novara, San Gaudenzio)

l'area dell'invenzione, ma nel contesto inventivo vinceva la sua probabilità, la sua certezza provvisoria, e diveniva sensibilità, acuita al massimo, del visibile, del percepibile, sicché il contesto si stabiliva al limite della probabilità, dove cominciava il *tout se tient* della verità, dove la verità cominciava a funzionare dopo che l'accensione sensibile ne aveva sollecitato tutta quanta l'area inventiva ⁽³⁾.

Il vero dunque per il Manzoni non è soltanto quanto è storicamente verificabile, ma quanto passa attraverso quest'ultimo stadio della sua fattibilità che è l'invenzione. L'evidenza e l'impeto sapiente non altro sono che gli elementi fenomenologici per cui un fatto è visto in movimento, e dotato dell'impulso naturale al suo *feri*; il che non può avvenire che all'interno stesso dell'invenzione, laddove la verificabilità storica, il documento, elemento passivo, cede il passo a quell'elemento attivo, dotato di impulso etico, che è l'invenzione. Perché ciò accada, perché insomma la verità trionfi, occorre però che « l'ora sia giunta ». Ed ecco che possiamo intanto arguire che la lunga fatica che l'Historia manzoniana implica in quanto « guerra illustre contro il Tempo », non è altro che quello stato coscienziale di acquisizione del « certo », « scartafaccio » dove il certo acquista un po' per volta la propria credibilità emotiva, nella fattispecie l'orrore, e al di là del quale si stende l'area fenomenologica dell'invenzione, là dove soltanto il certo può divenire il vero: che è il certo stesso, spassionato, integrato e funzionante nel proprio sistema veridico: è insomma il certo eticizzato dal suo stesso costituirsi in sistema. Per il Manzoni il passaggio dal certo al vero è non altro che il passaggio dal documento al sistema, nel quale soltanto il vero funziona. L'orrore o l'ammirazione, i sentimenti portati al loro diapason negativo o positivo, sono retaggio del certo ⁽⁴⁾; ma il vero si spoglia anche di questi sentimenti accompagnatori, il vero ne è al di là: dove l'« evidenza »

⁽³⁾ Mi par utile segnalare lo studio che non ha perduto nessuna delle sue suggestioni, di ELENA GABURRI: *Il Manzoni e gli ideologi francesi*, Firenze, Sansoni, 1936, dove tra l'altro proprio gli studi linguistici costituiscono, *in re*, il movente dell'argomentare manzoniano che di lì si allarga filosoficamente alle cause.

⁽⁴⁾ Il mito alfieriano della didassi catartica della passione si costituisce della matematicità tragica di questo « certo » in fase illuministica di smontaggio, di scomposizione: è il « certo » già vichiano richiamato in ambito illuministico nella sua politezza neoclassica come qualcosa da toccare col linguaggio nel suo tutto tondo; e la tragedia alfieriana si propone come suscitatrice di consenso e di dissenso attraverso l'ammirazione e l'orrore promananti, direi in termini tattili, da una certezza evinta in tutta la sua proponibilità scenica.

e l'« impeto sapiente » soli conducono la danza fenomenica degli eventi, e se ne possono impadronire in quanto ne sono gli elementi propulsori. L'« evidenza » pertiene al campo del visibile, l'« impeto sapiente » al campo delle energie messe in moto, al campo dinamico dove il vero è il visibile stesso che avanza, superato il proprio grado di certezza storica, cioè di mera occasionalità documentaria. È dunque una storia al di là della storia l'invenzione manzoniana: essa implica una super-storia — una storia potenziata dalla eticità della propria evidenza, non una metastoria —, in cui quanto vi evoluisce non tocca nemmeno più direttamente la sfera accompagnatoria, come s'è detto, dei sentimenti, ma anzi la oltrepassa nel puro visibile e nel puro dicibile, nell'ethos stesso dell'esistente verificato. L'emozione che dà il Manzoni non tocca affatto le corde emotive del sentimento, bensì impegna le corde cognitive dello stesso sentire umano. La sua altezza di dettato, quel senso di un accadimento che ha qualcosa di già accaduto proprio mentre accade, e dunque di riflessivo, insomma quel senso di un'azione riflessiva, dà alle immagini una luce particolare, insieme irrequieta emotivamente e ferma mentalmente: per esempio, l'Innominato è già *in nuce* convertito alla presenza del Cardinale, per cui le parole che questi gli rivolge suonano come un'omelia rituale impegnante la stessa psiche umana nella sua costitutività non più particolare, la costitutività stessa dell'uomo che « vede » i propri eventi mentre questi accadono. L'idea che uno « scartafaccio », quello della Historia, ha raccolto il certo, l'ha verificato e l'ha immesso sul piano fenomenologico dell'« evidenza » e dell'« impeto sapiente », fa sì che nell'operare artistico ci paia di assistere a una riprova emotivo-conoscitiva del certo, mentre esso viene sussunto, in un intervallo di sublime ironia ch'è il riso stesso della mente, dal senso di autentica mancanza fisica del corpo reale nell'ambito linguistico in cui il certo cerca di simbolizzarsi, sul piano inscalfibile del visibile, dove quel reale dotato di evidenza e di impeto tocca il grado veridico della propria conoscibilità. All'ironia che insieme segna l'intervallo iniziale e lo annulla, tra la materia storica e la materia romanzesca, corrisponde allora l'altro intervallo, quello finale dell'« utile » che la mente così sollecitata propone sottolineando, stavolta verso il lettore, la esemplarità di una materia ripetuta in ambito ontologico, e poi subito can-

cellando la sottolineatura, lasciando una filigrana sottilissima appena trasparire. Agisce cioè come una seconda natura, nell'altissimo grado ripetitivo che solo l'invenzione può dare alla storia, spogliandola d'ogni processo passivo, assumendola sul piano in cui l'individuo ritrova tutta la propria socialità, che è il piano linguistico, che non per nulla ha dato tanto da fare al Manzoni, se proprio nel linguaggio egli cercava di reperire in ultima analisi non solo il senso di un'unità nazionale ma quello stesso dell'unità mitica, e dunque religiosa, dell'uomo come essere che partecipa insieme del visibile e dell'invisibile: del visibile della storia, e dell'invisibile della fede. Il Manzoni, volendo che il piano linguistico si avvicinasse il più possibile al piano della comunicazione, spinge in ultima analisi la *parole* all'estremo nel senso della *langue* (un'operazione inversa a ogni gaddismo), anzi inventa una *langue* che era teoricamente l'esito stesso della *parole* quando essa cerca di sacrificare al massimo la propria peculiarità, dunque anche la propria dialettalità, e finisce per reperire col suo uso toscano, con la famosa « risciacquatura in Arno », una formidabile perché attenuata quanto mai nei propri dislivelli *parole-langue*, una irripetibile *parole-langue* che ha tutta la lunghezza e tutto l'agio della propria riflessività interna. E non è solo dal punto di vista lessicale che il Manzoni opera l'accostamento *parole-langue* bensì, io direi, soprattutto al livello sintattico, se « dans la syntaxe, la frontière entre langue et parole s'estompe », come dice Saussure ⁽⁶⁾: in quella sintassi dove il gioco della riflessione è un continuo, pacato rimando, sottilmente ironico, di riflessi reciproci, delle sfaccettature del pensiero, dell'azione pensata, e tanto più laddove il tema sottostante si fa concitato e l'urto delle passioni violento. Un cotale urto è « visto », stavo per dire attutito, proprio attraverso la sua assunzione in una sintassi lunga, che analiticamente consente a tutti i propri *liens*, a tutti i propri nuclei distributivi di discorso.

Il tutto si trasferisce sul puro piano del visibile, del percepibile con l'occhio, quello che io stesso, con parole manzoniane, ebbi a definire, a proposito degli *Inni Sacri*, il piano della « riflessione sentita »: se nella « riflessione » eleggiamo appunto il piano speculare della lingua come un rimando

⁽⁶⁾ ROBERT GODEL: *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1957, p. 82.

di luce, di immagini totalmente distaccate dai loro lontani referenti, per immettersi sul piano dell'evidenza assoluta: che è evidenza etica perché prima è evidenza ottica, e persino sublime, finissima ironia. Il che significa percezione della totalità del fatto nella particolarità, che gli sta un po' stretta, dei singoli fatti. Don Abbondio è tale perché è visto, lui povero diavolo, dibattersi nella categorialità e nella tipicità a cui appartiene; ma il narratore seguita a mescolare il suo categoriale sorriso nello stretto « vaso di coccio » che è don Abbondio, il quale perciò versa da tutti gli orli il liquore categoriale che il pietoso-impietoso mescolatore seguita a versargli dentro: il sorriso deriva da questa categorialità debordante rispetto all'esemplare minore costretto ad accoglierla, in cui pure seguita a brillare un qualche riflesso, quanto impoverito, della luce degli archetipi.

Il narratore che segue Renzo lungo l'Adda nella notte memorabile può darci l'emozione che ci dà perché nel puro visibile è immessa tutta l'eticità dell'accaduto e dell'accadibile accomunati nel punto dell'evento, via via che l'evento avviene cioè sposta la propria metonimia verbale con il sapore miracoloso d'una riprova. Là il protagonista, comunque il personaggio che risponde al nome di Renzo, si riposa dal sentirsi preso, con l'autore, nell'ingranaggio mortale della propria certezza patetica, nel raggio lunare della propria verità riflessa: in una luce calma e non labile nella sua tenuità, siccome la luna attesta, riflettendone i raggi attutiti, la verità luminosa del sole, che magari non si può guardare direttamente. La notte di Renzo, il suo cosiddetto momento idillico che si fa luce fra il terrore, è come il vetro affumicato con cui si può guardare direttamente il sole delle passioni.

A un certo punto, quell'uggia, quell'orrore indefinito con cui l'animo combatteva da qualche tempo, parve che a un tratto lo soverchiasse. Era per perdersi affatto; ma atterrito, più che d'ogni altra cosa, del suo terrore, richiamò al cuore gli antichi spiriti, e gli comandò che reggesse. Così rinfrancato un momento, si fermò su due piedi a deliberare; e risolveva d'uscir subito di lì per la strada già fatta, d'andar diritto all'ultimo paese per cui era passato, di tornar tra gli uomini, e di cercare un ricovero, anche all'osteria. E stando così fermo, sospeso il fruscio de' piedi nel fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua corrente. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: « è l'Adda! ». Fu il ritrovamento d'un

amico, d'un fratello, d'un salvatore. La stanchezza quasi scomparve, gli tornò il polso, sentì il sangue scorrer libero e tepido per tutte le vene, sentì crescer la fiducia de' pensieri, e svanire in gran parte quell'incertezza e gravità delle cose; e non esitò a internarsi sempre più nel bosco, dietro all'amico rumore.

Arrivò in pochi momenti all'estremità del piano, sull'orlo d'una riva profonda; e guardando in giù tra le macchie che tutta la rivestivano, vide l'acqua luccicare e correre. Alzando poi lo sguardo, vide il vasto piano dell'altra riva, sparso di paesi, e al di là i colli, e sur uno di quelli una gran macchia biancastra, che gli parve dover esser una città, Bergamo sicuramente ⁽⁶⁾.

L'evolversi dell'evento è il puro visibile dell'evento stesso sulla linea che dalla causa porta all'effetto, constatato in quel punto che si sposta: un punto che sa e non sa insieme, un punto che tiene in equilibrio tutta la tragicità dell'esistente con l'idillio della propria parvenza visibile, se l'idillio, legato com'è al verbo εἶδον, *vedo*, è, puramente visibile, quanto non è già più la causa di se stesso ma non ne è ancora l'effetto: un segmento tragico del reale, che non perde la propria tragicità, derivantegli dal senso complessivo della sua esistenza, ma che la staticizza, a dir così, nell'« evidenza » in cui il suo « impeto » originario appare, e in cui l'« impeto sapiente » dello scrittore la inventa, cioè appunto la mette in luce, la vede, la rende visibile: in altre parole la carica di una causa che diviene effettuale, nell'istante in cui la parola che la contiene e la evidenza è questo attimo di transizione che contiene e insieme non contiene i due estremi. Εἰδύλλιον, diminutivo di εἶδος, è « idillio » in quanto indicandone l'aspetto, la forma, impegna appunto l'evidenza del visibile: cioè un visibile già formato, o comunque in via di formazione, una causa che sta raggiungendo la propria effettualità. Nell'idillio è un tanto di consequenziale che in questo accomuna il grande Manzoni al grande inconscio avversario, il Leopardi: la consequenzialità dell'idillio, ossia di ciò che è visibile, di ciò che cade sotto il retaggio degli occhi, è la parte dirimente dell'idillio. Un idillio senza il proprio interno stato di consequenzialità non sarebbe concepibile. Ed è perciò che nell'idillio si ha la sensazione che non si può andar oltre: quel senso dell'effettualità che lo permea, che ne permea intendo la visibilità,

⁽⁶⁾ *I Promessi Sposi*, XVII, 16-18.

anche lo svuota d'ogni moto dinamico in partenza: le figure idilliche ammortizzano, attutiscono le forze dinamiche in arrivo, impegnano il tragico con la loro forza assorbente. E quel mistero che sempre il tragico contiene, diviene in questa forza frenante l'evidenza stessa del mistero, la dolcezza suprema e finale d'ogni amaritudine: la dolcezza, dico, della sua evidenza; la possibilità dell'idillio essendo tutta aperta al passato e tutta chiusa al futuro, se dal passato vengono refluendo le energie che l'idillio evidenzia. Allora ecco che si arriva a capire che l'idillio è l'opposto stesso della storia, è quanto non ha storia e non fa storia; ma è proprio per questa discontinuità del tragico storico attraverso l'effettualità idillica che l'uomo può avere coscienza inventiva, anzi coscienza motiva, *in re*, della propria storia.

Per il Manzoni l'invenzione dei componimenti misti di storia e d'invenzione costituisce l'accidentalità, fa parte della fenomenologia per cui il certo assurge al grado di vero: è grazie all'idillio, grazie alla segmentazione dell'idillio, che la storia si muove nella percezione ottica memorabile del lettore, così come è nel movimento storico che l'idillio inventa la propria costante elementare, per cui la storia non solo si muove come si muove, cioè diviene, ma è percepibile cognitivamente nei recessi stessi delle sue mosse altrimenti non captabili. Le scienze umane, la psicologia, la sociologia ecc., possono ricostruire i moti del cuore, i moti delle folle, ma non possono renderli veri senza questo stacco fotogrammatico a cui adempie la pausa idillica. Per cui il visibile stesso che è il proprio dell'idillio, diviene alla fine il captabile del movimento a cui obbedisce la storia: questo mistero « provvidenziale » proprio perché il visibile, il pausato idillico, lo frammenta in fotogrammi sempre simili ma non mai uguali. Da questa somiglianza che implica la non identità nasce la storia; che è tale proprio perché vi è un'identità che non implica la somiglianza, ad agirvi sotto: questo valore di visibilità « quieta » dell'idillio che è il tessuto connettivo d'ogni diversità, cioè d'ogni moto che proprio attraverso questa staticizzazione istantanea può seguitare a fluire, maestoso o tragicamente precipite verso i suoi fini. Così la lancetta dell'orologio può darci l'idea della continuità del tempo proprio attraverso la discontinuità minimale dei suoi moti. Insomma proprio la tmesi idillica serve a farci percepire, inavvertita, la continuità fondamentale del tragico.

Stando così le cose, voi capite che più che parlare dei personaggi idillici dei *Promessi Sposi* si può parlare dei momenti idillici dei personaggi del romanzo, o meglio dei momenti idillici in cui il tragico si fa quotidiano, captabile, familiare, assuefatto alla psiche assorbente del lettore, all'inconscio percettivo come momento fotogrammatico di stacco d'una continuità tragica dominante, o meglio d'una dominante tragica illuminata nella sua estraneità da un altro sole, quello altrimenti impercettibile della Provvidenza: la quale si intride come « perplessità » talvolta nell'azione divisata e portata a buono o a cattivo fine. È l'« avvenuto », la cronaca sottintesa alla storia, cioè una storia non ancora segnata dal suo senso, il momento « perplesso » della storia, che libera l'invenzione dal suo eccesso come dal suo difetto fantastico; ed è il riposo idillico, meramente funzionale, che riporta la « storia quale è avvenuta » alle sue proporzioni inventive, cioè riesce a metterla in moto, nel suo spessore altrimenti indefinibile, e a tenervela quale l'esplicarsi stesso dell'eventualità umana: intendo l'uomo e quel che l'uomo fa strettamente collegati nel mistero non più arginabile di un'operazione che già più non gli appartiene nel momento stesso che agisce, quando l'opera è uscita dal suo stretto campo decisionale.

Proprio nel bel mezzo del rapimento di Lucia ordito da Egidio con la complicità sciagurata della Signora, nel *Fermo e Lucia*, e proprio nel più occulto artefarsi della colpa lo scrittore riesce a insinuare un barlume di pietà, che collima nel subconscio con l'alibi eventuale, per la disgraziata facendo notare che questa narrata non è una « storia inventata », ma che, in quanto « storia avvenuta », la colpa non è mai totalmente assegnabile fino in fondo nella colonna delle perdite: rimane il suggello, magari di primo acchito impercettibile, d'una Provvidenza che si mantiene tale tanto nel bene quanto nel male, e che qui si rivela nella stessa « perplessità » dei birbanti. L'idillio in questo senso è il suggello indefinibile della realtà stessa mentre esplica il suo occulto non senso, nel bel mezzo dell'accadimento magari il più truculento e impensabile: è la parte riflessa in evidenza dei nodi più oscuri dell'anima o di un evento, è infine la pausa stessa del reale nel corpo più oscuro dell'invenzione, nell'annodarsi dell'invenzione con la storia. Non occorre arrivare all'esempio smaccato dell'« Addio, monti sor-

genti dall'acque » di Lucia, la quale non è certo in sé un personaggio idillico ma anzi, dal momento che è costretta a entrare nella storia, un energico seppur dissimulato portatore del tragico con stupenda remissività ai suoi occulti eventi, e ciò tolga ogni tentazione di interpretarne la figura in termini diminuiti; non occorre nemmeno ripensare al ritorno di don Abbondio, Agnese e Perpetua al loro paese dopo il passaggio dei Lanzichenecchi, un vero e proprio « idillio negativo », coi « segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo » ⁽⁷⁾; né occorre insistere sulla pausa della vigna devastata di Renzo; ecco l'esempio mimetizzato, a cui accennavo, del *Fermo e Lucia*, nell'area dunque più di Ermes Visconti che del Rosmini:

È chiaro che la Signora gittò queste poche parole, per potere in caso spiegare la commissione da lei data a Lucia, se mai questa potesse un giorno rivelarla; per potere allora far vedere che non era stato un pretesto per allontanarla, e darla in mano ai rapitori. Ma della commissione la Signora non ne parlò al guardiano; probabilmente perché non voleva che si dicesse che Lucia si era posta su quella strada per suo ordine, e ne nascesse qualche sospetto. Se questa fosse una storia inventata, non mancherebbe certamente qualche lettore il quale troverebbe un gran difetto di previdenza nella perfidia ordita da Egidio e dalla Signora, poiché se Lucia avesse un giorno potuto parlare, se si fosse risaputo che quando fu presa ella andava per ordine di Geltrude, quanto maggior sospetto non sarebbe caduto sopra di questa, per avere essa taciuto al guardiano una circostanza tanto importante, della quale doveva così ben ricordarsi, che non avrebbe certo dissimulata se avesse operato schiettamente. Quei lettori i quali vorrebbero che in una storia anche le insidie fossero fatte perfettamente, se la prenderebbero con l'inventore: ma questa critica non può aver luogo perché noi raccontiamo una storia quale è avvenuta. Del resto questo stesso difetto ci dà il campo di porre qui una riflessione consolante in mezzo ad un sì tristo racconto: che è un disegno sapientissimo della Provvidenza regolatrice del mondo, che le perfidie le più studiate a danno altrui non sono mai tanto bene studiate, tanto bene eseguite che non rimanga sempre qualche traccia della mano che le ha ordite. L'uomo che intraprende una buona azione, quando sia un po' avvezzo a riflettere prevede sovente che non sarà senza inconvenienti: i birbanti avrebbero una parte troppo buona nelle cose di questo mondo se dovessero nelle loro birberie essere esenti da ogni perplessità ⁽⁸⁾.

⁽⁷⁾ *I Promessi Sposi*, XXX, 44.

⁽⁸⁾ *Fermo e Lucia*, II, IX, 80-83.

È l'idillicità manzoniana non altro che un congegno prospettico, quello che mette in moto, *in re*, nell'indicibilità occulta, storica, della *res*, la sua dicibilità inventiva, anzi la visibilità stessa del suo fluire storico, mentre si distacca dagli occulti disegni della Provvidenza nei chiari segni dell'evidenza per ivi riacquistare la propria causalità, ritrovare la propria energia proprio dalla chiarezza effettuale tutta esperita. La causalità riacquistata attraverso l'evidenza si esplica in quell'area finalistica che nella lettera *Sul Romanticismo* al Marchese Cesare d'Azeglio si esplicita nella dichiarata utilità dello scopo artistico: che è ancora una traccia, e non piccola, del permanere dei portati del sensismo ideologico all'interno del pensiero del Nostro.

È dunque l'idillicità manzoniana — in questo differenziandosi dall'idillio leopardiano, davvero tutto fondato sui canoni prospettici della stabilità ottica, perché quello che è in perpetuo, inarrestabile moto in Leopardi è il pensiero per entro questa gabbia ottica, non l'azione, e se mai l'azione pensata, cioè «finta» —, piuttosto che il visibile staticizzato, quella stasi illusoria che il tragico storico trova nella propria figuralità riflessiva e quello stacco che permette al fluire della storia di segnare la propria ora continua, riassorbendosi nello stato d'animo contemplativo del lettore — e naturalmente prima, e con più coscienza, dello scrittore — quella fotogrammaticità, e vorrei dire fotodrammaticità, in cui il discontinuo dell'esistenza parrebbe perdere, o non acquistare, se lo stacco fosse percepito come tale e non rimanesse allo stato subliminale, il proprio senso. L'impercepibilità dei fini storici si darebbe se la storia fosse una serie di quadri viventi, neoclassicamente immobili nella loro idealizzazione formale. Persino nella famiglia, è stato notato, nella calma felicità della famiglia, lo scrittore percepiva un che di «incerto, di pericoloso e quasi di terribile». Il Manzoni è qui che opera col suo romanticismo rivoluzionario, in quanto ipotizza una finalità storica che può darsi solo se si coglie la storia come *dynamis*, non come esemplarità idealizzante e, prima, idealizzata. Alla convergenza misteriosa dei fini contribuisce proprio l'evidenza spinta al massimo, e tutta analizzata, dei mezzi: i quali coincidono coi fotogrammi che si sovrappongono di un'azione che somiglia sempre ma mai è identica a se stessa. Ed ecco, nella differenza, la ragione del suo moto: una ragione identificante. In tal modo il carattere

idealizzante del neoclassicismo, e quel che di celebratorio esso aveva acquistato durante il Romantisme Empire, si scioglie nell'impulso dinamico che va in cerca, attraverso i propri mezzi figurali, dell'occulta finalità che lo sospinge. L'eticizzarsi della storia manzoniana è tutto dinamico e volitivo, nella messa in opera di una tale finalità originaria che provoca, attraverso la *suspense* dei singoli momenti, la convinzione del lettore. Ecco come il Manzoni esce romanticamente dal testo, nel riconoscere l'esistenza modificabile di una società di fruitori dell'opera: l'aristotelica catarsi cioè dal bello ideale si trasferisce nell'utilità che il testo probante riversa, con l'evidenza raggiunta, nel lettore. Ma non vorrei non far notare che questo violento rimando ontologico dell'opera manzoniana è possibile solo perché il mezzo figurale ogni volta si carica di causalità mentre e nella stessa misura in cui scopre la propria effettualità. L'evidenza è il risalto energico, e provvidenziale, di una causa che tanto più si dimostra sinteticamente agente — ed espansiva nel campo utilitario fuori dell'opera e di qualunque mancata esemplarità di tipo classicistico cioè statica all'interno dell'opera — quanto più l'effetto artistico è raggiunto in tutti i propri termini analitici. Ecco perché Manzoni ha quel passo lento ma sicuro: la sintesi scocca energica dalle punte dell'analisi quanto più spinta a fondo dei sostrati causali.

È proprio attraverso la tmesi idillica che il tragico si muove, è attraverso questa prestazione di visibilità statica che il tutto appare come la *dynamis* stessa del visibile. È il passaggio dalla storia all'invenzione e dall'invenzione alla storia a promuovere questa funzione nella sua continuità: una funzione che sfrutta a fini positivi l'errore ottico subliminale proprio della psiche umana che ha come sua dote tendenziale quella di fermarsi nelle immagini onde captarne tutti gli elementi riflessivi che ogni singola immagine contiene. In tal modo l'« orrore », come dice il Manzoni, ma potremmo dire il sentimento del tragico, si ritrasforma, si riconverte nell'originaria « riflessione sentita » che è la promotrice della tragicità manzoniana, e insieme la sua voluta e razionale ritardatrice, con tutto il suo umore accompagnatorio e la finissima ironia in cui si stempera il movimento e direi la appercezione dell'eticità mentre si converte in mera visibilità, nel divertimento stesso oculare che il visibile comporta allo stato puro. In questo senso direi che *I Promessi*

Sposi, con tutta la « riflessione sentita » che li involge e da cui si sviluppano, sono altresì il trionfo della luce e del visibile, come se una finestra fosse improvvisamente spalancata per merito dell'« invenzione » sulla contemporaneità, sulla solarità della storia.

La riconversione alla pari dei valori messi in atto nel romanzo (eticità *versus* storicità, storicità *versus* eticità) è in tal modo assicurata, stante non l'esemplarità della storia, ma appunto la sua puntigliosa e fin ironica (quasi: irenica) visibilità fin nei minimi termini, e stavo per dire meandri, che sono le circonlocuzioni del discorso. Non si dimentichi la parabola della luce nella *Pentecoste*: « Come la luce rapida / Piove di cosa in cosa, / E i color vari suscita / Dovunque si riposa »: così la costitutività idillica dei momenti di riposo, dei momenti dove la luce si riposa, è quella che suscita « i color vari », piovendo indifferente « di cosa in cosa » linguisticamente suscitata nella sua peculiarità. È ancora in atto uno dei due termini cardinali della poetica manzoniana della « riflessione sentita », quello appunto, otticizzato ma meglio direi riportato all'etimo, della « riflessione ». È il riposo indifferente della luce « di cosa in cosa » che mette in crisi la potenzialità dell'esistente, se vogliamo la potenzialità cromatica dell'esistente. L'idillio è il passaggio da una tale potenzialità all'attualità, suscitato dalla parabola della luce piovente ch'è similitudine per « La voce dello Spiro », del « fonte / Della parola »⁽⁹⁾. È idillio dunque questo parlare delle cose per se stesse, suscitate nella luce della loro visibilità, quieta e inquieta insieme; quieta nel senso che la luce vi si riposa sopra, inquieta nel senso che questo riposo

⁽⁹⁾ La luce come metafora originaria è già nella *Poetica* aristotelica (1459a): « Fare delle metafore (*metaforein*) significa appunto vedere (*theorein*) le somiglianze ». JEAN-MICHEL REY: ne *L'homme, le monde et le jeu* (« Critique » 247, Décembre 1967), in un saggio dedicato all'opera di EUGEN FINK: *Spiel als Weltssymbol*, Stuttgart 1960 (trad. it. col titolo *Il gioco come simbolo del mondo*, Roma, Lerici, 1969, col saggio del Rey ivi premesso), dichiara a un certo punto: « Le monde est déchu de sa dignité ontologique, et ce d'autant plus que Platon a scellé la division du monde en deux parties: *mundus sensibilis/mundus intelligibilis*. Ainsi le concept de monde devient une *métaphore*, quand il est pensé au pluriel; un transfert (de sens) est donc toujours possible d'un monde à l'autre... Cette notion de métaphore présuppose, comme son espace le plus originel, cette distinction du sensible et de l'intelligible; elle n'a donc de sens qu'à l'intérieur de la métaphysique. Dès lors, elle impliquerait un certain rapport d'*analogie* entre les deux ordres tel qu'il autoriserait toutes les comparaisons, tous les paradigmes grâce auxquels s'effectuerait un transfert du propre au figuré, du concret à l'abstrait, du *visible* à l'*invisible* (c'est-à-dire à l'intelligible): structure qui d'emblée s'enracinerait dans la vision. Aristote avait indiqué ce rapport de la métaphore et de la vision... La lumière serait la métaphore originaria et en même temps la *possibilité même de la métaphore*... Mais si la lumière est ce qui rend visible, ce qui ménage un espace de vision, elle est elle-même invisible. Elle se dérobe en se donnant, elle se cache en montrant ».

della luce fa scattare la virtualità oscura delle cose verso la loro attualità chiara. E rivedendo il tutto nella struttura narrativa: è quiete il momento idillico in quanto arrivo della luce-parola sugli aspetti risuscitati del visibile storico, è inquietudine al contempo lo stesso momento idillico in quanto messa in atto del virtuale ch'è nella storia verso quell'attualità che la parola-luce provoca negli stessi elementi costitutivi della storia: non altrimenti captabili che con lo strumento dell'invenzione.

Nei componimenti dunque misti di storia e d'invenzione, quei componimenti che il Manzoni teorico condannerà dopo averne messo in funzione il capolavoro prototipico, la storia non potrebbe passare dalla sua testamentarietà virtuale all'espressione etica dei propri elementi costitutivi se quanto presiede all'invenzione, questa doppia operazione connessa alla concezione ottica dell'idillio, non potesse funzionare appieno nel corpo stesso del romanzo: il piovervi soprannaturale della parola suscitatrice, il naturale suscitarsi dei colori che virtualmente vi sono contenuti. Operazione, come si vede, di messa in funzione, di intermittenza necessaria a che il movimento, per illuminazioni successive, sia reso percepibile ai sensi nella sua fluidità. Di qui si vede l'enorme importanza che questo cambiamento di registro, quasi totalmente pertinente all'area dell'invenzione, ha nell'operare manzoniiano. Se persino la sua sottile, pacifica ma pungentissima ironia ha questo fine suscitativo, contemporaneizzante: è luce in arrivo dall'alto, è pioggia celeste sulle riarse e oscure parvenze del visibile. E per concludere questa parte, l'idillio è l'intermittenza della storia, essendo l'area storica, per il *fading* che le è innato, più facilmente disponibile all'invenzione, nei suoi momenti, complementari fino all'antitesi, di ispirazione e di espirazione: l'idillio è una storia destoricizzata, o meglio una storia lisa, resa quasi trasparente, particolarmente permeabile alla luce, necessaria a far prendere quei nuclei di intensità che della storia costituiscono il motore evidente ma che non sarebbe tale senza i suoi contraccolpi di ricupero.

II. VERSO UNA CONOSCENZA PER ERRORE

D'altronde occorre avvicinare il modo di comporre manzoniano al concetto che egli ha della storia, e del modo di impadronirsene, anzi del modo di attestarla: il suo è il volo del falco che gira alto sulla preda e con cerchi concentrici progressivi la isola dal contesto per buttarcisi su a capofitto. Si guardi, subito al primo capitolo, la « divagazione » sulle gride contro i bravi e i successivi sforzi degli Eccellentissimi Signori, al tutto inutili onde por fine allo scandalo delle prepotenze dei bravi. I due ceffi attendono don Abbondio, « sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628 », dove la solita strada percorsa ogni giorno « si divideva in due viottole, a foggia d'un *epsilon* ». È l'*epsilon*, il bivio di quell'Ercole mancato che è don Abbondio, in cui s'apre la nostra storia. Ebbene, esso è come concentrato e messo a fuoco da questo sguardo ch'io direi « periodico » del narratore, il quale la prende larga proprio per stringere e costringere la preda al punto giusto, selvaggina sfuggente e mimetizzata nella savana della storia, senza ch'essa si senta elemento avulso dall'insieme storico a cui appartiene ma di cui in questo caso farebbe tanto volentieri a meno. Il ragionare lungo è un ragionare « periodico », concentrante: la divagazione che sembra appartenere alla ironia del documento, è in verità una divagazione circolare, un'ambage accentrante: una vera e propria messa a fuoco inventiva del particolare non estratto, né astratto, ma anzi tutto contestualizzato nella sua presenza storica. Dice a un certo punto, che « l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor Gonzalo Fernandez di Cordova, sotto il cui governo accadde la passeggiata di don Abbondio, s'era trovato costretto a ricorreggere e ripublicare la solita grida contro i bravi, il giorno 5 ottobre del 1627, cioè un anno, un mese e due giorni prima di quel memorabile avvenimento ». E prosegue, in a capo: « Né fu questa l'ultima pubblicazione; ma noi delle posteriori non crediamo dover far menzione, come di cosa che esce dal periodo della nostra storia »⁽¹⁰⁾. Ecco, il « periodo della nostra storia » è, etimologicamente, questo circuito, questo ambito storico che si realizza se al centro

⁽¹⁰⁾ *I Promessi Sposi*, I, 24-25.

di esso, di questo volo di falco, la preda è visibile all'occhio lungimirante del predatore in tutta la sua presunta casualità e innocenza. È lì che il narratore storico può cibarsi di quel cibo che *solum* è suo se appunto appartiene in realtà per mille fili a un evento che accade in tutta la sua complessità. Egli fa il punto come il navigatore col goniometro. L'accaduto dicibile è questa visibilità particolare di un qualcosa che altrimenti non si può vedere ma solo considerare dall'alto, riassuntivamente, come lo specchio stesso, opacizzato, dell'ontologia. La storia inventata fa parte della storia *tout court* come la sua parte visibile, la parte particolareggiata nella periodicità complessiva di quel tutto a cui essa appartiene a buon diritto. Anzi si direbbe che l'intrattenersi del famoso « buon senso » manzoniano sull'aspetto particolare di certi eventi, accompagnato dal suo umore che è stato definito come indefinibile, è possibile proprio perché l'umore « indefinibile » si definisce nell'arrivare attraverso il labirinto della periodizzazione storica al centro individuato e messo a fuoco. È proprio nella messa a fuoco fra la tipologia storica e l'individualità fantastica che opera e reagisce l'umore « indefinibile »: che dunque può definirsi come il passaggio dalla riflessione storica, dalla circolarità del « periodo », alla presa di possesso, con slancio diretto, della preda individuata. La quale in qualche modo, sotto il fuoco di quella lente puntata sopra, par fuoruscire dal magma storico e, nel colloquio diretto con tutto il possibile quotidiano dell'autore, individuarsi come figura direttamente legata alla propria responsabilità ultima, alle proprie speranze infrante, ai timori sottilmente eloquenti nel proprio candore creaturale. Si pensi, sì, a Lucia, ma non occorre arrivare a pensare a Lucia, bensì alla perplessità stessa di un evento sul punto di imboccare questa o quella strada, sul punto decisivo di schiudersi, di accadere. L'invenzione è scelta di quanto deve ancora accadere: essa è la preistoria stessa funzionante in ogni punto della storia, implicando pertanto la grande perplessità attraverso cui un evento rinuncia a tutte le proprie probabilità per accadere nell'unico modo in cui accade.

V'è insomma nel Manzoni anche un'ironia tragica, un umore storico che funziona non soltanto rispetto ai piccoli personaggi, inferiori, se vogliamo,

al loro compito storico, bensì anche rispetto ai grandi protagonisti e alle grandi occasioni. L'emozione manzoniana è sempre accompagnata da questa partecipazione dell'umore indefinibile, che io direi rende più alta e imprevedibile proprio la commozione dell'evento, quanto più esso intriga nella sua solennità e unicità tutto un *entourage* di piccoli fatti e di appena avvertibili contraccolpi « non storici ». Persino in questo senso l'incontro tra l'Innominato e il Cardinale è sottilmente venato da un controcanto « non storico » che rende tanto più altamente storico e attendibile l'evento in tutti i suoi solenni risvolti. E dunque che cos'è l'invenzione se non questa necessaria « non storia » che si radica attraverso tutto il suo umore suscitato in un contesto che diviene realtà proprio attraverso questo venirsi incontro dei contrari? La « non storia » diviene « storia », nel romanzo, vincendo la propria opposizione interna in termini lineari, passando cioè il narratore dal « periodo », dal circuito riflessivo, al volo diretto sulla preda individuata. Il momento particolareggiante è segnato appunto dal passaggio dal riflessivo al visibile, al visibile per riflessione di luce sul concreto mentale. E l'idillio adempie in concreto, insieme all'umore indefinibile che appartiene al movimento di acquisto, alla possibilità di un tal mutamento. È il visibile, l'evidenza, l'apparenza in tutta la sua particolarità, che promuove nel periodo storico questa concentrazione inventiva: la quale è sospinta, appunto nel mutuare dal contesto storico il testo inventivo, da quel propellente che è l'umore indefinibile, che poi altro non è che il doppio aspetto che il visibile propone a chi si trovi preliminarmente a riflettervi su: l'umore accompagna di riflesso anche il tragico, anzi tanto più imprevedibilmente anche il tragico, come l'ultimo aspetto oggettivo della sua appartenenza alla storia, ai fini non più oltre perscrutabili della storia. « Pensandoci su », la famosa definizione manzoniana, è da prendere alla lettera: questo « su », questo « sopra », ben indica come si evolve la riflessione dal periodo storico a quanto vi è incluso e sottostante, il visibile in atto in cui si trasforma, insieme mutandovisi e mutuandovisi, la riflessione: il visibile, però, illuminato dalla riflessione, promosso, grazie alla luce che vi piove sopra, dallo stato di virtualità storica allo stato di attualità percettiva e che rafforza, come puro visibile e

puro accadimento, proprio l'invisibilità provvidenziale dei fini storici in atto. E dunque lo scrittore si sostituisce alla Provvidenza? Per lo meno, diciamo, accompagna fin dove la Provvidenza concreta i suoi imprevedibili disegni, e anche un po' più in là, l'agire umano seguito e illuminato di tutto punto. È là che la Provvidenza rimorde sulla storia in un modo sconvolgente e fatale, che dà al tragico tutta la sua forza improvvisa di persuasione. Ma è proprio la lunga meditazione che prepara l'animo a cotesto avvento abrupto e inarginato, in un modo che tanto più sorprendente verifica gli occulti disegni secondo cui le cose accadono.

Perché gli elementi cosiddetti « descrittivi », la loro funzione ritardante nell'ingranaggio della storia, il visibile idillico, rispetto alla riflessione storica, in verità quando non appartengono allo scatenamento dell'immaginazione manzoniana, davvero inarginata — e abbiamo avuto modo di saggiarne l'incontenibilità nell'analisi dell'elaborazione degli *Inni Sacri*, dove il biblico, ciò che è del gran Libro sacro, adempie alla funzione frenante ma è insieme lo scartafaccio scatenante, come l'Anonimo di cui il romanziere riscrive la storia nei *Promessi Sposi* —, si rivelano come il sintomo che la storia è vinta come sintomatica paura del romanzo. Il componimento misto di storia e d'invenzione è l'alibi che il romanziere propone davanti al proprio inconscio, quando appunto sente la storia come freno al proprio scatenamento primario, che tocca insieme il lato della psiche e quello dell'invenzione. Il Manzoni come storico si inventa l'alibi non tanto per l'azione rivoluzionaria che lo scrittore, un rivoluzionario « coperto », sente di compiere, introducendo, secondo i canoni del romanticismo, un genere popolare nuovo in Italia, quanto per l'inconscio senso di vergogna che deve rimuovere nel profondo con la scrittura di un tipo di romanzo che in realtà stava appartenendo come genere di consumo alla letteratura minore, di intrattenimento, al *roman-feuilleton*, alla produzione a dispense, e attirava nel suo cerchio l'attenzione suggestionabile dei lettori più facili. Il genere romanzo in Italia non aveva attecchito; erano stati se mai i generi nobili quali il poema o la tragedia ad aver attirato tutto il dicibile, e dunque anche il lato ideologico dell'invenzione: erano stati il poema o la tragedia a riflettere la totalità dell'animo inteso come momento della Weltanschauung. Dunque la storia



7 - Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone: *Santa Maria Maddalena* (Varese, San Vittore)



8 - Francesco del Cairo: *Erodiade* (Torino, Pinacoteca)

del Manzoni va, da questo punto di vista, considerata il suo alibi per nascondere il dato romanzesco come elemento latente di colpa; ma, per la biunivocità della situazione, l'alibi storico si manifesta a sua volta come il momento stimolato da un'invenzione subliminale fortissima, debordante, e il Manzoni passa da un senso di colpa, dal desiderio cioè di « nascondere » il romanzo, al senso opposto. La storia rivelata mentre tenta di nascondere il romanzo, anche si assume questo compito liberatorio: è la storia stimolata dall'invenzione scatenata a « rivelare » il romanzo in tutta la sua ambiguità di fondo: ed ecco che il visibile quotidiano, ciò che la storia non può raggiungere direttamente, le parti rivelate, le sospensioni « idilliche » (comprendendovi anche il tragico come momento oscuramente fermato dall'occhio), acquistano il lento bagliore riflessivo che permea, in ambagi sottilissime, tutto il sostrato storico. Il sostrato inventivo-idillico insomma finisce per « imitare » la procedura documentaria a cui è sottoposta la decisiva materia storica, la decisiva matrice: esso diviene decisivo, insieme frenante e scatenante, nella sua ambiguità e nell'impalpabile umore di fondo, come una colpa vinta, sul cui terreno incerto, messo nitidamente a fuoco, è possibile contare i fili d'erba a uno a uno. Rallentamento della colpa e messa in moto della liberazione dalla colpa finiscono per coincidere nelle parti romanzesche: ambigue davvero come un'intermittenza del cuore della storia, dei suoi battiti, e insieme lato visibile della storia messa in moto dal suo stesso lato invisibile, o meglio inedibile. L'idillio insomma si storicizza nel finissimo umore manzoniano per contenere il lato psichicamente incontenibile dell'invenzione, insieme turbata e scatenata dalla sua abissale imperscrutabilità associativa.

Direi anzi che proprio qui, in questa contraddittoria ambiguità che è dei « componimenti misti » come, e perché, è dell'animo, s'innesta senza residui il concetto della Provvidenza che guida, imperscrutabile, gli eventi umani. Proprio per quel loro appartenere per una parte alla storia (alla riflessione) e per l'altra all'impulso incontrollabile e irriflesso dell'esistenza, tali eventi appartengono all'area della provvidenzialità: in fondo per quel loro non appartenere che a se stessi, alla loro attualità, per cui e la storia oggettiva e l'esistenza soggettiva non sono altro che la messa in moto, operata dai poli, di un'attualità che altrimenti non si spiegherebbe come sfugge all'oggettività

storica nella soggettività dell'animo nello stesso istante, e nello stesso modo, in cui sfugge a una tale soggettività nel farsi oggetto storico, oggetto di storia.

La Provvidenza sottrae l'oggetto del possesso all'usura dell'esclusiva sua appartenenza sia all'uno che all'altro campo. La sua dialettica, pur illogica, non si rivela meno ferrata: pare fatta per svelare, e sospingere, il potenziale in attuale; difatti essa si rivela come tale sulle creste illuminate dell'esistenza quasi una fosforescenza. Gli uomini s'ingegnano a costruire e a perseguire proprio quanto li spossa rispetto alle loro brame, mentre si ritrovano a godere quanto non da essi è stato definitivamente compiuto: gli uomini preparano la propria incompiutezza. Devo dire che la storia manzoniana, se in questo senso può apparire assai lontana dalle idee vichiane, in verità vi si riaccosta attraverso una vera e propria conoscenza per errore che è data dal possesso decisionale dell'uomo al momento che nel congegno storico vede scattare questa sua possibilità di intervento limitato ma intrepido. La ricerca della verità, che è compito dello storico e il Manzoni vuol addossarla a quel nuovo rivoluzionario che è il romanziere romantico, è possibile proprio attraverso questa conoscenza per errore che è il suo grande romanzo mentre funziona tra le contraddizioni necessarie a non spegnerne i poli, anzi a potenziarne il valore oppositivo, proprio mentre l'un polo cerca di identificarsi all'altro. La mancata identificazione tiene in moto la diversità che è l'anima sconvolgente, il senso stesso tragico, dell'identificazione mancata. Dall'oscuro senso della colpa scaturisce il senso evidente e stupendo della confessione che per l'uomo proprio l'ineluttabile è il suo campo di battaglia. Non ci si libera delle contraddizioni di fondo che esasperandole fino a farle funzionare per rapporto: fin dove l'uomo non può più mettere mano; più in là il loro attrito produce la musica intangibile delle sfere.

Il Manzoni ha accompagnato il più possibile la ragione ragionante sul cammino di cotesta intangibilità finale, ma il suo sistema logico-inventivo tanto più appare emozionante quanto più, spintosi tanto lungi, risulta *intus et in cute* sorpreso dall'ineluttabilità contro cui ha messo mano; quanto più risulta impegnato a giustificare secondo un metro logico l'ineluttabile. Allora lo descrive, si limita a descriverlo con l'indifferenza, s'è detto, della luce suscitatrice; ma si sente che la descrizione nasconde qualcosa: questo

passaggio delle consegne del giudizio umano a quanto non è più oltre, né in bene né in male, giudicabile. Si può, in partenza, ma in arrivo è quanto non è toccabile che dall'eterno sospiro umano che scopre il valore incommensurabile dei propri limiti.

Il romanzo è la Bocca della Verità dentro cui gli inconsci col timore di non poterla ritrarre infilavano la propria mano temeraria. Il Manzoni, dobbiamo dire, è stato intrepido la sua parte nel vuotare il sacco degli equivoci necessari dell'universo storico ma anche della propria e condizionante equivocità di fondo.

PRATICA DI CONVIVENZA MANZONIANA

di

Guido Ceronetti

Potrei vivere col Manzoni; ho la fortuna di non essere una delle sue mogli né uno dei suoi figli; ho il piacere di non essere uno dei suoi direttori di coscienza, uno dei suoi troppo amati confessori; potrei vivere col Manzoni scrittore in felicità e pienezza, a condizione che non mi sia tolta la libertà di dirne qualunque cosa.

Potrei veramente farlo, se non avessi altro da fare, né altro autore, come segretamente vorrebbe, parafrasando il Decalogo (*Non avrai altro autore...*), secondo un'idea di Piovene, Manzoni. Ma ne ho altri, anche se pochi, molto diversi da lui, e soprattutto sono sempre più un cattivo lettore, perché non sono un lettore disinteressato, anch'io scrivo, non sono libero di leggere senza pensare a qualcosa da prendere per, poi, scrivere.

Sono perciò un modesto e ritardato lettore manzoniano, uno che non sa fare che le scoperte degli altri, o arrischia sapendo che non valgono niente le proprie, uno a cui manca la qualità suprema di *desocupado lector*. E se l'avessi, dovrei dividere bigamicamente la convivenza manzoniana almeno con Cervantes. Ma il mio *Quijote* castigliano come un vecchio pendolo che ho in casa è fermo da molto tempo: precisamente al ventiduesimo capitolo della prima parte, quello dei galeotti e di Ginès de Pasamonte: corrispondenza importante, perché il pendolo è fermo sulle dieci, che nell'agonia serale sono dette le ventidue. In Manzoni, il ventiduesimo capitolo è quello del biòs del cardinale, un momento di raccoglimento e di pausa attiva,

un'apologia esemplare, un'illuminazione ornata e critica di un evidente strumento della grazia; prepara la grandezza impeccabile del ventitreesimo, mentre il ventiquattresimo — Lucia liberata — è piamente sabbatico, uno Shabbàt manzoniano: si scioglie l'incubo del castello dell'innominato, Lucia si ristora col brodo di cappone nella « scodella già guarnita di fette di pane », i bravi dell'innominato, sorpresi come da un gendarme dalla metanoia del padrone, sono costretti a raschiarsi dalla pelle un vecchio provato stile di vita in vista di uno nuovo tutto cervelotico, illegittimo e insensato, l'innominato ha sonno, va a dormire e si addormenta come un cobra contento di aver donato l'ultima goccia del suo veleno alla scienza medica; il capitolo cade come un finale e un cambiamento immediato di scena, con grandi rimescolamenti, ritorni, inizi, ritrovamenti, rimorsi, apparizioni veloci, respiri lunghi, orazioni propiziatrici, sonno sonno.

Quando si ha sonno, noterò circa la preghiera dell'innominato alla fine del ventiquattresimo, si prega meglio. Per pregare sempre benissimo, bisognerebbe sempre dormire malissimo, perciò nei conventi si dormiva poco, le notti nei Carmeli erano brevissime, l'orazione notturna usurpava il sonno. E come il digiunatore è più atto all'amore, l'insonne, se la sua insonnia non gli cancella tra i rancori per quelli che dormono il ricordo del Dio della giovinezza, è un leone nella preghiera. L'innominato prega fisiologicamente, dopo notti insonni, poi cade addormentato finalmente benissimo, e il giorno dopo agirà molto bene, ma sicuramente pregherà male.

Manzoni non è un autore fantastico, ma nella teshuvà dell'innominato, che si proietta sui suoi uomini, i suoi beneficati e le stanze del suo castello, c'è quasi una moderna versione razionale delle disintegrazioni finali, nelle fiabe, dei castelli di orrore e di maledizione, col potente malvagio sventrato al piano terreno, le donzelle sepolte nel mattatoio segreto del signore felicemente, tra i crolli, risuscitate.

*Pour peu qu'on ait l'esprit sensé,
Et que du monde on sache le grimoire,
On voit bientôt que cette histoire
Est un conte du temps passé;*

« Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto ». È un linguaggio favolistico, per suscitare un'attesa piena di spavento. Prima di complicarlo, Manzoni adopera le definizioni elementari e imprudenti della fiaba per presentare il suo orco: *il selvaggio signore*.

« Siewert Halewyn, il Malvagio, del quale narrerò la storia, fu brutto gracile, malaticcio, con un viso fosco come i suoi padri, forse anzi di più ». (Da Coster: *Sire Halewyn*).

« — Ah, povera bimba, — rispose la vecchia — dove sei incappata! in un covo di briganti. Tu credi di essere una sposa alla vigilia delle nozze, ma le tue nozze saran con la morte. Vedi, ho dovuto mettere sul fuoco un gran paiolo pieno d'acqua. Se cadi nelle loro mani, ti fanno a pezzi senza pietà, ti fan bollire e ti mangiano, perché sono cannibali. Se io non ho compassione di te e non ti salvo, sei perduta ». (Grimm: *Il fidanzato brigante*). Il cannibalismo dei bravi e di Rodrigo è prudentemente, da Manzoni, taciuto.

Il patto tra Rodrigo e l'innominato si arrangia subito, senza la minima difficoltà, secondo un ritmo di fiaba sciolta, insofferente di ogni inciampo che la rallenti; il selvaggio signore non aspetta neppure che l'altro finisca, per promettergli il suo aiuto carismatico: « interruppe subitamente, dicendo che prendeva l'impresa sopra di sé ». L'accorciamento del primo testo (*Fermo e Lucia*, II, 8) è stato provvidenziale (tra Rodrigo e il Conte del Sagrato si consumava un lungo dialogo bambinesco), ma è un peccato aver tolto le *dugento doppie*, prezzo della commissione, che giustificavano l'impresa. Probabilmente, a Manzoni bastando il pretesto non importava più niente della giustificazione.

Quel che perde nell'accettare d'immischiarsi gratuitamente negli affari di nessun conto di un Rodrigo e mostrandosi perfino « curioso di simili storie » l'innominato lo riguadagna però nell'accelerarne al massimo il congedo. Dopo poche battute lo licenzia con la sua gente e cavalcature; il vecchio aristocratico rientra nella notte tormentosa con la sua *solitudine tremenda* intatta. Ma perché il selvaggio signore, che avrebbe potuto saccheggiare città d'oro come il capitano Morgan o consumare sacrifici umani come

il sire di Rays, si riduce ad acchiappare, per conto di un altro, « il più picciolo reatino che tu possa immaginare »? In *Fermo e Lucia* segue al ridicolo dialogo Rodrigo-Conte un dialogo ancora peggiore, quello del Conte con Egidio, in cui si rileva l'eccezionale paura che a questo incallito omicida poteva fare, solo che gli toccasse un prete o una monaca, il cardinale Borromeo: « Così fu conchiuso l'orribile accordo ». Mi deprime trovare dei cattivi così modesti. Sono manzoniano, ma non cieco, e avrei qualche scrupolo ad applicare alla cattura di un *picciolo reatino* un aggettivo così importante. Il grande artista interviene con tutte le sue virtù spiegate a cancellare quei dialoghi e a ridurre Egidio a semplice destinatario di un ordine del padrone, e l'aggettivo *orribile*, tolto ad *accordo*, è sposato a *servizio*, in un modo che ne attenua sapientemente la balorda dismisura. La propensione manzoniana per l'orribile dev'essere stata forte, e avrebbe potuto condurlo a orribili risultati, senza la sua ascetica forza di dominarla.

Sia nella vecchia versione che nella grande, quell'incontro di personaggi sinistri, in un luogo sinistro, non ha molto di sinistro. La mediocre cattiveria del cattivo del borgo di Lecco scompare del tutto sotto le cerimonie spagnolesche, l'umiltà e la paura, e l'altra — inuguagliata ma non veduta in atto, prigioniera del riserbo del narratore, tenuta così nascosta da poter essere sospettata d'inesistenza — è ormai troppo vicina al suo grazioso capovolgimento perché le rose che hanno già cominciato a cadere invisibilmente sopra di lei non la schermino e non la inzuccherino. Quel cattivo entra in scena già buono... Impossibile dubitare della sua eterna salute, come Dante dubitava del giudice Nino. Allora, ecco, gli basta acchiappare il *picciolo reatino* perché il gioco della provvidenza sia fatto. Ai grandi gangsters occorre svaligiare (e con quanta pena) il British Museum per ritirarsi finalmente a Sanremo a godere in pace il frutto delle loro fatiche, all'innominato basta rapire Lucia in un convento, affidarla alle cure di una buona vecchia e poi mandarla a prendere da un curato, per acquistare il paradiso. Forse il piano divino è grande proprio per la capacità di trattare come grandi queste piccolezze. Il cielo è pieno di zelo per quel colpo meschino... Questo fa pensare all'inscrutabilità dei suoi decreti più di qualsiasi *orribile* umanamente giustificato. C'è anche un'idea supremamente cristiana: il cielo si

muove per salvare Lucia, in chiave simbolica è un esempio perfetto di umiliazione divina, Lucia è l'anima in preda alle macchine maligne del mondo, nell'ombra della morte, ec. Fatta simbolo, stranamente, diventa più umana...

Meglio di Manzoni, nell'apparizione del Gatto e della Volpe (*Pinocchio*, XII), Collodi offre un sinistro puro, due malvagità attive, uguali e complementari, da cui è impossibile aspettarsi metanoie e teshuvòt. Pinocchio, meno fortunato di Lucia, sarà sicuramente loro vittima, se appena si degneranno di occuparsi di lui: il Gatto e la Volpe sono il male che resta *male* sempre, che non può cambiare, che si salva perdendo gli altri, che travestendosi non perde la sua identità. *Que les loups agissent en loups...* Il senso del male è certamente forte in Manzoni (senza, non c'è vero scrittore), ma non può assumerne ad emblema quello che ha già destinato alle nicchie luminose del suo contrario. È tra le unghie del Gatto e della Volpe, non tra le mani dell'innominato, che avrebbe dovuto cadere Lucia: ne sarebbe uscita martire, forse, mai sposa.

« Entrò nella sua camera, aprì alla fanciullina il seno che cominciava appena a spuntare, estrasse il cuore con la falce e ne bevette il sangue » (*Sire Halewyn*). « Subito non vide niente, perché le finestre erano chiuse; dopo qualche momento cominciò a vedere che il pavimento era tutto ricoperto di sangue coagulato, e che in questo sangue si specchiavano i corpi di parecchie donne morte, attaccate lungo i muri. Erano tutte le donne che Barbablù aveva sposato, e sgozzato una dopo l'altra ». (Perrault: *Barbe-bleu*).

Bei testi di fiaba sanguinosa onestissima. Ma qui un'emozionata curiosità mi ferma: si saranno davvero *specchiate*, quelle povere spose, nel sangue coagulato? È già un imbroglio specchiarsi nel sangue vivo, ma nel rappreso? Perrault vede il sangue delle spose sgozzate come una buona cera profumata, di quelle che rendono i pavimenti bene educati così pericolosi ai femori in visita e adatti, si usa dire (senza mai farlo, perché il luogo comune diventerebbe un refettorio) a consumarci colazioni e pranzi: questo è concedergli più virtù di quelle atte a guarire il morbo elefantico che gli attribuivano (Costantino cambiò bagno per corrosione della pietà e arrivò di lì a poco all'editto fatale del 313) i medici egiziani. Forse, il sottilissimo autore dice questo per impregnare ancor più di magico la stanza della curio-

sità punita, dove il prodigio del sangue fatto specchio non è meno notevole di quello dei cadaveri senza odore, anche se inferiore alla capacità del fegato di riflettere, con la sua massa densa e lucida, secondo Platone, la potenza dei pensieri emanati dall'intelligenza.

Manzoni, senza imitarlo, è un perfetto ascoltatore del ritmo fiabesco e un attento razionalizzatore della crudeltà fantastica. Alla vittima manzoniana non viene strappato il cuore né assegnato un pezzo di muro da cui sgocciolare frammenti di specchio sul pavimento, ma la forza profetica dello stile eleva il periclitare della castità di Lucia al rango di una cupa congiura sacrificale: « Gertrude, ritirata con Lucia nel suo parlatorio privato, le faceva più carezze dell'ordinario, e Lucia le riceveva e le contraccambiava con tenerezza crescente: come la pecora, tremolando senza timore sotto la mano del pastore che la palpa e la strascina mollemente, si volta a leccar quella mano; e non sa che, fuori della stalla, l'aspetta il macellaio, a cui il pastore l'ha venduta un momento prima ». Nella prima versione, questo testo appariva come un semplice paragone, privo di morbosità e di spavento; nel rifacimento è una delle chiavi che introducono alle perfezioni manzoniane.

« Il Nibbio s'era tirato indietro; e la vecchia, col mento sullo sportello, guardando Lucia, diceva: — Venite, la mia giovine; venite, poverina; venite con me, che ho l'ordine di trattarvi bene e di farvi coraggio — ». Il macellaio non era che un'immagine; l'incantesimo maligno si rompe subito e si entra nel castello stregato introdotti da una buona vecchia. L'innominato la manda alla Malanotte incontro alla carrozza del Nibbio come la Fata di Pinocchio manda il suo Falco e il suo Can barbone a liberare la vittima dei malvagi dalla forca: « — Fai subito attaccare la più bella carrozza della mia scuderia e prendi la via del bosco. Arrivato che sarai sotto la Quercia grande, troverai disteso su l'erba un povero burattino mezzo morto. Raccoglilo con garbo, posalo pari pari su i cuscini della carrozza e portamelo qui. Hai capito? ». Anche la vecchia ha l'ordine di *raccogliere con garbo* Lucia.

Mi diverto a costruire questi rapporti leggeri, finemente incestuosi, non avendo la pazienza e l'arte di cercarne di più sostanziosi. Ma vorrei soltanto dimostrare che un'apertura manzoniana, anche a caso (avrei potuto lavorare

su altre parti del romanzo, sono capitato in questa) non è mai sprecata. Si può tirarne *sortes*, come dall'Eneide o dalla Bibbia. Si possono cercare incastri, aprendo Bibbia e mettendo il dito su un versetto, e successivamente il suo nipote del secolo XIX Manzoni. Vediamo:

*E negli ultimi giorni sarà fisso
Sulla testa delle montagne
E alto sopra le alture
Il monte della casa del Signore
Ci sarà un correre di tutti i popoli
Verso di lui.*

Isaia 2, 2

Manzoni: « Così terminò quella giornata, tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era lui, non se ne saprebbe nulla, almeno... » (cap. XXIV). Un legame oracolare c'è, perché il castello della montagna maledetta, dopo quella giornata memorabile, diventa *bet-Adonai*, casa del Signore. Il sarto, nel capitolo XXIX, dice che il castello è diventato una Tebaide, e quando calano le bande alemanne « alcuni fuggiaschi di paesi invasi o minacciati capitarono su al castello a chieder ricovero », le stanze si riempiono di sacconi e strapunti e si trasformano in dormitori. La gente, via via che il pericolo cresce, accorre alla casa del *selvaggio signore* come se fosse la collina di Sion, la casa del Signore.

Se non fosse mai stata stampata da Hoepli l'edizione del 25 settembre 1944, avrei mai letto il romanzo manzoniano? Ce n'era una, in casa, che me lo faceva sembrare ripugnante. Trovata questa da un ambulante ventotto anni fa, fu il *coup de foudre*. Perché si rinnovi, devo riaprire questo volume e non un altro, come succede a certi maniaci che fanno vestire la seconda moglie con l'abito da sposa della prima, o si servono di bare per ritrovare un raptus funerario perduto. L'edizione Mondadori, quantunque eccelsa, mi lascia completamente freddo: è Manzoni quello? Accetto Mondadori per l'Epistolario e il resto, non per il romanzo, il raptus non si ripeterebbe. Anche per l'Ariosto e il Tasso non rinuncerei a Hoepli neanche in cambio degli autografi, che del resto, rovinato da Gutenberg, non sarei

capace di leggere. (Leggere autografi: un'altra facoltà perduta; ci sono scritture deliziose che non riusciamo, anche se note, mai per intero a decifrare). A letto, con la febbre, il Manzoni Hoepli è buono come la *chincona calyssaia*, i suoi paesaggi velati l'occhio febbricitante li vede più fraterni. Illustrata — ritrattino dell'ottantottenne, disegni di Gallina, Focosi, Cremona, Borgomainerio, Previati — stampata in piccoli caratteri neri come i capelli della giovinezza, innamorante per la nitidezza, l'amabilità, il calore, i ricordi, mi porterei quell'edizione anche nel frigorifero della morgue, che a pensarlo a sangue caldo è molto più sconsolante dell'accordo tra Egidio e il Conte del Sagrato. Per favore, mettetemi il Manzoni Hoepli sopra il cuore ferito dall'angelo della morte, diventerò bello, sanguigno e forte come Sire Halewyn col cuore strappato alle vergini immolate. Anche una prigioniera, Bastiglia o Lubianka o altra Carcel Modelo di questo mondo di pure manette, grazie alla buona compagnia manzoniana hoepliana, che non eccita cattivi pensieri, né di libidini né di rivolta, e scioglie meravigliosamente come fossero sbarre le pestilenze, potrei dirla

*le meilleur des châteaux
Dans le plus fin pays d'eau vive et de coteaux,*

anche un reticolato con la corrente a quattromila se mi lasciassero leggere l'addio di Lucia nel fascio di luce bieca delle sentinelle... Ma non esageriamo. Non in tutti i luoghi, non in tutte le malattie e le disgrazie il taumaturgico Manzoni Hoepli può salvare. È già una grande gloria, per un libro, riuscire a far dimenticare il naso turato dal raffreddore, ma nella colica renale può coronare, al massimo, l'espulsione della pietra. Avrei forse voglia di aprirlo, facendo la fila per una salutare irradiazione al cobalto, dove tutto, macchinari, facce di medici, di suore, di condannati, mi farebbero più orrore del carro dei monatti e del bubbone di Rodrigo? Ci sono asetticità che spaventano più di qualsiasi infezione... Potrei però espellere di casa, con una gelida occhiata, medici e cobalti, e rimettermi con masticazione fletscheriana sopra la peste di Milano (e anche su altre, la peste è sempre un buon rimedio) tenendo pronta, nei paraggi delle tempie, una pistola carica. — Meglio una Browning semiautomatica calibro sette — direbbe, da esperto, Italo Cre-

mona. — Ma che cosa direbbe Manzoni? — Prima pregare, deinde salassare, come fece con la povera Henriette e con la figlia Matilde, fatta premurosamente dissanguare a Firenze. Manzoni e una pistola: portentose combinazioni del destino!

Adda, che bel suono in Manzoni. *Adda*, *Adda*... E adesso è un fiume morto, un pezzo di morte dell'acqua del mondo, uno degli infiniti segni di morte della vita per l'esplosione del destino umano; non più un traghetto da disperati, non più un'umidità da coltivazioni, non più un confine di Stati, soltanto una smorfia della morte chimica per cui non c'è musica di lacrime tra la gente inaridita che caca *obscena pecunia* dappertutto. La Lombardia dei paesaggi manzoniani, dei gelsi e della seta, si è disfatta in una orrenda cacatura industriale da Giorno dell'Ira, i nomi *Adda*, *lago*, *Pescarenico*, mentre la testa flagellata da una Malpensa grande come tutto il teatro del romanzo si riempie di crepe e si spappola, si alzano come visioni d'inferrabile paradiso. Guardate a che cosa avete ridotto la vita, imprese di perdizione, raffinatori di greggio, automobilificatori, banditi edilizi, peggiori di tutte le possibili bande alemanne... Beati i Grisi, che non manovrano leve economiche, ma soltanto spade e squarcine! Soldati di Dirk il Corvo, migliori di questi avvelenatori integrali della vita! Dappertutto sono passati, e ancora ripassano per rubare gli avanzati, per spacciare col gas l'ultima vacca viva... « E tosto cominciavano quelli di Dirk a depredare come corvi, tagliando via le dita per aver gli anelli, perfino ai feriti che gridavano ancora aiuto, staccando la testa e le braccia per strappare i vestiti più comodamente. Essi stessi rissavano fra loro e si trucidavano sui poveri morti, per una gorggerina, per una povera correggia di cuoio bollito, o per meno ancora ». (*Sire Halewyn*). Venite, buoni tecnocrati, c'è ancora qualche gola che respira per le vostre mani strangolattici.

Ho anche l'edizione Barbèra, quella di Tutte le Opere, ma la tengo per le Opere, non per il romanzo, che non riuscitei quasi a ritrovare fuori dei caratteri dell'Hoepli, per un gioco di Maya. Quando quel che veste è bellissimo, l'abito acquista una dissennata importanza.

Amo anche i suoi versi, così lontani da tutto ormai, il coro delle trecce sparse e il resto, gli inni che la sua religione, di cui fu l'ultimo apologeta,

ha abbandonato come vecchi arredi, l'autoritratto giovanile e le cose incomplete in particolare, ma forse più per curiosità antiquaria che per affinità trovata, e nonostante questo limite con qualche vero brivido, perché non sono materie inerti. Nel famoso e nel bello naufragato, il palombaro è felice...

Il giudizio di Manzoni vecchio sul *Cinque Maggio* è giusto, fece bene a pentirsene, eppure se mancasse... Certo, la salute eterna, il premio celeste di Bonaparte meritavano almeno un dubbio, come la sua gloria, una di quelle capitali riserve manzoniane che impediscono la mummificazione di un personaggio e che si trovano sparse nelle prime stanze. Dato per sicuro il premio, l'ode diventa immorale... Da Sant'Elena subito essere avviati, come un pacco espresso, ai *floridi | sentier della speranza* solo grazie alle molte memorie accumulate di mobili tende e di lampo di manipoli, è inaccettabile a una coscienza che riflette. Il peso storico non facilita di regola l'avviamento. (Dico questo per inquietare l'ombra di Manzoni). È vero che quei floridi sentieri ricordano più un grasso e ricco di busti cimitero, che un paradiso cristiano; purtroppo, la salma è finita come sappiamo, nel deserto degli Invalides.

E le donne? Il loro ricordo non conta niente? Solo lampo di manipoli? 27 novembre 1796, Bonaparte scrive a Giuseppina: « Arrivato a Milano, mi precipito nel tuo appartamento e lascio tutto per vederti, per tenerti stretta fra le mie braccia; tu non c'eri: tu vai per le città a far feste; tu, quando io arrivo, ti allontani, non ti curi più del tuo caro Napoleone. Un capriccio te lo ha fatto amare, l'incostanza te lo rende indifferente ». *Tutto per vederti*: i manipoli, il Manzanarre, Scilla, il Tanai, il sovvenir, ec. L'umano è un carbone ardente, l'ode è fredda. La gloria militare, va bene, e tuttavia: « Non mi sono mai tanto annoiato come in questa sporca guerra » (da Ancona a Giuseppina, 10 febbraio 1797).

Negli ultimi giorni, mentre delirava di assalti e di armate, pensava sovente al figlio e a Maria Luisa, alla quale destinava, nella reggia di Parma, un braccialetto fatto di suoi capelli (donati a Marchand) e in un bagno di alcool, dopo l'autopsia, il cuore. E l'amarezza di non riuscire più a farsi la barba da solo, l'orrore dei medici inglesi, i dolori di stomaco... Tuttavia l'imbalsamazione manzoniana ha un fascino forte quasi come il gemito delle

testimonianze: è un fiore d'irrealità pura, poesia di schema senza mescolanze, musica cantabile. E poi il Tempo, il Tempo l'ha resa, facendola sempre più morta, un pallore ermengardico delizioso. Se ci sarà ancora una lingua italiana (qualche suo studioso e interprete ci sarà ancora, a Oxford o a Chiasso) tra dieci o venti anni, il *Cinque Maggio* potrà essere considerato uno dei suoi testi più struggenti. Conserverà, come l'Adda del romanzo, la sua purità di morte tra le impurità della distruzione.

Poco prima del 5 maggio, mentre Bonaparte agonizzava, il 24 aprile 1821, aveva incominciato il romanzo. Sono particolarmente lieto di questa circostanza, perché il ventiquattro è il mio numero magico e uno dei più grandi numeri sacri d'Oriente e d'Occidente.

All'Ambrosiana di Milano, i guanti che strinsero le mani di Bonaparte a Waterloo, screpolati, incoscienti, rifatti vergini (mani? mai toccate!) sono, cimelio morticino e inane, un *Cinque Maggio* di uguale sfinitezza, di parallelo impegno di silenzio. La loro consunzione potrebbe illustrare una stampa unica dell'ode. Ci sono molti cinque maggio nelle stanze ammutolite della poesia, e non è un disonore esserne fatti uno. Forse, il verso più bello dell'ode, anche se di bellezza estrinseca, è *sulla deserta coltrice*, per il matrimonio riuscito tra una presa di desolazione nella tabacchiera retorica e un sostantivo caduto e prezioso, messo dal Petrocchi tra gli arcaismi, evocante letti dove non si ama né si muore più — coltrici deserte e senza sussulti, sotto le quali Pneumi gloriosi hanno rantolato come cani, prima di essere avviati ai floridi — un verso di repentina estasi uditiva e figurativa, che precipita nella calma del distacco assoluto, marmo guardato da pesanti ali angeliche, musicale ascési.

GOETHE E MANZONI

di

Rodolfo Paoli

Quasi nessuno degli studiosi che si sono più ampiamente occupati dell'uno o dell'altro dei due grandi spiriti, che dominarono tutto l'Ottocento, hanno potuto trascurare il loro singolare « incontro ». Ma una volta esposti i fatti, anche brevemente commentati, ben pochi si sono arrischiati a un giudizio più approfondito, per cui esistevano almeno agli inizi del secolo le premesse, dopo la pubblicazione completa delle lettere dell'uno e dell'altro (per il primo c'erano i 50 volumi dei *Briefe*, nella cosiddetta Sophien-Ausgabe di Weimar, ancora oggi, nel suo complesso, insostituibile, anche se andrebbe completata da tutti i singoli carteggi pubblicati, in cifra tonda, dall'inizio del secolo a oggi e dai singoli documenti ritrovati); per il secondo valgono i *Carteggi manzoniani*, pubblicati da G. Sforza e G. Gallavresi a Milano (dal 1912 al 1921⁽¹⁾). Ancora sono rarissimi in Italia gli studi speciali sull'argomento⁽²⁾. Vero è che nel 1888 sulla *Rivista Contemporanea* Lionello Sinigaglia aveva parlato, con cognizione di causa, delle *Relazioni di Goethe e Manzoni*, pubblicando anche la corrispondenza, allora inedita, del Manzoni col cancelliere Friedrich von Müller. Invece lo scritto di Ezio Flori, comparso nel 1942 non porta nessun contributo nuovo, divagando anche, molto poco

⁽¹⁾ Ora anche in Manzoni *Opere* Vol. VII, tomo primo, pag. 222, Mondadori Milano 1970.

⁽²⁾ Mi scuso, fin da ora per eventuali, involontarie dimenticanze. Ho tralasciato invece, perché ormai sorpassati i contributi di J. Abeniacar, in «Nuova Rassegna di Letteratura moderna» 1907; B. Cestaro in «Atti e memorie della Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova» 1939-40; C. Curto in «Nuova Antologia» 1949; C. Spadoni Sora, Camastro, 1928; E. Sacchi in «Nuova Antologia» 1919.

opportunamente, sui legami fatali dell'*Asse* — e basterebbe questo per squalificare il suo lavoro —, che del resto deriva quasi interamente da quello del Sinigaglia. Gli è che per trattare l'argomento occorre una conoscenza approfondita della figura di Goethe e di quella del Manzoni, una partecipazione, per così dire, a due mondi differenti anche nelle loro sfere più alte. Per fortuna questo è avvenuto in tempi recenti per merito di una studiosa italiana di origine tedesca, Emmy Rosenfeld in un saggio intitolato *Goethe und Manzoni - Begegnung des alten Goethe mit dem romantischen Italien (Goethe e Manzoni. Incontro del vecchio Goethe coll'Italia romantica)*. La germanista Emmy Rosenfeld in questo saggio di 25 fittissime pagine^(*) ha prospettato la questione in termini scientificamente ineccepibili e ha anticipato praticamente tutto o quasi tutto quel che si poteva dire e che anche io dirò in proposito. Solo che essendo scritto in tedesco e forse noto per questo solo agli specialisti tra gli specialisti, ma ignoto al pubblico colto, anche per essere per così dire, seppellito in un *Annuario* che si pubblica non regolarmente e che quindi può esser sfuggito anche ai ricercatori più attenti, penso che non sia inutile riassumere lo studio nelle sue linee principali — e, se possibile —, dopo 13 anni di intervallo e di meditazione sull'argomento, anche aggiungere qualcosa che non è stato ancora detto. Pretesa forse orgogliosa dopo la profluvie di studi manzoniani che è stata scatenata da ogni parte nell'anno manzoniano, ma non ingiustificata, tanto è vero che la Rosenfeld, a quanto mi risulta sta approfondendo ancora l'argomento, prospettando, attraverso la consultazione di documenti che si trovano a Weimar e a Milano, nonché in altri luoghi i rapporti tra Gaetano Cattaneo e la corte di Weimar (debbo questa notizia a una gentile anticipazione della studiosa). Dicevo prima che si trattava di un singolare « incontro », e tale occorre definirlo se si pensa che Goethe era più che settantenne e Manzoni al suo confronto quasi un genio giovanile; che mentre il primo comprendeva — e assai bene — l'italiano, il secondo non solo non parlava in tedesco, ma aveva anche difficoltà a leggerlo; che il primo era passato dallo *Sturm und Drang* e una evoluzione che non si può dire romantica, ma tutta sua personale, a una forma

(*) In *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Berlino 1960.

di classicismo, che fu sua creazione e di Schiller e che non ebbe alcun seguace, mentre Manzoni, specie nei suoi drammi, era considerato un romantico e tale rimase anche, seppure in misura particolare, negli *Inni* e nei *Promessi Sposi*. C'erano tutte le premesse perché i due geni si facessero tutt'al più un saluto di cortesia da lontano, da molto lontano. Invece per la generosità di Goethe, fu proprio lui il primo a intervenire in favore di Manzoni che era stato attaccato, perché nei suoi drammi non si era mantenuto fedele alle tre unità aristoteliche — una obbiezione, che di là dalle Alpi aveva fatto il suo tempo, almeno tra gli scrittori d'avanguardia, ma che da noi — ai primi dell'Ottocento — aveva ancora dei difensori in buona fede. Così nelle recensioni, nelle discussioni — perfino nelle traduzioni, che ebbero larga risonanza nel mondo della cultura — di Goethe si deve riconoscer qualcosa di più di un semplice gesto di generosità e di intuito geniale. I Romantici italiani, i migliori soprattutto si differenziavano nettamente da quelli tedeschi per una maggiore chiarezza d'intenti. Di contro alle fumosità di un Anton Wilhelm Schlegel, di un Tieck perfino di un Wackenroder, tutti più o meno apertamente derisi dal Goethe e a volte in maniera piuttosto violenta, i romantici italiani apparivano a lui, buon conoscitore della nostra lingua, come dei classici *in nuce*; si rinnovava pur nell'ambito dello stesso movimento il contrasto tra un irrazionalismo ancor incerto sui fini a cui tendere, e una ventata fresca di nuove idee e nuove forme che si proponeva di spazzar via le vecchie forme, gli antichi preconcetti. Questo, credo, attirò Goethe nell'opera del Manzoni e non il suo cosiddetto romanticismo, di cui Goethe conosceva sin troppo bene i creatori nella sua terra. Una conferma di questa particolare situazione si ha nel fatto che all'autore del *Faust* parvero degni della massima lode soprattutto i due drammi — l'*Adelchi* e il *Conte di Carmagnola* — poi gli *Inni Sacri* (senza la *Pentecoste* ancora) e il *Cinque Maggio*, che egli presentò, addirittura nella sua traduzione, al mondo germanico. Quanto all'opera che raccomanda più delle altre il nome del Manzoni alla posterità, se vogliamo trovare qualcosa sui *Promessi Sposi* occorre andare a spulciare nei *Colloqui con Eckermann* (definito da Federico Nietzsche a suo tempo, e con una evidente punta polemica « il miglior libro tedesco che ci sia »). Alcune considerazioni generali non sembreranno qui fuori luogo:

Goethe era ancora così pieno di spirito combattivo a oltre settanta anni, da impegnarsi polemicamente per un giovane, neanche tedesco, che si stava facendo un nome nella cultura europea. Se si aggiunge che questi era un cattolico praticante, anche se tormentato nei suoi primi anni, si deve ammettere in Goethe una intuizione artistica sicura, una altrettanto grande libertà di giudizio, al di sopra di qualunque pregiudizio o legame di carattere religioso, linguistico, perfino razziale. Vero è che nessuno osava ormai contraddirlo apertamente; molti aspiravano invece alle sue lodi e alla sua stima. Il Manzoni, nella sua modestia, ebbe ambedue senza averle richieste. C'era più di una ragione per esser profondamente grato all'illustre vecchio, che alcuni consideravano ormai chiuso nell'Olimpo di Weimar, ammirabile ma inattuabile. Le lodi, le osservazioni, le presentazioni di Goethe sono raccolte in *Kunst und Altertum (L'arte e l'antichità)*, praticamente reperibili in tutte le grandi edizioni delle opere goethiane, ma sempre più sicuramente nella già ricordata *Sophien-Ausgabe*⁽⁴⁾. Un uomo come il Manzoni non poteva restare inerte dinanzi a un omaggio di questo genere e, dopo molte incertezze si decise a scrivere direttamente a Goethe. La minuta di questa lettera, lungamente meditata, si trova alla Braidense di Milano e vale la pena di rileggerla oggi per comprendere meglio i rapporti tra i due grandi artisti. Così scriveva il Manzoni da Milano il 21 gennaio 1821:

« Signore,

Per quanto screditati sieno i complimenti e i ringraziamenti letterarij, io spero ch'Ella non vorrà disgradire questa candida espressione d'un animo riconoscente. Se, quando io stava lavorando la tragedia del Carmagnola, alcuno m'avesse predetto ch'essa sarebbe letta da Goethe, mi avrebbe dato il più grande incoraggiamento, e promesso un premio non aspettato. Ella può quindi immaginarsi ciò ch'io abbia sentito in vedere ch'Ella si è degnata di osservarla tanto amorevolmente, e di darle dinanzi al Pubblico un così benevolo giudizio.

Ma oltre il prezzo che ha per qualunque uomo un tal suffragio, alcune circostanze particolari l'hanno renduto per me singolarmente prezioso: e mi

⁽⁴⁾ Opere, Vol. 34.

permetto di brevemente esporglierle, per motivare la mia doppia riconoscenza.

Senza parlare di quelli che hanno trattato il mio lavoro con aperta derisione, quei critici stessi i quali lo giudicano più favorevolmente, in Italia e anche fuori, videro quasi ogni cosa in un aspetto affatto diverso da quello in cui l'aveva immaginata; vi badarono quelle cose alte alle quali aveva dato meno d'importanza nel comporlo, e ripresero, come inavvertenze e come dimenticanze delle condizioni più note del poema drammatico, le parti che erano frutto della mia più sincera e più perseverante meditazione. Quel qualunque favore del Pubblico non fu motivato generalmente che sul coro e sull'atto quinto: e non parve che alcuno trovasse in quella tragedia ciò ch'io aveva avuto più intenzione di mettervi. Di modo che, io ho dovuto finalmente dubitare che o le mie intenzioni stesse fossero illusioni, o ch'io non avessi menomamente saputo condurle ad effetto. Né bastavano a rassicurarmi alcuni amici, dei quali io apprezzo altamente il giudizio, perché la comunicazione giornaliera, e la conformità di molte idee, toglievano alle loro parole quella specie di autorità, che porta seco un estraneo, nuovo, non provocato né discusso parere. In questa noiosa e assiderante incertezza, qual cosa poteva più rincorarmi e sorprendermi, che l'udire la voce del Maestro e rilevare ch'egli non aveva creduto le mie intenzioni indegne di essere penetrate da lui, e trovare nelle sue pure e splendide parole la formola primitiva dei miei concetti? Questa voce mi anima a proseguire lietamente in questi studj, confermandomi nell'idea che, per compire il meno male un'opera d'ingegno, il mezzo migliore è di fermarsi nella viva e tranquilla contemplazione dell'argomento che si vuol trattare, senza tener conto delle norme convenzionali e dei desiderj, per lo più temporanei, della maggior parte dei lettori.

Deggio però confessarle che la distinzione dei personaggi in storici e in ideali è un fallo tutto mio, e che ne fu cagione un attaccamento troppo scrupoloso alla esattezza storica, che mi portò a separare gli uomini della realtà da quelli che io aveva immaginati per rappresentare una classe, una opinione, o un interesse. In un altro lavoro recentemente incominciato ⁽⁶⁾ io aveva già

⁽⁶⁾ L' *Adelchi*.

omessa questa distinzione: e mi compiaccio di avere così anticipatamente obbedito al suo avviso.

Ad un uomo avvezzo all'ammirazione d'Europa io non ripeterò le lodi che da tempo gli risuonano all'orecchio, bensì profitterò dell'occasione che mi è data di presentargli gli augurj i più vivi e i più sinceri di ogni prosperità.

Piacciale di gradire l'attestato del profondo ossequio col quale ho l'onore di rassegnarme... » ⁽⁶⁾.

In questa lettera, che si è citata nella sua completezza, oltre a una comprensibile e naturale manifestazione di gratitudine si devono notare due cose, soprattutto: il Manzoni afferma sostanzialmente la sua adesione al Romanticismo con quel suo non voler « tener conto delle norme convenzionali » e già nei drammi riconosce la diversa natura dei suoi personaggi ora chiaramente derivati dalla storia, ora puramente inventati. A Goethe, che pur aveva una grande stima di Walter Scott, interessavano naturalmente più i secondi dei primi. Questo risulta evidente dalla critica che fece ai *Promessi Sposi* che non si trova purtroppo in un altro saggio, ma dispersa particolarmente nei noti *Colloqui* con Eckermann e in altre numerose, anche se brevi testimonianze sparse in lettere, colloqui, memorie, appunti di chi frequentò il Grande di Weimar negli ultimi anni. Sarà utile qui ricordare alcuni punti salienti. Il 18 luglio 1827 diceva ad Eckermann: « Devo annunciarle — e questa fu la prima parola del Goethe, oggi, a tavola — che il romanzo del Manzoni supera tutto ciò che noi conosciamo in questo genere. Null'altro devo dirle se non che in esso il mondo interiore, tutto quello che esce dall'animo del poeta è assolutamente perfetto e che tutto ciò che è mondo esteriore, tutte le descrizioni di paesi e simili non sono nemmeno di un capello inferiori alle grandi qualità interiori. E questo significa qualche cosa ». Ero maravigliato e lieto di ascoltare queste parole. « L'impressione della lettura — continuò Goethe — è tale che si passa sempre dalla commozione alla maraviglia e dalla maraviglia di nuovo alla commozione, così che non si esce mai da una di queste due impressioni. Penso che non si possa an-

⁽⁶⁾ Questa minuta, nella prima edizione dei *Carteggi* si trova nel I volume a pag. 516 (non 506 come dice la Rosenfeld, ma è un'inezia). La lettera è interamente presentata in versione tedesca dalla Rosenfeld, *op. cit.*, pag. 98 e parzialmente dal Montinari, (v. oltre), pag. 408 *et passim*.

dare oltre. Nel romanzo si vede per la prima volta che cosa sia il Manzoni. Qui si rivela quel suo perfetto mondo interiore che non aveva avuto occasione di svilupparsi nella sua produzione drammatica.⁽⁷⁾ Subito dopo questo, voglio leggere il migliore romanzo di Walter Scott, per esempio *Waverley* che non conosco ancora e vedrò come se la cava il Manzoni di fronte a questo grande scrittore inglese. La formazione interiore del Manzoni ci appare qui di una tale altezza che, difficilmente, un altro gli può stare a pari: ci rende felici come un frutto perfettamente maturo. C'è nella rappresentazione e trattazione dei particolari, una chiarezza come quella dello stesso cielo italiano». — «Ci sono traccie di sentimentalismo in lui?» domandai. — «Niente affatto — rispose il Goethe — Egli ha sentimento ma è immune da qualsiasi sentimentalismo. Le sensazioni sono sentite in modo puro e virile. Per oggi non voglio dire di più; sono appena al primo volume; presto sentirà di più su di lui». Infatti il 23 luglio dello stesso anno Goethe, a lettura ultimata, tornava sull'argomento: «Le dissi ultimamente — incominciò il Goethe — che in questo romanzo lo storico fu di grande aiuto al poeta, ma, ora, nel terzo volume, trovo che lo storico ha giocato un brutto tiro al poeta perché il signor Manzoni, improvvisamente, si toglie la veste poetica e se ne sta là un pezzo, nella sua nudità di storico. E questo accade là dove troviamo la descrizione della guerra. Carestia e peste, cose già ripugnanti per sé stesse, vi diventano insopportabili in conseguenza dei complicati particolari di una descrizione arida, da cronista. Il traduttore tedesco dovrà cercare di rimediare a questo difetto e di ridurre la descrizione della guerra di una buona parte e quella della carestia di due terzi così che non resti se non quanto è necessario per inserirvi l'azione dei personaggi. Se il Manzoni avesse avuto vicino un amico che l'avesse consigliato, avrebbe potuto evitare facilmente questo errore. Ma, come storico, aveva troppo rispetto della realtà. Ciò gli aveva dato già del filo da torcere nelle sue opere drammatiche, nelle quali però si toglie d'impaccio relegando nelle note tutto il superfluo materiale storico. Qui nel romanzo non ha saputo districarsi e

⁽⁷⁾ Un esame attento, accurato si trova nel saggio di M. Montinari *Goethe und Manzoni. Zur Problematik ihrer geistigen Begegnung* (*Goethe e Manzoni. Sulla problematica del loro incontro spirituale*), in «Studi Germanici», Anno IX n. 3, ottobre 1971, pagg. 394-418; ivi si trovano anche nuove testimonianze, specie di G. Cataneo. Il testo per caso anche questa volta è in tedesco.

non ha saputo separarsi da questa sua zavorra storica. Tuttavia appena compaiono di nuovo i personaggi del romanzo, il poeta si riaffaccia con essi in piena gloria e ci obbliga ad ammirarlo come al solito ».

Ci alzammo e ci avviammo verso casa.

« Si comprende a stento — continuò il Goethe — che un poeta come il Manzoni, che ha saputo mettere insieme una composizione tanto degna di essere ammirata abbia potuto commettere, sia pure per un istante, un errore contro la poesia. Ma la questione è semplice: eccola: il Manzoni è nato poeta, così come lo era lo Schiller. Ma la nostra età è così malvagia che il poeta non trova, nella umana vita, che lo circonda, nemmeno una persona che egli possa mettere a profitto. Per formarsi interiormente, lo Schiller si rivolse a due grandi cose: la filosofia e la storia; il Manzoni soltanto alla storia. Il *Wallenstein* dello Schiller è così grande che non ce n'è un altro nel suo genere ⁽⁸⁾, ma ella dovrà riconoscere che proprio queste due grandi forze, in alcuni punti dell'opera, hanno impedito il raggiungimento della poesia. Il Manzoni soffre per il suo sovraccarico di storia ».

« Vostra eccellenza — dissi — sta dicendo grandi cose e sono felice di ascoltarle. ⁽⁹⁾ « Il Manzoni — disse il Goethe — ci induce a buoni pensieri. ⁽¹⁰⁾ C'è, a tutta prima da restare trasecolati. Il romanzo, ogni romanzo ha bisogno di uno sfondo storico, e sia pure di carattere immaginario, fantastico, come molti romanzi del nostro tempo hanno dimostrato a sufficienza. Come mai Goethe, che pur sapeva questo ed era lettore attento, come si è visto, anche di romanzi storici, poteva far carico al Manzoni di aver insistito sulla descrizione di Milano sotto la peste? E dove è la « descrizione arida, da cronista »? Proprio nella più cruda rappresentazione della peste si trova quel famosissimo brano che ormai figura in tutte le antologie — e con ragione — e che comincia colle parole « Scendeva dalla soglia di uno di quegli usci... ». La figura della madre di Cecilia è legata solo con un filo (il commento di Renzo) alla vicenda dei promessi sposi, ma campeggia nella magistrale descrizio-

⁽⁸⁾ Parole da meditare forse da parte di alcuni moderni detrattori di Schiller in Italia.

⁽⁹⁾ Si noti l'adulazione, che in questo punto ci ricorda la figura di Wagner nel *Faust* goethiano.

⁽¹⁰⁾ Cito dalla traduzione di G. AMORETTI: *Colloqui con Goethe*, UTET, Torino 1957, vol. I, pag. 451 e 455-56.

ne della peste, dei moti popolari che l'avevano preceduta. E Goethe aveva un orecchio troppo fino per non notare, tanto più nella lingua originale, la bellezza e quindi la giustificazione artistica di quel brano. Penso che in quel momento e con un ascoltatore servile, anche se intelligente come lo Eckermann, Goethe si sia lasciato andare ad affermazioni che forse avrebbe più volentieri tenuto per sé. In realtà Goethe continuò ad ammirare il genio del Manzoni anche in seguito e sollecitò la traduzione del romanzo, giungendo perfino a passar le serate a riguardare le bozze che gli venivano mandate per una specie di superrevisione. Più commovente ancora è quel che disse a voce al cancelliere von Müller: «Se non me lo impedissero gli anni che vanno aumentando e alcuni impegni urgenti, farei per questa opera quello che ho fatto per il Cellini» (cioè la tradurrei io stesso)⁽¹¹⁾. La testimonianza di Victor Cousin, da cui ebbe origine la fama del Manzoni in Francia è ugualmente una conferma di quanto si è detto. Come rispose il Manzoni all'omaggio non richiesto, ma continuo e quindi tanto più apprezzabile del più famoso letterato del suo tempo? Prima della morte di Goethe, insieme alla gratitudine, egli preso da malinconie e preoccupazioni religiose sempre più vive, aveva pensato a una Epistola diretta al poeta tedesco, in cui intendeva spiegare come egli pensasse fosse giusto svolgere il romanzo storico. Ma la morte dell'uno e poi sia pur a lunga distanza dell'altro, ormai, in certi momenti ridotto a esser l'ombra di sé stesso, impedirono che questa Epistola fosse portata a compimento. La Rosenfeld, nel suo ottimo studio, fa una ipotesi che vorremmo discutere, proprio in coincidenza col brano del *Colloquio* con Eckermann che abbiamo citato completamente (ma ce ne sono degli altri): forse riferendosi alle parole: «Se il Manzoni avesse avuto vicino un amico che l'avesse consigliato» (anche se queste parole sono state dette dopo la stesura del romanzo) pensa che l'autore del *Cinque Maggio* avrebbe potuto essere «il successore di Schiller nel cuore del Goethe»⁽¹²⁾. Per quanto suggestiva questa ipotesi non ci pare accettabile, in quanto l'amicizia, la consuetudine tra due geni devono essere convalidati da una continua possi-

⁽¹¹⁾ Vedi nella Sophienausgabe la nota a pag. 358 del vol. 43.

⁽¹²⁾ E. ROSENFELD: *op. cit.*, pag. 102.

bilità di comunicazione. Ora come si è già osservato prima, ma in senso positivo, cioè per rilevare la grande possibilità di intesa che due temperamenti geniali possono avere nonostante ogni diversità, se si pensa a quel che Schiller ha significato per Goethe, resta difficile accettare l'ipotesi, anche se suggestiva, che una parte simile potesse essere assunta, anche da lontano, dal Manzoni. I due grandi autori — voglio dire Goethe e Manzoni — erano uniti dal genio, ma troppo lontani per formazione, età, religione, ambiente, ideali, per poter pensare a qualcosa di simile, con una certa approssimazione alla verosimiglianza.

Resta da dire ancora qualcosa a proposito del *Cinque Maggio*, che non è il solo brano poetico tradotto direttamente da Goethe. Dimenticati sono alcuni brani dell'*Adelchi* e il coro che Goethe stesso inviò al suo musicista di fiducia, lo Zelter, perché li « mettesse in musica ». Ma non potendoci qui dilungar troppo faremo alcune osservazioni sulla versione goethiana del *Cinque Maggio*. La Rosenfeld attentamente aveva rilevato che l'errore in cui era caduto il poeta traducendo « i percossi valli » come se fossero « le percorse valli » (errore già notato da Erich Schmidt, vol. III, pag. 374 della grande Jubiläumsausgabe in 40 volumi) non ha grande importanza, mentre altre inesattezze non erano ancora state rilevate. Io non mi son voluto mettere in gara con questi studiosi e ho preferito dare uno sguardo d'insieme alla versione di Goethe. Concordo qui pienamente colla Rosenfeld che afferma coraggiosamente che la versione tedesca, pur di un così grande poeta « risulta più debole e priva del suo splendore in confronto all'originale italiano »⁽¹³⁾. Per scrupolo mi sono letto e riletto la traduzione goethiana col testo italiano a fronte e ho notato che quasi in ogni strofa il creatore del *Faust* aveva portato a questo testo dei cambiamenti, a volte anche notevoli. All'infuori di due o tre errori, già segnalati da altri si tratta in genere di sfumature che danno però alla strofa un carattere diverso da quello italiano. I settenari manzoniani, spesso oggetto di derisione, almeno mezzo secolo fa, nella loro varietà di ritmo, nel giuoco delle rime, nell'equilibrio tra le finali sdruciole e tronche alla fine di ogni strofa, rivelano una mag-

⁽¹³⁾ E. ROSENFELD: *op. cit.*, pag. 104.

giore varietà e soprattutto una più intensa pregnanza di espressione della versione tedesca. Questo lo si nota oggi specialmente in certe espressioni che sono divenute di uso comune. Ne cito alcune: « l'uom fatale » — « Fu vera gloria? Ai posteri / l'ardua sentenza » — « Due volte nella polvere / due volte sull'altar » — « i rai fulminei » — « in più spirabil aere » — « al disonor del Golgota ». Non sono tutte ma oggi qualcuno le adopra senza neanche ricordarne forse la fonte. Il ritmo dei versi manzoniani è scandito, anche troppo, secondo il gusto di qualcuno. Quello della versione goethiana è pacato e, secondo la natura della lingua tedesca, si attiene più al valore degli accenti che a quello delle sillabe. La Rosenfeld, sempre attenta a certe sfumature, arriva anche più in là: ai versi « Lui folgorante in solio: vide il mio genio e tacque », Goethe al « mio genio » ha sostituito l'espressione più generica « die Muse » (la Musa), perché, a suo parere, l'atteggiamento fiero del Manzoni, nella sua concisa espressione, non gli piacque. È una osservazione sottile e suggestiva, cui si può obiettare solo che forse anche ragioni metriche o linguistiche hanno determinato questo cambiamento. Sia la versione letterale « mein Genie » (che può voler dire altra cosa) che la soluzione proposta come versione dalla stessa Rosenfeld « mein Dichtergeist » avrebbero fatalmente rotto l'equilibrio del verso tedesco, e così forse Goethe ripiegò sull'altra espressione meno impegnativa ma più scorrevole nella strofa. Poi c'è da dire un'altra cosa: a chi conosce il testo italiano a fondo, la diversità con quello tedesco appare evidente. È forse un destino a cui neppure un grandissimo poeta come Goethe poté sottrarsi nell'affrontare una versione. Ma chi legge e medita il testo tedesco, prescindendo da quello italiano, facendo le viste cioè di dimenticarselo (il che è difficile per uno, come me, che si è dovuto imparare a memoria il *Cinque Maggio* al liceo) — il testo goethiano appare in tutto il suo splendore; vi si incontrano espressioni riuscitissime, diverse naturalmente da quelle italiane, ma piene di quel nitore che è tipico dell'ultimo Goethe. E, quando son azzeccate, anche le versioni letterali di espressioni italiane, per cui il poeta tedesco dovette ricorrere a parole composte di sua esclusiva creazione, sono bellissime. Non è questo il luogo di elencarle tutte, né di fare un'analisi stilistica dei testi e particolarmente della versione tedesca, ma forse ne varrebbe la

pena per la eccezionalità dei due poeti che s'incontrano, ancora una volta, in una ode che per sempre unirà, nella memoria dei posteri, i loro due nomi.

Giunto a questo punto mi sono domandato se avevo riassunto con esattezza quanto era stato scritto prima di me in Italia, ma in tedesco, sino a una trentina di anni fa. Non so se sono riuscito, tra rigo e rigo, a infilare, quasi senza volerlo, qualcosa di nuovo e di mio. Ma due cose mi sembrano incontrovertibili: che nello scorso anno manzoniano, tra tutte le iniziative prese per celebrare il « gran lombardo », nessun editore, nessun ente, ch'io sappia, ha pensato di raccogliere tutte le testimonianze della generosità di Goethe verso Manzoni (all'infuori della famosa *Teilnahme*⁽¹⁴⁾, anche le prefazioni, le lettere, le conversazioni che si trovavano già ampiamente indicate negli studi della Rosenfeld e poi in quelli di M. Montinari — e infine *tutte* le traduzioni o meglio i brani tradotti, oltre al *Cinque Maggio*); e poi che questo discorsetto è, da molti anni, il primo che si tenta di fare in italiano, da parte di un italiano, per dirla manzonianamente, sur un grande italiano e un grande tedesco visti in prospettiva.

⁽¹⁴⁾ Che si trova nella edizione in 5 voll. delle opere di Gœthe, (Sansoni, Firenze, 1944-61) a cura di Lavinia Mazzucchetti.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Riproposta degli inizi di Risi, le due dimensioni di Cattafi

Nelo Risi, ripresentando nello « Specchio » di Mondadori (Milano 1973) *Polso teso*, ritorna con equanime autocritica alle scaturigini della sua poesia, che si è rassodata nelle raccolte successive *Pensieri elementari*, *Dentro la sostanza*, *Di certe cose*. Invero *Polso teso* era un libretto più citato che letto, per non parlare di *L'esperienza*, la *plaque* d'esordio di questo poeta che si fece conoscere sulle colonne del « Politecnico » di Vittorini: orbene otto componimenti (e dei migliori) sono passati nella nuova strutturazione di *Polso teso*, ad ingrassare la prima sezione *Le vacche magre*, contenente appunto le poesie di guerra e di dopoguerra 1943-1947. Nella sezione *Viaggi e fatti personali* compaiono poi sette poesie del '56, composte sullo slancio del primitivo *Polso teso*. Tolte tre poesie, raggiustate alcune delle altre con la sapienza acquisita con l'esperienza, Risi ci propone un libro che certo non dimostra gli anni che ha. Si vede chiaramente che già da allora Risi si muoveva in quella zona di fulminazione epigrammatica, di quella stilistica dell'usuale che ad un certo momento diverrà cifra emergente nella giovane poesia italiana.

A dir tutto velocemente, in Risi e in molti suoi compagni di strada il lessico e certe immagini grafano sulla pagina e culminano con sicuro effetto nella clausola, ben preparata e calibrata al momento giusto, mentre l'ordine compositivo, la sintassi poetica talvolta lascia a desiderare. Troppe anafore, troppe riprese generano nel lettore un senso d'intossicazione, dando l'impressione (forse talvolta falsa) di elementarità distributiva. Si possono citare *I meli i meli i meli* con gli inizi anaforici *Quell'albero... Quel toro... Quella ragazza... Quel soldato* poi svolti con singolare efficacia, per non dire di *Lascia che ti spieghi, darling, Se..., Quale forza?*, ecc. Ecco, invece, una poesia come *Dialogo* che trova un giusto tono di sommessa ironia e protesta con i soliti semplici meccanismi della ripresa.

Con questo non vogliamo negare che Risi al suo esordio non avesse molto frecce al suo arco, alcune magari lasciate cadere nella successiva attività. Sembra di leggere in lui un innesto di una trascrizione riduttiva dei « mottetti » montaliani e di certa elegia di Sereni nel tronco della grande tradizione decadente e simbolista di Francia. Non è privo di significato un certo maledettismo di molti versi (proprio composti in Francia), con l'amicco baudeleriano del quarto movimento di *L'assenza*, poesia fra le eccellenti del libro:

*Quando fioriscono gli alberi in male
le viole del delitto e lo spavento
sigilla le corolle, un'invernale
pelliccia copre il mondo di dolore:
scimmia montone lupo xibellino
veste la nuda razza di Caino.*

All'altro estremo, per dare un'idea dei registri di *Polso teso*, vorremmo ridire l'epigramma *La settimana del poeta*:

*Lunedì forse che si
Martedì forse Queneau
Mercoledì Giovedì Valery
Sabato Rilke
Domenica prosa.*

Il percorso della poesia di questi anni è stato proprio di tal fatta: esempio sommo Montale nel passaggio da *Le occasioni* e *La bufera* a *Satura* e *Diario*.

In Risi, dunque, è recuperata anche la dimensione di un passato che sta divenendo cenere, quello della guerra, della resistenza, del dopoguerra: parole anche esatte e ferme non servono a farci dimenticare che si tratta di un passato destinato a passare. Diversa l'operazione di un altro rilevante poeta, coetaneo di Risi, del siciliano Bartolo Cattafi, che nella sua *rentrée* dell'anno passato, *L'aria secca del fuoco*, disarticolava le sue adamantine costruzioni con un andante narrativo che ci riportava proprio a quegli anni. E nonostante tutto dobbiamo riconoscere che Cattafi non sommuoveva ceneri, ma rispondeva ustioni. Per di più Cattafi dimostrava di essere in possesso di una nuova maniera di poetare, secca e precisa come la consueta, ma senza asprezza, quasi con facilità.

Una vena ritrovata lungo una triplice modalità, come si esplica in *Il buio 1972* che Scheiwiller pubblica quest'anno: 1a) dialogo con se stesso, 2a) dialogo con un *tu*, 3a) restituzione oggettiva di cose che sono là. Si consideri nell'ambito della prima modalità la poesia d'apertura, *Me ne vado*, di grande livello:

*Un bel giorno me ne vado
sono stanco e stufo
lascio le stanze
i gradini della scala*

*briciole e cenere
e tutto il resto avanzato
in pacchi e pacchetti
che qualcun altro aprirà...*

per la seconda modalità, *Genio*:

*Sei un genio benigno
un aiuto
una mano di dita buone
che premono il tasto della luce
amministrano acque
rubinetti
aprono e a tempo debito
chiudono il gas
sul fiammifero soffi
che manderebbe roma in rovina...*

per la terza modalità, *False acacie*:

*Un blocco di false acacie
diritte all'apparenza
d'anima invece obliqua
pescano in un mare d'ombra
producono un verde di sott'acqua
supporti d'usignoli e di silenzio
tendono forti braccia
difendono qualcosa
chiuso orto infinito
bel serbatoio di ciò che non appare.*

Appunto, Cattafi nei suoi momenti migliori restituisce superfici, ma superfici bidimensionali, come dire il piano superficiale che contiene come un'ombra i sintomi di una profondità inaccessa e ineliminabile.

ALDO ROSSI

Narrativa

**Il quarto volume della
*Buca di San Colombano***

***Apologia dell'innocenza*
di Alessandro Bonsanti**

A quasi dieci anni dai primi tre volumi, del 1964, Alessandro Bonsanti conclude *La Buca di San Colombano* con questo romanzo, come gli altri tre edito

da Mondadori, *Apologia dell'innocenza*. Quei primi tre volumi, *Caffè concerto*, *Passioni senili*, *La gardenia appassita*, sebbene tutti del '64, rappresentavano un lavoro in atto da un trentennio, dal '34: in atto, dunque, dai racconti, di quell'anno, *I capricci dell'Adriana*, che scoprivano già, sotto lievi invenzioni narrative, un processo d'analisi costituito dall'affidare il racconto a una prensile riflessione livellante persone e oggetti in minuzie apparentemente insignificanti, ma nelle quali essa instaura processi e forme di un ordinato controllo razionale. La riflessione progredisce, nel seguire minimi spunti, occasioni sfuggenti, così da accamparsi in una funzione autonoma, e determinante. Risultati più fermi otteneva nel *Racconto militare*, del '37. È documentabile come già in occasioni narrative minori o particolari Bonsanti cercasse la misura d'una analisi frammentata tecnicamente ma organica nel suo ambito di descrizione d'un mondo storicamente definito, la Firenze degli anni venti circa: un mondo in cui si innestassero, nel tempo della memoria dello scrittore, elementi, fattori, tradizioni, recuperabili solo per via indiretta come clima più che come costume, o solo come consunte eredità di costume ricostruite analiticamente dove più sfatte o avvilitate nell'usura del tempo. Vi si rifletteva anche un rattenuto moto di malinconia, d'una discrezione quasi scontrosa, ove fossero introdotti protagonisti o più ravvicinati, nell'azione, o in ruolo di protagonisti, come ne *La nuova stagione di Firenze*, del '65, degli anni della *Buca*, ora conclusa con *Apologia dell'innocenza*. E son da ricordare anche *La vipera e il toro*, e *I cavalli di bronzo*, del '55, e '56, — scritti nel tempo dell'impegno maggiore, ora concluso —, per coerenza innanzi tutto di concezione narrativa, di cosciente rapporto con una propria realtà, un proprio mondo. Ha i più larghi sviluppi, nei quattro romanzi de *La Buca di San Colombano*, quell'avvertenza, ne *La vipera e il toro*, che la vicenda d'amore di Giovanni e Irene vada osservata anche sotto «altri punti di vista», e caratteristico che quel romanzo duri solo alcune ore: *Apologia dell'innocenza* occupa il tempo d'un tardo mattino, intorno al mezzogiorno. Ne *La vipera e il toro*, luogo d'elezione è già un caffè, con i suoi frequentatori: microbi dell'animo esaminati sotto

una lente, ma, anche, coerente affresco d'una vita.

In una concezione della narrativa quale ci si presenta in Bonsanti opera un mirare a un remoto approdo d'ordine morale; non s'accampa mai però come giudizio quel che è invece strumento d'indagine, che deve restare autonomo per poter seguire i moti più labili ma tenaci e destinati a costituire un recupero di un'età, ma col flusso ordinato e composto d'una ricostruzione di larghe proporzioni. Il suo linguaggio ripete i caratteri d'un tipo d'indagine quale s'è indicato: né lirismo, né gusto d'episodi o frammenti; il linguaggio crea il respiro del mondo recuperato, o, a dir meglio, è quello staccato, continuo, dell'attenta, minuta indagine dello scrittore. Controllatissima, attenta indagine, pur nel recuperare zone sfumanti nel fantastico, nell'incoerente, nel gratuito. Caratteri, tutti questi, che contrassegnano la varia umanità de *La Buca di San Colombano*: nei primi due volumi, il proprietario del locale, Callisto, i due camerieri Melchiorre e Eustachio; due clienti di riguardo; l'amore di Callisto per un'attricetta, Lidia. Nel terzo volume, gli amori di Lidia con Guido, altro frequentatore de «La Buca». Questi fatti tornano, in *Apologia dell'innocenza*, in una frammentaria disordinata affabulazione del vecchio Melchiorre, al quale uno dei frequentatori di riguardo lasciò tanto da viver ricco. Melchiorre cerca di recuperare i perché della chiusura del locale: un colpo di pistola, per gelosia d'altra attricetta lasciata, da Guido, per Lidia, e un tentativo di furto cui non era estraneo Eustachio. Odi e amori, del vecchio Melchiorre, che hanno testimone il giovane Adelmo, messogli al fianco per le sue condizioni mentali. La «innocenza» è una condizione smentita dai casi d'una cronaca che sembra irrecuperabile, se non nei sogni e nelle fobie del vecchio Melchiorre, che esprime una idea sua di innocenza da un ambiente malfamato, come la «Buca»; ma ora quell'ambiente diventa, nei ritorni della memoria malata, un fatto ben più risolutivo, un senso della vita. Lidia e il signor Cavalcanti, da lui venerato, il suo benefattore, che s'ostina a credere non morto, sono una forma d'amore, un'esperienza d'innocenza, pel vecchio Melchiorre. Ma la vita effettiva che era in quel mondo e, ora, nei sarcasmi d'Adelmo, è presente solo nella

fisica irriverenza del giovane. E Melchiorre se ne lascerà travolgere, in una grottesca dissacrante pantomima che più che offendere mimetizza fino ai limiti d'una esaltazione orgiastica zone interiori che il vecchio sente vietate. Zone che sfogano a tratti da un rimuginare di perpetui borbottii, e sogni: patetici, ma sempre segretamente in contatto con inesplorabili capacità di fantasiosi restauri operati da una mente sconnessa. Adelmo è il necessario motore, nell'apparenza di annoiato spettatore, di tale specie di recita; mentre il moto con cui son seguiti, indagati, con fissità e volubilità insieme, i movimenti fisici e i ritorni sul passato, e i discorsi del vecchio, sembrano giovare della tecnica con cui il cinema sa fermare e portar a fuoco minutissimi particolari per ricollocarli con un moto che par naturale in un campo unitario di continuità rappresentativa. Di qui il particolare carattere dei tratti periodi che si frammentano su impercettibili segni ma raccolti in un loro libero accumularsi, con un risultato di tensione, in un apparente distacco, che è quanto s'indicava come impegno e ambizione di recupero d'un mondo, di un'età, in un incrocio di vite, o di rapporti umani. Un magistero narrativo, che acquista un rilievo e un valore particolari nel quadro della narrativa italiana contemporanea.

***Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano**

La recente scomparsa di Ennio Flaiano promuove una rilettura della sua opera, avviata con le ristampe cui attende l'editore Rizzoli, e che potrà concorrere ad arricchire e spiegare più adeguatamente certi caratteri in cui sembra aver trovato collocazione non solo, ma un limite, la sua narrativa. È uscito presso Rizzoli l'unico romanzo di Flaiano, del '47, col quale vinse il premio « Strega » che nasceva quell'anno: *Tempo di uccidere*: e il titolo richiamava, dal tema del libro, la campagna in Africa Orientale, agli sviluppi d'una « lezione » di quel fenomeno, d'una violenza scontata nella seconda guerra mondiale, del cui epilogo erano riflesso gli ambigui umori di quel romanzo. Scrittore incline alla satira, e portato a congelare in un rilievo, in un'osserva-

zione ogni nucleo od occasione inventiva, a schematizzare il racconto nella misura d'un apologo, se non d'uno scorcio epigrammatico, trovò piuttosto che nell'attività narrativa altre sedi più utili, se non adatte, al suo icastico gusto d'osservatore e commentatore delle segrete leve che governano la cronaca, e di annotatore delle inclinazioni che si proiettano oltre una denuncia della cronaca quotidiana. Trovava consonanza in spiriti affini, nella familiarità d'un colloquio che esauriva, in parte almeno, l'impegno d'una intima organica dimensione cui potesse portarsi, in diversa sede, nella misura narrativa, una pur partecipe turbata acutezza d'osservazione. Dote presente già in *Tempo di uccidere*, anche se questo romanzo resta lontano dalla sapienza di costruzione, di ricchezza d'analisi, di scioltezza magistrale di scrittura, raggiunta in anni recenti, soprattutto nei racconti de *Il gioco e il massacro*, del '70, e di *Ombre bianche*, del '72, nei quali s'avverte anche l'esperienza espressiva maturata dalla sua attività di soggettista e sceneggiatore cinematografico. Abruzzese, di Pescara, è morto a sessantadue anni l'anno scorso, poco dopo la comparsa di *Ombre bianche*, che confermava la maturità raggiunta come narratore, al termine d'una carriera rimasta a lungo come distratta. Frutto, forse, di una più desolata amarezza, d'uno sconforto avvertito come immedicabile, nella pratica appunto d'osservatore e commentatore del costume e della cultura del suo, del nostro tempo.

L'avventura narrata in *Tempo di uccidere* è sentita come un vischioso incubo: qualcosa che ha più dell'apparenza che della realtà. Il narratore in prima persona, è un tenente, in breve licenza per farsi estrarre un dente, durante la campagna d'Etiopia; un incidente di viaggio lo costringe a cercare a piedi la via per una boscaglia: « ma le piante di quella boscaglia erano di cartapesta, veri fondi di magazzino dell'universo »: il protagonista è come fosse immerso in una realtà simbolica, attore in una specie di rappresentazione così che ogni suo atto è una scelta, mette a nudo la coscienza, i colpevoli scarti da ciò che essa chiede e di cui sono voce sempre più fiavole le lettere dall'Italia della compagna del protagonista. Vorrebbe rimpatriare: ma come nei sogni: qui però è la coscienza che si lascia invi-

schiare, si fa sempre più sorda, ma in modo che questa paralisi sia avvertita, sofferta, se pur impotentemente. E quella forza di suggestione colpevole, e irresistibile, è prodotta dalla violenta collocazione in un ambiente totalmente estraneo, e che pur emana un fondo d'innocenza, da cui l'uomo si sia allontanato, e che ora in quella più apparente che reale estraneità vede riemergere dai tempi, come uno specchio della disumanizzazione progressiva dell'uomo. La estraneità dell'ambiente favorisce la caduta della condizione umana spoglia delle difese consuete, delle fragili convenzioni che la guerra sovverte. Incontra una giovane abissina; dopo l'amore, aggrediti da una belva, involontariamente ferisce la compagna ed è costretto a ucciderla. Da allora si trova al fianco parenti di lei; coincidenze lo convincono d'aver contratto, da quell'incontro amoroso, la lebbra. Per tornare in Italia tenta altri omicidi, e tutto si risolverà poi come catena di equivoci, con l'ottusa confusione dei sogni; ma resterà, insanabile, la lezione di quel decadimento della coscienza, ben reale, e destinato a sussistere come consapevolezza d'una fragilità degli istituti e degli affetti stessi, e del controllo razionale dell'uomo. Il titolo del romanzo, *Tempo di uccidere*, spiega così il suo significato d'una realtà sociale, che solleva ancora l'uomo a protagonista, ma nel momento d'una sua irrevocabile abdicazione.

È possibile leggere già in questo libro del '47 le sconfortate analisi degli ultimi anni, quando gli sembrava che lo scrivere, come atto di responsabilità, fosse sopraffatto ormai dalla inutilità d'ogni denuncia, e restasse il silenzio. Una consapevolezza, indotta nel romanzo con i mezzi più discreti e rappresentata, piuttosto che denunciata. Si pensi agli indirizzi della narrativa, quando Flaiano scrisse *Tempo di uccidere*, alla stagione fiduciosa del neorealismo, che postulava ben diversa realtà e tutt'altre attese. Oggi quella stagione risulta breve, nel suo momento di generosa fiducia: e lo fu più di quanto ancora si voglia riconoscere. Le ragioni, sono state analizzate dai rappresentanti più validi della narrativa neorealista: basterà ricordare Pavese, Vittorini, Calvino, Cassola: erano ragioni di responsabilità e controllo culturale, e stilistico. Il problema s'affacciava, in Flaiano, nella denuncia

d'una crisi di valori umani, presentata come un processo irreversibile. Questo singolare atto di coscienza venne inteso, nel suo valore di giudizio morale in un momento di progetti confusi come l'immediato dopoguerra, ma nonostante i riconoscimenti restò un fatto isolato. Oggi, a distanza di più d'un quarto di secolo, la nettezza d'analisi, la responsabilità che esprimeva risultano più evidenti. È una coferma di quanto dicevamo ad apertura di questa breve nota, dell'opportunità d'una rilettura organica della sua opera.

Racconti di Carlo Castellaneta

Carlo Castellaneta raccoglie nel volume *Tante storie* (editore Rizzoli) ventotto racconti, del centinaio circa che ha pubblicato in riviste e giornali. È un libro ricco d'interesse e che potrà avere anche successo di pubblico: un successo non provocato con le formule sperimentali oggi di moda, e che vengono imposte alla disattenzione o al disinteresse del pubblico medio. Spontaneo l'interesse che destano queste « storie » di Castellaneta, ed è un merito inerente alla narrativa tradizionale; del resto, dimostra di possedere una matura coscienza del proprio lavoro, anche nella breve prefazione in cui sembra voglia avvertire il lettore dei limiti del libro: sono racconti scritti a richiesta « del committente » (rassegna di letteratura, quotidiano, rotocalco femminile) eccetera. Di lì la divisione in tre parti: l'amore, il lavoro, la politica, a seconda della originaria destinazione dei singoli pezzi. Denuncia il carattere francamente occasionale, preparatorio, di questa parte del suo lavoro rispetto all'altra attività, di romanziere: e vien fatto di chiedersi se la breve misura dei racconti non apporti una libertà, una sicurezza nell'isolare i temi centrali della sua narrativa, quale non gli consentono le più complesse strutture dei romanzi. È naturale tuttavia che tenda a privilegiare i romanzi. Ma nell'insistere sulla occasionalità della origine di questi racconti rivendica anche un carattere che concerne l'attività del narratore in generale. Non è infatti questo suo un richiamarsi a un modello di narrativa tradizionale, quale ha dominato nell'Ottocento? Come un tale carattere interessa le strut-

ture più elaborate, i romanzi, riscatta anche l'attività minore di una narrativa condizionata dai committenti, legata a destinazioni limitatrici, a categorie particolari di lettori di riviste, di partito, o solo di rotocalchi femminili. Questo rientra in una tradizione, e comporta implicitamente un restituirsi a una attività chiaramente definita nei suoi caratteri, fuori da formule astratte come quelle che dominano oggi e all'interesse del pubblico hanno sostituito un imbonimento pubblicitario che risulta sostanzialmente alienante. Ma nulla è più lontano dalla polemica, della narrativa di Castellaneta.

Questi racconti, tuttavia, scontano la franchezza dell'impegno, o dell'accettato condizionamento. Vi si avverte un certo ricalco, in cui si ordinano come per serie: storie di anomalie nell'amore, o di uno oscillare tra il prepotere dei sogni nell'aduggiare d'una stanca realtà quotidiana, e l'interesse proprio per le vicende d'una minuta cronaca, così che i casi dei protagonisti popolani o piccolo borghesi restano un po' generici a confronto della fonda nostalgia che emana dall'ambiente in cui si muovono e agiscono, ambiente sostanzialmente da identificare con la città di Castellaneta, Milano. Questo alone nostalgico è all'origine di ciò che l'autore privilegia e identifica come ipotesi o motivi germinali, colti nelle novelle e da sviluppare nella misura del romanzo: e ne porta esempi, come per *Scalo merci*, un tema, appunto, più che una storia, o come per *Un lavoro in città*, nel quale una prostituta riceve d'improvviso la visita dei genitori, del Meridione, che ignorano la sua professione: l'affanno, un reciproco isolamento sono sentiti piuttosto come fondo disagio ambientale che quale risultato d'una analisi di caratteri. S'è detto che l'autore stesso denuncia e al tempo stesso rivendica l'interesse tematico, di ipotesi generali, ideologiche, colte nei racconti, ma destinate ad altri sviluppi. È un'ambizione legittima: ma in *Tante storie* un substrato ideologico non sale da fatto tematico ad ipotesi concrete: l'illusione serve bensì al narratore, ma deve esser accolta, e intesa, solo in questa funzionalità interna. I racconti hanno, non meno dei romanzi, la loro validità in una durata tematica che spesso riesce a doppiarsi anche d'un senso ideologico, ma solo come d'una dimensione più intima e profonda, pur sempre indeter-

minata. E, questo, magari con un taglio secco, da resoconto di cronaca, o d'uno scorcio d'appunti autobiografici: come in *Ragazza di Aiene*, in *Ernestina vestita di bianco* (tra i racconti della sezione « politica »), o *In TV con il bandito* e nel ricordato *Un lavoro in città* (della sezione « lavoro »).

In genere, anche queste sezioni richiamano ai racconti della prima (di « amore »), per il prevalere di protagoniste, o di coppie in cui s'avverte che l'interesse ha il suo centro nella donna: stanchezza, fastidio, irresolutezza, fino a situazioni da suicidio. Anche in questi casi, non studio di concrete situazioni: il narratore è appena un testimone, piuttosto partecipe che, non diremo giudice, ma osservatore: partecipe, e si spiega così certa condiscendenza a una banale retorica che proprio in queste parti è data come pertinente ai personaggi: e si tratta anche in questo caso d'un comune colore ambientale, il vero elemento capace di dare un profilo ai protagonisti di queste storie. Castellaneta, milanese, ci dà una Milano così fedelmente penetrata, che non sapremmo chi accompagnarli, d'altri narratori della stessa città, e senza ricorso mai a risorse o schermi linguistici, e, come ambiente, settoriali, magari con pretesa d'una epicità della periferia, o di idealizzazione ideologica. Parla dei rapporti col mondo del lavoro, e dei rioni popolari, con una aperta problematicità che coinvolge una partecipazione non facile. Di lì certa misura, e, anche, certi limiti nell'affrontare l'analisi, che sembra lasciar prevalere la coscienza delle difficoltà e delle differenze, sull'ambizione di venire al fondo dei destini che affiorano nei protagonisti, e sembrano accennare alle linee d'una storia più generale: che verrà magari, col tempo, quando avrà ulteriormente arricchita la propria esperienza. Ma danno fiducia del lavoro avvenuto non meno questi racconti che i romanzi, dei quali ricorderemo *Una lunga rabbia*, *Villa di delizia*, *Gli incantesimi*, *La dolce compagna* e *La Paloma*.

Parlata dalla finestra di casa di Nicola Lisi

A ottanta anni Nicola Lisi, nato a Scarperia, nel Mugello, nel 1893, ci dà un nuovo libro, edito, come gli altri suoi, da Vallecchi: *Parlata dalla fi-*

nestra di casa. Un libro di memorie: non costrette a darsi un ordine, a irrigidirsi in una qualche successione di casi, perché questo contraddirebbe alla prima condizione della vita, e dell'esperienza d'una vita, la libertà, la sorpresa. È la disposizione interiore da cui origina questa *Parlata*: un ricevere e prestare a vicenda, tra l'oggi e il passato, significati e scoperte, così da restituire la freschezza di anni lontani, ma con un'immediatezza e semplicità e profondità che sono solo del sospeso riaffacciarsi, oggi, al passato: appunto, come una « parlata » rivolta a quanto s'apre intorno, entro un orizzonte familiare, una « parlata dalla finestra di casa ». È un orizzonte paesano, sostanzialmente campagnolo, ma aperto come un pensiero, legato sempre a richiami e intuizioni interiori. Questo libro ha il suo centro costante nel Mugello, nella campagna toscana, ed è un tratto che già, per quanto discreto e sottile, lo differenzia dall'amico Palazzeschi, fiorentino e cittadino sostanzialmente, al quale viene accostato per una affinità tra i « buffi », di Palazzeschi, e i « semplici », protagonisti dei racconti di Lisi. Anche nelle lunghe soste in città, a Firenze o altrove, Lisi porta sempre integro il suo mondo campagnolo, ineliminabile se si voglia intendere il senso delle presenze piuttosto che dei protagonisti che si muovono in quel suo orizzonte « di casa ». Resterà indubbiamente un'affinità generica d'ambiente culturale e di formazione artistica tra i due scrittori, oltre la quale non conviene andare. Lisi, inoltre, è cronista di vicende giornalieri, prive di eventi o casi singolari, e i cui protagonisti hanno sostanza quale è dato cogliere in moti della natura, semplici sempre e, a chi li sappia intendere, un po', di frequente, straordinari. E pur quasi a ogni pagina incontriamo persone di rilievo, esse pure restituite a quel cerchio di significati da cogliere solo grazie a un arricchimento interno portato dalla memoria. E quante persone, e vicende, della cultura né solo fiorentina del nostro secolo: Giuliotti, Pasquali, Timpanaro, Bargellini, Bastianelli, Puccini, Michelstaedter, Amendola, Rosai, Einstein, Campana, Costetti, e tanti altri, allineati o riscattati per tratti e intimi significati che uguali o analoghi ritroviamo in umili fraticelli, e conta-

dine, e « semplici » del Mugello e d'altri luoghi della Toscana.

Della sua vita, il periodo che più chiama i ricordi, invita a parlare, è la gioventù: il primo decennio del secolo. Amori con ragazze, che avvezavano a una prontezza d'incontri, di curiosità, cui era istintivamente disposto, e davano, quindi, vigore all'istinto, e fiducia d'una consentaneità intima con la natura. Si tratta d'una singolarissima disposizione, d'una esperienza sottile, che è all'origine delle sue invenzioni, delle quali ricorderemo qui solo alcuni titoli esemplari, *L'Arca dei semplici*, del '38, *Concerto domenicale*, del '41, *Diario di un parroco di campagna*, del '42, *La Nuova Tebaide*, del 49. Creature animali e vegetali vi acquistavano voce, e senso, e movimento: di simile sua disposizione dice, ora, parlando del cielo: « ...Ma subito che, in estate, vo in campagna non soltanto mi ci riaffeziono ma ne aspetto un qualche cosa di straordinario. Di straordinario si badi bene: non di misterioso e, tanto meno, di soprannaturale ». Il limite tra sensazione immediata e significati simbolici, a volte, nei racconti, sembra cristallizzarsi così da suggerire un'interpretazione come di movimenti soprannaturali, se non stregoneschi: consente un equilibrio di interpretazione quanto dice, nella *Parlata*, della spontaneità e familiarità di certe apparizioni, o esiti, naturali anche ove insinuino un avvertimento straordinario: richiama uno dei racconti suoi più celebri ciò che ricorda d'un concerto in una piazza su cui apriva il suo portone la chiesa: « Essa rispondeva al requisito d'una sonorità più che soddisfacente. Me n'ero accorto fino da ragazzo quando mi ci attardavo nella notte a sentir la Banda che suonava di sul palco, al centro. Di solito erano pezzi tratti da opere di Donizetti, di Bellini e più di Verdi. Mi sembrava che le note, interpretative, spesso, di vasti accoramenti s'indugiassero, come se virtualmente trattenute, sino al limite di equilibrio a una certa altezza, donde poi ribaltassero, come acqua di fiume, per una via di lato, verso il camposanto ». Di lì la predilezione per certe misure e rispondenze di posizioni di ville, eremi, terreni, boschi, occasioni o richiami a intuizioni e incontri interiori, moventi dalla convinzione che la persona umana spontaneamente comunichi

con spazi, e misure, in terra, e in cielo. Boschi, sentieri, movimenti del vento, e api, chiocciole, vivai di piante, e santuari, e cimiteri, visitati con assidui ritorni come a colloqui interrotti e a precedenti appuntamenti, con una confidenza intima che si estende, dalle cose della natura, le più ovvie e semplici, alle coincidenze tra la vita, e le morti, per cui il trascorrer del tempo, e l'allinearsi dei ricordi di persone morte rattengono un senso come di chi cammini per una foresta viva, e che conservi sentieri precisi, con sbocchi e incontri a un tempo presentiti, e, s'è detto, non meno perché familiari, straordinari. Se ne veda un esempio, nel racconto, d'una levità pur penetrante, della morte dell'amico Hermet, uno dei protagonisti della cultura del nostro Novecento: «Adeguato a tale immagine riposta, a me sembra il modo in cui trovò la morte: in un caldo pomeriggio estivo, dopo essere stato a desinare in casa d'un amico. Della città aveva già attraversato l'Arno sulla passerella in provvisoria sostituzione del Ponte alla Carraia, diretto alla sua, o del contadino, casa di campagna. Si accasciò per terra in piazza Tasso: la piazza più melanconica che ci sia in Firenze. Lo aveva ben capito chi le mutò il nome da Gusciana, com'era detta prima. E non meno Ottone Rosai che più volte la dipinse in un silenzio di anime purgatoriali: non di omini impegnati come, sbrigativamente, si è sentito dire». Richiamo preciso, che dà la luce e la prospettiva giusta al ricordo: come, per altro ricordo, relativo al pittore Morandi. Il controllo stilistico è completamente riassorbito nella linea apparentemente svagata e liberamente effusa del racconto, che si giova d'una specie di uniformità prospettica che è tutt'altro dalla frammentarietà: tutt'altro, e s'è infatti parlato di controllo stilistico, osservato con una semplicità che dissimula il rigore, la vivezza espressiva.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Camillo Sbarbaro traduttore dal greco

Nella mostra di carte di Camillo Sbarbaro, allestita in occasione del Convegno nazionale di studi tenutosi a Spotorno in onore del poeta il 6-7 otto-

bre 1973, due foglietti destano particolare curiosità nel classicista. Si tratta di un tentativo di rendere i vv. 347-355 del *Ciclope* di Euripide: Sbarbaro allinea una sua versione a quelle di Bignone e di Romagnoli; a parte, è trascritta la versione letterale.

È noto che Sbarbaro insegnò greco al Liceo per circa tre anni: prima al Calasanzi di Genova, nel 1925-26 e 1926-27, poi all'Arecco, nel 1927-inizi 1928, lasciando quest'ultimo incarico nel momento stesso in cui gli avrebbe consentito la tranquillità economica a prezzo di una tessera di partito. Carlo Bo, nella prima relazione dei lavori del Convegno, ha accennato, rifacendosi ai suoi ricordi di discepolo, come Sbarbaro presentasse agli allievi i testi greci come notizia di cronaca, stando attaccato ai vocaboli, lasciando cioè parlare da soli i testi, senza amplificazioni sonore e estetizzanti.

Sembra, adesso, una cosa quasi ovvia, naturale. Se però ci collochiamo nel clima dell'accostamento agli antichi negli anni in cui Sbarbaro operava per conto proprio, apparirà importante, e sintomatico, il rifiuto di Sbarbaro di certe istanze umanistiche deteriori, intrise della mistica del bello, della retorica del modello ideale. Il dimesso e robusto positivismismo di Sbarbaro è una dichiarazione di estraneità, se non di opposizione, alla religione delle lettere classiche, di cui Bignone e Romagnoli furono i sacerdoti più in vista, e ai suoi riti declamatori.

Naturalmente non si negano i meriti di Romagnoli come divulgatore di cultura; a parte lo splendido e intramontabile Aristofane, sarebbe comunque un'ingiustizia: ha avuto ragione Gennaro Perrotta (Maia 1948, pp. 85 sgg.) a difendere l'operato e la vitalità del suo predecessore sulla cattedra di Roma. Ma non dimentichiamo neppure che l'entusiasmo per la gloriosa tradizione si accompagna in Romagnoli a un netto rifiuto di sentimenti, toni e modi dell'arte moderna.

Ed Ettore Bignone è stato indubbiamente un interprete acuto e originale dei filosofi greci. Ma uno scrittore della sensibilità di Giulio Cattaneo non ha potuto fare a meno, rammentando le versioni poetiche di Ettore Bignone, di irriderne la ginnasialità; all'uditorio rappresentato dalle gio-

vani generazioni fiorentine dell'immediato dopoguerra, l'acclamata canorità ampollosa di Bignone doveva avere fieramente lacerato le orecchie, se per due volte Cattaneo torna sull'argomento (*L'uomo della novità*, p. 27; *Letteratura e ribellione*, p. 18).

Come ci appare, oggi, il Ciclope di Euripide tradotto da Sbarbaro, nella veste in cui l'ha ristampato Sansoni (*Il teatro greco*, Firenze 1970, pp. 1092-1112) e a distanza di oltre venticinque anni dalla prima edizione genovese (1945)?

È un divertimento limpido, arioso che punta a riprodurre più da vicino un curioso e particolare portato del teatro greco, il dramma satiresco, con un efficace amalgama di stili. C'è la presenza di un tono più elevato, che gioca sulla dizione dorata, su frammenti di lessico aristocratico, richiesti anche dal tema epico: il Ciclope di Euripide resta pur sempre, anche se beffardo, la trascrizione di un episodio dell'« Odissea ». S'incontrano così arcaismi del patrimonio aulico, forme verbali come « dèi, sapean, fia, il metti, ti libera », e termini della stessa categoria « licor, ugne, epa, opra, seco, niuno », seminati qua e là con opportuna e ironica discrezione. Ma anche compiaciuti recuperi, come il pariniano « alunno », i leopardiani « appo » e « lampa », i danteschi « dispetto » e « putta », composti burlescamente altisonanti come « intronaorecchi » o « grondantefuoco ».

C'è, nei Cori o in qualche ebbro a solo, il gusto della canzonetta, dell'allegro ritmato e rimato, conseguente a un tipo di spettacolo in cui sono attive divinità pulsanti vita e goderecce come i Satiri. Il modello riecheggiato è il Bacco in Toscana di Redi: si possono scherzosamente trovare le « carole » e il ditirambico « chiomador », ma anche i popolareschi « stravacato », « tarlucco », in festosi, agili danzabili che invitano a battere il tempo.

Esiste, infine, un quotidiano, per lo più nella conversazione confidenziale. Esso fa leva su un uso intelligente di certo colloquiale toscano: « I mercati s'hanno a fare al sole »; « Da' retta, Ulisse: che si fan due chiacchiere? »; « Ne volete toccar di sacrosante », per non parlare di « birbi, ismettèrò, gli garba, briaco, cacheronzoli ». Ma non viene neanche sdegnato il ricorso a prestiti dialet-

tali: al già citato « tarlucco », o a « pittamorti », entrambi ben noti in Liguria, si affianca il colorito « Mannaggia » napoletano, nella splendida imprecazione del Ciclope accecato: « Uh, uhl Mannaggial Pezzi d'assassinil ». E sono adoperate espressioni di stampo legale, religioso, statale del tipo « azzeccagarbugli, il Santissimo, processioni », e, perché no?, « repubblica », di comunissima diffusione.

È una commistione straordinaria di elementi eterogenei che raggiunge una notevole armonia d'insieme: l'eclettismo linguistico rende piacevole un testo riprodotto in chiave di estrosa fantasia. Nelle sue bizzarre componenti, il pezzo si presenta omogeneo, ben fuso: non danno noia neppure le finali tronche, in genere ormai abbastanza fastidiose ed irritanti. Il pezzo è leggibile con soddisfazione e senza impazienza da capo a fondo: oggi, come ieri, come domani. È la lingua della poesia, non la lingua ufficialmente consacrata come poetica.

Andrà ancora sottolineato un particolare. Sbarbaro non ha mai voluto affrontare il settore dei lirici greci, così carico di possibilità come benefugio, se prospettato nell'univoca e suggestiva direzione del frammento isolato. Si scelse, invece il meno redditizio e più pericoloso campo del teatro, cimentandosi, oltreché col Ciclope di Euripide, col Prometeo legato di Eschilo, coll'Antigone di Sofocle. Anche questo è un segno di una misura umana e intellettuale: è pur sempre una precisa assunzione di responsabilità, non un mezzo per evaderne.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Studi sul Boccaccio

Sta per avvicinarsi il centenario del Boccaccio, e sarà bene sin da ora prendere le giuste misure perché poi alla resa dei conti non s'abbiano a fare consuntivi scoraggianti del 1975 come è accaduto di fare, anche di recente, per altro centenario non meno prestigioso. Gioverà dunque che per ogni iniziativa, che tenda a onorare adeguatamente il cer-

taldese, con atti e contributi più duraturi di una stagione, s'ascolti per tempo la voce dei competenti assai più che quella dei vani improvvisatori, dei disponibili a tutto. Si guardi, ad esempio, al gruppo dei boccaccisti che gravitano intorno alla scuola padovana di Vittore Branca e veneziana di Giorgio Padoan perché, tutto sommato, è quanto di meglio e di più tranquillante s'abbia in Italia in questo settore di studi. Ne è prova, tra l'altro, la rivista annuale, intitolata appunto *Studi sul Boccaccio* e stampata a Firenze dall'editore Sansoni, che è diretta emanazione di quel gruppo, pur essendo liberalmente aperta, come è giusto, alla collaborazione di tutti gli studiosi italiani e stranieri che abbiano con Boccaccio una qualche seria dimestichezza, una non effimera frequentazione.

Esce giusto ora il volume settimo di questi *Studi sul Boccaccio* a rinnovata conferma di quell'impegno serio e costante, di quel rigore non angusto. Il libro è, come al solito, ricco e vario: vi si trovano accurate esplorazioni archivistiche e bibliotecarie accanto a studi storici e culturali, analisi di lettura critica condotte con metodi avanzatissimi e completi spogli bibliografici e ragguagli informativi sull'intera produzione boccacciana dell'annata. Spiccano, per utilità concreta e per forza di suggestione esegetica, il regesto completo dei codici autografi del Boccaccio che recano tracce della sua scrittura, riesaminati nelle biblioteche di Berlino, Roma (Città del Vaticano), Firenze, Milano, Parigi, Perugia e Toledo, e descritti da Ginetta Auzzas, e l'acuta lettura della novella di Bernabò e Zinevra condotta da Guido Almansi con molto equilibrio tra esigenza « funzionale », quale è stata espressa dal particolare e discutibile strutturalismo di Teodorov, ed esigenza « indiziale », secondo cui prendono rilievo, fuori dagli schemi ripetitori e passivi, i dati dell'invenzione psicologica ovvero le motivazioni inerenti esclusivamente questo o quel personaggio: nella fattispecie Bernabò. Integrano, da un lato, il regesto di Ginetta Auzzas gli studi di Aldo Maria Costantini sullo *Zibaldone Magliabechiano* e quello di Bianca Maria Da Rif sulla *Miscellanea Laurenziana*; mentre alla lettura di Almansi si affianca quella più ortodossamente « strut-

turale » di Gilbert Bosetti sulla sesta giornata del *Decameron*.

Testimonianza dell'apertura liberale di questa rivista è poi l'ospitalità da essa offerta, in questo volume settimo, ai testi di un seminario sul Boccaccio tenuto nella Facoltà di Lettere di Firenze: è qui riprodotta, infatti, una delle dieci relazioni sul *Decameron* elaborato dai giovani studenti e discusso nel corso del seminario. Autori di questa relazione, che riguarda la quinta giornata dell'opera boccacciana, sono Luca Biagini, Lia Lapini e Maria Bianca Tortorizio. Vi è aggiunta una intelligente analisi della novella di Ferondo, ottava della giornata terza, che Vanni Bramanti ha letto in quello stesso seminario.

Completano il volume i saggi eruditi di Manlio Pastore Strocchi e di Guglielmo Zappacosta e Vittorio Zaccaria, uno studio di Mario Pozzi su Vincenzo Borghini e la lingua del *Decameron*, oltre a varie note sulla fortuna del Boccaccio, al consueto « Bollettino bibliografico » e ad alcune recensioni. Tra queste ultime è da vedersi quella di Adone Brandalise all'opera importante di Mario Baratto: *Realtà e stile nel « Decameron »*. (Venezia, Neri Pozza).

Studi dannunziani

Sembra proprio che D'Annunzio debba, in questi ultimi tempi, il meglio di quanto si va scrivendo su di lui non già ai dannunziani viscerali, agli adepti devoti, ma piuttosto ai critici ormai liberi completamente dalle passioni, favorevoli o avverse, intenti a riesaminare le pagine di D'Annunzio e la sua figura poetica e storica, in rapporto alla sua epoca e al nostro Novecento, con distaccato rigore, con oggettiva lucidità. È il caso di Pier Vincenzo Mengaldo, a cui si deve un'indagine eccezionalmente rivelatrice sui legami tra lo stile dannunziano e la poesia italiana moderna, specie quella di Montale; ed ora è il caso di Giorgio Luti che ha raccolto, presso l'editore Nistri-Lischi di Pisa, alcuni studi, parte inediti e parte editi, sotto il titolo emblematico di *La cenere dei sogni* a indicare, sin dal frontespizio, la volontà di interpretare a distanza il significato

di quella « cenere » che è rimasta dopo il grande incendio che ha investito l'intera Europa e ne ha disintegrato le vecchie strutture, politiche e artistiche.

Ed è proprio nel primo studio della raccolta che Luti delinea una parabola dell'arte di D'Annunzio traguardata sotto l'aspetto formale e sotto quello storico-sociale: è così delineato il decadimento e poi il tramonto dei miti dannunziani, germinati dall'illusione estetistica di risolvere la profonda crisi dell'Italia di fine secolo nella privata avventura verbale, nella sontuosità declamante del gesto e dello stile; e nello stesso tempo sono registrati gli ancora vivi residui di quella lunga e assidua ricerca stilistica, di quella macerante tensione formale: scaglie e faville di una officina laboriosissima, cenere preziosa dei sogni dannunziani, di cui si continua ad avvertire la presenza nell'esperienza poetica del nostro tempo.

Se il primo studio di Luti tende così a una interpretazione organica della figura e dell'opera di D'Annunzio, secondo una prospettiva novecentesca, il secondo studio è rivolto particolarmente all'esame puntuale di certe strutture e simmetrie all'interno dell'*Alcyone*, ove appunto si dispiegano procedimenti tipici dello stile dannunziano e dove con precisione si possono individuare modi poetici e soluzioni formali che anticipano aspetti della poesia italiana successiva. Il terzo studio, mentre traccia un profilo assai equanime e perfettamente informato della critica dannunziana più recente, chiarisce per via indiretta anche la posizione intellettuale e metodologica di Luti, che è quella di uno scolaro non immemore di De Robertis, e quindi di uno che ha subito guardato al D'Annunzio scrittore segreto e notturno e non già a quello pubblico e diurno, e a cui però s'è imposta anche l'esigenza di individuare una esatta misura storica per l'ideologia e la poetica dannunziana così come per quel travaglio artistico, quella ogorante ricerca di stile.

Chiudono il volume due capitoli sommamente concreti: la stampa e l'illustrazione di un gruppo di lettere di D'Annunzio, ritrovate nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, che risalgono agli anni 1901, 1902, 1903 e 1904 e che riguardano la *Fran-*

cesca da Rimini e la *Nave*; e un interessante inchiesta sui rapporti tra il linguaggio di D'Annunzio e quello di Federico Tozzi, inteso come primo e ancora provvisorio repertorio di affinità e consonanza tra i due scrittori e quindi come contributo alla storia, già iniziata ma per gran parte ancora da scrivere, delle ascendenze dannunziane del nostro Novecento letterario.

Studi di varia letteratura

Sembra avere tuttora vita rigogliosa la consuetudine antica di onorare studiosi scomparsi, o giunti al traguardo di età veneranda, con ampie raccolte di saggi di vari cultori della stessa disciplina praticata dal commemorato o dal festeggiato. Si dà il caso che per quanto riguarda gli italianisti di casa nostra il fiorire di queste raccolte sia stato negli ultimi tempi particolarmente copioso e ancora rigoglioso se ne prefigura l'immediato futuro: basti per ora dire che sono sul nostro tavolo quattro cospicui tomi dedicati a Mario Apollonio e ad Alberto Chiari, mentre si annunciano come imminenti altri volumi destinati a onorare Luigi Russo, Natalino Sapegno e Gaetano Trombatore.

Mario Apollonio è improvvisamente scomparso nel 1971 e pertanto la miscellanea *Studi sulla cultura lombarda*, pubblicata ora in due tomi dall'editrice « Vita e Pensiero », anziché festeggiarne lietamente, come era nei voti dei discepoli e dei colleghi, il settantesimo compleanno, ne onora affettuosamente la memoria. Lo stesso Apollonio aveva suggerito per questa miscellanea il tema « lombardo » a evitare la eterogeneità che sovente guasta la struttura di queste raccolte collettive; e in effetti il tema comune conferisce a questi tomi una organicità difficilmente raggiungibile per altra via, ove non soccorra una stretta affinità di metodo in tutti i collaboratori dell'opera. I saggi qui riuniti riguardano dunque scrittori lombardi o che hanno avuto rapporti con la cultura lombarda: dal medioevo ai tempi moderni, dagli scrittori longobardi alle poesie di Vittorio Sereni. E poiché i numerosi studi sono accortamente disposti secondo l'ordine storico, l'opera risulta come un compendio, ricco e

variato, della letteratura lombarda antica e moderna. Accanto a contributi che, nonostante l'impegno, manifestano certa approssimazione critica e rivelano troppo apertamente l'occasionalità della loro genesi, spiccano, in questi due tomi, saggi rilevanti per osservazioni di fondo o per argomento non del tutto consueto. Tra i primi, saranno da segnalare soprattutto i numerosi studi dedicati al Parini e al Manzoni, e in particolar modo quelli di Angelo Romanò sull'elaborazione della lirica manzoniana e di Marziano Guglielminetti sul lieto fine del romanzo; tra i secondi, suscitano almeno curiosità quelli di Giorgio Bàrberi Squarotti sull'*Altilia*, commedia di Antonio Francesco Raineri, e di Franco Lanza sullo sconosciuto romanziere bresciano Lorenzo Ercoliani. Ma, discontinuità a parte, tutta la raccolta si mantiene ad un livello di dignitosa qualificazione scientifica in virtù della preparazione e del mestiere sperimentato della maggior parte degli studiosi presenti: da Ezio Franceschini a Giorgio Petrocchi, da Riccardo Scrivano ad Adolfo Jenni, da Cesare Federico Goffis ad Antonio Enzo Quaglio, da Mario Sansone a Pio

Fontana, da Fausto Montanari a Luigi Santucci.

L'altra raccolta è quella degli *Studi in onore di Alberto Chiari*, pubblicata in due tomi dall'editrice Paideia di Brescia in occasione del settantesimo compleanno di Alberto Chiari. Qui i numerosi contributi sono convenzionalmente allineati secondo l'ordine alfabetico dei collaboratori, con la rinuncia dunque sia al tema comune e sia alla successione cronologica degli argomenti. Mancando dunque all'opera una struttura organica, è in questo caso giocoforza andare a sceverare, entro la indifferenziata compagine dei saggi, i contributi che più immediatamente s'impongono all'attenzione per novità di risultati e sicurezza di metodo. È il caso delle pagine di Giorgio Bàrberi Squarotti e di Marziano Guglielminetti su Machiavelli, di Antonio Enzo Quaglio sulla tradizione dell'epica italiana, di Domenico De Robertis sull'esordio pariniano, di Giovanni Getto sul *Saul* dell'Alfieri, di Giorgio Petrocchi sui rapporti tra Fogazzaro e Zena, di Angelo Jacomuzzi sulla poesia di Luzi.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Ancora del caso Thomas

Saranno a giorni vent'anni che moriva, il 9 novembre 1953, a New York, di *delirium tremens*, il poeta inglese (anzi gallese) Dylan Thomas. Moriva giovane, di trentanove anni, ma aveva cominciato a scrivere prestissimo, e a pubblicare piuttosto presto: aveva, infatti, appena vent'anni quando uscì il suo primo volumetto di versi, *18 Poems*: una propria antologia, molto selettiva, che già poneva quello che fu, e forse è ancora, « il caso Thomas ». Il lettore di poesia moderna è abituato all'oscurità, a non capire a prima vista; ma nel « caso Thomas » la prima impressione fu che fossero rotti del tutto i limiti dell'intelligibilità, tanto che si parlò (con

grande rabbia del poeta) di scrittura automatica e di poesia apprezzabile solo a prescindere dal significato, soltanto per i suoi puri valori fonici; e a quest'ultimo giudizio sembrò indulgere anche il poeta, sebbene sia veramente un andar troppo oltre.

In Italia la poesia di Dylan Thomas ha commosso poeti come Montale e Bigongiari, che ne hanno tradotto saggi (ora rispettivamente in *Quaderno di traduzioni* e nel *Vento d'ottobre*), ma la maggior parte delle sue poesie si possono leggere più facilmente nelle scelte e traduzioni, in un certo senso complementari, ambedue intitolate *Poesie*, di Roberto Sanesi (Guanda 1954) e di Ariodante Marianini e Alfredo Giuliani (Einaudi 1965, ma anche ne-

gli Oscar Mondadori), ambedue dotate di saggi introduttivi pregevoli. Ora, a penetrar maggiormente l'oscurità thomasiana, è uscito, senza nessuna intenzione celebrativa di ventennale, nella collezione « Il Castoro » della Nuova Italia, anche un volume critico solo apparentemente esiguo: *Dylan Thomas* di Francesco Binni, un giovane anglista dell'Università di Urbino.

È un libro decisamente sulla poesia di Thomas: la vita dell'autore, vita di *poète maudit*, è infatti ridotta ad una rapida cronologia in appendice, forse proprio per un ripudio programmatico di ogni connessione, anche palese, anche illuminante, fra biografia e poesia; le prose sono trattate rapidamente nell'ultimo capitolo come secondarie alla poesia — il che è vero ma non proprio fino a questo punto. Non tutto il messaggio del Thomas, infatti, è ancora decrittato: e per questo anche la biografia, anche e soprattutto le prose potevan servire.

Ma forse, è proprio la decrittazione (qui il render ragione di ogni parola) che il Binni rifiuta: tutto il libro, infatti, è una voluta aderenza al testo senza per ciò tentar di tradurlo in lingua quotidiana (quotidiana per noi, ma non della poesia di Thomas). La poesia di Thomas è poesia di parole, e, dice il Binni (p. 39), di parole « non come simboli, ma come entità dotate di un potenziale di vita propria, emanazione di un io che deve esserne familiarissimo manipolatore ». Scrive infatti il Thomas in una lettera del '45 che il Binni cita: « Il solo modo che io conosca di parlare di poesie [...] consiste nel cercare di esaminarle nei particolari per quanto concerne il suono e la forma e il colore. Del "significato" di una poesia non si può, in quanto poeti, parlare in alcun modo costruttivamente [...]. Soltanto della "struttura" di una poesia è possibile parlare » (*ibidem*). Di questo ripudio della parafrasi, della traduzione in prosa, o, come dice ancora il Binni (p. 15) della « "trasparentizzazione" del linguaggio », bisognerà tener conto proprio quando si cerchi di intendere, di intendere magari senza tradurre: nella poesia di Thomas, infatti, i rapporti fra parole non sono solo rapporti logici, ma anche, e a livello superiore, rapporti fonici, cromatici, plastici, ed anche addirittura verbali (cioè

quasi giochi di parole — ma nella letteratura inglese il gioco di parole come espressione d'arte ha precedenti illustri: in Shakespeare o, più vicini, in Joyce).

Tuttavia, sarebbe un diminuire, e di molto, la poesia di Thomas il ridurla così a mera estesia, anche se sembri volerlo il poeta: ogni poesia di Thomas ha infatti anche un significato (magari come lo hanno una musica o un quadro), un significato non del tutto traducibile, certamente, in termini quotidiani, tuttavia pur sempre astraiabile dalla poesia stessa e comunicabile in termini quotidiani; altrimenti non poesie sarebbero ma vaniloqui solipsistici, e questo non sono: sono infatti poesie nelle quali l'immagine, e l'immagine sola, ha valore conoscitivo. Tutta l'opera del Thomas, infatti, potrebbe riassumersi, nelle parole del Binni (p. 14), come « la ricerca del "letterale" dell'esistenza »; le sue immagini sinestetiche sono quindi (p. 29) « immagini espressive della verità "letterale" » secondo una « metafisica assoluta » propria del Thomas. Il risultato, come dice il Binni in apertura (p. 4) è « l'invenzione lirica di una nuova figura dell'universo sensibile ». E non è poco.

La quale nuova figura, come è evidente a prima vista, e specialmente nelle prime poesie, ha come centro l'identificazione della nascita con la morte (e viceversa), specialmente nei loro momenti, complementari, di fecondazione e decomposizione. Di qui un passo ulteriore: l'identificazione di io e non-io, cioè, in termini più thomasiani, di microcosmo e macrocosmo; e poiché l'uomo è corpo, così anche l'universo è corpo (sangue, sperma, carne) e l'uomo è pietra, acqua, aria. Interviene ora la facoltà mitopoietica del Thomas, e le notazioni particolari, quasi autobiografiche, delle prime poesie tendono in ultimo ad organizzarsi in miti cosmici secondo i lontani modelli di Blake e di Yeats (e si potrebbe pensare anche a Esiodo, sebbene Thomas non lo conoscesse). I sonetti di *Altarwise by owl-light* (« Altarmente a luce gufica », o, come traduce chiarendo il Sanesi « Come un altare in luce di civetta ») sono ancora oscuri e discussi; il grande poema cosmico, *In Country Heaven*, fu progettato ma non scritto; tuttavia la descrizione complessiva dello sviluppo della poe-

sia del Thomas è chiaramente possibile. Così nelle parole del Binni (p. 125): « All'inizio della sua carriera poetica Thomas vede la nascita come l'inizio della morte; verso la fine di essa, arriva a considerarla come l'inizio di un ciclo culminante in un ingresso nel "disgiungente fondante regno del tuono della genesi": appunto "morti e ingressi" [*Deaths and Entrances*, è il titolo di un volume del Thomas], un rito che la poesia celebra assumendosi tutta la responsabilità di farsi "cerimonia" nei cui *unici* confini si può assicurare la morte di ognuno al robusto asse di una sacra energia terrena, di una dignità dell'uomo. È una "cerimonia" che celebra soprattutto il potere mitopoietico di smitizzare i falsi riti religiosi comuni, il falso ottimismo che essi propagandano nella mansueta adorazione di una "Divina Provvidenza": per Thomas quest'ultima è l'uomo stesso nella propria capacità di amare e redimere il mondo caduto in cui vive, nella propria capacità di intendersi con la propria immaginazione e l'energia sacra che essa addita ». Dalla poesia come contemplazione

della fecondazione biologica e dal disfacimento biologico fatti tutt'uno, alla poesia quasi come preghiera; e ciò senza rinnegarsi mai: è questa la strada vissuta e sofferta della poesia di Thomas.

Non son tutti, questi, i problemi che il Binni affronta, ma sono i fondamentali; e di altri (per esempio: il luogo della poesia di Thomas nelle lettere inglesi, il rifiuto dell'impegno politico, ecc.) non abbiamo spazio per dire. Aggiungeremo soltanto che gli ultimi quattro capitoli del libro sono contemporaneamente un seguire passo per passo questa dolorosa strada poetica e una verifica puntuale, quasi poesia per poesia, prosa per prosa, della poetica esposta nei tre capitoli precedenti: sono quindi, anche, un approfondimento e un chiarimento. Ma, si ricordi, nonostante l'apparenza popolare della collezione, il *Dylan Thomas* di Francesco Binni non è né un libro per principianti, né una chiave alle poesie di Thomas: è un saggio, ripetiamo, sulla sua poesia, e un saggio aderente, impegnato, di lettura non facile, però stimolante e remunerat va.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Letteratura in esilio

È naturalmente quella tedesca dal 1933 al 1950 circa. Mi è sembrato più giusto rendere così la parola tedesca « Exilliteratur », in quanto l'esilio di per sé non è un impulso alla creazione letteraria; anzi, a volte l'ha soffocata. Ma, dopo l'incendio del *Reichstag*, ci fu tra i letterati e gli uomini politici tedeschi come una corsa al treno. Chi si trovava in strada non si fermò neanche a prendere una valigia: scappò, e al più presto, prima che le frontiere fossero chiuse. Qualche persona previdente fuggì prima, ma in complesso furono poche. Pochissime quelle che riuscirono a portarsi dietro una parte dei loro averi, i manoscritti, la biblioteca. Tipico il

caso di Thomas Mann che da un giro di conferenze all'estero non tornò più a casa, a Monaco, dove i nazisti avevano già svaligiato la sua biblioteca, tanto per ricordare il caso più famoso. In pratica la fuga degli intellettuali in Germania fu così concorde che solo pochi resisterono alla tentazione o perché troppo vecchi o perché speravano che la burrasca nazista fosse di breve durata. Certo fu un fenomeno che non ha paragone con gli altri regimi autoritari, neppure col fascismo, ché bene o male tollerò gli scrittori ostili sin quasi allo scoppio della guerra e anche dopo. I nostri esiliati sono quasi tutti importanti uomini politici da Salvemini a Nenni; gli scrittori sono in minore schiera

e di rilievo mi pare che non ci sia stato altro che Ignazio Silone.

Su questo diverso carattere della letteratura in esilio (o dell'esilio) converrà soffermarsi con attenzione, per constatare che questo fenomeno fu completamente diverso da tutti gli altri. Meritò sin dopo l'armistizio e anche oltre una serie di studi e di documentazioni, che non è cessata neppure oggi, anzi che ai nostri giorni ha acquistato un profilo più chiaro. Tralasciando quel che è stato detto occasionalmente anche in Italia, ricordando solo il bel libro di Hermann Kesten *Deutsche Literatur im Exil (Letteratura tedesca in esilio)*, Monaco 1964 si è venuta creando una vasta bibliografia sull'argomento, accuratamente segnalata dai sei volumetti di *Berichte (Informazioni)* del « Centro di coordinamento della ricerca della letteratura tedesca in esilio » che si pubblicano a cura dell'Istituto tedesco della Università di Stoccolma. Ma cominciano ad apparire lavori di più vasta mole, per esempio un gruppo di quasi 40 saggi raccolti da M. Durzak sotto il titolo *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945* (Reclam ed. Stoccarda 1973) e soprattutto la grandiosa ricerca di Hans-Albert Walter, progettata in nove volumi di cui sono usciti già due (*Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, Luchterhand ed., Darmstadt e Neuwied 1972). Può sembrare a prima vista che una tale mole di lavoro sia esagerata, ma leggendo attentamente questi primi due tomi, interessantissimi sotto molti aspetti, si comprende che l'autore ha voluto cominciare di lontano, per spiegare completamente il fenomeno di una letteratura che improvvisamente, sotto l'incalzare degli avvenimenti politici, è costretta a cambiare paese, a lasciare la terra da cui, in fondo, è nata.

In questa fuga in massa occorre, almeno ai fini di una classificazione, distinguere. Per Walter ci sono due specie di fuggiaschi: gli emigranti e gli esiliati. Tra i primi ci sono gli ebrei e gli appartenenti a partiti contrari al nazismo, dai socialdemocratici ai comunisti; tra gli altri si possono mettere tutti gli scrittori di qualche rilievo, che speravano di esser costretti a una vacanza, anche lunga, all'estero, ma di poter tornare entro breve tempo in patria, anzi addirittura nelle loro case. Molti si diressero in paesi di lingua tedesca, come l'Austria

e la Svizzera o in quelli in cui il tedesco era molto diffuso come l'Olanda, la Danimarca e la Cecoslovacchia, pronti a ogni momento a tornare. Fu veramente una illusione universale sulla possibilità di permanenza al potere del nazionalsocialismo. Walter suffraga questa constatazione con dati di fatto inoppugnabili: Heinrich Mann, costretto a dare le dimissioni da Presidente dell'Accademia delle Arti e della Poesia, si comprò, proprio nel 1933 un pied-à-terre a Berlino e altrettanto fece Thomas suo fratello e perfino — pare incredibile — Brecht. Certo la distinzione ha un valore puramente indicativo, ché nel caso di Franz Werfel, Hermann Kesten e cento altri si trattava di scrittori ebrei e antinazisti insieme, indipendentemente quasi dalla loro appartenenza alla razza, o solo contrari al regime come dimostra per esempio il luminoso esempio di Stefan George, emigrato in Svizzera, subito dopo l'avvento al potere di Hitler e nonostante le profferte che gli erano state fatte. Certo stupisce, oggi, che si potesse pensare allora, a una breve stagione del nazismo o a un suo ammorbidimento ideologico. Gli è che c'era tutta una lunga tradizione di libertà conquistata a caro prezzo e pareva impossibile che a tutto questo bagaglio ideale si potesse rinunciare da un momento all'altro. Fu disgraziatamente un errore in cui non caddero solo i letterati, ma molti uomini politici e non solo di Germania. Tutti pensavano che Hitler una volta raggiunto l'apice del potere fosse propenso a compromessi. Se uno avesse letto *Mein Kampf (La mia battaglia)*, specie nella prima redazione e i colloqui con Rauschning (apparsi, è vero, più tardi, ma espliciti in maniera eccezionale) si sarebbe subito convinto che con un uomo del tipo del Führer non c'era possibilità di transazioni. Gli ottimisti, anche nel mondo politico, così incline al pessimismo in tanti casi, fecero il giuoco di Hitler. Ciò stupisce specialmente se si pensa che tra questi emigrati ed esiliati c'erano psicologi finissimi, come Sigmund Freud, come Stefan Zweig che avrebbero dovuto vedere subito che la ricostituzione del « mondo di ieri » per usare il titolo del più bel libro di Stefan Zweig, non sarebbe mai avvenuta.

Nel primo volume vengono messi in chiara luce

le responsabilità dei vari partiti e particolarmente dei militari, che occhieggiavano col nazionalsocialismo, sul denominatore comune dell'anticomunismo. Si sa che in genere i capi militari non hanno molta intuizione politica. Scontarono la loro simpatia per il nazismo, rimettendoci spesso la pelle, nel non lanciare Hindenburg e l'esercito, quando contava ancora qualcosa, contro le camicie brune. Anche la magistratura ebbe la sua parte di colpa, condannando a miti pene i nazisti che si erano macchiati di delitti comuni, contro le persone e il patrimonio. Le pene inflitte risultarono molto lievi, a volte addirittura ridicole. L'ascesa al potere di Hitler si venne preparando lentamente e non fu un colpo di testa. Una parte del popolo tedesco accettò lo stato di fatto, cercando di trarre giovamento dall'esodo degli ebrei e sperando che poi « tutto si sarebbe rimesso a posto ». Né è da dimenticare che immediatamente all'avvento del nazismo alcune delle maggiori case editrici (Fischer, Ullstein) e una quantità enorme di piccoli ma attivissimi editori di secondo piano, specializzati in campi diversissimi, dovettero cessare le pubblicazioni, mettendo in pericolo anche il lavoro di molti tipografi e operai. A questo il nuovo regime cercò di rimediare, mettendo a capo delle varie case editrici persone di fiducia del partito, che di solito erano degli incompetenti per non dire degli analfabeti.

Naturalmente gli scrittori fuggiti dalla Germania si organizzarono, prima confusamente — lo dimostra l'apparizione di una quantità di riviste che arrivarono sino a tre o quattro numeri — poi con più ordine; si crearono addirittura tre case editrici nuove: due ad Amsterdam (Allert De Lange e Querido) una in Svezia (Beermann-Fischer) le quali procurarono molti grattacapi alle case editrici naziste. Infatti il pubblico non stava tanto a guardare da dove venisse un libro di racconti o un romanzo: lo comprava e basta, poiché portava il nome di uno scrittore a cui era ormai abituato e affezionato. Le cose si complicarono quando la Germania invase l'Olanda e circondò praticamente la Svezia. Tra gli scrittori, chi riuscì a fuggire si diresse in Francia, in Inghilterra e poi, se poteva, in America. La poca conoscenza della lingua, la difficoltà di trovare un lavoro rese la vita particolarmente

difficile a questi esiliati o emigrati. Molti si uccisero, come Toller e Hasenclever. Altri resisterono ma consumando le migliori energie nella ricerca di un lavoro. Döblin, riparato in Francia, non ebbe il permesso di esercitare la sua professione di medico. Altri allo scoppio della guerra vennero chiusi — pare un'irrisone — in campi di concentramento, essendo considerati dalla polizia « appartenenti a una nazione nemica ». Per fortuna alcuni dei comandanti di questi campi, alla notizia dell'avvicinarsi dell'esercito tedesco ebbero il buon senso di lasciar fuggire quasi tutti i reclusi. Ma c'erano dei malati, dei vecchi, e molti di loro vennero riportati a forza in Germania dove li attendeva una triste fine. Leggendo questi due volumi in cui si parla più della storia dei letterati che della loro attività di scrittori si rivivono quegli anni terribili e ci si rende conto di una situazione che a molti lettori italiani è ancora ignota almeno nella sua atrocità.

Nel secondo volume Walter passa in rassegna tutti i paesi europei che dettero in qualche modo ospitalità ai fuggiaschi, i quali, dopo il 1933, dopo l'annessione dell'Austria e l'occupazione della Cecoslovacchia, aumentarono sempre. Anche questo è un quadro nuovo, non direi solo interessante, ma spaventoso. Dinanzi all'assieparsi dei fuggiaschi, alcune guardie di frontiera invitavano i poveretti a tornare in patria « ove pur ci si poteva trovar tanto bene ». I vari governi si preoccupavano molto che i nuovi arrivati non togliessero posti di lavoro ai propri disoccupati, né c'è da nascondersi che qualche funzionario cercava, ponendo difficoltà ai profughi, di accaparrarsi il favore del Terzo Reich. La situazione fu per alcuni veramente dispendiosa. Uno scrittore emigrato, ebbe da un amico il permesso di abitare in una sua villa sulla Costa Azzurra, nel periodo invernale. Non aveva denaro sufficiente per campare: per fortuna la moglie andava a un florido mercato di agricoltori, attendeva che rimanessero i resti e poi comprava, per esempio 10 chili di carciofi o di fragole, di cui mattina e sera i due si nutrivano. Questi due volumi di Walter sono interessantissimi anche se più da un punto di vista storico, che strettamente letterario. Attendiamo con fiducia e curiosità i sette che verranno e che pare sieno già pronti.

Bicentenario di Wackenroder

Non sono molto amico dei centenari, come dei necrologi; i primi sono infatti come una ripetizione dopo un secolo o più dei secondi. In questa *Rassegna* non se ne conta, per parte mia, neppure uno, sinora. Voglio fare oggi una eccezione per Wilhelm Heinrich (cioè Guglielmo Enrico) Wackenroder, perché la sua figura, per quanto non ignota più da noi, è rimasta per mezzo secolo dalla sua morte come ignorata e si è conquistata via via una sua fama, non dico col passar degli anni, ma dei secoli. E questo vuol dire qualcosa. Nato il 3 luglio 1773 a Berlino, non arrivò neppure a compiere i 26 anni, ché il 13 febbraio moriva nella stessa città, di una febbre non ben definibile, ma non di mal sottile. Nel 1797 aveva pubblicato anonimo un libretto, di cui alcune parti erano state scritte da Ludwig Tieck con un titolo lunghissimo, suggeritogli pare dal musicista Reichardt e cioè *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*). Postume, sempre a cura del fedele Tieck comparvero anche le *Phantasien über die Kunst* (*Fantasia sull'arte*). Non è la prima volta che uno scrittore morto giovanissimo lascia ai posteri un'opera che viene poi riconosciuta di capitale importanza. Ma Wackenroder morì nel più assoluto silenzio e per almeno 50 anni non se ne parlò in maniera da imporlo alla attenzione degli studiosi. Del resto la prima edizione critica si ebbe solo nel 1910. Le due opere ricordate qui sopra non sono dei capolavori di narrativa o di poesia. Allora? Tra gli studiosi italiani, che si sono occupati più profondamente di lui, come I. Maione (Napoli s.d.), V. Santoli (Rieti 1929), B. Tecchi (Firenze 1934) e L. Mittner (Torino 1964), prenderemo un passo di quest'ultimo, che ci pare riassuma la sostanza della fama di Wackenroder, e risponda implicitamente alla domanda che ci siamo posti. Nella sua *Storia della letteratura tedesca dal Pietismo al Romanticismo* (1700-1820) egli scrive in-

fatti (pag. 748): « Wackenroder è il vero fondatore del romanticismo, perché creò quella nuova prospettiva ideale ed anche storica che racchiude in sé tutti gli elementi fondamentali di ciò che dopo di lui si chiamerà Romanticismo. Questi elementi sono sostanzialmente tre: rivalutazione della pittura e del pittoresco anche nella poesia; rivalutazione del Medioevo cristiano in senso specificamente cattolico, ma anche del Cinquecento tedesco protestante e del passato tedesco in genere; infine e soprattutto rivalutazione della musica e ricerca dell'elemento musicale anche nella poesia ». Con questo giudizio molto equanime ci sembra perfettamente spiegata la ragione della stima sempre crescente, che di quei due libriccini pubblicati quasi di nascosto, mentre il XVIII secolo stava per spirare, si è avuto sino ai nostri giorni. Chi vuol conoscere le fonti del primo Romanticismo deve necessariamente leggersi quelle due piccole opere del giovane berlinese, morto dimenticato a poco più di 25 anni, per rendersi conto di questo strano destino: a due secoli di distanza non c'è più nessuno studioso serio che si permetta di parlare del Romanticismo senza ricordare quel giovane che ne fu un anticipatore geniale. Si pensi a tutta la esaltazione successiva della musica in ogni campo, da Schopenhauer a Verlaine (« de la musique avant toute chose »), alle fantasie non più obiettivamente giustificate della critica d'arte e si avrà un'idea della genialità di questo giovane berlinese. Naturalmente non è detto con questo che si accetti oggi il suo punto di vista in qualsiasi campo. Ma non si può fare a meno di riconoscere che Wackenroder ha ricavato soltanto dalla sua esperienza interiore, senza il suggerimento di altri, salvo l'amico Tieck che era temperamento tutto diverso dal suo, ed ebbe in un secondo tempo anche l'onestà di dichiarare quali (poche) parti delle *Herzensergießungen* erano dovute alla sua penna, una visione delle arti che doveva imporsi per tutto il secolo successivo.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA ISPANICA

Poeti barocchi dell'area iberica

I pregiudizi che hanno a lungo gravato sul Barocco possono condensarsi in una metafora ardita, forse, ma non imprecisa: la speranza di « abolire i mostri coprendosi gli occhi ». Questo ci dice Giacinto Spagnoletti nella prefazione alla ristampa dell'Antologia sui poeti barocchi che, fortunata qualche anno fa, dovrebbe esserlo di più adesso, per il maggior interesse che nuove leve dimostrano verso problemi letterari e sociologici. In effetti, il Barocco è fenomeno di tutta un'epoca, quella « percorsa in vari paesi d'Europa dal cupo rimbombo della Controriforma, nella quale l'ipocrisia fece tanta parte del vivere e dell'esprimersi ». E anche questo può spiegare la riprovazione moralistica che verso di esso provò il razionalista Settecento e che si trasmise in parte alla « ripulsa estetica, qua e là moraleggiante » del secolo seguente. È soltanto dei primi anni del Novecento la rivalutazione del Barocco. Non fu impresa facile e in Italia, particolarmente, vide, ancora nello studio famoso del Croce, del 1925, una distinzione fra il Barocco italiano, che appariva assoluto e imperante, povero di nuove forze e il Barocco delle altre nazioni, di fronte a cui, diceva il Croce, « si muoveva una vita gagliarda ».

L'apprezzamento del Barocco è così acquisito ormai da non poter esser neppure più messo in discussione: abbiamo oggi il culto della struttura e della forma e viviamo anche in un'epoca che è per molti versi barocca. Barocco è, ad esempio, uno degli strumenti che siamo costretti ad adoperare di continuo: il linguaggio pubblicitario. Tra il Barocco e noi, dunque, non vi è più alcuna barriera e rischiamo, semmai, di vederlo troppo da vicino. Nell'ambito della rivoluzione barocca quale si sviluppò nel Cinque-Seicento non soltanto in Europa ma oltre Oceano, certo la parte più vasta va al Barocco iberico della Spagna, del Portogallo, dell'America spagnola e del Brasile. In Spagna, il Barocco coincide con il maggior periodo di crea-

tività, vale a dire, con il *Siglo de Oro*, ed anche con il periodo che vide la conquista di oltre Oceano. Per questo motivo il Barocco iberico fu anche, ed è questa la sua maggiore originalità, un prodotto di esportazione, trasformandosi a contatto con il Nuovo Mondo.

Il porre il Barocco spagnolo a contatto con quello messicano e il Barocco portoghese con quello brasiliano, fa sì che risaltino le differenze che intercorrono tra l'uno e l'altro. Che cosa separa la poesia di Góngora da quella della messicana Sor Juana Inés de la Cruz che pure a Góngora s'ispirò? Che cosa distingue la passionalità di Camões, la « saudade » di Agostinho da Cruz dalla satira dei brasiliani Gregório de Matos, dalla opulenza di Botelho Oliveira? Se, in generale, in epoca di disinganno, il Barocco può definirsi come poesia di contrasti, della luce posta accanto alle tenebre, della ricchezza che confina con la povertà e della morte che, per il cristiano, è sempre presente nella vita, esso assume però forme diversissime a seconda del momento e del terreno in cui nasce. Per il *cultismo* di Góngora, l'ascendenza classica è ancora assai prossima e la fuga dalla realtà nel suo ben noto movimento duplice centripeto e centrifugo risponde, come del resto il concettismo di Peredo, a situazioni storiche ben precise. Il Barocco dell'America ispanica e, in particolare del Messico, sembra acquistare una forza autonoma, in coincidenza, forse, con motivi di civiltà precolombiani mai veramente distrutta, creando un genere proprio non soltanto in letteratura ma soprattutto in opulenti, ricche, insostituibili forme architettoniche. Precisamente nella poesia di Sor Juana Inés de la Cruz sembra radicarsi il conflitto, tipico del Nuovo Mondo, tra l'obbedienza all'autorità riconosciuta e il desiderio di conoscenza: « Divisa in due, / ho l'anima confusa, / una parte schiava della passione, / l'altra della misurata ragione ».

Quanto al Brasile, il Barocco portoghese, fatto più di tristezza e misticismo che di *cultismo* e concettismo, addirittura vi esplose, con la creazione di

tante Accademie da creare quasi l'impressione di una scuola. È stato detto, giustamente, che il fatto di nascere sotto il segno del Barocco marcherà per sempre di sé la letteratura del Brasile e che l'estetica barocca si adattava perfettamente ad una cultura creata in termini di opposizione e di meticcio. Anzi, si è anche detto, fu la natura stessa a rinviare l'idea del Barocco in Brasile.

E basterebbero questi spunti, queste suggestioni a rendere valida la rilettura del Barocco, oggi, in una panoramica più vasta che, confrontandone i temi, ne indica anche l'insospettata, singolare, ricorrente sopravvivenza.

Stagione totale di Juan Ramón

« Sono completo di natura, / in pieno meriggio d'aurea maturezza, / alto vento nel verde attraversato. / Ricco frutto recondito, contengo / il grande elementare in me (la terra, / il fuoco, l'acqua, l'aria), / l'infinito ».

Qui, così come nelle altre liriche della *Stagione totale*, Juan Ramón Jiménez, si ripropone a noi nella sua pienezza e nella sua forza. È questa veramente la poesia della maturità del poeta, del momento in cui « tranquille, serene o gravi, / senza che alcuno le turbi, / giuocano d'ombra e di luce / la nube con la montagna » oppure il poeta sente: « Ferma pienezza, vivo padiglione / al naturale riposo dell'ansia, / con tutto quanto può essere, è, fu, / aperto in somma concentrata; / compendio di eden sud, / frutto un poco maggiore (solo asilo / della nudità unica) / dov'è l'eternità ». Ognuna delle liriche di questa epoca offre, seppur variegata, prismatica, ricca di bagliori diversi, un'arte giunta alla sua fase di pacatezza artistica e affettiva. È dunque un momento unico, perfino nella traiettoria di una poesia che è ricca fin dall'inizio, fino dal momento in cui il poeta ancora preso nel fascino delle immagini decadenti, dolenti dell'epoca simbolista e parnassiana giocava con il color viola alla Monet, i giardini alla Verlaine, con associazioni pittoriche musicali che si riprendono con i profumi squisiti ed i toni crepuscolari. E tuttavia nel rileggere le prime liriche di *Almas de violeta*, di *Arias tristes*, già ci si accorge come le correnti

letterarie europee si facciano ispaniche e personali in Juan Ramón: alcuni versi hanno la forma definitiva dei *romances* artistici di Góngora, di Lope e di Valdés, le associazioni sono spesso gongorine; i suoi giardini hanno il conchiuso di quelli arabi andalusi e tutto questo universo non si dissolve mai, disegnato com'è dalla mano ferma di un poeta che crede sempre, anche dove dice di non credere. Sensibilità squisita, un gioco di paure, di silenzi e di composizione in cui tuttavia l'etica estetica non soddisfa mai. E la famosa tristezza juanramoniana e soprattutto incapacità spagnola di accettare soltanto la vita dei sensi, la sensibilità barocca al fuggir della vita.

Col 1916, dopo il *Diario di un poeta recién casado*, comincia quel dilaniarsi, quel ricredersi che si veniva preparando da vari anni: era il narciso, come diceva Jorge Guillén, che si faceva antinarciso e doveva rinnegare quel che a tutti piaceva e veniva così facile. Sono di allora le famose invocazioni, che sono anche fra i versi più conosciuti di tutta la poesia spagnola, e il frammentarismo, e l'invenzione di Platero, il compagno che serve al poeta per non sentirsi solo. Questa lunga storia in cui *no pasa nada*, non succede nulla, se non poesia, ha la sua ultima tappa nel mare di Porto Rico, in cui capovolti si vedono i colori della Moguer nativa, e il poeta sente ancora una volta di aver scelto la via giusta, quella « dell'espressione sua », da incredulo « di esser divenuto credente ». Sono questi gli anni di *Animal de fondo* e di quella terza *Antologia poetica* in cui Juan Ramón esprime la necessità di selezione, quel bisogno di uscire da quanto è fatto in precedenza che distingue la sua opera dal 1916 in poi.

La Stagione totale, che ci è riproposta oggi, con una nuova e bellissima introduzione di Francesco Tentori Montalto, rappresenta, come egli osserva giustamente, una « collina meridiana », « un culmine di perfezione che l'antica musica, mai abolita, l'incalzante astrattezza, la tensione della parola e dell'anima, l'ardore metafisico, fanno senza uguale nella poesia del nostro tempo ». Non si tratta tanto di un termine di paragone con altri momenti poetici di Juan Ramón quando di una serenità che, invadendo il poeta, si comunica anche al lettore e,

certamente, in questo senso, è giusto parlare di un « equilibrio felice, sovrano, coronamento di un'assidua ricerca » che, iniziata anni ed anni prima, portava ormai il poeta verso un misticismo commovente, ma quasi ineffabile. *La stagione totale* è, infatti, del 1946, quando il poeta, da dieci anni lontano dalla Spagna, sentiva la poesia sgorgargli da dentro di continuo così che tutti i versi pubblicati altro non erano se non la decima parte di quanto aveva realmente scritto: tante e tante poesie per

ogni tramonto ed ogni alba e ogni amore. E chi ha ascoltato questa confessione dalla sua bocca, ritrova qui con commozione i grandi motivi poetici: « Solo potrei nell'eterno / dare realtà a quest'ansia / della bellezza completa. // Nell'eterno, dove non / ci fosse un suono o una luce / né un sapore che dicessero "Basta!" all'ala della vita. / (Dove il duplice mio fiume / del vivere e del sognare / variasse azzurro e oro.) ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Nathanael West e l' *American Dream*

Sulla centralità dell'opera di Nathanael West nella narrativa americana degli ultimi decenni non è più lecito discutere: se mai, si rafforza l'osservazione che l'influsso di West aumenta di spessore proprio a partire dalla sua morte immatura e sotto ogni aspetto tragica. Nel '40, quando West fu vittima a trentasette anni di un incidente automobilistico, lo scrittore aveva acquisito una evidente maturità e da lui ci si potevano ragionevolmente attendere risultati di primissimo ordine.

La letteratura critica su West offre un ventaglio di ipotesi solidamente fondate e accuratamente vagliate, ma per lo più diligenti e di conseguenza periferiche, senza il conforto di scandagli risoluti. Utili appaiono i contributi di Victor Comerchero (*Nathanael West: The Ironic Prophet*, Syracuse, 1964), e di Randall Reid (*The Fiction of Nathanael West*, Chicago, 1967), mentre il terreno era stato esplorato con attenzione in precedenza da James F. Light (*Nathanael West: An Interpretative Study*, Evanston, 1961). Abbiamo ora a disposizione anche un articolato studio italiano sull'argomento, premesso da Francesco Binni alla prima versione dei due romanzi decisamente « minori » di West, *The Dream Life of Balso Snell* e *A Cool Million* (*La vita in sogno di Balso Snell*, traduzione di Annalisa

Goldoni, Bari, De Donato). Il Binni fa leva, s'intende sui testi presentati nel volume e che meritano un esame attento pur nei loro confini ben precisi.

Paradossalmente, i pregi di *Balso Snell* risiedono nella coscienza dei limiti che lo scrittore si pone, e che ne fanno un libro dalla diversa incidenza che possiede, ad esempio, il giovanile tentativo di Hemingway con *Torrenti di primavera*. Non soltanto, come rileva il Reid, West appare padrone delle sue « imitazioni », vale a dire della utilizzazione scoperta di calchi letterari disparati, ma fornisce un grottesco catalogo, un repertorio narrativo, che da un lato rivela le sue fonti molteplici, mentre dall'altro contiene un attacco a una nozione se si vuole estetizzante e autocontemplativa dello strumento letterario. Iniziazione rovesciata o satira di un'iniziazione, questa opera prima (West la pubblicò nel '31) si traduce in un *burlesque* sconsacrante piuttosto dei fini che non dei mezzi. Il Joyce, il Gide, il Dostoevski e il Freud largamente parodiati nel momento in cui vengono imitati non implicano affatto un ripudio, e vale la pena di sottolineare la raffinatezza del bagaglio culturale di West nei confronti della generazione precedente ma altresì di gran parte dei coetanei. Piuttosto, lo scrittore nega simultaneamente la legittimità o la opportunità del « bello scrivere », mette in questione il senso di un'autonomia della letteratura

intesa quale trionfo di un linguaggio che rifiuta di contaminarsi al contatto con i *media*.

Il Reid ha tracciato un attento consuntivo delle matrici letterarie del *Balso Snell*, che spaziano dalla tragedia greca a Jarry, ponendo l'accento sulle due linee di forza più dirette del libro: una sorta di parafrasi derisoria di *Jurgen* di James Branch Cabell, esemplare tra i più ovvi di scandalo letterario e insieme di ipoteca estetizzante del Novecento americano; una disincantata e ironica replica data allo Huysmans di *A rebours*. Operazione di smontaggio, rivela opportunamente il Binni, che equivale a una indicazione metodologica, nella misura in cui West si servirà largamente della parodia letteraria nei suoi libri maggiori, *Miss Lonelyhearts* e *The Day of the Locust* (in italiano, *Signorina Cuorinfranti*, Milano, Bompiani, 1948 e *Il giorno della locusta*, Torino, Einaudi 1952) in cui la ricognizione beffarda e catalogica degli stili servirà sia a negare una nozione privilegiata di letteratura sia a qualificare l'orpello, lo stucco, la decorazione, quali metafore dell'inconsistenza e della mistificazione del mondo contemporaneo.

In sostanza: nel suo attacco all'esercizio letterario sofisticato quanto elusivo e inconcludente, alla manipolazione ad alto livello, West individua quale bersaglio, in un colpo solo, le strutture del *Kitsch* e di ciò che in anni prossimi a noi la Sontag e altri critici definiranno con la fortunata etichetta di *Camp*. West rinnega il bello scrivere cui accenna giustamente il Binni e insieme il realismo populista che in quegli anni sembrava costituire la principale alternativa ad esso. Sotto il profilo del primo rifiuto West si trova in ovvia compagnia (Auden, tanto per fare un caso), mentre per il secondo egli presenta una generica parentela — non approfondita a sufficienza sin qui — con Henry Miller, ribadita pure dalle frequenti incursioni scatologiche, in chiave ben più grottescamente distorta che nell'autore dei *Tropici*.

A Cool Million appare nel '34, un anno dopo *Miss Lonelyhearts*, e riteniamo inutile riandare qui alle vicende che presiedettero alla nascita del libro, scritto frettolosamente, dedicato non a caso all'amico S. J. Perelman e con il quale West pensava di ottenere un successo pratico e commer-

ciale incoraggiato appunto dalla fortuna dell'opera di Perelman, fruito spesso dal lettore medio grazie alle strutture più immediate del suo umorismo. Che *Un milione tondo* (come si intitola efficacemente in italiano), o più liberamente « un mucchio di soldi », sia un libro contraddittorio e mal risolto nessuno ormai può contestare. Eppure, non si può facilmente liquidarlo senza considerare la ricchezza della tematica e delle soluzioni linguistiche, di respiro assai più ampio del rancoroso *pamphlet* che è *Balso Snell*.

Il sogno dell'artista Balso trascende qui l'esperienza individuale e si categorizza in quanto metafora del sogno americano, dello « American Dream » che costituisce l'architettura della ideologia di una America mitica, l'argomento principe di una persuasione manipolatrice, secondo una linea che, da Crèvecoeur a Franklin agli stessi dettati costituzionali e a Jefferson nel Settecento scende ai giorni nostri dopo la sanzione ricevuta nell'età della rivoluzione industriale e l'evangelizzazione proposta attraverso la letteratura popolare, la liturgia del « self-made man » e dell'ascesa dei buoni alla ricchezza. Il primo obiettivo di West, il più vistoso, si identifica nel prolifico Horatio Alger, bandiera di quel tipo di narrativa popolare, già impietosamente deriso da Mark Twain.

West, che ha di fronte a sé lo spettro di un'involutione autoritaria della destra americana e che partecipa al fronte antifascista degli scrittori, capovolgendo una storia esemplare alla Alger si prefigge di esibire il rovescio della medaglia del sogno americano, di rappresentarne ancora una volta la finzione, di descriverne la violenza, di esibirne la sostanziale corruzione.

Soccorre qui l'acuta notazione di Auden a proposito di West e del rapporto passato-presente nella tradizione narrativa americana. Se la misura jamesiana, sostiene all'incirca Auden, consente una apertura di prospettiva e istituisce una relazione con il passato sulla quale la condizione del presente propone la sua verifica, sussiste una categoria opposta, ove nel presente la prospettiva del passato viene ribaltata. In questo caso — spiega Auden — lo *humour* americano e quello jiddish forniscono gli strumenti più adatti. E West, lo si

rammenti, attinge a entrambi. Aggiungiamo che l'insistenza di molti critici sul problema degli apporti europei (in particolare il surrealismo) elude il fatto che essi vengono assunti da West in modo prismatico, filtrati come sono attraverso la dimensione polivalente dello *humour* enucleato da Auden.

Un milione tondo, se si volesse ricorrere a una formula sbrigativa ma non ingiustificata nelle sue motivazioni di base, si pone quale replica contemporanea dei *Viaggi di Gulliver* la cui contropartita figurativa si chiama, invece di Hogarth, Max Ernst. In altri termini, la satira nutrita di *humour noir* bretoniano (e swiftiano) si appunta alle certezze ipocrite e prevaricanti, all'ottimismo mistificatore canonizzato da un sistema morale e ideologico, distorcendo la realtà comunemente accettata con il dimostrare che essa è una realtà fittizia, una vera e propria contro-realtà. La distorsione germina dunque dalla realtà posticcia solo che la si rovesci, e il rovesciamento viene realizzato dallo scrittore con il mezzo più congeniale, giocando sui registri della retorica per mezzo della quale la realtà stessa si definisce.

Il discorso iniziato in *Balzo Snell* (« Realtà! Realtà! Se potessi soltanto scoprirlo, il Reale. Un Reale ch'io potessi conoscere coi miei sensi. Un Reale capace di attendere che io lo ispezioni come un cane ispeziona un coniglio morto. Ma, ahimè, quando mi metto a cercare il Reale non faccio altro che gettare una pietra in uno stagno le cui increspature si fanno sempre meno evidenti finché sono troppo ampie per avere rapporto o perfino memoria della pietra che le ha messe in moto ») prosegue e si allarga in *Un milione tondo*. Il signor Lemuel Pitkin, che si chiama appunto come Gulliver, sperimenta l'insuccesso sino alla morte e allo smembramento fisico esattamente come gli eroi di Horatio Alger salivano dall'anonimità sino ai massimi fastigi e alla affermazione sul piano del potere e del danaro: il procedimento rovesciato

corrisponde a quello che sorregge *I viaggi di Gulliver*. La suprema ironia consiste nel fatto che dopo la sua morte egli servirà ancora, emblematicamente, agli zelatori del fascismo americano, figura sintomatica di un martirologio esso pure, naturalmente, mistificato.

In un libro per molti versi forzato e rigido, West conserva la sua straordinaria capacità inventiva. A conferma dell'esperienza del suo personaggio, l'artista Balzo Snell, egli affonda le mani nel linguaggio della realtà che distorce, la coglie nelle sue smorfie e nel suo magma. Il segno lasciato da West nella narrativa americana agisce di conseguenza sul doppio registro della deformazione della realtà e dello sblocco linguistico.

Ma *Un milione tondo*, vale a dire il romanzo più scopertamente indirizzato a un impegno se non politico per lo meno ideologico, scrutato nelle sue pieghe tradisce un'ambiguità davvero tipica. Non molto diversamente da Miller, West coglie una congiuntura e la fenomenologizza con selvaggia ironia: la fase culminante del libro sta proprio nella esibizione del museo degli orrori — dalla violenza alla falsificazione alla sessualità malata o repressa — che è l'America. Si afferra agevolmente il nesso con la rivista, *Americana*, che West diresse in rivelatrice sintonia con George Grosz. Senonché il « puzzo » di cui egli parla anche nella corrispondenza, l'affatturazione, la putredine della sua America postulano un giudizio di negazione globale, una nozione di decadenza che echeggia le categorie di Spengler.

E dunque il furore di West si tinge di moralismo anche quando sceglie un bersaglio politico. Soccorre di nuovo l'ascendenza swiftiana per il Lemuel Pitkin-Gulliver; ossia la satira senza remissione, lo sdegno e la stessa solitudine dello scrittore tradiscono un aristocratico disprezzo per la società massificata.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA RUSSA

Šklovskij biografo di Marco Polo

Il vetusto superstite della gloriosa pattuglia dei formalisti russi, l'ottantenne Viktor Borisovič Šklovskij, è ancora sulla breccia letteraria, infaticabile produttore di libri sui più svariati argomenti. Ormai, anche solo la bibliografia delle sue traduzioni italiane comprende più titoli, crediamo, di qualsiasi altro autore russo vivente. Certo, ben altra cosa era lo Šklovskij dell'Opojaz, lo Šklovskij battagliero commilitone di Ejchenbaum, di Tynjanov, di Jakobson dal poligrafo un po' troppo versatile di questi ultimi anni; e ben altrimenti incisivo dovette essere un tempo quel suo peculiare, inconfondibile fraseggio, lapidario come le verità semplici e stentoreo come la sua stessa voce. Oggi lo šklovskiano periodare sincopato appare ormai poco più che un'automatica chiave di scrittura, un collaudato vezzo rettorico, specie quando lo ritroviamo indistintamente applicato a qualunque genere, dalla critica formale alle memorie autobiografiche, al romanzo storico, al ritratto letterario. Tuttavia, non si potrà far rimprovero a un autore di esser rimasto attestato su una formula stilistica da lui stesso elaborata, così come a Šklovskij sarebbe ingiusto rinfacciare d'essere sopravvissuto, per usare le sue stesse parole, ai « compagni caduti uno alla volta sul fronte della parola ».

Era stato lo stesso « Saggiatore » a pubblicare, nel 1967, la versione italiana della vivacissima monografia šklovskiana su Majakovskij; ora la casa editrice milanese offre ai nostri lettori, nella traduzione di Maria Olsufieva, il *Marco Polo*. Anche qui, nella diversità del tema e del personaggio trattato, il gran mestiere dello scrittore mantiene tutta la sua lucentezza. Ciò stante, sarà lecito chiedersi perché mai Šklovskij, con la grande libertà di scelta che la sua disponibilità d'autore e la versatilità culturale gli consentivano, abbia voluto cimentarsi proprio nella narrazione delle imprese del viaggiatore veneziano. Nel *Milione*, è pur vero, si dice anche diffusamente della malnota Russia d'al-

lora e delle contigue popolazioni; e in Marco Polo sono in qualche maniera prefigurati alcuni grandi viaggiatori russi: personaggi come Afanasij Nikitin, il mercante di Tver' che nel secolo decimoquinto lasciò nel *Viaggio al di là dei tre mari* un succoso resoconto dei suoi itinerari persiani e indiani, o come l'intrepido atamano cosacco Ermak che nel Cinquecento conquistò per conto degli Stroganov buona parte della Siberia. Ma più ancora Šklovskij, nella grandiosa avventura di Marco Polo, sembra aver avvertito l'incanto di un duplice esotismo: quello della Venezia dugentesca, emporio brulicante dove tutte le cose lontane paion vicine, e quello, da lui gioiosamente rivissuto, provato dai cittadini veneziani spintisi alla scoperta del remotissimo Oriente. E poi, quale migliore occasione, per uno scrittore non privo di gusto per il favoloso ma nemmeno dimentico dell'ortodossia marxista? Dopo tutto, la storia del viaggio dei Polo, che per ventisei anni peregrinarono tra l'India e il Catai a conoscer nuovi mercati e ad arricchirsi, è esemplare: le grandi imprese umane hanno, quasi sempre riconoscibile, una motivazione economica e uno sfondo politico. Così anche il predecessore di Marco Polo, il frate Giovanni da Pian del Carpine, era sì uomo di religione ma, sottolinea Šklovskij, soprattutto « osservava come fossero armati i tartari e come bisognasse guerreggiare contro di essi ».

La stretta connessione tra interesse mercantile e gusto della scoperta è costantemente tenuta presente dal narratore. Ecco, per esempio, com'è riferito l'arrivo e il soggiorno dei Polo nella città di Bolgary:

« Di là dal fiume, sulla riva opposta, biancheggiavano case di pietra. Era la città di Bolgary. Le rovine di questa città si vedono tuttora sulle rive del Volga.

« I fratelli si fermarono in città e il giorno seguente portarono le loro ricche merci al re.

« Il re sedeva su un trono coperto di broccato greco, aveva alla sua destra i khan vassalli, alla

sinistra fece sedere i mercanti. Davanti a ciascun ospite fu posto un tavolino, furono offerti della carne e un vino a base di miele. Si parlò di pietre, di merci.

« Berke fu cortese, prese tutta la merce e la pagò benissimo.

« I fratelli Polo rimasero sul Volga e vissero un anno presso il khan Berke.

« La prima primavera sembrò loro strana.

« La notte è tanto breve che se si mette un paiolo sul fuoco la sera, quando scende il crepuscolo, la carne non ha il tempo di cuocere prima dell'alba. Di notte si vedono pochissime stelle in cielo, non più di quindici ».

In una nota dettata per l'edizione italiana, Šklovskij confessa di essere rimasto affascinato dal destino di un uomo che ha saputo descrivere l'Asia « senza esprimere una sola volta la sua condanna di europeo » e dichiara di ammirare profondamente « la sua instancabilità, il suo modo di percepire la varietà del mondo ». È merito di Šklovskij

d'aver reso intatto questo fascino in un racconto scorrevolissimo, ricco di colore e di movimento, di folle e di paesaggi. Un racconto che si legge con diletto genuino e tutto d'un fiato. Anzi anche troppo. In effetti, l'acquirente e lettore di questa edizione italiana resterà forse perplesso, più ancora che per certa disinvoltura redazionale (gli « ismailiti » saranno la stessa setta altrove designata come « ismailiti »? e il « Gran Can » citato in calce alle illustrazioni sarà lo stesso « grande khan » che si nomina nel testo? e le poco nitide illustrazioni da quale mai codice saran state riprodotte?), nel rilevare una curiosa sproporzione tra l'apparente mole del libro e il suo non tanto vile prezzo. Francamente, dobbiamo dire che l'editore, determinato a vendere per cinquemila lire un testo piuttosto smilzo, ha esagerato: per aumentare lo spessore, la grammatura della carta è almeno doppia del consueto, mentre su 286 pagine più di cento sono bianche!

ANTON MARIA RAFFO

STORIA E CULTURA

Le origini dell' imperialismo americano di Alberto Aquarone

Fin dalle prime battute di questo massiccio volume, che gli studiosi già conoscevano in discreta parte per alcune anticipazioni comparse su riviste specializzate ed il cui impianto ben poco concede alla controversia per lasciar invece spazio e respiro al racconto ed all'argomentazione, Alberto Aquarone respinge apertamente ed in blocco il giudizio e le motivazioni di quel settore della storiografia americana ad avviso del quale la guerra ispano-americana e le drammatiche vicende dell'anno 1898 (ivi compresa l'annessione delle Hawaii) non segnerebbero affatto l'avvio di una politica imperialistica ad opera della Repubblica stellata.

E non v'è dubbio che la sua minuziosa indagine

(e l'aggiornato ed amplissimo apparato scientifico che la sorregge e che contiene anche qualche spunto polemico e parecchie, ragionate precisazioni) corrobora ad usura una tale, fermissima presa di posizione. Non del tutto rigorosa, diremmo quasi distratta, ci sembra tuttavia la discussione e la messa a punto del concetto di natura economico-politica che dà il titolo al saggio. Certo, all'inizio come alla fine, Aquarone si preoccupa di suggerirne una sua definizione: « ...l'imperialismo americano del periodo qui considerato — così egli scrive — come del resto quello degli altri grandi stati del tempo, era una politica di potenza globale: potenza politica e potenza economica... ». Dando comunque a vedere di giudicare più che ovvia, sicura, l'identità imperialismo-espansione

(espansione territoriale, politica, economica, finanziaria) egli da un lato indebolisce l'assunto di fondo esplicitato sin dall'esordio mentre, dall'altro non sfonda per certo una porta aperta. Indebolisce il suo assunto perché, pur affermando che « alla base della spinta imperialistica vi è sempre una costellazione di interessi », dedica di poi troppo scarso rilievo (e la questione non è solo quantitativa) al processo di concentrazione monopolistica e di integrazione fra capitale bancario e capitale industriale proprio allora — fine '800 — in fase di rapido avanzamento nell'economia americana (ed al riguardo si notano persino dei vuoti bibliografici). Non sfonda una porta aperta perché mostra di ignorare di fatto la nota tesi leniniana secondo la quale l'imperialismo è la fase suprema del capitalismo: una tesi, si sa, suscettibile di aggiustamenti anche profondi per la comprensione della fase successiva, ma, ci pare, strumento essenziale per intendere l'evoluzione del capitalismo su scala mondiale per l'appunto fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del '900: in primo luogo per l'accento che Lenin pone sulla progrediente ascesa dei monopoli nel cui predominio egli individua non solo o non tanto la radice delle politiche espansionistiche quanto le premesse ultime delle dilacerazioni, delle guerre e del tendenziale tramonto storico del sistema capitalistico.

Ci premeva richiamare i problemi generali che un argomento come quello affrontato da Aquarone non poteva non sollevare, ma occorre poi, e subito, aggiungere che in riferimento al proprio punto di vista l'A. è riuscito a dare al suo lavoro una coerenza interna ed una linearità non facilmente riscontrabili in opere del genere. E che il pubblico italiano può adesso disporre — su un tema di sif-

fatta rilevanza — di un libro proveniente in via diretta dall'interno della nostra tradizione culturale.

Per concludere che la « questione americana » — non v'è chi lo ignori — riveste una importanza così grande al giorno d'oggi che sarebbe davvero difficile lasciar prevalere i motivi di dissenso, pure gravi, di fronte alla pungente capacità di presa ed alla carica « pedagogica » del saggio di Aquarone. Il quale ci ricorda che già sessanta anni fa all'incirca tutte le premesse erano poste perché gli Stati Uniti diventassero in breve tempo lo stato-guida del mondo capitalistico. Le premesse materiali e politiche come, dato da non trascurare affatto, una notevole, lucida consapevolezza di ciò da parte dei capi. Scriveva il 25 ottobre 1913 al Presidente Roosevelt un alto diplomatico americano, l'ambasciatore a Londra Walter Page: « ...Il futuro del mondo ci appartiene. Basta vivere qui anche solo per pochissimo tempo, con due occhi economici nella testa per diventare affatto certi di questo. Tutti se ne renderanno conto tra breve. Questi inglesi stanno intaccando il capitale che continua ad assicurare la loro vasta potenza. Ora che cosa faremo noi tra non molto della guida del mondo, quando, chiaramente, ci cadrà tra le mani? La grande corrente economica del secolo scorre verso di noi. Fra poco ci troveremo a dover decidere sulle grandi questioni del mondo. Allora avremo bisogno di una politica mondiale... ». Passerà poco più di un lustro e le profetiche parole di Page si trasformeranno in dati di fatto incontestabili. Anche se, a quel tempo, il mondo sarà ormai diviso in due in seguito agli eventi dell'ottobre russo del 1917. E, nell'epoca storica che si apriva, entrambi quei paesi, e non solo gli Stati Uniti, avrebbero « avuto bisogno di una politica mondiale ».

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

La peste nella cultura lombarda

I fatti artistici avvenuti in Lombardia dopo la partenza del Caravaggio e protrattisi fino alla seconda peste, quella del 1630, che crea una censura violenta e totale, hanno, per quei tre decenni, una unità di insorgenza, di sviluppo e di esaurimento, che permette di vederli come un episodio staccato e in sé conchiuso dentro il grande corso della cultura lombarda. Hanno anche, proprio perché prima fomentati poi spenti dalla peste, un tale condizionamento alla morte, alla sofferenza, alle piaghe e al dolore, e al risvolto sessuale che questi fatti non mancano di produrre, da restare unici nell'ambito della pittura italiana di quel secolo, e fondamentali per la comprensione di tutto un lato, e non il minore, per quanto il più oscuro, di quella cultura.

Per questo la mostra che a Milano durante tutta l'estate e l'autunno ha, per la prima volta, con una scelta resa esauriente dai lunghi studi e dalla lunga preparazione, mostrato al pubblico quei fatti nella loro viva sostanza, che son le opere degli artisti, per questo ha avuto tanta risonanza e, io credo, tante diramate e sottili conseguenze, che non tarderanno a dar frutti. Per questo anche si è potuto affiancare alla mostra un libro singolare, di eccezionale, e forse non abbastanza riconosciuta, importanza, in cui Filippo Maria Ferro ha messo insieme tutti i documenti, di cronaca, di storia e di poesia, dal 1576 ad oggi, che dimostrano la funzione, di vita più che di morte, de « La peste nella cultura lombarda ». Dove la peste ha un significato oltre che storico anche metaforico e passa dall'epidemia seicentesca ad ogni altro mortale contagio che, anche a distanza d'anni e di secoli, da quello sembra interiormente condizionato e come fatalmente sorretto.

Bisogna dire a questo punto che la persona che si trova al centro, centro di vita ma anche centro poetico, sia della mostra che del libro, è Giovanni Testori, il quale, dal primo saggio su Del Cairo del 1952 alla mostra in Torino del « Manierismo piemontese e lombardo », da quella di Tanzio al

libro sul Sacro Monte di Varallo, alla pubblicazione del « Memoriale » di San Carlo, infine all'ultimo bellissimo saggio per il catalogo di questa mostra, per non dire che dei punti culminanti, ha intessuto con quei fatti un dialogo stretto ed estremo, suscitando cultura, leggendo le opere nel loro giusto verso, prendendole a ispiratrici della sua stessa arte e della sua poesia e inventando quelle immagini del « gran teatro montano » e dei « pittori della peste o pestanti », che sono ormai termini diventati indispensabili e che corrono sulla bocca di tutti.

Per cui sembra quasi impossibile parlare della mostra e del libro senza evocare quasi ad ogni passo il suo nome: della mostra poiché deriva in gran parte da quelle da lui fatte; del libro che invece discende dal suo invito ad « un critico, uno storico ed un poeta » che « si metta a districare la convulsa e tragica matassa che la peste ebbe a svolgere e ravvolgere senza fine dentro il lento formarsi e il complesso crescere della cultura lombarda ». Ma non potendo troppo insistere su questo e guardando solo alle opere di questa mostra milanese, devo dire che anch'io vi vedo emergere, ed occupare tutto lo spazio, tre pittori che, citati cronologicamente, cioè secondo il seguirsi dei momenti di culminante poesia della loro opera, sono il Cerano, Tanzio da Varallo e Francesco Del Cairo. Rimanendo un po' nascosto, ma perché la mostra presenta solo due sue opere non perché sia da meno, il fratello di Tanzio, Giovanni Enrico, scultore del Sacro Monte.

Ognuno di essi rappresenta un momento diverso, una diversa condizione di spirito; il Cerano è il più grandioso, il più catastrofico, il vero pittore della peste, « non è un caso » dice Longhi « che i toni più frequenti del Cerano siano quelli gialloverdi degli agrumi spiccati anzi tempo ». In lui troviamo mescolati alla rinfusa, ma protagonisti veri del suo mondo, angosce, miracoli, deformazioni, piaghe, mancamenti, torbidi e infetti sudori; niente certo di manzoniano, niente di quella sag-

gezza, di quello stile inimitabilmente avaro, fatto solo del necessario, niente di quella pietà, diciamo pure di quel romanticismo; nel Cerano ogni cosa è portata sulla scala grande di una sacrosanta retorica che nonché vacua ha anzi il tono epico di una eroica penitenza, di eroici dolori, furori e disperazioni; con lui siamo in mezzo agli avvenimenti non sappiamo niente del dopo, viviamo da vicino ogni mortale angoscia. Il Manzoni medita, studia, filtra e rifiltra, aggiusta, riduce, lima e ci dà una grande poesia lombarda sì, ma di segno opposto a quella dei nostri pittori, e che più ottocentesca di così non potrebbe essere; con i pittori della peste proprio non ha niente da spartire.

Ecco infatti in Tanzio venir fuori, di quegli anni, la verità più nativa, diretta, terrestre, un realismo pietroso, e un carbonizzato dolore; diventa quasi impossibile, al suo proposito, non citare Testori, in quel punto in cui per dar conto della materia della sua pittura è costretto, dalla sua passione poetica, a inventare aggettivi: « Una materia che si stringe, si tira, s'aggruma, si rapprende e si rastrema, domandando un'aggettivazione la cui eventuale possibilità risiede solo nei tentativi di inventarne un correlato, poiché una già fatta, non m'è riuscito di rintracciarla in nessun dizionario a me noto. Tale aggettivazione potrebbe e forse dovrebbe essere qualcosa come: rododendrica e ciclamina, schistica e canina (intendo riferirmi alle magre, dure rose delle siepi), acquilegica e fuxiana, mirtillica e caprina, nevicante e grandinata, alborale e vespertina, cervica e notturnale (quando ogni stella è là, pietra senza senso, dentro la volta immane del cielo) ».

Con Del Cairo finisce ogni epica, ogni realtà, i fatti avvengono dentro la tenebra dell'animo umano, delle umane passioni e vizi; riuscendo a legare, in un unico e tormentato mazzo, meditazione caravaggesca e manierismo spirituale, questo grande artista ci dà, per lampi segreti, per oscure voglie, dentro camere che son quasi celle o in orti notturni appena illuminati da una maligna luna, le bellezze, le intimità, i respiri affannosi, i torbidi deliqui e i godimenti segreti di innominabili estasi. Qui poi dal Manzoni siamo a una distanza non più misurabile. E siamo all'atto

finale di quel periodo così chiuso, unitario e drammatico. Coticché queste parole del « Memoriale » che furono scritte da Carlo Borromeo al suo inizio sono un giusto monito e una giusta chiosa anche della sua fine: « O figlioli, così ha fatto Dio con noi quando andavamo per quei campi delle capanne, per i lazaretti, per le case e contrade infette, e vedevamo in ogni parte corpi morti, uomini e donne che stavano morendo, altri così gravemente infermi, ch'erano poco dissimili di faccia e di forze dai morti; chi dava grido per i dolori che lo affliggevano; chi si lamentava per la fame, chi dimandava i medici o barbieri; chi era spaventato dalla morte vicina; chi desiderava la sepoltura de i figliuoli: pareva che ogni cosa fosse piena di desolazione, e di disperazione, e che fossimo abbandonati da Dio, e che se ben era grande quella calamità, fossero nondimeno molto maggiori anche le affezioni e ruine che fossero per venirci appresso, e che risonassero per tutto quelle voci... Ma ecco, che la bontà di Dio mirò con l'occhio della sua pietà, in un tratto mutò le cose, fermò la mano del flagello, andò ristorando le speranze nostre, spirò sopra di noi spirito di vita, restò estinta la peste, e la morte di peste, e noi abbiamo ricevuto la sanità e vita ».

La mostra di Silvestro Lega a Bologna

Questa mostra di Silvestro Lega al Museo Civico di Bologna quanto più è ben fatta, tanto lascia una perplessità da cui è difficile uscire con un giudizio preciso. Perché, chi è che non vede la qualità pittorica quasi sempre presente, la bellezza spesso raggiunta, la poesia a tratti toccata? Ma poi quale è la sostanza di questa qualità, di questa bellezza, di questa poesia? È qui che cominciano ad annodarsi le fila critiche, a farsi divergenti le valutazioni.

Non c'è dubbio che il mondo di Lega sia ristretto, abitato da sentimenti allo stato grezzo, un po' enfatici, non si sa sempre quanto sinceri, toccato di nazionalismo, di spirito piccolo-borghese, insomma un mondo provinciale. Non sfugge in questo alla regola, splendidamente trasgredita solo da Segantini, di tutto l'Ottocento pittorico italiano. Di

quello spirito Lega celebra di continuo i riti, la raccolta delle rose, la visita in villa, l'elemosina, la lezione di pianoforte, la passeggiata dei promessi sposi, le bambine che giocano a far le signore, la visita alla balia, la cameriera che serve il caffè sotto il pergolato. È difficile così, di fronte a queste scene, sfuggire a un senso di soffocamento, per lo spazio ridotto, per lo spirito appena sfiorato di meschinità; l'orizzonte arriva poco oltre l'argine, il particolare è molto accurato, l'episodio di una quotidianità un po' semplice. Ma sale da queste immagini una tristezza, uno squallore, che sono intimi di quella sostanza e si fanno a volte poesia.

Si è sempre conosciuta, correntemente, di Silvestro Lega qualche opera tutta divisa tra il calore interno di un'ora stupendamente bloccata nella sua precarietà luminosa e un'asciuttezza purista e toscana, tra il sentimento quasi straziante della tristezza serale e una decantata coagulazione delle forme; tutti avevano un po' trepidato all'aria fredda, ancor quasi invernale, de *La visita*, di fronte al rigore di quella partitura tra case e paesaggio, tra linee rette della costruzione e intreccio di rami spogli, a veder quell'incontro che non era solo episodio campagnolo, ma lasciava indovinare una sottile trama psicologica, un qualche nascosto dramma, sullo sfondo di un dosso bruno di primo Appennino; e si era soliti gustare l'incanto primaverile e gioioso de *Il pergolato*, sentire anche qui la purezza un po' secca e senza orpelli delle ombre appuntite, della nitida luce diffusa di metà pomeriggio, e il rosa dei vasi, la madreperla della veste, il giallo e il verde. O infine ci si ricordava quella specie di disordinata colonna, crescente verso l'alto, di mani, volti, cappelli, quel movimentato balenare di luci de *La signora Clementina Bandini e le figlie a Poggio Piano*. Su queste poche immagini non dimenticabili si faceva posare la dimensione di un artista appena intravisto e da scoprire ancora nella sua natura più profonda, nella ricchezza delle sue opere.

Ma questa mostra, esauriente, completa, storicamente perfetta, delude ogni desiderio di ampliamento, indica solo punti minori, avvolge quelle poche opere in una trama che le deprime, che ne mostra il risvolto ridotto, l'invenzione provvisoria, l'ideologia ristretta. Ne risulta così il senso di una natura pittorica ricca di doti, capace di dosare con sottile armonia i toni, ma applicata a un'intelligenza che non sa allargare la visione, e si involge su se stessa, paga della propria cultura riduttiva, del proprio destino fallimentare.

Abbiamo sotto gli occhi finalmente tutto il lavoro di un pittore che ci aveva così emozionato, la lunga sequenza dei bozzetti, degli studi, dei quadri, e invece di passare di meraviglia in meraviglia, siamo a poco a poco avvolti nelle spire di una sottile noia, ci sentiamo bloccati da un velo di sazietà.

Certo si possono ancora fare deliziose scoperte, ma sporadiche, particolari, limitate: la sensibilità emozionata e malinconica di *Orti a Piagentina*, dove la materia si fa stupendamente brulicante di spessori, imbevuta di luce, dove è operata una prodigiosa unione tra la morbidezza del sentimento e il rigore formale e plastico di superfici cromatiche che si intersecano in piani allungati, e che stringono l'emozione in una struttura mentale; oppure l'armonia, malinconica fin quasi al drammatico, dei bruni sfumanti in viola nella luce, in nero nell'ombra, della *Capanna*, un piccolo studio del 1865, che col nostro occhio di cent'anni dopo vien fatto, anacronisticamente, di chiamar morandiano.

Ma è destino di Lega, e insieme a lui di tutta la pittura del suo secolo, con quella eccezione grande che si è detto e forse qualche altra minore, di inserire nuclei di poesia dentro un tessuto ridotto, semplice, privo di gesti ampi, di ampie tensioni e drammi; di esalare qualche fiato profondo dentro un'ansimante respirazione. La grande arte scorre nell'Ottocento, per l'Italia, su altre vie, che son quelle della musica, della poesia e del romanzo.

ROBERTO TASSI

TEATRO

L'Avaro di Calindri al Quirino di Roma

L'anno comico romano si è inaugurato con una celebrazione. Celebrazione del tricentenario della morte di Molière. La compagnia stabile del Teatro San Babila di Milano ha rappresentato al Quirino *L'avarò* nella regia di Ernesto Calindri, che ne era anche il protagonista.

Le celebrazioni hanno di solito un tono mesto, e così questa. Abbiamo assistito a un *Avaro* né comico né tragico, come — secondo i pareri — si vuole che esso sia.

La verità è che questo *Avaro* di Calindri mancava di tono. Molto ritmo — questo sì — nello scioglimento delle scene, ma niente tono: un *Avaro* atono: un *Avaro* «avarò», e persino noioso. Ma perché?

Perché non era «interpretato»: difettava di una idea interpretativa. È questo un segno ben evidente (in quanto negativo) di ciò che dev'essere un testo teatrale, il quale ha bisogno di interpretazione, non può farne a meno, perché è l'interpretazione — questa collaborazione attiva del suo intermediario — che lo rende comunicabile.

Calindri stesso deve aver sentito tale limite del suo spettacolo, poiché si affretta a scrivere sul programma che Arpagone non ama solo il denaro che possiede ma anche quello da conquistare (infatti, è pure strozzino). Non è un giudizio nuovo: si trova in ogni enciclopedia. E, del resto, anche coloro che nelle enciclopedie lo condividono, non dicono niente di più di ciò che è scritto nel testo, e che non muta di un ette la complessità di Arpagone. La quale è pur sempre da scavare, da esplorare nei suoi cento aspetti. Una definizione qualsiasi dell'avarizia non definisce Arpagone. Il fatto che Calindri ne cerchi una, e s'appigli alla prima che trova, è di per sé la dimostrazione che egli non interpreta Arpagone, non interpreta Molière.

Questo soprattutto: non interpreta Molière. Il

testo di un autore implica, in genere, tutti gli altri testi del medesimo autore. Se noi diciamo che un testo artistico *fa* contesto, il båndolo di tal contesto è doveroso cercarlo in tutta l'opera dell'autore di quel testo. Poiché esso può anche avere degli ascendenti, cioè dei modelli in altri autori, e ciò nondimto discostarsene nettamente, in virtù — appunto — del suo proprio contesto. Chi non sa che l'*Avaro* ha il suo modello nell'*Aulularia* di Plauto? Eppure è tutt'altra cosa. Euclione dell'*Aulularia* è un taccagno, attaccato alla sua cassetta, che viene derubato e così smascherato. Arpagone, invece, non ha bisogno di essere smascherato, perché lo è fin dall'inizio. Non ha bisogno di effetti comici per rivelarsi quello che è. Quegli effetti smaschereranno, semmai, altro, in lui, che non l'avarò: ma smaschereranno soprattutto una situazione. E una situazione ben viva e comprensibile specialmente oggi, che la protesta dei figli contro i padri ha aperto un abisso tra le due generazioni. Infatti, Arpagone è anche la *patria potestas* colta al suo estremo.

La prima domanda, intanto, che un regista deve farsi nel mettere in scena l'*Avaro* è questa: quando è stato scritto? che aveva scritto prima di esso, Molière? Aveva scritto, nientemeno, che il *Tartufo*, il *Don Giovanni* e il *Misanthropo*. Ebbene, l'*Avaro* li riecheggia tutti e tre. Non c'è dubbio che la solitudine del Misanthropo la ritroviamo in Arpagone; e neppure è dubitabile che l'ipocrisia di Tartufo la ritroviamo in Valerio, l'innamorato della figlia di Arpagone, che s'introduce nella casa di costui come finto maggiordomo e non fa che assecondare il suo pseudopadrone nell'avarizia, nel dispotismo domestico, nell'eroticismo presenile e via dicendo. Anzi, la destra ipocrisia di Valerio, e già il modo furtivo (seppure appena raccontato) con cui ha innamorato di sé Elisa, hanno anche qualcosa di dongiovannesco. (Lo stesso Tartufo, del resto, ha moventi dongiovannesche, riecheggianti quel Mar-

quis d'Arlequin che dette origine alla maschera di Arlecchino).

S'è accennato alla solitudine del Misanthropo, che è poi la nota tragica e insieme comica di costui: tragica, perché è solitudine; comica, perché è una solitudine inevitabile e persino risibile, dacché un tipo come il Misanthropo è una mosca bianca in una società tanto doppia quale quella in cui egli vive. Il caso di Arpagone è l'inverso, poiché egli è comico proprio perché è della stessa tacca dei despoti domestici della sua epoca; come costoro, conservatore e avido, ma tanto da mostrare al nudo la sua imbecillità: ed è tragico nel crollo, quando resta, e non può non restare che solo, isolato nella sua effettiva miseria umana.

Nella figura di Arpagone Molière ha messo a fuoco quella di Orgone, il realmente beffato personaggio del *Tartufo*, che, in realtà, è un despota anche lui, ma strumentalizzato dall'astuzia di Tartufo perché ancora legato al cordone ombelicale della madre, che gl'impone quella sorte. Al suo confronto, Arpagone è dunque un orfano: un ragazzo decrepito e caparbio, rimasto solo e senza protettori. Ed è per questo, perché non ha alcun appoggio, che, quando si vede derubato della cassetta, la prima persona che incolpa è Valerio, piuttosto che dargli quel credito che Orgone dà invece illimitatamente al suo Tartufo.

Ma nel mettere a fuoco in Arpagone la figura di Orgone, Molière ha certamente in cuor suo riabilitato Alceste, l'indomabile misanthropo che, abbandonato anche da Célimène, continua ad amarla con lo stesso immutato amore con cui l'avrebbe sposata. E questo risulta, a parer mio, splendidamente nella scena in cui Arpagone incolpa Valerio d'avergli rubato la cassetta e questi crede invece di essere incolpato d'avergli rubato la figlia. Una scena, in cui l'equivoco comico, magistralmente interminabile, magistralmente mostra, al di là del comico, la sua carica umana, contrapponendo alla misera ricchezza reclamata da Arpagone la ricchezza vitale, esaltata con spregiudicata sicurezza da Valerio.

Queste mie considerazioni sono — intendiamoci — certamente opinabili. Ma è appunto una opinabilità di giudizio, che avrei desiderato cogliere nello spettacolo di Calindri.

Variazioni sul disinteresse a proposito di una rappresentazione di Beaumarchais

Oggi s'odono spesso parole che cominciano col prefisso negativo *di*: dissacrazione, dissenso, distacco, divertimento, disarmonia, disincanto, dispetto, disgusto, disapprovazione, distorsione, disordine, discordia, disimpegno, discontinuo, disumano, disadorno, distratto... Potrei seguitare per un pezzo. Una sola parola di questo tipo non viene mai pronunciata: *disinteresse*. Ma è pur vero che in un'epoca contrassegnata col doppio termine « produzione-consumo » o con l'unico « industria », il disinteresse si nasconde tra le quinte delle suddette parole, appunto per individuare quell'« interesse » che sta al fondo di una realtà contro cui quelle parole si ergono. C'è insomma un interesse al disinteresse, che non è possibile mettere a fuoco se non focalizzando l'interesse supremo che si oppone al disinteresse. È ciò che accade anche per le parole « amore », « pace », oggi tanto logore e sospette che, a volerle ancora usare, non si può che tradurle nelle espressioni « odio dell'odio dell'amore » e « guerra alla guerra contro la pace ».

Ed è ciò che accade nell'arte (specie nel teatro), che ho sempre considerato come un'erosione di interessi costituiti in quanto nocivi al consorzio umano, e che pertanto ha sempre assunto ai miei occhi un aspetto ellittico e negativo: negativo della negazione. Cioè critico. Ma in tal senso, primo requisito nell'arte dev'essere quello di poter individuare con chiarezza — grazie alla sua coerenza o organicità — l'interesse negatore che si vuol colpire. Ed è ovvio che simile interesse, essenzialmente storico, cambi, dal momento in cui fu composta l'opera d'arte al momento in cui s'avverta il bisogno di avvicinarsi ad essa. Ciò vuol dire che tra l'interesse che allarmò l'artista inducendolo a produrre l'opera e quello che allarma ora il suo recettore spingendolo a raccogliercela, benché diversi essi siano, corra un nesso, un rapporto, un'*analogia*. Nesso, rapporto, analogia, che hanno il loro termine medio nell'opera, e che non sarebbero assolutamente possibili se l'opera non fosse nella sua tessitura più che coerente.

Questo discorso incomincia ad essere noioso, ma

confesso che non so imboccare altra via per toccare il punto che vorrei, a proposito dei nostri odierni spettacoli di prosa. Poiché si dà ripetutamente il caso, nel baccano che infuria spesso sulle nostre scene, che si sia tentati di scoprire in tale fenomeno una inquietudine, una disapprovazione, un dissenso. Ma contro chi?

Va in scena, per esempio, Beaumarchais. Al Quirino di Roma, infatti, il Teatro-Insieme ha rappresentato il *Matrimonio di Figaro*, nell'adattamento e traduzione di Mario Moretti e nella regia di Armando Pugliese. Una sfrenata irrisione corre dal principio alla fine per lo spettacolo. Tutte le parole elencate all'inizio, si può dire che siano state qui convocate. Ma *à quoi bon?* Se si fa eccezione della scenografia di Bruno Garofalo (una sorta di *retable à répétition* che aprendosi e chiudendosi diveniva porta, camera da letto, aula di giustizia, giardino ecc.), se si fa eccezione di essa, che era *chiaramente* pregevole, lo spettacolo a me è parso confusamente farsesco e grossolano.

Aggiungerò inoltre che, quantunque chiassoso e non sempre intercettabile nelle parole, il numero pubblico lo ha accolto con favore. Ebbene, devo concludere che non ho capito perché. Mi è dispiaciuto il farsesco? Niente affatto, perché il *Matrimonio di Figaro* è un modello di farsa. M'è dispiaciuta la grossolanità? Neppure questa: se tenete conto che la dialettica del servo e del padrone, ripresa modernamente da Molière nel nome di un Grande di Spagna (Don Giovanni), qui è continuata nel nome di un barbiere divenuto servitore, che si batte questa volta non per il suo padrone ma per se stesso e per la sua Susanna, se tenete conto di tutto questo, anche la grossolanità, la rudezza, o diciamo meglio una indiscreta schiettezza, può non essere estranea alla popolarità vitalità che erompe da codesto ribaltamento di convenzioni drammatiche (gli innamorati intorno a cui volteggia la trottole della commedia non sono più i padroni ora, ma i servi).

Perciò ho detto « confusamente » farsesco e grossolano. È l'avverbio che conta, in questo giudizio, non gli aggettivi che in sé non hanno nulla di negativo. L'ottimo Rigillo, per esempio, nella parte di Figaro non appariva altrettanto farsesco come gli altri: questa incoerenza ha suggerito a un

critico, ugualmente insoddisfatto come me, che fosse l'Autore (Beaumarchais) oramai invecchiato, e che, semmai, quel tripudio farsesco avrebbe dovuto coinvolgere pure Figaro che dopo tutto è il precursore di una rivoluzione borghese.

Una considerazione siffatta, che tocca l'autore mentre critica l'interprete, potrebbe allontanarci dalla cronaca e ricondurci ad una questione generale: quella oggi tanto discussa della indissolubilità di un testo drammatico dalla sua rappresentazione. (Giudicando invecchiato il testo di Beaumarchais, è indubbio comunque che quel critico non parlasse del testo di Beaumarchais, ma di una sua personale interpretazione di tale testo da contrapporre a quella di Pugliese). Del resto, seppure Figaro è il precursore di una rivoluzione borghese, non si può trascurare che questa rivoluzione è stata il primo passo per rivoluzioni ulteriori: ed è questo un segno ben positivo, che nella commedia si manifesta non tanto nella figura di Figaro e nella sua ben nota tirata, quanto nello smascheramento che egli opera del suo antagonista (il padrone). Eccoci allora di nuovo dentro il meccanismo della farsa, in mezzo ad intrighi di ogni sorta, il cui båndolo — quand'anche possa talora sfuggirgli — è innegabile che torni pur sempre nelle mani di Figaro. Escluderlo perciò dal giuoco, mostrarci un Figaro che si muove correttissimo e quasi in punta di piedi mentre gli altri gli gazzarrano attorno — senza neppure il minimo sforzo di una trasposizione analogica, avendo l'aria di non scostarsi dal testo —, è un cattivo servizio reso alla funzione che Figaro esercita nel congegno della commedia: si corre davvero il rischio di presentarcelo come la conseguenza, e non la causa, di tutta quella gazzarra. E allora tutto rimane sul piano descrittivo, ma d'una descrizione che non ha né capo né coda. Descrizione inerte di una inerte bufera. Quale — torniamo quindi a chiederci — l'interesse da colpire, che ha suscitato tanta dissacrazione?

Per cavar fuori dal *Matrimonio di Figaro* tutto quello che c'è dentro, occorrerà — credo — una misura pari a quella che ha avuta Buñuel nel suo oramai famoso *Fascino discreto della borghesia*. Ebbene, una misura di tal genere è proprio il guiderdone di ciò che all'inizio ho additato come « disinteresse ».

NICOLA CIARLETTA

Il profetico Buñuel

Non c'è, credo, artista che come Buñuel dimostri a ogni prova di non deflettere dalla linea e dagli scopi che in lunghi anni di attività ha perseguiti e maturati. Gli riesca o no, l'opera — anche lui, talvolta, ha dormicchiato — la sua mano è insostituibile e più incisiva di una firma. Non ci sono sorprese con lui se non quelle suscitate dalle sue supreme riuscite e, ancor più, da una coerenza portata al limite estremo di una forse costosa fedeltà a se stesso. Ne consegue che contenuto e forma coincidono nel suo lavoro in tale misura da rendere difficilissima e, oltretutto inutile, la demistificazione, lo smontaggio del linguaggio filmico. Certi nodi dolorosamente intricati non li scioglie un qualunque marinaio. Il costante, tetro *J'accuse* dei films di Buñuel rare volte si placa in una sia pure esaltata contemplazione: forse soltanto nell'ormai introvabile *Simeone lo stilita*, la fermissima attenzione con cui le immagini son viste (uomini donne oggetti che quasi crepitano nel lago di luce del deserto) si distende in sereno stupore. Quanto al resto del suo corpus non sbaglierebbe, mi sembra, chi avvertisse nella figura di questo emblematico Maestro il rovescio della medaglia di un Grande Inquisitore. Spagnolo di sangue, Buñuel, esule intercontinentale, è sempre rimasto spiritualmente in Spagna, visionario come Don Chisciotte.

Austero, impietoso dissacratore, il suo cinema è sempre teso a pedinare e inchiodare i responsabili delle cancrene sociali di ieri, di oggi, di domani: in fondo il peccato originale della Bibbia. Le sue bombe a largo raggio scoppiano in una astratta terra di nessuno ai limiti fra il sogno e la più concreta oggettività e si direbbe che il dinamitardo, ormai lontano, non ne avverta l'esplosione, logica conseguenza del suo gesto. Difficile immaginare le sceneggiature dei films di Buñuel, essi appaiono liberi da strutture portanti e fluiscono,

una sequenza dopo l'altra, come eventi di natura. Infatti, perché predisporli? Non c'è differenza fra il simbolo premeditato e l'accidente quotidiano: esistono profondità dove i sugheri che sostengono le reti non reggono al risucchio dell'onda. Ecco galleggiare, invece, le scorie inquinanti offerte beffardamente a un pubblico masochista che neppur raccoglie la sfida.

Nulla di più semplice e consueto di un invito a pranzo: tale l'inizio di *Il fascino segreto della borghesia*, inizio che promette il solito film di consumazione. Ma i quattro invitati giungono bizzarramente inopportuni, l'ospitante casca dalle nuvole, non per stasera ma per domani correva l'invito: un breve battibecco sull'equivoco e, da parte del grosso diplomatico capobanda, la proposta di cenare al ristorante insieme, si capisce, alla sbadata padrona di casa. Così vien fatto, il ristorante è un poco sinistro ma il maître garantisce un eccellente menu. Peccato che intanto due camerieri del locale passino reggendo due gran ceri accesi, donde la scoperta che di là si sta preparando la veglia funebre del padrone, morto all'improvviso. Qualche gridolino isterico delle signore, qualche scongiuro, tutti scappano: si prevede una notte di incubi e di tranquillanti. Una vera jella.

E già, la 'jella'. Fingendo di sorridere i raffinati borghesi ci credono, in fondo questa è la loro religione che cercano di addomesticare insistendo nei loro riti mondani, puntualmente ostacolati. Ormai è chiaro, i sei amici sono misteriosamente 'segnati', condannati a non sedersi a tavola senza che un evento maligno li fermi al primo boccone: e qui viene in mente l'assai più truce *Angelo sterminatore* che vietava a gentiluomini e dame di varcare la soglia della villa ospitante. Ripetendo ora l'esperimento con più sottile e progressiva crudeltà, il regista moltiplica gli incidenti — le diaboliche gags — che finiscono per risvegliare morti sepolti, rimorsi addormentati. Tutti i protagonisti hanno la

coscienza pesante: traffico di droga, disponibilità allo spionaggio e al delitto politico, soprusi, ingiustizie, violenze, cinismo. Il ripetersi dei conviti mancati è inteso come un rombo sordo, la realtà della paura mal dissimulata s'intreccia col terrore dei sogni dove il sangue scorre da orribili ferite. Ci si aspetta la sanzione, la vendetta, il contrappasso, si teme l'irruzione, la strage ma soprattutto la polizia e i terroristi (di sinistra evidentemente). Una fanatica giovane guerrigliera rischia la morte a opera del dignitoso diplomatico che, per questa volta, si contenta di fucilare un canino meccanico che essa offre con altri giocattoli ai passanti. Intanto la jella continua, un nuovo convito viene turbato dall'invasione di misteriosi militari (miliziani o colonnelli?) occupati in ancor più misteriose grandi manovre. Infine lo scandalo, il ridicolo: sognando o vegliando gli eterni commensali si vedono esposti alle beffe di una clamorosa platea, in figura di attori da farsa. Né, alla sarabanda degli orrori, potevan sottrarsi i fantasmi: li introducono le tre donne quando, riunite in un tea-room si sentono rifiutare qualunque bevanda, ma in compenso subiscono le confidenze di un tenentino che, da piccolo, ha avvelenato il padrigno. Confessione popolata da spettri, donde il sospetto che anche il tenentino venga dall'al di là.

E tuttavia, imperterriti, i sei perseguitati da invisibili Erinni, accettano la vita a qualunque prezzo, essi la pagano camminando insieme su una larga strada bianca (il leit-motiv del film), senza inizio e senza termine che è appunto l'immagine di quello che desiderano: non sapere da dove vengono né dove vanno. Non hanno sentimenti e neppure vere sensazioni, forse solo il diplomatico ha una passione, quella animalesca del cibo: sogna di essere ammazzato mentre divora una fetta di arrosto: svegliatosi corre al frigidaire e s'ingozza. I comprimari della brigata giocano nel film il ruolo del demone nascosto: così il vescovo-giardiniere che assolverà il moribondo assassino dei suoi genitori e poi lo fredda con una fucilata: così la perfetta cameriera dal sorriso implacabile che giudica e manda: una sottile emula delle servantes di Genet.

Se *l'Angelo Sterminatore* e la farraginoso *Via Lattea* divagavano talvolta verso esasperazioni grottesche, qui l'incastro fra il gesto ovvio e la esplosione onirica ha la precisione di un congegno perfetto. Sulla corsa affannosa di questo campionario umano in via di estinzione si libra a volo radente la minaccia irreversibile alla società degli anni settanta e, starei per dire, il presagio di questo infausto autunno 1973.

ANNA BANTI

SCHEDA

Adolf Loos nonostante tutto

Dopo la tragica, esaltante brevità dei *Detti e contraddetti* di Karl Kraus, nella bella traduzione di Roberto Calasso, di cui «L'Approdo» ha dato una Piccola Antologia nel suo programma del 15 gennaio scorso, la «Biblioteca Adelphi» nel giro di pochi mesi ci propone un'ampia scelta degli scritti dell'architetto Adolf Loos, che di Karl Kraus fu contemporaneo amico e ammiratore.

Il denso volume — la traduzione è di Sonia

Gessner, la prefazione di Joseph Rykwert — prende nome da un primo gruppo di scritti che Adolf Loos pubblicò col titolo di *Parole nel vuoto*: titolo che ricorda, geometrizzata, la biblica voce che grida nel deserto. La seconda silloge la intitolò *Nonostante tutto*.

Nato a Brno nel 1870, Adolf Loos visse a lungo a Vienna, ma anche a Parigi e negli Stati Uniti; morì a Vienna nel 1933.

Figlio di un maestro marmista fu un architetto

dotato di un'intensa sensibilità artigiana per i materiali e per l'uso degli oggetti. Contemporaneo dei grandi artisti e architetti della *Secession* visse piuttosto isolato e « bastian contrario ».

Si guadagnò da vivere facendo l'arredatore. Come architetto non produsse molto: un palazzo e alcune case a Vienna; la casa di Tristan Tzara a Parigi. Vale la pena di ricordare il suo progetto mai realizzato di una casa per Joséphine Baker: un cilindro e un parallelepipedo accostati, a strisce bianche e nere — allusione un po' facile alla proprietaria — con una sciacquante piscina al posto del cortile centrale, coperta da un lucernaio.

Le idee e la pratica di architetto nutrono la singolare saggistica di Adolf Loos, che occupandosi dell'uomo e del suo abitare, cioè del suo vivere, si aggira su argomenti disparati e tutti legittimi.

I suoi grandi campi di osservazione erano le mostre di « arti applicate » che cominciavano a furoreggiare verso la fine dell'Ottocento: sterminate esposizioni estetico-commerciali dove Loos poteva esercitare il suo odio per la decorazione, per tutto ciò che è sovrammesso e inessenziale, al dilà dell'incontro fra un materiale e un uso, che insieme determinano la « verità » di un oggetto. In questo era un razionalista, anche se combatteva con argomenti irrazionali: un suo saggio si chiama *Ornamento e delitto*; e naturalmente i due termini sono equiparati.

Nell'approcciare certa tematica come la moda maschile e femminile, Adolf Loos è nettamente un precursore. Detto questo sarebbe abbastanza frivolo sottolineare come il suo approccio alla moda sia prima moralistico e poi formale: certo, il *Système de la Mode* di Roland Barthes è rigorosamente formale, ma viene settant'anni dopo.

Adolf Loos vedeva chiaramente la marea montante non tanto del « vizio estetico » quanto di una idea del bello — più esattamente di ciò che è « moderno », « di moda », e perciò « bello » — sovrapposta agli oggetti e determinante la loro scelta.

Forse oscuramente intrasentiva la portata mistificante, politica — poi ben chiarita da Roland Barthes — di quella che lui vedeva come una « peste decorativa ». A questa si opponeva come po-

teva, con spirito moralistico e una sua robusta pedanteria.

Perché bisogna dirlo: Loos, questo piacevole scrittore era, nel suo moralismo, un pedante, capace come tutti i pedanti di affermazioni addirittura snobistiche.

Ma è della pedanteria quello che immaginiamo essere delle bistecche di rinoceronte: immangiabili fresche; nutrienti e non prive di sapore se convenientemente frollate. Oppure: come un buon legno messo a stagionare, che col passar degli anni perde di peso e acquista in robustezza, la pedanteria col tempo si spoglia dei suoi aspetti offensivi e mostra, almeno nel caso di Adolf Loos, tutto il suo disperato acume e anche la sua poesia.

A verifica basta una citazione, fra le cento memorabili che si possono raccogliere leggendo queste *Parole nel vuoto*, quella, per esempio, che definisce l'Ottocento: « Potremmo benissimo immaginare il nostro secolo senza falegnami: in questo caso useremmo mobili di ferro. Altrettanto tranquillamente si potrebbe eliminare lo scalpellino: il cementista si assumerebbe il suo lavoro. Ma senza idraulico (*plumber*) non esiste diciannovesimo secolo. Egli ne è diventato l'emblema ed è per noi, oggi, insostituibile ».

I Palazzi di Firenze

È facile come Henri Beyle, in arte Stendhal, amare una città che non è la nostra; e se non si è milanesi, condividere la sua sfrontata passione per l'illuministica, feroce, bellezza di Milano. A Milano è illuministico, pensoso di « magnifiche sorti e progressive », anche il Duomo.

Più difficile, più ambiguo, è amare la propria città, che come madre ci ama ma non ci stima e ci tende infiniti lacci e trabocchetti, mentali, emotivi, il più semplice dei quali è il municipalismo.

Firenze poi, oggi come oggi, è la più dura, sussiegosa, stremata e scarmigliata delle madri. Città di caustiche, distruttive tenerezze.

Città difficile da amare, capace di rinfacciarci, per puro sarcasmo, i suoi secoli di storia e Machiavelli e Galileo, quando non le vengono in mente Dante, Michelangiolo o le Giubbe Rosse, con tutta

la sterminata e costosa bibliografia che parla di lei.

In questi triboli, se proprio si ama Firenze, meglio farlo di nascosto, senza darlo a vedere; e proclamarsi, in pubblico, quanto meno milanesi.

Non vogliamo suggestionare nessuno, ma solo suggerire una chiave, un modo prudente di avvicinarsi a un'opera in quattro volumi, a questi *Palazzi di Firenze*, che l'editore Vallecchi ha or ora completati.

A due anni di distanza dall'uscita del primo volume, del quale già parlammo ne « L'Approdo », Mario Bucci ha completato il suo lavoro dedicato all'architettura civile di Firenze: in complesso quattro volumi, ciascuno dedicato ai palazzi più memorabili dei quartieri nei quali, nel Settecento, fu divisa la città.

La fatica di Mario Bucci è stata egregiamente affiancata e anche stimolata dall'ottimo *corpus* fotografico che arricchisce ogni volume ed è opera di Raffaello Bencini.

Se non tutta, buona parte della storia di Firenze, come quella di ogni altra città, è consegnata alle pietre, agli stucchi, agli intonaci e ai graffiti dei palazzi cittadini.

Davanti al compito di scrivere un'opera non per specialisti — anche se rigorosamente nutrita di studi specialistici — ma piuttosto e francamente divulgativa, Mario Bucci ha evitato di scrivere una storia « facile » dell'architettura fiorentina e, preso alla lettera il titolo, dopo una breve ma elegante introduzione, ha scritto la storia e quasi la biografia di ciascun palazzo.

La vicenda di queste dimore è storia che dura secoli e continuamente si evolve, si complica, nella storia delle famiglie e con passioni e fazioni deborda dalle mura di casa per implicare eventi cittadini e non solo cittadini. Scegliendo di narrare in successione la complicata, avventurosa biografia dei palazzi, Bucci realizza un intreccio di rimandi, di corrispondenze, che tutte insieme sono semplicemente e affabilmente la storia di Firenze.

È un metodo di lavoro che ci ricorda i ritorni, le riprese fra i personaggi e gli eventi nei romanzi di Balzac. Anche se, ne siamo certi, nessuna idea a freddo, di richiamarsi al grande modello, è mai passata per la mente dell'autore.

Altra caratteristica di questo lavoro, anche qui benissimo coadiuvato dalle fotografie di Raffaello Bencini, è il punto di vista da « uomo della strada » che presiede all'approccio con i palazzi protagonisti. Non che manchi la descrizione e la documentazione degli interni, ma questi sono tenuti chiaramente in sottordine; e al di là delle facciate, dei cortili e degli scaloni, non si penetra troppo di frequente.

Per andare oltre, testimonia Mario Bucci « non sono certo mancati i classici bastoni fra le ruote, i " forse ", i " ma ", i " no " definitivi e duri, posti da proprietari gelosi di tanta ricchezza e difensori della " privacy " familiare ». Altre volte gli interni, comodamente accessibili, erano impresentabili perché « invasi da uffici, ditte, congregazioni; frazionati, attraversati da ragnatele di fili e di neon, talora invasi da scartoffie e mobili estranei ».

Tutte queste sono ragioni precise, inoppugnabili, ma per nulla decisive a render ragione del punto di vista « dalla strada » scelto da Bucci per il suo lavoro.

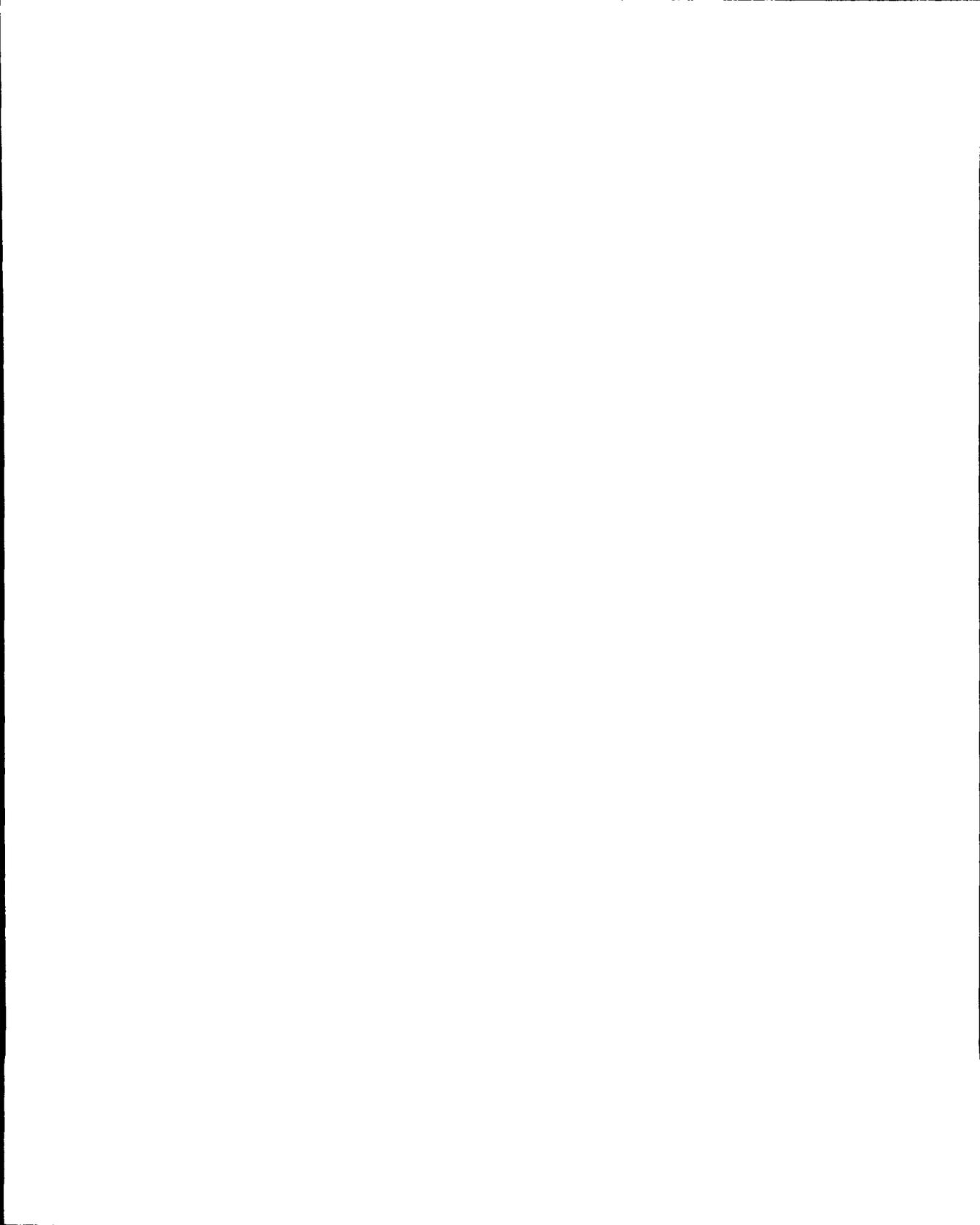
Per intenderci: la verità di un linguaggio, di uno stile, e pertanto anche di un punto di vista critico, che ne fa parte, è la verità dei suoi destinatari. I destinatari di questi quattro volumi di Bucci siamo noi, lettori che i palazzi li vediamo dalla strada; e che una descrizione troppo insistita, confidenziale, degli interni, avrebbe finito per mettere a disagio spingendoci, magari, all'accusa di « intimismo ». Accusa lontanissima dai risultati di questo lavoro.

Se mai, se dobbiamo fargli un appunto, è di essere anche troppo severo con l'architettura « moderna »; e se ci ha dato uno splendido ritratto di quel capolavoro liberty che è il villino Broggi-Caraceni (nel quartiere di Santa Croce), ci sarebbe piaciuto leggere e vedere qualcosa, per fare un esempio, sul palazzo Uzielli di piazza d'Azeglio: ma si sa, in queste questioni dell'aggiungere e del levare, non ci si trova mai d'accordo.

A questo punto è anche troppo facile prevedere che in queste domeniche di inibizione automobilistica, ci incontreremo per le strade a guardare quei palazzi che passando in macchina avevamo tante volte visto senza vedere; e ci saranno non leggero viatico questi quattro volumi di Mario Bucci.

FERNANDO TEMPESTI





© 1973 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 41 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante, 20 - Torino

NOVITÀ DELLA ERI

NUOVI QUADERNI

Bruno Traversetti - Stefano Andreani
**LE STRUTTURE
DEL LINGUAGGIO POETICO** L. 1.700

Letizia Paolozzi
**L'UNO
SI DIVIDE IN DUE** L. 1.700
*Letteratura e arte
durante la rivoluzione culturale in Cina*

Antonio Filippetti
I FIGLI DEI FIORI L. 1.600
I testi letterari degli hippies

Mario Eli
**COSTUME
COME CIVILTÀ** L. 2.500

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV
n. 1 primo semestre 1974

Prezzo lire 1.500