

IL SUCCESSO CONTRASTATO DEI PROMESSI SPOSI E LE PREMESSE DI UNA NARRATIVA NUOVA IN ITALIA

di

Aldo Borlenghi

Le pagine che qui pubblichiamo costituiscono la parte conclusiva del saggio che, con lo stesso titolo, andrà a far parte di un'opera in corso di stampa a cura dell'Editore Ricciardi: al quale, come all'autore, vanno i nostri più vivi ringraziamenti per la cortese concessione.

Per Manzoni, la religione non praticava i suoi rimedi se non migliorando tutto l'uomo morale: questo implica un distacco da ogni senso di orgoglio per la propria nazione, o patria, che caratterizzava invece gli amici del « Conciliatore ». E distingue il problema, vivo in lui, dell'opporsi d'invasori sul popolo nativo, dalla polemica avversione d'un Berchet verso i latini, a favore del Medioevo germanico, che provocò i sensati articoli del Romagnosi, causa d'irritazione nel Berchet. Nulla dell'animosità polemica del « Conciliatore », nel Manzoni. Pur con tante differenze dagli amici francesi, restava un fondo comune, ed era l'essenziale: restava il sentire nell'anonimo protagonista della storia — anonimo, popolare — l'individuo nella sua complessità di ragioni e sensi umani: così se pur indirettamente si riflette in Renzo quanto delle conquiste della borghesia, attraverso i secoli, indicavano, per la Francia, Fauriel e Thierry; più ancora, contro uno spirito nazionalistico, che è sentito e respinto da Manzoni come spirito di parte (col limite che, in altro campo, è di tutti i municipalismi) accoglie, da quegli amici, e in particolare per l'Italia, il correlare storia e cultura, letteratura pur nei monumenti più alti come sviluppo di realtà storiche: esempio, gli studi su Dante per i quali Fauriel soggiornò nel '25 a Firenze. E v'è relazione tra le ricerche del Fauriel che abbracciano poesia e tradizioni storiche, e la premura del Manzoni di risolvere l'incerto principio della veste linguistica del romanzo: donna Giulia scriveva, il marzo

di quel '25, al Fauriel: « ... il n'a pas encore achevé de faire, de refaire et de faire encore le second volume. Ainsi il en a pour toute l'été où j'espère que dans la solitude de Brusù il se hâtera de tout achever. Il a partout dans la tête et toujours il *Mercato Vecchio*, mais comme ce n'est pas cela et puis cela, je crois que dans tous les cas quelque mois en Toscane pourraient lui suffire, mais nous en parlerons tout à notre aise, en attendant il nous écorche les oreilles par tous ses toscanismes ». È da tener conto di questo orientamento abbastanza preciso nell'interpretare un passo d'una lettera di poco posteriore, del luglio, al Rossari, passo del quale tanto è stato parlato, sul quale si è voluto addirittura costruire un « tempo » della evoluzione del Manzoni nei criteri seguiti nella lingua del romanzo, e dei principii suoi in fatto di lingua: « Caro Rossari, per quella lingua toscano-milanese che vagheggiamo insieme, va, corri, vola da Ferrario, vedi se il foglio è ancora correggibile... »; si trattava, è da avvertire, d'una correzione regolata sull'uso toscano: « bianco come un panno *curato* », dove a « *curato* » voleva sostituito « *lavato* ». (« In uno dei fogli già corretti, e rikorretti, vorrei fare un'altra correzione; a un luogo dove dice: *bianco come un panno curato*, vorrei a quest'ultima parola sostituire *lavato* »). E la correzione è in armonia con quanto fin dal '21 scriveva a Fauriel circa la lingua: «... je crois, cependant, qu'il y a aussi pour nous une perfection approximative de style, et que, pour en transporter le plus possible dans ses écrits, il faut penser beaucoup à ce qu'on va dire: avoir beaucoup lu les italiens dits classiques, et les écrivains des autres langues, les français surtout... ».

I « classici italiani », viene a dire in sostanza i poeti soprattutto: in tale affermazione era un segno ancora di fiducia. Anche i prosatori, ma con certi limiti: quei prosatori che hanno trattato o di materie del pensiero (quegli « argomenti importanti », che Manzoni sentiva come materia di conversazione con i concittadini — e, s'intende, fuori dall'area del linguaggio municipale) —, da Machiavelli a Galilei, o perché prossimi per materia, nel loro linguaggio, alle fonti popolari, dell'uso: ad esempio, i comici, o nel teatro o nella novellistica. Ed è un dominio che s'estende per larga parte alla poesia. Ma la crisi è un fatto, in sostanza, della prosa. La poesia restava, al confronto,

un fatto familiare. Entro la pratica, l'abito d'un lungo noviziato del linguaggio della lirica s'era svolta la sua formazione. E alla lirica guardavano soprattutto le ricerche del Fauriel nel campo della letteratura medievale, dai provenzali a Dante, con parallela attenzione alle tradizioni moderne della poesia popolare. Dal noviziato, all'insegna essenzialmente del Monti, alle tragedie e agli *Inni sacri*, tutta la formazione del Manzoni, la sua pratica della lingua, rientra nella tradizione della lirica. I rinnovamenti interni, così nel teatro che negli *Inni*, non portano a un mutamento effettivo del linguaggio: sul linguaggio degli *Inni sacri* Tommaseo poteva condurre sottili analisi retoriche circa temi, immagini, espressioni desunte da fonti classiche, o cristiane; in un ambito, sempre, di stretta tradizione lirica. Ma quanto veniamo osservando si estende in parte anche alle origini del romanzo, dal progetto di idillio moderno, a quello d'un poema sulle origini di Venezia: premesse dirette della crisi che lo staccherà da tutta la precedente produzione artistica per stimolarlo a sperimentare, anche sulla suggestione degli esempi dello Scott, e più in armonia con le ricerche storiche degli amici francesi, la prosa del romanzo. Come esigenza era venuta maturando, anzi, all'interno della elaborazione delle opere liriche, dalla prosa della *Lettre* allo Chauvet e della *Morale cattolica* a quella, soprattutto, del *Discorso storico* che accompagna l'*Adelchi*. E si tratta di prosa d'un timbro particolare, d'un tipo d'eloquenza che si stacca dalla prosa del tempo, in particolare da quella degli autori di romanzi, e, s'intende, di romanzi storici. Ma i due elementi determinanti della voga del romanzo storico, prima ancora che s'imponesse il modello dello Scott, non ritroveremmo nel Manzoni: né il modellare gli avvenimenti storici scelti ad argomento del romanzo sulle pagine degli storici e dei cronisti dal Tre al Cinquecento, né, connesso con quei modelli, il pensiero colto dagli storici antichi, e che veniva a presentar nuovi sensi e colori combinandosi col gusto del romanzo filosofico e avventuroso, del tardo Settecento, dai modelli d'Alessandro Verri e del Cuoco. Urtavano, quei narratori, contro la difficoltà, soprattutto, della lingua, e credevano rimediarvi con un'imitazione del linguaggio degli storici di tradizione classicistica (al pari dello storico Botta). Impianto o, piuttosto, interesse filosofico, indicava il Foscolo come movente primo dell'*Ortis*, e su un tema d'antica tradizione, il

suicidio; d'altra parte, cercava fedeltà — ma tale da concedersi, come del resto nell'*Ortis*, al flusso delle passioni — di protagonisti ed avvenimenti storici: così nel progetto, del 1808, d'un romanzo storico su Olimpia Morato; e fedeltà e sincerità stilistica in un rinnovamento della prosa, che attuerà più tardi ma che amava indicare come proprio programma già nell'*Ortis*. Era un concepire la storia che più non potremmo immaginar lontano dagli specifici interessi del Manzoni storico, e nelle tragedie e nel romanzo non solo, ma anche nei progetti di poema e di idillio moderno. Quelle strutture poetiche da lui considerate, se pur per breve tempo, come utilizzabili, gli servivano a cogliere una larga, generale verità umana o in tempi storici su cui la storia tace (come per il progetto d'un poema su Venezia) o in protagonisti umili ma espressivi di tradizioni storiche, e, come sarà per i protagonisti del romanzo, tradizioni umili e popolari ma pur tradizioni, della Lombardia, e dove più è possibile cogliere il senso generale di quelle, non nei centri urbani, ma nelle montagne: (« Ainsì, voyez, j'ai: vaccine, Lombardie, montagnes et tradition »): e da queste condurrà progressivamente i protagonisti del romanzo a fluire nelle grandi correnti d'eventi storici maggiori, guerra, peste, Milano. Ma protagonisti espressivi non di passioni né eroi d'avvenimenti storici (com'era stata fortunata tradizione recente pur nel teatro giacobino), bensì portatori di quelle idee larghe e rinnovatrici che coincidevano per Manzoni con un nuovo modo di leggere entro il corso degli avvenimenti storici. Avrà ragione, sotto tale riguardo, il De Sanctis, di parlare, per i protagonisti del romanzo del Manzoni, e del più significativo tra questi, Lucia, di « ideale calato nella realtà », ove occorre graduare il rapporto tra i due termini, non sacrificare il primo al secondo: il precedente, il sottinteso — pur se integrato e più organicamente realizzato come creazione artistica, ma il precedente, comunque — di Lucia, resta Ermengarda. Solo che il valore umano generale d'Ermengarda, del suo sacrificio, restava come irretito nelle rigide leggi d'un conflitto di forze politiche in cui, non agevolmente, l'autore aveva scaricato speranze e delusioni del presente e gli esiti di una riflessione d'impianto ideologico sul conflitto tra franchi e longobardi: con quelle incertezze sia d'impianto ideologico sia nella realizzazione dei protagonisti, che lo indurranno ad abbandonare il teatro per il nuovo esperimento, il romanzo. Si intende quanto remota sia

una figura come Lucia e dalle eroine degli amici romantici del Manzoni, sentimentalmente esili, rarefatte, e dalla violenza passionale o dal gusto icastico con cui coglieva il Porta un realismo strettamente locale e contemporaneo: né quegli episodi d'occupazioni diverse, di dominanti stranieri né quel mondo del mercato della sua città interessavano Manzoni: e quando parlerà di *Mercato vecchio* lo farà perché in quello sentirà di poter trovare nel linguaggio un equivalente, anzi il corrispettivo adeguato di quei sensi generali, di quelle idee larghe ch'erano per lui condizione irrinunciabile per la verità della stessa storia e dei suoi protagonisti.

V'era anche, negli autori di romanzi storici, un modello poetico largamente sfruttato, negli intrecci, nel gusto pittoresco di presentar protagonisti, e azioni, l'Ariosto. Discendevano dall'Ariosto, che fu in età romantica il più seguito, il poeta che più influì sulle varie forme della letteratura in versi e in prosa di quelle generazioni, dei canoni la cui felicità come schema di ritmo narrativo era divenuta un patrimonio europeo: l'incanto con cui passa d'episodio in episodio articolando e graduando e sviluppando l'interesse dei casi diversi, che armoniosamente pur per tal via s'arricchiscono, era stata fatta propria, e confessata, pur dallo Scott nell'*Ivanoe* (« Per spiegare la causa di questa interruzione, dobbiamo riassumere le avventure di un altro gruppo di persone: perché, come il vecchio Ariosto, noi non abbiamo la pretesa di accompagnare tutti insieme i personaggi... »). Deriva da Scott o dal comune modello, l'Ariosto, il celebre passo dell'undicesimo dei *Promessi sposi* (« Ho visto più volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno, ma che, a tutti i segnali, mostra di voler riuscire un galantuomo; l'ho visto, dico, più volte affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardino. Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno vi sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran più vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora

lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevamo perduto di vista »). E nel ventiduesimo capitolo, ove apre una parentesi sul cardinale: « A questo luogo della nostra storia noi non possiamo di meno di non fermarci qualche poco; come il viandante, stracco e attristato d'un lungo cammino per un terreno arido e salvatico, s'indugia e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, presso una fonte d'acqua viva. Ci siamo avvenuti in un personaggio... »: abbiamo citato, in questo caso, dalla Ferrario del '27, che accostiamo al passo del *Fermo e Lucia*: « Giunti a questo punto della nostra storia noi ci fermiamo per qualche momento con gioia, come il viaggiatore del deserto s'indugia a diletto alla frescura ristoratrice d'una oasis ombrosa, dov'egli abbia trovata una sorgente d'acqua viva... ». Ma è da notare come simili passi si riferiscano puramente alla necessità (e così nel richiamo dello Scott all'Ariosto) di sciogliere semplici complicazioni d'intreccio, mentre nel comune modello, Ariosto, l'avvertenza concerne sempre un rapporto, una relazione tra vari episodi, dalla quale nasce il loro corrispondersi e armonizzare e reciproco arricchirsi, come d'una composizione di figure e relativi rapporti di luce e forme in un unitario dipinto: e basterà il richiamo a qualche esempio tra i più espliciti, e noti: « Signor, far mi convien come fa il buono / sonator sopra il suo instrumento arguto, / che spesso muta corda, e varia suono, / ricercando ora il grave, ora l'acuto » (VIII, 29), e « Come raccende il gusto il mutar esca, / così mi par che mia istoria, quanto / or qua or là più variata sia, / meno a chi l'udirà noiosa fia » (XIII, 80) e spesso le analogie e i rapporti tra gli episodi sono esplicitamente enunciati nel paragone, anzi ne costituiscono la sostanza: « Resti con lo scrittor de l'evangelo / Astolfo ormai, ch'io voglio far un salto, / quanto sia in terra a venir fin dal cielo; / ch'io non posso più star su l'ali in alto. / Torno alla donna a cui con grave telo / mosso avea gelosia crudele assalto... » (XXXV, 31), « Stava Ruggiero in tanta gioia e festa, / mentre Carlo in travaglio et Agramante, / di cui l'istoria io non vorrei per questa / porre in oblio, né lasciar Bradamante, / che con travaglio e con pena molesta / pianse più giorni il disiato amante... » (VII, 33). Diversa, insomma, la ragione di quelle avvertenze, nell'Ariosto, che, dai romanzieri, erano riprese come utili giustificazioni di impacci e difficoltà dell'intreccio.

Nel Manzoni tuttavia prestano un certo tono discorsivo, un accento appena più eloquente, che è un modo per quanto discreto di farsi avanti, da parte dell'autore, in prima persona. Né si tratta di una patina letteraria quanto di un fondo costituito dalla costante presenza e controllo dell'autore, con osservazioni, interpretazioni e notazioni magari implicite o indirette, altre volte esplicite ma avanzate con la cautela di ipotesi, suggerimenti e battute sottilmente ironiche, e tali da stimolare l'interesse del lettore piuttosto che da guidarlo, se così si può dire, per mano. È a questo fondo di interessi generali, ma colti in una capacità di presentarne gli aspetti particolari in modo da farli sentire come nuovi, originali, stimolanti che stiamo guardando. E rientrano, in questo fondo comune, e tono d'osservazioni o d'idee generali anche i protagonisti, e innanzi tutto i due « promessi sposi », e Lucia in particolare. Ricordiamo la scena della fanciulla nella casa ospitale del sarto: « Lucia tornatele alquanto le forze, e acquietandosele sempre più l'animo, andava intanto assettandosi, per un'abitudine, per un istinto di pulizia e di verecondia: rimetteva e fermava le trecce allentate e arruffate, raccomandava il fazzoletto sul seno, e intorno al collo. In far questo, le sue dita s'intralciano nella corona che ci aveva messa, la notte avanti; lo sguardo vi corse; si fece nella mente un tumulto istantaneo; la memoria del voto, oppressa fino allora e soffocata da tante sensazioni presenti, vi si suscitò d'improvviso, e vi comparve chiara e distinta. Allora tutte le potenze del suo animo, appena riavute, furon sopraffatte di nuovo, a un tratto: e se quell'animo non fosse stato così preparato da una vita d'innocenza, di rassegnazione e di fiducia, la costernazione che provò in quel momento, sarebbe stata disperazione. Dopo un ribollimento di que' pensieri che non vengono con parole, le prime che si formarono nella sua mente furono — oh povera me, cos'ho fatto ! — Ma non appena l'ebbe pensate, ne risentì come uno spavento. Le tornarono in mente tutte le circostanze del voto, l'angoscia intollerabile, il non avere una speranza di soccorso, il fervore della preghiera, la pienezza del sentimento con cui la promessa era stata fatta... La povera Lucia, sentendo che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e

ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso ». Abbiamo limitato ad alcuni passi questo episodio d'interno combattimento, che ben ci rappresenta come Manzoni collocasse in Lucia una capacità di vita interiore che non tien conto di caratterizzazioni sociali o minutamente veristiche, di popolana circoscritta dalle condizioni d'ambienti particolari. La stessa innocenza, il ricorso alla preghiera, non patiscono delle restrizioni indicate. È dato piuttosto avvertirvi quanto di rilievo e generosità umana ed esemplarità nell'alterezza e schiettezza di sentimenti aveva già trovato in eroine dello Scott, in particolare in lady Rowena e in Rebecca di *Ivanhoe*. Così parla Manzoni di « tutte le potenze del suo animo », e de « l'angoscia intollerabile, il non avere una speranza di soccorso »: non sono stati interiori che, come s'è detto che aveva ben visto De Sanctis, ci richiamano a Ermengarda? E sia pure con una più delicata finezza di stati interiori, che rende, anzi, la « popolana » figura ben più complessa della regina ripudiata. Ed è da ricordare come molto probabilmente nella definitiva caratterizzazione di quest'ultima potessero contare nel Manzoni vicende politiche attuali, drammatiche, se, com'è pur probabile, un nesso diretto lega all'arresto del Confalonieri e alla disperazione della moglie di quest'ultimo l'improvvisa ripresa del dramma, e la stesura del coro della morte d'Ermengarda: situazione, quella di Teresa, d'un nodo coniugale violentemente, drammaticamente turbato da ambizioni e passioni in cui entravano altre figure. Ma anche in questa parte, caso mai, più complessa quanto più d'un valor generale, di un'esemplarità umana più comune non per difetto di rilievo ma per mancanza di particolari restrittivi, Lucia. E tale valore di fondo che s'è colto nel passo riportato, meglio emerge se guardiamo all'episodio quale appariva nel *Fermo e Lucia*: « Ma quantunque per gli orrendi disagi del giorno e della notte antecedente il suo corpo avesse bisogno di quiete, pure Lucia non dormì, né cercò di dormire, e il riposo non consistette in altro che nella facoltà di trattenersi coi suoi pensieri senza quel battito continuo, senza sussulti, senza terrore, non però con giocondità. V'ha dei mali e dei pericoli ai quali succede la gioja in chi gli ha sofferti o veduti da presso: tali sono, le burrasche di mare, gli stenti e i rischi della guerra, la rabbia di Scilla, e i sassi dei Ciclopi, quelle cose di cui Enea disse

benissimo: *forsan et haec meminisse iuvabit*, e che il Caro tradusse un po' lunghezzamente:

*E verrà tempo
un dì, che tante e così rie venture
non che altro, vi saran dolce ricordo.*

Il cuore si rallegra doppiamente nel paragone d'una quiete presente con una angoscia passata, le immagini della quale sono grandi, semplici, forti, e miste del ricordo di una certa forza. Ma v'ha un'altra specie di mali e di pericoli, i quali dopo avere orribilmente tormentato con la presenza, restano noiosi anche nella memoria: quei mali e quei pericoli nei quali vi si è rivelato un grado ignorato di perversità umana, aumento di scienza molto tristo: nei quali si è conosciuta in sé una suscettibilità di profondo ed amaro patire, che diventa esperienza, che porta ad osservare, a distinguere in tutti gli oggetti, in tutti i casi, ciò che potrebbero avere di penoso, e si associa così a tutte le idee: quei mali e quei pericoli, nei quali non v'è stato nessuno splendido esercizio di attività morale, che destano una pietà senza meraviglia, che non si possono sentire e rammentare senza ribrezzo, e senza vergogna, persino da chi vi si è trovato e n'è uscito innocente; e i mali di Lucia erano di questa seconda specie. Certo nella inaspettata salute di quel giorno v'era per Lucia una gioja, e la riconoscenza all'ajuto del cielo che santificava quella gioja, la rendeva ancora più viva: ma era stata una gioja ben turbolenta e confusa nei primi momenti; ed ora col crescere della calma quella gioja era alterata continuamente dalle rimembranze recenti e dai pensieri dell'avvenire. L'animo che è liberato da una grande sventura, è come la terra laddove è sterpato un grand'albero: per qualche tempo ella appare sgombra, e vuota: ma a poco a poco comincia ad essere segnata qua e là di piccioli germogli, quindi a coprirsi di erbacce, e mostra chiaramente che quello che si chiama riposo della terra è una metafora, o un errore. Così i guai che erano stati sepolti e come soffocati nell'animo quando una grande sciagura lo riempiva e per dir così, lo aduggiava, cominciano a spuntare e a ricomparire poco da poi che la sventura è cessata. Lucia ripensava con amarezza i mezzi che l'in-

fame Rodrigo aveva saputo mettere in opera a perseguirla, e si angustiava di quello che avrebbe potuto fare nell'avvenire... ». Le due redazioni confermano quel modo di considerare e rappresentare l'animo, le peripezie, di Lucia, di cui s'è detto.

V'è indubbiamente una prosa, un discorso, nel *Fermo e Lucia*, che più con confidenza tratta d'una cultura nutrita di classici, latini, e, per quanto spetta alla lingua, toscani perché il fondo comune della lingua è un tessuto toscano. Quel fondo, del quale parlava nel novembre del '26 il Tommaseo al Vieusseux: « Manzoni forse per la primavera vegnente verrà con la famiglia a Firenze per poter fare quel libro ideato da lui sulla lingua »: l'osservazione corrisponde con esattezza alle parole già riferite, di donna Giulia, su *Il Mercato vecchio*, ma nel Tommaseo richiama ad altre confidenze raccolte dalla voce del Manzoni: « I Toscani, dice Manzoni, che pur li ama tanto, i Toscani son come que' maestri negligenti che dicono agli scolari: non vi movete, e poi s'addormentano. Ci mostrin col fatto la bellezza di loro lingua, e saranno onorati anche dai più ritrosi e superbi »; « ... Vuol venire in Toscana per consultare qualcuno sull'opera sua, per apprendere: l'uso è per lui il sovrano giudice; e dice che i Lombardi si credono poterlo signoreggiare, appunto perché nol conoscono, non n'hanno il senso. All'uso egli assoggetta anche la lingua poetica: e dimandando io per questa più larghi confini, rispose: non bisogna che la Poesia venga a imbarazzare le cose del mondo ». Le cose del mondo, da intendere in quel senso generale che prende in lui ogni interesse, storico, linguistico, morale, mentre per poesia s'intende quel genere in cui aveva pur militato con impegno e serietà negli anni del suo noviziato. Le parole del Tommaseo trovano conferma altresì in quel che Manzoni ricordava al De Capitani in lettera del 13 luglio del '71: « che suo scopo era stato, nell'edizione del '40, « di mettere quel povero testo nella lingua viva di Firenze, meglio di quello che m'era riuscito la prima volta », con una sostanziale continuità di intenti, dunque, che s'articola per tutte le fasi, dalla prima redazione all'edizione definitiva del romanzo. È evidente che sentisse, per così dire, di muovere i passi, incerti soprattutto nella prima fase, su terreno più sicuro, ove trovasse corrispondenze col linguaggio più a lui familiare, il milanese. Nelle « postille » del Manzoni alla *Perfetta poesia*, del Muratori,

osservava tra le annotazioni del Salvini come le parlate non toscane, i dialetti, non fossero « buoni » perché non accettati per scrivere in quelli. Ha osservato con esattezza Fiorenzo Forti come molti personaggi del *Fermo e Lucia* fossero « umili lombardi » e come l'autore dovesse sentirsi salire alle labbra il « suo » milanese, che era « pressappoco il linguaggio naturale di Fermo Lucia e Agnese; eppure il Manzoni dovette rifiutarlo come “non buono” solo perché mancava della qualità positiva indicata dal Salvini, e cioè non veniva accettata come lingua scritta. Il chiarissimo concetto della lingua come mezzo di comunicazione, col minimo possibile di equivoco e il massimo possibile di consenso, imponeva al Manzoni di rinunciare a un verismo spicciolo... »: così il Forti. Ma il problema non era solo di comunicazione, e di comunicazione scritta, per Manzoni, a meno che non ci si richiami alla sostanza etica proprio di quella comunicazione « scritta », nella quale intendeva indicare le idee, i pensieri, propri di una cultura moderna, di conquiste della mente: conquiste che nella storia e nell'arte miravano a fondare e discutere con originalità d'impostazioni, e d'orientamenti, quelle idee larghe, nuove, concernenti l'uomo nella sua natura interiore. Principii generali, sottratti ai travisamenti ideologici e alle caratterizzazioni romanzesche. La considerazione in cui son tenute certe affermazioni del Machiavelli (ad esempio, a proposito delle facezie, di cui sarebbe piena, secondo il Salvini, la lingua fiorentina; e Manzoni postillava: « e le altre ne son pur piene, ma chi mettesse queste facezie degli altri dialetti in iscritti toscani passerebbe a ragione per barbaro scrittore: perciò gli scritti de' non toscani ne mancano perché *i motti fiorentini non sapeva e i ferraresi non gli piacevano* come dice il Machiavelli che ha veduto in questo meglio assai del Salvini ») si spiega in un'ammirazione che se pur condizionata, per Machiavelli, non poteva non estendersi all'animo e al pensiero dello scrittore: e basterà rinviare all'*Appendice* al capitolo terzo della *Morale cattolica*, nell'edizione del '55; e si trattava d'una penetrazione e originalità di sguardo, dello storico, che da Manzoni erano virtù da sempre ritenute essenziali (« Quanta sagacità nel discernere e nel connettere le cagioni degli avvenimenti, nel vedere la concordanza o il contrasto tra gl'intenti degli uomini e la forza delle cose! Quanti consigli nobilmente avveduti, quanti umani e generosi intenti, in tutti quegli scritti,

ogni volta che la giustizia c'è, e rettamente predicata, o semplicemente sottintesa! E che mirabile e feconda unità non si sarebbe formata ne' concetti di quella mente, se quello della giustizia ci avesse tenuto, o nell'una o nell'altra maniera, il suo posto! ». Ma già negli anni che più direttamente ci interessano Machiavelli era attentamente esplorato: così nelle « postille » alla *Crusca* Veronese. Tra i molti casi, apprezzati anche non solo per esempio d'esattezza di vocaboli ma come bellezza di traslati, accenneremo appena all'osservazione che nel *Fermo e Lucia* inserisce per il termine « posta », « alle poste »: « Uscivano secondo il solito dalle botteghe dei fornai quei fattorini che con una gerla carica di pane andavano a portarne la quantità convenuta, ai monasteri, alle case dei ricchi, insomma (per dirla con un termine milanese, che la lingua toscana dovrebbe ricevere perché non è altro che una applicazione speciale e analoga d'un vocabolo toscano) alle poste loro »: « alle poste », e nelle « postille » alla *Crusca*, ove annotava un « traslato bello e utile » e, da Machiavelli citava un luogo dei *Discorsi*, e per « abbellire » richiamava, e accostava un luogo della novella di *Belfagor* all'uso milanese (« Equivale a Dar colore, e in milanese dar colore alle polpette »): che è quel cercare un fondo, negli scrittori toscani, classici, in particolare fiorentini, dell'uso comune.

Il Baldacchini scriverà nel '36, nel « *Progresso* » che, nel romanzo del Manzoni, « se molta parte è di storia, questa vien nondimeno considerata da lui con mente poetica ». La storia era infatti il punto cruciale, più ancor della lingua, delle recensioni alla prima edizione, del Ferrario. Il Montani, recensendo sulla « *Antologia* » nel settembre del '30 il libro, sentiva come il fondo d'esso consistesse in un dominio della mente dello scrittore, dominio ispirato a un senso morale, che spostava l'interesse, dal romanesco, a un'armonia di principii etici generali: « Avvi in quest'opera un senno, una calma, una bontà; una conoscenza sì fine degli uomini e delle cose, un giudizio sì equo del loro valore, un culto sì schietto dell'umanità e della virtù, che i lettori ne ricevono un'impressione gratissima quasi indipendente dalle sue forme. L'impressione però sarebbe assai debole, se le forme fossero meno di quel che sono in armonia colle qualità che si son dette. Ma un'armonia sì desiderabile quasi non potea mancare. Quel senno, quella calma, quella bontà

dovean naturalmente unirsi al gusto più sano, manifestarsi sotto forme scelte, pure, direi quasi ideali ». È esattamente avvertito un senso ideale nella compagine, nei significati, nei protagonisti, in ogni forma o elemento dei *Promessi sposi*. Ha presente il precedente dello Scott, e avverte come il Manzoni si distingue da quel modello perché è preminente in lui l'interesse per la storia, per la verità storica. Arriva a pensare che solo abbia concesso all'invenzione perché i lettori chiedevano simile allettamento alla loro « frivolezza » e « svergiatezza »: « Egli ha servito per così dire ad una convenienza momentanea; e ciò ha fatto intendere abbastanza, non solo subordinando alla storia il romanzo, ma serbando fra l'uno e l'altro una chiarissima distinzione ». E riconosceva che unità poteva aversi non solo in una fusione tra storia e romanzo, come nello Scott, ma anche nel prender il romanzo decisamente il colore della storia. Limita il rischio d'incorrere nel falso uscendo dalla storia; ma « L'autore de *Promessi sposi* ammetterà egli che per l'autore di un romanzo storico il non allontanarsene sia assolutamente impossibile? Dirà anch'egli che, se scrivendo tragedia o poema epico può fondarsi sulla storia una bella invenzione, scrivendo romanzo e impiegandovi la storia non si fa che convertire la storia in falsità? ». I « bisogni », gli « errori », le « sciagure » degli uomini sono materia del romanzo: e ne indica anche il dato stilistico: « In queste analisi, più ancora che in altre parti, ei mostra quella potenza d'eloquio, che fa di lui uno de' nostri scrittori più ammirabili. Tal potenza è sovente circoscritta dalla mancanza di segni opportuni per significare ciò che egli ha nell'animo o nel pensiero. Nella patria del Davanzati egli dice che, non ostanti alcune divergenze, ha con questo scrittore molti principii comuni, chi sa come avrebbe espresso mille e mille cose, cui ha dovuto esprimere per via di supplementi? In questi supplementi, peraltro, quant'ingegno, quant'arte... ». Ecco come vien ricondotta la questione della lingua del romanzo, e del suo armonico impasto stilistico a quel fondo d'espressione d'una profonda conoscenza degli uomini, che è il modo originale di guardare alla storia e di sentirla lievitata da un'intima stimolante adesione morale. E già cinque anni prima, trattando nell'agosto del '25 sulla « Antologia » del teatro del Manzoni scriveva: « ... al che noi non possiamo opporre se non la nostra ferma persuasione che il popolo anzi il volgo tenda per tutto ad uscire di



3 - Federico Barocci: *Le stimmate di San Francesco* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)



4 - Federico Barocci: *L'Ultima Cena* (Urbino, Cattedrale)

fanciullo, e che la storia che per tutto si coltiva, e che può sì bene insegnarsi anche in teatro, debba gradatamente fargli dimenticare ciò che non è se non favola... ». La « musa » del Manzoni era per lui, come già nelle liriche e nel teatro così nel romanzo, la « coscienza »: appunto, nel saggio ricordato, sul teatro del Manzoni: « ... godo sommamente ch'egli abbia fornito all'età nostra, che ne abbisognava, splendidissima prova che la migliore ispiratrice de' poeti, direi quasi la prima delle Muse, è la coscienza ». Osservazioni pertinenti, quelle del Montani, e che in parte rientrano, come tutta la sua critica e, diciamo, tutti i suoi « autori », in una esperienza personale trasferita nel giudizio, in una partecipazione diretta a fondare certi principii, quello d'una lingua omogenea ma di fondo toscano, d'un vero nell'arte che miri a educare il popolo e a conquistare un linguaggio popolare. Di lì l'appunto, che sa di rammarico, per essersi trovato costretto, Manzoni, pur nel proposito d'un fondo della lingua quale egli intendeva, come s'è detto, a provvisori o parziali « segni » e « supplementi ». È da tener conto anche, in questo scrittore lombardo di formazione romantica, della misura e dell'equilibrio cui sempre mirava nei propri giudizi. Per cui si astenne dal portare obiezioni pur implicite nei suoi giudizi al grado di polemiche aperte e d'obiezioni di principio, come faranno altri in quei primi momenti dell'apparizione del romanzo. Era agevole notare come Manzoni, storico nel romanzo, si fosse astenuto dal parlar della inquisizione, e certo la rappresentazione del Seicento appariva, nei confronti d'un interesse storico libero, aperto, troppo circoscritta in quella Milano del dominio spagnolo in Italia, quanto più vi veniva fatto posto ad avvenimenti di carattere generale, guerra e pestilenza. Alla questione del rapporto storia e invenzione s'aggiungeva, prevalente anzi, l'altro appunto del modo come la storia vi era introdotta, e circoscritta. E forse non sarà da dimenticare che uomini come il Torti, e il Salfi, in quei primissimi decenni dell'Ottocento, avevano validamente contribuito a resuscitare, o a rivalutare, il Seicento: soprattutto, s'intende, il Seicento dei filosofi, degli scienziati, che portava a ricercar le origini d'un così prezioso corso storico fin nel Quattrocento, ma pur la poesia del Seicento.

Storia e romanzo storico erano sentiti in una loro novità: risolvere, in cosa questa consistesse, non era agevole. Il Salfi vi vedeva una presa di

coscienza dei letterati, troppo a lungo separati dal popolo: « La littérature, chex les italiens, a été, plus que chez les autres peuples, la profession d'une classe particulière qui ne se donnait aucune peine pour la faire sortir de ses limites. Les hommes de lettres regardaient les autres hommes comme des profanes, et avec une sorte d'indifférence. L'histoire, la comédie, les contes, tout ce qui était plus spécialement destiné à l'amusement, prenait ordinairement un langage et des formules qui annonçaient que tout était fait par des savants et pour de savants. Le peuple leur demeurait étranger; il n'existait pas pour les écrivains, comme ceux-ci n'existaient pas pour lui. On s'est enfin affranchi de cet ancien préjugé, de cette coutume barbare qui pendant si longtemps a retardé le progrès de l'instruction et de la civilisation. Les littérateurs italiens sentent, comme les littérateurs étrangers qui les ont devancés, le devoir qui leur est imposé de se communiquer à toutes les classes de la société; ils se reprochent d'avoir négligé la partie la plus importante de leur ministère, celle d'éclairer les peuples et de les rendre meilleurs. Malgré les obstacles que leur opposent les fauteurs de l'ignorance et de la servitude, ils s'efforcent de réparer cette omission par tous les moyens possibles; ils veulent donc, ils demandent des romans. Ce besoin généralement senti a contribué au succès extraordinaire que vient d'obtenir le roman de M. Manzoni ». Stupisce per parte propria, e condanna che l'autore abbia definito il suo romanzo « Storia milanese del secolo diciassettesimo » perché travisamento del pur asserito rispetto per la storia. Così, anche dove la parte storica prevale « comment le lecteur pourrait-il discerner l'une et l'autre, et s'assurer où l'une finit et où l'autre commence? N'est-ce pas l'exposer à prendre le vrai pour le faux, et à considérer l'histoire comme un roman? ». E il proposito dell'autore viene infatti a concludere per un interesse diretto sostanzialmente alla storia: poiché i romanzi da tanto corrompevano cuore e mente dei lettori, « Manzoni voulant lui donner une toute autre destination, y a cherché un moyen de rendre l'histoire plus utile et plus agréable. Le roman, dans son système, lui est tout-à-fait subordonné; c'est elle qui domine partout ». Ma proprio da tale constatazione il Salfi si sente autorizzato a giudicare del modo di Manzoni di trattar la storia: dalla storia di signori oppressori, scomparsi ormai, prende occasione a una edificante rappresentazione degli uomini

di chiesa, dei religiosi. L'Italia moderna ha mostrato disgusto delle istituzioni monacali delle quali Manzoni si fa apologista. E si chiede: l'Italia, oggi, è dei monaci che mostra d'aver bisogno? Perché non ha sentito che quel secolo gli offriva altra materia: l'interdetto di Venezia, e altri protagonisti, come il Sarpi, Campanella; e la peste fu anche in Toscana dove il granduca Ferdinando secondo, senz'esser cardinale, faceva quel che a Milano il cardinale Borromeo. Ma il Salfi considera la storia come un proposito centrale, e lo spiega con un'indole, dello storico Manzoni, d'apologista. Non sembra però questo, per lui, il fatto essenziale. Lo predispone al sospetto l'attività precedente del Manzoni, cioè quella teatrale, che risponde ai canoni, per lui viziosi, del romanticismo: vale a dire, l'incapacità di un'unità centrale, che è regola sempre dell'arte, e, in luogo della capacità di far sentire pur in un intreccio d'episodi un centro comune, la dispersività: « Qu'on nous permette de rappeler ici un principe si nécessaire, d'où dépendent presque tous les éléments des beaux-arts, et que des novateurs inconsiderés affectent de méconnaître. C'est d'après ce principe qu'on est obligé d'observer dans toute composition l'accord, la proportion, la dépendence des parties, l'ensemble du tout, enfin ce qui constitue son essence; car, en s'écartant de ces lois, au lieu de composer on ne ferait que décomposer. On a beau alléguer les raisons les plus spécieuses, la variété inépuisable de la nature, le contraste saillant des phénomènes, l'importance de tout ce qui est vrai et réel... ». È un'osservazione che ricorda quella d'altro classicista pur estimatore sincero del Manzoni, lo Chauvet, al quale il romanzo, proprio per un intimo discordare tra storia, e solennità di questa, e incidenti romanzeschi e poveri protagonisti della parte, appunto, « romanzesca », appariva come un edificio del quale il vestibolo discordasse sgradevolmente dal corpo centrale, l'un misero e solenne l'altro. Lo stesso, o analogo rifiuto, è nel Salfi: « Rapprochez l'archevêque Borromée, le seigneur Anonyme, la dame religieuse, le père Cristoforo, de Renzo, de don Abbondio, de Lucia, de Perpétua, sa servante, des fossoyeurs, des assassins, leur ensemble présente je ne sais quoi de choquant. En voyant ces grands personnages au milieu de ces êtres si vulgaires et si bas, et qui aspirent à jouer un rôle aussi important, ne semblerait-il pas voir autant de géants au milieu de nains? ». Ed è una singolare conferma della

incompatibilità, per lui, di personaggi come Lucia e Agnese con il tessuto storico, nobile per propria natura, del libro, l'osservazione che del romanzo avrebbe dovuto fare un'opera sul genere della tradizionale novellistica: storie distinte, con personaggi in alcune nobili, in altre volgari, sul modello del *Decameron* o del novelliere del Bandello. È un restrizione non solo di tipo tradizionale nel campo della narrativa, ma che si risolve in una negazione di fatto assoluta degli « umili » nel romanzo del Manzoni. È implicito, nella restrizione indicata, di natura letteraria, per quanto concerne la narrativa del Tre e Cinquecento, il considerare la prosa nei suoi distinti generi, novella, storia, apologia, e così via: un compito che appariva come un bisogno, un dovere del letterato moderno; a differenza della poesia, ove definiti erano i generi, così come il linguaggio.

V'era una cecità nella supina venerazione delle più stantie forme della tradizione, che sembra da ricordare appena per la gravità dell'astio che si sfogava in alcuni contro Manzoni, né solo contro l'autore del romanzo, sebbene in questo i difetti anzi le colpe apparissero più lampanti in proporzione del successo del romanzo: si sfogava la bile per l'aver implicitamente perduto un possibile e autorevole alleato, sia per la religiosità del Manzoni, sia per l'autorità del nome, e il carattere classicistico del noviziato: basterà ricordare le lettere corse nel '27 tra il Trivulzio e il Betti. Anche lo Zaiotti voleva separata la storia, « quella che merita di essere chiamata con questo gran nome »; Ma chiameremo noi storia la miserabile cronaca d'un oscuro villaggio... I casi di Renzo e Lucia possono sembrar principali soltanto a chi vuol applicare a questo romanzo la solita norma: a chi ben lo considera, tosto s'accorge che il primo scopo sta nel descrivere l'andamento della civile società nel ducato di Milano sul cominciare del secolo decimosettimo », e vanificava così il romanzo come tale, preferendogli la *Sibilla Odaleta* del Varese: « che era un romanzo, cosa che non osava dire degli Sposi promessi ». Ma lo Zaiotti non si rendeva conto di quella che era pur preoccupazione responsabilmente avvertita, del mancar l'Italia d'una prosa moderna: sentiva vari « nei », cioè termini per lui non sufficientemente nobili: « Ché certo il Manzoni non è fra coloro che credono mancare all'Italia lo stile del romanzo e vanno meditando grande precetti per adempiere un tanto difetto. L'inganno è molto

diffuso, ma non cessa per questo d'essere inganno, e noi ci arresteremo volentieri alcun poco a combatterlo, se già non ci mancasse spazio alle prove che ne dovremo allegare. Al romanzo non occorre uno stile, ma sì gli abbisognano tutti, dalla gravità dell'istoria sino all'umiltà della più bassa commedia », e arriva a deplorare, su tale linea: « Perché il Manzoni così grande poeta non ha intramesso alla sua prosa alcun verso? Perché non ha egli seguito l'esempio del suo Goethe e di tanti altri illustri romanzieri che ne aggiunsero questo diletto? La materia di frequente si prestava volentieri alla poesia, e troppo è il nostro rincrescimento quando ci vediamo così spesso ingannati di quella speranza ». E passava agli esempi dei luoghi ove desiderare i versi: i villeggianti attorno al cardinale, canti di guerra dei soldati, canti dei monatti, degli scampati alla peste, ecc. Ove s'avverte una sordità ai problemi così d'una prosa da costruire per la narrativa, ch'era problema generalmente avvertito, e del concetto manzoniano di storia, e, altresì, di lirica. Non operava nella mente dello Zaiotti alcun interesse effettivo per la storia, condannava col Manzoni il genere del romanzo storico, e respingendo simile definizione cercava di poter definire sotto altro genere, quello del romanzo « descrittivo » i *Promessi sposi*. I protagonisti erano ora, come dallo Zaiotti, spenti in un generico quadro descrittivo d'un'epoca e d'un luogo, ora come da Mazzini erano avvertiti, proprio, per la loro condizione, tali da impoverire il racconto: « forse avrebbe dovuto scegliere i suoi personaggi ideali in una condizione che ammettesse se non più amore, almeno modi d'esprimerlo più caldi, e mezzi maggiori d'azione ».

I più acuti esaminatori del romanzo furono lo Scalvini, e il Tommaseo.

Le incertezze, le riserve che l'ammirazione dichiarata non risolveva, non hanno ragione d'essere nello Scalvini, attento ai caratteri della letteratura europea, e capace di guardare al centro d'interessi da cui nasce il romanzo, un interesse storico originato da una attiva partecipazione morale. Muove da una riserva, pur essenziale, che sembra, nel romanzo, la religione unica forma reale della morale: mentre è da una interna concretezza morale che deve nascere, per lo Scalvini, tra le altre forme, quella d'una attiva religiosità: « Con le norme di una siffatta dottrina, l'artista temerà per avventura di far

udire quel linguaggio che, troppo abbellendo le terrestri cose, potrebbe farne le parer care e desiderabili... Coll'iniquità sarà la stoltezza, l'astuzia, il dubbio inquieto, la paura; non quel lasciarsi andare di un'anima, la quale si desta la prima volta al pieno senso dell'esistenza, si fida di leggieri, consente a' suoi desideri credendoli innocenti e senza rischio, e per questa via riesce più innanzi a miseria ed a colpa: gli potrà parere che la moralità abbia luogo un po' tardi ». Cerca come nonostante simili difficoltà Manzoni ci abbia dato un'opera così alta: « venturosamente il Manzoni non ebbe molto a travagliarsi, per trovare nella storia d'Italia tempi che in tutto si confacessero al suo proponimento; fu sua ventura che i presenti avessero buona somiglianza coi passati, perché potesse con più intenso cuore concepirli... Ed invero che poteva mai la storia dire di noi, lungo tutto il secolo decimosettimo? quello che potrà dire già, pel decimonono, di quest'ultima quindicina d'anni, cioè nulla ». Religione, e morale, il difetto è quello che ha indicato; tuttavia nella applicazione artistica Manzoni sembra liberarsi da quell'impaccio: « la religione, sì fervorosamente evangelizzata nei *Promessi sposi*, non mira a farne contemplativi, ma attivi e militanti; rifiuta il precetto disgiunto dall'esempio; e ci prescrive all'ultimo, in nome della carità, la pratica di tutti quei doveri, che la filosofia è solita prescriverci in nome della ragione ». Morale attiva, razionale, in cui supera nel fatto i propositi di sottometter tutto e tutto condizionare alla pratica della religione. Da questo concreto criterio arriva a distinguersi, a opporsi anzi alle censure, pressoché unanimi, dirette ai due protagonisti popolari: che persone del volgo non muovono pietà né ammirazione, e che i torti più sono sofferti da cuori e menti più educati: « Lasciando stare che tali sentenze sono superbe e illiberali, e che la depravazione soltanto, più frequente in chi è in maggiore altezza, offusca negli animi la conoscenza del retto e li fa ruvidi e veramente volgari; e lasciando stare che gl'istinti del corpo sono vili, o di misero aiuto all'artista, ma alti e da ammirarsi sempre quelli dell'anima; e che a questi (i quali meglio diremmo rivelazioni) furono consegnati gli uomini, anzi che al maturato consiglio della ragione... egli ha scelto Renzo e Lucia, per isvergognare e ridurre al niente i Rodrighi... Perciò ha cercato nei tuguri due povere anime, due foresi che vivono del loro lavoro... Se la dottrina de' *Promessi sposi*, quanto alla reli-

gione, è antica, quanto alla sapienza e liberalità, ond'è adoperata, ritrae palesemente della moderna filosofia. Da quella, che mentre pareva affaccendata ad isvellere dagli animi umani la fede, operava senza avvedersene a spargere nel mondo quegl'insegnamenti, per amore de' quali la fede appunto era stata negli animi umani raccolta; e di speculativi e gridati nelle scuole e nei tempi, li riduceva a pratica, cercando nelle umili case i popolani, troppo più che non vuole giustizia, caduti, e nelle regge i grandi, troppo più insorti, affinché si raffrontassero insieme e tornassero a scambievolmente conoscenza». In quel necessario rapporto tra pensiero moderno e religione, tra storia e moralità, Manzoni poteva ben dire che Scalvini aveva saputo leggere fin tra le righe del romanzo.

Ma dello Scalvini era l'operare pure una scelta, e nel senso opposto al giudizio generale con cui venne accolto il romanzo: la scelta decisamente a favore dei protagonisti dei « tuguri »: « il loro frustagno mi piace più delle porpore, e i loro spilli più delle corone: godo e m'attristo con loro, uno di loro; la loro casetta, col "piccolo cortile cinto da un murettino" e "la chioma folta del fico che lo sopravanza"... ». Indubbiamente parla qui nello Scalvini un'esperienza di romantico ma non della generazione dei Grossi, dei Pellico, dei Berchet: e s'intende il termine generazione come riferito a momenti culturali successivi: il saggio è del '31, e rappresentava un annuncio d'originalità di pensieri e di formazione artistica: artista certo non precoce, lo Scalvini, e rimasto sempre difficoltoso e diviso, inquieto, perplesso, nelle proprie esperienze. Ma è proprio questo che lo pone fuori dalla cerchia delle prime accoglienze fatte al romanzo, fuori, sempre più, anche dalle ricerche più del momento, della cultura italiana. Questo è confermato dal suo tornare su quel giudizio, e più quanto più aveva fatta propria la coeva letteratura europea, Goethe soprattutto. Di lì la convinzione che l'arte moderna trae ispirazione, carattere, dalla mente: lo ha presente soprattutto nel considerare i due protagonisti, che si dimostra capace di giudicare fuor dai limiti dei pregiudizi retorici del tempo, onde la sua piena adesione alla loro umile realtà: ma questa, è una delle forme di un'arte retta tutta da una fermo giudizio razionale, onde la distinzione, circa Renzo e Lucia, come « caratteri »: « Renzo e Lucia non sono dei caratteri. Sembrano lasciarsi trascinare passivamente da

un istinto religioso come gli altri animali dagli istinti propri della loro specie. Sono dei figli della Provvidenza: ed essa sembra occuparsene tanto più in quanto sono, per loro stessi, assolutamente nulli. I loro pensieri e le loro azioni non sono effetti della loro volontà, ma effetto di direzioni e di leggi che ricevono dal di fuori. Sono in verità dei piccoli esseri assai amabili, ma l'interesse che può nascere dall'osservarli cede sempre per rivolgersi a colui che li ha gettati sulla terra e ve li protegge. Ci interessano come principii, come idee, non come individui. Ci interessano come strumenti che ci portano ad altri pensieri, a ricerche che sono al di fuori di loro: come un fiore, come una farfalla ». Avverte come un intimo pregiudizio nella religione, rispetto all'ispirazione del Manzoni, caratterizzata, quest'ultima, dal dominio della mente: « È egli poi certo che non ci siano dei principi eterni nell'anima umana sopra i quali sian fondate tutte le religioni e senza i quali nessuna religione potrebbe sussistere? È egli certo che le religioni siano le inventrici del buono, dell'onesto, del doveroso, anzi che esserne le interpreti e le conseguenze? È egli certo che non ci sia giustizia se non conforme a certe forme esterne, che non ci sia bello se non conforme a certe forme di poesia, o piuttosto le idee del santo, del giusto, del bello non precedono esse ogni varietà di religione, ogni varietà d'istituzioni, ogni varietà di poesia? ». La passione, e quindi la capacità, in cui « è il fine dell'arte »; di esprimere « la bellezza in tutta la sua estensione » non è la dote sua precipua: « ... il suo lavoro è talvolta faticoso e lento, e questo romanzo rassomiglia ben spesso a quelle produzioni della natura che sono prodotte da leggi meccaniche. Non è una creazione spontanea, che non è che la forza interna dell'anima che si effonde e si riveste di forme percettibili per mezzo dei sensi. La sua concezione interiore è forte e grande quando ci sembra ritirata e solitaria, ha qualche goffagine quando deve mostrarsi, e non trova facilmente la veste che ne rivelerà la bellezza e darà facilità e amabilità al suo procedere ». Due problemi sono implicitamente affrontati, l'ispirazione razionale, d'indole logica, e la lingua: « ... egli ha creduto doversi esprimere il tutto colla lingua che si trova più direttamente in rapporto col pensiero. Egli ha sentito che la parola non è che la manifestazione immediata dell'armonia che è nell'anima: egli ha avuto l'idea che agli scrittori che andavano a cercare le frasi nei libri d'altri tempi

non era la lingua che mancava, ma la concezione e il pensiero; ch'erano come quei fabbricanti di fiori di seta che sanno tutto imitare ad accezione della vita. Quanto devono esser rimasti mortificati questi piccoli scrittori che si credevano i dittatori della letteratura italiana perché sapevano infilare parola su parola frase su frase, perché sapevano volgere classicamente un periodo, darci delle piccole cose, scrivere delle lettere gonfie d'orgoglio affatto moderno e di frasi da trecentista! Se il signor Manzoni non avesse altri meriti sarebbe già un merito assai grande ai nostri occhi quello di aver dissipato e disperso come il vento davanti a sé quella miserabile congrega di pedanti e di sciocchi, che ha fatto tutti gli sforzi per pervertire il gusto, per sostituire all'aspetto vivo e brillante della natura e della società delle parole vuote, delle frasi sonore, delle idee convenzionali... ». Ha presente, negli anni dell'esilio, le battaglie consumatesi nella cultura italiana nei primi tre decenni del secolo. Guarda all'Europa, sostanzialmente il suo esemplare è il *Faust* del Goethe, ma da quell'altezza solo Manzoni gli apparisce significativo, esemplare, moderno, per quanto concerne la cultura e la poesia in Italia. E da tale specola guarda alla lingua, specchio per lui della mente d'un autore: e suo idolo polemico, suo bersaglio era ostinatamente, sotto tale aspetto, Leopardi. Ma trattar delle ragioni di tale animosità polemica ci porterebbe fuori da quanto qui direttamente interessa: « Le lingue non sono che una forma sempre vivente, sempre attuale del pensiero umano, quando diciamo che vi è una lingua di altri tempi, è come dire che vi sono state altre generazioni; e voler riprodurre lingue già morte è tanto stolta impresa quanto sarebbe quella di voler vivere coll'anime che hanno informato corpi già sepolti. E in quella guisa che dai grandi esempi degli uomini passati noi possiamo derivare alcuni utili ammaestramenti a noi, e vigore alle nostre menti, rimanendo però sempre noi stessi, e volenti e pensanti e operanti differentemente da quegli estinti che ammiriamo; così le lingue d'altri tempi possono procurare al nostro sentire moderno qualche ammaestramento rispetto all'arte, ma non possono più rivivere della loro lieta e fervida vita passata infra noi. Non vi è, a così dire, la lingua di una nazione, ma la lingua di una generazione. Ciò che forma la lingua di una nazione sono alcuni segni morti di un peculiare loro suono e di una peculiare loro costruzione, ma cotesti segni non manifestano la vita

loro se non informati dal genio della generazione attuale e degli attuali individui. Però a chi sa bene scorgere, dalla sola lingua di uno scritto, senza pure far attenzione all'argomento, può formarsi un certo qual concetto dei tempi in cui fu scritto e dell'indole individuale di chi lo ha scritto. Questo ogni volta che chi ha scritto abbia espresso spontaneamente la sua anima coi segni del pensiero allora viventi, perché chi ha adoperato forme di tempi non suoi ne offre un cadavere deforme e immobile»: quanto rimproverava alle *Operette morali* del Leopardi. Ma era lui stesso incantato della bellezza della poesia d'altre età: Ariosto in particolare; però s'ammoniva che quelle felici ispirazioni erano «legate all'ordine del loro tempo come l'abete a la cima dei monti o la canna alla palude».

Romanticamente, convinto che centro dell'arte è l'intelletto e che tutto si deve desumere dalla mente: «perché veramente non vi è di reale per l'uomo nell'universo se non quanto dell'idea viene manifestandosi nelle forme; quel nodo misterioso il quale fa che l'ideale sia ad un tempo reale e il reale ideale che ciò che è della terra sia ad un tempo del cielo, e l'umano divino... l'idea pura del bello ci mostrerà quanto pur sia necessario il cercarla dappertutto dov'ella può essersi manifestata; e questa necessità ci condurrà ad un'altra: alla necessità di studiare le lingue antiche, e tutte quelle dei popoli moderni dove è qualche cultura» (e annotava a fianco: «perché come l'occhio è l'organo dei colori, e l'orecchio dei suoni, così le lingue sono l'organo per la cognizione d'altri tempi e di altri popoli; e volerli conoscere per mezzo delle traduzioni è come voler conoscere i suoni per mezzo delle note scritte, e i colori per mezzo dei loro nomi [è come toccare le forme della bellezza col guanto]»). Si è andati molto oltre gli interessi che erano propri del Manzoni, circa il quale osserva nello stesso frammento: «La mente è sempre uguale a se medesima nell'uomo, ma ella può essere messa su vie diverse dall'educazione, dai casi della vita, dai pregiudizi, dai buoni studi, dall'esperienza. Se Monti ad esempio, anziché essere educato a Roma lo fosse stato altrove, se in fanciullezza egli avesse studiato le lingue antiche e moderne anziché essere circoscritto alla latina e al francese, se la sua mente si fosse svincolata da quei meschini precetti che si insegnavano ai suoi dì... Chi non s'accorge, lasciando stare anche la natura dell'ingegno, che Manzoni fu edu-

cato fuori d'Italia?... »; « A ben comprendere la relazione che è tra l'arte ed il vero, era mestiere ai moderni italiani volgersi a quelle nazioni dove la letteratura è specchio della moderna civiltà europea. Il Manzoni s'è avveduto di ciò; ha vissuto molti anni fuori d'Italia e ha studiato la vita reale dei popoli, e gli scrittori che l'hanno rappresentata. Egli s'è accorto che la poesia deve scrutare più addentro nel cuore umano, in tempi in cui il pensiero è sì intenso negli uomini, e scarsa la fantasia. Quindi, per aver soddisfatto a questo nuovo bisogno delle menti, a ragione o a torto, ma seguitando un naturale impulso, trascorriamo da Dante a Manzoni ». Simili osservazioni si inquadrano in giudizi sul corso della letteratura italiana, con valore centrale indicato nell'Ariosto e nel Tasso, a parte, naturalmente, Dante; ma soprattutto indicative le riserve su Parini, sia circa il valore della satira che il linguaggio, in quanto forniva un termine di confronto col Manzoni: il Parini, limitato perché occupato a ritrarre vizi d'una società marginale come Milano, rispetto al modello implicito ch'era, alla vigilia della rivoluzione, Parigi; grande Manzoni perché educato in un centro europeo.

Né è da credere che fosse indifferente alla questione d'una lingua viva, ma lo interessava come problema d'arte: prossimo, in questo, all'amico Tommaseo; al quale scriveva, nel '36: « ... sento la verità di quello che dite, che mi è mancato di poter animare la traduzione colla viva eleganza toscana. Ma io non conosco lingua parlata italiana » (si noti la prossimità alle convinzioni del Tommaseo, che — punto di dissenso rispetto a Manzoni — non poneva vera differenza tra uso vivo ed eleganza). « Ho passato la prima giovinezza in Brescia, in Milano, in Bologna; e sapete che dialetti si parlino in quelle città; e non fui che pochi giorni in Toscana. Ed ora da quindici anni son fuori d'Italia. Voi, che tanti anni siete dimorato in Toscana, facilmente non perderete mai la purezza della lingua; ma chi non ebbe la vostra ventura, in paese straniero a poco a poco perde il retto intendimento di essa; non la può accattare fuorché ne' libri; ignora a poco a poco ciò che sia vivo e ciò che sia morto, e diviene o pedante o licenzioso. E questo pure è uno degli strali che saetta l'arco dell'esilio... Ma qual è ora degli scrittori toscani che potremmo proporci come modello? ». Che non vi fossero scrittori toscani capaci di costituire modello di lingua, non solo consentiva Tommaseo, ma in lui dive-

niva (come nell'*Introduzione* del '38 ai *Sinonimi*) rimprovero. La coincidenza di vari aspetti del modo di considerare il romanzo del Manzoni fuori dagli schemi costituiti dagli interessi momentanei e locali della cultura italiana, indica come giovasse al giudizio, o lo allargasse, il sopravvenire d'interessi nuovi pur nell'ambito d'una esperienza romantica, ma d'una generazione posteriore, culturalmente, a quella, come s'è detto già, dei Berchet e dei Pellico. Scalvini e Tommaseo parteciparono alle polemiche, soprattutto il secondo, del decennio '20-'30; ma la loro reale formazione data a partire dal '30, e si trattava d'un interesse intensamente volto alla poesia, e a un concetto nuovo, europeo, della poesia, senza più le premesse e gli schemi, a volte superstiziosi, del romanticismo del gruppo che negli anni '20 s'accoglieva intorno al Manzoni; mentre, dopo il '30, l'interesse dell'autore per i *Promessi sposi* non aveva più carattere creativo, inventivo, se non d'una revisione linguistica in cui il primitivo interesse artistico cedeva ad altro, di natura normativa, e, sostanzialmente, astratta. Per l'uno, e per l'altro, arte, poesia, erano simbolo, e precise le notazioni su tale principio negli autografi dello Scalvini.

Combattevano l'uno e l'altro, per vie diverse, la difficoltà di un concetto dell'arte implicante come base la coscienza di un dibattito mentale, e tendente sempre, per questo, a inaridire: osservava, lo Scalvini, per Manzoni: «... l'abitudine di paragonare sempre all'intelletto ciò che è nato dal cuore, si comunica al lettore e lo lascia in generale freddo, provando egli coll'autore la gioia dell'intelligenza piuttosto che il vivo sentimento del cuore»: avvertiva però anche, a proposito del Goethe: «io vorrei che i poeti non si dessero troppo a credere che la riflessione guasta l'ispirazione». Qui nasceva la coscienza d'una diversità, da Manzoni, del loro concetto dell'arte: riflessione che si faccia affetto, ma dove «affetto» nulla ha più del vacuo sentimentale dei romantici della generazione operante tra il '20 e il '30, e tiene invece, e anzi direttamente scende dal dominio della riflessione, fatta questa, a sua volta, strada a comunicazioni spirituali, rapporti, analogie, infine simbolo. Tommaseo concepiva come analogia, simbolo, ogni parola nei suoi componenti fonici e nei suoi elementi etimologici, lessicali. Quella virtù spirituale sollevava a un'apertura di significati infiniti ogni parola, ogni termine,

superando come innaturale e astratta una separazione tra parola viva — cioè colta sulle bocche dei parlanti — e della tradizione poetica, poiché quest'ultima non come tale, come mero fatto culturale, ma come tradizione spirituale, storica, di costumi e principii viveva ancora nelle tradizioni vive, popolari, e un nesso correva così tra Virgilio e Dante, tra Dante e i parlanti toscani dei suoi giorni: nesso non letterario, ma di tradizioni che attraverso diverse lingue, diverse età storiche, si raccoglievano attorno ad alcuni simboli ideali, presenti dalla *Bibbia* ai canti popolari moderni in lingue e società diverse comunicanti attraverso quei simboli. Ed era naturale cercare nel poeta una rilevata individualità, esempio anche per questa parte Goethe, sul quale si ricordi quest'osservazione di un poeta, difficoltoso come Scalvini, Alessandro Poerio, altro intimo amico e compagno d'arte del Tommaseo: « in Goethe sono per vero dire concentrate le sommità poetiche della vita e dell'arte. Imperciocché non innesta, o mesce come Byron la sua individualità con l'altrui, ma nella sua (capacissima e quasi interminabile) ne riceve quanto a lui piace, non confuse in quello serbandole e sostenendole. Ne la drammatica mirabilmente mesce il contenuto, celando il sentimento; nell'epica (Ermanno e Dorotea) bellamente pone l'uno e l'altro in rissa; le sue liriche sono liriche morali per eccellenza, se la lirica morale è la poesia del poeta. Chi più subiettivo, chi più obiettivo di lui? Doppio specchio, in quella; che da una parte Goethe vi si pinga, il Mondo (com'ei lo raffigura) dall'altra ». Si comprende come, senza arrivare a comprenderne le ragioni più intime, Tommaseo dovesse sentirsi combattuto davanti a un capolavoro come i *Promessi sposi*. Plaudiva, anzi doveva parergli che nessuno come lui potesse arrivare a comprendere il fondo di quel libro: anche nei difetti, e per i difetti stessi — diceva — da ammirare. Ma faceva confluire le riserve negli schemi della cultura o, meglio, delle questioni letterarie del giorno: la lingua, sulla quale naturalmente non poteva concordare, la storia, la morale, il romanzo storico. E sfogava in forme perentorie il dissenso, parendogli che questo fosse consentito alla sua ammirazione. Sembra una ragione che troppo conceda agli umori del Tommaseo: è, piuttosto, un luogo comune quello della incontenibilità, o, addirittura, della malignità del Tommaseo: era l'uno e l'altro, ma chi si fermi lì non comprenderà Tommaseo.

Si tenga conto che la recensione al romanzo uscì nel '27; Tommaseo guardava con tenace interesse ad altri esempi di romanzo in Italia, in particolare a *La battaglia di Benevento* del Guerrazzi. Circa i *Promessi sposi*, nella sua recensione nell'ottobre del '27 nella « Antologia », le molteplici riserve s'appuntano infine ai due protagonisti: « ... Ora parrà, che il venire attaccando al destino di due villanucci il destino di tante migliaia d'uomini, non sia naturale; parrà che troppa importanza sia data al carattere di quelle due creature. Un montanaro può certamente essere un uomo stimabile come un re: ma non so se meriti d'essere il soggetto d'un romanzo; non foss'altro, per la ragione che i montanari in Italia non si dilettono di legger romanzi... il patire degli infimi, se si vuol che abbia effetto, s'ha da dipingere in pochi e gran tratti »: « Bisogna pure persuadersi che gl'infimi nella scala del mondo, son fatti per essere i primi nell'ordine della verità, non come agenti ma come pazienti ». Egli intende la profondità di tante riflessioni del romanziere, ma il gusto letterario, ch'egli rimprovera, sia pur come volontaria concessione al lettore, al Manzoni, lo spinge a sentire le riflessioni come pertinenti a un genere retorico particolare, e così per altri aspetti, in modo che proprio il dominio, in lui, d'una educazione, d'un noviziato pedantesamente letterario determina, spiega una lettura che si fa sostanzialmente frammentaria per l'abitudine alla considerazione di distinti generi. Nella prosa e nella poesia: questo il motivo che appunto abbiamo indicato, non una specie di generica vocazione al frammento: che è un indebito modo di caratterizzare la modernità di gusto del Tommaseo: « ... un fine al di là del letterario, direttamente non credo sel proponesse. Se questo fosse, la sua narrazione sarebbe talvolta più parca; egli non si fermerebbe a descrivere pel solo fine di descrivere: non apparirebbe nelle sue osservazioni, mista a un profondo sentimento morale, una certa modesta sì ma sensibile affettazione di osservar sempre e tutto: egli camminerebbe più franco la sua via... »; e insomma, mentre riconosce la bellezza letteraria dell'opera, gli sembra che questa però esca dai confini propri del romanzo: « Se invece di mostrarsi conoscitore degli uomini in genere, Manzoni avesse voluto spiegarci solamente i misteri di quel pezzo d'uomo ch'è l'uomo morale, allora egli sarebbe stato sempre grande; ma allora non avrebbe fatto un romanzo ». Ha in mente una prosa che non sia

letteraria nel senso di romanzesca, ma che richiami più direttamente l'autore degli *Inni sacri*: del quale, ricordava, per altro, come avesse tenuto presente, modello di prosa, il francese nello scrivere, novizio allora alle « eleganze toscane », la *Morale cattolica*: « Ma il grande ingegno che alle eleganze toscane veniva allora novizio, e che pochi anni prima, quando scrisse della *Morale cattolica*, teneva l'italiano dovesse accostarsi al francese, e s'accorse della sconvenienza e della impossibilità appena prese a narrare qualcosa e adoprare il linguaggio de' colloqui famigliari e del cuore; non poteva in un tratto acquistare il possesso di una nuova lingua, cioè rifare di subito l'anima propria. Quindi il titubare suo quasi sempre fra il lombardo e il toscano, fra la lingua parlata del popolo proprio e il gergo de' letterati e de' dotti, tra le eleganze de' libri che s'accostano alla maniera popolare, e le ineleganze del linguaggio usitato fra gli uomini così detti civili ».

Tommaseo aveva informazioni precise su Manzoni, attentissimo sapeva mostrarsi nel cogliere gli ondeggiamenti e gli indirizzi per i quali si veniva formando il Manzoni romanziere, e teorico della lingua: è preciso nell'indicare, nel passo riportato, un Manzoni volto, negli anni che appena precedono e in parte coincidono con la stesura della prima redazione del romanzo, un Manzoni — quello della *Morale cattolica*, ma che si estende negli anni — che pone il francese a base della propria lingua, e un oscillare tra milanese e toscano parlato e, notazione pur precisa, la lingua della tradizione letteraria ove s'accosti « alla maniera popolare », cioè alle scritture di gusto popolare in particolare del Cinquecento, come s'è veduto già: condotto a queste oscillazioni dallo sperimentare un tipo di prosa diverso, quello d'una narrativa che faccia parte al cuore e al linguaggio dei « colloqui famigliari ». Sono le osservazioni, circa le difficoltà d'una lingua per uno scrittore italiano, di cui Manzoni s'apriva negli anni appunto tra la *Morale cattolica* e la prima redazione del romanzo col Fauriel. Certo, nello scrivere il romanzo, per il fatto di trattar di cose soccorrenti spontaneamente e famigliari — questo veramente allentava però la fatica sempre confessata della elaborazione di quell'opera — doveva far ricorso al linguaggio proprio, ch'era il milanese, ma senza mai nemmeno da principio accontentarsene veramente: e anche su questo Tommaseo osservava: « Onde per essere molto toscano, egli a volte è meno italiano che se

voless'essere milanese alla buona. E questo lo sentiva egli stesso in sul primo allorché non solamente pensava in milanese la sua narrazione, e poi la traduceva alla meglio, ma cercava nel toscano e morto e vivente i modi che più s'accostavano al suo dialetto, e quelli vagheggiava, e il suo gli pareva tuttavia più bello quasi, perché più congenito al suo pensiero, e più vivamente e interamente conosciuto e sentito ».

È singolare ch'egli avvertisse, come proprio del romanzo del Manzoni, il cuore, e il familiare, contro l'indole meditativa che riconosceva sostanziale a quel libro, e contro quanto in particolare discendeva, da questa sua interpretazione, di negativo per i due popolani protagonisti: « ... gli uomini del volgo e della villa, il più delle volte parlano e pensano in modo, da non doversi, da non potersi ritrarre le loro parole, i loro pensieri. La cultura, è vero, dell'intelletto e del cuore viene a poco a poco nobilitando e appurando quel corpo di sensazioni, ove la fantasia dell'affetto tien luogo della ragione: ma questa cultura non è ancora tanto penetrata negli ultimi seni della nostra, come suol dirsi, società: e se non ancora, che direm del secento? Il parlare, gli atti, e tutta la persona e la vita di un villano lombardo di quella età dovea certo essere qualcosa di goffo, e a descriverlo veracemente, di intollerabile. Tanto è ciò vero, che quando l'autore discende alla pittura fedele degli atti villani, comincia a spiacerne un poco ».

* * *

Non si intenda che egli volesse con simili riserve implicitamente legittimare un proprio impegno narrativo, inteso a integrare quello del Manzoni. Per quanto concerneva esperienze e interessi propri, egli era già fuori dal possibile magistero e fin dal precedente di quel romanzo pur sommamente ammirato, né meno per questo combattuto. Diversa concezione, e fermissima, aveva della lingua e del linguaggio da usare in specie nella prosa narrativa; diversa concezione del possibile rapporto tra invenzione e storia, tra intelletto e morale. Confusamente, perché erano anni ancora di noviziato, ma cercava in diverse direzioni una propria via, pur per quanto concerneva una narrativa, da lui sperimentata a un tempo in poesia e in prosa. Nella poesia più propriamente narrativa, del racconto in ottave, e della poesia drammatica,



5 - Federico Barocci: *La Beata Michelina* (Roma, Pinacoteca Vaticana)



6 - Federico Barocci: *Il lamento sopra il Cristo morto* (Bologna, Biblioteca Comunale)

ma limitata a frammenti corali, e della lirica. E le prose narrative cominciano ad avere struttura originale quando si convince della stretta affinità di linguaggio tra prosa e poesia. È un cardine sostanziale per intendere la sua narrativa. Le stesse fonti sono all'origine di liriche sue e dei racconti in prosa: liriche e racconti che attingono, come fonti, a cronisti del Trecento: da Giovanni Villani al Malaspini, a cronisti minori e più antichi: e con conoscenza pur di storici posteriori. Del '33 il progetto di dramma di lotte intestine a Brescia, nel medioevo, con l'infelice sorte di due giovani amanti «egli patrizio, ella del popolo», dramma del quale salvò appena una lirica, in forma di coro, accolta nelle *Memorie poetiche* col titolo *Odio e amore*: del '33 altra lirica, pur questa distinta in voci di vari protagonisti, *Montaperti*: del '34 le narrazioni in prosa, sempre d'argomento medioevale, *Il sacco di Lucca* e *Il Duca d'Atene*. Per le poesie, è da ricordare che il suo interesse s'accentrava all'alternarsi di metri: vi teneva molto, e questo temeva che altri imitasse: il magistero nell'aver rinnovato la varietà dei metri era il merito maggiore ch'egli riconosceva al Monti, quando ne scrisse il necrologio. *Il sacco di Lucca* scrisse a Parigi tra il 12 e il 14 luglio del '34. Non gli era riuscito di pubblicarlo; perciò conflui nelle *Memorie poetiche*, così presentato: «Gli anni avanzandosi, e le speranze di riposata vita fuggendo già, cominciavo a pensare, poiché la montagna non veniva a me, muovere io verso la montagna, e qualcosa tentare che più a creazione poetica somigliasse. E varie liriche scrissi, e per saggio di dipintura poetica sciolta di metro questo: *Sacco di Lucca*». In ogni particolare minuto, si tratti d'episodio, o d'un atteggiamento, d'una immagine, tiene a modello il «visibile parlare», che 'è riferimento dantesco. Non guarderei al fatto che, trattando del romanzo storico, Tommaseo, in anni prossimi a questi, nel '30, aveva già indicato l'opportunità come tema per un romanzo o racconto storico, di quel «sacco», e della cacciata di Ugucione: ma quei fatti drammatici si succedevano nella sua mente come «viva pittura» e ne voleva scartata ogni vicenda d'amore, motivo in quello scritto per confutare la maniera dello Scott: e v'è un indiretto accenno a chi in Italia gli sembrava avesse qualcosa accolto di quella «maniera»: Manzoni, appunto. Ma tutto quanto dice di avvenimenti sentiti come degni ciascuno di «viva pittura», li sostanzitava d'un valore emblematico, nel quale si esprime

per lui la « moralità » della storia, e questa gli apparisce rispettata nei suoi reali processi perché dipinta nella sua sostanziale emblematicità. Egli vede tutto un concorso d'avvenimenti, anzi in sostanza una fatalità, un avvenimento unitario nelle sue fasi « che gli storici contemporanei concorrono nel dichiarare mirabile, incredibile a dirsi ». Egli sente come tutto ciò chieda una profonda partecipazione d'affetto, e questo spiega il linguaggio intenso, poetico, e il succedersi di distinti quadri, nel *Sacco di Lucca*, come spiega il racconto a brani, o lasse, del *Duca d'Atene*. In questo secondo racconto, abbastanza avvertibili i riferimenti alle opinioni politiche dei suoi *Libri dell'Italia*. Ma la struttura richiama quel che s'è notato per il *Sacco di Lucca* e che esplicitamente dichiarava per il *Duca d'Atene* al Capponi in lettera del 14 ottobre del '36 da Parigi: « Scrissi, né so se per isbaglio, un Duca d'Atene, non romanzo ma pittura dialogata,

... visibile parlare
novello a noi...

sul fare del *Sacco di Lucca* ». Gli era caro che il Capponi lo lodasse di quella semplicità della macchina e del racconto, che pur era in genere notata come accusa. Ma sapeva d'avere incontrato difficoltà varie: quel linguaggio trecentesco non convinceva del tutto esperti come Capponi: l'incertezza si stendeva a particolari storici, di luoghi e persone; d'altra parte la confessione, diretta, e quella dei propri ideali politici, trovavano sfogo nelle *Memorie poetiche* e in quelle politiche, *Un affetto*. Il desiderio d'una lingua carica di intime capacità affettive, viva e fatta simbolica realtà dall'apparire in testi poetici antichi e ch'egli, come lingua, sentiva corrente e viva, più intensamente nell'esilio in terra straniera, anche questo trovava più legittima ed esauriente espressione nell'impegno dei *Sinonimi*, e nella edizione del commento della *Divina Commedia*. Erano tutte tappe che lo allontanavano dalle questioni connesse col romanzo, in particolare col romanzo storico, con i maggiori, e, s'intende, il maggior modello di quel « genere ».

Gli scriveva lo Scalvini, d'un brano del *Duca d'Atene*, inviatogli dal Tommaseo: « Gli affetti a me paiono sempre veri »: con altre minute notazioni di

linguaggio, che dovevano orientarlo o concorrere ad orientarlo (come anche nelle poesie) verso soggetti in cui nulla ingombrasse l'affetto e anche il linguaggio senza forzature dotte salisse dalla parlata familiare a riflettere consonanze remote, così da aprirsi più liberamente a prefigurazioni simboliche. Linguaggio poetico, sempre, ma soggetto a una ricerca d'illimpidimento, ch'era ricerca operante pur nel campo dell'affetto. Ecco allora un rinnovamento, o una svolta nei suoi progetti: il 5 maggio del '38 scriveva a Capponi: « Se Iddio mi dà lena, farò, per contentare e me ed altri, un romanzo di buono; ma la storia non c'entrerà per niente » e il dicembre: « ... Più invecchio, e più mi sento in corpo un'infinità di versi di ragazza vergine, e i più me li fo passare per assorbimento; alcuni pochi se ne vanno nella prosa di *Fede e bellezza*, la qual vorrei vi piacesse ». Più tardi, nel dicembre del '39, riassumendo questo corso di esperienze narrative, confidava al Capponi: « ... stamperò *Fede e bellezza* corretto, con qualche frammento, come appendice, di quel drammaccio di Brescia che voi troppo sapete, pover'uomo, e che ci era almeno pretesto a vederci sovente. E senza quel drammaccio non avrei fatto il coro; e se il coro non era, non avrei da voi avuto eccitamento a far versi; e senza i versi, la prosa anch'essa sarebbe rimasta quadrupede ». Non più dunque, ora, nel riferimento ai versi, le narrazioni in ottave, di soggetto storico o antico, *Rut*, o *Una serva*; piuttosto, le poesie per vari amori, riassorbiti in buona parte proprio nel nuovo romanzo, tutto moderno, anzi autobiografico, *Ad una*, *Ad altra*, e così via. Ma questo implica un congedo dal carattere passionale di quegli amori: un primo passo di simile liberazione era stato il vagheggiamento d'una vedova, d'una vedovella, ch'era come un sapiente approdo a una forma d'amore a un tempo esperto e vergine: una trasfigurazione poetica o, meglio, simbolica, in cui la donna si fa principio, base e forza di un estendersi, da quel primo, di successivi vincoli, famiglia, tradizioni paesane, condizioni storiche, un connettersi di vicende d'età in età, lungo un progresso di popoli, sentiti, in quei vincoli di tradizioni fraterne, materia di futuri affratellamenti. I protagonisti di *Fede e bellezza* sono portatori di un diverso grado di coscienza di tale arra, pel futuro, d'una unione fondata su saldi vincoli di tradizioni comuni. Di qui una condizione necessariamente semplice e umile della protagonista, e, al contrario, d'uomo

dotto, o « letterato », del suo compagno. Ma quella così umile donna è guida essa, nell'affetto, nella riposta sapienza di tradizioni che in lei operano con maggiore forza e sicurezza, al compagno. Tutto questo conferma la natura della protagonista, sinceramente dall'autore sentita come fedele immagine d'una realtà, ma sostanzialmente creazione che si richiama direttamente all'esperienza condotta nei versi, d'amori prima, quindi d'un salire progressivo da questi all'affetto.

A Firenze correva voce che quel romanzo trattasse di casi privati che erano dominio comune: simile ridurre a pettegolezzi la semplice materia del romanzo rispondeva all'illusione dell'autore di potersi attenere alla realtà più poveramente cronachistica, perché da lui sentita proprio per quella condizione più sollevata — come era solito dire per certe poesie sue — alla regione degli spiriti. Fede nella cronaca che, come era nella sua personalità prepotentemente sensuale, lo portava a cercar l'eccesso: per timore d'affettazione, di coprire il vero, e quindi per non coprir la protagonista di qualcosa che gli sonasse falso « mise in bocca di lei alcune parole, e d'alcuni atti o pensieri la aggravò, che si disformano da quella immagine... della donna traviata e non perversa ». « Traviata e non perversa »: e suggeriva su tale indirizzo appunto, al Cantù, di leggere *Volupté* di Sainte-Beuve, « come indizio del cammino che vengono prendendo le idee » (questo, già nel '36). La sollevazione interiore esigeva simile condizione: e nelle lettere a Geppina alcunché trapela di questo suo sollevare la compagna, nel proprio umiliarsi e confessarsi, e senza abbandonar per questo, materia a simile tipo di rapporti, il proprio orgoglio, o la propria coscienza combattuta ma difesa sempre. Le scriveva il giorno di Pasqua del '34 da Parigi: « Io credevo far bene: ma così è: le mie intenzioni devono sempre ricevere un'interpretazione sinistra », e il '29: « Ella mi crede superbo: ma è piuttosto impazienza e inesperienza e imprudenza la mia, che superbia ». Indirettamente ci scopre quell'allargarsi di interessi che guadagnò nell'esilio: « ... lavoro assai meno che quand'ero a Firenze. Ma in una sfera più grande s'impara di più ». Particolari intimi, d'affetto, d'abitudini ispirate ad affetto, ci immettono nel clima del romanzo: scriveva a Geppina il 1° febbraio del '35: « Ella mi dice ch'io non faccia altre vittime. Spero che Iddio me ne terrà sempre lontano. Né potrei sperare di trovar

persona più degna del mio affetto e della stima; né dell'affetto suo, mia buona Geppina, io mi reputo degno. Si consoli frattanto; non si lasci abbattere dalle rimembranze; preghi Iddio per Lei e per me e per tutti coloro che ne hanno bisogno: e se la memoria ch'io di Lei serbo può esserle conforto, creda che questo conforto non le mancherà mai ». In queste lettere vi sono confidenze più particolari: sul somigliarsi, francesi e fiorentini, sui nobili, e i letterati: vi ricorrono gli incidenti che più influirono sul comportamento del Tommaseo in quegli anni d'esilio, e trasferiti poi nel romanzo. Ma interessava notare qui come Tommaseo concepisse la narrativa una trasfigurazione lirica, poetica, d'una verità il cui nucleo primo, l'interesse da cui muoveva in lui, nasceva da una proprietà simbolica, quindi poetica, del linguaggio, per cui mentre le difficoltà d'una materia storica venivano risolvendosi in studi più adeguati, al cui centro era il lungo lavoro dei *Sinonimi*, faceva passare nelle creazioni artistiche quanto più fosse testimonianza propria diretta: nelle poesie e nel romanzo. Dalle passioni espresse nelle poesie degli anni d'esilio, appunto, a *Fede e bellezza*; un accumulo di colpe, di esperienze ed errori, un traviamiento lungo e più tenace e doloroso in animi più sensibili, come la protagonista del romanzo, Maria: traviamiento ch'era condizione per l'aprirsi delle anime più rinnovate dall'esperienza, a certezze fecondate a lungo, per tradizioni famigliari e locali, nell'anima.

La legge che governa le tradizioni che vivono tuttora nel linguaggio, nel durare di quello, muove essa l'uno verso l'altro i protagonisti: legge comune, che si veniva arricchendo in Tommaseo e reggeva i nuovi disegni culturali e artistici suoi, d'una sostanza poetica della realtà tutta. Più remoto non poteva finire dal precedente, ormai collocato in tutt'altra temperie culturale, del romanzo manzoniano. D'altra parte, il patriottismo d'occasione di tanti romanzi storici e il pateticismo di tante fanciulle perseguitate o eroine astratte, dei romanzi di derivazione manzoniana, testimoniavano del rapido consumarsi di tanto nobile precedente. Del nucleo originale, l'innovazione costituita dai protagonisti popolari, l'unico effettivo sviluppo era condotto da Tommaseo col suo romanzo e con i precedenti « saggi » di racconti « storici », in versi e in prosa: dalla passione, dal traviamiento, all'affetto, a un'innocenza sentita come conquista dell'esperienza. E, poiché si tratta d'una realtà

da lui avvertita nelle tradizioni — e nell'elemento vivente, di queste, il linguaggio, la parola, — passione, colpa, cronaca, s'aprivano nel suo romanzo a una scala di prospettive, proiezioni simboliche, a una scala di comunicazioni spirituali aperte all'infinito, ch'era un concepire secondo un gusto romantico ma libero dagli schemi dominanti in Italia: un concepire in sintonia con sviluppi nuovi della narrativa europea, e un modo assolutamente originale di intendere la poeticità e dei protagonisti, sopra tutto la popolana Maria, e del linguaggio, dello stile della narrativa. Ma una poeticità portata a un processo di illimpidimento rispetto alle prime prove, che frutterà nelle prose narrative successive e nei versi e nella prosa della sua opera forse più originale come trasposto autoritratto e come fondamento dei principii cui era pervenuto, i *Canti* popolari greci, e illirici.